visat.

primavera 2024

Rosa Rosà: una dona amb moltes ànimes

Raul Ciannella

L'any 2023 Sfabula Editorial va publicar *Una dona amb tres ànimes i altres relats futuristes*, de Rosa Rosà. L'autora va ser un dels noms més destacats del moviment futurista italià i també del feminisme durant la segona dècada del segle xx. Malgrat això, encara ara no forma part del cànon literari italià.

El llibre marca l'inici d'una col·lecció de traduccions de l'italià, amb la qual l'editorial vol acostar al lector català obres poc conegudes o insòlites de la literatura italiana, i en especial peces de gèneres no realistes amb els quals es representen i interpreten els desitjos, les pors i els temes més rellevants de les èpoques en què es van escriure. El llibre de Rosà és un exemple paradigmàtic d'aquesta mena d'obres. Amb elements fantàstics i propis de la ciència-ficció, l'autora aborda la «qüestió de la dona» quan el discurs feminista a Itàlia havia assolit certa maduresa, just abans que el règim feixista el sotmetés a una repressió contundent.

L'autora

Rosa Rosà és el pseudònim d'Edith von Heynau, nascuda a Viena l'any 1884 dins d'una família aristocràtica relacionada amb les milícies de l'Imperi austrohongarès, recentment derrotades per les forces de l'irredemptisme italià. A casa va rebre una educació formal, però aviat s'hi va rebel·lar. Primer, en apuntar-se a l'escola d'art, per a dones i anticonvencional, *Wiener Kunstschule für Frauen und Mädchen*, on es va formar en arts plàstiques i pintura. I, sobretot, quan va renunciar al seu estatus aristocràtic en deixar Àustria per anar a Itàlia i en casar-se amb el periodista italià Ulrico Arnaldi, que havia conegut el 1907. A Itàlia va acostar-se al líder del futurisme, Filippo Tommaso Marinetti, i va començar a col·laborar a la revista *Italia Futurista*, adoptant el pseudònim de Rosa Rosà.

Com explica la professora Lucia Re[1] a l'estudi introductori que s'inclou en el volum de la traducció, Rosà és el nom d'un poble italià que va pertànyer a l'Imperi austrohongarès fins al 1886 i que va tenir

un paper protagonista en la resistència de les tropes italianes contra l'exèrcit austríac durant la Primera Guerra Mundial. Potser, en el desdoblament del nom –Rosa/Rosà– l'autora volia palesar la seva doble procedència, o el desig de romandre en un llindar d'identitats. Sigui com vulgui, a partir de llavors, la seva llengua literària va ser exclusivament la italiana. A la revista *Italia Futurista*, s'uneix a un grup de dones –moltes també estrangeres– que escriuen una columna dedicada a la «qüestió de la dona» (Re 2023: 12). Rosà hi participa no només amb articles, en què discuteix les posicions misògines de l'època i proposa la seva visió de la dona «nova», sinó que també hi publica dibuixos, il·lustracions, relats i «paraules en llibertat», la tècnica futurista d'usar gràficament les paraules per construir poemes visuals.

Tota aquesta producció contribueix a definir els eixos temàtics i estilístics que convergiran a *Una donna con tre anime* (*Una dona amb tres ànimes*), la seva novel·la breu més coneguda: l'emancipació femenina, el tema de la *flâneuse* que descobreix la ciutat, les atmosferes surrealistes i oníriques, i la preferència per la velocitat i les innovacions científiques.

El llibre

Una donna con tre anime va ser publicada per primera vegada el 1918, per l'Estudio Editoriale Lombardo de Milà, i un any després es va incloure en el volum *Non c'è che te! Una donna con tre anime e altre novelle*, de l'editorial Facchi, també de Milà, en què s'aplegaven una sèrie de relats inèdits o que s'havien publicat en formes menys elaborades a *L'Italia Futurista*, com ara el relat breu «Romanticismo Sonnabulo» (Romanticisme somnàmbul), que va ser àmpliament revisat i publicat amb el títol «L'aquario» (L'aquari).

Una dona amb tres ànimes és, sens dubte, una de les obres més rellevants del futurisme italià, però alhora una de les més atípiques. L'obra aposta per una forma –la novel·la breu– molt tradicional en comparació amb l'avantguardisme futurista, ple de poemes, de recombinacions gràfiques de paraules, fragmentacions, efectismes estètics o novel·les experimentals. Tot i això, com suggereix Lucia Re, «[l']estructura narrativa estreta, lleugera, sintètica i dinàmica d' *Una dona amb tres ànimes* expressa els principis futuristes del dinamisme sintètic de manera molt més efectiva que la feixuga novel·la de Marinetti *Mafarka*» (Re 2023: 19-20). A propòsit de

Marinetti, Rosà va escriure aquesta novel·la justament com a resposta narrativa al pamflet «Come si seducono le donne» (Com se sedueix les dones) que el líder futurista havia pensat com a *divertissment* per a les tropes durant la guerra, i que és un manual misogin en què queda clar, sobretot des de la nostra perspectiva actual, que el concepte de «seducció» de l'autor consisteix és un seguit de «tècniques» per forçar relacions sexuals sense consentiment.

A *Una dona amb tres ànimes* la protagonista és una noia de vint-i-sis anys, descrita com una mestressa de casa qualsevol, comuna, anodina, sense cap tret distintiu, fins i tot amb un nom normal i corrent, «Giorgina Rossi». És una noia «d'una joventut gairebé polsegosa» (Rosà 2023: 39), que passa el temps tancada a casa, cuinant o fent tasques domèstiques; només en surt per anar al mercat o per demanar la màquina de cosir a la veïna. Rosà en resumeix la personalitat amb tres paraules: «és bona, és mansa, i tímida» (Rosà 2023: 40).

La Giorgina està casada amb un viatjant, Umberto Rossi, que quasi sempre és fora de casa per la feina. Rosà ens presenta aquí una divisió tradicional dels espais segons els dos gèneres: l'espai domèstic, privat i interior és per a la dona; l'espai social, públic i exterior és per a l'home. El desenvolupament de la novel·la es basa en el moviment progressiu de la protagonista des d'un espai cap a l'altre. El camí el recorre a través de tres canvis o metamorfosis temporals, que en aparença no tenen explicació, i podríem considerar que es tracta d'elements típicament fantàstics, com ara el de la possessió o metempsicosi, un recurs molt freqüent a la literatura popular de l'època; no obstant això, l'autora ens relata un seguit d'esdeveniments que involucren tres científics (Ics, Ípsilon i Igrega) que atorguen a aquests fets una mena de causalitat lògica, i que acosten la història al gènere de la ciència-ficció.

La primera metamorfosi és de tipus eròtic/sensual, afecta l'esfera moral de la protagonista i està dividida en dues parts. La primera part li passa, significativament, davant de la porta de casa –un lloc fronterer entre l'espai privat i el públic– just quan posa la clau al pany. Aquí, la Giorgina experimenta «una crescuda vertiginosa de totes les seves sensibilitats femenines, una explosió sobtada d'un efusiu encís sensual, una revelació d'alguna cosa que fins a aquell

moment li havia estat desconeguda» (Rosà 2023: 51). El veí, un noi que pujava les escales al costat d'ella, percep el canvi, i quan ell intenta acostar-s'hi, la Giorgina torna corrent a dins de casa.

Aquest despertar del desig eròtic constitueix, segons la concepció de l'època, una transgressió, una invasió de l'esfera del desig masculí. Com recorda Lucia Re[2] en referència a una altra controvertida obra futurista escrita per una dona (*Un ventre di donna*, d'Enif Robert, 1919) el món científic –masculí– ignorava que la dona tingués desitjos sexuals; i manifestar el contrari equivalia a ser diagnosticada com a histèrica i neurastènica, era signe de virilització i, per tant, de *degeneració*. Recordem que aquesta paraula va tenir una transcendència fonamental des del final del segle xix, a partir de l'obra de Max Nordau *Degeneration* (1892) i de les «teories degeneracionistes». Aquestes teories treien conclusions socials d'interpretacions mèdiques i denunciaven l'amenaça que comportaven per a la societat europea els «degenerats», com ara els dandis, els homosexuals, les «races» exòtiques que procedien de les colònies i, naturalment, les dones.

Aquesta primera metamorfosi es complementa quan s'acosta a la finestra de casa –un altre llindar clàssic, alhora físic i metafòric entre el món interior i l'exterior–, després de passar unes quantes «hores en una quasi immobilitat física i psíquica» (Rosà 2023: 55). De sobte, nota una nova vitalitat i curiositat, una energia que l'empeny a sortir de casa i anar a conquerir l'espai exterior, per explorar la ciutat i la vida nocturna. Es converteix en *flâneuse*.

La segona metamorfosi es manifesta en l'àmbit intel·lectual, que també és un «espai» dominat normativament pel mascle. Després de l'aventura nocturna, la Giorgina es reincorpora a la seva personalitat i es troba, una altra vegada, davant del portal de casa. Sense recordar què acaba de passar, es pensa que anava cap al mercat. Quan hi arriba, en lloc de comprar o queixar-se pel preu de la verdura o dels ous, com acostuma a fer, s'enfila a una cadira i, cridant l'atenció del públic, comença a parlar plena de fervor mentre descriu als transeünts desconcertats alguns descobriments científics: «Quatre, cinc, deu idees li afloraven alhora el cervell i patia perquè no trobava un mitjà per expressar-se adequadament que li permetés comunicar-les totes alhora» (Rosà 2023: 64).

La interpretació d'aquest fragment ens suggereix que només ocupant un espai públic no n'hi ha prou per conquerir-lo. La periodista i escriptora Flavia Steno (pseudònim d'Amelia Cottini Osta), en un article publicat cinc anys abans de la novel·la de Rosà, [3] denunciava la misogínia que afectava les escriptores, etiquetades paternalísticament com a *pericolo roseo* (perill rosa). Steno definia irònicament les dones que sortien del que és normatiu com a *spostate* (desplaçades), en la seva doble accepció: per ser persones en una condició d'inadaptació psicològica, social i cultural, i per haver canviat de lloc, per ocupar un altre espai. La nova Giorgina, que ha ocupat l'espai públic i intel·lectual que el discurs mèdic positivista li negava, es converteix en una *spostata*, «la boja de les golfes» que n'ha aconseguit sortir.

La tercera i última metamorfosi és poètica/transcendent. Quan torna a la personalitat d'abans, escriu una carta al marit. La comença amb les insipideses quotidianes: el temps, els problemes amb la hipoteca, les factures, etc. De sobte, però, s'atura, imbuïda d'un impuls nou que l'obliga a reescriure: «Tu no hi ets. Toco la ciutat tosca, hostil i buida, amb les mans afeblides per la desolació, palpo pedra rere pedra per trobar-hi algun vestigi de tu» (Rosà 2023: 68). Tot d'una, la carta es converteix en una confessió lírica, un poema cada cop més transcendent en què imagina com abandona el cos físic i traspassa el temps i l'espai: «En el meu vol estic envoltada d'aglomeracions d'energies absents de qualsevol forma subjecta a les lleis de l'evolució natural [...] Perforo febrilment l'espai en totes les seves dimensions» (Rosà 2023: 69). Després d'una estona, s'atura de nou, torna a ser la d'abans i reprèn l'escriptura de la carta i les qüestions prosaiques. Amb aquesta última metamorfosi, s'apropia d'un altre domini masculí: l'espai líric i artístic.

Rosà alterna la història de la Giorgina amb la de tres científics que tracten de buscar explicacions per a alguns fenòmens estranys provocats, segon ells, per la interrelació entre descàrregues elèctriques d'un temporal i substàncies radioactives. Gràcies a l'ajuda d'un investigador, aconsegueixen relacionar aquests fenòmens amb el que ha ocorregut a la Giorgina i arriben a la conclusió que, d'alguna manera, alguns trossos de futurs s'han incorporat literalment al present i s'han manifestat en la noia. Les «tres ànimes» són fragments del que serà la dona del futur.

Per a Rosa Rosà, com per a Flavia Steno i altres feministes de l'època, la dona del futur ja era aquí. Era la *New Woman*, segons l'expressió encunyada per l'escriptora nord-irlandesa Sarah Grand el 1894, que incorporava tots els aspectes i reivindicacions feministes de l'època, i que l'ètica moralista victoriana condemnava com a amenaça de l'estructura social establerta. La Giorgina era una conseqüència inevitable de l'esdevenir històric i la guerra havia demostrat que la dona podia ocupar molt més «espais» dels que li havien atorgat tradicionalment. El problema (dels homes) era com ho havien de combatre.

A la novel·la de Rosà, la resposta dels tres científics és administrar a la Giorgina electroxocs per reconduir-la a la «normalitat», a més de continuar els experiments i combatre el suposat futur amb lleis ètiques i morals adequades.

A la realitat, per limitar l'avançada femenina (i feminista) es van fer servir discursos i pràctiques mèdiques. La dona que envaeix l'espai masculí es converteix en una heterotopia, segons l'accepció mèdica, és a dir, en un òrgan que, ocupant un espai diferent de l'habitual, posa en risc l'existència del propi cos. Per tant, s'ha de reubicar o extirpar.

On la ciència no va poder arribar hi va arribar el feixisme, que s'ocuparà d'aquesta reubicació mitjançant la repressió i les polítiques per reforçar els papers de gènere tradicionals. Mussolini va desatendre les peticions de les feministes a les quals havia promès escoltar durant la campanya electoral del 1924. El 1926 –l'any que, paradoxalment, Grazia Deledda va guanyar el Nobel de literatura– el govern aprovava una sèrie de lleis que prohibien a les dones ocupar càtedres de grec, història, llatí, lletres i filosofia en els instituts clàssics i científics, alhora que impulsava un seguit d'iniciatives que les relegaven cada cop més als seus papers tradicionals com a reproductores i mestresses de casa. La Giorgina s'havia reincorporat definitivament. Finalment, aquells canvis que per a Rosà, com per a altres dones, semblaven imminents, es van revelar més fràgils i efímers del que es pensaven.

L'edició catalana i la traducció

El volum que aquí presentem està basat en *Non c'è che te! Una donna con tre anime e altre novelle*, l'edició del 1919, publicada per

l'editorial Facchi. A banda de la novel·la curta que hem exposat, i tret del relat epònim «Non c'è che te!», s'hi inclouen la resta de contes d'aquella edició: «L'aquari», «Clar de lluna», «Persecució» i «L'heroi i l'antiheroi». A més, s'hi ha afegit l'assaig introductori de Lucia Re *La novel·la curta futurista i feminista de Rosa Rosà «Una dona amb tres ànimes»: introducció crítica* (2011).[4] Es tracta de la primera edició al català d'aquesta obra i també la primera del mercat ibèric.

A banda dels textos, aquesta edició inclou algunes il·lustracions de Rosà, com a testimoni dels diversos àmbits en què treballava. La inclusió d'aquestes il·lustracions ha estat possible gràcies a la contribució de Lisa Hanstein, una investigadora que treballa per al Kunsthistorisches Institut de Florència i que s'ha ocupat del vessant més artístic de Rosà.

Les traduccions, tant de l'assaig com dels textos narratius, han estat a cura d'Eudald Martínez Gavagnin. Pel que fa al text de Rosà, el traductor s'ha enfrontat a tres qüestions fonamentals: 1) La novel·la es va escriure al principi del segle xx, és a dir, en un italià molt diferent de l'actual, ple d'arcaismes o trets morfològics en desús; 2) Rosà va escriure en una llengua no nadiua, el que es palesa tant en la sintaxi com en l'ús a voltes incert o impropi del lèxic; 3) Rosà era una futurista i, com a tal, tot i que el text no insisteix en l'experimentalisme típic del moviment, manté el gust per un ús «plàstic» de les paraules, que de vegades es tradueix a usar neologismes i de vegades a usar combinacions de paraules que responen més a una sensibilitat fònica o estètica que no pas a criteris de coherència i cohesió.

Per tant, els reptes per al traductor són, en primer lloc, saber diferenciar entre una equivocació gramatical o lèxica i un «invent» futurista o, millor dit, triar si un desperfecte lingüístic s'ha de tractar com a error o com a invenció. Per exemple, en un cas, l'autora fa servir *crepuscoli* (crepuscles) per definir les partícules que componen un núvol fluid i fosforescent. Aquí el traductor va triar l'opció de l'equivocació, que va traduir canviant pel més adequat «corpuscles» (en italià: *corpuscoli*). No obstant això, no podem descartar del tot que Rosà fes servir aquella paraula a propòsit, per com sonava o per la seva relació semàntica amb la llum. Un cas diferent va ser la decisió de mantenir l'expressió «brunzit falb» (en italià, «sibilare fulvo») tot i la juxtaposició incongruent entre el nom d'un so i

l’adjectiu que descriu un color. Aquí es va optar per una elecció estètica que atorga un efecte sinestètic a tot el fragment.

Un altre cas molt il·lustratiu d’aquesta ambigüitat creativa de Rosà el trobem al relat «Clar de lluna», en què una vagabunda deambula per un carrer a la nit i observa «i pali-lanterne [pals de llum] di cui brulicavano le strade». Aquí s’havia de resoldre una altra incongruència entre el verb de moviment *brulicare* (bullir) i els *pali lanterna* (fanals), que evidentment no es mouen. Possiblement, Rosà va adoptar aquest verb per simular la il·lusió del moviment de les coses fixes quan ens movem, com si es tractés del pla subjectiu de la dona. El traductor va optar per mantenir aquest sentit figuratiu, però amb un to més metafòric, canviant la forma de la frase, amb «pals llanterna que omplien com formigues els carrers». Aquests són alguns exemples de la classe de decisions que s’han pres al llarg del text.

En el mateix sentit, el traductor ha hagut de trobar l’equilibri entre un estil capaç de restituir, tant com fos possible, l’atmosfera de l’època i actualitzar la llengua per fer-la més compatible amb el gust i la sensibilitat contemporanis. En general, ha decidit adaptar la novel·la al català actual. Ara bé, ha inserit, de manera subtil i perspicaç, alguns deixos de l’època, com ara la parla dels científics, que es tracten de *vós*. Aquesta elecció té el mèrit de reforçar, a més, un to pompós, subratllant el tractament satíric que Rosà fa del discurs científic.

En general, doncs, aquesta edició catalana és capaç de restituir les atmosferes i cromatismes de la versió original tot i mantenir-se actual. Això permet al lector submergir-se en el text, apreciar un gust del passat, però alhora gaudir d’un text dinàmic que no deixa de tractar de temes encara, desafortunadament, molt contemporanis.

Bibliografia

Hanstein, Lisa (2021). «Edyth von Haynau, Edyth Arnaldi and Rosa Rosà: One Woman, Many Souls». A: Weber, Ulla (ed.). *Fundamental Questions. Gender Dimensions in Max Planck Research Projects*. Baden-Baden: Nomos, p. 43-64.

Re, Lucia (2023). «La novel·la curta futurista i feminista de Rosa Rosà “Una dona amb tres ànimes”: introducció crítica». A: Rosà, Rosa. *Una dona amb tres ànimes*. Traducció d’Eudald Martínez Gavagnin.

Barcelona: Sfabula editorial.

— (2014). «Enif Robert, F.T. Marinetti e il romanzo *Un ventre di donna*: bisessualità, trauma e mito dell'isteria». *California Italian Studies*, 5(2).

Hanstein, Lisa (2021). *Così mi pare: chiose, cosette e cose*. Genova: Libreria editrice moderna.

[1] Lucia Re, doctora en Literatura Comparada per la Universitat de Yale, és professora a la Universitat de Califòrnia a Los Angeles (UCLA). Especialista en literatura i cultura moderna i contemporània, ha publicat articles i monografies en poesia i novel·la italiana, teoria feminista, feixisme, avantguarda futurista i la relació colonial/postcolonial d'Itàlia amb Àfrica.

[2] Re, Lucia (2014). «Enif Robert, F.T. Marinetti e il romanzo *Un ventre di donna*: bisessualità, trauma e mito dell'isteria». *California Italian Studies*, 5(2).

[3] És tracta de l'article «Noi, e la vita» aparegut al periòdic genovès *Il Secolo XIX*, i posteriorment recollit a: Steno, Flavia (1913). *Così mi pare: chiose, cosette e cose*. Gènova: Libreria editrice moderna, p. 9-26.

[4] Re, Lucia (2011) «Rosa Rosà's Futurist Feminist Novel *A Woman with Three Souls*: A Critical Introduction.» A: *Italian Futures*, ed. Albert Ascoli and Randy Starn, California Italian Studies 2 (1).