

TATIANA CIOCOI
Universitatea de Stat
din Moldova
(Chișinău)

**MOȘTENIREA LUI DANTE:
CÂTEVA ASPECTE PRIVIND
INSTITUȚIONALIZAREA LITERATURII
FEMININE ÎN ITALIA**

Abstract

This study is an attempt to prospect historical, ideological and aesthetic coordinates of the Italian critical thinking from the first half of the 20th century that gave rise to the difficult integration of feminist literature into the national „literary canon”. The research highlights gender prejudices present in the critical system (selection, evaluation, interpretation) by B. Croce, L. Capuana, G. Verga and others.

Cu ocazia adoptării poziției oficiale a Bisericii Catolice față de revendicarea dreptului femeilor la preoție, Umberto Eco revine la obsedanta sa căutare a „limbii perfecte în cultura europeană,” amintindu-le femeilor că cel care a dat nume lucrurilor, având deci o relație mintală, de la suflet la suflet, cu Dumnezeu Genezei, este Adam. Pentru semioticianul italian, ca și pentru toți specialiștii în limbaj din toate timpurile, cheștiunea producerii Cuvântului (anuloma) are o importanță crucială, pentru că ea fundamentează dreptul urmașilor lui Adam asupra Sensului și structurează „logic” în jurul acestui Adevăr întregul drum civilizator pe o durată de peste două milenii. Firește, Umberto Eco nu pune la îndoială deplina umanitate a femeilor, recunoscută și de Papă în *Mulieris dignitatem* (15 august 1988), dar forța tradiției îl împiedică să conceapă că și-ar primi ultima împărtașanie din aceeași mână care a semnat contractul cu șarpele. Că prima creatură umană este un bărbat și că acest bărbat a vorbit cu Dumnezeu într-o limbă greu de precizat, pentru Eco este o certitudine de necontestat. Problema care îl preocupă și pe care a dezbătut-o și Dante Alighieri în *De vulgari eloquentia* este că din Sfânta Scriptură rezultă că mai întâi a vorbit femeia, adică Eva, atunci când i-a răspuns Prințului Tenebrelor, dar, citează Eco din marele său predecesor, „e mai conform rațiunii să considerăm că bărbatul a fost cel care a vorbit primul, și nu se cuvine să nu credem că un act atât de nobil al genului uman a ieșit mai întâi de pe buzele unui bărbat și nu de pe cele ale unei femei” [apud 1, p. 54]. Felul în care Dante a interpretat textul biblic este definit de Eco ca „истерic îngrijorat,” pentru că în loc să deducă fără eforturi că „în orice caz Adam vorbise înaintea Evei, adică atunci când le-a dat animalelor un nume,” „Dante era dispus chiar să corecteze Biblia, atât de tare era neliniștit că o femeie ar putea vorbi prima” [1, p. 54]. *Fetelor, stați la locul vostru*, – le sfătuiește Eco pe catolicele moderne care și-au imaginat că ar putea asculta o liturghie rostită de o cardinală. Puterea tradiției este foarte profundă, iar atunci când se sprijină pe autoritatea opiniei unui întemeietor al culturii, „rămas în istorie înainte de toate pentru idealizarea și practic divinizarea unei femei,” devine un argument la îndemâna oricărei atitudini misogine sau pur și simplu patriarhal-conservatoriste.

Opiniile semioticianului italian cu privire la relația femeilor cu Papa și cu patriarhatul relevă o conduită discursivă tipică pentru ceea ce sociologul francez Émile Durkheim numește „inconștient androcentric” (*Despre diviziunea muncii sociale* (1893)). Protejat de coerența practică și de experiența doxică, a căror continuitate este asigurată de logica reproductivă a învățământului, acest sistem de viziuni și diviziuni este mereu ajustat principiilor preexistente, ajungând să consacre ordinea prestabilită drept o existență cunoscută și recunoscută oficial. Despre acest subtil mecanism de funcționare a relației dintre semne Umberto Eco este la fel de informat ca și Durkheim, de aceea nu pretinde că fantasma papei ar fi ceva mai mult decât un inel din marele lanț al raportului de putere între genuri.

Observația reputatului semiotician depășește cadrul strict al disputelor teologice și vizează dominantă gândirii patriarhale în Italia catolică și papală ca un fenomen mai vast de natură politică, socială și culturală. Chipul static în care se analizează stereotipurile genuriale în Italia este mai cu seamă vizibil în mediul academic, unde cunoașterea este produsă și ratificată de autoritatea discursurilor savante. Comparând situația feminismului italian cu cel din majoritatea țărilor europene și cu cel anglo-saxon, unde universitatea și academia au devenit locurile de depozitare și transmitere a cunoașterii feminine, Raffaella Baccolini remarcă, în prefața la prima antologie italiană de *Critică feministă și teorie literară* (1997), că „atenția acordată categoriei analitice de gen sexual a reprezentat o adevărată revoluție științifică, a cărei nerecunoaștere și blocare a provocat, mai ales în Italia, efecte de provincialism meschin, închidere și stagnare pe poziții științifice înapoiate” [7, p. 12]. Faptul că Academia Italiană a dezbătut ani în șir problema relevanței sau a irelevanței studiilor feministe pentru progresul general al științei a avut drept efect retragerea în underground a cercetărilor feministe care, nefiind stimulate și instituționalizate, au întârziat să ofere o perspectivă specifică pentru apartenența lor națională. Pe de altă parte, situația studiilor feministe în cadrul Academiei Italiene scoate în evidență logica raportului de putere între genuri, care este încă foarte departe de a fi soluționată în această țară. Abundența studiilor feministe în universitățile franceze, germane sau americane și absența lor aproape totală din câmpul italian al producerii noilor forme de cultură este o realitate care dă nota caracteristică a conștiinței modernității în Italia: „lipsa unui loc rezervat cercetărilor feministe în interiorul universităților italiene a provocat întârzieri nu doar în procesul de vizibilitate, ci și în cel de legitimare a acestui tip de cercetare, dar mai ales, a provocat o gravă defazare față de rețeaua didactico-științifică europeană și internațională, pe care femeile italiene au încercat din răspuțeri să o recupereze în ultimii ani. [...] lipsa studiilor feministe a însemnat pentru Italia o periculoasă întârziere în problema acceptării de către Academie a presupuzițiilor teoretice ale criticii feministe” [7, p. 15].

O suită de observații formulate de Pierre Bourdieu în studiul său consacrat dominației masculine (*La domination masculine* (2002)) explică această evoluție blândă a feminismului italian prin faptul că paradigma viziunii androcentrice a supraviețuit aproape intactă în inconștientul mediteranean. Circularitatea perfectă a raportului dinamic pe care societățile mediteraneene îl întrețin cu schemele interpretative ale cosmogoniei antice este asigurată de un șir de „strategii de reproducere prin care bărbații, deținătorii monopolului asupra instrumentelor de producere și de reproducere a capitalului simbolic, intenționează să-și asigure conservarea sau sporirea acestui capital: strategii de fecunditate, strategii matrimoniale, strategii educative, strategii economice, strategii succesoriale, toate orientate spre transmiterea puterilor și privilegiilor moștenite” [3, p. 73]. Punctul de

vedere al lui Bourdieu este foarte răspândit în rândul etnologilor. Există un șir de cercetări comparate ale riturilor și tradițiilor din Grecia, Italia, Spania, Egipt, Turcia etc., care atestă o schemă perceptivă comună pentru toate popoarele din bazinul mediteranean bazată pe principiul onorii masculine și al disprețului feminin (J. Peristiany, *Honour and Shame: the Values of Mediterranean Society* (1974); J. Pitt-Rivers, *Mediterranean Countryment. Essays in the Social Antropology of the Mediterranean* (1963)). Chintesența acestui areal cultural, așa cum este ea înțeleasă de etnologi și de Bourdieu însuși, constă în asocierea masculinității cu principiul nobleței, care generează atât ierarhiile și diviziunile sociale (medic/infirmieră, patron/secretară, profesor/asistentă etc.), cât și manifestările vizibile ale diferențelor între sexe (comportament, ținută, coafură etc.) sau, într-un sens mult mai larg, detaliile, aparent insignifiante, ale comportamentului cotidian care conțin nenumărate apeluri la respectarea ordinii prestabilite: „pe platourile televiziunii, femeile sunt aproape întotdeauna cantonate în roluri minore, tradițional rezervate „sexului slab;” când ele nu sunt flancate de un bărbat, care le pune în valoare și care le adresează plezanterile și aluziile mai mult sau mai puțin discrete ce fac parte din ambiguitățile înscrise în relația de „cuplu,” ele nu reușesc să se impună, sau să-și impună cuvântul, rămânând imuabil în rolul de „animatoare” sau „prezentatoare;” dacă participă la o dezbatere publică, ele trebuie să lupte în permanență pentru accesul la cuvânt și pentru captarea atenției, marginalizarea la care sunt supuse fiind cu atât mai implacabilă cu cât nu se inspiră dintr-o intenție explicită, ci dintr-un exercițiu automatizat al inconștientului: ele sunt întrerupte, iar răspunsul la întrebarea inteligent formulată de o femeie este adresat bărbatului, de parcă, prin definiție, o întrebare inteligent formulată nu poate proveni de la o femeie” [3, p. 85].

Această analiză caracterologică ar putea continua, dar trăsăturile schițate sunt îndestulătoare pentru a ne îngădui să înțelegem că fenomenul la care se referă cercetările anterior menționate este o diferențiere socială de esență „machistă,” izvorâtă dintr-un complex masculin de superioritate moștenit de societățile mediteraneene într-o măsură mai mare decât celelalte de la vechii greci și romani, care nu-i puteau ierta unui bărbat asumarea unui rol rezervat tradițional femeii fără a-l face vinovat de trădarea propriului sex. În unele țări, machismul este ridicat la rangul de problemă de stat, pentru că în actualele condiții ale competitivității maxime pe plan economic, intelectual sau profesional, acest cult al performanței masculine devine principala cauză a depresiilor și afecțiunilor psihologice ale bărbaților pe care le constată, tot mai frecvent, psihiatrii, psihanaliztii și sexopatologii. În articolul *Bărbații luptă împotriva machismului*, publicat în *El Pais* din 13 decembrie 2007, Carmen Moran menționează că acest stereotip mintal și comportamental constituie o adevărată tară pentru spanioli, iar în condițiile expansiunii revendicărilor feministe, el este resimțit ca o agresiune sexuală atât împotriva femeilor, cât și împotriva bărbaților. Înțelegând că motivul învingerii rezidă în triumful multiseclar, bărbații spanioli, cei care dețin exercițiul puterii legislative, au promovat un proiect guvernamental de „dedoxificare machistă” a Spaniei. În ceea ce privește spațiul italian, problema machismului va fi amplu dezbătută în proza feminină de cea mai diversă factură, în special, în romanele autoarelor provenite din Sud.

Există, așadar, o serie de premise care explică inerțiile și blocajele ce au împiedicat demersurile feministe din Italia să se sincronizeze cu progresul general al acestui tip de gândire critică. Alături de „vocația” catolică, papală, patriarhală și machistă a Italiei, fascismul a avut de jucat un rol nu mai puțin decisiv în afirmarea tardivă a conștiinței femeilor din această țară. Nu întâmplător una din primele cărți dedicate relației femeilor italiene cu creația, intitulată, de altfel, foarte sugestiv *Acea lume a mănuișilor și a stofelor*

(1987), începe cu precizarea că scriitoarele italiene pot fi grupate în două perioade distincte: cele de la începutul secolului al XX-lea și cele de după 1945. Conturând o serie de profiluri ale scriitoarelor italiene din secolul al XX-lea, Paola Belloch notează că raportul italienelor cu literatura a fost întotdeauna extrem de complicat. Imposibilitatea de a se referi la niște modele feminine anterioare limita considerabil sursa de inspirație a scriitoarelor italiene, provocându-le grave probleme de identitate: la începutul secolului, ele se puteau inspira doar din modelele masculine sau din cele ale scriitoarelor străine, dar prima alternativă comporta un act de renunțare, iar a doua de sfidare, atât renunțarea cât și sfidarea cauzându-le sentimente de nesiguranță, de inadecvare și de culpabilitate greu de depășit. O relativă compensare a traumatismelor derivate din constrângerile și alienările pe care le-au suportat timp îndelungat este asigurată de revendicările politice obținute de primele feministe italiene, printre care și unele scriitoare ca Anna Maria Mozzoni, Emilia Mariani, Giulia Cavallari sau Guadalberta Beccari. Dar imediat ce au fost obținute principalele drepturi juridice și accesul teoretic la toate tipurile de carieră, fascismul a anulat de iure și de facto aceste progrese. Femeile au fost nevoite să se reîntoarcă în „sânul familiei” și să se mulțumească cu singura aspirație permisă și încurajată care era căsătoria. Femeile nu au rezistat asaltului violenței psihologice a fascismului care, lipsindu-le de posibilitatea angajării în câmpul muncii, le-a sîstat orice independență economică și le-a diminuat orice sacrificiu personal, cu excepția celui de a da naștere eroilor patriei. Așa cum notează Belloch, „mama eroină,” procreatoarea fiilor patriei, a fost adesea exaltată și premiată, dar i-a fost negată adevărata contribuție socială și intelectuală, iar educația ei a fost readusă în albia binarismelor tradiționale. Tinerele necăsătorite, din ce în ce mai numeroase după ce Primul Război Mondial decimase populația masculină, au trăit în timpul anilor fascismului o existență inutilă și obscură, aproape inconstientă. Perspectiva căsătoriei, singura posibilă și admisă, le tăia dorința și chiar capacitatea de a urma alte cariere sau alte idealuri. E semnificativ faptul că nicio femeie nu a avut curajul și forța de a depune o mărturie în scris despre destinul unei întregi generații ratate de femei” [2, p. 16].

Suspendată astfel cel puțin pentru douăzeci de ani, din 1925 până în 1945, forța intelectuală și creativă a femeilor din Italia va bascula într-o afirmare lentă și dificilă, care începe să se alinieze conștiinței globale a feminismului abia în ultimele două-trei decenii. Necesitatea obiectivă, indispensabilă, de a „excava” adevărul despre viața inutilă, claustrată, obscură și nesigură pe care au trăit-o femeile în perioada fascismului a putut fi realizată abia în anii optzeci ai secolului trecut când apare, fără semnătură (!), *Le confessioni di una piccola italiana: memorie anonime* (1983), sau *La preparazione* (1982), de Lalla Kezich și *Zeta o le zie* (1980), de Laura Lilli. De altfel, fenomenul „confesiunilor nude” ale femeilor despre mizeria, frica, foamea, ura și violurile suportate în timpul marilor evenimente istorice masculine nu este specific doar pentru Italia. Din motive lesne de înțeles, care vizează atât onoarea femeilor, cât și fragilitatea psihică a bărbaților, jurnalul ținut de o berlineză între 20 aprilie și 22 iunie 1945 (*Eine Frau in Berlin*), când femeile au fost singurele care au „întâmpinat” armata sovietică intrată triumfător în Berlin, suportând fiecare, indiferent de vârstă, condiția fizică sau starea psihică, zeci de violuri în fiecare zi, a fost publicat abia în 2002, după moartea autoarei și fără numele ei pe copertă.

Semn al unui evident tradiționalism cultural, „explozia” literaturii feminine în Italia are loc cu o întârziere de cel puțin cincizeci de ani față de Anglia, Franța sau America, unde scriitoare ca Jane Austen, surorile Brönte, George Sand, Flora Tristan, Harriet B. Stowe, Margaret Fuller ș.a. au început să-și câștige existența din

activitatea scriitoricească și să exercite o influență considerabilă în mediul literar încă de la începutul secolului al XIX-lea. Din acest prim val de interprete ale destinului feminin fac parte un șir de scriitoare în mare parte absente, până de curând, în istoriile literaturii italiene: Cristina Trivulzio di Belgioioso (1808-1871), Emilia Ferretti Viola (Emma, 1844-1929), Anna Zuccari (Neera, 1846-1918), Maria Antonietta Torriani (La Marchesa Colombi, 1846-1920), Matilde Serao (1870-1945), Ada Negri (1870-1945), Grazia Deledda (1871-1936), Sibilla Aleramo (1876-1960), Anna Banti (1895-1985), Alba de Céspedes (1911-1997). Se consideră, în mod curent, că modernitatea literaturii italiene din secolul al XX-lea este marcată de apariția, în 1903, a revistei *Il Leonardo*, redactată de Giovanni Papini, *La Critica*, de Benedetto Croce și *Il Regno*, de Enrico Corradini. Întâmplarea face ca în același an, 1903, să fie publicat editorialul florentin Bemporad (*Almanacco italiano. Piccola enciclopedia popolare della vita pratica*), care anunța deschiderea „secolului femeilor” prin creionarea profilurilor literare ale douăzeci și una de scriitoare: Vittoria Aganoor, Luisa Anzoletti, Guadalberta Alaide Beccari, Sofia Bisi Albini, Rachele Botti Binda, Maria Alinda Bonacci Brunamonti, Grazia Deledda, Luigi di San Giusto, Donna Paola, Febea, Gemma Ferruggia, Fulvia, Antonietta Giacomelli, Jolanda, Marchesa Colombi, Neera, Maria Pezzé Pascolato, Regina di Luanto, Sfinge, Térésah. În mod inexplicabil, almanahul lui Bemporad nu le include pe Matilde Serao, Annie Vivanti, Ada Negri și Carolina Invernizio, ale căror implicații culturale și literare s-au bucurat de o largă audiență în cercurile intelectuale ale epocii. Camuflată prudent, revendicarea tacită a apartenenței femeilor la cultura italiană rămâne un obiectiv documentar de un salutar pionierat, dar în mod evident și regretabil, fără ecou. Cu excepția Matildei Serao, cunoscută mai mult datorită activității sale jurnalistice, și a Graziei Deledda, considerată o autoare minoră în pofida Premiului Nobel repurtat Italiei în 1926, instituționalizarea celorlalte scriitoare nu a fost orientată decât prin informații de a doua mână, articole introductive sau de sinteză, de obicei, negative. O preocupare sistematică și în spirit efectiv modern pentru acest „arhipelag scufundat” al culturii italiene se observă abia în ultimii ani, când cercetătoarele feministe italiene au întreprins aceeași muncă de arheologie literară, punând în discuție legitimitatea criteriilor care oficializează valoarea și nonvaloarea literară, ca și colegile lor din Europa sau de peste ocean.

Se poate afirma cu toată certitudinea că ideea literaturii feminine a fost întâmpinată de conștiința critică italiană cu o inflexibilitate mult mai mare decât în alte țări. Studii literare concludente pun în lumină vitalitatea discursului moralizator despre activitatea spirituală a femeilor, contestând, în mod radical și de la o distanță aristocratică în ordinea spiritului, orice merit al acestei literaturi care are „prea puține raporturi cu literatura.” Având o ereditate foarte încărcată, tradiționalul hiat dintre natură și cultură se bucură în continuare de mare prestigiu și are efecte considerabile asupra conștiinței literaturii din secolul al XIX-lea și de la începutul secolului al XX-lea. Concepția romantică despre esența naturii sublime a femininului este propagată cu titlu de explicație cauzală normativă. Chiar și unii adepți foarte progresiști ai științei „eliberate de dogme și revelații,” cum era Carlo Cattaneo (1801-1869), nu-i recunoaște femeii decât rolul stereotip de muză, inspiratoare și „infirmieră celestă” pentru bărbatul creator de opere artistice. Pe Cattaneo îl interesează în aceeași măsură studiul faptelor pozitive care conduc la dezvoltarea societății, ca și datoria morală a femeilor de a menține ordinea socială și unitatea armonioasă a lumii. Acest nucleu central al ghidului său politico-moral se extinde asupra funcției artei și devine un puternic factor de exacerbare a opoziției simbolice dintre raționalitatea caracterului

masculin și iraționalitatea celui feminin. Faptul că în cadrul marelui ansamblu cultural european încep să se afirme, fie și cu jumătate de gură, unele voci literare feminine, îi inspiră lui Carlo Cattaneo un amplu studiu culturologic dedicat romanului feminin contemporan din Italia (*Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia* (1861)). Un bilanț vertiginos, obsedat de pierderile umanității provocate de pătrunderea femeilor în acest domeniu rezervat spiritului masculin prin excelență, exprimă o stare de angoasă existențială profund înrădăcinată în mentalitatea epocii. Cu înțelesul sau subînțelesul că „natura” feminină nu este adaptată exercițiilor intelectuale, avertismentele lui Cattaneo traduc eterna mitologie a eternului feminin: „femeia noi o dorim așa cum este ea de fapt, nici mai puțin, ca să nu o umilim, dar nici mai mult, căci i-ar dăuna în egală măsură. Sublime în ordinea naturală, ele n-ar putea râvni la o superioritate amăgitoare în ordinea convențională a societății. Ceea ce noi încercăm să obiectivăm cu prețul atâtor studii și artificii, la ea rămâne un caracter profund subiectiv. Noi suntem poeții, ea este poezia. Noi iubim, dar nu este ea însăși iubirea? Ne seduce virtutea? Ea este virtutea” [4, p. 58].

După ce dă o lungă listă de „superiorități” feminine, Cattaneo ajunge la o concluzie de mare candoare intelectuală: „Femei influente asupra civilizației, asupra literaturii, asupra artei? Dar toate exercită o asemenea influență! Artele, literatura, civilizația sunt emanația frumuseții și dragostei lor. Nu putem nega faptul că ele domnesc pretutindeni. Nu există nicio operă de geniu în spatele căreia nu s-ar ascunde, obscură și ignorată, o muză inspiratoare, o femeie” [4, p. 359]. Predica devine și mai evidentă când tezele lui Cattaneo decretează drepturile permise femeilor în vederea asigurării unei armonii sociale desăvârșite: „dacă femeia își abandonează tăcerea, dacă se smulge din obscuritatea în care strălucește cu mult mai mare putere decât în orice splendoare a faimei, ea trebuie să coboare printre noi în calitate de infirmieră, de misionară” [4, p. 62]. Cu o dezinvoltură totală, femeile sunt chemate să contribuie la consolidarea diviziunii dintre sfera publică și cea privată, acceptând această separare de teritorii ca pe un rezultat „firesc” al suprapunerii biologiei feminine și a ceea ce femeile sunt capabile să facă sau să devină. Mult mai acută și mai bine sistematizată, cu efecte mult mai grave pentru dezvoltarea unei conștiințe auctoriale feminine, este manipularea imaginii scriitoarei de către filosoful italian: „aceeași misiune trebuie să o exercite femeile și în literatură, ele ar trebui să reconducă de la artă spre natură, de la iluzie spre adevăr, de la aspectul imaginativ spre sensul practic al lucrurilor. Lor le revine sarcina de a demonstra că frumosul rezidă în adevăr, că poezia este în natură. [...] Ceea ce sperăm să găsim în cărțile datorate femeilor italiene este o analiză amănunțită a sentimentului, o delicată și fină cunoaștere a inimii umane” [4, p. 62]. Deoarece înțelegerea rolului scriitoarei este stereotipă și lipsită de nuanțe, romanele scrise de femei, care „nu sunt cărți ce se citesc cu multă plăcere,” sfârșesc prin a-i produce filosofului italian un sentiment de profundă dezamăgire: „așteptările noastre rămân ofensate în cel mai înalt grad când, în locul unui plăcut colocviu cu doamnele poeziei și ale dragostei, ne găsim în acea atmosferă de pedanterie, înfumurare și vanitate, refugiul împotriva cărora îl căutăm tocmai la femeie” [4, p. 58]. Argumentul esențial, decisiv, împotriva valorii producțiilor literare feminine este formulat, așadar, în funcție de criteriile biologic-antropologice. Întrucât femeile sunt percepute ca fiind destinate biologic rolului de soție și mamă, ar fi cu totul excesiv să li se pretindă o contribuție culturală originală, totalitatea sau suma competențelor raționale și creative fiind asociate în mod axiomatic cu masculinitatea spiritului. Relația femeilor cu sfera domestică (îngrijirea copiilor, a soților, a gospodăriei) este transferată asupra domeniului creației, în care li se deleghează aceeași „specializare îngustă,” redusă la serviciul de muză, cititoare sau „barometru” al moralității

poetului. Această formulă de compromis estetic sancționează orice viziune neconformă „chemărilor naturale” pentru calitățile femeilor. Din fericire, efectele negative și chiar ravagiile „pasiunilor imorale” ale unei George Sand sau George Eliot nu au corupt încă vocația mesianică a scriitoarelor italiene. Oricât de relative, modeste, iar uneori profund discutabile ar fi realizările lor literare, ele constituie, oricum, un evident progres față de cele franceze sau engleze, pentru că ilustrează adevăratul ethos consacrat: „Găsiți și la poetele noastre contemporane acel dezgust pentru viața reală, acea aspirație la o ordine nedefinită a lucrurilor, acea dorință arzătoare a unei existențe agitate, libere, emancipate? Nu, la ele puteți descoperi doar cultul științei, cultul patriei și al artei, sau cultul religiei” [4, p. 66].

Ipozeza implicată a existenței unei legături între masculinitate și superioritatea rațiunii asupra pasiunii și a instinctelor se va extrapola, ca o fixație esențială a organonului ideologico-literar, și asupra secolului al XX-lea. Emergența literelor feminine din această perioadă impunea evaluarea lor comparativă și aprecierea trăsăturilor operelor din punctul de vedere al calităților valorice concrete legate de acestea. În practică însă demersurile critice vor aprecia mai mult conformitatea sau abaterea acelor texte față de singura „unitate de măsură estetică” recunoscută de instituția literară, care este canonul ideatic și stilistic masculin. Reflexul direct al acestui reduționism dogmatic este crearea unui câmp semantic bazat pe opoziția virilitate/feminitate, cu o corespondență valorică imediată în superior/inferior, care judeca textele feminine drept „viguroase,” „robuste,” „scrise cu minte de bărbat,” dacă acestea răspundeau așteptărilor criticii literare, și „inconsistente,” „impudice,” „imature,” „prea feminine,” dacă prezentau o deviere de la percepția dominantă a sferei valorilor literare. Dovezile cele mai concludente, din primele decenii, sunt oferite de Benedetto Croce (1866-1952) și Giovanni Verga (1840-1922), ale căror voci, critică și literară, au avut o mare rezonanță în Italia și dincolo de hotarele ei. Prin generalizarea progresivă a ideii de literatură „mică,” „minoră,” „marginală” în orice caz, literatura feminină se conceptualizează în termenii unei literaturi secunde în raport cu cea „autentică” masculină, iar abundența de clișee și locuri comune ale condiției „precare” a feminității transformă scriitoarea într-o entitate creativă „imatură”, privită cu o anumită indulgență și mărțimie paternă. Într-o scrisoare adresată Paolinei Greppi în 1890, Giovanni Verga își mărturisea decepția provocată de lectura unui roman al Gemmei Ferruggia și, cu aceeași ocazie, își exprima viziunea panoramică referitor la pretențiile „oarecum naive” ale femeilor de a crea produse estetice. Pentru că nu are „prea mare încredere în femeile scriitoare, sau mai exact, în valoarea lor artistică, inclusiv în George Sand, care e o plicticoasă, și nici în Serao, care face excepție, dar numai pentru că e o hermafrodită,” o imploră pe Greppi să-și asume „sarcina amară” a unei judecări critice solicitate de Gemma Ferruggia pentru romanul său. Marele patron și pionier al verismului italian își formulează, la sfârșitul acestei confesiuni epistolare, profesiunea de credință, a cărei morală e ușor de ghicit pentru oricine: „arta o vreau făcută la modul cel mai serios, n-ar trebui să se învețe scrierea cărților precum se învață confecționarea pantofilor, iar între un roman nereușit și o pereche de pantofi buni, prefer pantofii” [9, p. 7].

Diversificarea și localizarea mai precisă a conceptului de masculinitate a creației formează și preocupările estetico-filosofice ale lui Benedetto Croce. Afirmând impersonalitatea artei, criticul italian explică mecanismele creației prin capacitatea artistului de a transcende și a sublima viața psihică individuală. Dar această stăpânire sau chiar interdicere a dorințelor și pasiunilor umane poate fi realizată numai de un „eu rațional,” dotat cu capacitatea de a distila experiența empirică și stările elementare într-

un angajament moral superior. De sorginte hegeliană, concepția restabilirii integrității rațiunii, în toate implicațiile sale logice, estetice, economice și etice, este exprimată în stil monumental în cele patru volume ale filosofiei croceene (*Filosofia come scienza dello spirito* (1902-1917)). Se recunoaște și se reafirmă astfel dihotomia conceptuală dintre rațiune, masculinitate, adevăr și intelect, pe de o parte, și simț, feminitate, eroare și emoție, pe de altă parte. În același spirit romantic și hegelian este explicată prezența, tot mai numeroasă, a femeilor în câmpul literaturii. Din cauza caracterului confesional al scrisului, dar mai ales din cauza „efeminării estetice a bărbaților,” porțile cetății literelor au cedat sub presiunea femeilor, „ființe afective și practice în cel mai înalt grad,” care „se află în largul lor când sunt invitate să-și reverse sufletul, fără a le păsa cât de puțin de lipsa stilului” [6, p. 133].

În pofida faptului că premisele teoretice de la care pleacă Benedetto Croce privesc creația literară ca un act de ruptură în raport cu biografia artistului și contextul în care a fost realizată, profunzimea prejudecăților conceptuale privind femeile îl determină pe criticul italian să explice problema formei operelor feminine prin factori de ordin biologic și anatomic: „se pare că femeile, capabile să dezvolte în ele timp de nouă luni un germen de viață [...], sunt de obicei incapabile să se descurce cu gestațiile poetice: zămisirile lor artistice sunt aproape întotdeauna imature” [6, p. 134]. Și această concluzie are urmări directe asupra definiției globale, de sinteză, a literaturii feminine, pe întreaga durată a secolului al XX-lea. Demonstrația cea mai radicală în acest sens, este delimitarea netă a zonei artei autentice și a celei lipsite de valoare, pe care Croce o întreprinde în *Poesia și non poesia* (1923). Cu câțiva ani mai devreme, în 1919, cu prilejul scrierii unei prefețe la romanul *Una giovinezza del secolo XIX* de Anna Radius Zuccari (Neera), aceleași principii ale poeticității operei literare operau un clasament al scriitoarelor italiene și străine. Astfel, conținuturile ideatice ale textelor lui Neera sunt elogiuate pentru „solida și desăvârșita filosofie morală,” pentru sensul practic al acestei „gânditoare virile” care nu promovează paritatea sexelor. Mitul neutralității artei este reactivat cu această ocazie: „omul tinde spre o unitate spirituală, spre un ideal cu o valoare absolută; dar pentru a atinge această satisfacție majoră, care este specifică vieții umane, nu este necesar ca femeia să ia locul bărbatului sau invers” [5, p. 3]. Dramele și nuvelele Claricei Tartufari se bucură și ele de aprecierea esteticianului italian pentru că denotă un „temperament robust” și o „simțire viguroasă” a problemelor realității. Prin caracterul său „frivol,” lipsit de preocupări nu numai literare, dar și sociale, opera Adei Negri este „impudică” și deci, prin definiție, contrară „poeziei autentice.” Un atare verdict critic se sprijină doar pe evaluarea dimensiunii sentimentale împinse „la limita extremă” care, după părerea esteticianului, nu este mediată și „purificată” de „interesele superioare ale omului,” fără a specifica însă dacă în categoria „om” este inclusă și femeia. Ideologizarea moralizantă capătă aspecte de-a dreptul aberante, cel puțin din perspectiva actuală, când este vorba despre „neglijențele” și „imperfecțiunile” formale ale lui George Sand datorate, evident, „straniei vieți afective” și originii „senzuale și patologice” a biografiei ei scandaloase. Exemplu, în același timp, de alienare feminină și de îndoctrinare patriarhală, Sand îi servește lui Croce pentru a le reaminti femeilor locul pe care trebuie să-l ocupe în ordinea culturală: „ideologia erotică a lui Sand mai poate fi întâlnită încă la multe femei care, dând frâu liber oricărui capriciu al sentimentului, se prezintă drept niște campioane ale libertății” [5, p. 4]. Cu o lejeritate impresionistă care uimește la un critic de talia lui Croce sunt judecate și contribuțiile literare ale lui Annie Vivanti, ale cărei „insuficiente elaborări artistice” sunt cauzate de

sentimentele absolut libere ale scriitoarei care „neluând în serios viața, pare să nu acorde prea mare atenție nici acelei flori a vieții care este arta” [5, p. 4].

Polarizarea virilitate/feminitate, atât de vizibilă la Benedetto Croce, face tot mai evidentă prejudecata că modelul masculin este centrul exclusiv al inițiativei creatoare de civilizație, cultură, valori literare. Astfel de concluzii sunt foarte răspândite la teoreticienii și criticii literari italieni din prima jumătate a secolului al XX-lea. Există, așadar, doar artă și non-artă, literatură și non-literatură, orice operă care nu trece „testul de canonizare” elaborat de Croce, cade în desuetudine prin lipsă de adeziune. Privit din perspectiva relațiilor literare, acesta este un exemplu tipic de constituire a canonului la scară națională. Că aceleași „opere exemplare” masculine urmau să treacă proba de validitate prin confruntare cu modelele canonice franceze, considerate o normă universală a literaturii lumii, constituie deja o problemă de legitimare a unei literaturi mari, sau mai puțin mari, în cadrul ierarhiilor eurocentrice. Supremația valorică a textelor lui Verga, Capuana, Carducci, Pascoli sau D’Annunzio față de cele feminine, minore, marginale, lipsite de valoare, rămâne însă o problemă de ordin intern, pentru că Italia, datorită apartenenței sale la „tripla alianță” a centrului cultural francez-german-italian, nu a cunoscut reacții de respingere a etalonului literaturii franceze de tipul eseului iconoclastic al lui Miguel de Unamuno, *Despre europenizare* (1906).

Un aspect al instituționalizării abuzive a „marilor” curente, școli, mișcări sau cărți ale „marilor” creatori de artă este că istoriile literare, curricula școlară și cea universitară, manualele și cursurile de literatură prezintă procesul evolutiv al culturii doar în baza acelor modele incontestabile ale valorii și gustului estetic. Fața masculină a canonului italian poate fi observată în monumentală *Storia della letteratura* (1871) a lui Francesco De Sanctis, dar și istoriile literare mai recente reproduc schemele perceptive în aceleași contururi. Ca rezultat, o mișcare atât de controversată și de „manifestă” pe plan european ca futurismul italian este difuzată și receptată ca un „succes” exclusiv al lui Filippo Tommaso Marinetti. Convenționalismul didactic-academic ignoră rolul jucat în cadrul experiențelor avangardiste de Benedetta Cappa (1897-1977), scriitoare, paroleliberistă, pictoriță, scenografă, graficiană, regizoare și soție a lui Marinetti, care incarna cel mai adecvat ideea de „artist total” predicată de futuriști. Lăsăm fără comentariu faptul că cele două volume ale *Dicționarului futurismului* (*Il dizionario del futurismo* (2001)), elaborate de Ezio Godoli, creează o imensă breșă în interiorul celui mai „viril” curent literar, arătând că principiile și convențiile futurismului au fost „împărtășite,” uneori radical polemic, de către Gladia Angeli, Marietta Angelini, Leandra Angelucci Cominazzini, Annaviva, Aurel, Pina Bocci, Flora Bonheur, Alzira Braga, Brunas, Charlotte Caillot, Giannina Censi, Nene Centonze, Franca Maria Corneli, Immacolata Corona, Dina Cucini, Maria D’Arezzo, Mina Della Pergola, Fanny Dini, Maria Ferrero Gussago, Maria Giananni, Fulvia Giuliani, Adele Gloria, Maria Goretti, Magamal, Marisa Mori, Elisa Pezzani, Laura Pittaluga, Maria Ricotti, Enif Robert, Rosa Rosà, Valentine de Saint-Point, Irma Valeria, Wanda Wulz și Rougena Zatzova.

O altă derivată a legitimării supremației valorilor literare masculine este crearea unui efect Pigmalion inversat la modul negativ. Conștiința auctorială feminină, dominată de o gravă nesiguranță de sine, de agorafobie și de complexul „neputinței învățate” (*learned helplessness*, în formula scriitoarei americane Jan Morris) este Galathea discursurilor critice masculine. Din acest punct de vedere, apare foarte semnificativ faptul că primul roman declarat feminist din Italia *Una donna* (1904), de Sibila Aleramo, narează istoria

autobiografică a autoarei care este nevoită să-și sacrifice familia și să înfrunte scepticismul părerilor suverane ale adevăraților artiști ai cuvântului pentru a se realiza în calitate de scriitoare și jurnalistă. *Una donna* este un text – program pentru scriitoarele italiene de la începutul secolului al XX-lea, pentru că „această carte trebuia să fie o revanșă pentru violența pe care am suportat-o mereu din partea bărbaților... trebuia să fie o carte care ar fi demonstrat lumii întregi sufletul femeii moderne... și ar fi făcut să palpitate de remușcare și de dorință sufletul bărbatului” [8, p. 122]. Sindromul „inadecvării” conștiinței auctoriale feminine este constatat, cu titlu de notă specifică a perioadei, și de Paola Belloch în caracterizarea pe care o face literaturii feminine italiene din secolul trecut: „scriitoarele începutului de secol sunt influențate nu atât de evenimentele politice și economice sau de progresele științifice, pe care nu le-au privit cu adevărat niciodată, cât de istoria lor personală, exprimând dorința de a depăși complexele derivate dintr-o existență claustrată și centrată pe ele însele, de a sparge barierele unei îndelungate dependențe și obediențe. La începutul secolului, personajele prozei feminine din Italia exprimă condiția femeii care ar vrea, dar nu poate să-și mărturisească sentimentul de culpabilitate și de neadecvare în raport cu creația artistică” [2, p. 12].

Alte romane, nu mai puțin semnificative, precum *Lavinia fuggita* (1963) de Anna Banti, *La donna nera* (1976) de Antonietta Macciocchi, *Quaderno proibito* (1978) de Alba de Céspedes, sau *Approdo invisibile* (1980) de Grazia Livi ilustrează persistența duplicității conștiinței auctoriale feminine, determinate de același joc al ambiguității critice, de recunoaștere teoretică sporadică și de respingere practică generală, cu care se confruntau scriitoarele modernismului italian. Sub influența acestor oscilări permanente între complicitate și ruptură, între iminența aflării în interiorul discursurilor culturale și nevoia imperioasă de denunțare a mecanismelor care le susține, identitatea literaturii feminine se cristalizează treptat în tendința de a-și afirma poziția marginală drept o condiție a diferențierii față de „marii autori instituționalizați.” Întrebarea-cheie, pe care și-au pus-o cercetătoarele italiene din generația *Women studies* din anii '80, uneori agresivă, polemică, este următoarea: cum s-a constituit, s-a transmis și a dominat tradiția literară masculină și de ce această tradiție nu le-a rezervat femeilor decât o „prezență mută”? Primele reflecții critice cu privire la raportul femeilor cu literatura pornesc anume de la constatarea acestei „absențe” din istorie a femeilor în calitate de locutoare ale discursurilor proprii, dublate de un bogat patrimoniu de reprezentări feminine ca obiecte ale enunțatului și ca produse ale imaginarului masculin. Confruntate cu o instituție literară care deține monopolul competențelor selective, congregațiile pionieristice de cercetătoare feministe se aflau în fața a două soluții: denunțarea și protestarea împotriva absenței femeilor de pe scena istoriei, urmată de o febră a descoperirii și „umplerii rafturilor” cu textele depozitate în arhivă pentru irelevanța lor estetică-literară. Se asistă, pe întreaga durată a deceniului al optulea, la o proliferare de antologii, culegeri, istorii, portrete literare, relecturi ale povestirilor, romanelor, autobiografiilor, cântonierelor și epistolelor scrise de femei. Această contribuție a epocii nu poate fi trecută cu vederea, chiar dacă procesul de contestare a normelor literare „clasice” este uneori predicat „cu furie” și pune în circulație un lexic puternic impregnat de semnele corpului feminin. Conștientizarea faptului că valorile și comportamentele masculine funcționează în societate drept o normă pozitivă, în timp ce femeia și femininul sunt „celălalt,” elementul negativ, a condus la unele manifestări feministe radicale. *Sputiamo su Hegel (Să scuipăm pe Hegel)*, publicat de Carla Lonzi în 1974, este un manifest de revoltă feministă care exemplifică cel mai

concludent gândirea esențialistă italiană din acea perioadă. Subminarea exclusivismului valorilor estetice capătă o dimensiune protestatară și politică percepută cu tot mai multă claritate, care ajunge să proclame moartea literaturii ca pe un refuz al „vechilor clișee poetice feminine”. În *Lessico politico delle donne* (1979), Laura Di Nola propune înlocuirea criteriului estetic, valoric, canonic al eternei poezii masculine cu o poezie violentă, în care ar reverbera „urletul celor care-și vor istoria înapoi, cu toată furia conexă la o perpetuă excludere.” Puținele studii scrise pe această temă nu reprezintă, propriu-zis, o legitimare a manifestărilor feministe radicale, ci o justificare a unei realități incontestabile a epocii. Dar pe măsură ce promotoarele italiene ale *Women's studies* se ocupau de cercetarea scriitoarelor „uite” (arheologia literară și revizuirea canonului), de studierea specificității genurilor literare cultivate de femei (scrisori, jurnale intime, impresii de călătorie, autobiografii etc.) și de restaurarea rolului istoric jucat de femei în cultură, politică și societate, apărea tot mai imperioasă necesitatea de a defini identitatea subiectului feminin. Toate coordonatele epistemologice conduceau spre o dilemă insurmontabilă: cum poate fi definit subiectul feminin fără a risca neo-esențialismul și reproducerea logicii binare care a limitat gândirea patriarhală a Occidentului și, mai ales, cum pot fi disociate femeile, ca apartenență la o colectivitate distinctă, de ceea ce s-a constituit istoric drept un „mit” al identității feminine? Se ajunge, în felul acesta, în mod progresiv, la o criză a studiilor feministe și la o nouă formulă de cercetare oferită de pătrunderea studiilor genuriale în spațiul feminismului italian.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Eco, Umberto, *Pliculețul Minervei*, București, Humanitas, 2004.
2. Bletloch, Paola, *Quel mondo dei guanti e delle stoffe: profili di scrittrici italiane del '900*, Verona, Essedue, 1987.
3. Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Édition du Seuil, 2002.
4. Cattaneo, Carlo, *Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia*. În: *Scritti letterari, artistici, linguistici e vari*, Firenze, Le Monnier, 1948.
5. Croce, Benedetto, *Prefazione a Neera. Una giovinezza del XIX secolo*, Milano, Cogliati, 1919.
6. Croce, Benedetto, *Breviario di estetica*, Bari, Laterza, 1969.
7. *Critiche femministe e teorie letterarie*, (a cura di) Raffaella Baccolini, Maria Giulia Fabi, Vita Fortunati, Rita Monticelli, Bologna, CLUEB, 1997.
8. Aleramo, Sibilla, *Una donna*, Milano, Bompiani, 1978.
9. Verga, Giovanni, Lettera del 21.2.1890. În: G. Raya, *Una lettera di Verga sulle donne scrittrici*, *L'Osservatore politico letterario*, 1979, XXV, 7.
10. Farnetti, Monica, *Pagare il canone*. În: *Le Eccentriche. Scrittrici del Novecento*, (a cura di) Anna Botta, Monica Farnetti, Giorgio Rimondi, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2003.