



FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍAS INTEGRADAS
ÁREA DE FILOLOGÍA ITALIANA

Traducción, edición y estudio de la novela *Il falsario di Caltagirone*,
de Maria Attanasio
Tesis Doctoral

Doctoranda: Trinidad Durán Medina

Directores de la tesis: Dra. Leonarda Trapassi y Dr. Miguel Ángel Cuevas
Gómez

Sevilla, 2017

**Traducción, edición y estudio de la novela *Il falsario di Caltagirone*,
de Maria Attanasio**

(Volumen I)

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero dar las gracias a mis directores de tesis, la Dra. Leonarda Trapassi y el Dr. Miguel Ángel Cuevas, profesores primero durante mi licenciatura en Filología Italiana y tutores después en mis trabajos de máster y de traducción. A ambos les debo todo en esta nueva etapa de mis estudios filológicos y sin su sabia guía, generosísima dedicación, y constante ánimo esta tesis no habría ni siquiera comenzado.

Mi agradecimiento sin límites para Maria Attanasio, cuya obra me interesó desde que tuve ocasión de leer sus versos por primera vez, lo que me llevó a traducir una antología de los mismos y presentarla como memoria de fin de máster. Posteriormente, tuve ocasión de realizar un trabajo sobre una de sus novelas; y ahora es la traducción y estudio de otra de ellas el objeto de esta tesis. Desde el primero de esos trabajos he contado con su total disponibilidad en el envío de libros, material bibliográfico y en cuanto he necesitado, hasta el punto de poner a mi disposición para este trabajo un documento, al que me referiré posteriormente, con el resultado de sus minuciosas investigaciones para la construcción de la novela. Total ha sido su extraordinaria acogida en el viaje realizado por mí a Catania y a Caltagirone para completar algunos datos que no habían estado disponibles hasta ahora. Por todo ello, nunca podré expresar mi agradecimiento con la intensidad que merece.

Gracias también a Giovanni Miraglia que tan amablemente ha puesto a mi disposición materiales bibliográficos de difícil acceso y que fue mi introductor en la investigación que realicé en el Archivio di Stato de Catania.

A Javier Aristu y a Javier Martos nunca podré agradecerles bastante su inestimable ayuda en deshacer los entuertos informáticos que mi proverbial torpeza provocó en el trabajo.

Gracias especiales a mi hermana, paciente depositaria de altos y bajos anímicos según los avances y retrocesos en el proceso de elaboración de esta tesis, y cuyo estímulo nunca me faltó.

Y, aunque ya no me pueda oír, no puedo terminar sin dar las gracias a mi primer maestro en esta casa, el Dr. Francisco López Estrada, que me enseñó literatura española y me enseñó los fundamentos de la investigación filológica, dirigiendo mi tesis de licenciatura, y después una tesis doctoral que, pese a su animosa insistencia, nunca acabé. Muchos años más tarde, casi una vida más tarde, este trabajo paga de algún modo la vieja deuda que contraí con él.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 1. Il falsario di Caltagirone en la trayectoria de Maria Attanasio	19
1.1. Algunas claves de la escritura de Maria Attanasio	20
1.1.1. El compromiso	24
1.1.2. Caltagirone	29
1.1.3. El pasado	33
1.1.4. La “palabra de espinas”	36
1.2. La narrativa	41
1.2.1. La novela de investigación.	43
1.2.2. Otras novelas y relatos	52
1.3. Estudio de Il falsario di Caltagirone	60
1.3.1. Paolo Ciulla, entre el documento y la ficción	63
1.3.2. La estructura narrativa de la novela	79
1.3.3. Lo dialectal.....	86
1.3.4. Otras obras sobre Paolo Ciulla.....	87
CAPÍTULO 2. Notas teórico-metodológicas sobre la traducción literaria y criterios de esta traducción	93
2.1. La traducción literaria: principales referencias teóricas.	94
2.1.1. Concepto de equivalencia.	96
2.1.2. El concepto de norma. La norma inicial: adecuación / aceptabilidad....	98
2.1.3. Extranjerización / familiarización. Visibilidad / Invisibilidad.....	100
2.1.4. Estrategias y procedimientos.	102

2.1.5. Concepto de culturema. Los nombres propios.....	104
2.2. Los criterios de esta traducción.....	108
2.2.1. La norma inicial.	108
2.2.2. Procedimientos generales.....	114
2.2.3. Los culturemas.	129
2.2.4. Los nombres propios.....	134
2.3. Apunte final	138
CAPÍTULO 3. Traducción de Il falsario di Caltagirone.....	139
Preámbulo	144
Primera parte	163
Segunda parte.....	210
Tercera parte	268
Epílogo.....	293
Pre-texto.....	306
Notas de la autora.....	309
CONCLUSIONES	312
BIBLIOGRAFÍA	318

ABREVIATURAS

<i>Anotaciones</i>	<i>Anotaciones para la construcción de la novela</i> (Materiales enviados por Maria Attanasio).
“Memoriale”	“Estratto dal Memoriale di Paolo Ciulla” (Archivio di Stato di Catania, Procura del Re presso il Tribunale civile e penale di Catania, Processi penali, anno 1923, b. 725 bis).
COROM	Corominas, Joan, <i>Diccionario etimológico de la lengua castellana</i> , Madrid, Gredos, 1954.
COV	Covarrubias, Sebastián de, <i>Tesoro de la lengua castellana o española</i> , 1611 (ed. facsímil, Madrid, Turner, 1979).
DAUT	<i>Diccionario de Autoridades</i> , RAE, 1726-1739, 3 vols. (ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990).
DEA	Seco, Manuel, Andrés, Olimpia y Ramos, Gabino, <i>Diccionario del español actual</i> , 2 vols., Madrid, Aguilar, 1999.
DISC	Sabatini, Francesco e Coletti, Vittorio, <i>Dizionario italiano Sabatini Coletti</i> , Firenze, Giunti, 1997.
DPD	<i>Diccionario Panhispánico de dudas</i> , Real Academia Española, Madrid, 2005.
DRAE	<i>Diccionario de la Lengua Española (DRAE)</i> , Madrid, Real Academia Española, 1984, Vigésima edición (Edición online: www.rae.es/rae.html).
GABR	Gabrielli, Aldo, <i>Grande dizionario Hoepli italiano</i> , Milano, Ulrico Hoepli, 2011.
GDLI	Battaglia, Salvatore (et al.) (eds.), <i>Grande Dizionario della Ligua Italiana</i> , 21 vols., Torino, UTET, 1961-2002.
GRADIT	Tullio, de Mauro, <i>Grande Dizionario Italiano dell'Uso</i> , 6 vols., Torino, UTET, 1999- 2007.
MMOL	Moliner, María, <i>Diccionario de uso del español</i> , Madrid, Gredos, 1988.
PICCITTO	Piccitto, Giorgio (a cura di), <i>Vocabolario Siciliano</i> 5 vols., Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Catania-Palermo, 1977.

- TRECC *Vocabolario della Lingua Italiana Treccani*, 5 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 1986-1994.
- ZING Zingarelli, Nicola, *Lo Zingarelli, Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2011.

INTRODUCCIÓN

“Si legge veramente un autore solo quando lo si traduce, o si confronta il testo con una traduzione, o si paragonano versioni in lingue diverse”¹.

Estas palabras de Italo Calvino han sido una referencia constante durante la realización del trabajo de investigación que aquí se presenta y que pretende ofrecer el estudio y la traducción anotada y comentada a la lengua española de la novela de Maria Attanasio *Il falsario di Caltagirone* (2007). El objetivo fundamental es, por tanto, el acercamiento a los lectores españoles de la novela de una escritora italiana contemporánea -que continúa escribiendo y publicando obras narrativas y poéticas y colaborando en periódicos y revistas literarias- cuya obra ha sido publicada en importantes editoriales italianas y en revistas nacionales e internacionales, pero de la que solo un libro de poemas² ha sido traducido al español.

La novela, que se ha elegido por ser una de las más interesantes de la escritora desde el punto de vista de la construcción del texto y del personaje, es una obra sobre un personaje histórico, Paolo Ciulla, nacido en Caltagirone, y cuya vida abarca una amplia época de la historia de Sicilia y de Italia, desde el último tercio del siglo XIX hasta el primer tercio del XX. Un personaje que, portador de todas las heterodoxias, artística, política y sexual, acaba poniendo su arte al servicio de la falsificación de billetes de banco como único modo de contravenir al poder y ayudar a los más desfavorecidos. Paolo Ciulla, como veremos de inmediato, también ha merecido la atención de otros escritores.

¹ Italo Calvino, “Sul tradurre”, en *Mondo scritto e mondo non scritto* (a cura di Mario Barenghi), Milano, Mondadori, 2002, pp. 47-59 (La cita en p.51). (Publicado por primera vez en “Paragone letteratura”, XIV, 168, dicembre 1963, pp.112-118. En español: “De la traducción”, en *Mundo escrito y mundo no escrito*, (Ed. de María J. Calvo Montoro. Traducción de Ángel Sánchez Gijón y Epílogo de Mario Barenghi), Madrid, Siruela, 2006, pp. 44-58.: “Solo se lee de verdad a un autor cuando se le traduce, o cuando se coteja el texto con una traducción o se comparan versiones en distintas lenguas” (p. 47). Italo Calvino es autor también de otro ensayo sobre la traducción escrito casi veinte años después y cuyo título abunda en la misma idea fundamental: “Tradurre è il vero modo di leggere un testo”, en *Mondo scritto e mondo non scritto*, op. cit., pp. 84-91. (Ponencia presentada el 4 de junio de 1982 en Roma en un congreso sobre la traducción), pp. 59-63. A ambos textos volveremos a referirnos en el Capítulo 2.

² Se trata de *Nero barocco nero* (1985). Maria Attanasio, *Negro barocco negro* (Traducción de Miguel Á. Cuevas), Sevilla, La Carbonería-Ediciones, 2012.

Para alcanzar nuestra meta principal ha sido necesario plantearse unos objetivos previos tanto en el ámbito del análisis de la obra de la autora, como en el planteamiento general respecto a la traducción y al análisis final de las estrategias utilizadas, de las que el texto meta que proponemos es el resultado.

En primer lugar hemos procedido a analizar el conjunto de la obra literaria, poética, narrativa y ensayística, de Maria Attanasio, aproximándonos a las claves fundamentales de su escritura. Posteriormente, hemos realizado el estudio de su narrativa, que se inserta en una tradición inaugurada por Alessandro Manzoni y revitalizada por Leonardo Sciascia, la del llamado “romanzo-inchiesta”, o novela de investigación, para centrar por último nuestro análisis en su novela *Il Falsario di Caltagirone*, y en las claves de la creación de un personaje como Paolo Ciulla, que se mueve entre la ficción y el documento, como demuestra la investigación llevada a cabo por Maria Attanasio en archivos, bibliotecas y periódicos de la época. El planteamiento del trabajo desde el punto de vista metodológico ha sido, pues, la contextualización de la obra narrativa de la autora dentro de la tradición del siglo XX italiano, y la identificación de constantes de su escritura y de su poética. Para la elaboración de este punto ha sido imprescindible la revisión del estado de la cuestión y de los estudios críticos y reseñas que las distintas obras de Maria Attanasio han generado.

En segundo lugar, dado que es la traducción el núcleo de la investigación, otra meta ha sido la reflexión sobre la actividad traductológica en su vertiente literaria, no solo por lo que se refiere a las cuestiones teórico-metodológicas, sino también al análisis y la descripción de los aspectos prácticos de la misma, esto es, a las estrategias y los procedimientos utilizados en nuestra propuesta de texto meta. A este respecto, se ha optado por un marco traductológico ecléctico, que nos permitiera dar cuenta de los diferentes matices interpretativos del texto y que ofreciera la posibilidad de reflexionar sobre las diferentes fases de la traducción y sobre las decisiones que se han ido tomando a lo largo de la misma. A este propósito señala Gideon Toury que “[...] el traductor se ve inmerso en un proceso constante de automonitorización que le permite autocorregirse”³. Por su parte, Umberto Eco se refiere a los márgenes de infidelidad de la traducción en el

³ Gideon Toury, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción* (Traducción y edición de Rosa Rabadán y Raquel Merino), Madrid, Cátedra, 2004, p. 244.. (Edición original, Gideon Toury, *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995).

texto meta: “Ogni traduzione presenta dei margini di infedeltà rispetto a un nucleo di presunta fedeltà”⁴. Se trataría, añade Eco, de un “proceso de negociación” que presenta en los siguientes términos:

Ci si potrà domandare quali siano le parti in gioco in questo processo di negoziazione. Sono molte, ancorché talora private di iniziativa: da una parte c'è il testo fonte, coi suoi diritti autonomi, e talora la figura dell'autore empirico -ancora vivente- con le sue eventuali pretese di controllo, e tutta la cultura in cui il testo nasce; dall'altra c'è il testo d'arrivo, e la cultura in cui appare, con il sistema di aspettative dei suoi probabili lettori⁵.

Desde el punto de vista formal el trabajo se compone de dos volúmenes. El primero está constituido por la tesis propiamente dicha, mientras que en el segundo se incluyen el texto original con los paratextos que acompañan a la novela y algunos documentos gráficos y textuales. Con esta división hemos querido facilitar la lectura y consulta simultáneas del original y de la traducción.

El primer Capítulo, titulado *Il falsario di Caltagirone en la trayectoria de Maria Attanasio*, que consta de cuatro apartados, es un recorrido por la totalidad de la producción de la autora, hasta llegar a la novela objeto de esta tesis. En el primer apartado, *Algunas claves de la escritura de Maria Attanasio*, se analizan las principales constantes de su escritura, que en mayor o menor grado aparecen en la poesía -su primero y más continuado quehacer literario-, en la narrativa y en los ensayos. Así, se analizan: la actitud comprometida desde la que aborda sus escritos, condensada en su expresión “una scrittura disobbediente”; la presencia de su ciudad natal, Caltagirone, fuente incesante de inspiración y verdadero sustrato constitutivo de su obra; la pasión por un pasado siciliano del que recupera personajes mínimos olvidados por la Historia; y la radical esencialidad y exigencia de su lenguaje poético.

En el segundo apartado, *La narrativa*, se analiza el acercamiento de la escritora a la prosa narrativa, en particular a los géneros de raíces y tradición históricas. Así, se estudia

⁴ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2004, p. 17. (“Toda traducción presenta unos márgenes de infidelidad con respecto a un núcleo de presunta fidelidad”, Umberto Eco, *Decir casi lo mismo: la traducción como experiencia* (Traducción de Helena Lozano Millares), Barcelona, Lumen, 2008, p. 43).

⁵ *Ibidem*, p. 18. “Podemos preguntarnos cuáles son las partes en juego en este proceso de negociación. Son muchas, aunque a veces carecen de iniciativa: por una parte, están el texto fuente, con sus derechos autónomos, acompañado a veces por la figura de un autor empírico -todavía vivo- con sus eventuales pretensiones de control, y toda la cultura donde el texto nace; por la otra, están el texto de llegada y la cultura en la que se introduce, con el sistema de expectativas de sus probables lectores”. (*Decir casi lo mismo: la traducción como experiencia*, op.cit., p. 49).

su adscripción a los modelos de la novela de investigación o “romanzo-inchiesta”, sobre todo a la *Storia della colonna infame*, de Manzoni y a *Morte dell’inquisitore*, de Sciascia, si bien desde unos presupuestos que le son propios. También realizamos en este apartado un recorrido cronológico por todas sus narraciones, tanto relatos como novelas, publicadas hasta ahora, poniendo de manifiesto la profunda unidad de las mismas en cuanto a temas y propósitos.

En el tercer apartado abordamos el *Estudio de Il falsario di Caltagirone*, que consta a su vez de cuatro epígrafes. El primero lo hemos titulado *Paolo Ciulla, entre el documento y la ficción* y debemos comenzar diciendo que para su elaboración, así como para otros muchos aspectos de esta tesis, ha sido fundamental un documento que Maria Attanasio, con la que, como hemos dicho, hemos estado en contacto durante las distintas fases del trabajo, ha tenido la inmensa generosidad de poner a nuestra disposición: 32 folios dactilografiados, que hemos llamado *Anotaciones para la construcción de la novela* -en adelante, *Anotaciones*-, en las que la escritora copia, transcribe o resume una serie de apuntes que son el resultado de las investigaciones que realizó tras las huellas de Paolo Ciulla en archivos, bibliotecas y periódicos; unos documentos que registran los diversos acontecimientos que rodearon su asendereada existencia, desde su nacimiento y juventud en Caltagirone en 1867, su paso por Catania, Roma, Nápoles, París o América, hasta su detención y juicio por falsificación en 1923, así como la sentencia que lo condenó a la cárcel y su vuelta, derrotado, pobre y ciego al Albergo dei Poveri Invalidi de Caltagirone, donde murió en 1931. En esas páginas, por otra parte, asistimos, al proceso de construcción del personaje protagonista, pues Attanasio se hace preguntas, deduce episodios, apunta rasgos psicológicos y, en suma, “colma los silencios” hasta dar forma a lo que de criatura de ficción tiene también Ciulla, aunque, como es habitual en su escritura, con datos sustentados en la realidad. Las *Anotaciones*, pues, han sido punto de partida y de llegada de muchas de nuestras observaciones, y no solo en la traducción sino en muchos otros momentos de nuestro trabajo. En el segundo epígrafe se analiza *La estructura narrativa de la novela*, tanto la externa, clásica en sus distintas Partes, Capítulos y secuencias, como la interna, que ofrece una extensa analepsis entre el *Preámbulo* y la *Tercera parte* y otras analepsis menores, a lo largo de la novela; se analizan también la narración fundamentalmente omnisciente, la tercera persona extradiegética, en la que asoma en ocasiones el yo de la autora, presente también en abundantes paratextos, como los exergos y las notas. El tercer epígrafe, *Lo dialectal*, trata

de la difícil relación de la autora con el dialecto siciliano. Y el cuarto, *Otras obras sobre Paolo Ciulla*, analiza y se hace eco de otros escritos que tienen como protagonista a Paolo Ciulla, desde alguno contemporáneo a los hechos como el de Antonio Aniante (“Il vero direttore del Banco di Sicilia”, en *Il paradiso dei quindici anni*, 1929), hasta reconstrucciones como la de Pietro Nicolosi (*Paolo Ciulla, il falsario*, 1984) o el reciente libro de Dario Fo y Piero Sciotto (*Ciulla, il grande malfattore*, 2014).

El segundo Capítulo, Notas teórico-metodológicas sobre la traducción literaria y criterios de esta traducción, consta de dos apartados. El primero, La traducción literaria: principales referencias teóricas, se centra en una aproximación al marco teórico de los estudios traductológicos y a algunas de las que se consideran aportaciones fundamentales en estas disciplinas, sobre todo en lo que se refiere a la traducción literaria, aunque somos conscientes de que apenas nos hemos asomado a un campo tan extenso. Así, hemos tratado el concepto de equivalencia, de norma y de norma inicial, de extranjerización y familiarización, de adecuación y de aceptabilidad o el concepto de culturema, entre otras cuestiones. En el segundo, Los criterios de esta traducción, a la luz de los citados estudios generales, hemos tratado de establecer, desde el ya mencionado eclecticismo que creemos inevitable en este ámbito, los criterios desde los que nos hemos planteado la traducción de la novela, esto es, la norma inicial, las estrategias y los procedimientos más utilizados, mediante el comentario y análisis de ejemplos concretos del texto original y del texto traducido.

El tercer Capítulo, *Traducción de Il falsario di Caltagirone*, es como queda dicho, el núcleo y objetivo fundamental de esta tesis. Para la traducción hemos utilizado los instrumentos habituales, diccionarios monolingües y bilingües de lengua italiana y de lengua española, de sicilianismos y de otras materias (jurídica o psicológica). Dado el carácter histórico de Paolo Ciulla y de muchas de sus peripecias, hemos consultado también otras numerosas fuentes, impresas -algunas online- y documentales, estudios generales y monográficos de las más diversas disciplinas, desde las puramente filológicas hasta las históricas pasando por las antropológicas o las sociológicas.

Habida cuenta de que se trata de una traducción anotada y comentada, se acompaña de un aparato crítico de más de 400 notas a pie de página, clasificadas según cinco tipologías que aquí nos limitamos a enunciar, puesto que, al tratarse del procedimiento traductológico más utilizado en nuestra traducción, las explicamos con los ejemplos

correspondientes⁶ en el Capítulo 2: notas de carácter lingüístico; notas de referentes culturales; notas sobre el proceso de creación de la obra procedentes de *Anotaciones*; notas de carácter intertextual y, por último, notas documentales procedentes del Archivo di Stato de Catania que no estaban catalogadas cuando Maria Attanasio realizó su investigación, y que nosotros hemos podido consultar, permitiéndonos añadir algunos datos a ciertas cuestiones sobre la biografía y la personalidad de Paolo Ciulla y a ciertas circunstancias que rodearon su juicio.

A estas notas a pie de página de la traducción española, hay que añadir las Notas de la Autora, un total de 13, cuyas llamadas se insertan en la traducción entre paréntesis y que, como en el texto original, están situadas al final de la novela.

El texto español reproduce fielmente la estructura externa del original en todos los puntos: títulos, partes, capítulos, numeración de secuencias y paratextos varios: exergos, Pre-textos y Notas de la Autora.

Sigue al tercer Capítulo el apartado de Conclusiones, en el que se analiza la tesis desde el punto de vista de la consecución de los objetivos planteados y del grado en que estos se lograron. Nos referimos también a los muchos caminos que la lectura de la novela, de otras obras de Attanasio, y de la bibliografía consultada, nos han abierto, pero por los que no hemos podido transitar porque excedían los límites de este trabajo.

En el apartado de la Bibliografía hay que señalar que esta aparece clasificada por secciones: 1) *Obras de Maria Attanasio*, ordenada a su vez en *Poesía, Novelas y relatos, Ensayos y Traducciones*; 2) *Estudios sobre Maria Attanasio*; 3) *Otras obras literarias*; 4) *Estudios y ensayos críticos sobre lengua, literatura y traducción*; 5) *Otros estudios y ensayos*; 6) *Diccionarios monolingües, bilingües y de otras lenguas y materias* y 7) *Otras fuentes*.

El segundo volumen consta de dos Apéndices:

El Apéndice 1 Incluye el texto original completo y todos los paratextos que lo acompañan en lengua italiana.

⁶ Véase en el Capítulo 2, el epígrafe 2.2.2. donde se analizan estas notas.

El Apéndice 2, *Una carta. Material gráfico*, incluye la transcripción completa de la carta que Paolo Ciulla envió el 13 de julio de 1910 al Dr. Hernández, psiquiatra, durante su estancia en un manicomio de Buenos Aires. Asimismo, se incluyen algunos materiales gráficos, fotografías, caricaturas, y documentos diversos relacionados con la biografía de Paolo Ciulla o con otros hechos narrados en la novela.

Finalizamos esta Introducción con algunas consideraciones generales sobre la elaboración de esta tesis. La primera es que, además de en los estudios críticos que la extensa obra de Maria Attanasio ha generado y en la bibliografía sobre los más diversos aspectos, hemos sustentado nuestros comentarios y análisis siempre que ha sido posible en las palabras de la propia escritora, aparecidas en otros textos poéticos, narrativos y ensayísticos, y que junto a las citadas *Anotaciones* han sido fundamentales para nuestra tesis.

Debemos señalar también que en el trabajo se han respetado los signos de puntuación utilizados por Maria Attanasio, así como las características tipográficas que aparecen en el original, cursivas, negritas, comillas, paréntesis, etc., excepto en aquellas ocasiones en que se trata de evidente errata o lapsus, en cuyo caso se explica también en nota.

Por último, hay que decir que, a fin de aligerar las llamadas, hemos considerado conveniente iniciar la numeración de las notas en cada capítulo, y hacerlo de igual modo en el capítulo 3 que recoge la traducción, iniciando la numeración en cada una de los apartados mayores que componen la estructura externa fundamental de la novela, esto es, *Preámbulo, Primera parte, Segunda parte y Tercera parte, Epílogo, Pre-texto y Notas de la Autora*.

**CAPÍTULO 1. *Il falsario di Caltagirone* en la trayectoria de Maria
Attanasio**

1.1. Algunas claves de la escritura de Maria Attanasio

“Sono infatti una dissociata *biscrittora*: a volte poesie, a volte narrazione”¹

En esta aproximación a la obra de Maria Attanasio (Caltagirone, Sicilia, 1943) solo pretendemos trazar unas líneas generales que sirvan, además de para adentrarnos en las claves principales que caracterizan su escritura, para establecer el marco en el que se inserta el análisis de su narrativa en general y la novela *Il falsario di Caltagirone* en particular.

Pese a que somos conscientes de la dificultad de desgajar lo que se nos presenta como una obra con una gran unidad ética y estética, ya sea en hechura de lírica esencial o de documentada narrativa, trataremos de acercarnos al conjunto de la obra de Maria Attanasio a través de ciertas claves que siempre están presentes en la misma, en mayor o menor grado, y que por supuesto, no agotan la complejidad ni la profundidad de la amplia temática por ella abordada.

Queremos abrir esta aproximación con la descripción que de la autora hace Vincenzo Consolo en su libro *L'olivo e l'olivastro*, una de las obras en las que el escritor recoge sus viajes por Sicilia². Llegado Consolo en su periplo hasta Caltagirone, dedica uno de los diecisiete capítulos que componen la obra a su amiga Maria Attanasio, con la que hace alguna salida por los alrededores y a la que va a visitar en su casa solitaria, en la que ella está trabajando en un nuevo libro:

L'amica è seduta al computer come una Mena o Penelope al telaio, tesse una storia tenera e tremenda, la vicenda secentesca della bella e giovane Francisca che, rimasta

¹ Serena Todesco, “Intervista a Maria Attanasio”, en “Paleokastro Magazine”. Rivista trimestrale di studi siciliani, Anno II, n. 3, 2011, p. 26. (En adelante, Todesco, “Intervista”). (“Soy en efecto una disociada biescritora: a veces poesía, a veces narración”).

² Otras obras en las que Consolo relató sus viajes por su tierra natal son *Retablo*, Palermo, Sellerio, 1987, *Sicilia paseggiata*, Torino, Edizioni Rai Eri, 1990 y el relato breve *La grande vacanza orientale-occidentale*, Alias, 32, 12-13, suplemento de “Il Manifesto”, agosto 1999 (posteriormente en *La mia isola è Las Vegas*, Milano, Mondadori, 2012). Traducciones españolas: *Retablo*, Barcelona, Muchnik, 1995 (Traducción de J.Carlos Gentile Vitale), *Sicilia paseada* (Traducción de Miguel Ángel Cuevas), Granada, Ediciones Traspies, 2016 y *Las grandes vacaciones oriental-occidentales*, en *Conversación en Sevilla* (Traducción de Miguel Ángel Cuevas), Sevilla, La Carbonería-Ediciones, 2014.

vedova, povera, si maschera da uomo, si trasforma in bracciante per lavorare come gli uomini in campagna³.

Esta imagen de Attanasio como una Penélope de la actividad literaria nos lleva a evocar la fascinación y el gozo, siempre cargados de profundo simbolismo, con el que la escritora se refiere con frecuencia a ciertas actividades artesanales como el bordado o la cerámica; así en este pasaje donde vemos al niño Paolo Ciulla contemplando hechizado a su madre mientras ella borda: “Seguiva infatato le sue dita che trasformavano i fili di seta colorati in fiore, foglia, policromia di ghirigori su un centrino o su una tovaglietta”⁴; o en este otro pasaje autobiográfico, en el que se describe a sí misma contemplando el trabajo del alfarero en el torno, una labor que fascina a la escritora desde su infancia: “[...] mentre gli occhi babuliavano incantati a quel girare di mani e creta”⁵.

La actividad literaria de Attanasio se ha desarrollado en primer lugar y sobre todo en la poesía, aunque también y de modo notable en la narrativa, así como en ensayos literarios y artículos.

³ Vincenzo Consolo, *L'olivo e l'olivastro*, en *L'opera completa*, Milano, Mondadori, 2015, cap. X, p. 809. (“La amiga está sentada ante el ordenador como una Mena o una Penélope ante el telar, teje una historia tierna y tremenda, las vicisitudes, en el siglo XVII, de la hermosa y joven Francisca que, tras quedar viuda y pobre, se disfraza de hombre, se transforma en jornalero para trabajar como los hombres en el campo”). Traducción española de Juan C. Gentile Vitale, *El olivo y el acebuche*, Barcelona, Muchnick, 1997, pp. 83-84. Se refiere Consolo precisamente a la primera obra narrativa de Attanasio, la novela *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile* (Véase infra, nota 14).

⁴ Maria Attanasio, *Il falsario di Caltagirone. Notizie e ragguagli sul curioso caso di Paolo Ciulla*, Palermo, Sellerio, 2007, p.27. (A partir de ahora todos los textos en lengua italiana de la novela remiten a las páginas del Volumen II, Apéndice 1, en el que se incluye completo el texto original). (“Seguía hechizado sus dedos, que transformaban los hilos de seda de colores en flor, en hoja, en policromía de arabescos primores sobre un tapete o sobre un mantelillo”, p. 169). (A partir de ahora todos los textos traducidos de la novela remiten a las páginas del Volumen I). Otro ejemplo de este encantamiento lo observamos cuando Ciulla evoca una escena del pasado en la que su madre hacía calceta mientras admira la destreza de Joackim el Químico, tejedor de sillas de anea: “Guardando ipnotizzato la sapienza del fare di quelle dita, ritrovava il movimento veloce delle mani di sua madre nell'incavallare i punti sui ferri per far crescere la calza” (p. 71). (“Mirando hipnotizado la sabia habilidad de aquellos dedos, reencontraba el movimiento veloz de las manos de su madre aumentando los puntos en las agujas para agrandar la calceta”, pp. 226-227). Ya en *Interni (1976-77)* (Véase infra, nota 7), en el poema *con lavoro ai ferri* utiliza Attanasio como estribillo, se diría que a modo de letanía, los siguientes versos: “punto diritto punto rovescio/filo rosso filo nero/filo ritorto filo ritorto filo ritorto” (pp. 31-32). (“punto derecho punto al revés/hilo rojo hilo negro/hilo torzal hilo torzal hilo torzal”). (La traducción de los textos de otras obras de Maria Attanasio es mía, siempre que no se indique otro traductor. También la traducción de los textos de otros escritores y críticos si no hay traducción al español).

⁵Ead., *Della città d'argilla*, Messina, Mesogea, 2012, p. 19. (“[...] mientras los ojos chispeaban hechizados por aquel girar de manos y arcilla”).

Su obra poética, de la que citaremos solo los poemarios fundamentales, la constituyen: *Amore elementare*⁶, *Interni (1976-77)*⁷, *Nero barocco nero*⁸, *Eros e mente*⁹, *Amnesia del movimento delle nuvole*¹⁰ (Premio Lorenzo Montano), *Del rosso e nero verso*¹¹, *(De)costruzione di biografia*¹², y la que es, por ahora, su última y reciente obra *Blu della cancellazione*¹³.

Simultáneamente, la escritora ha publicado varias obras narrativas -que veremos con más atención en el siguiente apartado-, por las que ha recibido prestigiosos premios. Así, sus novelas *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*¹⁴ (Premio Pirandello Opera Prima Città di Agrigento y Premio Procida-Isola d'Arturo-Elsa Morante), *Di Concetta e le sue donne*¹⁵ (Premio Racalmare Leonardo Sciascia), *Il falsario di Caltagirone. Notizie e ragguagli sul curioso caso di Paolo Ciulla* (Premio Vittorini)¹⁶, *Dall'Atlante agli Appennini*¹⁷, y la última hasta el momento, *Il condominio di Via della*

⁶ Ead., *Amore elementare*, Roma, Eci, 1976. Se trata de su primera obra, que la escritora mantiene casi en el olvido.

⁷ Ead., *Interni*, en Luca Archibugi; Maria Attanasio; Maurizio Brusa; Massimo Cescon; Valerio Magrelli; Angelo Maugeri, *Quaderni della Fenice 43*, Milano, Guanda, 1979, pp. 27-43.

⁸ Ead., *Nero barocco nero*, Caltanissetta-Roma, Ed. S. Sciascia, Quaderni di Galleria, 1985.

⁹ Ead., *Eros e mente* (Prefazione di Milo De Angelis), Milano, Edizioni La Vita Felice, 1996.

¹⁰ Ead., *Amnesia del movimento delle nuvole*, (Prefazione di Giancarlo Majorino), Milano, Edizioni La Vita Felice, 2003.

¹¹ Maria Attanasio; Vannetta Cavallotti, *Del rosso e nero verso. Quattordici poesie/Otto formelle*, Milano, Edizioni Il Faggio, 2007.

¹² Maria Attanasio, *(De)costruzione di biografia*, en Maurizio Cucchi; Antonio Riccardi (a cura di) *Almanacco dello Specchio 2009*, Milano, Mondadori, 2010. Se publica la I parte de este poemario, la titulada *Di dettagli e detriti*, (In memoria di Celeste C.: che è stata ed è), compuesta por 14 poemas dedicados a su madre.

¹³ Ead., *Blu della cancellazione*, Milano, La Vita Felice, 2016. (Se reproducen los textos publicados en *(De)costruzione di biografia*, aunque en esta edición consta de 3 partes: I, *Gorgo della parola infanzia*, II, *Di dettagli e detriti* (se añaden 3 nuevos poemas y desaparecen 2 que pasan a otros apartados) y III, *Crepe, mutazioni*).

¹⁴ Ead., *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*, Palermo Sellerio Editore (collana Il Divano), 1994, ("Introduzione" de Vincenzo Consolo).

¹⁵ Ead., *Di Concetta e le sue donne*, Palermo, Sellerio Editore (collana La Memoria), 1999. Esta obra ha sido llevada a la escena con el mismo título por la compañía Nave Argo, con dramaturgia y dirección de Nicoleugenia Prezzavento; se estrenó en 2015 y las últimas representaciones han tenido lugar en Milán en marzo de 2017.

¹⁶ Véase nota 151 de este Capítulo en la que se reproduce el texto con las motivaciones de la concesión del Premio Vittorini.

¹⁷ Ead., *Dall'Atlante agli Appennini*, Roma, Ed. Orecchio Acerbo, 2008 (2ªed. 2011). (*Illustrazioni* de Francesco Chiacchio).

*Notte*¹⁸. De sus relatos solo citaremos *Piccole cronache di un secolo*¹⁹, “Il Decalogo di Nordia”²⁰ e “Il verificatore insomne”²¹.

Entre los ensayos, destacan *Viaggio nel nero*²², reproducido años después con el título “Il viandante nel nero” en el libro *Della città d’argilla*²³; en estas obras puede observarse un acercamiento a contenidos autobiográficos a los que en un principio se resistía²⁴; otros ensayos son *Il divino e il meraviglioso*²⁵, *Gente minuta e vicende mirabili: la storia, le storie*²⁶, “I battiti di Cuore al tempo della globalizzazione”²⁷. La escritora publica también ensayos sobre literatura y escritores como Vincenzo Consolo o Leonardo Sciascia²⁸ y es habitual colaboradora en revistas y periódicos. De otras colecciones de poemas en obras conjuntas, otros relatos y otros ensayos damos cuenta completa en la Bibliografía.

A continuación nos centraremos en algunas claves esenciales de la obra de Maria Attanasio.

¹⁸ Ead., *Il condominio di Via della Notte*, Palermo, Sellerio Editore, 2013.

¹⁹ Maria Attanasio; Domenico Amoroso, *Piccole cronache di un secolo*, Palermo, Sellerio Editore, Quaderni, 91, 1997. Los relatos de Attanasio son: “Delle fiamme, dell’amore”, “La donna pittrice”, “Lo splendore del niente” y “Morte per acqua”. Amoroso es autor de otros cuatro relatos: “Il viaggio di Sara”, “La cripta delle Benedettine”, “Lo spettro” y “Una giornata di caccia”, así como de la “Cronaca di fine secolo”, que cierra el volumen. La obra lleva como introducción una “Nota degli autori”.

²⁰ Maria Attanasio, “Il Decalogo di Nordia”, en VV.AA., *Il sogno e l’approdo. Racconti di stranieri in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 2009.

²¹ Ead., “Il verificatore insomne”, en VV.AA., *Noi siamo Desdemona* (a cura di Maria Rita Pennisi), Catania, Algra Editore, 2014.

²² Ead., *Viaggio nel nero*, en *Sei colori siciliani*, Palermo, Ed. Kalos, 2005.

²³ *Della città d’argilla*, op. cit. En adelante, todas las citas de *Viaggio nel nero* harán referencia a las páginas de esta obra.

²⁴ Así lo manifiesta en *Di Concetta e le sue donne*, “Quasi un’introduzione”, op. cit., p. 24: “A mettermi a disagio -ne avevo piena consapevolezza- era il dover ricostruire, insieme a quegli anni, la me stessa di allora: avvertivo una forte resistenza a leggermi al passato, a trasformarmi da persona in personaggio col rischio di quelle patetiche autocelebrazioni, sempre in agguato nell’autobiografismo”. (“Lo que me disgustaba -era plenamente consciente de ello- era tener que reconstruir, junto a esos años, quién era yo entonces: sentía una gran resistencia a leerme en el pasado, a transformarme de persona en personaje con el riesgo de esas patéticas autocelebraciones siempre al acecho en el autobiografismo”).

²⁵ Ensayo introductorio al libro de fotografías, Giuseppe Leone, *Il divino e il meraviglioso. Feste religiose in Sicilia*, Palermo, Bruno Leopardi Editore, 2000.

²⁶ Maria Attanasio, *Gente minuta e vicende mirabili: la storia, le storie*, en Vincenzo Campo (a cura di) *La biblioteca della memoria*, Milano, Ed. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2004. (También conferencia pronunciada con el mismo título en febrero de 2007, en el Trinity College, en Dublín).

²⁷ Ead., “I battiti di Cuore al tempo della globalizzazione”, en “LG Argomenti”, n. 3, Genova, luglio-settembre, 2008, pp. 61-63.

²⁸ Véanse “Poesia e diversità”, en Sebastiano Terranova, *Arrivederci a Sortino* (a cura di), Siracusa, Quaderni di Sicilia nell’Arte e nella Letteratura, 1997, pp. 63-66, así como los dedicados a Vincenzo Consolo: “Struttura-azione di poesia e narrativa nella scrittura di Vincenzo Consolo”, en “Quaderni d’Italia”, Universitat Autònoma de Barcelona, 10, 2005, pp. 19-30 y a Leonardo Sciascia: “Passione e leggerezza”, en “Segno”, 1999, pp. 24-28 y “Del sentiero sommerso, del rimosso sentire. Leonardo Sciascia e la poesia”, en Leonarda Trapassi (a cura di) *Leonardo Sciascia: Un testimone del siglo XX*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2012, pp.33-48.

1.1.1. El compromiso

En cualquier acercamiento a Maria Attanasio parece obligado comenzar por la que consideramos la actitud fundamental que define su escritura y, como ella misma dirá, su biografía: el compromiso²⁹; el compromiso con su tierra, con su pasado, con su presente, con los personajes anónimos que la Historia olvidó y por supuesto con la lengua poética. Creemos que todo ello queda condensado en la expresión “una scrittura disobbediente”, que la escritora ha utilizado en más de una ocasión, como en este poema en el que se muestra la temprana consciencia de tal desobediencia:

Nella campagna a cotone e tabacco
del cinquanta risuonò
lo zoccolo di mulo di una scrittura
disobbediente la lumaca perse
il suo tracciato la gazza fu serpente
tra i segni della grammatica sconnessa
rigurgiti d'acqua affondamenti
gebbia lippusa
dove vacilla il piede a sette anni³⁰.

O en este fragmento de otro poema:

Una scrittura disobbediente devia fiumi e petroliere
scavando crepe tra gli zigomi e il mento
omologando ai mercati la torre di Babele³¹.

Y en uno de sus últimos libros, en este poema elegiaco dedicado a su madre:

Ora che tutto è bloccato
-gola respiro mente- ora
che la muraglia di fissità
non cede in niente
-ti sei voltata dall'altro lato,
e non rispondi- ora
che ho smesso di fumare
-nel tempo della sete
della scrittura disobbediente-
posso dirtelo,

²⁹ En el artículo que le dedica la *Enciclopedia Treccani*, que no reproducimos en su integridad, se define a la escritora con esa primera característica: “impegnata politicamente, nelle sue opere è evidente la sete di giustizia sociale e, pur mischiando realtà e fantasia, la denuncia di una società iniqua”. (“comprometida políticamente, en sus obras es evidente la sed de justicia social y, aunque mezclando realidad y fantasía, la denuncia de una sociedad inicua”), <<http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/Maria-Attanasio/>>.

³⁰ *Del rosso e nero verso*, cit., p. 12. (“En el campo de algodón y tabaco/ del año cincuenta retumbó/ la pezuña de mulo de una escritura/desobediente perdió el caracol/su rastro fue serpiente la urraca/ entre signos de gramática inconexa/ reflujos de agua hundimientos/-verdín de alberca/donde vacila el pie de siete años”).

³¹ *Ibidem*, p. 23 “(lettera a un amante morto)”. (“Una escritura desobediente desvía ríos y petroleros/ahondando las grietas entre la barbilla y los pómulos/ homologando en los mercados la torre de Babel”).

amatissima signora: eri
gioia di sigaretta, radice di parola³².

Una escritura que es desobediente, en primer lugar, por su profunda carga ética, por su desafío ante las injusticias del poder, por la denuncia de la conformidad y el silencio ante la insolidaridad del presente, así como por el olvido en que el pasado ha enterrado a los derrotados y a los débiles. Y que lo es también, en segundo lugar, porque la autora utiliza un lenguaje extraordinariamente exigente, esencial y desnudo, que se manifiesta, sobre todo, como veremos más adelante, en su obra poética, que es donde se advierte con mayor radicalidad.

¿De dónde nace esta actitud rebelde, desobediente, de Maria Attanasio? La propia voz de la escritora nos lo explica, no solo en algunas entrevistas periodísticas, sino en dos fuentes que consideramos fundamentales: la amplia entrevista realizada por Stefano Milioto, en 1997³³ y las referencias autobiográficas de su obra de 1999 *Di Concetta e le sue donne*³⁴, en la que incluye reflexiones sobre su evolución personal e ideológica hasta los años 70.

A Milioto le habla de su temprano interés por escribir poesía y de lo que supuso para ella el encuentro con el poeta Mario Gori:

Poi ho incontrato Mario Gori che è un grande poeta della Sicilia contadina degli anni '50, ormai scomparso. Un grande cantore della Sicilia contadina, della povertà, della miseria, tuttavia con uno stupore, con una innocenza e una grazia straordinaria. Un incontro importante dal punto di vista umano e anche dal punto di vista culturale³⁵.

Asimismo le habla de sus años en Gela, una ciudad industrial en la que toma consciencia de la dura realidad de la fábrica en los años 60, al tiempo que estudia Filosofía

³² *(De)costruzione di biografia*, op. cit. (Cito por la edición de *Blu della cancellazione*, op.cit., p. 48). (“Ahora que todo está paralizado/-garganta aliento mente- ahora/que la muralla de inmovilidad/no cede en nada/-te has vuelto del otro lado,/ y no contestas- ahora/que he dejado de fumar/-en el tiempo de la sed/ de la escritura desobediente-/puedo decírtelo,/amadísima señora: eras/alegría de cigarrillo, raíz de palabra”).

³³ Stefano Milioto, “Incontro del 27 ottobre con Maria Attanasio”, en Stefano Milioto (a cura di) *Incontri con l'autore*, Città di Agrigento, Agrigento, 1997, Assessorato alla Cultura, págs. 9-29.

³⁴ *Di Concetta e le sue donne*, op. cit. Concretamente en la citada primera parte del libro titulada “Quasi un'introduzione”, pp. 9-35.

³⁵ Stefano Milioto, “Incontro del 27 ottobre con Maria Attanasio”, cit., pp. 12-13. (“Después he conocido a Mario Gori que es un gran poeta de la Sicilia campesina de los años 50, ya desaparecido. Un gran cantor de la Sicilia campesina, de la pobreza, de la miseria, pero con un asombro, con una inocencia y una gracia extraordinarias. Un encuentro importante desde el punto de vista humano y también desde el punto de vista cultural”). Mario Gori (1926-1970), “un saraceno di Sicilia”, como le gustaba llamarse, publicó, entre otras obras, un volumen de poesía en dialecto siciliano titulado *Ogni Jornu ca passa*, Catania, Ed. “Corriere di Sicilia”, 1955.

en la Universidad de Catania, en la que profesores como Muscetta, Giarrizzo y Mazzarino hicieron que se fuera creando

una conciencia così forte dal punto di vista sociale che mi sembrò la parola una cosa pallida, estenuante, di fronte alla gente che moriva nelle piazze. La parola mi sembrava troppo debole, troppo anemica. L'anemia della parola mi staccò dalla parola, ma non dalla parola scritta perché continuai a scrivere con un certo senso di colpa, quasi di nascosto, clandestinamente³⁶.

Estos años de duda en la fuerza de la palabra, de alejamiento de la literatura, en los que escribe casi a escondidas, discurren en paralelo con el comienzo de la militancia comunista de Attanasio, a lo que se refiere ampliamente en *Di Concetta e le sue donne*, antes de que Concetta La Ferla cuente con su propia voz su lucha y la de otras mujeres para fundar en los años sesenta el sector femenino del partido comunista en Caltagirone.

Sin embargo, le cuenta Maria Attanasio a Milioto, el encuentro con el escritor siciliano Sebastiano Addamo³⁷s ería fundamental para su regreso a una literatura comprometida:

Questo scrittore per me è stato un maestro di vita e di scrittura, [...] con il suo rigore morale, con la caratterizzazione della sua scrittura in cui c'è la teoria e c'è la immaginazione e anche con il suo stile di vita rigoroso, mi ha dato la misura di ciò che uno ritiene più importante e più espressivo di sé nell'intervento nel sociale. In questo senso ho appreso che la parola scritta può avere la stessa valenza di intervento nella realtà del gesto, della prassi³⁸.

Quizás haya que partir de esta afirmación de “intervento nella realtà” para analizar algunos de los temas recurrentes en la obra de Attanasio, tales como el rescate de personajes reales, olvidados por la historia oficial de Sicilia. Y ello tanto en su poesía como en su narrativa. Así, en la poesía nos encontramos con Pellegrina Vitello, acusada

³⁶ *Ibidem*, p. 13. (“una conciencia tan fuerte desde el punto de vista social que la palabra me pareció pálida, agotada, frente a la gente que moría en la calle. La palabra me parecía demasiado débil, demasiado anémica. La anemia de la palabra me separó de la palabra, pero no de la palabra escrita porque seguí escribiendo con un cierto sentimiento de culpa, clandestinamente”).

³⁷ Sebastiano Addamo (1925-2000), autor entre cuyas novelas destaca *Il giudizio della sera*, Milano, Garzanti, 1974, escribió también varias reseñas iluminadoras sobre los libros de poesía de la escritora. Véanse a tal efecto: *Maria Attanasio*, en *Impressioni sulla poesia contemporanea*. Atti del Convegno sulla poesia contemporanea”, Caltagirone 28/29-4-1982, pp. 119-127; Reseña de *Nero barocco nero*, en “Galleria”, nn. 5-6, dicembre 1985, pp. 312-314; “L'esilio e il tempo. La poesia attendibile e assoluta di Maria Attanasio”, “La Sicilia”, 17-1-1986.

³⁸ S. Milioto, “Incontro”, cit., pp. 13-14. (“Este escritor ha sido para mí un maestro de vida y de escritura [...], con su rigor moral, con una escritura en la que aparece la teoría pero también la imaginación, y también por su estilo de vida riguroso, me ha dado la medida de lo que uno considera más importante y más expresivo de sí mismo para intervenir en lo social. En este sentido, aprendí que la palabra escrita puede tener la misma capacidad de intervenir en la realidad que el gesto, que la praxis”).

de brujería, en *Nero Barocco Nero*³⁹, o con Ingrassia en *Amnesia del movimento delle nuvole*⁴⁰; y en la narrativa también con personajes reales como ciertos protagonistas de sus novelas y relatos: la Francesca de *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*, las Caterina, Annarcangela e Ignazia de *Piccole cronache di un secolo*, o el propio Paolo Ciulla de *Il falsario di Caltagirone*, que serán objeto de nuestra atención en el apartado siguiente.

También relacionado con su afán de “intervento nella realtà” aparece como otra constante de su obra el tema de la inmigración, sobre todo contemporánea, de la que ha dejado la escritora abundantes testimonios. En la poesía se muestra con frecuencia reflejada en toda su crudeza la realidad de los inmigrantes que se ahogan en el mar en busca del incierto paraíso occidental, o son explotados hasta la extenuación, cuando no mutilados -sobre todo los niños- para vender sus órganos, o mueren quemados por jóvenes neonazis, como vemos en estos textos:

30 cartoni per la traversata
ma Amed, il marocchino,
nulla attraversò -né ipermercati
né metropolitane -zavorra
di scafisti in onda di maestrale
respiro d' annegato⁴¹.

Roma sottonotte di ultras -clandestini
cosparsi di benzina -combusti

³⁹ Pellegrina Vitello aparece en los cinco poemas que componen el apartado que da título al libro; fue sometida a tormento de cuerda por el Santo Oficio en 1555; el acta del proceso (procedente del Archivo de Simancas y hoy en Madrid), instruido por un inquisidor español, fue publicada por C. A. Garufi (“Contributo alla storia dell’Inquisizione di Sicilia nei secoli XVI e XVII”, en *Archivio Storico Siciliano*, XXXVIII-XLIII, 1914-1921) y posteriormente fue transcrita en parte por Leonardo Sciascia en su obra *Morte dell’Inquisitore*, publicada por primera vez en Bari, Laterza, 1964, y después en volumen conjunto con *Le parrocchie di Regalpetra*, Bari, Laterza, 1967. Utilizamos para esta tesis la edición más completa hasta el momento de las obras de Leonardo Sciascia a cargo de Claude Ambroise, *Opere* [1956-1971], [1971-83] y [1984-1989], Milano, Bompiani, 2004; la cita de Pellegrina Vitello en *Opere* [1956-1971], pp. 678-679. A partir de ahora todas las referencias de las obras de Sciascia remiten a esta edición. La edición española de *Muerte del Inquisidor* lleva el Prólogo que Sciascia escribió para *Las parroquias de Regalpetra*, Barcelona, Bruguera, 1983, traducción de Rossend Arqués, en la que se incluía (pp. 185-266); de esta edición proceden todas las citas en español de esta tesis (el Prólogo de Sciascia y parte del acta en pp. 222-223). Posteriormente, *Muerte del Inquisidor* fue publicada exenta en Barcelona, Tusquets, 2011.

⁴⁰ Reproduzco la nota que escribe Attanasio en el libro (op. cit., p. 102) ilustrando su poema sobre este médico de Caltagirone: “Effettivamente il caltagirone Ingrassia -medico de la Gran Corte, a Palermo- fu, nel XVII secolo un importantissimo studioso e uno straordinario terapeuta della peste; esercitando una grandissima influenza sullo stesso viceré, fu per invidia avvelenato da ignoti cortigiani”. (“En efecto, Ingrassia, de Caltagirone, -médico de la Gran Corte, en Palermo- fue, en el siglo XVII un importantísimo estudioso y un extraordinario terapeuta de la peste; ejerció gran influencia sobre el propio virrey, y a causa de la envidia fue envenenado por desconocidos cortesanos”).

⁴¹ *Amnesia del movimento delle nuvole*, op. cit., p. 57. (“30 cartones para la travesía/pero Ahmed, el marroquí/ nada atravesó -ni hipermercados/ni metros -lastre/de traficantes en olas de mistral/respiración de ahogado”).

resti di cartoni nel sottopassaggio
quietamente
sbucciando piselli in cucina⁴².

In un paesaggio sfuggito all' evidenza
-oltre il muro e l'assenzio-
il rogo del somalo cosparso di benzina.
Dormiva.
Una mano uncinata accese
L'inguine dissenò la piazza⁴³.

Ogni tanto di notte sento un fiotto di grida che proviene dal mare
-un clandestino mi dico sta annegando-
tappo finestre e tivù mi chiudo ermetica tra i segni
aspettando che si faccia giorno, ma sogno martelli
coltelli da cucina punteruoli in questa veglia sbieca di morenti⁴⁴.

Como veremos en el siguiente apartado, también en la narrativa ha tratado Maria Attanasio el tema de la inmigración, sobre todo en *Dall'Atlante agli Apennini* y en sus últimas narraciones situadas en el futuro, en las que será un tema central. El propio Paolo Ciulla será un emigrante sin suerte en Brasil y después en Argentina, como tendremos ocasión de ver.

Su actitud comprometida es una constante que Consolo atribuye al influjo de su ciudad natal, como observamos en *L'olivo e l'olivaastro*, cuando incluye los versos del poema de *Nero barocco nero* "Gli abitanti": "In cui emerge la sua anima politica d'antica calatina, di nata in questa città lontana, che é matrice, grembo della politica"⁴⁵.

⁴² *Ibidem*, p. 58. ("Roma infranocche de ultras -ilegales/rociados de gasolina- quemados/restos de cartones en el paso subterráneo/tranquilamente/desgranando guisantes en la cocina").

⁴³ *Nero barocco nero*, op.cit. p. 54. (*Negro barroco negro*, op. cit., p. 66. "En un paisaje huido a la evidencia/-detrás del muro y del ajenjo-/la hoguera del somalí rociado de gasolina./Dormía./Una mano gamada prendió/la ingle trastornó la plaza").

⁴⁴ *Del rosso e nero verso*, p. 23. ("Oigo a veces de noche un borbotón de gritos que proviene del mar/-un ilegal me digo se está ahogando-/tapo ventanas y la tele y me recluyo hermética entre signos/esperando que se haga de día, pero sueño martillos/cuchillos de cocina punzones en esta tortuosa vigilia de agonizantes").

⁴⁵ *L'opera completa*, op. cit., p. 811. ("En ellos emerge su alma política de antigua habitante de Caltagirone, de nacida en esta ciudad lejana, que es matriz y regazo de la política"). (*El olivo y el acebuche*, op. cit., p. 87). Como sabemos, Caltagirone es la tierra natal de, entre otros, Arcoleo, Vella y Sturzo, todos ellos políticos de larga y fructífera trayectoria, y de notable influencia en la historia no solo de Sicilia, sino de toda Italia. Reproduzco "Gli abitanti" (*Ibidem*, p. 811) completo: "34 mila abitanti/ seimila emigrati ventottomila/residenti in una contratta/architettura di cupole e palazzi/piazze corrotte da rondini sghembe./Tra meccanici manovali braccianti/cinquemila nelle liste di collocamento./I conti, naturalmente, non tornano mai né/con la divisione né con la prova del nove./C'è sempre un anarchico o un assente". *Nero barocco nero*, op. cit., p. 39). ("34 mil habitantes/seis mil emigrantes veintiocho mil/residentes en una contraída/arquitectura de palacios y cúpulas/plazas roídas por golondrinas corvas./Entre mecánicos peones jornaleros/cinco mil en las listas del paro./Las cuentas, naturalmente, nunca cuadran ni/dividiendo ni con la prueba del nueve./ Hay siempre un anarquista o un ausente" (*Negro barroco negro*, op. cit., p. 46).

Una actitud vital que su alejamiento de la militancia activa en el partido comunista no ha mermado en absoluto, como puede observarse en su respuesta en una entrevista sobre cómo conciliar el compromiso político con la escritura:

Non posso certo dirmi a-politica, anzi, proprio il contrario. Rivendico la mia matrice ideologica. Più che mai oggi. Non si tratta di un'etichetta: essere comunista significa mettermi sempre -nella scrittura e nella vita- dalla parte dell'uomo; e nella mia scrittura, questo significa assumere il punto di vista di *Francisca*, di *Ciulla*, di *Concetta*. E dei resistenti di ogni tempo all'ingiustizia del potere. [...] nel momento stesso in cui ti poni a difesa dei diritti dell'uomo e della libertà d'espressione, ti definiscono settario e comunista. Se essere settario vuol dire non accettare la mercificazione dell'uomo, della sua esistenza, dei suoi linguaggi, allora io sono felicemente, irriducibilmente, settaria. E conclamata comunista. Perché l'arte, se è tale, non può che esser sempre dalla parte dell'uomo. [...] Il linguaggio non è mai nè di destra, nè di sinistra; se nasce da una profonda esperienza di verità, si traduce sempre in una radicale esperienza di libertà espressiva⁴⁶.

1.1.2. Caltagirone

Otra clave de la obra de Maria Attanasio es la presencia constante de Caltagirone, suma y compendio de Sicilia. No se trata solo de su lugar de nacimiento ni del marco en el que se ha desarrollado, y se desarrolla, su vida, sino de constatar que, como veremos, Caltagirone es el sustrato constitutivo de su escritura.

De nuevo las palabras de Vincenzo Consolo nos sirven de pórtico. Así se refiere a Caltagirone:

[...] giunge a Caltagirone alta sopra il colle che vorticando ascende fino al cielo, dal cielo prende iridi, bagliori, prende l'oro delle stoppie, la memoria del deserto, il verde degli ulivi, delle querce nel Bosco di San Pietro, invetria ogni colore su alberelli,

⁴⁶ S. Todesco, "Intervista", cit., p. 28. ("No puedo ciertamente llamarme a-política, antes al contrario. Reivindico mi raíz ideológica. Hoy más que nunca. No se trata de una etiqueta: ser comunista significa ponerme siempre -en la escritura y en la vida- de parte del hombre; y en mi escritura, esto, significa asumir el punto de vista de Francisca, de Ciulla, de Concetta. Y de los que en todos los tiempos han resistido la injusticia del poder [...] en el momento mismo en el que defiendes los derechos del hombre y de la libertad de expresión, te califican de sectario y de comunista. Si ser sectario quiere decir no aceptar la mercantilización del hombre, de su existencia, de su lenguaje, entonces yo soy felizmente, irreduciblemente, sectaria. Y comunista declarada. Porque el arte, si lo es, no puede sino estar siempre de parte del hombre"). Giuliana Adamo ("Lo sperimentalismo di Maria Attanasio tra Sciascia e Orwell", en L. Trapassi, *Leonardo Sciascia: Un testimone del siglo XX*, op. cit., pp. 207-216 (En adelante G. Adamo, "Lo sperimentalismo"), reproduce, con ocasión de la conferencia "Gente minuta e vicende mirabili: la storia, le storie", cit., pronunciada por la escritora en el Trinity College, en Dublín, en febrero de 2007, las siguientes palabras: "Si, sono faziosa. Sono donna, comunista, siciliana. Sono come i panda. Vado protetta. Appartengo ad una razza in via di estinzione". ("Sí, soy facciosa. Soy mujer, comunista, siciliana. Soy como los pandas. Debo ser protegida. Pertenezco a una raza en vías de extinción"). La cita, dice Adamo haberla extraído de sus apuntes (p. 216). Véase también sobre el mismo tema el artículo de Titus Heydenreich: "Ma io di animo non mi perdo-Maria Attanasio *microstorie* aus Caltagirone" en *L'Europa che comincia e finisce: la Sicilia*, (a cura di Dagmar Reichardt), Italien in Geschichte und Gegenwart, 25, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006.

bombole, borracce, anfore, piatti, mattonelle dell'arte, delle fornaci di Persia, di Siria, d'Egitto, malaghine e sivigliane⁴⁷.

Y así describe el panorama de la ciudad desde la casa de la escritora:

Davanti alla casa di Maria, al suo giardino sopra il poggio, si dispiega lo scenario tufaceo del paese fitto di case e di palazzi, scandito dai cento campanili delle chiese, dalle moli dei conventi, del seminario, del Carcere, del Coleggio, nella guglia e nella croce della Matrice. [...] il paese di là del vallo, del calanco, dispiegato dietro il vetro alla finestra, invaso dalle nebbie, folgorato dal sole, brulicante di luci, sonoro di campane, Maria è separata dal mondo, come tutti i poeti ama un altro mondo, un altro paese, scrive versi [...]⁴⁸.

Caltagirone, ciudad de casi 40.000 habitantes de la provincia de Catania, en la Sicilia oriental, situada en una colina entre los Monti Iblei y los Erei, domina las llanuras de Catania y de Gela. La niebla a la que se refiere Consolo, provocada con frecuencia en el invierno por la gran diferencia de temperatura entre el día y la noche, es conocida por sus habitantes como “a paisana”⁴⁹. Crisol de diversas culturas, desde los griegos, debe a los

⁴⁷ Vincenzo Consolo, *L'olivo e l'olivastro*, op. cit., p. 809. (“[...] llega a Caltagirone, alta sobre la colina que remolineando asciende hasta el cielo, del que toma iris, resplandores, toma el oro de los rastrojos, la memoria del desierto, el verde de los olivos, de las encinas en el bosque de San Pietro, vitrifica cada color sobre arbolillos [sic], bombonas [sic], cantimploras, ánforas, platos y azulejos artísticos de los hornos de Persia, Siria, Egipto, Málaga y Sevilla”) (*El olivo y el acebuche*, op. cit., p. 83). (Por error no se traduce *alberelli* con el significado que tiene en el contexto: tarros de farmacia que en español se llaman *albarellos*, un italianismo por cierto; aunque *bombona* es término que se recoge en MMOL como “vasija de vidrio o de otro material”, su uso en español remite a otro referente, por lo que parece más indicado traducir *cántaro* o *damajuana*).

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 809-811. (“Delante de la casa de Maria, ante su jardín sobre el collado, se despliega el escenario toboso del pueblo repleto de casas y palacios, escandido por los cien campanarios de las iglesias, por las moles de los conventos, el seminario, la Cárcel, el Colegio, en la aguja y en la cruz de la Iglesia Matriz [...] el pueblo del otro lado de la valla [sic], del surco de la erosión, desplegado detrás del vidrio de la ventana, tocado por el sol, hormigueante de luces, sonoro de campanas, Maria está separada del mundo, como todos los poetas ama otro mundo, otro país [sic], escribe versos [...]”). (*El olivo y el acebuche*, op. cit., pp. 84-86); (para los términos *vallo* y *paese* parece más adecuado traducir *vaguada* y *pueblo*). Su también amigo y escritor Giovanni Miraglia nos ofrece asimismo un panorama de la ciudad desde la casa de la escritora: “Incontro Maria Attanasio nella sua bella casa di Caltagirone, posta in posizione «strategica». Di fronte ad essa, infatti, in questa giornata assolata è possibile ammirare la città che Idrissi - il grande geografo arabo alla corte di Re Ruggiero II di Sicilia- attestava fosse chiamata dagli arabi come *rocca dei genî*. Se però distoglie lo sguardo da quel «presepe montano», l'ospite di Maria alla sua destra vede la cima dell'Etna. E nelle giornate chiare, perfino il quartiere di Librino, giù, a Catania!” (“Me reúno con Maria Attanasio en su bella casa de Caltagirone, situada en posición «estratégica». Frente a ella, en efecto, en este día soleado es posible admirar la ciudad que Idrissi -el gran geógrafo árabe en la corte del Rey Ruggero II de Sicilia- atestiguaba que los árabes la llamaban *fortaleza de los genios*. Pero si aparta la mirada de aquel «belén en la montaña», el huésped de Maria ve a su derecha la cumbre del Etna. ¡Y, en los días claros, incluso el barrio de Librino, abajo, en Catania!”), v. Giovanni Miraglia, “Paolo Ciulla fra giustizia e bellezza”, en “L'isola possibile”, 20-4-2007; se trata de una reseña que incluye la entrevista que, con motivo precisamente de la publicación de *Il falsario di Caltagirone*, realizó Miraglia a Attanasio con el título “Le verità del falsario. Una conversazione con Maria Attanasio intorno a Paolo Ciulla”, en la primavera de 2007.

⁴⁹ En *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*, op. cit., p.59, escribe la narradora: “La nebbia era ed è una componente strutturale del paesaggio di Calacte, così fraterna e contigua, così frequente in tutte le stagioni, che ancora oggi gli abitanti la chiamano ‘a paisana’, l'opaca sorella che sfuma i dettagli, restituisce l'essenza”. (“La niebla era y es un componente estructural del paisaje de Calacte, tan fraternal y cercana, tan frecuente en todas las estaciones, que aún hoy sus habitantes la llaman ‘a paisana’, la opaca

árabes su topografía de tortuosas callejas, ciertas características fonéticas de su dialecto, algunos rasgos físicos de sus habitantes y hasta su nombre, “Kalat al Giarun”, o “Colina de las vasijas”, por la riqueza en arcilla de su tierra. Su producción cerámica, en efecto, en la que predominan los colores verde, azul turquí y oro, se remonta a los orígenes de su fundación, al siglo VI antes de Cristo, aunque el periodo de mayor desarrollo fue entre los siglos XVII y XVIII, como recuerda la escritora:

Fin dalla preistoria centro di produzione ceramistica: l'argilla è memoria e continuità. Nel levigato colore degli smalti una vita sommersa risale, pulsa in latenza: l'oscuro quotidiano di greci, latini, bizantini, degli arabi soprattutto, che rifondarono il vecchio borgo bizantino e la fecero più alta e più bella: le diedero il nome e la topografia -le strade strette, tortuose, gli imprevedibili slarghi- così simile alla kasba di Tunisi o di Tangère, ne connotarono la lingua -un dialetto tutto pieno di «u», aspirate, gutturali- e i tratti somatici. E, a distanza, il mio volto⁵⁰.

Caltagirone fue duramente castigada por el terremoto de 1693 y reconstruida sobre el tejido urbano medieval. El patrimonio arquitectónico del barroco tardío en la ciudad es, por tanto, de extraordinaria importancia⁵¹.

Es también Caltagirone una de las ciudades demaniales⁵² de Sicilia, lo que implica una autonomía administrativa que permitía libertades y privilegios de los que solo ellas gozaban. Así lo explica la propia escritora:

Caltagirone, come tutte le 42 città demaniali siciliane -cioè non infeudate, ma dipendenti direttamente dal re- è stata un esempio di forte, e storicamente radicata, autonomia amministrativa locale: dal Conte Ruggero a Mussolini. Non a caso è la città di Sturzo, nelle cui teorizzazioni politiche, grande attenzione e centralità hanno le autonomie locali [...] L'autonomia amministrativa delle città demaniali -e Caltagirone era una potentissima e superba città demaniale- era grande, e forte il senso d'identità e appartenenza alla città [...] Orgogliose e gelosissime di “privilegi” e libertà civiche, queste città erano sempre in forte competizione fra loro [...]; da qui, la

hermana que difumina los detalles, devuelve la esencia”. Calacte, señala la autora en la Nota 1 (p.107) de la misma obra, es el “remoto e ipotetico nome di una realissima città: Caltagirone”. (Calacte, del griego Καλή 'Ακτή, “la bella costa”, es en efecto el nombre hipotético de una ciudad situada entre Cefalù e Milazzo). Véanse en 1.2.2. los diversos narradores que entran en juego en esta obra.

⁵⁰ *La città d'argilla*, op.cit. p. 83. (“Desde la prehistoria centro de producción cerámica: la arcilla es memoria y continuidad. En el bruñido color de los esmaltes una vida sumergida emerge, pulsa en latencia: la oscura cotidianeidad de griegos, latinos, bizantinos, de los árabes sobre todo, que volvieron a fundar el viejo burgo bizantino y la hicieron más alta y más bella: le dieron el nombre y la topografía -las calles estrechas, tortuosas, los imprevisibles ensanches- tan parecidos a la kasba de Túnez o de Tánger, connotaron su lengua -un dialecto lleno de «ues», aspiradas, guturales- y los rasgos físicos. Y, a distancia, mi rostro”). Parecida, a veces idéntica, descripción podemos leer cuando se refiere a Calacte, en *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*, op. cit., pp. 21-22.

⁵¹ De hecho, Caltagirone es una de las 8 ciudades tardo-barrocas del Val di Noto (las otras son: Noto, Palazzolo Acreide, Ragusa, Scicli, Militello in Val di Catania, Catania y Modica, todas destruidas por el terremoto de 1693) reconocidas por la Unesco en 2002 como Patrimonio de la Humanidad.

⁵² Véase la nota 32 de la Primera parte de la traducción de *Il falsario di Caltagirone*, donde se trata el significado del término *demanio*.

totale assenza di una coscienza politica che oltrepassasse le mura cittadine. La patria non è la Sicilia, ma la propria città⁵³.

Una ciudad que es, en efecto la patria de la escritora y fuente inagotable, origen y referencia continua de su obra poética y narrativa, como reconoce en la entrevista que mantiene con Milioto. Cuando este le pregunta si Caltagirone tiene un papel central en su obra, responde:

Assolutamente centrale. Io ritengo che la centralità di Caltagirone è in questo romanzo [se refiere a *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*] e è anche in un libro che uscirà prossimamente [se refiere a *Piccole cronache di un secolo*, aunque añade que probablemente se titulará *Lo splendore del niente* que, como sabemos es el título de uno de los relatos], [...] a volte è centrale anche nella mia poesia ma soprattutto in *Nero barocco nero*, che dicevo è un viaggio, attraverso la metafora, nel paesaggio di Caltagirone nella memoria e negli elementi, come la calce, l'aria che si respira... Senza Caltagirone probabilmente non avrei scritto questi tipo di libri perché io cammino per queste strade, per il centro storico così compatto, pieno di carruggi, etc...; è tutto di un tardo barocco perché ci fu un terremoto che distrusse tutto, per cui la storia di Caltagirone, quella attuale, quella visibile nelle facciate e nei palazzi è la storia dal 1693 in poi. Camminare per quelle strade mi dà una grande emozione. Io ho abitato in pieno centro storico [...] lì sentivo una specie di pressione, di richiamo alle spalle, come sentire sul collo, sulla nuca una pressione oscura, però pulsante, qualcosa in latenza che ti chiama e che attraverso te vuole esserci⁵⁴.

Años después en una de sus últimas obras, la escritora corrobora esas palabras con contundencia y reconoce que la ciudad es una constante en su obra y que está en el origen de toda su escritura:

Quando l'attraverso sento una sorta di oscura deriva risalire dai carruggi, dalle chiese, dai palazzi: la pressione sotterranea di un popolo di immemori che chiedono di oltrepassare le barriere del silenzio, raccontarsi. L'appartenenza alla sua circoscritta

⁵³ S. Todesco, "Intervista", cit. p. 23. ("Caltagirone, como las 42 ciudades demaniales sicilianas -o sea no feudales, sino dependientes directamente del rey- ha sido un ejemplo de gran, e históricamente arraigada, autonomía municipal: desde el Conde Ruggero hasta Mussolini. No por casualidad es la ciudad de Sturzo, en cuyas teorías políticas han tenido gran atención e importancia las autonomías locales [...] La autonomía administrativa de las ciudades demaniales -y Caltagirone era una potentísima y soberbia ciudad demanial- era grande, y fuerte el sentido de identidad y de pertenencia a la ciudad [...] Orgullosas y muy celosas de "privilegios" y libertades cívicas, estas ciudades tenían siempre una fuerte competencia entre ellas [...]; de ahí la ausencia total de consciencia política que sobrepasase los muros de la ciudad. La patria no es Sicilia, sino la propia ciudad").

⁵⁴ S. Milioto, "Incontro", cit., p. 21. ("Absolutamente central. Yo creo que Caltagirone es central en esta novela [...] y también lo es en un libro que saldrá próximamente, [...] a veces es central también en mi poesía, pero sobre todo en *Nero barocco nero*, que decía que es un viaje, a través de la metáfora, por el paisaje de Caltagirone en la memoria y en los elementos, como la cal, el aire que se respira... Sin Caltagirone probablemente no habría escrito este tipo de libros porque yo camino por estas calles, por el centro histórico tan compacto, lleno de callejones, etc...; es todo de un barroco tardío porque hubo un terremoto que lo destruyó todo, por lo que la historia de Caltagirone, la actual, la que se ve en las fachadas y en los edificios es la historia desde 1693 en adelante. Caminar por esas calles me provoca una gran emoción. Yo he vivido en pleno centro histórico [...] allí sentía una especie de presión, de llamada en mi espalda, como sentir en el cuello, en la nuca una presión oscura, pero viva, algo latente que te llama y que a través de ti quiere existir").

spazialità, pulsante di storia, di storie, è infatti all'origine di tutta la mia scrittura. Delle metafore della mia poesia. Delle microstorie di vissuto delle mie narrazioni⁵⁵.

La escritora reconoce en la ciudad el origen, no solo de su escritura, sino también de toda su experiencia vital:

Como il pozzo-mare della mia infanzia, Caltagirone era, ed è, per me, esperienza totale e concentrata del mondo, filtro d'ogni astratta conoscenza, che solo nell'emozione quotidiana dell'esserci può trovare verifica o smentita, rivelarsi vuota ideologia, accidente concettuale o esperienza di verità, teoresi del vissuto⁵⁶.

En la misma obra Maria Attanasio dedica a Caltagirone una de las más apasionadas declaraciones de amor a una tierra natal que probablemente se hayan dado en la literatura y que es una prueba de la fecunda relación establecida entre una escritora y un espacio, sin que en esta ocasión el topónimo aparezca enmascarado como ocurre con otros paradigmáticos territorios literarios:

Se avessi potuto scegliere il luogo in cui nascere, avrei continuato a scegliere la città di calanchi d'argilla e architetture barocche -all'interno della Sicilia, tra gli Erei- dove nel 1943, tra la guerra fascista e le bombe americane, sono nata, e dove ancora adesso vivo. Mille volte l'avrei scelta, Caltagirone⁵⁷.

1.1.3. El pasado

Hemos podido ver, a través de las palabras con las que Attanasio se refiere a su actitud comprometida y a su ciudad, cómo la llamada de “ese pueblo de olvidados” lleva a la escritora hasta otro de los pilares sobre los que se sostiene su escritura, el pasado: “[...] una forma di passione per il passato e per questa esistenza che si è persa nel tempo”⁵⁸. Así, recuperar del pasado siciliano las pequeñas historias de personajes mínimos pero que, de algún modo, se rebelan contra el poder político, el poder religioso o los convencionalismos de la norma social, se convierte para ella en una suerte de imperativo

⁵⁵ *Della città d'argilla*, op. cit. pp. 8-9. (“Cuando la atravieso siento una suerte de oscuro impulso que sube de los callejones, de las iglesias, de los edificios: la presión subterránea de un pueblo de olvidados que piden traspasar las barreras del silencio, contarse. La pertenencia a su precisa espacialidad, palpitante de historia, de historias, está en efecto, en el origen de toda mi escritura. De las metáforas de mi poesía. De las microhistorias de vida de mis narraciones”).

⁵⁶ *Ibidem*, p. 82. (“Como el pozo-mar de mi infancia, Caltagirone era, y es, para mí, experiencia total y concentrada del mundo, filtro de todo conocimiento abstracto, que solo en la emoción cotidiana de existir puede encontrar comprobación o desmentido, revelarse hueca ideología, accidente conceptual o experiencia de verdad, teoresis de lo vivido”).

⁵⁷ *Ibidem*, p. 9. (“Si hubiese podido elegir el lugar en el que nacer, habría seguido eligiendo la ciudad de cárcavas de arcilla y arquitectura barroca -en el interior de Sicilia, entre los Erei- donde en 1943, entre la guerra fascista y las bombas americanas, nací, y donde todavía vivo. Mil veces la habría elegido a Caltagirone”).

⁵⁸ S. Milioto, “Incontro”, cit., p. 22. (“[...] una suerte de pasión por el pasado y por esa existencia que se ha perdido en el tiempo”).

moral. Son esos personajes olvidados por la historia con mayúsculas, cuyo aliento subiendo del fondo subterráneo de las callejas de Caltagirone sentía la escritora en su nuca pidiendo ser contados, reclamando existencia como personajes pirandellianos, para los que en más de una ocasión ha utilizado el término “senzavolto”⁵⁹.

Son los rescatados de la historia -un tema en el que nos detendremos, al tratar de cómo aborda la escritora la novela histórica-, aunque de una historia, como explica en otra entrevista, muy lejos de la oficial:

[...] io non parlo di testi di storia, mi riferisco ai testi dell'immediato: sono quelli -iframmenti, la notizia minima, il dettaglio marginale- che fanno lo specifico di conoscenza per la mia scrittura. Questo mi interessa, non tanto i testi di storia ufficiale⁶⁰.

De ahí la importancia que en uno de sus relatos adquiere la conmovedora escena de todo el pueblo de Caltagirone tratando de salvar los documentos del Grande Archivio della Città, amenazado por el voraz incendio que se ha propagado tras el terremoto de 1693:

[...] senza quei segni minuti e fitti su carte e pergamene -memoria e storia, stabilità di nome e certezza d'esistenza- la città, smemorata, sarebbe caduta in un confuso presente, e i cittadini, senza appartenenza, confusi a fiere erranti nelle champagne, ad anonime api in alveare. Questo, ogni analfabeta cittadino lo sapeva. Accorsero tutti, nobili, artigiani, preti, braccianti, ma anche donne, bambini, vecchi; con una

⁵⁹ Véase sobre este término, “senzavolto”, la nota 31 del Epílogo en mi traducción. Son los personajes “sin rango” como les llama Adorno y recoge G. Adamo (“Lo sperimentalismo”, cit., p. 209): “Oggetto privilegiato di Attanasio è la storia minore, minima, i cui eroi minori e minimi anch’essi sono sempre dei ribelli, personaggi che si rivoltano contro la propria condizione e il proprio *habitus* determinati dalla storia *maxima* e totalitaria del potere. [...] gli eroi minimi, i “senza rango” -come dice Adorno- spesso innominati, mutilati dalle cronache, tagliati fuori dalla storia, grazie alle «menzogne verisimili» di Attanasio, vi rientrano, vi fanno ritorno a alta testa”. (“Objeto privilegiado de Attanasio es la historia menor, mínima, cuyos héroes, también ellos menores y mínimos, son rebeldes, personajes que se rebelan contra la propia condición y el propio *habitus* determinados por la historia *maxima* y totalitaria del poder. [...] los héroes mínimos, los «sin rango» -como dice Adorno- con frecuencia anónimos, mutilados por las crónicas, expulsados de la historia, gracias a las «mentiras verosímiles» de Attanasio entran de nuevo en ella, retornan a ella con la cabeza alta”).

⁶⁰ S. Todesco, “Intervista”, cit., p. 25. (“No hablo de textos de historia, me refiero a los textos de lo inmediato: son los textos -los fragmentos, la noticia mínima, el detalle marginal- que aportan lo específico de conocimiento para mi escritura. Esto es lo que me interesa, no los textos de historia oficial”). A la pregunta de qué tipo de textos historiográficos le han influido, responde: “I libri degli storici siciliani contemporanei, ma anche gli storici siciliani del passato -dal Mongitore a Evangelista Di Blasi al Marchese di Villabianca. Nella ricerca storiografica sono un’onnivora; leggo di tutto: dai trattati di pittura ai libri di costume, di cucina, di antropologia, scientifici” (*Ibidem*, p. 26). (“Los libros de los historiadores sicilianos contemporáneos, pero también los historiadores sicilianos del pasado -desde Mongitore a Evangelista Di Blasi y el Marchese di Villabianca. En la investigación historiográfica soy omnívora; leo de todo: desde tratados de pittura hasta libros de costumbres, de cocina, de antropología, científicos”).

lunghissima catena umana, passandosi di mano in mano incunaboli e pergamene, cercarono di sottrarli al fuoco⁶¹.

Sin embargo, el cronista de Caltagirone no recoge los nombres de estos heroicos personajes, ni siquiera los de la pareja protagonista -a los que quizás para compensar la injusticia la escritora les da nombre, Caterina y Giacomo- en contraste con los de una noble familia, de modo que:

[...] il mastro carpentero e sua moglie restano anonimi individui di un'anonima folla
[...] Viene invece indicato il cognome della famiglia Landolina che in quell'incendio perse la sua ricca e sontuosa mobilia: la vita umana in quel tempo -ma anche in questo- meno memorabile del valore delle cose⁶².

Hay que señalar que para Attanasio se trata de un pasado que tiene valor por sí mismo, pero cuya lección sirve también para el presente en cuanto que muchas de sus injusticias siguen existiendo en el día de hoy. Así lo había afirmado Sciascia en su "Prefazione" a una obra de Manzoni:

Poiché il passato, il suo errore, il suo male, non è mai passato: e dobbiamo continuamente viverlo e giudicarlo nel presente, se vogliamo essere davvero storicisti. Il passato che non c'è più -l'istituto della tortura abolito, il fascismo come passeggera febbre di vaccinazione- s'appartiene a uno storicismo di malafede se non di profonda stupidità. La tortura c'è ancora, e il fascismo c'è sempre⁶³.

Atenta Attanasio a la lección del pasado y comprometida también con la realidad del presente, o mejor, como explica en una entrevista y hemos tenido ocasión de ver, con su presencia en el mundo:

⁶¹ *Piccole cronache di un popolo*, "Delle fiamme, dell'amore", op.cit., p. 16. ("[...] sin aquellos signos menudos y apretados en papeles y pergaminos -memoria e historia-, permanencia de nombre y certeza de existencia- la ciudad, desmemoriada, habría caído en un confuso presente, y los ciudadanos, sin pertenecer a nada, confundidos como fieras errantes en los campos, como anónimas abejas en la colmena. Esto, cualquier campesino analfabeto lo sabía. Se pusieron de acuerdo todos, nobles, artesanos, curas, jornaleros, incluso mujeres, niños y ancianos; con una larguísima cadena humana, pasándose de mano en mano incunables y pergaminos, trataron de salvarlos del fuego").

⁶² *Ibidem*, p.18. ("[...] el maestro carpintero y su mujer siguen siendo anónimos individuos de una anónima multitud [...] Sin embargo, se indica el apellido de la familia Landolina que en aquel incendio perdió su rico y suntuoso mobiliario: la vida humana en aquella época -aunque también en esta- menos digna de memoria que el valor de las cosas").

⁶³ Leonardo Sciascia, *Opere* [1971-1983], op. cit., *Storia della colonna infame*, en *Cruciverba*, pp. 1073-4. (El escrito se publicó como "Prefazione", *Quel che è sembrato vero e importante alla coscienza*, en la edición de *Storia della colonna infame*, Ed. Capelli, Bologna, 1973, y posteriormente como "Nota" en *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 101-114). ("Los errores y los males del pasado no son nunca pasado, y es preciso vivirlos y juzgarlos de continuo en el presente si queremos ser de veras historicistas. El pasado que ya no existe -la institución de la tortura abolida, el fascismo como pasajera fiebre de vacunación- pertenece a un historicismo de profunda mala fe, cuando no es profunda estupidez. La tortura todavía existe. Y el fascismo sigue vivo"). Traducción de Elcio di Fiori en Alessandro Manzoni, *Historia de la columna infame*, Barcelona, Bruguera, 1984, con una "Nota" de Leonardo Sciascia, p.16.

La mia non è scrittura del presente, ma della presenza, della mia presenza in questo esatto spazio-tempo, a cui non mi posso sottrarre, a cui la mia poesia non può sfuggire. Tutto ciò che mi circonda, se mi tocca emotivamente, può diventare parola: l'amore, l'eros, ma anche la guerra, il clandestino gettato in mare, il bambino mutilado per chiedere l'elemosina o per reciclarne gli organi. Questi aspetti tremendi della contemporaneità, la scrittura non può ignorarli. Io non posso ignorarli⁶⁴.

También el futuro, observado desde los mismos presupuestos que informan pasado y presente, ha sido objeto de las últimas narraciones de Maria Attanasio, en una suerte de relatos distópicos que, en la línea de la novela de George Orwell, *1984* (publicada en 1949), tratan de una sociedad futura de signo totalitario, como veremos al tratar su narrativa.

1.1.4. La “palabra de espinas”

SCRITTURA

Ombra dell'ombra
sul bianco della carta
in un duello di coltelli e matite
un mondo sghembo
un sogno di petali e di rame sull'altura
nel fondo di una macchina da scrivere⁶⁵.

Partimos en este acercamiento a la lengua poética de Maria Attanasio de lo que consideramos una paradoja, aunque lo sea solo en apariencia. Hemos visto el compromiso que caracteriza su obra y ello podría llevarnos a esperar un lenguaje poético más accesible. Sin embargo, su escritura, sobre todo la poesía, es de una enorme complejidad, quizás debido a lo que consideramos otro rasgo característico de la misma, su radical esencialidad. Esto es así hasta el punto de que en más de una ocasión ha tenido que responder a opiniones que han tachado su lenguaje poético de incomprensible, incluso de elitista:

[...] il lavoro va fatto sul linguaggio, non può essere fatto sull'emozione [...] la poesia e l'arte in generale hanno questa funzione: recuperare le possibilità e le valenze

⁶⁴ Antonella Cilento, “Caltagirone, periferia dell'Occidente”, en “Il Sole-24 ore sud”, 24-12-2003. (“Mi escritura no es del presente, sino de la presencia, de mi presencia en este exacto espacio-tiempo, al que no me puedo sustraer, del que mi poesía no puede huir. Todo aquello que me circunda, si me conmueve emocionalmente, puede convertirse en poesía: el amor, el erotismo, pero también la guerra, el clandestino arrojado al mar, el niño mutilado para que pida limosna o para reciclar sus órganos. Estos aspectos tremendos de la contemporaneidad, la escritura no puede olvidarlos. Yo no puedo olvidarlos”).

⁶⁵ *Nero barocco nero*, op. cit., p.62. (ESCRITURA: “Sombra de la sombra/en la página blanca/un duelo de cuchillos y de lápices/un mundo sesgado/un ensueño de pétalos y de cobre en la altura/en el fondo de una máquina de escribir”). (*Negro barroco negro*, op. cit., p.77).

espressivo della parola e la poesia lo deve fare in modo specifico e particolare, perché non esiste una poesia che non sia anche una operazione di intervento sul linguaggio⁶⁶.

Años después, repite en otra entrevista:

Non basta l'emozionalità: necessaria, ma non sufficiente per diventare poeti. Lo specifico nella poesia è il linguaggio: senza ricerca espressiva, senza bellezza e perfezione di immagini e segni, la vita resta atona, cieca, chiusa esclusivamente nel suo farsi⁶⁷.

Sebastiano Addamo, a nuestro parecer uno de los estudiosos que con más profundidad ha analizado su obra poética, la sitúa en el ámbito del simbolismo y el hermetismo:

La poesia dell'Attanasio può essere certamente collocata entro quella grande temperie del simbolismo di cui l'ermetismo è parte: per l'Attanasio, infatti, la parola, tra l'altro accurata, timbrica, densa e precisa, mantiene la sua valenza evocativa e allusiva; e tuttavia, a differenza di un simbolismo che poi è diventato maniera (e la differenza è capitale), alla parola non viene affidato nessun ruolo di salvezza e di qualche purificazione. La parola -come la cosa- è là, scritta, inamovibile, talvolta turpe e orrida come turpe e orrida resta l'esistenza⁶⁸.

Un lenguaje exigente que se traduce con frecuencia y simultáneamente en una mezcla áspera y grácil (“barattava il ritmo/la grazia con la brusca disarmonia”⁶⁹), en un léxico, afilado y punzante (una “parola d’aculei”⁷⁰), en insuficiencia (“Lingua, parli e non

⁶⁶ S. Milioto, “Incontro”, cit., pág. 15. (“[...] el trabajo debe ser realizado sobre el lenguaje, no puede realizarse sobre la emoción [...] la poesía y el arte en general tienen esta función: recuperar las posibilidades y los valores expresivos de la palabra y la poesía debe hacerlo de un modo específico y particular, porque no existe una poesía que no sea también un acto de intervención en el lenguaje”). Por más que se trate de un personaje de una novela-testimonio, y por tanto, aunque real, ficcional, no nos resistimos a dejar aquí constancia de la opinión de Concetta La Ferla: “[...] non ne vuole più sentire di partito e campagne elettorali. È ancora comunista dichiarata, ma fa la intellettuale: scrive articoli e puranche poesie, di quelle che niente si capisce...” (*Di Concetta e le sue donne*, pp. 39-40). (“[...] ya no quiere saber nada de partidos y campañas electorales. Es todavía comunista declarada, pero no deja de ser una intelectual: escribe artículos e incluso poesías, de esas que no se entiende nada...”).

⁶⁷ Tilde Rocco, “La poesia svela l’amnesia del mondo”, en “La Gazzetta del Sud”, 14-7-2004. (“No basta lo emocional: necesario, pero no suficiente para convertirse en poeta. Lo específico en la poesía es el lenguaje: sin búsqueda expresiva, sin belleza y perfección de imágenes y signos, la vida permanece átona, ciega, cerrada exclusivamente en su hacerse”).

⁶⁸ Sebastiano Addamo, Reseña de *Nero barocco nero*, cit. (“La poesía de Attanasio puede colocarse en esa gran atmósfera del simbolismo del que el hermetismo forma parte: para ella, en efecto, la palabra, por lo demás cuidada, tímbrica, densa y precisa, mantiene su valor evocativo y alusivo; y sin embargo, a diferencia de un simbolismo que después se convirtió en manierista (y la diferencia es capital) a la palabra no se atribuye ninguna clase de salvación ni purificación. La palabra -como el objeto- está ahí, escrita, inamovible, a veces innoble y horrible como innoble y horrible es la existencia”).

⁶⁹ *Eros y mente* “Disarmonia”, op. cit., p. 58. (“[...] mezclaba el ritmo/la gracia con la brusca disarmonia”).

⁷⁰ *Ibidem*, p. 15. (“una palabra de espinas”). Elisa Castorina (“Maria Attanasio o del Barocco “gutturale”, en “La clessidra”, Año VIII, n. 2, octubre 2002, pp. 45-51) describe así su lenguaje, identificándolo con el propio físico de la escritora: “Forse la scrittrice coltiva [...] una dizione truce e torva, eppure elegantissima, assorbendo la crudeltà del paesaggio interno siciliano che ne sembra aver forgiato il volto e quella sua parola tanto gutturale e roca, aspra e sanguigna, sensuale e carnale al punto che a Caltagirone, paradisiaco e insieme crudo *interno* in cui vive, la chiamano «la donna dei calanchi»: proiezione stessa di un corpo e di un volto espressivo come il paesaggio cui appartiene”. (“Quizás la escritora cultiva [...] una dicción severa y torva, aunque elegantísima, al absorber la crueldad del paisaje interior siciliano que parece haber

dici”⁷¹); en suma, Maria Attanasio concibe su escritura como “una sombra de la sombra”, como reza el primer verso del poema que abre este epígrafe, como un anhelo, añado, como no podía ser de otro modo para alguien consciente de los límites del lenguaje y que a la vez lejos de buscar la expresión de lo bello en el sentido clásico, parece más bien rehuirlo; un rasgo que observamos también en una sintaxis rica con frecuencia en estructuras sinuosas, en elipsis, asíndetos e hipérbatos, que una puntuación escasa o inexistente contribuye a dificultar aún más.

Con este lenguaje crea Maria Attanasio un universo poético en el que a partir de elementos y objetos de la más inmediata y cotidiana realidad se dan la mano lo común y lo trascendente en una sorprendente amalgama. Y así, sus temas recurrentes, el dolor de vivir, la muerte, el amor y el fuerte erotismo, la guerra y la injusticia, aparecen en íntimo diálogo con paredes, espejos, bandejas o utensilios de cocina, en una imaginaria asombrosa hasta el trastorno⁷².

Es también la poesía de Attanasio una poesía que se piensa a sí misma, con consciencia de sí: “[...] desde sus versos fundacionales difunden la radicalidad de la reflexión poetológica como acto de legitimación: una escritura de pensamiento que no se resuelve en catarsis meditativa sino en conflicto, en cruce y en búsqueda”⁷³.

Lenguaje tan radicalmente exigente se apoya, no obstante, en ciertos elementos constitutivos tan humildes como la arcilla y el color negro. En efecto, respecto a la arcilla, ya en *Nero barocco nero* encontramos un anónimo alfarero que trabaja la arcilla, y con mucha dificultad, pues confunde las letras, las palabras, porque, como se nos dice entre paréntesis en el subtítulo del poema IL VASO, “il cronista locale era analfabeta”⁷⁴. En el mismo libro volvemos a encontrar al alfarero en el poema AMORTE cuyo subtítulo,

forjado su rostro y su palabra tan gutural y ronca, áspera y sanguínea, sensual y carnal hasta el punto de que en Caltagirone, paradisíaco y a la vez crudo *interior* en que vive, la llaman «la mujer de las cárcavas»: proyección de un cuerpo y de un rostro expresivo como el paisaje al que pertenece”.

⁷¹ *Eros y mente*, DELLA LINGUA, op. cit, p. 38. (“Lengua, hablas y no dices”).

⁷² El lenguaje de Maria Attanasio se ha analizado en múltiples reseñas y artículos dedicados, sobre todo, a sus libros de poesía. Puesto que nuestro trabajo consiste en la traducción de una novela no es este el lugar para desbrozarlos, pero damos cuenta de ellos en la Bibliografía. De especial interés, en nuestra opinión, son los trabajos ya citados de Sebastiano Addamo, Giancarlo Majorino, Marcello Benfante, Salvatore Ferlita entre otros.

⁷³ *Negro barocco nero*, “Epílogo: Un rastreo en la escritura de Maria Attanasio”, op. cit., p.115.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 48. (“LA VASIJA (el cronista local era analfabeta)”.

también entre paréntesis, nos advierte de que “il cronista locale s’aggirava tra incerte ortografie”⁷⁵, hasta el punto de mezclar las palabras *amor* y *muerte*.

Años después encontramos en su novela *Correva l’anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile* a un personaje, el también alfarero y cronista Giacomo Polizzi⁷⁶, al que nos presenta dejando atrás un analfabetismo de siglos y descubriendo el poder de la palabra escrita:

Polizzi fu dunque scriba e vasaio, coniugò la terra e la parola, registrando -con la tensione comunicativa e la vivacità espressiva di chi, uscito da un millenario analfabetismo avverte finalmente docile lo strumento di potere del prete e del notaio- gli avvenimenti più importanti della città⁷⁷.

No es extraño, pues, que Polizzi, personaje fascinado por la lectura y la escritura, alcance a erigirse en un símbolo de la propia escritora, que, identificada a veces con él, trabaja la palabra como si fuera la arcilla constitutiva de Caltagirone, y siga su huella, como vemos en estas palabras:

Il più singolare tra essi [i cronisti] si chiamava Francesco Polizzi. Non essendo né nobile né prete, sapeva a malapena leggere e scrivere, messo dal padre a bottega, ancora bambino, per imparare a decorare supellettili di terracotta. Affascinato dalla lettura di un libro di uno storico, all’improvviso si convertì alla scrittura diventando il fedele cronista della sua città. Poveri forse gli apparvero gli smalti e fragille l’argilla, rispetto alla polivalenza espressiva della parola. Ignaro delle leggi della retorica e della lingua, si inventò maiuscole e punteggiatura, lessico e sintassi, intensamente narrando di popolane e principesse, di contadini e carestie, di magarie

⁷⁵ *Ibidem*, p.60. (“AMOERTE, (el cronista local vagaba por ortografías inciertas)”).

⁷⁶ Aunque en la novela se llama así, Giacomo, Maria Attanasio nos dice en Nota que en realidad se llamaba Francesco el cronista, y así lo llamará ella. Iluminadoras se nos muestran las palabras de Vincenzo Consolo en su “Introduzione” a la obra (pp. 9-14); en concreto, las referidas a Polizzi, que: “[...] un giorno s’imbatte nel canonico [Antonino Mongitore], s’imbatte nel *Diario palermitano dell’anno 1680 innante*, che un amico gli porta da Palermo, e ne rimane folgorato” (p.12). (“[...] un día se encuentra con el canónigo, se encuentra con el *Diario palermitano dell’anno 1680 innante*, y se queda deslumbrado”); hasta el punto, añade Consolo, de empujarlo a la escritura: “La conquista della scrittura tolse certo il nostro Giacomo dalla vulnerabilità a cui la sua condizione sociale lo esponeva, lo preservò, sviluppando in lui vigile attenzione su uomini ed eventi, affinando razionalità e prudenza nelle parole e nei gesti, dalla minaccia dei poteri, prima e più temibile da quella del sant’Uffizio” (p.12). (“La conquista de la escritura alejó a nuestro Giacomo de la vulnerabilidad a la que su condición social lo exponía, lo preservó, al desarrollar en él atenta vigilancia sobre hombres y acontecimientos, aguzando racionalidad y prudencia en las palabras y en los gestos, de la amenaza de los poderes, la primera y más temible de la del Santo Oficio”). (Véase también Serena Todesco, “«La verità non è mai superficie»”: il confine dialettico tra verità e menzogna nella riflessione storica di Maria Attanasio”, “Graduate Conference in Italian Studies”, University College Cork, 21-2-2009: “L’invenzione di una propria scrittura costituisce per Polizzi un gesto di travestimento rispetto alla propria classe sociale di appartenenza”. (“La invención de una escritura propia constituye para Polizzi un gesto de travestimiento respecto a la clase social a la que pertenece”)

⁷⁷ *Correva l’anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*, op. cit., p. 24. (“Polizzi fue, pues, escriba y alfarero, conjugó la tierra y la palabra, registrando -con la tensión comunicativa y la viveza expresiva de quien, escapado de un analfabetismo milenario, sabe por fin de la docilidad del instrumento de poder del cura y del notario- los acontecimientos más importantes de la ciudad”).

e inquisitori. Scriba e vasaio, coniugò la terra e la parola, sempre anteponeendo gli umani eventi alle civiche glorie. Di lui seguo le tracce, con lui a volte m'identifico⁷⁸.

Hay algunos textos donde se diría que podemos asistir a esa identificación entre escritora y alfarero: en el poema L'ARGILLA observamos el cuidado que requiere la arcilla, tan delicada como la palabra⁷⁹:

L'ARGILLA

(l'argilla depurata dalle scorie
più volte setacciata resa fine
versata negli stampi
-basta un grumo di calce
a spaccare l'anfora a distruggere
bianche figure levigate)⁸⁰

El otro elemento constante de su escritura es el color negro, aunque también puede observarse la presencia del rojo y el azul, que formarían su tríada de colores. El color negro que, con frecuencia, aparece en los títulos de sus libros⁸¹ (*Nero barocco nero*, *Del rosso e nero verso*, *Viaggio nel nero*), en las piedras lávicas de tantos edificios de Caltagirone y de Catania, en las pinturas de fondo negro que atribuye a Paolo Ciulla, en el simbolismo de lo oscuro y de la noche, de la hechicería y de los procesos inquisitoriales, en las metáforas que pueblan su obra. Esta atracción por ese color la lleva muy atrás en el tiempo, hasta situarla en el origen de su escritura:

⁷⁸ *Della città d'argilla*, op. cit., pp. 84-85. ("El más singular entre ellos [los cronistas] se llamaba Francesco Polizzi. No siendo ni noble ni cura, apenas sabía leer y escribir, metido por el padre en un taller, todavía niño, para aprender a decorar objetos de terracota. Fascinado por la lectura de un libro de un historiador, de repente se convirtió a la escritura llegando a ser el fiel cronista de su ciudad. Pobres quizás le parecieran los esmaltes y frágil la arcilla, respecto de la polivalencia de la palabra. Ignaro de las leyes de la retórica y de la lengua, se inventó mayúsculas y signos de puntuación, léxico y sintaxis, escribiendo intensamente de pueblerinas y princesas, de campesinos y de carestías, de hechicerías y de inquisidores. Escriba y alfarero, conjugó la tierra y la palabra, anteponiendo siempre los acontecimientos humanos a las glorias civiles. De él sigo las huellas, con él a veces me identifico"). El pasaje pertenece al capítulo II, DI TERRA E DI PAROLE, al apartado titulado precisamente "L'argilla e la parola".

⁷⁹ Así ha sido puesto de manifiesto este extremo por parte de Nicolò Messina ("*Il condominio di Via della Notte*. Invito alla narrativa di Maria Attanasio", en "Zibaldone. Estudios italianos", vol. II, issue 2, Luglio 2014, n. 4, pp. 79-88), para quien el alfarero Polizzi: "Impastava parole, dunque, come impastava l'argilla, per plasmare insieme testi e vasellame [...] La Attanasio conferisce alle sue prose lo stesso carattere pastoso, terrigno, la stessa forza ctonia" (p. 84). ("Amasaba palabras, pues, como amasaba la arcilla, para formar a la vez textos y vajillas [...] Attanasio confiere a su prosa el mismo carácter pastoso, terroso, la misma fuerza subterránea").

⁸⁰ *Nero barocco nero*, op. cit., p. 40. ("La arcilla depurada de la escoria/bien cribada cernida/vertida en los moldes/-basta un grumo de cal/ para partir el ánfora para destruir/blancas figuras y pulidas"). (*Negro barocco negro*, op. cit., p. 47).

⁸¹ También el rojo y el azul aparecen en los títulos de sus obras: *Del rosso e nero verso*, *Blu della cancellazione*. De la importancia de los títulos para la escritora, ella misma da fe: "spesso -come nel mio caso- il titolo è insieme espressione e chiave di lettura testuale". ("con frecuencia -como en mi caso- el título es a la vez expresión y clave de lectura textual" (En Tilde Rocco, "La poesia svela l'amnesia del mondo", cit.).

Il malioso richiamo del nero, che sarà poi costitutivo fondale della mia scrittura, cominciai ad avvertirlo, quando -uscendo dall'impotenza gestuale e conoscitiva dell'infanzia che assolutizza, talvolta dolorosamente, ogni evento e ogni sensazione- vidi in esso più vividi implodere i colori della vita: il bianco della neve e del calcare, il verde degli aranceti, il blu cobalto del mare, il porpora e il viola dell'anima barocca⁸².

Muchos son los comentarios críticos que entre sus estudiosos ha suscitado la presencia del color negro, tan frecuente que, observa Elisa Castorina, si aún existiera la diferencia latina entre *ater*, negro opaco, y *niger*, negro brillante, la poesía de Attanasio atravesaría toda la gama⁸³.

Así pues, la literatura de Maria Attanasio ofrece una unidad básica, tanto en los aspectos temáticos como en los lingüísticos, aunque la propia escritora reconoce las diferencias entre el lenguaje de la poesía y el lenguaje de la prosa narrativa, como veremos en el apartado siguiente.

A la relación de Attanasio con el dialecto, un aspecto con frecuencia relevante en los escritores italianos, nos referiremos en el estudio de la novela que nos ocupa.

1.2. La narrativa

“La vita è bella solo se raccontata. Dentro le parole non c'è freddo, né carestía, né paura: gli uomini possono soffrire senza dolore, mangiare senza pane, morire senza morte”⁸⁴.

Como hemos tenido ocasión de ver en ciertos ejemplos del apartado anterior, la narrativa de Maria Attanasio se sustenta en las mismas claves, el compromiso, la tierra,

⁸² *Della città d'argilla (Viandante nel nero)*, op. cit., pp. 48-4. (“La llamada hechizante del negro, que será después fondo constitutivo de mi escritura, empecé a advertirla, cuando -saliendo de la impotencia gestual y cognoscitiva de la infancia que hace absoluto, a veces con dolor, cada hecho y cada sensación- vi estallar más vívidos en el negro los colores de la vida: el blanco de la nieve y de la caliza, el verde de los naranjales, el azul cobalto del mar, el púrpura y el violeta del alma barroca”).

⁸³ Elisa Castorina, “Maria Attanasio o del Barocco “gutturale”, cit. El también poeta Milo De Angelis, en el Prólogo al libro *Eros e mente*, titulado “Quel nero turgido e dorato” (pp. 7-9) observa: “Quel nero turgido, cupo e dorato che lampeggiava nel libro precedente [...], qui diventa un vero e proprio assedio, una moltitudine in cammino. Ogni passo ne rivela un tono diverso. È un colore che si fa tempo”. (“Aquel negro túrgido, sombrío y dorado que relampagueaba en el libro precedente [...] se convierte aquí en un verdadero asedio, una multitud en marcha. Cada paso revela un tono distinto de negro. Es un color que se hace tiempo”, p.7). Para Flora Di Legami (“Maria Attanasio. Un racconto di sé e di storie disperse”, *Storia della Sicilia. Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento*, Roma, Editalia, 2000, p. 595), el color negro, es como diría Leo Spitzer “un vero e proprio etimo spirituale”.

⁸⁴ Palabras puestas en boca del cronista Polizzi en *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*, op.cit., p.25. (“La vida es bella solo cuando es narrada. Dentro de las palabras no hace frío, ni hay escasez ni miedo: los hombres pueden sufrir sin dolor, comer sin pan, morir sin muerte”).

el pasado, que su escritura en general, convirtiéndose de ese modo en otro ejemplo de “scrittura disobbediente”.

Así, la “pasión por el pasado” que había llevado a la escritora a recuperar figuras sicilianas olvidadas por la historia, las “pequeñas existencias que se han perdido en el tiempo”, las microhistorias que recuperan lo escondido por la macrohistoria, todo ello encuentra en la narrativa un ámbito de expresión de una amplitud extraordinaria. Se trata, pues, de una narrativa de raíces históricas, mezclada con elementos de ficción, en la que siempre encontramos personajes marginados y que siempre, con la salvedad de Paolo Ciulla y del joven protagonista de *Dall’Atlante agli Apennini*, tiene como protagonistas a figuras femeninas; casi todas esas narraciones se desarrollan en un mismo espacio, el territorio de Caltagirone y en un arco temporal que abarca desde los siglos XVII y XVIII hasta nuestros días, con la excepción de sus últimas novelas, que están situadas en el futuro.

Cierto es que esa nueva forma de expresión, la prosa narrativa, plantea algunas dificultades en un principio a la escritora, acostumbrada al lenguaje esencial de la poesía, que durante años había cultivado en exclusiva. A Milioto le explica la diferencia entre ambos lenguajes, sus primeros intentos, y los pobres resultados literarios que hacen que abandone la empresa, hasta que comprende que también el hecho, el acontecimiento, puede ser la expresión de una emoción y convertirse en metáfora:

Guardi, per me tra il linguaggio della prosa e il linguaggio della poesia c’è veramente una differenza. Ho scritto poesie per tanti anni, e devo dire che qualche tentativo di scrivere in prosa l’ho fatto, ma in maniera così maldestro [sic] che ho lasciato perdere. Ho ritenuto di non mettermi su questa strada perché i risultati erano poveri letterariamente. [...] Proveniendo [sic] dalla poesia ero portato [sic] ad un linguaggio più essenziale, in cui c’era molto lavoro sulla parola, di decantazione della parola, di sintesi espressiva, per cui tutto mi sembrava superfluo e non riuscivo a tirare fuori un testo narrativo. [...] Poi c’è stato qualcosa che ha modificato il mio atteggiamento verso la scrittura narrativa. Ho capito che nella narrativa non bisogna tendere all’espressione essenziale, ma che tutti i momenti della storia diventano metafora, espressione. Cioè il fatto può diventare espressione di un’emozione, può diventare metafora⁸⁵.

⁸⁵ S. Milioto, “Incontro”, cit., pp. 16-17. (“Mire, para mí entre el lenguaje de la prosa y el lenguaje de la poesía ciertamente hay diferencia. He escrito poesía durante muchos años, y tengo que decir que he hecho algún intento de escribir en prosa, pero de manera tan torpe que lo he dejado. Consideré no seguir por este camino porque los resultados eran pobres literariamente. [...] Viniendo de la poesía había llegado a un lenguaje más esencial -en el que la palabra se trabajaba mucho-, a la decantación de la palabra, a la síntesis expresiva, por lo que todo me parecía superfluo y no lograba sacar adelante un texto narrativo. [...] Más tarde ha habido algo que ha modificado mi actitud hacia la escritura narrativa. Comprendí que en la narrativa no hay que aspirar a la expresión esencial, sino que todos los momentos de la historia devienen

Pese a esta nueva aproximación a la prosa, añade Attanasio en otra entrevista un matiz que nos parece pertinente señalar: “Per me l’ambito di massima libertà espressiva è la poesia, nella scrittura narrativa sono meno ardita”⁸⁶.

1.2.1. La novela de investigación.

La narrativa de Attanasio se inscribe en la larga tradición de la novela histórica⁸⁷, género que, como sabemos, hunde sus raíces en Grecia y en Roma, y tiene su época de mayor esplendor durante los siglos XVIII y XIX, sobre todo a partir del nacimiento de la conciencia nacional durante el Romanticismo. No es nuestro objetivo detenernos en las características ni en las vicisitudes de tan antiguo género, ni abordar siquiera la sugerente polémica sobre las diferencias entre poeta e historiador, ya enunciadas en la *Poética* de Aristóteles⁸⁸. Sí lo es detenernos brevemente en su principal representante en la literatura italiana⁸⁹, Alessandro Manzoni, así como en quien sería, mediado el siglo XX su más conspicuo seguidor, Leonardo Sciascia; ambos son constantes referentes para Maria Attanasio.

En efecto, *Storia della colonna infame*, de Manzoni y *Morte dell’Inquisitore*, de Sciascia son dos de los modelos fundamentales de la narrativa de Maria Attanasio, como ella misma reconocerá⁹⁰. La escritora ha explicado que fue Sebastiano Addamo

metáfora, expresión. Esto es, el hecho puede devenir expresión de una emoción, puede convertirse en metáfora”).

⁸⁶ S. Todesco, “Entrevista”, cit., p. 26. (“Para mí el espacio de máxima libertad es la poesía, en la escritura narrativa soy menos osada”). La escritora responde así a ciertas similitudes que la entrevistadora sugiere entre su narrativa y la de Vincenzo Consolo, aunque piensa Attanasio que este es más barroco y arriesgado en sus experimentos lingüísticos.

⁸⁷ Para la abundante bibliografía sobre este tema me remito a la recogida en José Jurado Morales (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006. Véase para el caso de la literatura italiana, M^a Nieves Muñoz Muñoz, *La novela histórica italiana: evolución de una estructura narrativa*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1980.

⁸⁸ “[...] No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad [...] el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...] la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder” (Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974, V1451b y ss., traducción de Valentín García Yebra).

⁸⁹ Véase para una visión de conjunto sobre este tema Margherita Ganeri, *Il romanzo storico in Italia: Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Piero Manni, 1999.

⁹⁰ Cuando S. Todesco (“Entrevista”, cit., pp. 25-26), le pregunta: “Possiamo identificare una linea diretta Manzoni-Sciascia-Attanasio?”, Attanasio responde: “Sì. Ma passando anche attraverso Stendhal e Margherite Yourcenar. La *Storia della colonna infame*, *Morte dell’Inquisitore*, ma anche *Il rosso e il nero*, e *L’opera al nero*, sono stati per me altamente formativi; e fortemente paradigmatiche, le loro storie di vissuto al margine della grande storia. Una direzione di sguardo che conservo in tutti i miei libri. Particolarmente esemplari sono, a mio parere, in questo senso, le storie minime raccontate in *Piccole cronache di un secolo*”. (“Sì. Pero pasando también a través de Stendhal y Margherite Yourcenar. La *Historia de la columna infame*, *Muerte del Inquisidor*, pero también *Rojo y negro* y *Opus Nigrum*, han sido para mí altamente formativos; y en extremo paradigmáticas, sus historias vividas al margen de la gran historia. Una perspectiva que conservo en todos mis libros. Particularmente ejemplares son, a mi parecer, en este sentido, las historias mínimas narradas en *Piccole cronache di un secolo*”).

quien le descubrió la obra de algunos de los representantes señeros de la narrativa siciliana contemporánea, Sciascia y Consolo entre otros⁹¹. La lectura de *Storia della colonna infame*, que Sciascia había prologado en la edición de 1973 como sabemos, le hizo contraer una deuda eterna con el escritor de Racalmuto, tal fue la profunda impresión que le causó el descubrimiento de un Manzoni nuevo que anteponía la existencia de los individuos por encima de su ideología católica. La obra reconstruye el proceso judicial contra los presuntos propagadores de la peste que asoló Milán en 1630⁹², Giacomo Mora, barbero, y Guglielmo Piazza, comisario de sanidad, entre otros desgraciados protagonistas. El informe recoge también las atroces torturas a que fueron sometidos y la terrible condena a ser quemados vivos, tras lo cual se erigió la columna con la inscripción que recordaba su presunto crimen, y que no fue derribada hasta 1778.

El deslumbramiento que la lectura de esta obra produjo en Attanasio queda patente en estas palabras:

Mi piacque moltissimo. Quel testo che era saggio e racconto insieme. Quella lettura della realtà, della ideologia cattolica attraverso il vissuto di due persone, attraverso la loro microstoria mi colpì tanto e non mi abbandonò più. E questo lo devo a Sciascia. Senza Sciascia non avrei mai letto questo libro, né avrei mai capito *I promessi sposi* che -dopo la *Storia della colonna infame*- ho riletto e rivalutato: non più come romanzo a tesi, ma in una luce totalmente diversa⁹³.

La versión original de *Storia della colonna infame* debía aparecer, como es sabido, como parte integrante de la primera redacción de *I promessi sposi*, la titulada *Fermo e Lucia*, en 1823; por su excesiva extensión y su autonomía respecto a la novela, el texto apareció, nuevamente redactado y como apéndice en la edición definitiva de *I promessi sposi*, la publicada por entregas entre 1840-1842.

⁹¹ Así lo recoge Giuliana Adamo (“Letteratura ed impegno: l’eredità sciasciana nella narrativa storica di Maria Attanasio”, en *La libellula. Rivista di italianistica*, I, 19-12-2009, pp. 87-94): “Addamo ha, dunque, svolto l’importante funzione di mediazione tra lei e il mondo della narrativa contemporanea siciliana (incluso l’incontro fisico con gli autori: Sciascia prima, Consolo poi). Quello che la Attanasio scopre, intuisce, comincia a fare suo grazie ad Addamo, viene rafforzato in chiave di poetica propria originale e sfidante grazie a Sciascia, la cui scrittura e il cui ruolo editoriale le aprono mondi insospettati e fecondi” (p. 87). (“Addamo, pues, ha desempeñado la importante función de mediador entre ella y el mundo de la narrativa contemporánea siciliana (incluso el encuentro físico con los autores: Sciascia, primero, Consolo después). Aquello que Attanasio descubre, intuye, comienza a hacer suyo gracias a Addamo, resulta reforzado en clave de propia poética original y retadora gracias a Sciascia, cuya escritura y cuyo papel editorial le abren mundos insospechados y fecundos”). Explica Adamo en nota en este artículo que algunas de estas referencias proceden de las frecuentes y enriquecedoras conversaciones mantenidas con la escritora, ya fuera en Caltagirone, en Dublín o en Sevilla.

⁹² En *Il falsario di Caltagirone* (p.26) la narradora se referirá a estos hechos a propósito de la epidemia de cólera que asoló Sicilia en 1867.

⁹³ Palabras de Attanasio a G. Adamo (“Letteratura ed impegno”, cit., p. 88): (“Me gustó muchísimo. Ese texto era ensayo y narración a la vez. Esa lectura de la realidad, de la ideología católica a través de la vida de dos personas, a través de sus microhistorias me produjo una gran impresión que ya no me abandonó. Y esto se lo debo a Sciascia. Sin Sciascia nunca habría leído este libro, ni habría entendido nunca *I promessi sposi* -que después de la *Storia della colonna infame*- volví a leer y a revalorizar: no como una novela de tesis, sino a una luz totalmente distinta”).

No es nuestro propósito extendernos aquí sobre las profundas razones que llevaron a Manzoni a escribir este texto, pero sí señalar, siquiera sea someramente, lo que significa en la compleja evolución que sufrió el autor respecto a la relación entre la verdad de la historia y la invención. Tras pensar que su intento de aunar historia y ficción en *I promessi sposi*, había fracasado, Manzoni escribe el discurso, considerado una verdadera palinodia, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1850), en el que el novelista niega legitimidad al género histórico como cabal expresión de una contradicción:

Volevamo dimostrare, e crediamo d'aver dimostrato, che [il romanzo storico] è un componimento, nel quale riesce impossibile ciò che è necessario; nel quale non si possono conciliare due condizioni essenziali, e non si può nemmeno adempirne una, essendo inevitabile in esso e una confusione repugnante alla materia, e una distinzione repugnante alla forma⁹⁴.

La *Storia della colonna infame*, un verdadero tratado moral sobre el tema de la justicia y de la tortura⁹⁵, tan fundamental en la poética de Manzoni, se convertía así en una obra basada en documentos históricos en la que “l'invenzione veniva decisamente esclusa”⁹⁶, como señala Sciascia en su revelador estudio introductorio, en el que reconoce además la absoluta novedad de tal género en la literatura italiana: “Non c'era mai stato niente di simile in Italia; e quando qualcuno, più di un secolo dopo, si attenterà a riprendere il « genere » (poiché Manzoni, come esattamente dice il Negri, prefigura il «genere» dell'odierno racconto-inchiesta di ambiente giudiziario), «le silence c'est fait»: come allora”⁹⁷.

⁹⁴ Alessandro Manzoni, *Scritti di teoria letteraria*, Milano, Rizzoli, 1990 (a cura di Adelaide Sozzi Casanova), p. 210. (“Pretendíamos demostrar, y creemos haber demostrado, que [la novela histórica] es una obra en la que lo necesario resulta imposible; una obra en la que no se pueden conciliar dos condiciones esenciales, y no se puede cumplir siquiera una, siendo inevitables una confusión contraria a la materia y una distinción contraria a la forma”). Cito por la reciente edición de esta obra, publicada con el título *Alegato contra la novela histórica*, en traducción de Marta Pino Moreno y prólogo de Isaac Rosa, Segovia, Ed. La Uña Rota, 2011, pp. 34-35.

⁹⁵ Véase el estudio de Giovanni Albertocchi, “La historia de la columna infame” en su libro recopilatorio *Adelante, Pedro, con juicio* (traducción de Miguel Ángel Cuevas), Barcelona, Ediciones Barataria, 2012, pp. 49-91, en el que analiza, junto al desarrollo del proceso contra Mora y Piazza, la influencia de las obras de Cesare Beccaria (*De los delitos y las penas*) y de Pietro Verri (*Observaciones sobre la tortura*) en Manzoni. Serán estos alegatos contra la tortura, escribe Albertocchi, los que estarán en el origen de su libro: “La columna infame evoca pues directamente las tinieblas de un siglo dominado por la superstición, a la que las autoridades encargadas de administrar justicia no solo no conseguían oponerse, sino que incluso se convertían en sus cómplices condenando y torturando a inocentes” (pp. 49-50).

⁹⁶ Leonardo Sciascia, *Opere* [1971-83], op. cit., p. 1077. (“la invención estaba decididamente excluida”), *Historia de la columna infame*, op. cit. p. 20.

⁹⁷ *Ibidem*, pp. 1078-79. (“Nada semejante se había hecho en Italia, y cuando alguien, más de un siglo después, intente volver a tomar el «género» (porque Manzoni, como dice acertadamente Negri, prefigura el «género» de la moderna novela-investigación de ambiente judicial), *le silence c'est fait*: como entonces”).

Esta novela de investigación, será el género que, como él mismo dice, más de un siglo después, retomará el propio Sciascia⁹⁸ para algunas de sus obras, reemprendiendo un camino que seguirá también Attanasio, aunque desde estilos diferentes. Ambos, sin embargo, aun estando muy alejados del catolicismo de Manzoni, comparten con él su propósito fundamental de denunciar la injusticia.

Una obra de Sciascia será, como hemos adelantado, el otro referente fundamental de Attanasio, *Morte dell'Inquisitore*. En ella el escritor reconstruye mediante una exhaustiva investigación en documentos y archivos una historia ocurrida en el siglo XVII: la muerte del inquisidor español Juan López de Cisneros a manos del fraile siciliano Diego La Matina -de Racalmuto como el escritor- que, acusado por el Santo Oficio de una misteriosa herejía, se venga así de la tortura infligida por aquel. Sciascia está tan de parte de La Matina, como lo estaba Manzoni de los injustamente condenados. El escritor no ocultaba su predilección y aprecio por esta obra, y así explicaba las razones:

[...] questo breve saggio o racconto, su un avvenimento e un personaggio quasi dimenticati della storia siciliana, è la cosa che mi è più cara tra quelle che ho scritto e l'unica che rileggo e su cui ancora mi arrovello. La ragione è che effettivamente è un libro non finito, che non finirà mai, che sono sempre tentato di riscrivere e che non riscrivo aspettando di scoprire ancora qualcosa: un novo documento, una nuova rivelazione che scatti dai documenti che già conosco, un qualche indizio che mi accada magari di scoprire tra sonno e veglia⁹⁹.

(*Ibidem*, p. 23). Alude Sciascia al estudio de Renzo Negri, "Il romanzo inchiesta del Manzoni", "Italianistica I", 1, 1972, pp. 14-43. (Como vemos, Elcio di Fiori traduce el italiano "romanzo-inchiesta" como "novela-investigación", opción que adoptamos; M^a Nieves Muñiz Muñiz, en su edición de *Los novios* de Alessandro Manzoni, Madrid, Cátedra, 1989, traduce "novela-encuesta", p. 20).

⁹⁸ Así ha sido reconocido por la práctica totalidad de los críticos. Giovanni Albertocchi ("Leonardo Sciascia: dalle parti di Manzoni", en Leonarda Trapassi (a cura di) *Leonardo Sciascia: Un testimone del siglo XX*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2012, pp. 157-183) escribe: "Nello spirito pedagogico della Storia come «magistra vitae», Sciascia recupera anche la funzione prettamente didattica e informativa che Manzoni, erede dell'Illuminismo, attribuiva alla letteratura" (pp.169-170). ("En el espíritu pedagógico de la Historia como «magistra vitae», Sciascia recupera también la función puramente didáctica e informativa que Manzoni, heredero de la Ilustración, atribuía a la literatura"). Por su parte, Nicolò Mineo, "Sciascia e la Storia della colonna infame" en Michelangelo Picone; Pietro De Marchi; Tatiana Crivelli (a cura di), en *Sciascia scrittore europeo*. Atti del Convegno internazionale (Ascona, 1993), Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1994, p. 33, acuña la expresión "funzione colonna infame", para enfatizar la influencia que la obra ejerció sobre Sciascia. Asimismo Giuseppe Traina, *Leonardo Sciascia*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 145-147, escribe que la profunda admiración por Manzoni, a la que siempre se mantuvo fiel, hizo que Sciascia lo tomara como modelo. También M^a Nieves Muñiz Muñiz, Alessandro Manzoni, *Los novios*, op. cit., p. 20, señala que se trata de un género nuevo que "autores como Leonardo Sciascia han logrado imponer al público solo en nuestros días".

⁹⁹ Leonardo Sciascia, *Opere* [1956-1971], op. cit., *Le parrocchie di Regalpetra*, p. 5. ("[...] este ensayo o narración de un hecho y un personaje casi olvidados de la historia siciliana es el que más aprecio de todos mis escritos, el único que releo y sobre el que aún me devano los sesos. La razón de ello es que es un libro no terminado, que no terminaré nunca, y que siempre siento la tentación de volver a escribir, pero que no volveré a escribir a la espera de descubrir algo todavía: un nuevo documento, una nueva revelación que

Las obras de Manzoni y Sciascia son pues los modelos fundamentales de la narrativa de la escritora, y para algunos estudiosos de su obra, las “finzioni verosimili” de Attanasio, construidas sobre datos históricos y elementos de ficción, la convierten desde un punto de vista formal y de género en “l’unico vero allievo di Sciascia”¹⁰⁰. También Adamo sostiene que ambos comparten el modelo manzoniano en aspectos tan sobresalientes como: la *inventio* o preferencia por las historias de impostura e injusticia, la *dispositio* o estructura del relato y en la *elocutio*, por la utilización de un lenguaje basado en la *brevitas*, austero, alusivo, hecho de silencios y con escasos dialectalismos¹⁰¹.

La escritora que, como queda dicho, es además de lectora, estudiosa de la obra de Sciascia, ha mostrado su gran admiración por el estilo del escritor, a cuya profundidad y ligereza a un tiempo dice aspirar:

[...] Amo altrettanto la trasparenza, la concisione, e l’allusività espressiva della prosa di Sciascia: quella profondità e leggerezza a cui, come narratrice, aspiro; ho scritto un saggio anni fa, dal titolo *Passione e leggerezza nella scrittura di Sciascia*. Recentemente ho riletto tutti i suoi libri, restando ancora una volta fortemente impressionata dalla loro strutturazione ossimorica: la leggerezza della parola per rappresentare l’oscuro, il tremendo del potere¹⁰².

No obstante, Attanasio ha observado también ciertas diferencias sustanciales entre su narrativa y la de Sciascia, sobre todo en lo que se refiere al escaso interés que este muestra por las pequeñas historias y por la esfera privada de los personajes:

[...] l’attenzione creativa di Sciascia concentrata sul rapporto verità-impostura giustizia-potere libertà-intolleranza, ignora ogni gratuito interesse per la microstoria, lasciando [...] nel silenzio [...] tutto ciò che non si può ricondurre all’esemplarità etica o civile di una narrazione: nei suoi romanzi, per esempio, non c’è mai una rappresentazione a tutto tondo della sfera emozionale e dei privati sentimenti dei personaggi; da qui anche lo scarso rilievo delle presenze femminili che non diventano mai personaggi con un riconoscibile mondo di passioni, di sentimenti, di bisogno di giustizia¹⁰³.

surja de los documentos que ya conozco, algún indicio que tal vez descubra entre sueño y vigilia”) (*Las parroquias de Regalpetra*, op. cit., p. 7).

¹⁰⁰ Así lo sostiene Goffredo Fofi, que en una entrevista de Michelangelo Cimino, “Ora locale”, marzo-abril 2001, p. 5, sobre el estado de la literatura meridional, elogia la narrativa de Attanasio, cuyas *Piccole cronache* acababan de ser publicadas. El título del artículo de Giuliana Adamo, “Letteratura ed impegno: l’eredità sciasciana nella narrativa storica di Maria Attanasio”, cit., p.90, confirma esta influencia.

¹⁰¹ G. Adamo, “Lo sperimentalismo”, cit., p. 208.

¹⁰² S. Todesco, “Intervista”, cit., p. 26. (“[...] Amo igualmente la transparencia, la concisión, y la expresividad alusiva de la prosa de Sciascia: esa profundidad y ligereza a la que, como narradora, aspiro; hace años escribí un ensayo, titulado *Passione e leggerezza nella scrittura di Sciascia*. Recientemente he leído todos sus libros, y una vez más he quedado muy impresionada de su estructuración paradójica: la ligereza de la palabra para representar lo oscuro, lo tremendo del poder”).

¹⁰³ Maria Attanasio, “*Passione e leggerezza nella scrittura di Sciascia*”, cit., p.27. (“[...] la atención creativa de Sciascia centrada en las relaciones verdad-impostura, justicia-poder, libertad-intolerancia, ignora todo

Frente a esta casi inexistente presencia de protagonistas femeninas -salvo en *Il cavaliere e la morte*- meros pretextos narrativos en la obra de Sciascia, Attanasio, que se ha referido con frecuencia a lo que llama “il silenzio delle madri”, se propone dar voz a las protagonistas de sus obras:

[...] per poter scrivere il presente, per potermi scrivere al presente, ho sempre avvertito l'inderogabile esigenza di lanciare sonde verso l'interno e l'inesplorato della muta storia delle madri, per ricomprendere e superare il tempo dell'esclusione del linguaggio che l'ha caratterizzata, cercando di dilatarmi, scrutare, nel suo anonimo essere trascorso nella storia¹⁰⁴.

Se trata, en suma, del discurso histórico-existencial¹⁰⁵ al que se referirá Attanasio como clave de construcción de sus novelas de investigación, frente al discurso histórico más político y polémico de Sciascia. De ahí que su narrativa, junto a la rigurosa investigación de todo tipo de documentos obtenidos de las más diversas fuentes -archivos, crónicas, informes locales, periódicos-, ofrezca también el mundo íntimo y privado de sus protagonistas y aunque se ajuste a la verdad histórica pueda ser releída también en clave poética. Según Adamo, “quella componente lirica que indaga la dimensione dei sentimenti e delle emozioni dei suoi personaggi che, spesso, diventano, con molto pudore, alter-ego ideali della narratrice”¹⁰⁶, es un aspecto que distingue su narrativa de la de Sciascia¹⁰⁷.

interés gratuito por la microhistoria, dejando [...] en el silencio [...] todo lo que no pueda ser reconducido a la ejemplaridad ética o civil de una narración: en sus novelas, por ejemplo, no hay jamás una representación cumplida de la esfera emocional y de los sentimientos privados de los personajes; de ahí el escaso relieve de las figuras femeninas que no devienen nunca personajes con un mundo reconocible de pasiones, de sentimientos, de necesidad de justicia”).

¹⁰⁴Giuliana Adamo, “Maria Attanasio: una voce femminile nella narrativa storica contemporanea”, en “*Italica*”, Primavera 2015, Vol. 92, pp. 121-137. (“[...] para poder escribir el presente, para poder escribirme en el presente, he sentido siempre la inderogable exigencia de lanzar sondas hacia lo interior e inexplorado de la muda historia de las madres, para comprender y superar el tiempo de la exclusión del lenguaje por la que se caracterizan, tratando de extenderme, de indagar, en su anónimo existir a través de la historia”).

¹⁰⁵ Véase infra, nota 122.

¹⁰⁶ Giuliana Adamo, “La deliberata infedeltà della scrittura. Riflessioni sulla narrativa storica di Maria Attanasio”, en “*Strumenti critici*”, XXIV, 3, 2009, pp. 471-484. (La cita en p. 474). (“[...] ese componente lírico que indaga en la dimensión de los sentimientos y de las emociones de sus personajes que, con frecuencia, devienen, con mucho pudor, alter-ego ideales de la narradora”). Sobre esta dimensión lírica de la obra de Attanasio, véase Marco Gatto, “«Tra storia e biologia». Sulla poesia di Maria Attanasio”, en “*Smerilliana*”, vol. 11, 2010, pp. 321-337.

¹⁰⁷ No es que la poesía esté ausente del lenguaje de Sciascia y ha sido precisamente Attanasio quien le ha dedicado un artículo en el que, además de rastrear el interés constante del escritor por la poesía, concluye que: “Il linguaggio narrativo di Leonardo Sciascia -per linguaggio intendendo ovviamente tutta la strutturazione romanzesca: dall'ideazione dei personaggi, alle sequenze narrative, alla lingua, all'articolazione tematica- conosce e utilizza tutte le astuzie della poesia: l'essenzialità pregnante della parola, gli slittamenti di senso, i tagli imprevedibili e mai scontati nella trama e nella sequenzialità narrativa,

Asimismo, observa Adamo algunas diferencias en lo que se refiere a la posición que ambos escritores mantienen sobre la historia de Sicilia, que para Attanasio no puede ser leída solo en clave de inmovilismo y *gattopardismo* estereotipados, sino como una historia rica de tensiones, de revueltas y revoluciones; lo demuestra el hecho de que fuera precisamente en la isla donde nacieran los *Fasci*¹⁰⁸ sicilianos que son, en palabras de la propia escritora en una entrevista tras la publicación precisamente de *Il falsario di Caltagirone*, la primera manifestación de la lucha de clases en Italia:

I Fasci non sono una *jacquerie* ma il sorgere di una coscienza di classe. E sono l'esatto contrario di quel *cliché* di una Sicilia che si vuole "gattopardesca", dove tutto cambi perché nulla cambi. Certo, non nego il fatto che vi fossero i feudi e l'anchilosato potere baronale. Ma Catania è diventata una città pienamente industriale nel decennio giolittiano. A Caltagirone nasce il cooperativismo cattolico, con Sturzo. E, ancora, a Catania, si afferma il socialismo municipale di De Felice. E non è che in Emilia vi fossero meno feudi che in Sicilia. Solo che nell'isola quei movimenti progressisti sono stati infine neutralizzati da un municipalismo esasperato¹⁰⁹.

También en una entrevista posterior se lamenta de que una revolución como la de los *Fasci* sicilianos haya sido, como tantos otros intentos de cambio, ocultados por la historia de los vencedores:

Il fatto che un movimento politico, una rivoluzione di classe, siano stati perdenti non significa che non siano mai esistiti; le ragioni dei vinti, purtroppo, restando sempre oscurate nei libri di storia dei vincitori, come è accaduto, ad esempio, con i Fasci Siciliani 1891-94. Fu un grande movimento di massa, e come tale avvertito anche nella coscienza dei contemporanei, tanto è vero che Anna Kuliscioff e Filippo Turati in una lettera descrivevano a Engels cosa stava succedendo in Sicilia, chiedendogli consiglio su come il neonato partito socialista doveva porsi al riguardo; un evento, guardato dai massimi esponenti del socialismo internazionale, come una vera e

la trasparenza di una lingua senza nodi concettuali, gorgi lessicali, lo scarto tra contenuto e scrittura". ("Del sentiero sommerso, del rimosso sentire. Leonardo Sciascia e la poesia", cit. pp. 46-47). ("El lenguaje narrativo de Leonardo Sciascia -entendiendo obviamente por lenguaje toda la estructuración novelesca: desde la creación de los personajes, a las secuencias narrativas, a la lengua, a la articulación temática-conoce y utiliza todas las astucias de la poesía: la esencialidad significativa de la palabra, las desviaciones de sentido, los cortes imprevisibles y nunca dados por descontados en la trama y en la secuencia de la narración, la transparencia de una lengua sin problemas conceptuales, sin torbellinos léxicos, la brecha entre contenido y escritura").

¹⁰⁸ Véase la Nota 5 de las 13 que la autora incluye en la novela y que aparecen, como en la versión original al final de la traducción (pp. 307-308), y en la que se refiere a la importancia de los *Fasci* sicilianos. Véase también la nota 77 de la Primera parte de la traducción, en la que se trata este asunto y en la que explico las razones por las que en esta tesis no se traduce este término.

¹⁰⁹ Giovanni Miraglia, "Paolo Ciulla fra giustizia e bellezza", cit. ("Los Fasci no son una sublevación campesina sino el nacimiento de una conciencia de clase. Y son la verdadera antítesis de ese *cliché* de una Sicilia que se pretende "gattopardesca", en la que todo cambia para que nada cambie. Por supuesto que no niego el hecho de que existieran los feudos y el anquilosado poder de los barones. Pero Catania se convirtió en una ciudad plenamente industrial en el decenio de Giolitti. En Caltagirone nace el cooperativismo católico, con Sturzo. Y asimismo en Catania, se afirma el socialismo municipal de De Felice. Y no es que en Emilia hubiese menos feudos que en Sicilia. Solo que en la isla esos movimientos progresistas fueron neutralizados por un municipalismo exasperado").

propria rivoluzione di classe -come di fatto fu- non una jaquerie [sic] come spesso, minimizzandola, i libri di storia la vogliono far passare¹¹⁰

Y, más tarde, insiste en que el nacimiento de los *Fasci* no sucedió por casualidad, sino que fue el resultado de unas circunstancias propicias:

Ed episodi come questo [i Fasci] non accadono per caso, dall'oggi al domani, ma sono il prodotto di un lungo processo che crea le condizioni di dinamismo culturale necessarie a fare sì che la coscienza civile cresca affinché questo possa avvenire¹¹¹.

Quizás haya que buscar en esta aproximación a la historia por parte de Attanasio la defensa y reivindicación de los valores utópicos: “Credo [...] nel valore positivo dell'utopia: all'accelerazione che essa sa imprimere all'uomo e alla sua storia, se non diventa però sistema, potere, coazione ideologica”¹¹². En este aspecto, no es casual que sus personajes se rebelen contra su destino y sean todos, en mayor o menor grado, como aduce Adamo, “[...] portatori di semi di cambiamento (più immediato) e di rivoluzione (a volte più inconscia, a volte più consapevole) [...] Le imprese dei singoli personaggi sono parte integrante della grande storia fatta di progresso, sommosse, *jacquerie*”¹¹³.

También se inscribe en la misma órbita de pensamiento su concepto de la virtualidad de los acontecimientos históricos, esto es, el rechazo de que lo sucedido responda a un destino inmutable y por tanto admitir la posibilidad de que un hecho pudiera o no haber sucedido, de que una tragedia pudiera o no haberse evitado:

Se leggere la storia con gli occhi del presente vuol dire accettare quello che è successo come fatale e immutabile destino, non sono per niente d'accordo; e si vede chiaramente in ciò che scrivo. Non è così. Non è vero che c'è la inevitabilità di un destino nel passato storico, che tutto doveva necessariamente accadere in un certo modo. Erano necessari i campi di concentramento, le camere a gas? Sono state fatte

¹¹⁰ S. Todesco, “Intervista”, cit., p. 22-23. (“El hecho de que un movimiento político, una revolución de clase, hayan fracasado no significa que no hayan existido; las razones de los vencidos, por desgracia, quedan siempre ocultas en los libros de historia de los vencedores, como sucedió, por ejemplo, con los *Fasci* sicilianos entre 1891-94. Fue un gran movimiento de masas, y como tal fue percibido también en la consciencia de los contemporáneos, tanto es así que Anna Kuliscioff y Filippo Turati en una carta contaban a Engels lo que estaba sucediendo en Sicilia, pidiéndole consejo sobre cómo el recién creado partido socialista debía preservarse; un hecho, observado por los máximos exponentes del socialismo internacional, como una verdadera revolución de clase -como de hecho fue- no como una sublevación campesina como frecuentemente, minimizándola, los libros de historia la quieren considerar”).

¹¹¹ G. Adamo, “Maria Attanasio: una voce femminile”, cit. (“Y episodios como este no suceden por casualidad, de hoy para mañana, sino que son el producto de un largo proceso que crea las condiciones necesarias de dinamismo cultural para que la consciencia civil aumente y ello pueda suceder”).

¹¹² *Ibidem*. (“Creo [...] en el valor positivo de la utopía: en la aceleración que sabe imprimir al hombre y a su historia, cuando no se convierte en sistema, poder, coacción ideológica”).

¹¹³ G. Adamo, “La deliberata infedeltà”, (p. 483). (“[...] portadores de semillas de cambio (más inmediato) y de revolución (de modo más o menos conscientemente) [...] Las acciones individuales de los personajes son parte integrante de la gran historia hecha de progreso, sublevaciones, *sublevaciones campesinas*”).

delle scelte. La responsabilità è di coloro che hanno determinato e compiuto quelle scelte: non c'era alcun obbligo, potevano essere altre. Per questo penso che i "se" e i "ma" abbiano un valore fondamentale nell'interpretazione e nel giudizio sulla storia passata. Dentro il passato c'era la possibilità di scelta; accettarlo come inevitabile, vuol dire accettarne errori ed orrori, disporsi a chiudere occhi e mente di fronte ad essi, ad accettarne cinicamente la ripetizione...tutto essendo ovvio e necessario. Una concezione hegeliana e fascista della storia. Dobbiamo invece chiederci su come le cose avrebbero potuto diversamente evolversi, non per falsare il passato, ma per interrogarci sulla potenziale fattualità plurale di un evento, di una situazione ¹¹⁴.

Es lo que se ha llamado "la dialéctica retroactiva dei «se» e dei «ma » di cui [...] è fatta la storia"¹¹⁵. De esta dialéctica encontraremos ejemplos en el *Preambolo* de la novela *Il falsario di Caltagirone*, en el momento en que Ciulla está a punto de ser arrestado:

Tutto questo, in quelle ore antecedenti l'alba del 17 ottobre 1922, era ancora virtualità di eventi che avrebbero potuto non essere se, ad esempio, l'uomo insonne in quella casa tra le sciàre avesse distrutto carte e macchinari e fosse partito per Caltanissetta, come qualche mese prima aveva deciso di fare all'improvviso rinunciandoci; o se il successivo 27 ottobre il re avesse accettato la proposta del primo ministro Facta di proclamare lo stato d'assedio, rispondendo militarmente alla marcia fascista su Roma.- In base ai *se* delle loro possibili scelte gli eventi individuali e collettivi vanno giudicati: ciò che è accaduto poteva non accadere¹¹⁶.

¹¹⁴ S. Todesco, "Intervista", cit., pp. 26-27. ("Si leer la historia con los ojos del presente quiere decir aceptar lo sucedido como fatal e inmutable destino, no estoy de acuerdo en absoluto; y se ve claramente en lo que escribo. No es así. No es verdad que el destino sea inevitable en el pasado histórico, que todo tenía que suceder de una determinada manera. ¿Eran necesarios los campos de concentración, las cámaras de gas? Fueron decisiones. La responsabilidad es de aquellos que determinaron cumplir esas decisiones: no había ninguna obligación, pudieron ser otras. Por eso pienso que los «si» y los «pero» tienen un valor fundamental en la interpretación y en el juicio de la historia pasada. En el pasado existía la posibilidad de elegir; aceptarlo como inevitable quiere decir aceptar sus errores y sus horrores, aprestarse a cerrar ojos y mente ante ellos, aceptar con cinismo que se repitan, como si todo fuera obvio y necesario. Una concepción hegeliana y fascista de la historia. En cambio debemos preguntarnos si las cosas podrían haberse desarrollado de otra manera, no para falsear el pasado, sino para interrogarnos sobre la potencial facticidad plural de un acontecimiento, de una situación").

¹¹⁵ G. Adamo, "Lo sperimentalismo", cit., p. 209. Según Josephine Pace en su reseña, "Il sabotaggio del dio denaro", en "La Sicilia", 27-5-2007, p. 16 : "[...] non è un vano esercizio di possibili finali ad una storia già scritta, ma un modo lucido di mettere in evidenza che la storia può avere un altro corso, che la consapevolezza acquisita attraverso la memoria può imprimere un cambiamento di rotta alle azioni umane". ("[...] no es un vano ejercicio de posibles finales para una historia ya escrita, sino un modo lúcido de poner de manifiesto que la historia puede tener otro curso, que la consciencia adquirida gracias a la memoria puede marcar un cambio de dirección en las acciones humanas").

¹¹⁶ *Il falsario di Caltagirone* (p.19). ("Todo esto, en aquellas horas que precedían al amanecer del 17 de octubre de 1922, era todavía virtualidad de acontecimientos que hubieran podido no producirse si, por ejemplo, el hombre insomne en aquella casa entre lava pétreo hubiese destruido papeles y maquinarias y hubiese partido para Caltanissetta, como algunos meses antes había decidido hacer, aunque renunciando a ello de repente; o si el siguiente 27 de octubre el rey hubiese aceptado la propuesta del primer ministro Facta de proclamar el estado de sitio, respondiendo militarmente a la marcha fascista sobre Roma.- Según los *sis* de las posibles opciones, los acontecimientos individuales y colectivos deben ser juzgados: lo que ha sucedido podría no haber sucedido"). (pp. 156-7).

De estas características infiere Adamo que la visión que Attanasio tiene de la historia de Sicilia es más optimista que la que ofrecen Sciascia o Consolo¹¹⁷, aunque por nuestra parte creemos que sería más adecuado concluir que es solo algo menos pesimista, si tenemos en cuenta que las luchas colectivas para lograr cambios sociales, que sin duda se produjeron, fueron efímeras y los esfuerzos individuales, salvo en el caso de la Francisca que se disfraza de hombre, estuvieron condenados al fracaso.

No podemos acabar esta aproximación a la obra narrativa de Attanasio sin mencionarla importancia de los elementos paratextuales, que aparecen en forma de exergos, escritos preliminares o postliminares, pre-textos, notas finales, dedicatorias y noticias. De su relevancia nos ocuparemos en el estudio de la novela que es objeto de nuestra traducción, en el apartado 1.3.2.

1.2.2. Otras novelas y relatos

Trataremos a continuación, siquiera sea de forma breve, las principales obras narrativas, ya sean novelas o relatos, de Attanasio siguiendo en nuestra exposición un orden cronológico de publicación.

Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile, como ya hemos visto prologada por Vincenzo Consolo es la primera obra narrativa de Maria Attanasio. En ella nos detendremos algo más porque prefigura una serie de características que serán comunes a otras que la seguirán.

La novela cuenta la historia de Francisca, la joven casada con el campesino Nicola, con el que trabaja mano a mano en el campo, arando, sembrando y cuidando la viña con la fuerza de un hombre (de hecho su marido la llama *cumparuzzu*, *compadre*, y en el pueblo la llaman *Messer Francisco*); al morir él a consecuencia de la mordedura de una víbora, viuda y pobre como es, no encuentra otra solución que disfrazarse de hombre -a lo largo de la novela será llamada “l'uomo-femmina”, “femmina hominigna”, “l'uomo-donna”, “fimmia intra e masculu fora”- para poder trabajar en el campo y sobrevivir; cuando es descubierta, es acusada de brujería y deberá por ello enfrentarse a la Inquisición

¹¹⁷ G. Adamo, “Lo sperimentalismo”, cit., p. 213.

en la figura de don Bonaventura Cappello¹¹⁸, de remota ascendencia judía, que contra todo pronóstico la absolverá.

Attanasio le cuenta a Milioto que fue el escritor Carlo Levi quien primero le habló de Francisca cuya historia había leído en la biblioteca de Caltagirone¹¹⁹, y que le impresionó vivamente su caso, así como lo que podía ser el primer ejemplo de travestismo:

L'ho incontrato agli inizi degli anni '70, più di 20 anni fa [...] La prima volta me ne parlò Carlo Levi, che era stato proposto dal partito comunista come senatore indipendente nel collegio di Caltagirone [...] A un certo punto Carlo Levi, che andava spesso alla biblioteca di Caltagirone, mi racconta la storia di Francisca [...] Mi parlò di questa storia e mi colpì molto perché la storia è in sé molto pregnante, molto esemplare. Una donna che nel '600 si veste da maschio per andare a lavorare, etc...Il primo esempio forse di travestitismo, o meglio di travestimento. La storia mi rimase impressa, la ripresi anni dopo e andai in biblioteca a cercarla e volevo scrivere qualcosa [...] ¹²⁰.

Aunque lo pospuso durante años, cuando retomó su proyecto tuvo dificultades para encontrar la clave de escritura, hasta que rechazadas por igual la clave feminista¹²¹ y la política, encontró finalmente la clave histórico-existencial como la más apropiada para sus objetivos:

¹¹⁸ Para G. Adamo, "La deliberata infedeltà", cit., p. 475, el tratamiento de este personaje por parte de la escritora es un: "Caso paradigmatico di come si astenga dal sovra-scrivere, dal sovra-inventare, pur entro i sacri recinti del verosimile manzoniano, e sappia fermarsi sfiorando l'immenso territorio del non detto, del non dicibile, chiedendo al lettore sia di intervenire attivamente a figurarsi ed interpretare quanto il testo fa filtrare e trattiene, sia di rispettare l'ineffabilità di quello che non si potrà mai veramente sapere". ("Caso paradigmático de cómo se abstiene de sobre-escribir, de sobre-inventar, incluso dentro de los sagrados recintos de lo verosímil manzoniano, y sabe detenerse rozando el inmenso territorio de lo no dicho, de lo que no se puede decir, pidiendo al lector que intervenga activamente para imaginarse e interpretar todo lo que el texto filtra y guarda o que respete la inefabilidad de lo que no se podrá nunca saber verdaderamente").

¹¹⁹ Escribe Maria Attanasio en Nota (*Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*, op. cit., p.107): "La storia del travestimento di Francisca [...] fu raccolta e pubblicata, per la prima e unica volta, da Mario Mandalari in *Ricordi di Sicilia* (Cav. Niccolò Giannotta Editore, Catania 1897)". ("La historia del travestismo de Francisca [...] fue recogida y publicada, por primera y única vez, por Mario Mandalari en *Ricordi di Sicilia*").

¹²⁰ S. Milioto, "Incontro", cit., pp. 17-18. ("Lo encontré [el personaje] a principios de los años 70, hace más de 20 años [...] La primera vez me habló de ella Carlo Levi, que había sido propuesto por el partido comunista como senador independiente en la circunscripción de Caltagirone [...] En un momento dado Carlo Levi, que iba con frecuencia a la biblioteca de Caltagirone, me cuenta la historia de Francisca [...] Me habló de esta historia y me impresionó mucho porque la historia es en sí misma muy rica de significados, muy ejemplar. Una mujer que en el siglo XVII se viste de varón para ir a trabajar, etc...Quizás el primer ejemplo de travestismo. La historia se me quedó grabada, la retomé años después y fui a la biblioteca a buscarla y quise escribir algo [...]").

¹²¹ *Ibidem*, pp. 25-26. Así manifiesta la escritora su posición sobre este asunto: "[...] io non amo molto la caratterizzazione feminista nel senso esplicito [...] ritengo che l'essere donna da [sic] una caratterizzazione di genere alla scrittura ma non una caratterizzazione valutativa alla scrittura. La mia scrittura che la scriva io o che la scriva un uomo la valutazione non può essere che la stessa" ("[...] a mí no me gusta mucho la caracterización feminista en sentido explícito [...] considero que ser mujer da una caracterización de género a la escritura pero no una caracterización valorativa a la escritura. Mi escritura, la escriba yo o la escriba un hombre, no puede sino tener la misma valoración").

[...] mi accorsi che una interpretazione feminista era banale, una interpretazione política era altrettanto banale. Allora usai una clave de lectura de tipo existencial, que me permitió ver aquel fragmento de existencia revivido y poder recuperarlo y exponerlo ejemplarmente a través de la escritura. Cuando he encontrado la clave de lectura histórico-existencial de este personaje he logrado encontrar también la clave de escritura¹²².

Esa clave histórico-existencial le permitiría, a partir de las cuatro páginas de que consta el documento, crear una realidad para unos personajes de los que apenas sabía algo más que sus nombres. De interés sumo nos parecen sus palabras sobre la construcción con elementos ficticios de esa realidad, que se le plantea como un reto:

Il documento era di solo 4 pagine. Non sapevo niente di Francisca. Ho dovuto darle una famiglia, una storia, sapevo solo che era sposata e che le era accaduta questa storia. Ho dovuto immaginare che cosa poteva pensare Francisca quando era bambina e che cosa poteva pensare l'inquisitore che l'ha assolta. Ho dovuto anche inventarmi dei personaggi come la sorella. Partendo da puri nomi su un manoscritto, ho costruito una realtà. Era quasi una scommessa con la realtà di quel tempo, afferrarla e trasferirla sulla pagina con la parola¹²³.

Es así como cobran vida, colmando huecos y silencios, unos personajes como Francisca y el cronista Polizzi, que son, en palabras de Consolo, dos transgresores:

Due creature speculari, Giacomo e Francisca, due innocenti «trasgressori» nello sfondo tremendo, nella tempesta d'una Sicilia secentesca afflitta da carestie, terremoti, dall'eterna tracotanza del potere politico e dalle atroci gesta del tribunale della Santa Inquisizione, che solo per fortuito caso non vengono sopraffatti, annietanti¹²⁴.

Polizzi, como ya hemos visto, porque contraviene con su afán por la escritura su clase y su oficio; Francisca porque su travestismo la convierte en un símbolo de rebeldía contra

¹²² *Ibidem*, p. 19. (“[...] me di cuenta de que una interpretación feminista era banal, una interpretación política era igualmente banal. Entonces utilicé una clave de lectura de tipo existencial, que me permitió ver aquel fragmento de existencia revivido y poder recuperarlo y exponerlo ejemplarmente a través de la escritura. Cuando he encontrado la clave de lectura histórico-existencial de este personaje he logrado encontrar también la clave de escritura”).

¹²³ *Ibidem*, pp. 20-21. (“El documento tenía solo cuatro páginas. No sabía nada de Francisca. He tenido que darle una familia, una historia, sabía solo que estaba casada y que le había sucedido esa historia. He tenido que imaginar qué pensaría Francisca cuando era niña y qué podía pensar el inquisidor que la absolvió. He tenido que inventar también algunos personajes como la hermana. A partir de meros nombres en un manuscrito, he construido una realidad. Era casi un reto con la realidad de aquella época, aferrar esa realidad y transferirla a la página mediante la palabra”).

¹²⁴ *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*, “Introduzione”, op. cit., p.11. (“Dos criaturas especulares, Giacomo y Francisca, dos inocentes «transgresores» en el escenario tremendo, en la tempestad de una Sicilia del siglo XVII afligida por la miseria, los terremotos, por la eterna insolencia del poder político y por las atroces gestas del tribunal de la Santa Inquisición, que solo por casualidad no fueron derrotados, aniquilados”). Ya nos hemos referido a otras palabras de Consolo sobre Giacomo Polizzi en la nota 76 de este capítulo.

la sociedad que la condena, de modo que “La menzogna del travestimento diventa funzionale al riscatto di Francisca come individuo *agente* della propria storia”¹²⁵.

Si la humilde Francisca es la protagonista de la obra y es capaz de vencer la resistencia de un inquisidor que contradice lo que se espera de él¹²⁶ la complejidad estructural de la novela está representada por el ceramista y cronista Polizzi, que además de cronista, es al mismo tiempo, narrador y personaje, lo que hace posible que sea testigo ocular del “fatto memorabile” mencionado en el título¹²⁷. El osado entramado de narradores se completa con una primera narradora, que podemos identificar con la autora, que como ocurrirá a veces en *Il falsario di Caltagirone*, interviene en la narración desde su presente¹²⁸.

La siguiente obra narrativa, *Piccole cronache di un secolo* la escribe Maria Attanasio en colaboración con Domenico Amoroso, en 1997. Se trata, como sabemos, de un conjunto de ocho relatos, todos ellos situados en esta ocasión en la Sicilia del siglo XVIII, en Caltagirone, todos con figuras femeninas como protagonistas y todos con amplia base documental, como puede observarse en los paratextos. La escritora ha explicado que el método de trabajo seguido para construir los personajes de los cuatro relatos de los que es autora, consiste en acudir al bagaje de memoria personal y colectiva, porque “La scrittura poi colma le zone d’ombra, riempie silenzi e restituisce fasi di vissuto che nessun archivio registra”¹²⁹.

¹²⁵ S. Todesco, “La verità”, cit., hace en este artículo un agudo análisis del personaje de Francisca. (“La mentira del travestimento sale al rescate de Francisca como individuo *agente* de su propia historia”).

¹²⁶ Sobre este personaje, al que quizás habría que considerar también un transgresor, se pregunta Consolo con malicia si la absuelve por: “[...] la sua attrazione verso quella creatura -verso la femmina che era o verso il bel garzone che sembrava?” (*Correva l’anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*, op. cit., p. 14). (“¿[...] por su atracción hacia aquella criatura -hacia la mujer que era o hacia el hermoso muchacho que parecía?”).

¹²⁷ S. Todesco, “La verità”, cit. Por su parte, Hans Felten sostiene que el “fatto memorabile” no es ese final feliz con el que acaba la aventura de la protagonista, sino que el núcleo de la historia, el verdadero caso extraño, es la propia protagonista y su oscilar entre dos sexos, o mejor, entre dos géneros, resultando así, un caso paradigmático para los *gender studies*. (“Maria Attanasio: *Correva l’anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*. Gender switching. Un caso strano alla fine del Seicento”, en *Im Garten der Texte, Vorträge und Aufsätze zur italienischen Literatur*, Frankfurt am Main, Peter Lang Edition, 2016, p. 155). Felten apunta también que, pese a cumplir los postulados señalados por Lukács para la novela histórica, esta obra cumple las exigencias de una *novella* (p.153).

¹²⁸ La escritora Laura Pariani es autora de una *Guida alla lettura di Correva l’anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*, en la colección “Narrativa per la Scuola”, Palermo, Sellerio, 2004.

¹²⁹ Josephine Pace, “Le ‘interferenze’ della scrittura. Entrevista a Maria Attanasio”, cit., p. 16. (“La escritura después colma las zonas de sombra, rellena silencios y restituye etapas de vida que ningún archivo registra”).

En el primero “Delle fiamme, dell’amore”¹³⁰, al que ya nos hemos referido, Caterina muere quemada tratando de salvar a su marido inválido; en “La donna pittrice”¹³¹, Annarcangela, un personaje que puede recordar a Artemisia Gentileschi, recompone milagrosamente, en trance, los fragmentos de una imagen sagrada; en “Lo splendore del niente”, Ignazia, a la que no le permiten cantar como a los hombres, no reconoce el “orden natural de las cosas” y elige la solitaria y mística libertad del alma; en la última, “Morte per acqua”, la innominada -aunque de tener nombre, se dice, sería *Levia-cavalletta* (*saltamontes*) vuela desde Sicilia a Francia, es testigo de la toma de la Bastilla y cumple su efímera existencia arrojándose al estanque donde muere ahogada. Todas estas figuras femeninas tienen como denominador común unas conductas, en mayor o menor grado, transgresoras, aunque eso las convierta en víctimas¹³². En estos relatos, Attanasio ejerce de guía en una galería de mujeres ejemplares “[...] per abnegazione d’affetti o per altre virtù di pensiero e anticonformismo, addirittura di Illuminismo rivoluzionario *ante litteram*, inimmaginabili per i tempi e la latitudine della scena narrativa”¹³³.

Con los mismos presupuestos, traídos esta vez a lo contemporáneo, publica la escritora en 1999 *Di Concetta e le sue donne*, que ya hemos tratado con amplitud a propósito del compromiso. Es esta una obra singular, que ha sido calificada de “romanzo-testimonianza”¹³⁴ y como “romanzo-reportage”¹³⁵, en la que Attanasio narra a Concetta y esta narra a Attanasio, convertida de algún modo ella también en personaje, a través de la historia de lucha social que compartieron¹³⁶. Se trata de un ejercicio de “bifocalità” que ha puesto de manifiesto Di Legami¹³⁷ y que hace preguntarse a otro estudioso quién es la

¹³⁰ Véase el estudio de Massimo Schilirò “L’archivio salvato. Appunti sulla narrativa di Maria Attanasio”, en VV.AA., “*Forme e storie*”. *Studi in ricordi di Gaetano Compagnino, Le Forme e la Storia*, 2 vols., Soveria Mannelli, Rubbettino Ed., 2008, pp. 1035-1047, a quien este relato da pie para considerar que: “L’archivio salvato è quindi figura dello stesso narrare della Attanasio” (p. 1036). (“El archivo salvado es por tanto símbolo de la propia narrativa de Attanasio”) y para hacer una valoración más amplia y aguda de la narrativa de la escritora, que abarca hasta *Di Concetta e le sue donne*.

¹³¹ Véase sobre este relato: Massimo Onofri, “La donna pittrice. Storie siciliane ai tempi dei libertini”, “Diario della settimana”, anno III, n. 21, 1998.

¹³² Véanse Pina La Villa y Rosario Mangiameli, “Maria la scrivente e Concetta la protagonista”, en “Girodivite”, n. 59, dicembre 1999, en la que se señala esta conducta transgresora, así como el estilo alto y la riqueza y densidad de su escritura.

¹³³ Nicolò Messina, “*Il condominio di Via della Notte*. Invito alla narrativa di Maria Attanasio”, cit., p.81. (“[...] por lo abnegado de sus afectos o por otras virtudes de pensamiento y anticonformismo, incluso de Ilustración revolucionaria *ante litteram*, inimaginables en los tiempos y las latitudes de la escena narrativa”).

¹³⁴ *Ibidem*, p. 82 y nota 8.

¹³⁵ Antonella Cilento, “Caltagirone, periferia dell’Occidente”, cit.

¹³⁶ Véase Massimo Onofri, “Compagne, avanti. Vita difficile tra proto-femminismo e comunismo”, reseña de *Concetta e le sue donne*, en “Diario della settimana”, 6-10-1999.

¹³⁷ Flora di Legami, “Maria Attanasio. Un racconto di sé e di storie disperse”, cit.

autora de este libro doble, si la que transcribe la historia o la que la registra en una grabadora¹³⁸.

Il falsario di Caltagirone que, por ser el objeto de este trabajo, analizaremos en el siguiente apartado, se publica en 2007.

Dall'Atlante agli Appennini, publicada en 2008, es una novela en la que la escritora, que ya hemos visto que trata con frecuencia en su poesía el tema de la inmigración, quiere reflejar el drama de los inmigrantes africanos. La obra remite ya desde el título a *Dagli Appennini alle Ande*, uno de los nueve relatos mensuales, y quizás entre los más conocidos y edulcorados textos de la literatura italiana sobre la emigración a América, que componen el libro de Edmundo D'Amicis¹³⁹, *Cuore*¹⁴⁰. La novela es, pues, una adaptación en clave contemporánea de ese relato.

Si no era extraño que la escritora abordase un relato de asunto tan recurrente en su obra, sí era una novedad que lo hiciera para un público juvenil -pese a que su vida profesional se ha desarrollado en la enseñanza- y que, además, dirigiera su mirada a un texto de Edmondo De Amicis, un escritor muy alejado en un principio de sus preferencias. Sin embargo, su participación en una mesa redonda sobre “La aventura de las migraciones: de los Andes a los Apeninos”, la impulsa a releerlo para acabar descubriendo una escritura de intervención y laica¹⁴¹. Decide entonces reescribir la historia con un muchacho marroquí como protagonista, Youssef, que sueña con encontrar a su madre en “il bel paese”, al que ha debido emigrar como sirvienta, y que tiene como objetivo didáctico que las jóvenes generaciones de italianos no olviden su propia historia¹⁴².

¹³⁸ Massimo Schilirò, “L'archivio salvato. Appunti sulla narrativa di Maria Attanasio”, cit., p.1043.

¹³⁹ Edmondo De Amicis (1846-1908), un escritor de ideas progresistas y socializantes, se propone contribuir con sus obras, inscritas en la órbita de la narrativa filantrópico-social del naturalismo, a la unidad real de Italia, que carecía de cohesión y de raíces sociales y culturales comunes.

¹⁴⁰ *Cuore*, publicado en 1886 en la editorial Treves, tuvo, como es sabido, un éxito extraordinario, no solo en la Italia postunitaria, sino en toda Europa. En efecto, antes de finalizar el año se habían realizado 40 ediciones y en 1923 el libro había alcanzado el millón de ejemplares; en 1896 se contaban casi 200 ediciones. En las primeras décadas del siglo XX se había traducido a 40 lenguas.

¹⁴¹ La escritora explica su proceso en el artículo “I battiti di *Cuore* al tempo della globalizzazione”, cit.

¹⁴² Para las diferencias y similitudes entre ambos textos véase Trinidad Durán Medina, “*Dall'Atlante agli Appennini*, de Maria Attanasio: adaptación de un clásico de la literatura sobre la emigración”, en Luigi Giuliani, Leonarda Trapassi, Javier Martos (a cura di), *Far Away is Here. Lejos es aquí: Writing and Migrations*, Berlin, Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2013, pp. 123-139.

Los mismos presupuestos sirven a la escritora para internarse, en sus últimas obras narrativas, en el terreno de la distopía y dirigir, así, su mirada hacia un tiempo futuro y un espacio imaginarios, ambos indeterminados, como es propio de las novelas de signo orwelliano. El propósito, según Adamo, es también idéntico a sus anteriores narraciones: “riverberare il presente in un futuro che ne porti i segni e gli effetti”¹⁴³.

Con el relato “Il decalogo di Nordìa”, que protagoniza de nuevo un personaje femenino, Rita Massa, al que volverá, se denuncia el drama del odio al extranjero, al otro, en una ciudad, Nordìa, de una Italia futura, y comienza Maria Attanasio esta suerte de incursión en la literatura distópica, a alguno de cuyos clásicos creadores se refiere la autora¹⁴⁴.

El relato “Il verificatore insomne” abre la antología Noi siamo Desdemona, en el que doce escritoras, casi todas sicilianas, denuncian la violencia de género y los feminicidios. El relato de Attanasio se sitúa en un pueblo, en el citado territorio de Nordìa, en el que un alcalde se jacta de ser el vigilante de la integridad moral y la seguridad al tiempo que viola y prostituye a jóvenes inmigrantes del este.

La acción de la novela *Il condominio di Via della notte*¹⁴⁵, hasta el momento su última narración, se desarrolla también en un “futuro contemporáneo” en palabras de la escritora, y en el mismo espacio imaginario, Nordìa. De Nordìa, la capital de un estado homónimo, tampoco se precisa más que el hecho de que está situada en el hemisferio opuesto a Stranìa y que ambas están separadas por el Océano meridional. La ciudad está urbanísticamente

¹⁴³ G. Adamo, “Lo sperimentalismo”, cit., p. 209. (“reflejar el presente en un futuro que lleve las señales y los efectos de aquel”).

¹⁴⁴ Concretamente en *Nota dell'autrice* que sigue a *Il condominio di Via della notte* (p. 195) cita Attanasio a George Orwell (1984), al que llama “maestro e donno” (*Inferno* 33, 28), en clara referencia al Conde Ugolino de la *Divina Commedia* de Dante Alighieri (todas las referencias de la obra en esta tesis remiten a la edición anotada y comentada por Tommaso di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1993, reimpresa en 2001, 3 vol.; las citas en español remiten a *Comedia*, Barcelona, Seix Barral, 1973, 3 vols., edición y traducción de Ángel Crespo (“señor y dueño”, *Inferno* 33, 28). Por su parte, Nicolò Messina (“*Il condomnio di Via della Notte*. Invito alla narrativa di Maria Attanasio”, cit., p. 85) añade las influencias de *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury y *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley.

¹⁴⁵ Véase el citado artículo de la nota anterior, en el que Nicolò Messina lleva a cabo un agudo análisis contrastivo de esta novela, poniendo de manifiesto similitudes y diferencias con la narrativa anterior de Attanasio.

dividida en tres zonas: la A y la B, reservada a los nativos y la C, lejana y cercada por un alto muro, reservada a los *fuoriluogo etnici*¹⁴⁶.

La novela tiene una estructura compleja y musical: entre un *Antefatto* y un *Posfatto* se desarrollan hasta cinco movimientos de los que es protagonista la ya citada Rita Massa, una periodista y después editora, que vive alienada en una sociedad tecnificada y masificada¹⁴⁷ sometida al rígido control de la policía, a la estricta vigilancia de un poder omnímodo -que como apunta Messina recuerda a las policías secretas Stasi, CIA, KGB- que se ejerce desde unos ministerios de elocuentes nombres, del Miedo, de la Imagen. En un momento de crisis escribe Rita Massa *La Fuoriluogo*, la historia de una no integrada, que podría ser la suya. Llevada a un centro de reeducación es sometida a un tratamiento intensivo de "amnesina", un fármaco que provoca la desmemoria, aunque ella todo lo olvida menos un "no", que la convierte en una heroína a su pesar.

Se trata, en suma, de una novela que aunque se aparta en ciertos aspectos de su obra narrativa anterior, tiene continuidad en su propósito de denuncia de la intolerancia y la injusticia. La propia Attanasio lo expresa en términos inequívocos en una entrevista:

Certo questo romanzo non è un romanzo storico in senso stretto: ma la storia non è anche quella che si va facendo? presente? ipotizzabile futuro? È vero, ambientato in un *futuro contemporaneo*, esso non ha né quella precisa localizzazione storico-geografica -la Sicilia, e nello specifico Caltagirone- né la motivazione di fondo di tutta la mia scrittura precedente: dare parola e voce a chi non ne ha avuta, a esistenze esemplari sommerse nel buio dei secoli, anonime ma pulsanti sotto la grande storia. Ciononostante, però, ritengo che [...] sia in continuità ideativa e ideale con le mie precedenti narrazioni. Uguale l'ingiustizia e l'intolleranza del potere in ogni tempo, e uguale il dovere di resistenza ad esso, nel Seicento o adesso: Francisca, Concetta, Ignazia, e tutte le protagoniste delle mie passate narrazioni, resistono al conformismo politico e morale, di un tempo, di una storia, ma anche Rita Massa, col suo finale e irrevocabile no, appartiene a questa schiera di donne resistenti¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Véase el paratexto "Breve notizia su Nordia" (pp.11-13) que antecede a la novela, en la que explica Attanasio esa distribución y otras características de esta ciudad de fundación remota pero de reciente refundación política.

¹⁴⁷ Nicolò Messina, "Il condomnio di Via della Notte. Invito alla narrativa di Maria Attanasio", cit., p.85, escribe que el apellido (*nomen omen*, explica) de la protagonista evoca la obra de Elias Canetti, *Massa e potere* (1960), de donde procede una frase que aparece por cierto como exergo del Primer Movimiento: "Fuori delle mura non c'è altro ma il disordine" (p. 35). ("Fuera de los muros no hay más que desorden"). Messina cree advertir otros nombres de carácter simbólico en la novela.

¹⁴⁸ Gisella Modica, "Fuori dalle mura non c'è l'altro. Intervista a Maria Attanasio", en Società delle letterate <<http://www.societadelleletterate.it/2013/07/intervista-attanasio/>>. ("Es cierto que esta novela no es una novela histórica en sentido estricto: ¿pero la historia no es también la que se va haciendo? ¿presente? ¿hipotético futuro? Es verdad, ambientada en un *futuro contemporáneo*, la novela no tiene esa precisa localización histórico-geográfica -Sicilia, y concretamente Caltagirone-, ni la motivación profunda de toda mi escritura: dar la palabra y la voz a quien no la tenía [...] Ello no obstante, considero que [...] mantiene la continuidad creativa e ideal con mis narraciones anteriores. Iguales la injusticia y la intolerancia del poder en todas las épocas, e igual el deber de resistir a él, en el siglo XVII y ahora: Francisca, Concetta, Ignazia,

La narrativa de Maria Attanasio que, en muchos aspectos, se puede adscribir a la novela de investigación iniciada por Manzoni y continuada por Sciascia, tiene unos rasgos propios que, como hemos visto, la sitúan entre la historia y la ficción desde unos presupuestos que le son propios y específicos. La relación que por ello se establece entre la historia y la invención¹⁴⁹, entre la verdad y la impostura, la encontraremos, quizás en su máxima expresión, en *Il falsario di Caltagirone*, cuyo estudio abordamos a continuación.

1.3. Estudio de *Il falsario di Caltagirone*

“La verità non è mai superficie”¹⁵⁰

y todas las protagonistas de mis pasadas narraciones, resisten al conformismo político y moral, de un tiempo, de una historia, pero también Rita Massa, con su final e irrevocable no, pertenece a esta multitud de mujeres resistentes”).

¹⁴⁹ Según Massimo Schilirò, “L’archivio salvato. Appunti sulla narrativa di Maria Attanasio”, cit., p. 1036: “Il *non-fiction novel* è la formula della narrativa di Maria Attanasio: il fatto non è inventato, ma la verità è soggettiva”. (“La *non-fiction novel* es la fórmula de la narrativa de Maria Attanasio: el hecho no es inventado, pero la verdad es subjetiva”).

¹⁵⁰ *Il falsario di Caltagirone*, (p. 29). Así titula S. Todesco su trabajo, ya citado, sobre la escritora.

La novela *Il falsario di Caltagirone* fue publicada en 2007 y recibió el prestigioso Premio Vittorini¹⁵¹ de ese año, de cuyo jurado era presidente Vincenzo Consolo¹⁵²; actualmente está en su sexta edición y es la obra narrativa de Attanasio que ha sido objeto de más recensiones y comentarios, como comprobaremos.

Il falsario di Caltagirone es paradigma cabal de la narrativa de la escritora: de nuevo un personaje real, nacido en Caltagirone, de nuevo otra muestra de la pasión por el pasado -en esta ocasión más reciente- que está en la base de toda su obra, de nuevo otro ejemplo

¹⁵¹ Entre los documentos que tan amable y generosamente ha puesto a mi disposición Maria Attanasio, se encuentra un escrito cuyo encabezamiento y pie, con letras mayúsculas de la escritora, rezan: “Motivaciones del Premio Vittorini”, 25-6-2007. Lo firma Salvatore Silvano Nigro y este es el texto completo: “*Il falsario di Caltagirone* racconta le molte vite, tentate e ritentate, cominciate e presto finite, di Paolo Ciulla. È un romanzo. Ma è anche un «ragguaglio» storico che tra Ottocento e Novecento, ricostruisce l’avventura di un uomo che le proprie verità cerca nella politica difficile e ostacolata di una «contestazione» permanente; di un fotografo, di un copista di quadri, di un incisore, di un pittore in proprio, che fallisce tutte le sue aspirazioni. Ciulla è un diverso, anche sessualmente, che non può non scontrarsi con le restrizioni di una società che volge al conformismo politico e alle repressioni, fino a culminare nel fascismo. Maria Attanasio corteggia il protagonista del suo romanzo. Lo segue dentro le geografie, ora evidenti e ora sfumate, e talvolta romanzesche, di Caltagirone e Catania, di Napoli e Roma, di Parigi e Buenos Aires. E lo sorprende nel segreto della sua quasi cecità. Se Ciulla non si è potuto realizzare nelle sue aspirazioni artistiche, se ciò è stato impedito dalle circostanze storiche, una sua libertà, e un successo strepitoso, saprà conquistarsi nell’arte «cieca» della perfetta contraffazione. Le «verità» della sua vita risplenderanno infine nella falsità delle scelte finali. Ciulla diventerà una leggenda, un mito. La sua arte di geniale falsario si prenderà tutte le possibili rivincite sulle falsità della vita, dei governi e delle politiche. Ciulla diventerà un eroe popolare: il vendicatore e il benefattore anonimo di una umanità saccheggiata e diseredata. Il romanzo di Maria Attanasio è un viaggio suggestivo in quell’ombra che è la forma della luce”. (“*Il falsario di Caltagirone* narra las muchas vidas, intentadas una y otra vez, iniciadas y pronto terminadas, de Paolo Ciulla. Es una novela. Pero es también un «informe» histórico que entre los siglos XIX y XX, reconstruye la aventura de un hombre que busca sus propias verdades en la política difícil y llena de obstáculos de una «objeción» permanente; de un fotógrafo, de un copista de cuadros, de un grabador, de un pintor, que fracasa en todas sus aspiraciones. Ciulla es un diferente, también sexualmente, que no puede sino enfrentarse a las restricciones de una sociedad que se pliega ante el conformismo político y la represión hasta culminar en el fascismo. Maria Attanasio corteja al protagonista de su novela. Lo sigue por la geografía, ora evidente, ora imprecisa, y a veces novelesca, de Caltagirone y Catania, de Nápoles y Roma, de París y Buenos Aires. Y lo sorprende en el secreto de su casi ceguera. Si Ciulla no se pudo realizar en sus aspiraciones artísticas, si se lo impidieron las circunstancias históricas, sabrá conquistar, en el arte «ciego» de la perfecta falsificación, su libertad y un éxito extraordinario. Las «verdades» de su vida resplandecerán por fin en la falsedad de sus últimas opciones. Ciulla se convertirá en una leyenda, en un mito. Su arte de genial falsificador se tomará todas las revanchas posibles de las falsedades de la vida, de los gobiernos y de las políticas. Ciulla se convertirá en un héroe popular: el vengador y el benefactor anónimo de una humanidad saqueada y desheredada. La novela de Maria Attanasio es un sugestivo viaje a esa sombra que es forma de la luz”).

¹⁵² Consolo fue invitado de honor en la presentación, a cargo de Josephine Pace y Anna Montemagno, de *Il falsario di Caltagirone* en el Ayuntamiento de Caltagirone, el 30 de abril de 2007. Así se recoge el desarrollo del acto en una crónica periodística (“Recensito. Quotidiano di cultura e spettacolo”) firmada por Giuseppe Stimolo: “Durante la presentazione, mentre scorrevano alcune immagini di disegni originali di Paolo Ciulla, l’attore torinese Fabio Marchisio ha letto alcuni brani scelti [...] ospite d’onore, lo scrittore siciliano Vincenzo Consolo”. (“Durante la presentación, mientras se sucedían algunas imágenes de dibujos originales de Paolo Ciulla, el actor turinés Fabio Marchisio leyó algunos fragmentos seleccionados [...] invitado de honor, el escritor siciliano Vincenzo Consolo”).

del interés de la autora por rescatar del olvido a personajes de la microhistoria de Sicilia que quedaron fuera de la macrohistoria para dotarlos de carne y de vida:

Attraverso la microstoria puoi vedere le venature della macrostoria, ma non è possibile il contrario. I punti nodali di essa sono importanti, ma non fondamentali nelle mie narrazioni; le oscure esistenze che ci sono dentro, invece sì. Mi interessa capire come la grande storia, in esse, si fa carne: lavoro, gioia, relazione, dolore, difficoltà. Vita. Variiegata vita persa e dispersa, di cui nelle mie scritture, cercando in vecchie cronache locali, tento di ricomporre i frammenti, colmando con l'immaginario il non conosciuto di un'esistenza¹⁵³.

Aunque estas palabras no se refieran en exclusiva a nuestra novela, encontramos en ellas el reflejo exacto del método de trabajo de Attanasio, esto es, la documentación rigurosa junto a la invención de ciertos aspectos menos conocidos de la biografía de sus personajes, en este caso de Paolo Ciulla. Cuando se le pregunta cómo reconstruye el relato a partir de los diversos fragmentos de tantas fuentes, responde: “Il racconto si costruisce attraverso le interferenze più strane: in partenza non sai mai quale dettaglio documentario ti servirà, rispetto al personaggio e alla scelta di scrittura. Le ricerche perciò sono sempre sterminate”¹⁵⁴. Se trata, pues, de otro ejemplo de novela en clave histórico-existencial, en el que la escritora sigue el esquema de sus narraciones precedentes.

La importancia de esta novela en la trayectoria de la narrativa de Attanasio ha sido puesta de manifiesto por diversos estudiosos de su obra que, entre otros rasgos, han destacado el compromiso y el rigor documental:

Questo libro non fa altro che confermare la qualità della sua scrittura e soprattutto l'impegno che questa scrittura richiede [...] unitamente allo scrupolo documentario che è sempre presente, anche quando le invenzioni narrative risultano affascinanti, e mai disgiunto dall'attenzione alla realtà storica di cui la scrittrice si fa interprete¹⁵⁵.

¹⁵³ S. Todesco, “Intervista”, cit., p.24. (“A través de la microhistoria puedes ver las vetas de la macrohistoria, pero al contrario no es posible. Los puntos cruciales de esta son importantes, pero no fundamentales en mis narraciones; las oscuras existencias que hay dentro, sí. Me interesa entender cómo la gran historia, se hace carne en ellas: trabajo, alegría, relaciones, dolor, dificultades. Vida. Abigarrada vida perdida y dispersa, cuyos fragmentos en mis escritos, buscando en viejas crónicas locales, trato de reconstruir, llenando con la imaginación lo desconocido de una existencia”).

¹⁵⁴ *Ibidem*, pp. 24-25. (“El relato se construye a través de las interferencias más extrañas: en principio no sabes nunca qué detalle documental te servirá, respecto al personaje o a la elección de escritura. La investigación, por tanto, es siempre ilimitada”).

¹⁵⁵ Giuseppe Traina, en Giuseppe Nativo, “Storia e invenzione nell'ultimo romanzo di Maria Attanasio”, en “La biblioteca di Babele”, <http://www.labibliotecadibabele.net/ARCHIVIO/carta-bianca/Nativo_dicembre2007.htm>, 2007. (“Este libro no hace sino confirmar la calidad de su escritura y sobre todo el compromiso que esa escritura requiere [...] junto al rigor documental siempre presente, incluso cuando la invención narrativa resulta fascinante y nunca disociada de la atención a la realidad histórica de la que la escritora se hace intérprete”).

La poderosa reelaboración literaria:

La sua tragica vicenda era già un romanzo in nuce, ma la Attanasio, con perizia letteraria e cronachistica, non si limita certo a reperire un *ready made*. Insieme al certosino lavoro di archivio, emerge tra le pagine una potente rielaborazione linguistica e mitopoietica che ci restituisce nell'icona martoriata di Paolo Ciulla la chiave di lettura di un'altra Sicilia, oscura e offesa, sublime e selvatica, intessuta di mille e una microstorie municipali¹⁵⁶.

Y la novedad de una voz que debe, sin duda, ocupar un lugar entre los autores de la novela histórica siciliana:

Maria Attanasio's splendid novel *IL FALSARIO DI CALTAGIRONE* confirms her not only as one of Italy's most interesting contemporary writers, but also an innovative and unique voice within the panorama of Sicilian narrative. [...] novel which will undoubtedly take its place in the pantheon of the great Sicilian historical novels¹⁵⁷.

1.3.1. Paolo Ciulla, entre el documento y la ficción

Paolo Ciulla había nacido en Caltagirone en 1867; estudiante de dibujo y pintura, anarquista y revolucionario, concejal de un partido de izquierdas, homosexual, bohemio en París, emigrante en Brasil y Argentina, falsificador de billetes de banco y por ello asiduo del manicomio y de la cárcel, murió en 1931 en un asilo, ciego y en la más absoluta pobreza. Solo un acto delictivo lo hizo famoso en su tiempo: ser el autor de la falsificación de billetes de banco más conseguida de la historia italiana; según afirmaron los expertos de la Banca de Italia las liras, que Ciulla distribuía después entre los más desfavorecidos de una época de penuria, eran “Un capolavoro d'arte: più perfette e meglio incise di quelle della zecca”¹⁵⁸. Detenido y juzgado, su proceso, en el que él mismo fue su defensor, y el eco que tuvo en los periódicos de la época, lo convirtieron en un personaje popular, no solo en Sicilia, sino en toda Italia, venerado por la gente, generador de dichos y leyendas,

¹⁵⁶ Marcello Benfante, “Lo strano caso del pittore Ciulla”, *Lo Straniero* n. 88, ottobre 2007. (“Su trágica vida era ya una novela en germen, pero la Attanasio, con pericia literaria y cronística, no se limita por cierto a conseguir un *ready made*. Junto al minucioso trabajo de archivo, emerge entre las páginas una poderosa reelaboración lingüística y mitopoética que nos devuelve en la imagen atormentada de Paolo Ciulla la clave de lectura de otra Sicilia, oscura y ultrajada, sublime y salvaje, entretejida de mil y una microhistorias municipales”).

¹⁵⁷ Daragh O'Connell, “Maria Attanasio, Il falsario di Caltagirone”, en “Carte allineate”, Italian Dept., Trinity College, 7, 2007, <<http://cartescoperterecensionietesti.blogspot.com.es/2007/07/maria-attanasio-il-falsario-di.html>>. (“La espléndida novela de Maria Attanasio *Il falsario di Caltagirone* la confirma no solo como una de las más interesantes escritoras contemporáneas de Italia, sino también como una voz renovadora y excepcional en el panorama de la narrativa de Sicilia. [...] una novela que sin duda tendrá un lugar en el panteón de las grandes novelas históricas sicilianas”).

¹⁵⁸ *Il falsario di Caltagirone*, (p. 105). (“Una obra maestra del arte: más perfectas y mejor grabadas que las de la ceca” (p. 269).

y vivo en la memoria colectiva de Caltagirone y de Catania. Hasta aquí los hechos biográficos del personaje histórico.

Un personaje de estas características, transgresor y marginado, estaba destinado a llamar la atención de los escritores y su conversión en personaje literario fue temprana y continuada hasta ahora mismo¹⁵⁹.

Maria Attanasio explica en el *Pre-testo*, uno de los varios paratextos que aparecen en la novela, el origen de la misma y cómo llega hasta el personaje; habiendo sido requerida para contribuir con una colaboración en un libro colectivo sobre la muerte de la lira¹⁶⁰, con ocasión de la puesta en circulación del euro, recordó un viejo dicho de la infancia, “chiddu ri sordi farsi”¹⁶¹, por sí solo capaz de suscitar un amplio abanico de significaciones:

cominciò a gorgogliare un confuso sentito dire infantile insieme alla mitica evocazione familiare di chiddu ri sordi farsi: metafora di miracolosa salvazione in situazioni di disagio economico -che tante e gravi erano negli anni della ricostruzione- ma a volte anche termine di paragone di perfettissimo imbroglio, di inattaccabile finzione¹⁶².

Quien estaba detrás de este dicho no era otro que Paolo Ciulla que, como ha contado la escritora en su conversación con Miraglia: “negli anni cinquanta, tempi di severe ristrettezze economiche, Ciulla interpretava la soluzione «fantastica» ai problemi economici”¹⁶³. El recuerdo del falsificador seguía vivo en Caltagirone no solo en ese dicho, sino en la memoria de alguna gente que había oído, y aun vivido, algunas de sus aventuras y desventuras, sobre todo su popular proceso. Hasta tal punto estaba vivo su

¹⁵⁹ Un personaje en busca de autor, a cuyo carácter pirandelliano, en el aspecto verdad-mentira, se referirá Attanasio en la novela (Véase infra, nota 208). Como veremos en el apartado 1.3.4. de este capítulo, antes y después de que Attanasio escribiera su obra, Paolo Ciulla ha sido protagonista, con mayor o menor rigor y fortuna, en obras de Aniante, Nicolosi y Dario Fo y Sciotto.

¹⁶⁰ Se trata del libro *In fin di lira* (a cura di Arturo Fabbriatore), Salerno, Oedipus, 2004 La colaboración de Attanasio se titula “Il curioso caso di Paolo Ciulla”.

¹⁶¹ Frase en dialecto siciliano: “el de los dineros falsos”.

¹⁶² *Il falsario di Caltagirone, Pre-testo*, (p. 131). (“empezó a borbotear un confuso rumor infantil junto con la mítica evocación familiar de el de los dineros falsos: metáfora de milagrosa salvación en situaciones de estrecheces económicas -que tantas y tan graves eran en los años de la reconstrucción- pero también a veces de perfectísima estafa, de impecable ficción”). También recuerda ese dicho, con algunas variantes dialectales, Domenico Trischitta, “Paolo Ciulla, l’Artista falsario”, “Provincia Regionale di Catania”, p.30: “Ciulla diventò un mito, il protagonista indiscusso delle dicerie popolari catanesi, chiddu de soddi fausi, e per anni il suo processo verrà raccontato di bocca in bocca”. (“Ciulla se convirtió en un mito, el protagonista indiscutible de habladurías populares de Catania, chiddu de soddi fausi, y durante años su juicio se contará de boca en boca”).

¹⁶³ Giovanni Miraglia, “Paolo Ciulla fra giustizia e bellezza”, cit. (“en los años cincuenta, tiempos de severas estrecheces económicas, Ciulla significaba la solución «fantástica» a los problemas de dinero”).

recuerdo que, cuenta también la escritora: “Immagina che io, parallelamente al romanzo, potrei pubblicare un libro di testimonianze sui tanti che sono venuti a raccontarmi storie su di lui; sui loro padri che l’avevano conosciuto o sui nonni che avevano conosciuto il suo genitore”¹⁶⁴. Miraglia recuerda, a su vez, que: “anche la mia infanzia, nei sessanta, è piena di quei racconti, con Ciulla a farla da mattatore al processo”¹⁶⁵.

Attanasio finalmente acepta el encargo de escribir sobre la muerte de la lira con el recordado personaje de su infancia como protagonista: “[...] la natura ‘mitica’ di quest’uomo, ovvero il fatto che la sua vita e le sue gesta siano divenute simbolo, mi ha spinto ad una intensa ricerca presso archivi e biblioteche. Da lì nasce il libro”¹⁶⁶. Cuenta también en el *Pre-testo* cómo fue creciendo el personaje, dando título al primer escrito, *Il curioso caso di Paolo Ciulla*, que ampliado y enriquecido con la reconstrucción del proceso a partir de las crónicas periodísticas, presentó en un congreso sobre juicios célebres con el título “Una identità perduta. Processo a Paolo Ciulla, falsario”¹⁶⁷.

Sin embargo, confiesa: “*Ma Paolo Ciulla continuò a inquietarmi: quello che avevo scritto non era esaustivo né della sua vita né del mio immaginario*”¹⁶⁸. De este modo Ciulla llega a ser el protagonista de la novela definitiva, *Il falsario di Caltagirone*, que lleva como subtítulo *Notizie e ragguagli sul curioso caso di Paolo Ciulla*¹⁶⁹.

Título y subtítulo creemos que merecen algunas consideraciones, más aún si tenemos en cuenta las palabras ya citadas de Attanasio acerca de que son en su caso “expresión y

¹⁶⁴ *Ibidem*. (“Imagina que yo, paralelamente a la novela, habría podido publicar un libro de testimonios de las muchas personas que han venido a contarme historias sobre él; sobre sus padres que lo habían conocido o sobre sus abuelos que habían conocido a su padre”).

¹⁶⁵ *Ibidem*. (“También mi infancia, en los sesenta, está llena de esos relatos, con Ciulla como estrella del proceso”). Asimismo, me escribe amablemente Miraglia en e-mail de 25-6-2016, que recuerda haber estado fascinado desde niño por las historias que su padre le contaba sobre Ciulla: “[...] mio padre, che ricordava Ciulla vivo e i tempi del suo processo, ne «metteva in scena» alcune scene madri”. “[...] mi padre, que recordaba a Ciulla vivo y los tiempos de su proceso, «representaba» algunas de sus mejores escenas”).

¹⁶⁶ *Ibidem*. (“[...] la naturaleza “mítica” de este hombre, y el hecho de que su vida y sus proezas se hayan convertido en símbolo, me ha empujado a una intensa búsqueda en archivos y bibliotecas. De ahí nace el libro”).

¹⁶⁷ Se trata del Congreso sobre “Storie di cause celebri. Racconto e messa in scena della giustizia”, celebrado en la Università degli Studi, Villa Reale, Messina, entre los días 19-21 de junio de 2003, en el que Maria Attanasio pronunció una conferencia con el título indicado.

¹⁶⁸ *Il falsario di Caltagirone, Pre-testo* (p.121). (“Pero Paolo Ciulla siguió inquietándome: lo que había escrito no daba entera cuenta ni de su vida de mi imaginario”).

¹⁶⁹ Véase la detallada exposición que hace Attanasio de sus hallazgos documentales y avances hasta llegar a la redacción definitiva de la novela en el citado *Pre-testo* (pp. 119-122). También las Notas que acompañan el texto y que Attanasio recoge al final de la novela explican diversos aspectos, que trataremos al analizar los paratextos.

clave de lectura textual”¹⁷⁰. Así, hay que subrayar que en el título, junto a la actividad de falsificador de Ciulla, Attanasio incluye el nombre de Caltagirone, que si bien, como hemos visto, es el lugar de origen de muchos de sus protagonistas, no había hasta ahora aparecido en la portada de ninguna de sus obras (lo hará en su libro posterior, *Della città d’argilla*, pero oculto en la sugerente perífrasis). ¿Un tributo a la ciudad natal de la escritora, que tanto significa para ella? Es cierto que el nombre de la ciudad va asociado a un adjetivo de signo negativo, pero no lo es menos que el carácter contraventor y solidario de Ciulla es lo que ha movido a la escritora a fijar una vez más su atención en otro marginado, otro diferente, y la simpatía de Attanasio por el personaje no ofrece la menor duda. Sin embargo su nombre, que formaba parte de los títulos de sus dos escritos anteriores sobre Ciulla, ha desaparecido del de la novela para conservarse en el subtítulo. En este se observa que “notizie” y “ragguagli” funcionan como términos antitéticos, diferenciando lo real y lo inventado¹⁷¹, como veremos ; hay que señalar también que el sintagma “curioso caso” que aparece en el subtítulo de la novela, lo hacía ya en el título del primer escrito, y que ello evoca el de la novela *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, publicada por primera vez en 1886, como se ha puesto de manifiesto en alguna reseña¹⁷², donde se apunta incluso un paralelismo entre el policía que espía a Ciulla antes de su detención y el abogado Utterson que investiga a Hyde.

Las interpretaciones y consideraciones sobre Paolo Ciulla, a raíz de la publicación de la novela, han sido profusas: “Pirandelliano personaggio in cerca d’autore [...] una sorta di Caravaggio siciliano [...]”¹⁷³; “artista bizzarro [...], finisce con l’ingaggiare una sua personalissima lotta anti-sistema”¹⁷⁴; “dandy maledetto”¹⁷⁵; “a Sicilian Robin Hood”¹⁷⁶;

¹⁷⁰ Véase supra, nota 81.

¹⁷¹ G. Adamo, “La deliberata infedeltà”, cit., p. 481, escribe que Attanasio “ci anticipa” en el título lo real y lo imaginado.

¹⁷² Así lo ha señalado Marcello Benfante, que incluso tituló su reseña “Lo strano caso del pittore Ciulla”, cit., y que afirma que la novela nace bajo el signo azaroso y ético de Stevenson.

¹⁷³ Salvatore Ferlita, “L’artista che diventò falsario”, en “La Repubblica”, 22-04-2007. (“Pirandelliano personaje en busca de autor [...] una suerte de Caravaggio siciliano”). También Alessandra Rota, “La vera storia del falsario artista di Caltagirone”, en “La Repubblica”, 10-08-2007, escribe que es Ciulla “una specie di Caravaggio siciliano, l’antitesi del Gattopardo, un garibaldino dell’esistenza che lasciò tele e pennelli per praticare l’arte dell’inganno”. (“una especie de Caravaggio siciliano, la antítesis del Gattopardo, un garibaldino de la existencia que dejó telas y pinceles para practicar el arte del engaño”).

¹⁷⁴ Nicolò Messina, “Il condomnio di Via della Notte. Invito alla narrativa di Maria Attanasio”, cit. p. 83. (“artista extravagante [...] acaba por entablar una personalísima lucha antisistema”).

¹⁷⁵ Domenico Trischitta, “Paolo Ciulla, l’Artista falsario”, cit., p.30, lo califica así, junto al escritor Antonio Bruno di Biancavilla (1891-1932), aunque añade que este fue un importante exponente de la poesía futurista en Catania, mientras que, según él, Ciulla, desperdició su talento con sus afanes revolucionarios.

¹⁷⁶ Daragh O’Connell, “Maria Attanasio, “Il falsario di Caltagirone”, cit. Así titula también su reseña Anna Mallamo, “Un falsario? No, un Robin Hood”, en “Gazzetta del Sud”, 7-6-2007, p. 19. También para

“Personaggio e in qualche modo pasoliniano ante litteram [...] un Wilde in miniatura”¹⁷⁷;
“un individuo eccentrico [...] descritto come un concentrato di diversità”¹⁷⁸.

Attanasio construye el personaje de Ciulla, como es habitual en sus narraciones, con dos elementos fundamentales: el documento y la ficción. Así explica la escritora su método de trabajo en lo que respecta a la documentación:

La specifica collocazione storica -ma anche sociale e umana- de *Il falsario di Caltagirone* [...] e delle mie precedenti narrazioni storiche, nasce da una ricerca non solo tra le carte d'archivio, ma anche tra verbali e relazioni di direttori didattici e presidenti di tribunali, statuti di partiti e associazioni, bollettini scientifici e produzione artistica; tra i giornali locali soprattutto, da cui nitidamente emergono il costume, la mentalità, i rapporti relazionali tra istituzioni e individui; vividi tracce di un vissuto, che nessuna fonte ufficiale potrà dare con con la stessa intensità, la stessa ricchezza di dettagli¹⁷⁹.

Riqueza de detalles de la que Attanasio ha ofrecido algunos ejemplos, como el encontrado en un periódico del Partido Obrero de Caltagirone de los años noventa del siglo XIX en el que se reclamaba la apertura de la biblioteca municipal por la tarde, a fin de que pudieran frecuentarla los trabajadores¹⁸⁰. Más sorprendente, si cabe, es el descubrimiento de una noticia de que da cuenta con gran asombro a Adamo:

[...] in una relazione di un direttore didattico della seconda metà del XIX secolo, ho letto che c'era una scuola, allora, nel carcere di Caltagirone. Una scuola nel carcere! Cosa che sembrerebbe incredibile e che dimostra che esisteva un'avanzata coscienza di classe, quella dei figli e dei nipoti di Sedara e di Mastro-Don Gesualdo. Insomma, questi nipoti che già la pensavano in modo diverso dai loro padri e dai nonni e

Marcello Benfante: “Lo strano caso del pittore Ciulla”, cit., es Ciulla: “Un po’ Cagliostro e un po’ Robin Hood, quindi, il falsario calatino resta a caballo tra magia e tecnologia in una Sicilia arcaica percorsa da fremiti libertari come i Fasci”. (“Un poco Cagliostro y un poco Robin Hood, el falsificador calatino está a caballo entre magia y tecnología en una Sicilia arcaica recorrida por estremecimientos libertarios como los Fasci”).

¹⁷⁷ Marcello Benfante, “Lo strano caso del pittore Ciulla”, cit. Para este crítico, el declive de Ciulla comienza cuando lo denuncian por corrupción de menores.

¹⁷⁸ S. Todesco, “La verità”, cit. (“Un individuo excéntrico [...] descrito como un concentrado de diferencias”). Todesco reproduce con esta última frase la respuesta de la escritora a la pregunta de qué significaba para ella el personaje de Ciulla: “È un concentrato di diversità: politica, artistica, sessuale, psichica” (“Es un concentrado de diferencias: política, artística, sexual, psicológica”). (En Giovanni Miraglia, “Paolo Ciulla fra giustizia e bellezza”, cit.).

¹⁷⁹ *Ibidem*, p.22. (“La específica situación histórica -aunque también social y humana- de *Il falsario di Caltagirone* [...] y de mis anteriores narraciones históricas, nace de una búsqueda no solo en los papeles de archivo, sino también en actas e informes de directores didácticos y presidentes de tribunales, estatutos de partidos y asociaciones, boletines científicos y producción artística; en los periódicos locales sobre todo, de los que emergen con nitidez las costumbres, la mentalidad, las relaciones sociales entre instituciones e individuos; elocuentes huellas de vida, que ninguna fuente oficial podrá ofrecer con la misma intensidad, la misma riqueza de detalles”). En la Nota 6 de la Autora, Attanasio se refiere a esta búsqueda más allá de los libros oficiales de historia.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p.24.

volevano cambiare il mondo e avrebbero nutrito alcune riforme che sono sfociate nei Fasci¹⁸¹.

Estos descubrimientos no hacen sino confirmar la concepción de la historia, muy lejos del inmovilismo y más cercana a la utopía que, como hemos visto, tiene la escritora: “[...] quel dinamismo sociale e idologico che ho cercato di rendere nel romanzo *Il falsario di Caltagirone*”¹⁸², y poder así “[...] ricostruire lo spirito del tempo e l’esatta condizione umana e storica a Caltagirone, tra l’Unità d’Italia e l’avvento del fascismo”¹⁸³.

Si estos documentos han permitido a Attanasio reconstruir el sustrato histórico en el que se desarrolla la vida de Ciulla también son importantes, aunque no fundamentales según hemos visto, los hechos de la llamada historia oficial. Y es que el marco histórico de la vida del falsificador, entre 1867 y 1931, es además de extenso muy rico en acontecimientos, tanto de Sicilia como de Italia: los difíciles y duros años que siguieron a la Unificación, el nacimiento de los *Fasci* sicilianos, el comienzo del fascismo mussoliniano, la marcha sobre Roma -que preparan Mussolini y los suyos precisamente la misma noche en que Ciulla es arrestado-, la negativa del rey Vittorio Emanuele III de aceptar la propuesta de Facta de proclamar el estado de sitio, y consecuentemente la llegada de Mussolini al poder que da lugar a veinte años de régimen fascista. Hay que decir que estos hechos que conforman el fondo histórico de la novela son tratados con gran rigor y precisión, sin que nunca se caiga en la tentación de la digresión, ni en el exceso elucubrador. En este modo de abordar la novela histórica, hay que recordar la ya reconocida influencia de Yourcenar, que explica así Attanasio en el *Pre-testo*:

Scrive Marguerite Yourcenar a proposito di Zenone -il cinquecentesco protagonista de L’opera al nero- che i personaggi dei romanzi storici debbono essere sempre

¹⁸¹ G. Adamo “Maria Attanasio: una voce femminile”, cit. (“[...] en un informe de un director didáctico de la segunda mitad del siglo XIX, he leído que había una escuela, entonces, en la cárcel de Caltagirone. ¡Una escuela en la cárcel! Algo que parece increíble y que demuestra que existía una avanzada consciencia de clase, la de los hijos y los nietos de Sedara y de Mastro-Don Gesualdo. En fin, esos nietos que ya pensaban de distinta forma que sus padres y que sus abuelos y querían cambiar el mundo y que de algún modo habrían alimentado algunas reformas que desembocaron en los *Fasci*”). Parecidas palabras, referidas a los descendientes de Sedara y de Don Gesualdo las encontramos, en la voz de la narradora, en la novela: “Sono i figli istruiti dei gattopardiani Sedara, dei verghiani mastro don Gesualdo, e, per restare nel racconto, di intraprendenti artigiani come Giuseppe Ciulla, che spesso distanziandosi dell’acquiescenza politica dei padri operano una vera rivoluzione culturale” (*Il falsario di Caltagirone*, p. 41). (“Son los hijos instruidos de los gatopardianos Sedara, los hijos verguianos de maestro don Gesualdo y, por no salirnos del relato, de artesanos emprendedores como Giuseppe Ciulla que, distanciándose a menudo de la aquiescencia política de los padres, llevan a cabo una verdadera revolución cultural”, p.187).

¹⁸² En S. Todesco, “Intervista”, cit., p. 23. (“[...] ese dinamismo social e ideológico que he tratado de plasmar en la novela *Il falsario di Caltagirone*”).

¹⁸³ *Ibidem*, p.24. (“[...] reconstruir el espíritu del tiempo y la exacta situación histórica y humana en Caltagirone, entre la Unificación de Italia y el advenimiento del fascismo”).

sorretti da testimonianze ed eventi “tratti dai fatti e dalle date della vita passata, cioè della storia, per imprimere realtà specifica al personaggio immaginario, condizionato dal tempo o dal luogo, senza di che il romanzo storico non è che un ballo in maschera”¹⁸⁴.

Como resultado de su investigación exhaustiva en Hemerotecas, en la Biblioteca Municipal “E. Taranto” de Caltagirone, en la Biblioteca “Ursino Recupero” de Catania, y en el Archivo di Stato di Catania, la escritora aporta y hace uso de una serie de documentos tales como: la partida de nacimiento de Ciulla, donde además de otros datos, se citan los nombres de padres y abuelos; las actas de la Junta municipal dando cuenta de la asignación concedida a Ciulla para estudiar en Nápoles; las crónicas de los periódicos y revistas de la época en Caltagirone, de las que obtiene informaciones relativas a la contribución de Ciulla a exposiciones de pintura durante su juventud; las ya citadas crónicas periodísticas de su juicio, que dan fe de su detención, de lo hallado en el domicilio donde fue arrestado, de la peculiar actuación del falsificador durante el proceso, y de muchos otros pormenores que se incorporarán a la novela; las 85 páginas de las motivaciones de la sentencia dictada contra los falsificadores y sus cómplices el 12 de noviembre de 1923, por la Quinta Sección Penal del Tribunal de Catania, a las que tuvo acceso “*Per un vero colpo di fortuna*”¹⁸⁵; la carta que Ciulla escribió a los doctores del psiquiátrico donde estuvo internado en Buenos Aires, y que se reproduce completa en la novela; también se da cuenta del Registro de altas y bajas del Asilo en 1931 donde la superiora anota el fallecimiento del falsificador¹⁸⁶.

¹⁸⁴ *Il falsario di Caltagirone, Pre-testo* (p. 132). (“Escribe Marguerite Yourcenar a propósito de Zenón -el renacentista personaje de *Opus nigrum*- que los protagonistas de las novelas históricas deben estar siempre sustentados por testimonios y acontecimientos «extraídos de los hechos y de las fechas de la vida pasada, esto es, de la historia, para imprimir realidad específica al personaje imaginario, condicionado por el tiempo o por el lugar, sin lo cual la novela histórica no es más que un baile de disfraces»”, p. 306).

¹⁸⁵ *Ibidem, Pre-testo*, (p. 131). Añade la escritora que también la disponibilidad del personal facilitó el hallazgo “delle motivazioni della sentenza, emessa il 12 novembre del 1923 dalla Quinta Sezione Penale del Tribunale di Catania” (“de las motivaciones de la sentencia, dictada el 12 de noviembre de 1923 por la Quinta Sección Penal del Tribunal de Catania”) (*Archivio di Stato Catania, Tribunale Penale di Catania, Sentenze Penali, Sez. V. Sentenza di prima istanza del processo contro Paolo Ciulla, 12 novembre 1923*), en un Archivo aún sin organizar por completo. En efecto, cuando Attanasio llevó a cabo su investigación los documentos sobre el proceso de Ciulla y los demás imputados, aún no se hallaban reunidos en el llamado “Estratto dal Memoriale di Paolo Ciulla” (*Archivio di Stato di Catania, Procura del Re presso il Tribunale civile e penale di Catania, Processi penali, anno 1923, b. 725 bis*, constituido por cientos de documentos, no todos numerados), por lo que no tuvo acceso, por ejemplo, a las Actas de las audiencias públicas del juicio (un total de 14 sesiones desarrolladas entre los días 23 de octubre de 1923 y 12 de noviembre de 1923), así como a otros documentos, entre ellos otras cartas de Ciulla, que he tenido ocasión de consultar en el Archivo, y a los que me referiré oportunamente (en adelante “Memoriale” para todas las referencias a lo contenido en este “Estratto”, que transcribiré siempre literalmente).

¹⁸⁶ De esta documentación damos cuenta puntual y exhaustiva en las notas de la traducción.

El proceso de creación del personaje, bien basándose en los documentos, bien a partir de las consideraciones y preguntas que Attanasio se hace respecto a ellos, hemos podido seguirlo en las nunca suficientemente ponderadas páginas de las *Anotaciones* puestas a nuestra disposición por la escritora. En efecto, bajo distintos epígrafes (con frecuencia resaltados en letra negrita) Attanasio toma abundantes notas, apunta características que deduce de la conducta de Ciulla y se hace preguntas sobre su vida, su familia y su entorno social, hasta el punto de que se diría que asistimos en estos folios a la creación del falsificador como personaje.

Dada la abundancia del material que aparece en estas *Anotaciones* sobre cuestiones como la vida de Ciulla, su actividad política, su trabajo artístico o su juicio, nos limitaremos aquí a ofrecer solo algunos ejemplos significativos para ilustrar el método de trabajo de la escritora en la construcción del personaje, reservando otros ejemplos concretos para comentarlos puntualmente en las notas de la traducción.

Así, en el epígrafe *Inizia la costruzione del personaggio Ciulla*, escribe Attanasio sobre la personalidad del falsificador: “1) Ciulla stampa soldi falsi, ma non si è arricchito: la miseria, la cecità, il bastone su cui s’appoggia; *una persona socialmente inerme*; 2) *l’artista e la sua arte*: frutto di studi, fatiche, lavoro indefesso; 3) stupore e ammirazione per un *uomo piccolo, cieco, ma degno di ammirazione* per quanto, da solo, mezzo cieco, ha saputo creare con la sua arte; 4) *Il suo delitto non è un vero e proprio reato, ma una sorta di grido di vendetta contro l’umanità*, a lo que añade otras notas sobre la admiración que la rebeldía de artista maldito de Ciulla despierta en el pueblo y entre los periodistas y cómo interpreta su confesión: *Confessione: come se in quella confessione, in quel racconto della sua vita, la sua vita trovasse finalmente un senso, un’identità, si ricostruisse, entrasse in un significato, in un’immagine compiuta di sé finalmente ritrovata e riconosciuta*”¹⁸⁷.

¹⁸⁷ *Anotaciones*. (“1) “Ciulla imprime dinero falso, pero no se ha enriquecido: la miseria, la ceguera, el bastón en que se apoya; *una persona socialmente inerme*; 2) el artista y su arte: fruto de estudios, esfuerzos, trabajo incansable; 3) asombro y admiración hacia un *hombre pequeño, ciego, pero digno de admiración*, por todo lo que, solo y medio ciego, ha sabido crear con su arte; 4) *Su delito no es verdaderamente un crimen, sino una suerte de grito de venganza contra la humanidad. Confesión: como si en esa confesión, en ese relato de su vida, esta encontrase por fin un sentido, una identidad, se reconstruyese, accediese a un significado, a una imagen cumplida de sí mismo por fin reencontrada y reconocida*”). (Hemos mantenido las cursivas, las negritas, la puntuación y demás rasgos tipográficos tal como aparecen en estas *Anotaciones*).

En otro epígrafe, *Chi è veramente Paolo Ciulla?*, escribe Attanasio: “La sua vita copre l’arco che va dall’unità d’Italia alla fine dello stato liberal-borghese. Nasce a Caltagirone il 17-3-1867 (il padre Giuseppe, commerciante di cuoiami, la madre Maria Calì)¹⁸⁸.”

Unas páginas más adelante, y con el mismo epígrafe, *Chi è veramente Paolo Ciulla?*, da cuenta la escritora de la partida de nacimiento de Ciulla -calificada como “Notizia” por tratarse de un documento-, de la que extrae datos, se plantea preguntas y hace algunas observaciones sobre el ámbito familiar del personaje: “1) Notizia: la nascita. Registro IV delle nascite del 1867, n. 280. Il padre Giuseppe del fu Antonio, di 47 anni, calzolaio, va al comune, insieme a due testimoni, a dichiarare la nascita del figlio avvenuta il giorno prima, nella loro casa in via Sotto il Duomo; gli dà il nome di Paolo Francesco Gesualdo. La madre, che si chiama Maria Calì del fu Vincenzo, ha 29 anni e fa la calcettaia. Sono presenti due serventi municipali. Da questa burocratica trascrizione una serie possibile di annotazioni in cui inquadrare questa nascita. Il tempo, il luogo, il giorno. La collocazione della casa. La differenza di età e il lavoro di lui e di lei. Perché lo chiamò Paolo e non Antonio, come suo padre? Al secondo figlio daranno il nome di Vincenzo, il padre di lei”¹⁸⁹. También se transcribe en las *Anotaciones*, con el epígrafe *Buenos Aires 13 luglio 1910*, la ya citada carta que Ciulla dirigió a los psiquiatras en Buenos Aires.

Sobre la actividad artística de Ciulla se recogen en las *Anotaciones* importantes observaciones, comenzando por la asignación concedida a Ciulla por el Ayuntamiento para estudiar en Nápoles; en efecto, la escritora reproduce una noticia aparecida en el periódico local “Il Cimento” del 17 -10-1885, y sus consiguientes comentarios: “Notizia

¹⁸⁸ *Anotaciones*. (“Su vida cubre el arco que va desde la unificación de Italia hasta el final del estado liberal-burgués. Nace en Caltagirone el 17-3-1867 (el padre Giuseppe, comerciante de cueros, la madre Maria Calì).

¹⁸⁹ *Anotaciones*. (“El padre Giuseppe, hijo del difunto Antonio, de 47 años, zapatero, va al ayuntamiento, acompañado de dos testigos, a declarar el nacimiento del hijo que había tenido lugar el día antes, en su casa de via Sotto il Duomo; le da el nombre de Paolo Francesco Gesualdo. La madre, que se llama Maria Calì, hija del difunto Vincenzo, tiene 29 años y es calcetera. Están presentes dos servidores municipales. De esta burocrática transcripción una serie posible de anotaciones en las que encuadrar este nacimiento. El tiempo, el lugar, el día. La situación de la casa. La diferencia de edad y sus respectivos trabajos. ¿Por qué lo llamó Paolo y no Antonio, como su padre? Al segundo hijo le pondrán el nombre de Vincenzo, como al padre de ella”). En “Memoriale” aparece un certificado de nacimiento de Ciulla reclamado por el Tribunal y expedido en Caltagirone el 26 de octubre de 1922 en el que se hace constar: “Che Ciulla Paolo fu Giuseppe e fu Calì Maria nacque il dì 19 marzo 1867./Come risulta dal relativo Atto di nascita inscritto al N. del registro di questo Stato Civile./Fatto il presente a richiesta del Tribunale Penale di Catania del 24.10.922 da valere per uso penale”. (“Que Ciulla Paolo hijo del difunto Giuseppe y de la difunta Calì Maria nació el día 19 de marzo de 1867./Así resulta del correspondiente Certificado de nacimiento inscrita en el N. del registro de este Stato Civile./ Realizada la presente a petición del Tribunale Penal de Catania del 24.10.922 válida para uso penal”).

dal Registro degli Atti della Giunta Municipale per il conferimento di un sussidio di 60 lire per le spese di un viaggio a Napoli, “al giovane studente, che nel disegno della figura ha dato ammirevoli pruove e promettenti progressi nella pittura” “che ha appena i mezzi per un misero mantenimento a Napoli, poiché il padre, quasi del tutto cieco, non può che dare scarso vitto alla famiglia”¹⁹⁰; a propósito de esta noticia escribe Attanasio las siguientes consideraciones que también transcribimos en su totalidad: “Tradizione del municipio di mandare a studiare fuori i giovani a proprie spese; il giovane ha talento per la pittura, per il ritratto in particolare; ha fatto le scuole tecniche, dove c’era una sezione di disegno; ma Ciulla era povero? Cosa era avvenuto nella sua familia? Quale la malattia del padre? Quale la sua vita a Napoli? Quali amici? Quali esperienze?”¹⁹¹. También se recoge el reflejo de algunas participaciones de Ciulla en exposiciones colectivas, como veremos a lo largo de la novela y señalaremos en las notas.

Pero lo que nos parece más importante respecto al artista que era Ciulla, son los comentarios de Attanasio sobre el arte en general y sobre las únicas obras que se conservan de él, uno de cuyos ejemplos, el dedicado al dibujo cifrado¹⁹² de Ciulla, reproduzco en su integridad: “ Un disegno che porta la data del 5 ottobre di quell’anno [1890] significativo della grande abilità di ritrattista di Ciulla, della sua graffiante satira espressiva, in cui gli elementi del corpo -lo sguardo, il naso, le labbra, persino le orecchie- vengono espressionisticamente tratate e forzate (un espressionismo ante litteram). Il disegno rappresenta il volto di un orologiaio intento al lavoro su un uomo orologio: lavoro vano; l’uomo orologio non cammina né potrà mai camminare, recita la scritta, che come un fumetto accompagna il disegno. L’uomo orologio è infatti il sindaco Libertini, l’orologiaio il suo amico e compagno Giuseppe Montemagno. Ma c’è un’altra scritta nel disegno: L’autor vi fa un patto: trovate il suo ritratto. Nascosto dentro il disegno ce n’è un altro, occultato, criptato, e bisogna analizzare, capovolgere guardare da ogni parte il disegno: il profilo dell’autore con occhiali a tanghetta [sic], pizzetto, narici vibratili, e un

¹⁹⁰ *Anotaciones*. (“Registro de las actas de la Junta municipal para conceder una asignación de 60 liras para los gastos de un viaje a Nápoles [...] al joven estudiante, que en el dibujo de la figura ha dado muestras admirables y prometedores progresos en la pintura [...] que apenas tiene medios para mantenerse miseramente en Nápoles, ya que el padre, casi ciego del todo, con dificultad puede dar escaso sustento a la familia”).

¹⁹¹ *Anotaciones*. (“Tradición del ayuntamiento de enviar a estudiar fuera a los jóvenes a su costa; el joven tiene talento para la pintura, en particular para el retrato; ha asistido a la escuela técnica donde había una sección de dibujo; pero ¿era pobre Ciulla? ¿Qué había pasado en su familia? ¿Qué enfermedad tenía el padre? ¿Cómo era su vida en Nápoles? ¿Qué amigos tenía? ¿Qué experiencias?”).

¹⁹² Véanse el exergo que abre la Primera parte de la novela y la Nota 1 de la Autora. El dibujo se reproduce en el Apéndice 2 de esta tesis, p. 145.

grande cappello a punta, da mago in testa. Un profilo, che non ha età, che non rimanda a un ventitreenne, ma all'essenza espressiva del suo volto, che troveremo, identica, nei disegni del suo volto che accompagneranno gli articoli ai tempi del processo"¹⁹³.

También aparecen en las *Anotaciones* abundantes apuntes sobre la actividad política de Ciulla en Caltagirone, que me limito aquí a mencionar pero de las que doy completa cuenta en las notas de la traducción: la fundación del Circolo Operaio, su participación en las elecciones de 1889, el triunfo efímero del Partito Operaio, y las muchas iniciativas que, en su cargo de concejal, propuso Ciulla en diversas sesiones y que la escritora registra minuciosamente tras su consulta al “Bollettino del Municipio di Caltagirone (n.56)”.

El proceso de Ciulla en 1923 es, con diferencia, el hecho más documentado de su biografía y el que más páginas ocupa en las *Anotaciones*, donde Attanasio recoge bajo el epígrafe *Svolgimento del proceso dal 23/10/1923 al 12/11/1923* el desarrollo de las audiencias. Desde la *Prima udienza, martedì 23/10/1923* hasta la *Udienza del 12/11/1923, ultime arringhe e sentenza* la escritora, a partir de las crónicas periodísticas de la época, resume las sesiones con gran minuciosidad, desde la constitución del Tribunal hasta el aspecto físico que presenta Ciulla, su actitud de divo, la presencia de los demás imputados y de los testigos y la fervorosa acogida del público. Por lo que se refiere al documento clave que es la Sentencia condenatoria, Attanasio unas veces transcribe, bajo los epígrafes *In fatto e In diritto*, párrafos completos que aparecen en la novela de modo literal y entrecomillado, y otras en forma de resumen, como el que recoge las condenas que fueron impuestas a los acusados. Es, sobre todo, en la Tercera parte de la novela donde la escritora utiliza documentación tan extensa, por lo que he considerado más adecuado referirme a ella en las notas.

¹⁹³ *Anotaciones*. (“Un dibujo que lleva la fecha de aquel año [1890] significativo de la gran habilidad de retratista de Ciulla, de su mordaz sátira expresiva, en la que los elementos del cuerpo -la mirada, la nariz, los labios, incluso las orejas- están tratadas y deformadas de modo expresionista (un expresionismo *ante litteram*). El dibujo representa el rostro de un relojero concentrado en el trabajo sobre un hombre reloj: trabajo inútil; el hombre reloj no anda ni podrá andar nunca, reza la leyenda, que como una historieta acompaña el dibujo. El hombre reloj es en efecto el alcalde Libertini, el relojero su amigo y camarada Giuseppe Montemagno. Pero hay otra leyenda en el dibujo: El autor os propone un trato: encontrad su retrato. Escondido en el dibujo hay otro, oculto, cifrado, y es necesario analizar, darle la vuelta, mirar desde todas partes el dibujo: el perfil del autor con gafas de patillas, perilla, vibrantes aletas de la nariz, y un gran sombrero puntiagudo, de mago, en la cabeza. Un perfil, que no tiene edad, que no remite a alguien de veintitrés años, sino a la esencia expresiva de su rostro, que encontraremos, idéntica, en los dibujos de su cara que acompañarán los artículos en los días del proceso”).

Esta labor documental de la pequeña y gran historia del falsificador y su tiempo se completa después con la invención para las muchas etapas y hechos de la vida de Ciulla que permanecen en la oscuridad y el silencio. Así lo ha explicado en el *Pre-testo*:

Ci sono perciò nel romanzo ondulazioni narrative: dall'assoluta fedeltà documentaria -nel Preambolo, nella Parte prima (ad eccezione del personaggio di Cola) e nella Parte terza- alla fusione di realtà e immaginario dell'epilogo; alla ricostruzione prevalentemente d'invenzione della Parte seconda e dei personaggi di Masi e di Juan¹⁹⁴.

Observamos que, mientras el Preámbulo -las pesquisas sobre Ciulla y el arresto-, la Primera parte -su juventud revolucionaria y política en Caltagirone-, la Tercera parte -el juicio-, y algunos aspectos del Epílogo -su estancia en la cárcel y en el asilo- están basados en documentos, los acontecimientos de la Segunda parte -su vida en París, Brasil y Argentina- son fundamentalmente inventados. Asimismo, pertenecen al terreno de la ficción las relaciones amorosas que mantuvo Ciulla con varones, algunos de los cuales, hasta tres, aparecen con su nombre.

Hay que subrayar que, a lo largo de la novela, cuando lo narrado parte de un hecho documental, la escritora encabeza el apartado con el epígrafe “Notizia” que, como hemos dicho al comentar el subtítulo, se opone a “ragguaglio”: “*Notizie reali dunque, e ragguagli spesso immaginari; ma iscritti sempre nel possibile della sua biografia, e verosimilmente interferenti con fatti e date della storia collettiva*”¹⁹⁵.

Estas últimas palabras de la escritora merecen, a nuestro juicio, especial atención puesto que se refieren de manera inequívoca a la verosimilitud de lo imaginado. Entramos de este modo en el territorio, no por resbaladizo menos apasionante, de los límites entre la realidad y la ficción, esto es entre la verdad y la mentira en el arte, de los que Attanasio ofrece abundantes ejemplos en su obra en general¹⁹⁶, así como en ciertos paratextos y algunos pasajes de esta novela, y sobre todo en la figura de su protagonista, que acaba convertido en un impostor.

¹⁹⁴ *Il falsario di Caltagirone, Pre-testo*, (p. 132). (“Hay por tanto en la novela ondulaciones narrativas: desde la absoluta fidelidad documental -en el Preámbulo, en la Parte primera (con la excepción del personaje de Cola) y en la Parte tercera- hasta la fusión de realidad e imaginación del epílogo, o hasta la reconstrucción fundamentalmente inventada de la Parte segunda y de los personajes de Masi y de Juan”) (p. 305).

¹⁹⁵ *Il falsario di Caltagirone, Pre-testo*, (p. 132). (“Noticias reales, pues, y pormenores con frecuencia imaginarios; mas inscritos siempre en lo posible de su biografía, y verosímilmente entrelazados con hechos y datos de la historia colectiva”). (p. 305).

¹⁹⁶ Ya uno de sus primeros libros de poesía, *Interni* (1979) se inicia con la siguiente cita del teórico de la literatura Gerard Genette: “Il luogo della verità è la menzogna”.

Hay que comenzar reproduciendo la rotunda distinción que establece Atanasio entre verdad y realidad:

La scrittura, in prosa ed in poesia, è sempre ricerca della verità. E verità non vuol dire realtà. Se pensiamo a Orwell, per esempio, il suo romanzo fanta-scientifico non è reale, ma è sempre ricerca della verità. La verità si può cercare attraverso modi e maniere diverse. Ma tutto ciò che è scritto, senza ricerca di verità è inutile¹⁹⁷.

La impostura del personaje de *Il falsario di Caltagirone* sería para Todesco, que ha tratado el tema de la mentira como metáfora de una interpretación de la historia de Sicilia y lo ha puesto en relación con la obra narrativa de Atanasio¹⁹⁸, un reflejo más de esa mentira que es constitutiva de la historia de la isla. El punto de partida es su análisis de la obra de Sciascia *Il Consiglio d'Egitto*, ambientada en Palermo durante el siglo XVIII, en la que el abate Giuseppe Vella, uno de los personajes fundamentales de la misma, está empeñado en crear un falso código árabe que contendría la historia de Sicilia, porque está convencido de que “[...] il lavoro dello storico è tutto un imbroglio, un’impostura: e che c’era più merito ad inventarla, la storia, che a trascriverla da vecchie carte, da antiche lapidi, da antichi sepolcri”¹⁹⁹. Para Sciascia, el desarrollo narrativo de esta impostura es, según Todesco, el pretexto para trazar una historia atrofiada e inmovilista de Sicilia ya que: “[...] nulla davvero è destinato a cambiare, proprio perché i rapporti di forza tra individuo e potere nascono e si sviluppano all’insegna di un’apparenza che prevale su qualsiasi verità”²⁰⁰.

En esta visión de Sicilia, Sciascia parece hablar por boca del ilustrado y libertario abogado Di Blasi, cuando afirma: “Ho visto tante volte la verità confusa e la menzogna

¹⁹⁷ G. Adamo, “La deliberata infedeltà”, cit., p. 479, recoge estas palabras de la conferencia “Fare poesia”, pronunciada por la escritora en el Istituto Italiano di Cultura de Dublín, en febrero de 2007. (“La escritura, en prosa y en poesía, es siempre búsqueda de la verdad. Y verdad no quiere decir realidad. Si pensamos en Orwell, por ejemplo, su novela de ciencia ficción no es real, pero es siempre búsqueda de la verdad. La verdad se puede buscar a través de distintas maneras. Pero todo aquello que se escribe sin buscar la verdad, es inútil”).

¹⁹⁸ S. Todesco, “La verità”, cit.

¹⁹⁹ Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, en *Opere* [1956-1971], op. cit., p. 533. (“[...] la tarea del historiador es un verdadero embrollo, una impostura, y que significaba mayor merecimiento inventar la historia que transcribirla, sin más ni más, a partir de viejos folios, de antiguas lápidas, de viejos mausoleos”). En español, *El archivo de Egipto* (Traducción de Ana Goldar), Barcelona, Ed. Bruguera, 1977, p. 60.

²⁰⁰ S. Todesco, “La verità”, cit. (“[...] nada está realmente destinado a cambiar, precisamente porque las relaciones de fuerza entre individuo y poder nacen y se desarrollan al calor de una apariencia que prevalece sobre cualquier verdad”).

assumere le apparenze della verità”²⁰¹, y más adelante al juzgar la aventura del abate Vella con el código apócrifo:

[...] ogni società genera il tipo d’impostura che, per così dire, le si addice. E la nostra società [...] è di per se impostura, impostura giuridica, letteraria, umana...Umana, sì: addirittura dell’esistenza, direi [...] In realtà, se in Sicilia la cultura non fosse, più o meno coscientemente, impostura; se non fosse strumento in mano del potere baronale, e quindi finzione, continua finzione e falsificazione della realtà, della storia...Ebbene, io vi dico che l’avventura dell’abate Vella sarebbe stata impossibile...²⁰².

Según Todesco se trata de una reinterpretación de la historia a través de sus paradojas, ya que en la novela de Sciascia se demuestra que la impostura revela lo más real de la sociedad siciliana dominada por los nobles, de modo que “[...] realtà e menzogna sono due aspetti speculari, ma al tempo stesso, complementari della natura sociale e política siciliana”²⁰³.

Esta interpretación de la historia de Sicilia es, como ya hemos analizado, matizada en ciertos aspectos por Maria Attanasio. Todesco lo pone de manifiesto al considerar que en dos de sus novelas históricas es precisamente la mentira la que proporciona el impulso para otra interpretación de esa historia. Se refiere a *Correva l’anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile* -en la que ya tratamos el travestismo de Francisca- y a *Il falsario di Caltagirone*, pues en ambas “[...] la metáfora della menzogna svela le cesure e i rapporti di forza tra individuo e società attraverso un mascheramento cosciente della realtà da parte dei protagonisti”²⁰⁴.

Son las continuas decepciones políticas y sociales de Ciulla, que ha hecho suyos los ideales revolucionarios de justicia por los que lucha, primero en Sicilia, y después en

²⁰¹ Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d’Egitto*, en *Opere* [1956-1971], op. cit., p. 585. (“He visto tantas veces cómo la verdad confusa y la mentira asumían apariencias de verdad real”. *El archivo de Egipto*, op. cit., p. 122).

²⁰² *Ibidem*, p.592. ([...] cada sociedad genera el tipo de impostura que, por así decir, se merece. Y nuestra sociedad [...], en sí misma constituye una impostura, una impostura jurídica, literaria, humana...Sí, humana, incluso de existencia, diría yo... [...] En rigor, si en Sicilia la cultura no fuese, de modo más o menos consciente, una impostura, si no fuera instrumento en manos del poder de los barones, y por lo tanto mera ficción, continua ficción y falsificación de la realidad, de la historia...). *El archivo de Egipto*, op. cit., p. 130.

²⁰³ S. Todesco, “La verità”, cit. (“[...] realidad y mentira son dos aspectos especulares, pero al mismo tiempo, complementarios de la índole social y política siciliana”). En esta visión no podemos dejar de mencionar la similitud con la teoría del esperpento de Valle-Inclán en la que, como sabemos, los espejos cóncavos reflejan en su distorsión el verdadero rostro de la historia de España.

²⁰⁴ *Ibidem*. (“[...] la metáfora de la mentira revela las cesuras y las relaciones de fuerza entre individuo y sociedad a través del enmascaramiento consciente de la realidad por parte de los protagonistas”).

América, las que lo empujan a esa impostura consciente de utilizar su arte como último recurso:

[...] come personale mezzo di protesta politica contro il sistema corrotto del suo tempo
[...] Il voler mascherare la verità con l'arte non è altro per Ciulla che il tentativo di sovvertire una realtà già di per sé ingannatrice, teatro della società ipocrita che detiene il potere²⁰⁵.

Su revolución individual²⁰⁶ contra la banca inundando de falsos billetes una sociedad paupérrima es el gesto final de quien se ha resistido a aceptar la atrofia de un sistema político por el que, al final, será derrotado, como lo fue el corto e ilusorio período de las elecciones ganadas en 1890.

Sin embargo, esa derrota y su posterior encarcelamiento no es óbice para que Ciulla se reivindique ante el público que lo aclama y ante el tribunal que, lejos de considerarlo un loco o un simulador, reconoce su arte de falsificador, su identidad de artista, “pirandellianamente proclamada”, en la sentencia que lo condena, en rotundas palabras de la escritora:

Una condanna necessaria per far ritrovare al falsario Paolo Ciulla la sua identità d'artista che -coniugando nella contraffazione bellezza e giustizia, simulazione e verità- veniva, con quella sentenza, dal tribunale pirandellianamente conclamata²⁰⁷.

²⁰⁵ *Ibidem*. (“[...] como método personal de protesta política contra el sistema corrupto de su tiempo [...] El deseo de enmascarar la verdad con el arte no es para Ciulla sino el intento de subvertir una realidad ya de por sí engañosa, teatro de la sociedad hipócrita que detenta el poder”).

²⁰⁶ No ha faltado quien ha relacionado esta lucha con la función social que algunos atribuyen al intelectual: “L'intreccio riporta evidentemente, e con forza, al dibattutissimo rapporto tra intellettuale e potere, reiterato da pensatori di tutte le epoche. La Attanasio pare ammatassare armonicamente contributi essenziali sul tema: quello di Fichte, che riteneva il filosofo promotore del progresso dell'umanità, e di Gentile, che fa dell'uomo di cultura l'ideatore dello Stato etico, di Gramsci, Sartre e Nizan, per i quali l'arte è funzione sociale” (Elisa Mandarà, “Il falsario di Caltagirone, di Maria Attanasio”, en “Ippocrene. Arti e lettere - Arts and Letters”, 2009, <http://www.ippocrene.com/2007_to_2010/index.php?option=com_content&task=view&id=1058&Itemid=203>. (“La trama remite evidentemente, y con fuerza, a la muy debatida relación entre el intelectual y el poder, reiterado por pensadores de todas las épocas. Attanasio parece ensamblar con armonía aportaciones esenciales al asunto: de Fichte, que consideraba al filósofo promotor del progreso de la humanidad, y de Gentile, que hace del hombre de cultura el creador del Estado ético, de Gramsci, Sartre y Nizan, para quienes el arte tiene una función social”).

²⁰⁷ *Il falsario di Caltagirone*, (p. 119). (“Una condena necesaria para hacer que el falsificador Paolo Ciulla reencontrara su identidad de artista que -conjugando en la falsificación belleza y justicia, simulación y verdad- resultaba, con aquella sentencia, pirandellianamente proclamada por el tribunal”) (pp. 289-290). Marcelo Benfante, “Lo strano caso del pittore Ciulla”, cit., subraya este extremo: “La stessa sentenza di condanna del tribunale, gli rende infine giustizia come artista, ratificando pirandellianamente la sua particolare maestria, non già come simulatore o volgare riproduttore, bensì come reinventore sopraffino di una verità artefatta, straordinariamente autentica nella sua impeccabile mimesi [...] Non gli resta dunque che inseguire “per assurdo” la verità dell'arte nell'impostura del mercato, dell'economia capitalistica, ovvero nell'utopismo alchemico di una trasformazione della materia vile in ricchezza pura, e nella sua elargizione a pioggia, tra gli ultimi e i reietti”. (“La propia sentencia del tribunal, le hace al fin justicia como artista, ratificando pirandellianamente su particular maestría, no como simulador o vulgar reproductor, sino

El hecho de que sea una impostura, la falsificación de papel moneda, lo que permite a Ciulla encontrar el reconocimiento, por fin, como artista, nos sitúa ante otra de las ya citadas cuestiones fundamentales que se plantean en la novela, la del arte como mentira, que ya aparece en el exergo de Picasso²⁰⁸ que significativamente abre la novela, y que según Adamo: “preannuncia il valore della parabola artistica ed esistenziale di Paolo Ciulla e del suo doppio, ovvero della narratrice della storia”²⁰⁹.

Ciulla manifiesta muy pronto su consciencia de que la verdad se oculta tras las apariencias. Aunque se trata de una escena que parece pertenecer a la esfera de la invención, lo cual no hay que soslayar, durante una de las clases de dibujo que imparte gratuitamente por la noche en el Círculo a cansados trabajadores, ante una caricatura cifrada, pronuncia una frase significativa: “La verità non è mai superficie -concluse il professore sibillino.- Ci vogliono occhi per vederla. Perché a volte ha l'apparenza della menzogna”²¹⁰.

Una vez detenido, relatando su vida ante el Fiscal, Ciulla parece, en palabras de la narradora, tomar distancia de sí mismo y convertirse en personaje de ficción novelesca:

E raccontando si entusiasmava, ironizzava, s'impetosa, si indignava, si incazzava con gli eventi di quella esistenza, come se non fosse la sua -quella- ma la vita di un altro: l'affabulante doppio che ogni conteur -tra onniscienza immaginativa e reticenza documentaria- ricostruisce colmando i silenzi, dando voce all'immemorabile, al possibile di essa. Al senso profondo del racconto²¹¹.

Al mismo tiempo, como observamos en estas palabras, es la propia consciencia de narradora de Attanasio la que se manifiesta en esta ocasión, ofreciendo al tiempo un

como reinventor finísimo de una verdad adulterada, extraordinariamente auténtica en su impecable mimesis [...] Así pues, no le queda sino perseguir por reducción al absurdo la verdad del arte en la impostura del mercado, de la economía capitalista, o en el utopismo alquímico de una transformación de la materia vil en riqueza pura, y en una lluvia de dádivas entre los más pobres y marginados”).

²⁰⁸ *Il falsario di Caltagirone*, (p. 11): “Oggi sappiamo che l'arte non è verità. L'arte è la menzogna che ci permette di conoscere la verità, almeno la verità concepibile. Il pittore deve trovare il modo di persuadere il pubblico che la sua menzogna è verità”. (“Hoy sabemos que el arte no es verdad. El arte es la mentira que nos permite conocer la verdad, al menos la verdad imaginable. El pintor debe encontrar el modo de persuadir al público de que su mentira es verdad”) (p.143).

²⁰⁹ G. Adamo, “La deliberata infedeltà”, cit., p. 481. (“preannuncia el valor de la parábola artística y existencial de Paolo Ciulla y de su doble, la narradora de la historia”).

²¹⁰ *Il falsario di Caltagirone*, (p. 37). (“La verdad no es jamás superficie -concluyó el profesor misterioso. -Hacen falta ojos adiestrados para verla. Porque a veces tiene la apariencia de la mentira”) (p. 183).

²¹¹ *Ibidem*, (p. 22). (“Y narrando se entusiasmaba, ironizaba, se conmovía, se indignaba, se cabreaba con los acontecimientos de aquella existencia, como si no fuese -aquella- su vida sino la vida de otro: el doble, fabulador, que todo narrador -entre omnisciencia imaginativa y reticencia documental- reconstruye para colmar los silencios, para dar voz a lo inmemorial, a lo posible de esa existencia. Al sentido profundo del relato”). (pp. 161-162). Para Marcelo Benfante, “Lo strano caso del pittore Ciulla”, cit., Ciulla es: “[...] un uomo scisso, drammaticamente destinato a una doppia vita, che assume i contorni di un apologo morale sui dilemmi posti dalla diversità, dalla rottura dei codici sociali”. (“[...] un hombre escindido, dramáticamente destinado a una doble vida, que asume el perfil de un apólogo moral sobre los dilemas impuestos por la diferencia, por la fractura de los códigos sociales”).)

ejemplo más de sus planteamientos como escritora, que por el solo hecho de narrar, fabula.

Lejos ya de esa fabulación, en el *Pre-testo*, Attanasio, cerrando el círculo comenzado en la cita de Picasso, escribe que personaje y vida “*diventando racconto si fa, come ogni arte, inevitabilmente falsaria e traditora*”²¹².

Ya Consolo, en su diálogo con Nicolao, había escrito sobre este asunto, en la obra *Il viaggio di Odisseo*; remontándose a Homero, señala que Ulises es el primero que sabiéndolo, manipula lo verdadero y lo falso: “non c’è infatti racconto che non mescoli vero e falso, che non custodisca la verità al riparo della menzogna”²¹³.

Il falsario di Caltagirone se erige así en una colosal paradoja porque, partiendo de una historia y un personaje reales y, en varios aspectos, documentados, nos ofrece un entramado de imposturas, que van desde la vida de Ciulla y de su arte como falsificador, hasta la mentira de la novela, en la que su biografía se convierte en ficción a través de una narradora que es consciente de estas capas sucesivas de imposturas y de la propia mentira del arte. La artística falsificación de Ciulla es arte y es mentira que pasa por verdad, lo que, a nuestro parecer la convierte en metáfora de la obra de arte en general.

1.3.2. La estructura narrativa de la novela

Romanzo non vuol dire bugia. Spesso la vita è più imbrogliona di un romanzo.

P. CIULLA, udiencia del 23-10-1923²¹⁴

Estas palabras de Ciulla abren la Segunda parte de la novela, precisamente la que, como explicó Attanasio, es una reconstrucción fundamentalmente inventada. Muy

²¹² *Pre-testo*, (p. 133). (“convirtiéndose en narración se hace, como todo arte, inevitablemente falsario y traidor”). (p. 306).

²¹³ Vincenzo Consolo e Mario Nicolao, *Il viaggio di Odisseo*, Bompiani, Milano, 1999, p. 34. (“No hay en efecto relato que no mezcle lo verdadero y lo falso, que no custodie la verdad al abrigo de la mentira”).

²¹⁴ Exergo de la Segunda parte de *Il falsario di Caltagirone*, (p. 56). (“Novela no quiere decir mentira. A menudo la vida es más embustera que una novela. P. Ciulla, audiencia pública del 23-10-1923) (p. 208). Véase también la nota 1 de la Segunda parte, donde explicamos en qué situación del juicio pronuncia Ciulla estas palabras.

apropiadas parecen estas palabras dichas durante el juicio por alguien que tuvo en efecto una vida tan llena de vicisitudes novelescas, cuando no dramáticas, y tramposa en tantos aspectos.

La estructura externa de la novela sigue un esquema clásico, compuesto por un *Preámbulo*²¹⁵, tres *Partes*²¹⁶, con un total de once capítulos, y un *Epílogo*²¹⁷, todos los cuales se distribuyen a su vez en unidades menores de diferente extensión que llamaremos secuencias.

La estructura interna es más compleja. El *Preámbulo* es en realidad el principio del fin de la actividad delictiva de Ciulla, con su consiguiente detención²¹⁸, que tuvo lugar a mediados de octubre de 1922, por lo que esta concreción temporal solo se recuperará en la *Tercera parte*, donde se retoma la linealidad cronológica con el desarrollo del proceso. La *Segunda parte* y la *Tercera* son así una extensa analepsis en la que se narra la vida de Ciulla desde su nacimiento en marzo de 1867 hasta el comienzo del proceso, esta vez siguiendo una secuencia cronológica lineal, aunque no faltan puntuales vueltas a un pasado que parece estar viviéndose en presente²¹⁹. La *Tercera parte* y el *Epílogo* siguen una secuencia temporal lineal en la que se narran los años de encarcelamiento y los de la estancia en el Asilo, hasta su muerte en la primavera de 1931.

Dada su relevancia en la novela creemos que hay que subrayar la presencia de los paratextos, algunos ya suficientemente comentados, y que son, como en el resto de las

²¹⁵ El *Preámbulo* lleva como subtítulo “Una strada tra le sciere”, (“Un camino entre eriales de lava”) y se compone de 4 secuencias numeradas en las que se narran los hechos anteriores a la detención de Paolo Ciulla, así como la propia detención.

²¹⁶ La *Parte prima* consta de 4 capítulos, compuestos a su vez por un número desigual de secuencias numeradas. Tres de ellas llevan el epígrafe de *Notizia*. (Se narran la vida de Ciulla en Caltagirone y en Catania y su actividad política, así como su estancia en Roma). La *Parte seconda* consta de 5 capítulos, compuestos a su vez por un número desigual de secuencias numeradas, de las que solo una lleva el epígrafe *Notizia*. (Se narran su estancia en París, y su huida a América; su vuelta a Italia y su actividad como falsificador; es la parte más inventada y la más extensa). La *Parte terza* consta de 2 capítulos, compuestos por un número desigual de secuencias, de los que solo una lleva el epígrafe *Notizia*. (Se narran el juicio y la condena).

²¹⁷ El *Epílogo* se distribuye en cinco secuencias, una de ellas *Notizia*. (Se narran la estancia de Ciulla en la cárcel, la salida y la vuelta a Caltagirone, su ingreso en un Asilo y la muerte).

²¹⁸ En opinión de Salvatore Ferlita, “L’artista che diventò falsario”, cit., la construcción narrativa de este episodio es una eficaz y sabia “messa in scena”.

²¹⁹ Como en el siguiente ejemplo, cuando en París evoca un episodio con su madre, que había tenido lugar años atrás: “Ritornando da Roma una volta le aveva raccontato di Anna [Kulishova], che capeggiava contadini e operai viaggiando libera e sola per l’Europa come un uomo. “Che vergogna! Che vergogna”, aveva sussurrato la madre, ma di eccitazione le luccicavano gli occhi” (p. 71). (“Una vez, a su regreso de Roma le había hablado de Anna, que capitaneaba a campesinos y obreros viajando libre y sola por Europa como un hombre. «¿Qué vergüenza, qué vergüenza!», había susurrado la madre, pero los ojos le brillaban de excitación”) (p. 227).

narraciones de Maria Attanasio, numerosos: dedicatoria²²⁰; exergo de Pablo Picasso²²¹; tres exergos del propio Ciulla, frente a cada una de las *Partes*: el primero aparece escrito en su dibujo cifrado²²² y los otros dos son frases pronunciadas durante el juicio²²³; un exergo de Bertold Brecht²²⁴ al frente del *Epilogo*; y el *Pre-testo* y las *Notas*.

Los paratextos cumplen varias funciones que, como se ha señalado, son consecuentes con la concepción poética de la escritora, como señala Adamo:

A dare la misura di come la scrittrice siciliana si attenga ai suoi principi di poetica [...], soccorre l'uso pregnante e diffuso del paratesto in ciascuna delle sue opere. La ricchezza di elementi paratestuali autoriali dispiegati [...] svolge, ad un tempo, "filologica di esattezza informativa, *apotropaica* di correttivo a quanto viene raccontato in modo verosimile nel corpo del testo, nonché *etica* di parametro di onestà e trasparenza intellettuale della scrittrice nei confronti dei lettori e della propria scrittura²²⁵.

Ha señalado también Adamo, acerca del uso de los paratextos en su narrativa en general, que es en ellos "[...] dove cessa la voce della narratrice e dove a parlare è l'autrice, con uno stile diverso, sempre conciso, a tratti anche allusivo e quasi lirico, decisamente dimentico dell'invenzione"²²⁶.

En el caso de *Il falsario di Caltagirone*, los paratextos dejan paso, en efecto, a la voz de la propia Attanasio, que en ellos da cuenta de su búsqueda de documentos, de sus hallazgos, del origen de la novela (en el *Pre-testo*), de sus ideas sobre el arte (en exergos de Picasso y de Ciulla), de sus opiniones y convicciones políticas (*Notas* y exergo de

²²⁰ "A Giovanni, vigile -e amato- custode delle mie scritte" (p. 10). ("A Giovanni, solícito -y amado- custodio de mis escritos") (p. 142).

²²¹ Véase supra, nota 209.

²²² "L'autor vi fa un patto: trovate il suo ritratto (*da un disegno criptato di P. Ciulla*)" (p. 23). ("El autor os propone un trato: encontrad su retrato (*de un dibujo cifrado de P. Ciulla*)" (p.163).

²²³ El primero de los exergos de Ciulla en el juicio lo hemos reproducido en la nota 215 de este Capítulo. El segundo reza así: "Presidente: "Ho capito, ogni colore...". Ciulla: "...ogni colore ha il suo...sapore" (*udienza del 26-10-1923*)" (p. 103). ("Presidente: "He comprendido, cada color...". Ciulla: "...cada color tiene su...sabor". (*audiencia pública del 26-10-1923*)"). (p. 267). Véase en la nota 1 de la Tercera parte la situación en que se produce este diálogo.

²²⁴ "La madre del fascismo è sempre incinta" (p. 120). ("La madre del fascismo está siempre encinta") (p. 291). Véase el comentario a esta cita en la traducción, nota 1 del Epílogo (p. 291).

²²⁵ G. Adamo, "La deliberata infedeltà", cit., p. 479. ("A dar la medida de cómo la escritora siciliana se ciñe a sus principios poéticos [...], coadyuva el significativo y frecuente uso del paratexto en todas sus obras. La riqueza de elementos paratextuales autoriales desplegados [...] cumple, a un tiempo, una función *filológica*, de exactitud informativa, *apotropaica*, de ratificación de lo narrado en modo verosímil en el cuerpo del texto, así como *ética*, de parámetro de honestidad y transparencia intelectual de la escritora respecto a sus lectores y a su propia escritura").

²²⁶ *Ibidem*, p. 480. ("[...] donde cesa la voz de la narradora y donde habla la autora, con un estilo distinto, siempre conciso, a ratos alusivo y casi lírico, decididamente olvidado de la invención").

Brecht). Todo ello remite, en efecto, a una actitud que no es solo de rigor filológico sino de coherencia ética.

La autora, y no la narradora, está presente en nuestra opinión, no solo en esos elementos paratextuales, sino en el cuerpo de la novela, como es evidente en algunos pasajes situados en el tiempo presente en los que asoma el yo de Attanasio, pese a utilizar la tercera persona de la narración extradiegética, bien comentando las características actuales de una avenida:

Un lungo viale alberato definisce la parte nuova di Caltagirone, nella zona pianeggiante a sud delle sue colline; ai lati, palazzi modernisti, negozi griffati, cementizi incroci, come quello chiamato *lo spigolo*, luogo d'elezione dei giovani che tra una birra e uno spino prevalentemente li passano le loro serate, a sognare spesso senza viverla la vita. Mario Milazzo si chiama quel viale. Quel nome -oggi puro suono senza identità- [...] ²²⁷.

O bien comparando los emigrantes italianos a América con los actuales que llegan a Italia:

Se non fosse per la carnagione chiara e gli abiti datati dei due ambulanti liguri -seduti a terra dietro una cassetta di mercanzie: ditali, spazzole, rocchette, forbicine- la fotografia dei primi del Novecento che li ritrae potrebbe essere quella di due dei tanti contemporanei vu'cumprà -africani o asiatici- sparsi per tutt'Italia: lo stesso sguardo di giudicante povertà, e lo stesso razzismo nel fondale -straniero e inospitale- alle loro spalle, nei paesi del benessere il nemico assumendo sempre il volto affamato del migrante ²²⁸.

Attanasio es en esta novela, fundamentalmente, una narradora omnisciente que, como podemos observar en los siguientes pasajes, domina la totalidad de la biografía de Paolo Ciulla, y que, por tanto, comenta los datos históricos y sociales:

Ma in quegli anni la grande proprietà aristocratica trasloca a Roma i suoi interessi, nazionalizzandoli; benché politicamente antagonisti Crispi e Di Rudinì convergono infatti nel rigido blocco del nuovo che esplodeva in Sicilia: una compressione di classi ed economie emergenti con cannoni e stato d'assedio. E con il supporto determinante

²²⁷ *Il falsario di Caltagirone*, (p. 40). (“Una larga avenida arbolada caracteriza la parte nueva de Caltagirone, en la zona llana al sur de sus colinas; a los lados, edificios modernos, tiendas de marcas, confluencias de cemento, como la llamada *la esquina*, lugar preferido por los jóvenes que entre una cerveza y un porro pasan allí las más de sus noches soñando, con frecuencia sin vivirla, la vida. Mario Milazzo se llama la avenida. Ese nombre -hoy mero sonido sin identidad- [...]”) (p.185).

²²⁸ *Ibidem*, (p. 81) “Si no fuese por la tez clara y la ropa anticuada de los dos vendedores ambulantes ligures -sentados en el suelo detrás de una caja de quincalla: dedales, cepillos, bobinas, tijeritas-, la fotografía de principios del siglo XX que los retrata podría ser la de muchos contemporáneos vu'cumprà -africanos o asiáticos- desperdigados por toda Italia: la misma mirada de humillada pobreza, y en el fondo el mismo racismo -extranjero e inhóspito- sobre sus hombros; en los países ricos el enemigo asume siempre el rostro hambriento del migrante”. (p. 238).

dei municipi: snodo di ogni decisionalità; e vero nodo, insoluto, della questione siciliana²²⁹.

Hace observaciones sobre el devenir de determinados lugares:

Totalmente degradata dalla presenza di un pubblico casino, nemmeno quell'elegante strada durerà molto, qualche decennio dopo rigorosamente interdetta alle passeggiate degli adulti e ai giochi dei bambini della zona; che però -generazione dopo generazione fino alla sua chiusura negli anni Cinquanta del Novecento- contro ogni divieto andranno maliziosamente a spiare le persiane verdi e serrate di quella casa; dove -lo intuivano- accadevano cose oscure²³⁰.

Opina sobre los hechos:

Anche al promettente Ciulla fu attribuita una pensione per continuare gli studi di pittura nelle Accademie di Belle Arti di Roma e Napoli; col tacito impegno, a studi ultimati, di restituire il suo sapere alla comunità: l'ossequioso consenso alla sua classe dirigente²³¹.

Y se interna en la mente de los personajes y sabe de sus pensamientos y sus sentimientos:

Pensò [Paolo] all'incorruttibile bellezza di Masi a Parigi nel 1907 -ne aveva riempito un intero album dopo la sua morte, e le guardie, a cui lo aveva regalato, se ne erano divisi i fogli- al desiderio di occhi anonimi in sconosciute case catanesi²³².

Hasta llegar, en ocasiones, tratando de reproducir los mecanismos mentales y la asociación de ideas, a la técnica del *stream of consciousness* o *flujo de conciencia*:

Sentì il viluppo di volti e storie sospesi tra il tempo e la sua biografia, dormienti nella sua memoria, svegliarsi di colpo, chiedendo forma, esistenza prima che il nero d'ossidiana...non sarebbero bastate mille vite per raccontare...ma volendo anche all'Ospizio...finché poteva...resistere a quel nero...: dare vita alla simulazione dell'arte che è l'unica vita²³³.

²²⁹ *Ibidem*, (p. 41). (“Pero en aquellos años la gran propiedad aristocrática traslada a Roma sus intereses, nacionalizándolos; aunque políticamente antagonistas Crispi y De Rudinì coinciden en efecto en el rígido bloqueo de lo nuevo que estallaba en Sicilia: la represión de las clases y economías emergentes a fuerza de cañones y estados de sitio. Y con el apoyo determinante de los ayuntamientos: puntos de inflexión de todo poder decisorio; y verdadero nudo gordiano, no resuelto, de la cuestión siciliana”). (p.188).

²³⁰ *Ibidem*, (p. 49). (“Totalmente degradada por la presencia de un burdel público, tampoco aquella elegante calle durará mucho; rigurosamente prohibida algunas décadas después a los paseos de los adultos y a los juegos de los niños de la zona; que, sin embargo -generación tras generación hasta su clausura, en los años cincuenta del siglo XX- irán a pesar de todas las prohibiciones a espiar maliciosamente las persianas verdes y echadas de aquella casa; donde -lo intuían- ocurrían cosas misteriosas”). (p.197).

²³¹ *Ibidem*, (pp 30-31). (“También al prometedor Ciulla se le concedió una asignación para continuar los estudios de pintura en las Academias de Bellas Artes de Roma y de Nápoles; con el tácito compromiso, terminados los estudios, de revertir sus conocimientos a la comunidad: el obsequioso beneplácito a su clase dirigente”). (p. 173).

²³² *Ibidem*, (p.128). (“Pensó en la incorruptible belleza de Masi en París en 1907 -había llenado un álbum entero de él tras su muerte, y los guardias, a los que se lo había regalado, se habían repartido las hojas-; en el deseo de ojos anónimos en desconocidas casas de Catania”). (p. 301).

²³³ *Ibidem*, (p.128). (“Sintió la maraña de rostros y de historias detenidas entre el tiempo y su biografía, durmientes en su memoria, despertarse de golpe, exigiendo forma, existencia antes de que el negro de

Esta omnisciencia no impide que encontremos diversas modulaciones de la voz narrativa, como ocurre en la mayor parte de las narraciones de Attanasio, modulación que como escribe Adamo asegura “la tensione dialettica tra i fatti e la loro resa narrativa”²³⁴. En concreto, la comentarista señala : “In *Il falsario di Caltagirone*, la voce narrante dominante si confronta di continuo con le voci conservate nei documenti consultati”²³⁵. Entre esos documentos destaca la voz del propio Paolo Ciulla, que adquiere el estatuto de narrador en la reveladora carta, ya citada, que dirige a los psiquiatras en Buenos Aires, en la que explica ciertos hechos sustanciales de su vida y oculta otros no menos importantes, permitiéndonos, por consiguiente, acceder tanto a ciertos aspectos de su perfil psicológico como a algunas características de su escritura, como analizaremos en las notas. Más aún se nos muestra el personaje con su propia voz en las sesiones del proceso, del que se erige en indiscutible protagonista, convirtiéndose con sus continuas intervenciones, a veces brillantes, a veces histriónicas, en un divo, como resume la narradora²³⁶.

A esta voz hay que añadir, en las referencias documentales de la novela, en primer lugar, las de los jueces, abogados, testigos y de los propios encausados en las sesiones del juicio oral, así como las de los jueces firmantes de la sentencia; en segundo lugar, las voces de los periodistas que en las crónicas que cubrieron exhaustivamente el desarrollo del proceso tanto contribuyeron, a veces con una prosa cuando menos pintoresca, a crear una imagen heroica de Ciulla.

La obra tiene un ritmo narrativo de amplio alcance como corresponde a una novela histórica, de tiempo tan extenso como la vida del personaje protagonista, de acciones múltiples y múltiples espacios, que favorece una prosa menos contenida que en narraciones más cortas, como señala Adamo:

Nel *Falsario* la Attanasio raggiunge la maturità narrativa. *Correva l'anno 1698* è incorniciato nella misura breve, distillata del quadro storico rievocato con pudore

obsidiana...no serían suficientes mil vidas para contarle... aunque quizás en el Asilo... hasta que pudiera...resistir a aquel negro...: dar vida a la simulación del arte que es la única vida”). (p. 301).

²³⁴ G. Adamo, “La deliberata infedeltà”, cit., pp. 483-4. (“[...] recurriendo a la duplicación del narrador que solo así puede asegurar la tensión dialéctica entre los hechos y su resultado narrativo”).

²³⁵ *Ibidem*, p. 483, nota 26. (“En *Il falsario di Caltagirone*, la voz narradora dominante se confronta continuamente con las voces conservadas en los documentos consultados”).

²³⁶ *Il falsario di Caltagirone*, (p. 113): “L’avvocato Albanese irratissimo lo definirà «il procuratore Ciulla», e il pubblico ministero Ferroni ancora più irritato esclamerà «Ciulla si è sostituito a me». Un divo”. (“El abogado Albanese, irratísimo, lo llamará «el procurador Ciulla», y el fiscal Ferroni, aún más irritado, exclamará «Ciulla me ha sustituido». Un divo”). (p. 282).

inventivo; nel romanzo la vena narrativa si fa più distesa, più sciolta e abbandona quel tanto di trattenuto, di frenato²³⁷.

Sin embargo, la disciplina y el control de la palabra nacidos de su experiencia poética -ya hemos tratado de las dificultades que tuvo Attanasio cuando, habituada a la esencialidad de la poesía, abordó la escritura de la narrativa-, son los que ejercen una gran influencia sobre el lenguaje de la novela, como reconoce en una entrevista:

Per quanto riguarda lo specifico delle mie narrazioni, l'esperienza della poesia mi porta a un'intransigente disciplina, a un forte controllo della parola: a un linguaggio parco, essenziale, ma -spero: questa, comunque la sua finalità espressiva- intenso, lucidamente appassionato; a leggere la realtà dei fatti di una determinata epoca, di un determinato luogo -solo apparentemente locali- con una dimensione rappresentativa che simultaneamente coniuga emozione e concetto, esistenza e mondo²³⁸.

Fruto de esa influencia son la sobriedad y la esencialidad que caracterizan su lenguaje, que a veces parecen acercarlo al tono de la crónica, mientras que en otras la aspiración a la intensidad lo aproxima a la expresión lírica²³⁹. En este registro, metáforas, símbolos, hipérbolos, prosopopeyas, anáforas e hipérbatos entre otros muchos recursos, se adueñan de un lenguaje del que ofrecemos algunas de las numerosas muestras: la escultura de Medardo Rosso es “respiro della materia, luce che diventa forma”²⁴⁰; la agonía del padre de Ciulla lo persigue: “Davanti al suo rantolo di agonizzante, che forzava le pareti di ogni stanza, era uscito aggirandosi a vuoto per le strade: il rantolo lo

²³⁷G. Adamo, “La deliberata infedeltà”, cit., p. 482. (“En el *Falsario* Attanasio alcanza la madurez narrativa. *Correva l'anno 1698* se enmarca en la dimensión breve, destilada del episodio histórico evocado con pudor inventivo; en la novela la vena narrativa se hace más amplia, más suelta y abandona lo que tenía de contención, de freno”).

²³⁸S. Todesco, “Intervista”, cit., p.28. (“En lo que respecta a lo específico de mis narraciones, la experiencia de la poesía me lleva a una intransigente disciplina, a un gran control de la palabra: a un lenguaje sobrio, esencial, aunque -espero: esta es su finalidad expresiva- intensa, lúcidamente apasionado; que lea la realidad de los hechos de una determinada época, de un determinado lugar -solo en apariencia locales- con una dimensión representativa que conjuga a la vez emoción y concepto, existencia y mundo”).

²³⁹ Así lo han visto algunos estudiosos que reseñaron la novela. Escribe Elisa Mandarà, “Il falsario di Caltagirone, di Maria Attanasio”, cit.: “[un registro] delle metafore, della metonimia, di una letterarietà insomma che si spinge talora fino alla citazione (dantesca, per esempio)”. (“[un registro] de metáforas, de metonimias, de una literariedad, en suma, que llega hasta la cita (dantesca, por ejemplo)”. Y M. D'Alessandra, “Banconote, bellezza e giustizia”, en “Stilos”, 11-9-2007: “Lo stile si fa ellittico quando attinge al registro lirico, spesso nelle scene d'amore”. (“El estilo se hace elíptico cuando toca el registro lírico, con frecuencia en las escenas amorosas”). Y también Antonio Amico, *Il falsario di Caltagirone, Ed è ancora poesia*, en “L'Obiettivo”, Anno 4, n. 9, 8-5-2007: “[...] qui la poesia non manca, pur nella deliberata scelta di Maria di non lasciarsi coinvolgere oltre l'eccesso, il suo consentito. [...] Poesia: più che nel ricercato puntuale e documentario saggio storico, nel dipanarsi della storia”. (“[...] aquí la poesía no falta, incluso en la deliberada elección de Maria de no dejarse llevar por el exceso, lo que ella se permite [...] Poesía: más que en la indagación puntual y el documentado ensayo histórico, en el desenvolvimiento de la historia”).

²⁴⁰ *Il falsario di Caltagirone*, (p. 33). (“aliento de la materia, luz que se convierte en forma”). (p. 176).

raggiungeva ovunque”²⁴¹; tras un encuentro amoroso con Prospero: “A volte restavano insieme fino al risvegliarsi della città nell’indolenza acquorea dell’alba, da lì a qualche ora definizione meridiana, implacabile assenza”²⁴²; dirigiéndose, viejo y vencido, al Asilo: “Ma Paolo non seguiva più le sue parole, chiuso nella nube d’ossidiana che, cercando di leggere a ritroso la sua vita, aveva oscurato i passi e i volti della sua città interiore”²⁴³.

1.3.3. Lo dialectal.

Tratándose de una escritora siciliana, y aun utilizando como soporte de su palabra la lengua vehicular común en su país, la escritura de Maria Attanasio no es ajena a ciertas tensiones dialectales, algo por lo demás nada extraño para buena parte de los autores italianos contemporáneos.

Así, su relación con el dialecto, como veremos a través de las palabras de la propia escritora, es compleja. En la entrevista con Milioto, le cuenta que cuando quiso escribir la historia de Francisca, la protagonista de *Correva l’anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*, intentó escribirla en dialecto siciliano con resultado negativo:

Allora scrissi una specie di ballata in dialetto, idea infelicissima perchè per me il dialetto è una lingua straniera, cioè la parlo ma quando cerco di scriverla non domino nè la sintassi nè il lessico, di conseguenza lasciai perdere²⁴⁴.

En una entrevista posterior, explicaba así su complicada relación con el dialecto:

La mia infanzia ha avuto un orizzonte di dialetto, da cui durante la scuola ho cercato disperatamente di liberarmi, conquistando l’uso della lingua italiana. Inizialmente, dunque, una sorta di riscatto di classe, che soprattutto in questi ultimi anni è diventato consapevolezza e ritorno agli umori e alla forza del dialetto, all’interno però di una testualità che resta in lingua²⁴⁵.

²⁴¹ *Ibidem*, (p. 44). (“Ante su estertor de agonizante, que atravesaba las paredes de todas las habitaciones, había salido para vagar sin rumbo por las calles: el estertor lo alcanzaba por doquier”). (p.192).

²⁴² *Ibidem*, (p. 46). (“A veces se quedaban juntos hasta que la ciudad se despertaba en la indolencia acuosa del alba; poco después, claridad meridiana, implacable ausencia”). (p.194).

²⁴³ *Ibidem*, (p. 128). (“Pero Paolo no seguía ya sus palabras, ensimismado en la nube de obsidiana que, cuando trataba de leer retrospectivamente su vida, había oscurecido las huellas y los rostros de su ciudad interior”). (p. 300).

²⁴⁴ S. Milioto, “Incontro”, cit., p. 18. (“Entonces escribí una especie de balada en dialecto, idea muy desgraciada porque para mí el dialecto es una lengua extranjera, es decir, lo hablo pero cuando trato de escribirlo no domino ni la sintaxis ni el léxico, y por consiguiente lo dejé”).

²⁴⁵ Antonella Cilento, “Caltagirone, periferia dell’Occidente”, cit. (“Mi infancia tuvo un horizonte de dialecto, del cual en la escuela he tratado desesperadamente de liberarme, para adquirir el uso de la lengua italiana. Al principio, pues, una suerte de redención de clase, que sobre todo en estos últimos años se ha

No obstante reconoce Attanasio su tendencia a una escritura mestiza en la que, entre otros muchos elementos, no faltan los rasgos dialectales:

C'è [...] nella mia ricerca espressiva, una sorta di tendenza al meticcio, dove confluiscono le vibrazioni del dialetto e la letterarietà significante della lingua: riporti lessicali di altri codici, di altri saperi, della rete, si incrociano con sonorità, gli odori, i paesaggi, gli umori linguistici della mia geografia esistenziale²⁴⁶.

Como cabe esperar de estas palabras, en todas sus obras encontramos rasgos dialectales y la novela que es objeto de nuestro trabajo, no es una excepción. En ella aparecen bastantes sicilianismos léxicos, algunos de ellos recogidos como regionalismos en diccionarios de lengua italiana y, más ocasionalmente, excepto en la carta de Ciulla en la que son más abundantes, algunos sicilianismos sintácticos²⁴⁷.

Aunque en menor medida, también encontramos en la novela frecuentes extranjerismos, como los numerosos galicismos que aparecen durante la estancia de Paolo Ciulla en París, o los hispanismos durante sus años en Argentina, así como algunos lusismos y anglicismos. De estos extranjerismos, que aparecen en forma de calco, de préstamo, adaptado o no, damos cuenta de manera particularizada en las notas a pie de página de la traducción y de manera general en el Capítulo 2 de esta tesis.

1.3.4. Otras obras sobre Paolo Ciulla

El primero que se refiere a Paolo Ciulla -excepción hecha, claro está, de los artículos periodísticos que dieron cuenta de su proceso- es Antonio Aniante, en su obra *Il paradiso dei quindici anni*²⁴⁸; se trata de una novela de tono autobiográfico en la que Aniante retrata

convertido en consciencia y retorno a los estados de ánimo y a la fuerza del dialecto, dentro sin embargo de una textualidad que permanece en la lengua”).

²⁴⁶ Josephine Pace, “Le ‘interferenze’ della scrittura. Intervista a Maria Attanasio”, “La Libellula”, II, 2 (2010), pp. 15-18. “Hay [...] en mi búsqueda expresiva, una suerte de tendencia al mestizaje, donde confluyen las vibraciones del dialecto y la literariedad significante de la lengua: retazos léxicos de otros códigos, de otros saberes, de la red, se entretajan con la sonoridad, los olores, los paisajes, los humores lingüísticos de mi geografía existencial” (p. 17). Este rasgo le recuerda a Nicolò Messina (“*Il condomnio di Via della Notte*. Invito alla narrativa di Maria Attanasio”, op. cit., p. 84) el “camaleonismo” lingüístico y estilístico de la escritura de Vincenzo Consolo.

²⁴⁷ Para Elisa Mandarà, “Il falsario di Caltagirone, di Maria Attanasio”, cit., el uso del dialecto tiene una finalidad concreta: “[...] Maria Attanasio punta alla ricreazione del clima anche linguistico del tempo e del luogo, con l’inserzione discretissima di regionalismi e dialetto”. (“Maria Attanasio apuesta por la recreación del clima lingüístico del tiempo y del lugar, con la inserción discretísima de regionalismos y dialectos”). Giovanni Tesio, “Il falsario di Caltagirone. Un romanzo di Maria Attanasio”, “Pagine dal Sud” (sin datar), subraya también “[...] la varietà e la vivacità di un linguaggio misto di italiano e dialetto (nessuno pensi ad un ludico e astuto impasto alla Camilleri)”. (“[...] la variedad y la vivacidad de un lenguaje mixto de italiano y dialecto (nadie piense en una lúdica y astuta mezcla a lo Camilleri)”).

²⁴⁸ Antonio Aniante, *Il paradiso dei quindici anni*, Milano, Ceschina, 1929. Antonio Aniante es el seudónimo de Antonio Rapisarda (1900-1983), escritor de obras de teatro y narrador.

una época, unos personajes y una ciudad, Catania, sin ceñirse estrictamente a un orden cronológico y estructurada en secuencias separadas por un asterisco.

En tres de esas secuencias²⁴⁹ encontramos a un Paolo Ciulla, que aún vivía por cierto, convertido en un extravagante personaje. En la primera, dos muchachos amigos, Filippo y Nino -que se apellida, como el autor, Rapisarda- van a buscar a un anciano Paolo Ciulla, “il vecchio zingografo”, con el que mantienen una sorprendente, cuando no equívoca, relación de competitividad en la lucha grecorromana.

La segunda secuencia²⁵⁰, convertida en un relato independiente con el título “Il vero direttore del Banco di Sicilia”, se publica más de cuarenta años después en la antología de textos de Aniante *I catanesi. Tipi e costumi di una società pittoresca e scanzonata*²⁵¹; en él se retrata a un Ciulla de nuevo grotesco y alejado, en muchos aspectos, de la realidad que conocemos de él: nos lo presenta en la cárcel, a la edad de 75 años -murió en 1931, con 64- dictando sus memorias a un asesino; cuenta que emigrado a América provoca con sus falsificaciones el hundimiento de 32 bancos de crédito y el suicidio de otros tantos funcionarios en Argentina, donde vivía como un rey y donde se casó ; que expulsado, se quedó jorobado a causa de sus excesos, a menudo anormales; que de vuelta en Italia, los traficantes lo declaran el verdadero director del Banco de Sicilia; que seis de ellos -acompañados por sus extravagantes esposas, antes prostitutas- convertidos curiosamente en el centro del relato, dejan al viejo Ciulla encerrado en una terraza. Una aproximación al personaje que más que una narración, se diría un chafarrinón prejuicioso, del que se nos escapa el propósito. En la tercera secuencia, entre otras alusiones, se recoge el escandaloso arresto del rey de los falsificadores en 1922, para sorpresa de Filippo y Nino que temen que puedan ser relacionados con él. En conjunto, las secuencias pueden

²⁴⁹ En pp. 103-146, aunque en la tercera las referencias a Paolo Ciulla aparecen solo en las primeras páginas.

²⁵⁰ *Ibidem*, pp. 117-131.

²⁵¹ Antonio Aniante, *I catanesi. Tipi e costumi di una società pittoresca e scanzonata*, Catania, Nicolò Giannotta Editore, 1970, con “Presentazione e annotazioni del «catanese» Giovanni Centorbi”. Centorbi explica que se trata de una antología de prosas publicadas entre 1927 -con un Aniante “immaturo” en palabras del antólogo- y 1965, seleccionadas y comentadas por él, por expreso deseo de Aniante. El escrito que tiene como protagonista a Ciulla está entre los seis primeros “retratos”, el cuarto, aparece en pp. 65-76, acompañado por un comentario en el que se destaca que Ciulla fue “Il principe dei falsificatori d’ogni tempo e d’ogni paese”. La colación de este texto y el originario de *Il paradiso dei quindici anni* solo arroja pequeñas variantes (dos cambios de tiempos verbales en el primer párrafo, algunos cambios en los signos de puntuación y un cambio en el uso de una mayúscula), ninguna de las cuales parece relevante. “Il vero direttore del Banco di Sicilia” volvió a publicarse más tarde en Antonio Aniante, Vittorio Consoli y Salvatore Nicolosi, *Immagine di Catania*, Catania, ITES, 1975, pp.247-254.

considerarse más como una caricatura, quizás atribuible a la juventud de su autor, que a una verdadera aproximación a la figura del falsificador.

En 1984 el periodista catanés Pietro Nicolosi escribe un libro sobre Ciulla: *Paolo Ciulla, il falsario*²⁵², que Maria Attanasio dice haber consultado pero cuyos datos no siempre ha podido constatar: “*così come non sempre ho trovato riscontro ad alcune notizie della ricostruzione biografica Paolo Ciulla, il falsario (Tringale, 1984) -con cui mi sono confrontata e da cui talvolta ho attinto- del giornalista catanese Pietro Nicolosi*”²⁵³.

El libro de Nicolosi se compone de una “Introduzione utile e doverosa” de dos páginas, y de 3 capítulos en los que se reconstruye en efecto la biografía de Paolo Ciulla con ciertos elementos que pueden considerarse inventados; incluye además 12 documentos gráficos²⁵⁴ entre fotos, caricaturas y reproducciones de obras de Ciulla, aunque no se cita su procedencia y en ningún caso -salvo el año de una caricatura en un periódico- se ofrece documentación ni fecha alguna. En la “Introduzione” repite hasta tres veces, y de modo similar, que lo narrado está en buena parte reconstruido a partir de las declaraciones del propio Ciulla durante su proceso judicial y de las crónicas periodísticas sobre el mismo, y añade que ciertas cosas siguen vivas en la memoria de algunos que vivieron aquella historia y en la tradición oral y narrativa²⁵⁵.

En 2014 aparece el libro de Dario Fo y Piero Sciotto: *Ciulla, il grande malfattore*²⁵⁶, que reconocen sin reservas el deslumbramiento de ambos por un personaje al que consideran el más grande falsificador de la historia de Italia: “[...] uno è rimasto affascinato soprattutto dalla sua carica umana di benefattore, l’altro, dal contesto in cui la sua vicenda ebbe a svolgersi. Entrambi, dal genio, dalla sapienza tecnica e dal carattere ribelle, irreverente, spiazzante di questo *malfattore*”²⁵⁷.

²⁵² Pietro Nicolosi, *Paolo Ciulla, il falsario*, Catania, Tringale Editore, 1984.

²⁵³ *Il falsario di Caltagirone, Pre-testo*, (p. 132). (“asimismo no siempre he encontrado confirmación para algunas noticias de la reconstrucción biográfica Paolo Ciulla, il falsario -(Tringale, 1984) -que he consultado y de la que a veces he tomado datos- del periodista catanés Pietro Nicolosi” (p. 305).

²⁵⁴ Varios de esos documentos gráficos se reproducen en el Apéndice 2 de esta tesis.

²⁵⁵ *Paolo Ciulla, il falsario*, op.cit., pp-5-6.

²⁵⁶ Dario Fo y Piero Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, Milano, Guanda, 2014.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 13. (“[...] uno quedó fascinado sobre todo por su carga humana de benefactor, el otro, por el contexto en que su historia se desarrolló. Ambos, por el genio, por la sabiduría técnica y por el carácter rebelde, irreverente, sorprendente de este malhechor”).

Escriben Fo y Sciotto ciertas consideraciones acerca de cómo el apellido de Ciulla parece determinar su destino:

Ci sono nomi che sembrano determinare quasi magicamente il carattere e il futuro di chi li porta; Ciulla è un nome, anzi un soprannome, già in uso nella Sicilia antica. [...] *Ciullare* significa far ironia, sfottare, fottare anche nel senso di fregare; e di sarcasmo e d'invettiva è dotato il nostro Paolo. Come i giullari del XIII secolo ha le doti di affabulatore: narratore di storie ironiche e grottesche, irride i personaggi più in vista del suo tempo²⁵⁸.

Para ilustrar lo anteriormente dicho ponen el ejemplo de un escritor siciliano: “Uno tra i primi componimenti poetici conosciuti in Italia è nato nel palermitano tra il 122 e il 1225 e si tratta di *Rosa fresca aulentissima*, una satira in rima straordinaria, firmata da Ciullo d’Alcamo, contro Federico II di Svevia”²⁵⁹.

En esta afirmación se parte de una inexactitud de largo recorrido. Y es que Ciullo d’Alcamo fue el primer nombre que por error en la lectura le dio Angelo Colocci, el humanista que atribuyó a ese desconocido escritor siciliano de la primera mitad del siglo XIII la paternidad del poema (*contrasto* en italiano, *disputa* en español) *Rosa fresca aulentissima*, compuesto entre 1231-1250. Se trata de un diálogo amoroso, citado por Dante²⁶⁰ como ejemplo del siciliano medio, quizás destinado a la representación dramática, entre un juglar fanfarrón y vulgar seductor, y una muchacha del pueblo que se resiste al principio y acaba vencida. La errata de Colocci indujo a la lectura de “Ciulo”, seguida por Mongitore entre otros, y que ha llegado, como prueba el sorprendente error de este libro, hasta nuestros días, pese a que posteriores investigaciones llegaron a la

258 *Ibidem*, pp. 18-19. (“Hay nombres que parecen determinar casi mágicamente el carácter y el futuro de quien lo lleva; Ciulla es un nombre, también un apodo, ya usado en la antigua Sicilia. [...] *Ciullare* significa ironizar, tomar el pelo, joder, también en el sentido de timar; y de sarcasmo e invectiva está dotado nuestro Paolo. Como los juglares del siglo XIII tiene dotes de fabulador: narrador de historias irónicas y grotescas, escarnece a los personajes más conocidos de su tiempo”). Insiste en ello Dario Fo en una entrevista de Simonetta Fiori (“La Repubblica”, 12-10-2014), titulada: “I lazzi del giullare e il silenzio del sacerdote”: “Ciulla in siciliano significa burlone, figura clownesca. [...] Di sarcasmo e invettiva è dotato anche il nostro Ciulla, un bravo artista costretto dalla fame a riprodurre monete false. Ma i primi soldi li regalò a barboni e poveri cristi, alimentando intorno a sé la leggenda di un benefattore pazzo”. (“Ciulla en siciliano significa bromista, clown. [...] De sarcasmo e invectiva está dotado también nuestro Ciulla, un buen artista obligado por el hambre a reproducir moneda falsa. Pero el primer dinero lo regaló a mendigos y pobres diablos, alimentando la leyenda de ser un benefactor loco”). Respecto a los términos *ciulla* y *ciullare* hay que hacer alguna puntualización: en PICCITTO, *ciulla* remite a *ciolla*, que se define como “pene, membro virile”; y *ciulliari*, acepción 4 (CT 7): “raccontare fandonie” (patraña, cuento); también aparece *ciulliata* (CT 7) “bugia, fandonia”. Estos, “patraña, cuento, mentira”, son los significados que más se acercan a lo dicho por Fo. En GDLI aparece *ciullo* (femm. -a), como “Fanciullo, ragazzo” y también, anticuado “Sagace, spiritoso, astuto”; otros significados están más alejados de lo apuntado por Fo y como verbo no se recoge.

259 *Ibidem*, p. 19. “Una de las primeras composiciones poéticas conocidas en Italia nació en la región palermitana entre 1222 y 1225 y se trata de *Rosa fresca aulentissima*, una extraordinaria sátira rimada, firmada por Ciullo d’Alcamo, contra Federico II”.

260 *De vulgari eloquentia*, I, XII.

conclusión de que se trata de Cielo d'Alcamo, con cuyo nombre aparece siempre citado en todas las historias de literatura italiana.

En la entrevista antes citada, Fo expresa su deseo de convertir en pieza teatral el libro sobre Ciulla, reservándose el papel del falsificador, con cuyas características histriónicas durante el proceso se sentía, sin duda, identificado: “Sono inciampato in questo personaggio paradossale grazie al mio amico Piero Sciotto. È stato lui a raccogliere le carte e insieme abbiamo scritto questa storia, che prima o poi porteremo anche sulla scena: Piero nel ruolo del giudice e io naturalmente in quello di Ciulla”²⁶¹. Hay que lamentar que la muerte de Dario Fo en octubre de 2016 no nos haya permitido ver a Ciulla convertido en personaje dramático. Al carácter novelesco de su vida ya se habían referido ambos:

La vita di Ciulla è un romanzo in sé, proprio per la grandezza anomala, sfaccettata del personaggio, che anche per questa si presta a interpretazione e persino a invenzione. Anarchico, omosessuale, artista di talento mai riconosciuto (di tutta la sua produzione resta solo un disegno attribuito con certezza), dalla vita complicata e dal carattere difficile²⁶².

El libro de Fo y Sciotto presta mucha atención a la época y a algunos acontecimientos históricos en los que se desarrolla la vida de Ciulla, en los que a veces se detiene con excesiva prolijidad; al falsificador lo presenta a veces como un *cantastorie*, o como alumno en clase de Urbanismo en Roma, o como hacedor de viñetas que envía a periódicos, o como uno de los activistas que fundaron *Il Fascio* de Catania, aunque de ninguno de estos aspectos se aporta documentación; sí se documenta su paso por la concejalía del ayuntamiento de Caltagirone, incluyendo algunas de sus intervenciones en el corto periodo que duró aquel mandato²⁶³; también se reproducen varios fragmentos de

²⁶¹ “I lazzi del giullare e il silenzio del sacerdote”, cit. (“He tropezado con este personaje paradójico gracias a mi amigo Piero Sciotto. Ha sido él quien ha reunido los papeles y juntos hemos escrito esta historia, que antes o después llevaremos a la escena: Piero en el papel del juez y yo naturalmente en el de Ciulla”). Ello explica, quizás, que los fragmentos del juicio de Ciulla que incluyen en el libro aparezcan en forma dramatizada, en forma de diálogos entre los distintos intervinientes y con acotaciones que recogen ciertas actitudes o gestos de los mismos o las reacciones de hilaridad o sorpresa por parte del público. Estos fragmentos más parecen proceder de las crónicas periodísticas que daban cuenta del proceso, que a veces reproducen literalmente las intervenciones, más que de las Actas de las sesiones del “Memoriale” al que ya pudieron acceder y que citan (p. 163)., en las que solo se recogen las intervenciones de los acusados y, como hemos podido comprobar cotejando ambas, a modo de resumen.

²⁶² Ciulla, *il grande malfattore*, op. cit. p., 59. (“La vida de Ciulla es una novela en sí misma, justamente por la grandeza anómala, polifacética del personaje, que también por ello se presta a la interpretación, incluso a la invención. Anarquista, homosexual, artista de talento jamás reconocido (de toda su producción solo queda un dibujo atribuido con certeza), de vida complicada y de carácter difícil”).

²⁶³ *Ibidem*, pp. 40-42. Concretamente se reproducen algunos fragmentos de las Actas del “Bollettino del Municipio di Caltagirone”, correspondiente al Anno 1889 (Publicato il 28 febbraio 1890) N.53.

las sesiones del proceso contra Ciulla y los traficantes²⁶⁴, y una fotocopia del encabezamiento de la primera página de la sentencia²⁶⁵; asimismo se reproducen una extensa carta de Raffaele Savarese, uno de los dos abogados de Ciulla, al juez instructor del proceso, fechada en 1922²⁶⁶ y una fotocopia del comienzo de la carta de Ciulla al Dr. Hernández²⁶⁷ -que no aparece transcrita en su totalidad- durante su estancia en Buenos Aires. Varios de estos documentos ya habían sido publicados por Maria Attanasio en su novela, como sabemos. El libro incluye también una serie de documentos gráficos, algunos de los cuales habían ilustrado el libro de Nicolosi, y otros procedentes de un artículo de Stefano Poddi²⁶⁸, así como varios dibujos originales del propio Fo²⁶⁹.

Damos cuenta en las notas a pie de página de nuestra traducción de todos los datos que consideramos pertinentes de estas obras sobre Paolo Ciulla. Asimismo, parte del material gráfico aportado en ellas se reproduce en el Apéndice 2 del segundo volumen de esta tesis.

²⁶⁴ *Ibidem*, pp. 117-124; pp. 125-130; pp. 131-140 y pp.142-145.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 147.

²⁶⁶ *Ibidem*, pp. 105-107. (Véase la nota 25 de la Tercera parte, donde se trata de esta, y de otras cartas de Savarese incluidas en “Memoriale”).

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 71.

²⁶⁸ Stefano Poddi, “Tra genio e follia: Paolo Ciulla, il falsario caritatevole”, en “Il giornale della Numismatica”, Anno I nn. 1 e 2, 2012 (pp.40-44 en ambos números). Se trata de un extenso artículo que consta de dos partes; la primera, que trata algunos aspectos biográficos de Ciulla, es un resumen del libro citado de Nicolosi, aunque en la Bibliografía cita también la novela de Maria Attanasio; la segunda se refiere a ciertas cuestiones sobre la técnica empleada por Ciulla para falsificar billetes, de los que incluye reproducciones.

²⁶⁹ *Ciulla, il grande malfattore*, op. cit., passim. Los dibujos originales de Fo son 7, entre ellos, dos de Ciulla a partir de sendas fotografías incluidas en el libro de Nicolosi, y tres de los políticos Crispi, Giolitti y Cavallotti.

CAPÍTULO 2. Notas teórico-metodológicas sobre la traducción literaria y criterios de esta traducción

“Chi legge letteratura in traduzione sa già di compiere un’operazione approssimativa”¹

2.1. La traducción literaria: principales referencias teóricas.

Este capítulo tiene como objetivo, dentro del marco de las teorías fundamentales de la traducción, la exposición de los criterios, de las estrategias y de los procedimientos que hemos seguido para abordar la traducción de una obra escrita en lengua italiana.

La naturaleza creativa del texto literario, abierto a interpretaciones, frente al texto cerrado y limitado a una sola interpretación de otras tipologías textuales, y la mayor complejidad que de ello puede derivarse, explican quizás que en los estudios sobre traducción sea notable la atención que se presta a los textos literarios, si es que no son ellos mismos el objeto de análisis en exclusiva. Así se señala en recientes estudios que se ocupan de la traducción de lenguajes especializados (técnicos, científicos, jurídicos etc.), y en los que el texto literario es solo uno más entre las diversas tipologías textuales: “La traduzione di testi letterari è infatti la tipologia traduttiva a cui si è stati inevitabilmente esposti”².

El exergo de Italo Calvino que abre este capítulo reconoce esa complejidad de la traducción literaria, tanto en verso como en prosa, sobre la que el autor italiano reflexionó y escribió ampliamente:

Tradurre è un’arte: il passaggio di un testo letterario, qualsiasi sia il suo valore, in un’altra lingua richiede ogni volta un qualche tipo di miracolo. Sappiamo tutti che la poesia in versi è intraducibile per definizione; ma la vera letteratura, anche quella in

¹ Italo Calvino, *Saggi. 1945-1985*, vol. 2, Milano, Mondadori, 1995, p.1776 (a cura di Mario Barenghi). En español, en Italo Calvino, *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, Barcelona, Bruguera, 1983, traducción de Gabriela Sánchez Ferlosio, p.153 (“Quienes leen literatura en traducciones ya saben que están realizando una operación aproximativa”).

² Federica Scarpa, *La traduzione specializzata. Un approccio didattico professionale*, Milano, Editore Ulrico Hoepli, 2008, p. 76 (“La traducción de textos literarios es en efecto la tipología traductiva a la que inevitablemente hemos estado orientados”). Véase también, como muestra del auge de los estudios sobre otros tipos textuales: Patrizia Mazzotta y Laura Salmon (a cura di), *Tradurre le microlingue scientifico-professionali. Riflessioni teoriche e proposte didattiche*, Novara, UTET Università, 2007.

prosa, lavora proprio sul margine intraducibile di ogni lingua. Il traduttore letterario è colui che mette in gioco tutto se stesso per tradurre l'intraducibile³.

Ya desde los primeros estudios sobre traducción se pone de manifiesto una complejidad que es llevada al extremo por quienes consideran utópica la empresa de traducir literatura, más aún si se trata de poesía, un género cuyos rasgos definitorios - concentración, brevedad e intensidad, junto con un elevado uso de toda clase de símbolos y de recursos estilísticos, además de los elementos fónicos y métricos- harían de la traducción una empresa prácticamente imposible.

La idea de que la poesía es intraducible se remonta, como se sabe, a San Jerónimo; sigue, por citar algunos nombres señeros, con Dante, Voltaire y Schopenhauer y llega hasta Roman Jakobson, quien sostiene que la poesía “es intraducible por definición” y que “solo es posible la transposición creadora”⁴.

Sin embargo, la consideración de que la traducción poética es posible, comienza con el bilingüismo grecolatino de los humanistas, se afirma con el concepto de la traducción como *la bella infedele* en el Renacimiento y en el Barroco, hasta que el Neoclásico y el Romanticismo intentarán conciliar belleza y fidelidad en el ideal de *la bella fedele*. La opinión de Goethe acerca de que si una poesía no es transferible a otra lengua no es valiosa, parece adelantarse a la idea de Mounin acerca de que los universales del lenguaje siempre serían traducibles a cualquier otra lengua⁵.

³ Italo Calvino, “Tradurre è il vero modo di leggere un testo”, *Mondo scritto e mondo non scritto*, op. cit., p.86. (“Traducir es un arte: el paso de un texto literario, sea cual sea su valor, a otra lengua siempre es algún tipo de milagro. Todos sabemos que la poesía en verso, por definición, es intraducible; pero la verdadera literatura, incluida la que se escribe en prosa, se halla justamente en los márgenes intraducibles de cada lengua. El traductor literario es el que se pone en peligro a sí mismo para traducir lo intraducible”. “La mejor manera de leer un texto es traducirlo”, en *Mundo escrito y mundo no escrito*, op. cit., p. 81).

⁴Roman Jakobson, “On linguistic aspects of translation”, en Brower, R. A. (ed.), *On Translation*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1959, pp. 232-239. (En español, “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”, en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 67-77) (La cita en p. 63). También Ortega y Gasset, José, *Miseria y esplendor de la traducción*, Buenos Aires, “La Nación”, 1937, escribe: “¿No es traducir, sin remedio, un afán utópico?” (Cito por la edición José Ortega y Gasset, *Obras completas*, 10 vols., Madrid, Fundación José Ortega y Gasset/Taurus, 2004-2010, vol. V, p. 707). Y Octavio Paz llega a sostener que solo los poetas deberían traducir poesía, porque la traducción poética es una operación análoga a la creación poética, aunque en sentido inverso (*Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 14).

⁵ Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, París, Ed. Gallimard, 1963 (En español, *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid, Gredos, 1971, traducción de Julio Lago Alonso). Para un resumen de la debatida cuestión entre traducibilidad e intraducibilidad, véase Valentín García Yebra, *Experiencias de un traductor*, Madrid, Gredos, 2006, pp. 81-85, quien entre posturas tan excluyentes, expresa una prudente equidistancia, al sostener que así como la mayor parte de la poesía es traducible, hay ciertos poemas cuyos rasgos fónicos, significativos por sí mismos, son intraducibles (p.86).

Pero, como sabemos, más allá de polémicas de tan antigua tradición, la historia de la literatura corre pareja con la historia de la traducción, y, con resultados más o menos afortunados, la literatura nunca ha dejado de traducirse.

A continuación, en esta aproximación a las teorías fundamentales sobre la traducción, cuyos estudios han experimentado un notable incremento a partir de la segunda mitad del pasado siglo, nos referiremos brevemente a algunas de las líneas principales⁶ que están en la base de nuestra traducción, tales como los conceptos de equivalencia, norma inicial, extranjerización/familiarización, visibilidad/invisibilidad, estrategias y procedimientos, y elementos culturales o culturemas.

2.1.1. Concepto de equivalencia.

En la década de los 60 del siglo pasado los estudios de algunos lingüistas, comenzando por Jakobson⁷, marcan de algún modo el rumbo de las nuevas investigaciones sobre la traducción, que establecerían en las reflexiones sobre esta actividad la supremacía de los planteamientos lingüísticos, formalistas y estructuralistas, así como de la lingüística aplicada y contrastiva, frente al antiguo binomio traducción literal/traducción libre, que tenía su origen en los clásicos latinos y en san Jerónimo.

Los primeros pasos como disciplina autónoma, en la década de los 70, tienen su origen en un ensayo de Holmes⁸, que acuñó la expresión “Translation Studies” para poner de manifiesto el carácter interdisciplinar de la traducción, que fue el que se impuso en años sucesivos; así, aunque se trataba de una actividad en lo esencial lingüística, las teorías sobre la traducción daban cabida a la noción de cultura y a componentes que

⁶ La profusión de enfoques en la teoría y en la práctica de la traducción nos hace circunscribirnos solo a los que consideramos imprescindibles, conscientes de la necesaria parcialidad del planteamiento. Para una aproximación didáctica a la diversidad de enfoques teóricos, véase el estudio de Josep Marco Borillo (“La formación de traductores, en la encrucijada entre lo social, lo cognitivo y lo textual”, en Ortega Arjonilla, Emilio, Ana Belén Martínez López y Elena Echevarría Pereda (eds.), *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*, Granada, Editorial Atrio, 2010, pp. 643-658), que clasifica y analiza tales enfoques, desde el comparatista, la teoría del sentido, la escuela de la manipulación, o la teoría del *skopos*, hasta los más recientes enfoques cognitivos, filosófico-hermenéuticos, entre otros, y que propone avanzar hacia un enfoque integrador con tres ejes, el social, el cognitivo y el textual

⁷ Véase su citado estudio “On linguistic aspects of translation”.

⁸ James S. Holmes, “The Name and Nature of Translation Studies”, en *Ámsterdam, Department of General Literary Studies, Translation Studies Section, 1972*. Véase también *Translated! papers on literary translation and translation studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988, pp. 67-98.

procedían de otras disciplinas, tales como la filosofía, la psicología o la sociología -y en los últimos años incluso de las ciencias experimentales o de la informática- según el enfoque fuese cognitivo, comunicativo, sociocultural o hermenéutico.

Jakobson⁹, que había establecido tres tipos de traducción (intralingüística, o paráfrasis en la misma lengua, interlingüística, de una lengua a otra lengua, e intersemiótica, de un código a otro código), es quien, centrándose en la segunda, introduce el concepto de equivalencia en la traducción desde una perspectiva lingüística. Aunque, como hemos visto, consideraba intraducible la poesía, y creía que la equivalencia total no existe, sostenía que toda experiencia cognitiva puede expresarse en cualquier lengua, al ser las lenguas sistemas de comunicación susceptibles de superar cualquier diferencia entre ellas. La traducción debe trasladar el contenido del texto original (en adelante TO), al texto meta (en adelante TM), de modo que se garantice la equivalencia, que habría que buscar a toda costa, sustituyendo mensajes completos, no solo unidades o segmentos. Jakobson parece tener una visión que podríamos llamar “totémica” del texto original, al que se le atribuiría entonces un significado absoluto, independiente del contexto, del destinatario y de la intención, o sea sin tener en cuenta ningún factor extralingüístico.

La aportación de Nida¹⁰ al concepto de equivalencia es de carácter fundamentalmente comunicativo. Parte de la distinción entre equivalencia formal, en la que la opción del traductor sería un mayor acercamiento al TO, y equivalencia dinámica, en la que la opción sería un mayor acercamiento al TM. La primera se dirige a conservar la forma en la que se presenta el texto en la lengua original, en cuanto a morfología, a sintaxis y, si es posible, incluso en los aspectos fonológicos, lo que la sitúa en realidad en el ámbito de la traducción literal. Un tipo de equivalencia de difícil consecución. La equivalencia dinámica trataría, sin embargo, de reproducir el efecto de la lengua original, pero con los recursos propios de la lengua meta; encontrar el equivalente más natural y próximo y adaptarlo al nuevo lector debe ser, sostiene, el objetivo del traductor. Es obvio que para Nida lo fundamental es el contenido del mensaje, aunque en ese trayecto se produzcan pérdidas inevitables, sobre todo porque cuando la forma en que se expresa el mensaje es parte integrante del mismo, existe una clara limitación para trasvasarlo; se trata de verter

⁹ Roman Jakobson, “On linguistic aspects of translation”, cit. pp. 232-239.

¹⁰ Eugène A. Nida, *Toward a science of translating*, op. cit. Véase también Eugène A. Nida y Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, Leiden, E. J. Brill, 1969 (En español, *La traducción: teoría y práctica*, Madrid, Cristiandad, 1986).

el valor semántico de la lengua original a la lengua meta, poniendo por lo tanto el énfasis, como queda dicho, en lo comunicativo.

Newmark¹¹ distingue entre “ciencia de la traducción”, que se corresponde con un lenguaje de unidades invariables “codificadas” (refranes, jergas, registros predeterminados) y “arte de la traducción”, que se corresponde con un lenguaje creativo, en cierto modo “no codificado” (recursos literarios poco usuales, lenguaje afectivo). Se trataría, en suma, de traducción semántica, si la balanza se inclina hacia el lado del TO y de traducción comunicativa, si lo hace del lado del TM, aunque añade el lingüista que entre ambas no hay líneas divisorias claras, y que pueden darse en el mismo texto, de modo que en una traducción concreta ambos tipos se interrelacionarían.

Vinay y Darbelnet¹², por su parte, hablan también de dos tipos de traducción, la traducción directa y la traducción oblicua. La primera resulta de la correspondencia total entre TO y TM, y tiene como procedimientos fundamentales el préstamo, el calco y la traducción literal, que si bien es despreciada por algunos traductores por considerarla fácil, es en ocasiones la más adecuada. La traducción oblicua se aleja de la correspondencia total de los segmentos para centrarse en procedimientos tales como la transposición, la modulación, la equivalencia y la adaptación. Reconocen que algunos de estos procedimientos pueden presentarse solapados y que puede haber más de uno en una misma frase.

2.1.2. El concepto de norma. La norma inicial: adecuación / aceptabilidad.

El concepto de norma aplicado a la traducción, aunque contaba con reconocidos antecedentes como Holmes¹³, fue desarrollado y sistematizado por Toury¹⁴, que partiendo de la dualidad *langue / parole* introduce el nivel intermedio de norma como herramienta de análisis.

¹¹ Peter Newmark, *Approaches to translation*, Oxford, New York, Pergamon Press, 1981. (Versión española de Virgilio Moya, *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra, 1992).

¹² Jean-Paul Vinay y Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. París, Didier, 1958 (1ª edición). Cito por la edición *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode du traduction*, Didier, París, 1977, pp.46-49.

¹³ James S. Holmes, “The Name and Nature of Translation Studies”, op. cit. y *Translated! papers on literary translation and translation studies*, op. cit.

¹⁴ Gideon Toury, *In search of a theory of translation*, Tel Aviv, Porter Institute for poetics and Semiotics, 1980, pp. 53-62.

Toury, que tiene como modelo la teoría del polisistema enunciada por Even-Zohar¹⁵ respecto al tratamiento que se otorga a los textos traducidos dentro de un sistema literario, propone hasta tres clases de normas de traducción¹⁶ que se corresponden con las fases que ordena cronológicamente:

-*Normas preliminares*, que se refieren a aspectos tales como la documentación sobre el autor o sobre el texto, o la información sobre la política editorial.

-*Norma inicial*, que se refiere a la elección fundamental de la orientación del traductor: si tiene como fundamento las normas del polisistema de la lengua de origen o las normas del polisistema de la lengua meta. Es esta norma inicial la que revela si el traductor, que se inserta en un contexto social determinado y se encuentra en un proceso constante de toma de decisiones, se inclina hacia dar prioridad al TO, respetando sus peculiaridades lingüísticas, literarias y culturales, o da prioridad a las normas y reglas de la lengua del TM, decidiéndose por la efectividad de la comunicación en la lengua del mismo. Según esa primera elección, el grado de adherencia al prototexto o al metatexto, el traductor se sitúa en el polo de la adecuación o en el polo de la aceptabilidad, conceptos que ya habían sido intuitivos por estudiosos como Schleiermacher o Humboldt. Así una traducción sería adecuada cuando respeta las normas del texto original y aceptable cuando prefiere las normas del texto meta. En realidad, ambos conceptos constituyen más un desiderátum, un ideal, que una realidad, pues ninguna traducción se ajusta del todo al polo de la adecuación, ni al de la aceptabilidad, sino que se trataría más bien una solución de compromiso entre ambas fuerzas. Para algunos estudiosos¹⁷, el concepto de norma de Toury está más cerca de dar prioridad al texto de destino.

-*Normas operacionales*, que son las que se refieren a la fase activa del proceso de traducción, y que pueden ser “matriciales” (correspondientes al material de la lengua de origen) y “lingüístico-textuales” (correspondientes al material del texto meta).

¹⁵ Itamar Even-Zohar, “Polysystem Theory”, en “Poetics Today”, 1979, I, 1-2, pp. 287-310. Véase también Itamar Even Zohar y Gideon Toury (eds.), *Translation theory and intercultural relations*, “Poetics Today”, 2-4, 1981.

¹⁶ Gideon Toury, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, op.cit. pp. 98-103.

¹⁷ Mona Baker, “Corpus Linguistics and Translation Studies. Implications and Applications”, en Mona Baker et al. (eds.), *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, Ámsterdam, John Benjamins, 1993, pp. 233-250.

El enfoque de Toury es, fundamentalmente descriptivo, lejos de los planteamientos de Hermans¹⁸, quien sostiene que las normas, ya en su carga semántica, tienen carácter prescriptivo, desde el momento en que su función es guiar, controlar y, en su caso, cambiar la dirección del proceso de la toma de decisiones por parte del traductor. Hay que decir que la mayor parte de los traductores entienden las normas como reglas no escritas, flexibles y personales¹⁹.

2.1.3. Extranjerización / familiarización. Visibilidad / Invisibilidad.

En el año 1995, en el estudio *The translator's Invisibility*, Lawrence Venuti²⁰ acuña los sintagmas de dos modalidades de traducción: *foreignizing translation*, o una traducción más cercana al TO, y *domesticating translation*, esto es, una traducción más cercana a la cultura del TM. Estos conceptos se han vertido al español como “extranjerización” y “domesticación”, en su significado etimológico de raíz latina *domus*, aunque preferimos utilizar el término “familiarización”²¹. Pero si los términos eran nuevos, los conceptos tenían una larga tradición. En efecto tal dualidad ya había sido intuida por ilustres antecesores, como Schleiermacher:

¿Qué caminos puede emprender el verdadero traductor, que quiere aproximar de verdad a dos personas tan separadas, su escritor original y su propio lector, y facilitar a este último, sin obligarle a salir del círculo de su lengua materna, el más exacto y completo entendimiento y goce del primero? A mi juicio solo hay dos. O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor²².

¹⁸ Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Londres / Sydney, Croom Helm, 1985. Véase también “Revisiting the Classics. Toury’s Empiricism Version One”, *The Translator* 1:2, 1995, pp. 215-223.

¹⁹ Para una revisión de este concepto, véase María del Rosario De Felipe Boto, “Revisión del concepto de norma en los estudios de traducción”, “Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación”, Núm. 6, Universidad de Valladolid, 2004.

²⁰ Lawrence Venuti, *The translator's invisibility: a history of translation*, Londres, Routledge, 1995, p. 20. Véase también del mismo autor: *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, London/New York, Routledge, 1998.

²¹ Aunque el término más utilizado en español para *domesticating* es, en efecto, *domesticación*, preferimos utilizar *familiarización*, el término propuesto por Juan J. Martínez Sierra (*Humor y traducción. Los Simpson cruzan la frontera*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2008), por considerar que se ajusta más al significado originario.

²² Friedrich Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (1813), (en H. J. Störig (ed.), *Das Problem des Übersetzens*, Stuttgart, Henry Goverts, 1963). Traducción al español de V. García Yebra, “Sobre los diferentes métodos de traducir”, *Filología moderna*, XVIII, 63-64, 1978, pp. 343-392 (cita en p.352). También J. W. Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, 3 vols, Stuttgart, Cotta, 1811-1814, se había expresado en términos semejantes: “Hay dos máximas para traducir: la primera pretende que el autor de una nación extranjera sea traído a la nuestra de tal manera que podamos considerarlo como nuestro. La otra, por el contrario, exige de nosotros que nos traslademos a su figura, que

La extranjerización es, pues, un método orientado hacia la utilización de estrategias discursivas capaces de reflejar características propias del TO, esto es, la conservación en el TM de la mayor parte de los elementos de la cultura de origen. La domesticación es, por el contrario, el método en el que se eliminan las peculiaridades y las diferencias lingüísticas y culturales del TO, que se adapta a las normas y convenciones del TM, atenuando la extrañeza ante el texto traducido. En la línea de Schleiermacher, Venuti define la domesticación como “una aculturación de texto de origen a texto de destino, trayendo al autor a casa²³”. Se trata para el traductor de elegir entre dos caminos, o romper con el canon de la cultura de llegada y mantener elementos extranjeros en el TM, provocando que el receptor salga de los límites de su cultura, o adaptar el TO a los valores discursivos y culturales de la cultura receptora. La extranjerización no esconde que se trata de una traducción sino que, por el contrario, lo evidencia, mientras que la familiarización puede hacer pensar al lector que está ante un texto original. Venuti observa que en las culturas etnocéntricas la tendencia se inclina con frecuencia del lado de la familiarización.

El debate entre extranjerización y domesticación supone de algún modo la superación de la dicotomía traducción libre y traducción literal, pues desplaza la atención desde la exclusividad de las diferencias lingüísticas hacia las diferencias culturales.

La dicotomía visibilidad o invisibilidad del traductor está estrechamente ligada a la cuestión anterior. No se trata solo de la visibilidad del traductor en el plano extratextual, que Venuti pone de manifiesto:

The translator’s shadowy existence [...] is further registered, and maintained, in the ambiguous and unfavorable legal status of the translation, both in copyright law and contractual arrangements. [...] The translator’s authorship is never given full legal recognition because of the priority given to the foreign writer in controlling the translation²⁴.

nos situemos en sus circunstancias, su manera de decir y sus peculiaridades”. (Cito por la edición de Miguel Ángel Vega, *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 266).

²³ Lawrence Venuti, *The translator’s invisibility: a history of translation*, op.cit., p.20

²⁴ *Ibidem*, p. 44. “La existencia en la sombra del traductor [...] se basa y se sostiene así en la ambigua y desfavorable situación legal de la traducción, tanto en lo que respecta a la ley de copyright como en lo relativo a los acuerdos contractuales [...] La autoría del traductor nunca obtiene un reconocimiento legal completo debido a que se le concede al escritor el control de la traducción”.

Se trata también de dos maneras de aproximarse a la traducción, la esencialista y la relativista, expresado en términos científicos; la primera considera la traducción como un trasvase de significados objetivos y estables por parte de un traductor que debe permanecer invisible, pues la mejor traducción sería la que no parece una traducción, mientras que la segunda considera la traducción como la interpretación de significados no estables y dentro de un contexto único e irrepetible, en la que las opciones del traductor hacen inevitable su visibilidad.

2.1.4. Estrategias y procedimientos.

La terminología que se refiere a la toma de decisiones a lo largo del proceso traductor recibe distintos nombres, como es usual que ocurra en el ámbito de la traductología. Los términos más empleados son “método” y “estrategia”.

Aunque estrategia es la denominación más empleada tampoco hay unanimidad en su significación. Algunos estudiosos, como Séguinot²⁵, Gile²⁶ y Höning²⁷, consideran que estrategia es el proceso global de transferencia de una lengua a otra, mientras que otros, como Lörscher²⁸ y Kussmaul²⁹, la definen como los procesos específicos de resolución de problemas concretos de la traducción.

Por su parte Chesterman, en un trabajo posterior, sostiene que las estrategias son herramientas conceptuales y las considera fenómenos observables desde el texto traducido comparado con el original. Mediante las estrategias los traductores intentan ajustarse a las normas, no para lograr equivalencia, sino para llegar a la mejor traducción posible. En el proceso jerárquico de los diversos niveles que conforman una traducción, la estrategia estaría en el nivel operativo y procedimental³⁰.

²⁵ Candance Séguinot, “A study of student translation strategies”, en Sonya Tirkkonen (ed.), *Empirical studies in translation and intercultural studies*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1991, pp.79–88.

²⁶ Daniel Giles, *Basic concepts and models for interpreter and translator training*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1995.

²⁷ Hans G. Höning, “Holmes’ “mapping theory” and the landscape of mental translation processes”, en K. M. Leuven-Zwart and T. Naaijken (eds.), *Translation Studies: the state of the art*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi., 1991, pp. 77-89.

²⁸ Wolfgang Lörscher, *Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies. A Psycholinguistic Investigation*, Tübinga, 1991.

²⁹ Paul Kussmaul, *Training the Translator*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1995.

³⁰ Andrew Chesterman, *Memes of translation*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1997, pp.88-89.

Hurtado Albir distingue entre “método” y “estrategia”. El método sería una opción global y estaría regulado por unos principios acordes con el objetivo del traductor, por lo que tendría un carácter supraindividual; la estrategia en cambio serían los mecanismos utilizados para la resolución de problemas encontrados en el proceso de la traducción y tendría un carácter individual³¹. Esta definición de estrategia en el sentido específico y operacional coincide, creemos, con la orientación de Lörscher y Kussmaul, y es la que hemos adoptado para nuestro trabajo.

Los elementos que integran la estrategia y que están dirigidos a la aplicación concreta de la actuación operativa del traductor, también han recibido nombres diversos, tales como procedimientos, recursos, técnicas o destrezas, entre otros. Procedimientos es el término que utilizamos en este trabajo.

La clasificación de estos procedimientos también es diversa y ha ido acrecentándose a la par que los estudios sobre traducción. Solo nos referiremos a los principales. Ya vimos que Vinay y Darbelnet, representantes de la estilística comparada aplicada a la traducción, llamaron “procedimiento técnico de traducción” a su clasificación: el calco, el préstamo y la traducción literal para la traducción directa y la transposición, la modulación, la equivalencia y la adaptación, para la oblicua³².

Nida propuso cinco “técnicas de ajuste” para favorecer la equivalencia más correcta: “adiciones”, o elementos añadidos en el TM para evitar ambigüedades o completar una expresión elíptica en el TO; “sustracciones”, para evitar repeticiones innecesarias en el TM, como ciertas conjunciones que sí están en TO; “alteraciones”, que pueden implicar cambios en la sintaxis o en la categoría gramatical entre el TO y el TM; las “notas a pie de página”, que en el TM explican diferencias lingüísticas y culturales, o añaden información histórica o cultural; y lo que llama “ajustes lingüísticos a la experiencia” (“adjustments of language to experience”), para señalar cambios lingüísticos que son consecuencia de nuevos acontecimientos culturales³³.

La clasificación de Vázquez Ayora establece dos tipos de procedimientos: los principales, que serían transposición, modulación, equivalencia y adaptación, y los

³¹ Amparo Hurtado Albir, *Traducción y traductología. Introducción a la Traductología*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 249-250.

³² Véase supra, nota 12.

³³ Eugène A. Nida, *Toward a science of translating*, op. cit., p.23.

complementarios, que serían amplificación, explicitación, omisión y compensación, divididos en diversos subtipos. Aunque parte de Vinay Darbelnet, no incluye el calco ni el préstamo por considerarlos escasamente relacionados con la traducción³⁴.

Molina Martínez y Hurtado Albir proponen una clasificación, que aplican a los culturemas, según los procedimientos se alejen del TO (adaptaciones, creación discursiva, descripciones, generalizaciones, particularizaciones, comprensión lingüística, reducciones, modulaciones, sustituciones, compensaciones, amplificaciones, ampliaciones lingüísticas y adaptaciones, variación), o se acerquen al TO (calcos, transposiciones, equivalentes acuñados, préstamos y traducciones literales)³⁵. Hay que señalar que, como veremos, en ciertas ocasiones para la traducción de un culturema se aplican varios procedimientos en el mismo segmento.

Explicamos los procedimientos empleados en nuestra traducción en el apartado 2.2. de este capítulo.

2.1.5. Concepto de culturema. Los nombres propios.

Los estudios sobre traducción han prestado en las últimas décadas³⁶ mucha atención a los elementos propios de una cultura y a la dificultad de traducirlos a otras lenguas. Puede decirse que no ha habido desde entonces estudioso de la traducción que no haya abordado este asunto, por lo que a pesar de que el concepto base es claro, la diversidad de las denominaciones empleadas es prueba de la diversidad de las aportaciones.

En este aspecto, es imprescindible acudir al estudio de Hurtado Albir y a su documentada puesta al día de la cuestión³⁷. Así, un recorrido que se limite a las

³⁴ Gerardo Vázquez Ayora, *Introducción a la traductología*, Washington D.C., Georgetown University Press, 1977.

³⁵ Lucía Molina Martínez y Amparo Hurtado Albir, "Translation techniques revisited: a dynamic and functionalist approach", en "Meta", XLVII, 4, 2002, pp.498-512.

³⁶ Sin embargo, el lazo entre lengua y cultura ya había sido puesto de manifiesto a principios del siglo XIX por Wilhelm von Humboldt, que en sus estudios sobre el lenguaje -más de treinta textos escritos entre 1820 y 1835-, partía de la consideración de la lengua como el elemento formador del pensamiento y de la visión del mundo del ser humano (Véase Wilhelm von Humboldt, *Escritos sobre el lenguaje*, Barcelona, Ediciones Península, 1991). Un siglo después, la idea de que es el lenguaje el que determina de manera decisiva el pensamiento sería reformulada en la "Hipótesis de Sapir y Whorf" (Véanse Edwar Sapir, *Culture, language and personality*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1949 y Benjamin Lee Whorf, *Language, thought, and reality*, Cambridge, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology Press, 1956).

³⁷ Amparo Hurtado Albir, *Traducción y traductología. Introducción a la Traductología*, op. cit., pp.607-611.

aportaciones más sobresalientes de este aspecto de la traducción, comenzará con Nida³⁸, el primero que aborda el análisis de los elementos culturales en el texto y quien cataloga en cinco categorías los diversos “ámbitos culturales”: ecología (flora, fauna y fenómenos atmosféricos); cultura material (objetos, productos y artefactos); cultura social (trabajo y tiempo libre); cultura religiosa y cultura lingüística.

Newmark³⁹ plantea una clasificación de “categorías culturales” muy parecida a la de Nida, pero introduce una nueva categoría cultural, la de los gestos y los hábitos, que serían elementos paraverbales; asimismo subraya la diferencia existente entre el *lenguaje universal* de los conceptos que comparten todas las culturas y *lenguaje cultural* y *lenguaje personal* o idiolecto; además Newmark aporta el concepto de “foco cultural” para referirse a determinados campos del discurso que no tienen equivalencia en la otra lengua, como los términos del críquet en la lengua inglesa o los de la tauromaquia en la española.

“Realia” es el término latino empleado por primera vez por Vlahov y Florin⁴⁰ para referirse a elementos propios de una lengua, palabras y combinaciones de palabras que designan objetos y conceptos característicos de una cultura que no tienen correspondencia precisa en otras lenguas. Distinguen cuatro extensos grupos de “realia”: a) geográficos y etnográficos; b) folklóricos y mitológicos; c) objetos cotidianos y d) sociales e históricos. El concepto de “realia” fue sucesivamente revisado y ampliado por Bödeker y Freese⁴¹, por Koller⁴², y más recientemente por Leppihalme⁴³, para incluir o bien aspectos ideológicos, o bien los fenómenos únicos -y sus términos correspondientes- que son específicos de un país y no tienen equivalencia en la cultura de otro país, o para proponer concretas estrategias de traducción.

Sin embargo, el término comúnmente aceptado y que ha terminado por asentarse en los estudios de traducción, es “culturema”. Como apunta Hurtado Albir en su estudio

³⁸ Eugène A. Nida, “Linguistics and ethnology in translation problems”, en “Word”, 1, 1945, pp.194-208.

³⁹ Peter Newmark, *Approaches to translation*, op. cit., passim.

⁴⁰ Sergei Vlahov y Sider Florin, “Neperevodimoye v perevode: realii” [“Lo intraducible en traducción: realia”], en “Masterstvo perevoda”, Moscú, Sovetskii pisatel, 1970, pp. 432-456. También, Sider Florin, “Realia in translation”, en Zlateva Palma (ed.), *Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*, London & New York, Routledge, 1993, pp. 122-128.

⁴¹ B. Bödeker y K. Freese, “Die Übersetzung von Realienbezeichnungen bei literarischen Texten: Eine Prototypologie”, en “Textcontext”, 2, 3,1987, pp. 137-165.

⁴² Werner Koller, *Einführung in die übersetzungs-wissenschaft*, Heidelberg/Wiesbaden, Quelle & Meyer, 1992.

⁴³ Ritva Leppihalme, “Translation strategies for realia”, en Kukkonen, P. & Hartama-Heinonen, R. (eds.) *Mission, Vision, Strategies, and Values: A Celebration of Translator Training and Translation Studies in Kouvola*, Helsinki, Helsinki University Press, 2001, pp. 139-148.

antes citado, la autoría de este término no está clara. Nord adopta la siguiente definición que procede de Vermeer:

Un fenómeno social de una cultura A que es entendido como relevante por los miembros de esa cultura, y que comparado con un fenómeno correspondiente de una cultura B, resulta ser percibido como específico de la cultura A⁴⁴.

Molina Martínez matiza el alcance de tal definición:

Un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción puede provocar un problema de índole cultural entre los textos origen y meta⁴⁵.

Añade que los culturemas tienen en común dos características, a saber, que surgen debido a la transferencia que se produce entre dos culturas concretas y, son por consiguiente el resultado de un trasvase cultural, y no elementos de una determinada cultura, y que la actuación de un culturema depende del contexto en el que aparezca.

Molina Martínez, tras revisar las clasificaciones anteriores y ateniéndose en lo posible a la terminología de Nida, propone un concepto amplio para cada categoría. Su propuesta clasifica los culturemas en cuatro grandes ámbitos culturales: 1) medio natural; 2) patrimonio cultural; 3) cultura social; y 4) cultura lingüística. La categoría de patrimonio cultural es la más extensa, ya que incluye la “cultura material” y la “cultura religiosa” de Nida, el ámbito de la “cultura material” de Newmark y la categoría de “realia folklóricos y mitológicos” de Vlahov y Florin⁴⁶.

Será esta la clasificación que seguiremos para el análisis de los culturemas en la traducción de nuestra novela.

Por lo que se refiere a la traducción de los nombres propios hay que decir que en la citada clasificación de Molina Martínez, se incluyen, siguiendo el criterio de otros estudiosos, entre los culturemas, concretamente en la categoría de “patrimonio cultural”. Sin embargo, el análisis de los nombres propios ha sido con frecuencia objeto de estudios

⁴⁴ Christiane Nord, *Translation as a Purposeful Activity*, Manchester, St. Jerome, 1997, p.34.

⁴⁵ Lucía Molina Martínez, *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2006, p. 79.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 91-98.

independientes, como demuestran las obras de, entre otros, Virgilio Moya⁴⁷ y Franco Aixelá⁴⁸, lo que parece otorgarles una categoría específica.

La traducción de estos elementos culturales es una de las cuestiones más controvertidas en la teoría y en la práctica de la traducción, comenzando por la descripción del concepto y el alcance del mismo. Para Franco Aixelá sería un nombre propio “[...] toda aquella palabra o expresión que en su estado no marcado sirva para asignar y diferenciar habitualmente a un ente concreto de otros de su especie”⁴⁹, descripción que permite incluir antropónimos, topónimos, animales, títulos, tratamientos de cortesía, marcas etc.

El criterio que en la actualidad se reconoce en los estudios de traducción como el más adecuado para la traducción de los nombres propios es el de la conservación y repetición de grafías, esto es, la mera transcripción, del TO en el TM, aunque no siempre ha sido así, como sabemos, en la historia de la traducción.

Hay no obstante en este criterio general, excepciones⁵⁰ que vienen determinadas por su uso en el TM, o por estar los nombres escritos en caracteres no romanos, o por tratarse de nombres con carga semántica en el TO. Es ya clásica la distinción de Hermans entre “conventional names”, esto es, nombres convencionales que carecen de carga semántica, y “loaded names”, es decir, nombres semantizados o connotados⁵¹, que sí necesitarían ser traducidos, y a los que Franco Aixelá llama “nombres convencionales” y “nombres expresivos” en el estudio antes citado.

En este trabajo hemos optado por analizar los nombres propios de forma independiente de los culturemas, como es habitual en los estudios prácticos de traducciones concretas⁵².

⁴⁷ Virgilio Moya, *La traducción de los nombres propios*, Madrid, Cátedra, 2001.

⁴⁸ Javier Franco Aixelá, *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español). Análisis descriptivo*, Salamanca, Ediciones Almar, 2000.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 65.

⁵⁰ En el estudio de Virgilio Moya, *La traducción de los nombres propios*, op. cit., se ofrece una amplia casuística que tendré en cuenta a la hora de analizar los nombres propios en *Il falsario di Caltagirone*.

⁵¹ Theo Hermans, “Translation Studies and a New Paradigme”, en Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature: studies in Literary Translation*, op. cit., pp. 7-15 (p.13).

⁵² Véase Inmaculada Mendoza García, *La traducción al español de Judy Moody, de Megan Macdonald: revisión del tratamiento de los culturemas y los nombres propios desde la Traductología actual*, Universidad de Sevilla, 2014 (Tesis Doctoral).

En el marco de estos estudios traductológicos teóricos, explicaremos los criterios y los procedimientos con los que hemos abordado los principales problemas que se nos han planteado en nuestra traducción.

2.2. Los criterios de esta traducción

2.2.1. La norma inicial

El traductor invade, extrae y “trae a casa”⁵³

A la hora de plantear cuáles han sido los criterios y si se ha tenido una norma inicial para llevar a término esta traducción, debemos comenzar confesando que tanto los criterios como la norma inicial han ido cambiando a lo largo del proceso traductivo. Entre la extranjerización y la familiarización, entre la visibilidad y la invisibilidad, nos hemos decantado por una traducción más cercana a la lengua italiana cuando las características del texto nos lo han permitido y nos hemos acercado a la lengua española cuando hemos considerado que así nos lo exigía la mayor eficacia comunicativa del texto. Debemos, pues, aceptar que nuestra traducción se sitúa en el ámbito del eclecticismo -como creemos por otra parte que ocurre en la inmensa mayoría de las traducciones- y correr el riesgo de ofrecer la impresión de indefinición que semejante declaración lleva aparejada.

Sin embargo, debo decir también que, aunque mi objetivo principal ha sido conseguir un texto que funcionara en la lengua española, lo que parece que inclinaría la balanza del lado de la familiarización, de “traer a casa”, en palabras de Steiner, los aspectos extranjerizantes son más numerosos, como veremos de inmediato, de modo que el texto italiano se hace visible con frecuencia, y el resultado final creemos que da prioridad a las soluciones que privilegian la conservación de elementos de la lengua de origen.

El papel del traductor en el proceso de traducción ha sido objeto de análisis en algunos de los estudios hasta ahora citados, como hemos visto en Nida o en Toury, al destacar los

⁵³ George Steiner, *After Babel. Aspects of language and translation*, New York, Oxford University Press, 1975. En español, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción* (Traducción de Adolfo Castañón), Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 341. El capítulo I de este libro se titula, en efecto “Entender es traducir”.

elementos sociales en el uso de la norma o factores como la ideología, o la manipulación. Si para Steiner todo acto de lectura es en sí mismo un acto de traducción y toda comprensión es en realidad una traducción, porque “ninguna lengua, ningún sistema simbólico tradicional, ningún grupo cultural, importa elementos ajenos sin correr el riesgo de transformarse”⁵⁴, habrá que admitir que en el caso de la traducción literaria a ese riesgo vienen a sumarse otros factores derivados fundamentalmente del carácter polisémico de los textos. Así lo han señalado, entre otros, Hatim y Mason:

En la traducción literaria el proceso de constante reinterpretación es aún más manifiesto. La lectura que el traductor hace del texto original es solo una de las infinitas posibles, a pesar de lo cual acabará por imponérselos a los lectores de la versión⁵⁵.

Toda traducción es, en efecto, una opción que se impone y de ahí la doble responsabilidad de un intermediario que es primero lector y después traductor:

El papel del traductor en su calidad de lector consiste, por tanto, en construir un modelo del significado pretendido del original y en elaborar hipótesis acerca del probable impacto en sus receptores pretendidos; mientras que en su calidad de productor textual, el traductor, que opera en un entorno sociocultural distinto, trata de reproducir su interpretación del «significado del hablante» para alcanzar los efectos pretendidos en los lectores del texto de llegada⁵⁶.

Si la capacidad potencial de un traductor se sitúa en principio en su conocimiento de la lengua de origen y de la lengua de llegada, en la realización práctica de su trabajo se sitúa en el territorio del habla, como sostenía Pergnier cuando afirmaba que no se traduce de una “langue” a otra “langue”, sino de una “parole” a otra “parole”⁵⁷. Así, si en toda traducción se trasvasan realizaciones del habla, no elementos de una lengua, en el caso de la traducción literaria, nos encontramos más que en otra tipología textual, con un texto que es el producto del idiolecto de un escritor, y por ello cargado de elementos estéticos, expresivos y metalingüísticos, de connotaciones y de recursos retóricos.

¿Qué ocurre cuando además, como en el caso que nos ocupa, se trata de traducir una lengua afín? ¿Se dificulta o se facilita el proceso de la traducción? Según Steiner: “[...] el traductor que trabaja para traducir una lengua afín a la suya siempre está sometido a la tensión de fuerzas contradictorias. Se da cuenta de que siempre sabrá demasiado poco de

⁵⁴ *Ibidem*, p. 342.

⁵⁵ Basil Hatim e Ian Mason, *Discourse and the translator*, London, Longman, 1990. (En español, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona, Editorial Ariel, 1995, p.22. Traducción de Salvador Peña).

⁵⁶ *Ibidem*, p. 121.

⁵⁷ Maurice Pergnier, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, París, Honoré Champion, 1978.

su texto-fuente, pues, desde cierto punto de vista «sabe lo que no sabe»⁵⁸. Sin embargo, esa tensión entre semejanza y diferencia, entre acercamiento o alejamiento en la lengua de origen no se produciría en los casos en que es mayor la distancia lingüística y cultural

Si para lenguas afines en general existe esa tensión ¿qué ocurre entre dos lenguas como el italiano y el español, que comparten un origen común? De “engañosa facilidad” ha sido calificada la proximidad entre ambas lenguas por el estudioso de la gramática de la lengua italiana y también traductor Manuel Carrera Díaz⁵⁹, pues si es cierto que comparten algunas características comunes no lo es menos que de ese mismo hecho se derivan a veces problemas de tan difícil solución como si se tratara de lenguas muy diferentes. Valga asimismo la opinión de una traductora como Maria Teresa Navarro Salazar: “Tradurre dall’italiano in spagnolo può sembrare un lavoro privo di ostacoli, se si pensa alla prossimità esistente fra le due lingue e, ancora, alle coincidenze lessicali che le accomunano”⁶⁰; aunque la propia autora pone de manifiesto tal inexactitud con algún ejemplo de traducción errónea provocada precisamente por la proximidad léxica.

En efecto, como sabemos, la coincidencia formal en el nivel léxico-semántico no quiere decir que haya siempre coincidencia significativa⁶¹; y en lo que se refiere a la morfosintaxis ciertas características de la lengua italiana, como la mayor frecuencia de las oraciones en voz pasiva, del participio de presente, del uso del gerundio y del infinitivo, de la tendencia al estilo nominal, o de superlativos y diminutivos, por señalar solo algunas, aumentan la dificultad de la traducción y confirman que cuanto mayor es la afinidad entre dos lenguas es más difícil introducir cambios en la sintaxis.

Por su parte, un escritor italiano como Italo Calvino que tanto reflexionó sobre la traducción en general y al que ya hemos citado a propósito de la complejidad de la traducción literaria, se muestra así de taxativo en lo que respecta a la intraducibilidad de

⁵⁸ George Steiner, *After Babel. Aspects of language and translation*, op. cit., pp. 449-450.

⁵⁹ Aunque dirigido a aspectos fundamentalmente didácticos, véase el estudio de Manuel Carrera Díaz, “Italiano para hispanohablantes: la engañosa facilidad”, en “Rassegna italiana di linguistica applicata”, Vol.3-1, 1979-80, pp. 23-40.

⁶⁰ Maria Teresa Navarro Salazar, “Lo sperimentalismo d’autore nel processo di traduzione”, en Roberto Puggioni (a cura di) *Teoria e pratica della traduzione letteraria*, Roma, Bulzoni Editore, 2006, p.161. (“Traducir del italiano al español puede parecer un trabajo sin obstáculos, si pensamos en la proximidad que existe entre lenguas tan cercanas, e incluso en las coincidencias léxicas que tienen en común”). Ya Valentín García Yebra (*En torno a la traducción*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 148-150) había ofrecido algunos ejemplos de traducciones erróneas del italiano como consecuencia de esa aparente proximidad.

⁶¹ Así lo señala Manuel Carrera Díaz, “Italiano para hispanohablantes: la engañosa facilidad”, cit., p. 38, que considera los frecuentes *falsos afines* como uno de los problemas del aprendizaje en el nivel léxico.

la lengua italiana, cuando, a propósito de la traducción del adverbio *affatto*, se expresa así:

Lo spirito dell'italiano è proprio in cose come queste: è questa la sua impareggiabile ricchezza, e la sua maledizione (perché rende sostanzialmente intraducibile la letteratura italiana) e la sua difficoltà (guai a chi crede di poter sgrammaticare senza orecchio e senza logica [...])⁶².

E insiste asimismo en que el “drama” de la traducción se hace más grande cuanto más cercanas son dos lenguas:

Sto parlando a un convegno che riguarda le traduzioni dall'italiano all'inglese, e devo precisare due cose: primo, il dramma della traduzione come l'ho descritto è più forte quanto più due lingue sono vicine; mentre tra italiano e inglese la distanza è tale che tradurre vuol dire in qualche misura ricreare ed è possibile salvare lo spirito d'un testo quanto meno si è esposti alla tentazione di farne un calco letterale. Le sofferenze di cui parlavo mi sono occorse più sovente leggendomi in francese, dove le possibilità d'un travisamento nascosto sono continue; per non parlare dello spagnolo, che può costruire frasi quasi identiche all'italiano e dove lo spirito è completamente l'opposto⁶³.

Se refiere también Calvino a los problemas concretos de traducir a escritores italianos⁶⁴, poniendo el acento en la peculiar relación de estos con su lengua:

⁶² “Sul tradurre”, *Mondo scritto e mondo non scritto*, op. cit., p.53. (“El espíritu de la lengua italiana está precisamente en cosas como ésta: ésta es su incomparable riqueza, y su maldición (porque hace que la literatura italiana sea sustancialmente intraducible), y su dificultad (¡ay del que crea poder permitirse errores gramaticales sin oído y sin lógica [...])”). (“De la traducción”, *Mundo escrito y mundo no escrito*, op. cit., pp.49-50).

⁶³ Italo Calvino, “Tradurre è il vero modo di leggere un testo”, *Mondo scritto e mondo non scritto*, op. cit., p.87. (“Estoy hablando en unas jornadas sobre la traducción al inglés de obras italianas, y debo precisar dos cosas: primero, la dificultad de la traducción tal y como la he descrito es tanto mayor cuanto más cercanos sean los idiomas; mientras que entre el italiano y el inglés la distancia es tal que traducir significa, en alguna medida, recrear, y es posible salvar el espíritu de un texto cuanto menos expuesto se esté a la tentación de un calco literal. El sufrimiento del que hablaba lo he padecido más a menudo al leerme en francés, en el que las posibilidades de un malentendido se dan continuamente; por no hablar del español, que puede construir frases casi idénticas al italiano en las que el espíritu es completamente su opuesto”. “La mejor manera de leer un texto es traducirlo”, en *Mundo escrito y mundo no escrito*, op. cit., pp. 82-83).

⁶⁴ El escritor reflexiona así sobre la traducción de sus propias obras a otras lenguas: “Chi scrive in una lingua minoritaria come l'italiano arriva prima o poi all'amara constatazione che la sua possibilità di comunicare si regge su fili sottili come ragnatele: basta cambiare il suono e l'ordine e il ritmo delle parole, e la comunicazione fallisce. Quante volte, leggendo la prima stesura della traduzione d'un mio testo che il traduttore mi mostrava, mi prendeva un senso d'estraneità per quello che leggevo: era tutto qui quello che avevo scritto? come avevo potuto essere così piatto e insipido? Poi andando a rileggere il mio testo in italiano e confrontandolo con la traduzione vedevo che era magari una traduzione fedelissima, ma nel mio testo una parola era usata con un'intenzione ironica appena accennata che la traduzione non raccoglieva, una subordinata nel mio testo era velocissima mentre nella traduzione prendeva un'importanza ingiustificata e una pesantezza sproporzionata; il significato d'un verbo nel mio testo era sfumato dalla costruzione sintattica della frase mentre nella traduzione suonava come un'affermazione perentoria: insomma la traduzione comunicava qualcosa completamente diverso da quello che avevo scritto io. E queste sono tutte cose di cui scrivendo non mi ero reso conto, e che scoprivo solo ora rileggendomi in funzione della traduzione”. (“Tradurre è il vero modo di leggere un testo”, *Mondo scritto e mondo non scritto*, op. cit., pp. 86-87). “Quien escribe en una lengua minoritaria como el italiano llega, más pronto o más tarde, a la amarga conclusión de que sus posibilidades de comunicación se sustentan en hilos tan sutiles

Ci sono problemi che sono comuni all'arte del tradurre da qualsiasi lingua, e problemi che sono specifici del tradurre autori italiani. Bisogna partire dal dato di fatto che gli scrittori italiani hanno sempre un problema con la propria lingua. Scrivere non è mai un atto naturale; non ha quasi mai un rapporto col parlare. Gli stranieri che frequentano degli italiani avranno certo notato una particolarità della nostra conversazione: non sappiamo finire le frasi, lasciamo sempre le frasi a metà. [...] Ora, per scrivere bisogna invece condurre la frase fino in fondo, per cui la scrittura richiede un uso del linguaggio completamente diverso da quello del parlato quotidiano⁶⁵.

Tan en principio disuasorias razones son de algún modo contrarrestadas por el escritor italiano cuando concluye que pese a todo vale la pena intentarlo: “È per questo che, per quanto difficile sia tradurre gli italiani, vale la pena di farlo: perché viviamo col massimo d'allegria possibile la disperazione universale”⁶⁶.

También nosotros lo hemos intentado, si bien es cierto que las anteriores consideraciones sobre la traducción de un texto italiano no hacen sino corroborar la complejidad de los problemas con que a veces nos hemos encontrado y, acaso, explicar nuestra primera afirmación acerca del eclecticismo en el que se ha desarrollado nuestra traducción. Como dijimos al principio, extranjerización y familiarización y, por tanto, visibilidad e invisibilidad, han convivido, aunque en distinta medida, en ella.

Entre los rasgos extranjerizantes señalamos los más destacados:

- 1) Conservación de los siguientes culturemas, todos portadores de una carga histórica y social específica de la cultura italiana: *loggia, fasci, duce, balilla*,

como los de la tela de araña: basta con cambiar el sonido o el orden o el ritmo de las palabras y la comunicación se interrumpe. Cuántas veces, al leer la primera redacción de la traducción de un texto mío que me mostraba el traductor, me asaltaba una sensación de extrañeza por lo que leía: ¿Eso era todo cuanto yo había escrito? ¿Cómo había podido ser tan plano y tan insípido? Después, al volver a releer mi texto en italiano y cotejarlo con la traducción, veía que esta era incluso una traducción fidelísima, pero en mi texto yo usaba una palabra con una intención irónica sutil que la traducción no recogía; una oración subordinada en mi texto era muy rápida, mientras que en la traducción cobraba una importancia injustificada y una pesadez desproporcionada; el significado de un verbo en mi texto se difuminaba en la construcción sintáctica de la frase, mientras que en la traducción sonaba como una afirmación perentoria; en fin, la traducción comunicaba algo completamente distinto a lo que yo había escrito. Y de todas estas cosas no había sido consciente al escribir y solo ahora las descubría, al releerme en la traducción”. (“La mejor manera de leer un texto es traducirlo”, en *Mundo escrito y mundo no escrito*, op. cit., p. 82).

⁶⁵ *Ibidem*, p.89. (“Hay problemas comunes en el arte de la traducción a cualquier lengua y problemas que son específicos de la traducción de autores italianos. Hay que partir del hecho de que los autores italianos siempre tienen un problema con su propio idioma. Escribir nunca es un acto natural, apenas tiene relación con el habla. Los extranjeros que frecuentan a italianos habrán notado, sin duda, una particularidad de nuestra conversación: no sabemos acabar las frases, casi siempre las dejamos a medias. [...] Sin embargo, para escribir hay que concluir la frase, por lo que la escritura requiere un lenguaje completamente distinto al del habla cotidiana”. *Ibidem*, p. 84).

⁶⁶ *Ibidem*, p.91. (“Y por eso, y por muy difícil que sea traducir a los italianos, es por lo que vale la pena hacerlo: porque vivamos (sic) con la mayor alegría posible la desesperación universal”. *Ibidem*, pp. 85-86).

piccole italiane. En la traducción, en la que estos términos aparecen en letra cursiva, explico en nota a pie de página su significado cultural, por considerar que la información añadida mediante este procedimiento es más adecuada para respetar el contexto espacio-temporal de la novela que, por ejemplo, la glosa intratextual, o explicación que se integra en el texto como parte constitutiva del mismo.

- 2) Conservación, adaptándolos cuando es necesario a la sufijación de la lengua española, de ciertos adjetivos y adverbios derivados de antropónimos que no se registran en nuestros diccionarios: *federiciana*, *carduccianos*, *mantegnesco*, *dannunziano*, *pirandellianamente*.
- 3) Transcripción o transferencia literal, aunque esto es norma general en la traducción desde hace décadas, de antropónimos y topónimos, salvo que hayan sido naturalizados en español.
- 4) Conservación de los títulos de periódicos y revistas: “Corriere di Sicilia”, “La Falce”, “Il Cimento”.
- 5) Conservación de algunas estructuras sintácticas, como ciertas frases nominales que, a nuestro entender, en español funcionarían mejor con un verbo, o como algunas enumeraciones sin la copulativa final que son usuales en la lengua italiana, pero no en la española.
- 6) Abundancia de notas a pie de página, en las que se comentan las numerosísimas referencias lingüísticas, históricas y sociales del contexto cultural de la novela. Aunque se trata de un recurso que en principio se diría familiarizante al acercar el texto al receptor y ofrecerle ciertas claves de lectura, la realidad es que refleja la intervención, la presencia del traductor, en el texto de origen, y por ello, según el enfoque traductológico de Lawrence Venuti, lo visibilizan.

Entre los rasgos familiarizantes señalamos asimismo los más destacados:

- 1) Tendencia general en el nivel morfosintáctico al acercamiento a las estructuras morfológicas y sintácticas, a las normas y reglas de la lengua española a fin de lograr la mayor efectividad y comunicabilidad posibles en la lengua receptora. En este aspecto estamos en el marco de lo que Nida llamó la equivalencia dinámica, con la consiguiente estrategia de adaptación a la

gramática del TM. De ahí el uso frecuente, como veremos, de procedimientos como la transposición, la explicitación, el desplazamiento, la amplificación o la omisión.

- 2) Traducción de todos los dialectalismos del italiano, con lo que ello supone de desaparición de cierto color local del texto; asimismo se ha traducido la mayor parte de los préstamos de otras lenguas, salvo aquellos cuyo uso está consagrado en español. Una amplia casuística que trataré a continuación y de la que también se da cumplida cuenta en las notas de la traducción.

De lo expuesto se desprende que en nuestra traducción los elementos extranjerizantes y en consecuencia la visibilidad del traductor son superiores a los familiarizantes y que, por lo tanto, el resultado está más cerca de los postulados de Venuti que de los de Nida. Este creía que la mejor traducción era la que no hace pensar al lector que está leyendo una traducción, mientras que Venuti, por su parte, sostenía que las traducciones deben ser leídas como traducciones y no como textos originales, aun a costa de utilizar una sintaxis o una puntuación más cercanas al TO, así como los procedimientos que hacen más visible la presencia del traductor.

Para completar lo apuntado sobre nuestros criterios analizaremos a continuación los procedimientos que con más frecuencia han sido utilizados en la traducción de la novela.

2.2.2. Procedimientos generales

En este apartado analizaremos de modo general -los culturemas y los nombres propios se analizarán en otros apartados-, solo a modo de ejemplos y sin ánimo de exhaustividad, algunos de los procedimientos, que aun siendo de uso habitual, y en ocasiones de aplicación mecánica en la práctica de la traducción, han constituido la base desde la que hemos abordado la resolución de los problemas planteados en el texto. La sistematización de estos procedimientos y la reflexión que lleva aparejada resultó asimismo de gran utilidad para evitar posibles incongruencias y opciones injustificadas en la fase de revisión final de la traducción.

Hay que señalar que en muchos de los ejemplos elegidos pueden darse dos, e incluso más, procedimientos y que los límites entre ellos no siempre son claros, como sucede, por ejemplo, con la explicitación y la amplificación.

1. Notas a pie de página

Si tenemos en cuenta el elevado número de notas a pie de página de nuestra traducción, tendremos que concluir que se trata sin duda del procedimiento más utilizado, en consonancia con la condición de novela histórica del texto y con nuestro objetivo de realizar una traducción comentada del mismo. Un aparato crítico que para una hipotética publicación de la novela en una editorial convencional resultaría sin duda excesivo y que solo tendría cabida en una edición anotada de ámbito académico dirigida a estudiantes, o en una edición especializada en temas de italianística. En ambos casos el proyecto del volumen incluiría una introducción sobre la autora, su obra, el análisis de la novela y una bibliografía razonada.

Las notas a pie de página como recurso traductológico han sido objeto de estudio y de diversas opiniones, desde ser consideradas por Nida⁶⁷, junto con las adiciones, sustracciones y alteraciones, como una de las cinco técnicas de ajuste, hasta verse como “el fracaso del traductor”⁶⁸, o más recientemente como “manifestaciones directas y explícitas del traductor, único espacio en que adopta el yo enunciador de su propio discurso”⁶⁹.

Dada la heterogeneidad de las notas las clasificamos aquí según cinco tipologías, que se describen a continuación:

a) Notas de carácter lingüístico. Se trata de notas de carácter fundamentalmente léxico. Se explican las contadas ocasiones en que se ha dejado el término en italiano, así como los frecuentes dialectalismos y los préstamos de otras lenguas, como galicismos, hispanismos, anglicismos etc. Se presentan según el texto original y se explica el criterio

⁶⁷ Véase supra, nota 33.

⁶⁸ En opinión de Dominique Aury en el Prefacio al libro de Mounin: “La note en bas de page est la honte du traducteur” (Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, op. cit., XI). De igual modo se manifiesta Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, op. cit., p. 95: “Ci sono delle perdite che potremmo definire assolute. Sono i casi in cui non è possibile tradurre, e se casi del genere intervengono, poniamo, nel corso di un romanzo, il traduttore ricorre all’*ultima ratio*, quella di porre una nota a piè di pagina -e la nota a piè di pagina ratifica la sua sconfitta”. (*Decir casi lo mismo: la traducción como experiencia*, op. cit., p. 310: “Hay algunas pérdidas que podríamos definir absolutas. Son los casos en los que no es posible traducir: cuando se dan casos de este tipo, pongamos, en el curso de una novela, el traductor recurre a la *última ratio*, la de poner una nota a pie de página (nota que ratifica su derrota)”.

⁶⁹ M^a Luisa Donaire, “N. del T.: Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural”, en M^a Luisa Donaire, Francisco Lafarga et al, *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Universidad de Oviedo, 1991, p.79.

seguido para su traducción o, en algunos casos, por qué se ha preferido dejar el préstamo, el calco o la adaptación, como veremos a continuación.

Una muestra representativa de este tipo de notas sería la que acompaña el término *duce* (nota 7 del Epílogo):

En el original *duce*, que conservo en la traducción dado que en español ese es el término que identifica a Mussolini. Así lo registra MMOL: “Nombre italiano, equivalente a caudillo, con que se designaba al jefe del Estado durante la época fascista”. No se recoge en DRAE (sí *dux*, aunque referido al príncipe en Venecia y en Génova).

O esta otra que acompaña el término *Fasci*, en la que también se incluyen aspectos culturales (nota 77 de la *Primera parte*):

No traduzco este término que aparecerá siempre en cursiva, porque *fascio* no se registra en ningún diccionario de español, aunque sí como italianismo en estudios de historia y siempre entrecomillado o en letras cursivas. Los *Fasci* sicilianos, forma abreviada de Fasci Siciliani dei Lavoratori (Ligas Sicilianas de los Trabajadores), movimiento popular de inspiración anarquista y socialista del último tercio del siglo XIX, protagonizaron una revolución campesina, en protesta por el gran empobrecimiento de las áreas rurales. El movimiento tuvo uno de sus puntos álgidos en 1893, tras lo cual Crispi, al que habían recurrido los terratenientes para restablecer el orden, decretó el estado de excepción, disolviendo las organizaciones y arrestando a sus líderes mediante el uso de la fuerza extrema. Nada más lejos pues del significado totalitario que el término *fascio* pasaría a tener tras la primera guerra con el fascismo de Mussolini (Véanse Salvatore F. Romano, *Storia dei Fasci Siciliani*, Bari, Laterza, 1959 y Francesco Renda, *I fasci siciliani. 1892-1894*, Torino, Einaudi, 1977). Ya hemos visto que el nacimiento de los *fasci* en Sicilia es uno de los ejemplos aducidos por Attanasio para ilustrar lo avanzado de los cambios sociales que se produjeron en la isla antes que en otras zonas de Italia en esta etapa. Los párrafos siguientes reflejan también su concepto no inmovilista de la historia, como vimos en el capítulo 1, epígrafe 1.2.1.

b) Notas de referentes culturales. Son de diversa naturaleza: históricas -personajes políticos, acontecimientos, batallas-; artísticas -escritores, citas de otros autores, movimientos literarios; pintores, obras, y manifestaciones artísticas de cualquier otro orden-; antropológicas -costumbres, supersticiones-; espaciales -ciudades, plazas, calles- Y, en suma, todas aquellas referencias que consideramos de utilidad para una mejor comprensión de la novela.

En este caso ponemos como ejemplo la nota que acompaña un gesto supersticioso de Paolo Ciulla que, ya descubierto por la policía, simula escupir sobre sus dibujos (nota 42 del *Preámbulo*).

Para Giuseppe Pitrè (*La jettatura ed il mal'occhio in Sicilia*, consultado en legado de Alejandro Guichot y Sierra, sign. 0277 (12), op.cit., p.7) se trata de otro de los ritos considerados más eficaces para conjurar la *iettatura*, o maleficio, en Sicilia: “Non mancano anche le parole per iscongiurare la jettatura, ed è comunissima una formola che si dice tendendo gl'indici ed i mignoli e piegando le altre dita delle mani per raffigurare due paia di corna. Ecco questa formola: Cornu, gran cornu, ritortu cornu,/Russa la pezza, tortu

lu cornu,/Ti fazzu scornu:/Vaju e ritornu,/Cornu! Cornu! Cornu! (Corno, gran corno, ritorto corno,/Rossa la pezzolina, torto il corno;/Io ti fo scorno, Vado e ritorno, /Cornu! Cornu! Cornu!) E si sputa tre volte con forza: *ppu!*, *ppu!*, *pppu!*. Bisogna notare intanto, che lo sputo ha un effetto meno energico degli espedienti fin qui cennati, e riesce specialmente pel mal'occhio: triplice sputo, s'intende, che in certe occasioni è una provvidenza". ("No faltan tampoco las palabras para conjurar la mala suerte, y es muy común una fórmula que se dice extendiendo los índices y los meñiques y recogiendo los otros dedos de las manos para representar dos pares de cuernos. Esta es la fórmula: Cuerno, gran cuerno, retorcido cuerno, /Rojo el pañuelo, torcido el cuerno;/Yo te descuerno,/Voy y vuelvo./¡Cuerno!, ¡cuerno!, ¡cuerno! Y se escupe tres veces con fuerza: *ppu!*, *ppu!*, *pppu!* Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el esputo tiene un efecto menos intenso que los recursos considerados hasta ahora, y tiene éxito especialmente con el mal de ojo: un triple esputo, se supone que es providencial en ciertas ocasiones"). Pitрэ escribe en otro artículo (*Lo sputo e la saliva nelle tradizioni popolari in Sicilia*, "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari", op. cit., IV, pp. 223-236): "Prima e dopo il sec. XVI lo sputo fu ritenuto mirabile per certe guarigioni" (p. 233), aunque no parece que en esta ocasión el protagonista tenga ese propósito. También Giuseppe Bonomo, *Scongiuri del popolo siciliano*, Palermo, Palumbo Ed., 1953, en el Cap.1 "Scongiuri contro il malocchio", p. 81, escribe: "Per allontanare il malocchio un altro mezzo potentissimo è lo sputo, e le donne incinte vi ricorrono molto volentieri. Però bisogna sputare con forza, con quanto più impeto è possibile, perché l'azione riesca efficace. Ancora meglio se si sputa tre volte recitando il seguente scongiuro: Cornu, gran cornu [cita 6 versos del texto de Pitрэ]. La forza dello scongiuro è nel triplice sputo, *ppu*, *ppu*, *ppu* e nella parola *cornu*". ("Para alejar el mal de ojo otro medio muy poderoso es el esputo, y las mujeres encintas recurren a él de muy buen grado. Pero hay que escupir con fuerza, con todo el ímpetu posible, para que la acción sea eficaz. Todavía mejor si se escupe tres veces recitando el siguiente conjuro: Cuerno, gran cuerno [...]. La fuerza del conjuro reside en el triple esputo, *ppu*, *ppu*, *ppu* y en la palabra *cornu*"). Bonomo distingue entre el "malocchio", que sería un maleficio de carácter voluntario, y la "iettatura", maleficio involuntario, cuyos límites, añade, no vio claros Pitрэ al inicio de sus estudios. (Nos parece pertinente señalar que la lengua española posee el término *yactura*, de igual etimología que *iettatura*, que se recoge en DAUT como voz latina: "Quebra, pérdida; u daño recibido", y en DRAE, con igual definición).

c) Notas sobre el proceso de creación de la obra. Se trata de las notas extraídas de las *Anotaciones para la construcción de la novela*, en las que Maria Attanasio recoge, como sabemos, el material documental fruto de sus investigaciones y que permiten asistir a la génesis y al proceso creativo de la obra. Asimismo ilustran ciertos aspectos de la vida del personaje protagonista o ciertas circunstancias de otros personajes o acontecimientos, también históricos, de la obra.

La siguiente nota recoge los comentarios que realiza la escritora a propósito del dibujo de Paolo Ciulla para el cartel que anuncia su taller de fotografía, *Fotografia Liberty di Ciulla Paolo* (nota 104 de la *Primera parte*).

En las Anotaciones, Maria Attanasio incluye como "Notizia" un extenso apunte en el que primero describe y después comenta el dibujo en cuestión; lo reproduzco en su integridad porque es otra prueba del interés por el arte que muestra la escritora: "Primi del Novecento (comunque prima del 1906): retro della fotografia, con la scritta Fotografia Liberty in alto, e in basso, in diagonale, Ciulla Paolo, e sotto Catania, che circondavano, e il disegno leggerissimo, la leggera traccia, di un volto femminile, di profilo, con un alto bicchiere in mano, e tralci di lillà, foglie, fiocchi, in puro stile liberty, tra i capelli rigonfi e assolutamente nella moda di quegli anni, e nel fondale. [...] Una incisione sorprendente, in puro stile Liberty, con un grande equilibrio tra il bianco e il nero, il geometrico e il floreale a testimonianza della

conoscenza dei nuovi indirizzi artistici, che venivano d’Oltralpe, quando ancora pochi conoscevano il Liberty, che a Catania trionferà intorno agli anni venti: a dimostrazione della sua sensibilità e curiosità artistica”. (“Inicios del siglo XX (en cualquier caso antes de 1906): reverso de la fotografía, con el letrero Fotografía Liberty arriba, y abajo, en diagonal, Ciulla Paolo, y debajo Catania, que enmarcaban el dibujo ligerísimo, el trazo leve, de un rostro femenino, de perfil, con una alta copa en la mano, y como fondo inflorescencias de lilas, hojas, flecos, en puro estilo Liberty, entre los cabellos ahuecados y totalmente a la moda de aquellos años. [...] Un grabado sorprendente, en puro estilo Liberty, con un gran equilibrio entre el blanco y el negro, entre lo geométrico y lo floral, dando fe del conocimiento de los nuevos rumbos artísticos, que llegaban de más allá de los Alpes, cuando pocos conocían el Liberty, que triunfará en Catania hacia los años veinte: una demostración de su sensibilidad y curiosidad artística”). En el libro de Nicolosi, *Paolo Ciulla, il falsario*, op.cit., entre pp. 48-49, aparece reproducido el dibujo, por primera vez que sepamos, y en tamaño más reducido también en el libro de Fo y Sciotto, *Ciulla*, op.cit., p. 81. El dibujo puede verse en el Apéndice 2, p. 146. (Liberty es, como se sabe, el nombre que se le da en Italia al Modernismo).

d) Notas intertextuales. Se trata de notas en las que se recogen los temas, motivos y expresiones que son recurrentes en otras obras de la escritora y que confirman las claves esenciales de su escritura.

Esta nota acompaña la voz *obsidiana* en el siguiente fragmento: “Pero Paolo no seguía ya sus palabras, ensimismado en la nube de obsidiana que, cuando trataba de leer retrospectivamente su vida, había oscurecido las huellas y los rostros de su ciudad interior” (nota 26 del *Epílogo*).

La obsidiana es una roca volcánica vítrea de color negro, aunque a veces puede ser de color verde oscuro. En este contexto, en el que Ciulla observa la vida que perdió para siempre, el uso del negro, parece tener una fuerte carga simbólica de muerte. El término lo utiliza Maria Attanasio en dos poemas de *Amnesia del movimento delle nuvole*, op. cit., creemos que con similar simbolismo. Reproducimos ambos poemas: “MORTE BUTTANA/Morte buttana onda d’invertebrati/vaso del mio pensiero in latitanza/dal buco del tuo sesso/rompe gli argini avanza nella pianura/l’occhio spento di dio./Notte d’incandescente ossidiana.” (p.50). (“PUTA MUERTE”: “Put a muerte ola de invertebrados/vasija de mi pensamiento en rebeldía/del agujero de tu sexo/rompe los márgenes avanza en la llanura/el ojo apagado de dios./Noche de incandescente obsidiana”); “OGNI TENTACOLO UN OCCHIO.../Ogni tentacolo un occhio/ogni squama una zampa/presente di calcinacci di nuvole in transito/senza destinatario oltre le basse colline la piana/di melograni e ossidiana dove s’accampano/i rifugiati in una finzione di stasi/drago serpente/tra il respiro e la bocca./Amnesia del movimento delle nuvole/buio di encefalo spento.” (p. 94). (“CADA TENTÁCULO UN OJO...”: “Cada tentáculo un ojo/cada escama una pata/presente de escombros de nubes de paso/ sin destinatario más allá las suaves colinas la llanura/ de granados y obsidiana donde acampan/los refugiados en una ficción de marasmo/dragón serpiente/entre la respiración y la boca./Amnesia del movimiento de las nubes/ oscuridad de encéfalo plano.”).

e) **Notas documentales posteriores.** Estas notas proceden de documentos consultados por nosotros en el Archivio di Stato de Catania con posterioridad al momento en que Maria Attanasio realizó su investigación, cuando aún no estaban catalogados.

La siguiente nota acompaña la intervención de Turi (Salvatore) Aprile, amigo leal y testigo a favor de Ciulla, en el juicio de octubre de 1923 (nota 33 de la *Tercera parte*).

En “Memoriale” hemos podido leer un Biglietto Postale, fechado en Catania el 21-XII-1916, enviado por Aprile a Ciulla, y que constituye, creemos, una prueba más de la estrecha relación que los unía y de la preocupación de Turi por su amigo “pintor”: “Al Sig. Paolo Ciulla Pittore- via S. Giuseppe Transito N 9- Piazza Maravigna Int. I Piano. Catania/Caro Paolo. Hai preso cappello? Sei sempre lo stesso? Ti ho servito ho parlato G* [ilegible], ora ho bisogno di parlarti./Viene a trovarmi, spero metterti a posto./ Saluti/ SAprile” (“Al Sr. Paolo Ciulla Pintor- via S. Giuseppe Transito N 9- Piazza Maravigna Int. I Piano. Catania/Querido Paolo. ¿Has prosperado? ¿Eres siempre el mismo? /He cumplido hablé con G*, ahora necesito hablar contigo./Ven a verme, espero encarrilarte./ Saludos/SAprile”). (La frase *Hai preso cappello?* parece aludir a alguna forma de mejora social o económica, lo que encaja en el sentido general de este escrito y de la situación que vivía Ciulla tras volver de América. Véase nota 93 de la Primera parte en la que tratamos las connotaciones sociales del sombrero).

2. Préstamos y sicilianismos

En la novela aparecen numerosos préstamos de otras lenguas, en general relacionados con las diferentes etapas en las que se desarrolla la vida de su protagonista. El tratamiento traductológico de estos elementos procedentes de otras lenguas y que se integran en una lengua sin ser modificados, no ha sido uniforme, y su traducción o conservación en el TM ha obedecido a razones diversas y ha tenido soluciones distintas, aunque siempre basadas en su frecuencia de uso o dirigidas a conseguir la mayor naturalidad en la lengua española. Dado que en la traducción hemos explicado en nota cada caso pormenorizadamente, nos limitamos ahora a tratarlos conjuntamente y a destacar los casos más significativos.

Galicismos:

Los galicismos, hasta una veintena sin contar los abundantes topónimos, aparecen sobre todo en la *Segunda parte*, durante la estancia de Paolo Ciulla en París: *buffet, tablier, toilette, jacquerie, nécessaire* (*Primera parte*); *boulevard, clochard, Académie, paletot, atelier, bohémien, bistrot, vernissage, foulard, madame, étagère, pas de problème, plein air* (*Segunda parte*); *eclatante* (*Tercera parte*).

Algunos de estos términos han sido traducidos en el TM: *sobrefalda (tablier)*, *revuelta (jacquerie)*, *brillante (eclatante)*, *inauguración (vernissage)*, *vagabundos (clochard)*; otros, se han mantenido como galicismos pero con las adaptaciones gráficas al español, todas recogidas en DRAE: *bufé (buffet)*, *bulevar (boulevard)*, *bistró (bistrot)*, *fular (foulard)*; otros que ya han sido adaptados como calcos a la lengua italiana han sido traducidos también con los calcos correspondientes en la lengua española: *puesta en escena (messinscena, mise en scène)*. Debemos señalar que hemos traducido también los galicismos *paletot* y *atelier*, pese a que ambos se registran en DRAE; el primero, *paletó*, como adaptación, por considerarlo de uso anticuado, y el segundo como préstamo, *atelier*, por considerar que su uso no está arraigado o es infrecuente en español. Hemos traducido *abrigo* y *estudio*, respectivamente.

Hispanismos:

Los hispanismos aparecen sobre todo en la *Segunda parte*, durante la estancia de Paolo Ciulla en Argentina y en la carta que desde allí escribe a su médico; se trata de hispanismos tanto léxicos como morfosintácticos. Su lógico mantenimiento en el TM se acompaña de notas en las que se da cuenta de su presencia, no siempre gráficamente correcta, en el TO. Son: *peones (Primera parte)*; *patio, capata, graglieco, gravato, pesos, bassura, giunti, lo incerto, mi si da di alta, perro (Segunda parte)*.

Anglicismos:

Son muy escasos, sobre todo si tenemos en cuenta la notoria tendencia en la lengua italiana actual a incorporar anglicismos⁷⁰. Son: *middle class (Primera parte)*; *partner, pass, performance (Segunda parte)*. Los dos primeros se han traducido y *performance*, que aparece en DRAE como anglicismo, se ha conservado por parecernos más adecuado que otras alternativas como *espectáculo*, que no recoge el significado específico de la voz inglesa.

Latinismos:

⁷⁰ Véase Gian Luigi Beccaria, “L’italiano, oggi: l’antico, il nuovo”, en “Cuadernos de Filología Italiana”, vol. 9, 2002, pp.191-203. Sobre la presencia de los anglicismos en los textos periodísticos, véase Manuel Carrera Díaz, “La construcción del texto periodístico en italiano y español”, en María de las Nieves Muñoz; Francisco Amella (eds.), *La Costruzione del testo in italiano, sistemi costruttivi e testi costruiti, Atti del Seminario Internazionale di Barcellona*, Florencia, Franco Cesati Editore, 1996, pp.113-126.

Encontramos escasos latinismos que se mantienen en el TM como tales, por tratarse de palabras o expresiones de uso no infrecuente en registro culto: *Cholera morbo, ergo*.

Germanismos:

En la novela se utiliza también un germanismo, *leitmotiv*, que mantenemos en la traducción por no tener equivalencia y que se registra en DRAE como voz alemana. Encontramos también la expresión *Die Brücke*, nombre de la tendencia artística expresionista de principios del siglo XX, que explicamos en nota, y que mantenemos en la traducción porque la propia autora lo traduce de inmediato.

Lusismo:

También encontramos entre los préstamos una variante brasileña: *reis* del portugués *reais*, que hemos traducido (*reales*).

Arabismo:

En la novela se utiliza el arabismo *ascaro*, registrado en los diccionarios de italiano con el significado de soldado indígena africano que formaba parte de las tropas coloniales italianas en Eritrea y Somalia. Aunque en DRAE y en MMOL aparece también *áscari*, como soldado de infantería marroquí, las connotaciones de que se cargó en la lengua italiana nos hicieron optar por la traducción *chaquetero* para ese término, como explicamos en el apartado dedicado a los culturemas.

Sicilianismos:

Mención aparte merece la presencia en *Il falsario di Caltagirone* de otros términos procedentes del dialecto siciliano. La compleja situación lingüística de Italia, y la coexistencia de la lengua estándar con múltiples dialectos, ha ofrecido en el pasado reciente abundantes ejemplos de escritores que han utilizado el dialecto, bien con un propósito mimetizador como Verga o Pirandello, bien como un ejercicio experimental como Gadda o Pasolini, y los sigue ofreciendo en la narrativa actual de Consolo o

Pariani⁷¹. Aun sin ser excesivo no es desdeñable el número de sicilianismos que utiliza Maria Attanasio en su novela⁷². En efecto, pueden registrarse alrededor de cuarenta ejemplos, en su mayoría léxicos y algunos sintácticos, además de otro término dialectal procedente del romanesco.

Los sicilianismos aparecen a lo largo de toda la novela -excepto en la Tercera parte-, aunque en distinta proporción: *sciara, mavaro, truvature, basola, giarna, laria, 'ntroscia, preno (Preámbulo); ciantri, scarparo, infatato, babulianti, paraspuraro, scaliavano, scattiato, giornatari, cummacca, facesse presto vossia (Primera parte); succiu, scavàgghiu, zazzamita, draunare, minchia, quartino, santitto, scattiato (de nuevo), licchità, basolato, criata, U patru nostru (Primera parte); baglio, freddosa, lampato, gnuri, voscenza (Epílogo).*

Nuestra opción en este caso ha sido traducirlos todos y dar en nota a pie de página el término original, argumentando nuestra elección con la autoridad de diccionarios especializados.

En la novela encontramos también un término procedente del dialecto romanesco: *magnaccia (Epílogo)*, que también hemos traducido, como el resto de los dialectalismos.

Algunos de estos términos los encontraremos también entre los culturemas, donde se explicará el procedimiento utilizado en su traducción.

3. Transposición

La transposición, procedimiento por el que se reemplaza una parte del discurso, una palabra o un segmento del TO por otra palabra o segmento del TM respetando su contenido semántico pleno, pero no su categoría gramatical ni, a veces, su función sintáctica, ha sido muy utilizada. En ocasiones ha afectado a segmentos mínimos, otras a segmentos mayores. Hay transposiciones de carácter obligatorio, como veremos que sucede con ciertas formas verbales, y otras de carácter facultativo, pero en todos los casos se ha tenido como propósito una mayor fluidez y adecuación a las estructuras sintácticas

⁷¹ Véanse Valeria Della Valle, “Mappa linguistica della narrativa recente”, en “Bollettino di italianistica”, 2005, II (1), pp. 123-136, y Marina Castiglione, “Dal plurilinguismo domestico al plurilinguismo letterario. Casi di studio in Sicilia”, en “The Italianist”, 2012, XXXII, 2, pp. 321-344.

⁷² Véase el Capítulo 1, epígrafe 1.3.3. , donde vimos cómo explica la escritora su compleja relación con el dialecto siciliano.

y a la mayor frecuencia de uso en la lengua española. Con frecuencia, como podrá observarse, la transposición tiene como consecuencia un desplazamiento y, más rara vez una omisión.

A) Ejemplos de carácter obligatorio:

-Cambios en las formas verbales:

TO: passava intere serate **a spiarlo**. (p.14)

TM: pasaba las tardes enteras **espiándolo**. (p.149)

TO: **Ad aspettarlo** non c'era nessuno. (p.125)

TM: Nadie **lo esperaba**. (p.297)

-Cambio de un adjetivo en TO por un verbo en forma personal en TM:

TO: antica vedetta federiciana sul mare, che dopo quell'eruzione si ritrovò **lontano** due chilometri da esso (p.13)

TM: antigua atalaya federiciana sobre un mar que tras aquella erupción **se alejó** dos kilómetros (p.145)

-Cambio de número singular en TO a plural en TM:

TO: Quieta polvere di senzavolto **d'ogni tempo** (p.130)

TM: *Silencioso polvo* de los seres sin rostro **de todos los tiempos** (p.303)

-Cambio de una forma verbal activa en TO por un adjetivo con función de sustantivo en TM:

TO: una sorta di ineludibile **tu devi** kantiano (p.13)

TM: una suerte de ineludible **imperativo** kantiano (pp. 147-148)

-Cambio de un sustantivo en TO por un verbo en TM:

TO: che si sarebbe presto imbarcato su un bastimento **in partenza** per il Brasile (p. 46)

TM: que se embarcaría pronto en un buque **que partía** para Brasil (p. 194)

TO: qualche mese prima **dell'uscita** dal carcere (p. 123)

TM: unos meses antes **de salir** de la cárcel (p. 294)

TO: ma anche se le guardie **in conversazione** davanti alla porta dell'infermeria (p. 123)

TM: pero aunque los guardias **que charlaban** ante la puerta de la enfermería (p. 295)

B) Ejemplos de carácter facultativo:

-Cambio de sustantivo colectivo en TO por sustantivo individual en TM:

TO: vocio di **pescheria** (p.58)

TM: griterío de **pescaderos** (p.210)

-Cambio de número singular en TO a plural en TM:

TO: **maledetti soldi** (p. 100)

TO: **maldito dinero** (p. 264)

4. Modulación

La modulación, un procedimiento de carácter semántico que supone un cambio del punto de vista o de categoría de pensamiento, esto es, una base conceptual distinta en relación con la formulación del TO, también ha sido utilizada. Puede afectar igualmente a la metáfora, y a veces reviste carácter obligatorio. Algunos ejemplos:

TO: l'alto **tenore** di vita (p. 22)

TM: el alto **tren** de vida (p. 161)

TO: Si sono messi d'accordo, **i cornuti**, pensava furente (p. 99)

TM: Se han puesto de acuerdo, **los cabrones**, pensaba furioso (p. 263)

TO: **in perfetto orario** (p. 126)

TM: **con total puntualidad** (p. 298)

TO: come se fossero parole **d’ogni giorno** (p. 128)

TM: como si fuesen palabras **sin importancia** (p. 300)

TO: l’uomo **dallo sguardo cespuglioso** (p. 67)

TM: el hombre **de la mirada hirsuta** (p. 221)

En este último ejemplo hemos considerado más adecuado conservar en el TM la metáfora que aparece en el TO y, por lo tanto, traducir **de la mirada hirsuta** y no “de las **cejas hirsutas**”⁷³.

5. Desplazamiento

El desplazamiento, o la reorganización de la frase cambiando el orden o la posición de los segmentos, ha sido frecuente y ha obedecido fundamentalmente a razones de naturalidad y de mayor eficacia expresiva en el TM. El desplazamiento puede ser:

A) sintagmático, esto es un cambio realizado en el sintagma:

TO: **Un’attesa spasmodica** di cambiamento (p.41)

TM: **Una tensa expectativa** de cambio (p. 187)

TO: di un **pubblico casino** (p. 49)

TM: de un **burdel público** (p. 197)

TO: chiusi nella distratta cecità di quel presente, **mentre il teatro della storia fuori s’abbuiava** (p. 122)

TM: encerrados en la distraída ceguera de aquel presente, **mientras que, fuera, el teatro de la historia se oscurecía** (p. 293)

B) intraoracional, cambio de segmento dentro de una oración, ya sea al principio, en medio o al final de la misma:

TO: salendo sul barco Paolo mise un piede in fallo **trattenuto a volo da Prospero** (p. 46)

TM: subiendo al barco puso un pie en falso y **Prospero lo agarró al vuelo** (p. 194)

⁷³ Véase nota 31 de la Segunda parte.

TO: di banconote false -non solo lire ma anche dollari- **che dal Sud dell'Italia** in mano agli emigranti in partenza dai porti di Palermo e Napoli **arrivava in America** (p. 105)

TM: de billetes falsos -no solo liras sino también dólares- **que desde el Sur de Italia llegaba a América** de la mano de los emigrantes que partían de los puertos de Palermo y Nápoles (p. 269)

6. Explicitación

Se trata de un procedimiento de expansión semántica, y consiste en la expresión en el TM de información que solo aparece de forma implícita en el TO pero que se puede deducir del contexto:

TO: «Viva Vittorio Emanuele» (p. 60)

TM: «Viva **el rey** Víctor Manuel» (p. 213)

En este ejemplo la norma del español para la traducción de los antropónimos de los reyes creemos que hace necesaria la información añadida.

TO: vide una pioggia azzurra e lilla di grandi banconote **da cinquecento** planare su strade, case, piazze, ospedali, banche e fabbriche dimesse (p. 100)

TM: vio una lluvia azul y malva de grandes billetes de **quinientas liras** que planeaban sobre calles, casas, plazas, hospitales, bancos y fábricas abandonadas (p. 264)

TO: **di via** Stesicoro Etnea (p.100)

TM: **del cruce** de via Etnea con Stesicoro (p.264)

7. Amplificación

Procedimiento mediante el cual se desarrolla analíticamente en el TM un segmento no formulado en el TO, en general por razones gramaticales o estructurales, introduciendo precisiones con el propósito de explicar, de actualizar o de contextualizar.

Como hemos dicho, las fronteras con la explicitación no siempre son claras.

TO: «Ma sono io!» (p. 35)

TM: «¡Pero **si** soy yo!» (p. 179)

TO: Sparare sul mucchio, bloccare la protesta: questo, l'ordine (p. 16)

TM: Disparar a bulto, ahogar la protesta: esa **era** la orden (p. 152)

TO: A tradire il falsario Paolo Ciulla non furono le sue 500 lire (p. 105)

TM: **Quienes** traicionaron al falsificador Paolo Ciulla no fueron sus 500 liras (p. 269)

TO: uno dei quali -il più forte- all'inizio dell'estate del 1927, qualche mese prima dell'uscita dal carcere (p. 123)

TM: uno de los cuales -el más grave-, **ocurrió** a comienzos del verano de 1927, unos meses antes de salir de la cárcel (p. 294)

8. Generalización

Se trata de un procedimiento por el que en el TM se utiliza un segmento más general o neutro que el utilizado en el TO:

TO: «**Alla scogliera**. Andiamo **alla scogliera**» (p. 58)

TM: «**A las rocas**. Vamos **a las rocas**» (p. 210)

En este ejemplo, en italiano el término puede significar tanto una obra hecha artificialmente como, por extensión, una formación rocosa natural; por el contrario el término español **escollera** se refiere siempre a una obra artificial⁷⁴, lo cual nos ha inclinado a utilizar un hiperónimo en nuestra traducción.

9. Omisión

El procedimiento que consiste en la eliminación de algún segmento del TO cuya conservación no parece relevante y que se relaciona con la economía y con una mayor naturalidad en el TM, pues su uso podría resultar incluso pleonástico, también lo hemos utilizado en ocasiones:

⁷⁴ Véase la nota 6 de la Segunda parte.

TO: antica vedetta federiciana sul mare, che dopo quell'eruzione si **ritrovò** lontano due chilometri **da esso** (p.13)

TM: antigua atalaya federiciana sobre un mar que tras aquella erupción se alejó dos kilómetros (p. 145)

La doble transposición efectuada en la traducción de este segmento, trajo aparejada la omisión del verbo y del pronombre personal de uso literario que cierra la oración.

TO: **con** i pantaloni arrotolati a mezza gamba e un berretto da marinaio in testa (p. 45)

TM: los pantalones remangados a media pierna y una gorra de marinero en la cabeza (p. 193)

TO: Ad aspettarlo non **c'era** nessuno (p. 125)

TM: Nadie lo esperaba (p. 297)

Aunque en este último ejemplo cabía la traducción “No había nadie esperándolo”, conservando ambas formas verbales, consideramos que esa frase que cierra un párrafo que recoge la salida de Ciulla de la cárcel en absoluta soledad, era más expresiva y concisa en el TM con la opción adoptada.

2.2.3. Los culturemas

Veremos a continuación algunos ejemplos de los procedimientos que hemos utilizado en la traducción de ciertos culturemas, enmarcando estos en la clasificación propuesta por Molina Martínez, como dijimos en el epígrafe 2.1.5. de este capítulo.

2.2.3.1. Medio natural

Explicitación:

TO: Aiutandosi con un bastone per farsi strada tra **basole** e sciàre (p. 14)

TM: Ayudándose con un bastón para abrirse camino entre **lastras basálticas** y lava pétrea (p. 148)

Hemos considerado utilizar este procedimiento porque en español la voz *lastra* no aparece vinculada al origen volcánico⁷⁵, por lo que hemos añadido en la traducción el adjetivo que recoge ese significado.

Creación discursiva

El procedimiento mediante el cual se establece una equivalencia efímera, que solo tiene valencia en un contexto determinado, ha sido utilizado en nuestra traducción exclusivamente en lo que respecta al término **sciàra**:

TO: Una strada tra **le sciàre** (p. 12)

TM: Un camino entre **eriales de lava** (p. 144)

TO: laddove le case si diradavano in isolate casine nell'immenso e nero deserto di **sciàre** (p. 17)

TM: allí donde las casas cedían ante aislados casales en el inmenso y negro desierto de **lava pétreo** (p. 153)

Se trata de un sicilianismo de uso preferente en la zona etnea que, como explicamos en la nota de traducción correspondiente⁷⁶, designa los acúmulos de lava ya seca y

⁷⁵ Véase nota 18 del *Preámbulo*.

⁷⁶ Véase la nota 3 del *Preámbulo*. Hay que señalar que para otros estudiosos como Javier Franco Aixelá, "Culture-specific items in translation", pp. 52-78, en Román Álvarez y Carmen Á. Vidal (eds.),

solidificada, y que es utilizado por Maria Attanasio hasta trece veces a lo largo de la novela. La primera vez que aparece, en el subtítulo del *Preámbulo*, hemos propuesto la opción *eriales de lava*, por entender que el contexto de amplitud espacial lo permitía. En otras once ocasiones proponemos el sintagma *lava pétrea* con el que queremos recoger algunos rasgos de su significado en siciliano y porque creemos que su frecuente repetición, sobre todo al principio de la novela, se convierte en un rasgo estilístico de la misma. Solo en una ocasión hemos traducido *sciàre* como *lava*, por exigirlo así el contexto, en nuestra opinión. El término *lava*, que se utiliza dos veces en el texto italiano con el significado de lava fluida, se contrapone a *sciare*.

2.2.3.2. Patrimonio cultural

Explicitación

TO: brillavano roventi gli occhi **di un'incantatrice** (p. 67)

TM: brillaban incandescentes los ojos **de una encantadora de serpientes** (p. 223)

Aunque en el texto original aparece *incantatrice* como nombre común y como tal nombre común se conserva en nuestra traducción, hemos utilizado la explicitación porque se trata, como sabemos por el contexto, del título de una obra pictórica de Henry Rousseau, *La encantadora de serpientes*, como se explica en la nota correspondiente⁷⁷ de la traducción.

2.2.3.3. Cultura social

Explicitación

TO: fabbriche chuse, l'incubo **della spagnola**, e masse affamate (p. 96)

TM: fábricas cerradas, la pesadilla **de la gripe española**, y masas hambrientas (p. 260)

Translation, power, subvention, Clevedon, Multilingual Matters, 1996, este procedimiento se llama "creación autónoma" (p.64).

⁷⁷ Véase la nota 38 de la *Segunda parte*.

Como se explica en la nota correspondiente⁷⁸ de la traducción, se llamó la *spagnola* a la pandemia de gripe que en 1918 produjo millones de muertos. Creemos que este procedimiento de expansión era necesario en este caso en el TM.

Adaptación

Se trata de un procedimiento que consiste en reemplazar un elemento cultural del TO por otro del mismo contenido pero con una formulación distinta, aunque equivalente, en el TM.

TO: e vessatori **questore e prefetto** (p. 15)

TM: y ofensivos **el jefe provincial de policía y el gobernador civil** (p. 150)

Se trata de un caso en el que, como se explica en la nota correspondiente⁷⁹ de la traducción, hemos traducido adaptando los segmentos del TO a la cultura del TM porque, pese a que ambos términos, *cuestor* y *prefecto* se recogen en DRAE, sus significados no se ajustan al contexto cultural italiano.

TO: l'ascaro Libertini (p. 95)

TM: **el chaquetero** Libertini (p.258)

Aunque el término se registra en los diccionarios de italiano y en los de español con el mismo significado de soldado árabe, en la lengua italiana tuvo pronto una connotación despectiva, dirigida a los parlamentarios que no tenían una orientación política precisa, que no tiene en la española⁸⁰. De ahí que hayamos utilizado en nuestra traducción un término que recoge semánticamente la intención del contexto.

TO: nel suo liso **completo** color nocciola aveva l'aria dimessa e dignitosa di uno statale in pensione (p.21)

⁷⁸ Véase la nota 178 de la *Segunda parte*.

⁷⁹ Véase la nota 25 del *Preámbulo*.

⁸⁰ Véase la nota 175 de la *Segunda parte*.

TM: con su gastado **terno** color avellana tenía el aspecto humilde y digno de un funcionario jubilado (pp. 160-161)

TO: un respirare leggero animava il **tablier** di broccato rosso (p. 35)

TM: una suave respiración animaba la **sobrefalda** de brocado rojo (p. 178)

El proceso por el que un galicismo como *tablier* (literalmente *delantal*) se convierte en un término de la indumentaria femenina de las clases acomodadas en el contexto social italiano de la época, puede seguirse en la nota correspondiente⁸¹ de la traducción.

2.2.3.4. Cultura lingüística

Equivalencia

Debemos señalar ante todo que en este análisis utilizamos el término “equivalencia” como un procedimiento de traducción de unidades microtextuales o segmentos específicos. La equivalencia tiene carácter semántico y se ha definido como un caso extremo de modulación, en realidad como una modulación que se lexicaliza; de este modo un enunciado del TO se sustituye por otro del TM que puede no coincidir en la forma pero que transmite los mismos valores semánticos, esto es, que reproduce una misma situación mediante recursos estructurales diferentes. Según Nida se debe mantener la valencia del mensaje en ambas lenguas a fin de conseguir en el TM el mismo efecto que tenía en el TO. Así, la frase hecha y el modismo serían sus manifestaciones más simples, y su grado máximo el refrán. En nuestra traducción encontramos bastantes ejemplos para los que hemos adoptado soluciones diversas, siempre con el propósito de mantener en nuestra lengua la misma carga semántica que tienen en la lengua italiana:

TO: una manifestazione **di abbasso ed evviva** (p. 49)

TM: una manifestación **de vivas y mueras** (p. 197)

TO: E di cui non poteva **fare capitale** (p. 28)

TM: Y del que no podía **hacer carrera** (p. 170)

⁸¹ Véase la nota 52 de la Primera parte.

TO: **senza arte né parte** (p. 28)

TM: **sin oficio ni beneficio** (p. 170)

Debemos comentar este ejemplo porque constituye un caso curioso y porque una vez más nos pone de manifiesto la engañosa proximidad del italiano y del español. Existe en nuestra lengua tal expresión formulada de manera idéntica, “no tener arte ni parte”; pero así como en italiano significa no tener trabajo ni patrimonio alguno, en español significa no intervenir en algo de ningún modo. Por ello, hemos traducido “sin oficio ni beneficio”, que creemos que se acerca más al significado que tiene en italiano.

TO: **per filo e per segno** (p. 107)

TM: **con pelos y señales** (p. 271)

En este ejemplo ambas locuciones adverbiales significan lo mismo en las dos lenguas, contar o describir algo con gran precisión y todo lujo de detalles, pero difieren formalmente, además de que en italiano la expresión parece tener su origen en el lenguaje técnico de la carpintería y en español no tiene un origen claro.

TO: **Chi la fa l’aspetti** (p.121)

TM: **El que la hace la paga** (p. 292)

En este caso, la locución del TM presenta alguna variante con respecto al TO, aunque el contenido semántico fundamental permanece inalterado.

TO: **e saltando a piè pari** (p.83)

TM: **y pasando por alto** (p.242)

En este ejemplo, sin embargo, las expresiones se alejan desde el punto de vista formal.

2.2.4. Los nombres propios

Clasificamos los nombres propios en tres grandes categorías: antropónimos, topónimos y otras formas onomásticas. En *Il falsario di Caltagirone*, dado su carácter de novela histórica, encontramos un elevado número de ejemplos de los tres grupos.

2.2.4.1. Antropónimos

Debemos comenzar señalando que en el texto encontramos dos clases de antropónimos, los reales y los de ficción. En ambos casos se han seguido los mismos criterios traductológicos, la mera transferencia del TO al TM, como marca la norma actual desde los inicios del siglo XX⁸². Por tanto, conservando nombres de pila (Giuseppe, Vincenzo), apellidos (Aprile, Sturzo), diminutivos (Rosetta, Luigino, Paolino) e hipocorísticos (Turi, de Salvatore; Santi, de Santo; Masi, de Tommaso), excepto en los casos en que se trata de nombres naturalizados⁸³ en nuestra lengua.

Los nombres naturalizados no son frecuentes, aunque encontramos algunos ejemplos entre los nombres históricos:

-entre los artistas: así, frente a Dante, Leonardo, Tiziano, Mantegna o Modigliani, aparece el naturalizado *Rafael* (TO: *Raffaello*).

-entre las casas reales y reyes: *Borbones* (TO: *Borbone*); *Saboya* (TO: *Savoia*); *Humberto I* (TO: *Umberto I*); *Carlos V* (TO: *Carlo V*); *Francisco José* (TO: *Giuseppe Francesco*).

-entre los nombres de personajes históricos relacionados con la política encontramos el caso de *Anna Kulischoff*, cuyo apellido, naturalizado según las normas italianas para la

⁸² Véanse algunos ejemplos, a veces sorprendentes, de la tendencia a traducir los antropónimos que hasta entonces dominaba en la práctica traductora en nuestro país, en Virgilio Moya, *La traducción de los nombres propios*, op. cit., pp. 37-39.

⁸³ La naturalización es, según Newmark, “un procedimiento que sigue lógicamente a la transferencia y consiste en adaptar una palabra de la LO [lengua original] a la pronunciación y morfología normales de la LT [lengua terminal o meta], y además en ese orden” (*Manual de traducción*, op. cit., p. 119).

transcripción del cirílico, hemos naturalizado en nuestra traducción según las normas de la lengua española para los antropónimos rusos, como Anna *Kulishova*⁸⁴.

En ninguna de estas categorías hemos encontrado nombres semantizados, semánticos o expresivos, según utilicemos la terminología de los citados Hermanns, Moya o Franco Aixelá; en todos los casos se trata de nombres convencionales o no semánticos. Solamente aparece en la novela un apodo, y los apodos sí se traducen porque tienen una importante carga connotativa respecto a las características de la persona a la que denotan; se trata de Joackim *Le Chimiste*, traducido como Joackim *El Químico*.

2.2.4.2. Topónimos

Con los topónimos, una cuestión generalmente compleja por los frecuentes cambios o aparición de nombres nuevos en ciertas zonas, hemos seguido el mismo criterio que con los antropónimos, ya que según las normas de uso de las actuales tendencias traductivas, se prefiere la mera transferencia del TO al TM. Si el topónimo, no obstante, está naturalizado en la lengua española, esto es, si existe un exónimo o nombre tradicional consagrado por el uso, lo que en el caso de la novela ocurre con cierta frecuencia, se utilizará este. Así lo veremos en esta clasificación de la que solo ofrecemos algunos ejemplos representativos:

- A) Topónimos geográficos tanto italianos como de otros países y ciudades conservados en TM: Europa, Italia, Roma, Sicilia, Palermo, Catania, Libia, Madrid, Patagonia; Etna, Monte Pellegrino, Pasubio.

- B) Topónimos geográficos exónimos, tanto italianos como de otros países y ciudades naturalizados en TM: *Nápoles* (TO: *Napoli*); *Milán* (TO: *Milano*); *Génova* (TO: *Genova*); *París* (TO: *Parigi*); *Sena* (TO: *Senna*); *Dresde* (TO: *Dresda*); *Berlín* (TO: *Berlino*); *Viena* (TO: *Vienna*); *Rusia* (TO: *Russia*);

⁸⁴ Véase el tratamiento de estos nombres en Virgilio Moya, *La traducción de los nombres propios*, op. cit., p. 39.

Túnez (TO: Tunisia); Egipto (TO: Egitto); Nueva York (TO: New York); Estados Unidos (TO: Stati Uniti); Brasil (TO: Brasile).

También se han conservado otros topónimos diversos, tanto italianos como de otros países, de los que destacamos algunos ejemplos:

-barrios: *Giudecca, Pescheria, Saint Michel, Montmartre.*

-monumentos, museos y teatros: *Duomo, Sant'Agostino, Castello Ursino, Louvre, Teatro Sangiorgi, Teatro Garibaldi.*

-lugares de ocio: *Caffè Tricomi, Closerie des Lillas, Bateau Lavoir, Lapin Agile.*

-instituciones: *Albergo dei Poveri Invalidi.*

-calles y plazas: *Pietra dell'Oro, via Sotto il Duomo, rue Perret; Piazza Stesicoro, Piazza Maravigna, Piazza Università, Place du Tertre.* (En estos casos hemos conservado también los términos italianos *via* y *Piazza*, así como el francés *rue* antepuestos al nombre de las calles y plazas, por considerar que traducirlos por *calle* conservando los topónimos del TO añadiría un elemento de disonancia indeseada en el TM).

2.2.4.3. Otras formas onomásticas

En la novela aparecen numerosas formas onomásticas de diversos elementos culturales, los más importantes de los cuales clasificamos a continuación, explicando también cuándo se han transferido o se han traducido.

Títulos de obras artísticas:

-Literarias: Como asevera Virgilio Moya: “Cuando la obra está traducida, la práctica habitual es dar el título completo en la lengua terminal”⁸⁵, mientras que si no está traducida se suele dejar el título original. Así, hemos conservado el título, transparente por otra parte, del fantástico, y fantasmal, tratado de magia *Libro del Cinquecento*. Sí hemos traducido el título de la citada obra de Manzoni *Historia de la columna infame (Storia della colonna infame)*. La novela de

⁸⁵ Virgilio Moya, *La traducción de los nombres propios*, op. cit., pp.143-144.

Marguerite Yourcenar *L'oeuvre au noir* se cita en el *Pre-Testo* con el título con el que fue traducida al italiano, *L'opera al nero*, pero en la traducción utilizo el título con el que se tradujo al español, *Opus Nigrum*.

-Pictóricas, escultóricas y musicales: *San Sebastián* (TO: *San Sebastiano*), *Marinero napolitano* (TO: *Marinaio napolitano*), *El triunfo de la Argentina* (TO: *Il Trionfo dell'Argentina*); *Cantante a spasso* (TO: *Cantante callejero*); *Fausto* (TO: *Faust*). Todos estos títulos han sido traducidos, como es práctica habitual. También se hace referencia a otros títulos, aunque parcialmente, de dos obras pictóricas: *La encantadora de serpientes* (TO: *un'incantatrice*) y *Las señoritas de Avignon* (TO: *Les demoiselles*).

-Periódicos y revistas: “Corriere di Sicilia”, “La Falce”, “Gazzetta di Venezia”, “Il Riscatto”, “Il Cimento”, “Libertaire”, “Patria degli italiani”, “La Prensa”. Todos estos títulos se han conservado en su lengua original, pues como apunta Virgilio Moya: “Las cabeceras o nombres de publicaciones, lo mismo diarios que revistas semanales o mensuales, por lo general se transfieren”⁸⁶.

-Movimientos artísticos y siglos: *Renacimiento* (TO: *Rinascimento*), *Siglo XIX* (TO: *Ottocento*), *Siglo XX* (TO: *Novecento*), *El Puente* (TO: *Die Brücke*). Estos nombres propios los hemos traducido según los términos consagrados en la lengua española, excepto el último que, como ya explicamos, mantenemos como en el TO porque la autora lo traduce de inmediato.

-Acontecimientos históricos y fiestas: *Los Mil* (TO: *I Mille*), *Marcha sobre Roma* (TO: *Marcia su Roma*), *Revolución Francesa* (TO: *Rivoluzione Francese*), *Campaña del Desierto* (TO: *Campagna del Deserto*), *Segunda guerra mundial* (TO: *Seconda guerra mondiale*); *Todos los Santos* (TO: *Ognissanti*). En todos los casos se ha empleado la traducción literal, aunque en algunos que pueden ser menos conocidos para el lector hemos añadido información en las notas a pie de página.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 165.

2.3. Apunte final

En este capítulo hemos pretendido, además de acercarnos a las principales teorías de la traducción literaria, reflexionar sobre nuestros criterios y sistematizar mediante ejemplos los procedimientos que hemos utilizado en el largo proceso de verter a unalengua un texto creado en otra. Un proceso gradual que tiene, como se sabe, varias fases de lectura, de redacción, de análisis y de documentación que, no siempre sucesivas, avanzan y retroceden a medida que las continuas revisiones arrojan luz sobre determinados significados o aspectos que no estuvieron claros en una primera lectura.

Este proceso gradual e indispensable de revisión, de toma de decisiones por parte del traductor, se menciona también en muchos de los estudios sobre traductología y didáctica de la traducción. Ya tratamos en la Introducción de la “constante automonitorización”⁸⁷ de la que hablaba Toury, o del “proceso de negociación”⁸⁸ de Eco. Para Hatim y Mason, los traductores son, de algún modo, «lectores privilegiados» del texto original:

A diferencia del lector normal del original o de la versión, el traductor lee para producir, descodifica para volver a codificar. Dicho de otro modo, el traductor utiliza como materia prima para el proceso traslaticio información que normalmente constituiría el producto y, por tanto, el final del proceso lector. La elaboración interpretativa, en consecuencia, será probablemente más profunda, menos espontánea que la del lector ordinario; y la comprensión de un fragmento del texto se beneficiará de las conclusiones que deriven de la lectura de las posteriores partes de aquél. La posibilidad de sacarle provecho a la retrospección es común al traductor por escrito y al intérprete consecutivo [...]⁸⁹.

El resultado de esta lectura, de este proceso de revisión y sistematización, al que en algún momento hay que ponerle fin, es nuestra traducción de la novela, primer objetivo de este trabajo y contenido del capítulo siguiente.

⁸⁷ Véase Introducción, p. 13.

⁸⁸ Véase Introducción, p. 14.

⁸⁹ Basil Hatim e Ian Mason, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, op. cit., p. 282.

CAPÍTULO 3. Traducción de *Il falsario di Caltagirone*

MARIA ATTANASIO

El falsificador¹ de Caltagirone

Noticias y pormenores
sobre el curioso caso de Paolo Ciulla

¹Dado que en el título en lengua italiana aparece *falsario* y que este término existe en español con un significado casi idéntico al de *falsificador*, como por otra parte ocurre en la lengua italiana con *falsificatore*, debemos explicar la elección de este término en nuestra traducción. En italiano, en GDLI, DISC, ZING y TRECC aparecen prácticamente como sinónimos (valga el ejemplo de GDLI: “*Falsario*: 1. Chi falsifica monete o metalli preziosi; chi adultera merci o prodotti. 2. Chi contraffà documenti oppure scritture pubbliche o private.”). Sin embargo, el uso prefiere *falsario*, como puede observarse ya en los comentarios y esquemas de la *Divina Commedia*, op. cit., donde en el *Inferno*, Canto XXX, Círculo octavo, son castigados con la hoguera “i falsari di persone, di parole y di monete”, entre estos el Maestro Adamo (vs. 46-90), que había falsificado florines de Florencia con menor cantidad de oro de la que correspondía. (Ángel Crespo, *Comedia, Inferno*, op. cit., traduce *falseadores*). Por lo que respecta al español, ambos términos aparecen como sinónimos: en COV bajo *falsía* y en DAUT con dos entradas; también en DRAE; solo MMOL establece una distinción basada en el uso, que se ajusta a nuestra elección; así *falsario*: “Se aplica a la persona que inventa falsedades; particularmente calumniosas”, y *falsificador*, derivado de *falsificar*: “Hacer o fabricar una cosa falsa: Falsificar moneda [una firma, un documento]”. Creemos que así como en italiano el uso ha consagrado *falsario*, el español ha consagrado *falsificador* para quienes contrahacen papel moneda o documentos y, de hecho, no he encontrado en textos periodísticos o de ficción ningún ejemplo en que, para esos casos, se utilice *falsario*. Así parece atestiguarlo también en los Diccionarios Jurídicos (Ya Joaquín Escriche, *Diccionario razonado de legislación y jurisprudencia*, Madrid, Imprenta de M. Cuesta, 1874-1876, 4 vols., distingue entre *falsario* y *falsificador*, argumentando que en toda falsificación hay falsedad, pero que no en toda falsedad hay falsificación, pues para falsificar es necesario que haya contrafacción, ficción o alteración real y efectiva de una cosa material, firma, sello, escritura etc.). Por último, parece abonar esta elección nuestra el pasaje de la novela en el que la narradora comenta un fragmento de la sentencia condenatoria del protagonista (p. 118), que reproduzco: “Per i giudici della Quinta Sezione Penale del Tribunale di Catania Paolo Ciulla è sì un falsario, ma non un simulatore della verità [...]” (“Para los jueces de la Quinta Sección Penal del Tribunal de Catania, Paolo Ciulla es, sí, un falsificador, pero no un falseador de la verdad [...]”) (p. 289).

El falsificador de Caltagirone

Noticias y pormenores
sobre el curioso caso de Paolo Ciulla

A Giovanni, solícito -y amado- custodio de mis escritos

Hoy sabemos que el arte no es verdad.
El arte es la mentira que nos permite
conocer la verdad, al menos la verdad
imaginable. El pintor debe encontrar
el modo de persuadir al público de que
su mentira es verdad.

PABLO PICASSO²

² Declaraciones realizadas a Marius de Zayas y reproducidas, con la aprobación del pintor, en la entrevista “Picasso Speaks”, en la revista “The Arts”, New York, mayo de 1923, pp. 315-26; reimpresa en Alfred Barr, catálogo de la exposición *Picasso, fifty years of his Art*, New York, Museum of Modern Art, 1946, pp. 270-271. Traducidas, rezan: “We all know that Art is not truth. Art is a lie that makes us realize truth, at least the truth that is given us to understand. The artist must know how to convince others of the truthfulness of his lies”. El texto español -existe más de una versión- reza: “Todos sabemos que el arte no es la verdad; el arte es una mentira que nos obliga a crear la verdad, al menos la verdad que podemos comprender. El artista ha de conocer el modo de convencer a los demás de la verdad de sus mentiras” (Andrés Luque Teruel, “Picasso. Sistema creativo propio”, en “Espacio y tiempo. Revista de Ciencias Humanas”, n. 21, 2007, pp. 95-121; la cita en p. 116). Las variantes con la traducción al italiano de la cita de Attanasio no afectan a lo esencial del significado, por lo que hemos optado por traducir la cita desde el italiano.

Preámbulo

Un camino entre eriales de lava³

³ En el original Maria Attanasio utiliza el sicilianismo *sciàre*, plural de *sciàra*. En PICCITTO (IV, pp. 641-2), dos acepciones se refieren concretamente al uso del término en Catania: ac. 2: “terreno lavico di difficile coltura e modesto rendimento” y ac. 7: “pietraia, ammasso naturale di pietre”. Es voz que encontramos también en diccionarios de italiano como dialectalismo. Así en GDLI: “Accumulo di detriti vulcanici solidificati che si depositano ai lati o sulla superficie di una colata lavica: il terreno formato dai detriti stessi”, y también: “Sicil. sciara, di origine ar. (*ša'ra*, luogo incolto, coperto di cespugli) oppure forma ampliata di scia”. También en DISC y en GABR se registran como regionalismo, y en TRECC como sicilianismo; en todos con significados similares de acumulación de lava endurecida y terrenos estériles. Se trata de un término utilizado sobre todo en la zona etnea, donde la palabra ha dado origen a topónimos alejados del volcán, como *Sciara*, una pequeña localidad de la provincia de Palermo, o *Sciara del Fuoco*, una escarpada pendiente que desde el volcán Stromboli desciende hasta el mar, en la isla del mismo nombre en el mar Tirreno. Para la etimología del término véase el muy documentado estudio de Alessandro De Angelis “Percorsi del significato: Considerazioni sul sic. sciara”, en “Bollettino Centro di studi filologici e linguistici siciliani”, Palermo, 2012, pp. 185-203. En la novela, el término aparece solo una vez en singular y hasta doce en plural, frente al uso de *lava*, que solo aparece en dos ocasiones, una en singular y otra en plural; en ambas hace referencia a la materia derretida y aún fluida, y será traducida como *lava*. Sin embargo, para la voz siciliana que, en singular o en plural, ofrece los ya dichos matices específicos que en español no se agotan con el sustantivo *lava*, proponemos más de una traducción; así, en este caso del subtítulo, el extenso valle al que *le sciàre* han convertido en negro desierto yermo nos ha llevado a estos *eriales de lava* que ofrecemos. En los demás casos, el término lo hemos traducido como *lava pétrea*, sintagma con el que queremos recoger algo al menos de su significado en siciliano, así como destacar que su constante repetición, sobre todo en el Preámbulo y en la Primera parte, se convierte en un rasgo estilístico de la novela. Solo en una ocasión, la última vez que aparece (p. 96) hemos traducido *sciàre* como *lava* por, en nuestra opinión, exigirlo así el contexto. El término lo utiliza también Maria Attanasio recordando su infancia en *Della città d'argilla*, op. cit., p. 50: “Mentre gli altri andavano a riposare, io mi aggiravo tra le sciare; libera da invidie e malumori respiravo a fondo il nero delle gigantesche fiumare pietrificate [...]” (“Mientras los demás se iban a descansar, yo vagaba entre *le sciare*; libre de envidias y enfados respiraba a fondo el negro de las gigantescas riadas petrificadas [...]). Todos los sicilianismos, así como otros usos dialectales del italiano y préstamos de otras lenguas, que aparezcan en la novela se explicarán en nota a pie de página. Para el uso del dialecto siciliano en la obra de Maria Attanasio véase el capítulo 1, epígrafe 1.3.3. de esta tesis.

Un negro desierto reemplazó al fértil valle suburbial, cuando el 9 de junio de 1669⁴ una boca eruptiva se abrió a las puertas de Catania; gigantescas riadas de lava, bajando desde lo alto de Nesima⁵, lamieron y sobrepasaron el Castello Ursino⁶, antigua atalaya federiciana⁷ sobre un mar que tras aquella erupción se alejó dos kilómetros.

Alguna década después, sobre aquella desértica meseta se había formado ya un sendero de herradura, que poco después se convertiría en camino rodado y en 1918 -ya hacía tiempo que la ciudad rebosaba de sus muros- en una amplia avenida, dedicada por

⁴ La más grande y destructiva erupción del Etna, precedida por varios terremotos, comenzó en marzo de 1669 y continuó hasta julio, aunque algunas fuentes prolongan las sacudidas hasta noviembre. La lava alcanzó las afueras de Catania y se amontonó sobre los muros de la ciudad que, aunque soportaron al principio la presión del flujo, al tomar esta la dirección del puerto y destruirlo, terminaron por ceder en la parte occidental, que también quedó destruida. Por primera vez en la historia Catania resultaba alcanzada y dañada por la lava. Hasta dieciséis pueblos más, como Trecastagni, Pedara, Mascalucia y Gravina, sufrieron enormes daños o, fueron, como Nicolosi, destruidos. Los datos de la erupción hablan por sí solos: 122 días de duración; volumen estimado de material expulsado de casi 900 millones de metros cúbicos; alrededor de 40 kilómetros de terreno sepultado; 17 kilómetros de colada lávica cuyo flujo cambió por completo la configuración de la costa y entre 15.000 y 20.000 muertos, según las fuentes. Maria Attanasio había ya tratado de esta erupción de modo mucho más extenso y detallado en 2005 en “Viaggio nel nero”, incluido, como sabemos, con el título “Il viandante nel nero”, en *Della città d’argilla*, op. cit., p.51: “Per i catanesi fu forse l’episodio più terrifico della terrifico eruzione del 1669, la più lunga e disastrosa a memoria storica [...]”. (“Para los habitantes de Catania fue tal vez el episodio más aterrador de la aterradora erupción de 1669, la más larga y desastrosa de la que la historia conserva memoria”). Algunas muestras gráficas de esta erupción pueden verse en el Volumen II de este trabajo, Apéndice 2 (pp. 149-150).

⁵ Nesima es un barrio situado en la parte más occidental de Catania, de altura ligeramente superior al resto de la metrópolis.

⁶ Construido por Federico II entre 1239 y 1250 sobre la base de una fortaleza normanda se encontraba originariamente sobre el mar. Según las crónicas, el 16 de abril la lava llegó hasta el Bastione di San Giorgio, a la espalda del castillo, cuyos fosos se desbordaron, provocando el desplazamiento y la ampliación de la línea de costa. El edificio es hoy la sede de un Museo Cívico.

⁷ Mantenemos el término utilizado en el original, *federiciana*, que solo en TRECC aparece como adjetivo relativo a personajes históricos con el nombre de Federico, como este que nos ocupa. No tiene equivalencia en ningún diccionario de español, donde sí están otros adjetivos derivados de nombres propios italianos de gran influencia en nuestra cultura, como “dantesco” o “petrarquesco”. Traduzco siguiendo los procedimientos de la adjetivación denominativa, N=>Adj en español -muy similares al italiano- para la formación de adjetivos derivados de antropónimos, como es sabido una fuente importante de neologismos. Este procedimiento de derivación propia consistente en la adjunción de un sufijo al nombre que sirve de base, tiene en el sufijo -iano el más utilizado en español, aunque con matices significativos diversos se utilizan también: -ista, -ico, -esco, -eño, entre otros. Seguiremos el mismo procedimiento derivativo para otros adjetivos presentes en la novela que no están consagrados en español, tales como “carducciano”, “manzoniano”, “mantegnesco” etc.

el alcalde Giuseppe De Felice⁸ a Mario Rapisardi⁹, vate de carduccianos¹⁰ furores¹¹ muerto unos años antes.

En sus márgenes, casas diseminadas, y alguna calleja lateral que tras unos pocos metros se perdía entre la lava pétre¹².

En una de ellas -pintada de rosa y retranqueada respecto a la calle-, en la parte más periférica y solitaria de la avenida, vivía un extraño individuo de mediana edad que se

⁸ Giuseppe De Felice Giuffrida (Catania, 1859-1920). Político de inspiración socialista, que en 1889 ganó las elecciones municipales en Catania y formó el primer gobierno de centro-izquierda, aunque Crispi, al que el catanés llamaba el peor de los mafiosos, logró que dimitiera meses después. En 1892 era ya representante por Catania en la Cámara de diputados. Activo organizador de los *Fasci* sicilianos (véase nota 77 de la Primera parte, donde se trata este asunto.) fue condenado durante el estado de sitio decretado por Crispi en 1894; posteriormente amnistiado, representó a Catania en la Cámara durante varias legislaturas. El desarrollo económico de Catania está ligado a su nombre y a sus iniciativas, como el intento de municipalización de los servicios públicos. Según Mack Smith, *Storia della Sicilia medievale e moderna*, Bari, Laterza, 1970, p. 669: “De Felice era un socialista un po’anarchico, decorativo ed estremamente combattivo. Le sue idee non erano sempre coerenti, ma la sua energia e la sua personalità facevano di lui [...] l’oggetto di un entusiastico orgoglio municipale”. (“De Felice era un socialista un poco anárquico, superficial pero extremadamente combativo. Sus ideas no siempre eran coherentes, pero su energía y su personalidad lo hacían [...] objeto de un entusiástico orgullo municipal”). Con rasgos similares, en efecto, aparecerá en varias ocasiones en la novela.

⁹ Mario Rapisardi (Catania, 1844-1912), escritor y profesor en la Universidad de Catania. Autor de numerosas obras de inspiración fundamentalmente filosófica y social, en las que tuvo como modelos a Goethe, Byron y a Víctor Hugo, entre las que destacan: *Lucifero*, *Giobbe*, *L’Atlantide*. Fue también traductor de los clásicos Catulo, Horacio y Lucrecio, así como del *Prometeo liberado* de Shelley. Los “furores” a los que se alude de inmediato evocan la violenta, larga, y muy conocida en su tiempo, polémica que mantuvo con Giuseppe Carducci; polémica originada, al parecer, por una alusión satírica que Rapisardi había hecho en su obra *Lucifero*, y que fue utilizada por otros escritores contrarios a Carducci. Mientras que este salió indemne de la contienda, Rapisardi parece que quedó profundamente afectado por el desdén de su contendiente. Concretamente, el escritor había muerto 6 años antes.

¹⁰ Giosué Carducci (1835-1907), poeta, crítico literario y profesor en la Universidad de Bolonia, ejerció una gran influencia en la evolución intelectual de Italia en la 2ª mitad del siglo XIX. Se caracterizó por su reacción contra el romanticismo cristiano de los seguidores de Manzoni, frente a los que opuso su intento de restauración de la tradición clásica. Sus obras fundamentales son: *Rime nuove*, *Odi barbare*, *Giambi e epodi* y *Rime e ritmi*. En 1906 obtuvo el Premio Nobel de literatura.

¹¹ Por lo que se refiere a la expresión “carducciani furori”, parece ser un guiño de la narradora a la obra de Elio Vittorini *Conversazione in Sicilia* (Milano, Bompiani, 1941), que comienza con estas palabras del protagonista, Silvestro Ferrauto: “Io ero, quell’inverno, in preda ad astratti furori. Non dirò quali, non di questo mi son messo a raccontare. Ma bisogna dica ch’erano astratti, non eroici, non vivi [...]”. (Cito por la edición *Conversazione in Sicilia*, Milano, Rizzoli, 1990, p.131, con introducción y notas de Giovanni Falaschi e ilustraciones de Renato Guttuso). (“Aquel invierno me sentía presa de abstractos furores. No diré cuáles eran, pues no es de esto de lo quiero hablar. Pero necesito decir que eran abstractos y no heroicos ni vivos [...]”). (Edición española *Coloquio en Sicilia*, Barcelona, José Janés Editor, 1951, traducción de Justino Marín, p.7). El sintagma “astratti furori” se repite varias veces a lo largo de la novela y alude a su vez, como recuerda el personaje, al título de la obra de Giordano Bruno *De gl’eroici furori* (publicada en Londres en 1585), que cierra el ciclo de los llamados diálogos londinenses y en la que el filósofo expone la relación entre el hombre y el conocimiento de la verdad, en cuya consecución se empleará con la pasión y el entusiasmo de un héroe.

¹² Recordando los veranos de infancia pasados con una tía en Catania, escribe Maria Attanasio (*Della città d’argilla*, op. cit., pp. 49-50): “[...] abitava in una strada laterale nella parte alta di viale Rapisardi, a Nesima, negli anni cinquanta una zona ancora suburbana con sparse case e piccoli orti strappati alle sciere”. ([...] “vivía en una calle lateral en la parte alta de viale Rapisardi, en Nesima, en los años cincuenta todavía una zona suburbial con casas diseminadas y pequeños huertos arrancados a la lava pétre”).

hacía pasar por profesor jubilado, pero que todos conocían como el “hechicero”¹³; nadie había pisado aquella casa: echaba de malos modos a buhoneros, mendigos, vecinos.

Un poco más lejos, en una calleja lateral de fantástico nombre *-Pietra dell’Oro*, oscura memoria, quizás, de alquimias y tesoros escondidos¹⁴ sepultados por la lava- vivía el guardia real Elia Gervasi¹⁵.

Esbirro¹⁶ a más no poder, lo escurridizo de una situación o la impenetrabilidad de una existencia lo angustiaban hasta la obsesión: era para él una suerte de ineludible imperativo kantiano encajar lo oscuro de un acontecimiento en la claridad clasificatoria de la razón investigativa.

¹³ En el original *mavaro*, sicilianismo. En PICCITTO (II, p. 581): “*magaru*: stregone, y ac. 2 (en Catania): Essere fantastico con cui si intimoriscono i bambini”; y también en PICCITTO (II, p. 692): (En Catania) “*mavaru*: persona dall’aspetto repelente”. No lo registra ninguno de los diccionarios de italiano consultados. En la crónica a cuatro columnas del “Corriere di Sicilia” del 20 de octubre de 1922, se lee en grandes tipos el titular “Dopo la sensazionale scoperta delle fabbriche di biglietti falsi”, y el subtítulo, también en grandes tipos: “La vita avventurosa di don Paulu «u Mavaru”.

¹⁴ En el original *truvatura*, sicilianismo. En PICCITTO (V, p. 783): “*truvatura*: Tesoro, soprattutto incantato. Tesoro nascosto”. En GDLI aparece *trovatura*: “scoperta di un un tesoro nascosto”; aunque no lo clasifica como dialectalismo, sí lo hace como antiguo y literario.

¹⁵ Elia Gervasi es el nombre real del policía que detuvo a Paolo Ciulla; como tal aparece en las crónicas de los periódicos que siguieron el juicio, como recoge Maria Attanasio en sus *Anotaciones*. En “Memoriale” consta un documento oficial, “Processo Verbale di esame di testimonio senza giuramento”, fechado en Catania el 27-11-1922 (folio 113), en el que declara en primera persona Elia Gervasi; en él relata todos los hechos que a continuación aparecen en este Preámbulo, tales como que vive en el mismo vial Mario Rapisardi que Ciulla, que este era conocido como “il mavaro”, que lo sigue de modo detectivesco y descubre los cordeles con papeles puestos a secar, que sabe de él a través de un confidente carpintero, y que, tras comunicarlo al comisario Gulizia, preparan la irrupción en su casa; todo ello aparece también en las *Anotaciones*. Estos datos aparecían ya en el libro de Nicolosi (*Paolo Ciulla, il falsario*, op. cit., pp. 137-140) y posteriormente en Fo y Sciotto (*Ciulla*, op. cit., pp. 101-103 y p. 124). De su actuación decisiva y de su celo profesional queda constancia, además de en las crónicas periodísticas, en un documento del “Memoriale” (una declaración de Taddeo Gulizia, que comento en la nota 24) en el que se dice que Gervasi, en efecto, espiaba al sospechoso incluso en sus horas libres. En cuanto a la “Regia Guardia per la Pubblica Sicurezza” era el cuerpo de seguridad dependiente del ministerio del interior que sustituyó al anterior “Corpo delle guardie di città”; creado desde octubre de 1919 duró hasta finales de 1922, año en que fue disuelto por el gobierno de Mussolini y sustituido por la “Milizia volontaria per la sicurezza nazionale”. Paolo Ciulla es detenido el 17 de octubre de 1922, así que Gervasi pertenecía aún a la Regia Guardia. En la novela, a Elia Gervasi se le llama fundamentalmente *appuntato*, aunque la narradora, seguramente de modo irónico, le llama *regia guardia*, como en este caso, y en otra acasión *regio appuntato*.

¹⁶ En el original *sbirro*, que GDLI define como “agente di polizia; guardia al servizio di un’ autorità”, aunque añade que es término que en la actualidad se carga de connotaciones despectivas; de modo similar se define en DISC y TRECC da como anticuado el significado de “guardia”. En español, “esbirro” se recoge como voz italiana en COV, también en DAUT (“Lo mismo que Alguacil”) y en DRAE: “Del it. *sbirro*: 1. Oficial inferior de justicia. 2. Hombre que tiene por oficio prender a las personas. 3. Secuaz a sueldo o movido por interés”. Dado que el término ofrece la misma ambigüedad en italiano y en español, mantengo la ambigüedad en la traducción. (Véase para la cuestión de la ambigüedad en relación con la lingüística, el estudio de Hans-Georg Gadamer, *Philosophical hermeneutics*, Los Angeles, University of California Press, 1976).

Las continuas chácharas de su mujer sobre el hechicero desde el primer momento lo habían inquietado: un hechicero que no recibía clientes no era creíble; sacrificando todo su tiempo libre comenzó a espiar sus costumbres y movimientos.

Se remontó hasta el propietario de la casa, el precio pagado por el alquiler, el nombre y el apellido del inquilino; resultados investigativos risibles sin embargo¹⁷. El misterio de aquella casa -de cuya chimenea salían a veces humos malolientes, como de grasas de animales, de tripas hervidas- y de la vida en apariencia rutinaria y sin sobresaltos de aquel hombre se le resistían.

Ayudándose con un bastón para abrirse camino entre lastras basálticas¹⁸ y lava pétreas, todas las mañanas, con lluvia o con sol, el hombre salía, en efecto, de la casa a las ocho en punto, frecuentemente con un pequeño paquete en la mano; tras unos centenares de metros llegaba a una plaza, y permanecía durante unas horas ante un velador de un concurridísimo bar, donde el ir y venir de los parroquianos hacía difícil todo control. A veces subía a un tranvía y desaparecía hacia el centro de la ciudad para reaparecer exactamente a las once y media en la plaza; y sin paquete alguno en las manos; volvía a

¹⁷ Acerca del domicilio de Ciulla escribe Attanasio en sus *Anotaciones* que la casa : “[...] di proprietà del signor Cantone Giovanni, in viale Rapisardi 413 [sic, por error, el nº era 431], affittata per trenta lire a Paolo Ciulla, professore di disegno: si compone di due stanze, uno stanzino, un amezzo, e un cortiletto”. (“[...] propiedad del señor Giovanni Cantone, en viale Rapisardi 431, alquilada por treinta liras a Paolo Ciulla, profesor de dibujo: se compone de dos habitaciones, un desván, un entresuelo y un pequeño patio”). Estos datos los recoge Attanasio de la crónica publicada por el “Corriere di Sicilia” (19-10-1922), y titulada *La romanzesca scoperta dei falsari*. En “Memoriale” se hallan dos documentos (fechados el 20-10-1922) en los que se hace un “Inventario degli oggetti rimasti nella casa di Ciulla Paolo in viale Mario Rapisardi nº 431; en uno (folios 44-45) se detallan los objetos domésticos, y en otro (folios 46-49) se describen las diversas maquinarias para falsificar papel y se da cuenta exhaustiva de la numeración de todos los billetes encontrados.

¹⁸ En el original *basola*, sicilianismo. En PICCITTO (I, 397): “*bbasulatu*: lastricato”. Es voz que aparece también en diccionarios de italiano, como variante meridional de *basolo*: GDLI: “Lastra di pietra eruttiva (a forma rettangolare o poligonale) con cui si pavimenta una strada, uno spiazzo”. En *Della città d'argilla*, op. cit., pp. 58-59, la escritora recoge los múltiples usos dados a la lava petrificada en Catania, donde “[...] la millenaria sapienza del fare delle maestranze local -di muratori, artigiani, decoratori, dei lapidum incisores soprattutto- forzò la durezza ferrigna della pietra lavica per piegarla alla forma, in essa straordinariamente coniugando bellezza e funzione d'uso”. (“[...] la sabiduría milenaria del trabajo de los gremios locales -de albañiles, artesanos, decoradores, *lapidum incisores*, sobre todo- forzó la férrea dureza de la piedra lávica para adaptarla a su la forma deseada, conjugando en ella de modo extraordinario belleza y funcionalidad”). Y en la p. 60: “La lava s'intreccia strettamente anche alla vita quotidiana dei suoi abitanti: trasformata in utensile lavorativo, suppellettile domestica, basola di marciapiede che, insieme al calore, sembra trattenere anche le tracce di tanta storia, di tante storie”. (“La lava se entreteje estrechamente también con la vida cotidiana de sus habitantes: transformada en herramienta de trabajo, enseres domésticos, lastra de acera que, junto al calor, parece retener también las huellas de tanta historia, de tantas historias”). Dado que en español el término *lastra* no aparece vinculado al origen volcánico, hemos añadido en la traducción el adjetivo que recoge ese significado.

subir poco a poco por la avenida hasta su casa, se encerraba dentro y nadie sabía nada más de él.

Paquetes y humos se convirtieron en una obsesión para el policía¹⁹; apostado entre la lava pétreo, detrás del huerto, en la parte posterior de la casa, pasaba las tardes enteras espiándolo.

Un imprevisto le permitió saber más de él. La noticia de que un carpintero de la zona -conocido y confidente suyo- había sido llamado por el hechicero para reforzar ventanas y cerraduras, se extendió por todo el vecindario. Pocos días después fue a buscarlo, obligándolo a una repetida y minuciosa descripción de la casa y de todo lo que en ella había, sobre todo de los objetos amontonados en la habitación más grande de las dos que componían el apartamento: un batiburrillo de frasquitos con líquidos de varios colores, rollos de papel, máquinas fotográficas, y desconocidos instrumentos cubiertos por sábanas. Pero lo que más impresionó al carpintero fue el dormitorio, donde pocos y anticuados eran los muebles²⁰ - dos cómodas, una mesilla de noche, dos sillas, una cama- pero muchos y extraños los cuadros en las paredes; uno sobre todo: dos cabezas vaciadas como máscaras que flotaban en un fondo completamente negro²¹; ambas con los rasgos del profesor, pero con expresiones diferentes: una azul y burlona, la otra amarilla²² y aojadora. “Es verdaderamente un hechicero”, concluyó, realizando tras el signo de la cruz un exorcizante y ligero toque en los genitales²³.

¹⁹ En el original *regio appuntato*, con evidente ironía como queda dicho.

²⁰ En las *Anotaciones* Attanasio apunta estos objetos relacionados con su trabajo de falsificador, así como parte del escaso mobiliario, a los que se refería la citada crónica del “Corriere di Sicilia” (19-10-192). En “Memoriale” se hallan dos documentos (fechados el 20-10-1922) en los que se hace un “Inventario degli oggetti rimasti nella casa di Ciulla Paolo in viale Mario Rapisardi n° 431; en uno (folios 44-45) se detallan los objetos domésticos, y en otro (folios 46-49) se describen las diversas maquinarias para falsificar papel y se da cuenta exhaustiva de la numeración de todos los billetes encontrados.

²¹ Como hemos visto en el capítulo 1, el color negro es una constante en la obra de Maria Attanasio, también presente en su narrativa, como comprobamos en estas pinturas -y en otras de las que se habla más adelante- de Paolo Ciulla.

²² En el original *giarna*, sicilianismo. En PICCITTO (II, p. 229): “*ggiàrna*, envía a *ggiàlina* (II, p. 224) ac. 2 (en Catania): pallore del volto”.

²³ Se trata de uno de los muchos modos de conjurar la *iettatura*, o supuesta influencia nefasta que ejercen algunas personas, *i iettatori*, según arraigada superstición que, a veces, hunde sus raíces en la antigua Grecia. En Sicilia fueron estudiados estos ritos contra la mala suerte por el antropólogo Giuseppe Pitrè, *Proverbi, motti e scongiuri del popolo siciliano*, en *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1909, vol. XXIII. La totalidad de la obra fue publicada entre 1871 y 1913. En concreto, el estudio de este asunto, *La jettatura ed il mal’occhio in Sicilia* se publicó en Clauseburgo, SVMPTIVUS EDITORIS ACTORVM COMPARATIONIS LITTERARVM VNIVERSARVM, 1884. De esta edición, que he podido consultar en la Biblioteca General de la Universidad de Sevilla -legado de Alejandro Guichot y Sierra, sign. 0277 (12), p. 5- procede la siguiente cita: “Così l’uomo che s’imbatte in un jettatore, o che lo sente nominare, porta subito le mani alla catena dell’orologio, o a qualche moneta che

Los objetos descritos por el carpintero reforzaron las sospechas de Elia Gervasi, que se convirtieron en certeza una noche de finales del verano.

Contrariamente a sus costumbres el hombre había dejado abierta más tiempo del usual la ventana del dormitorio, desplazándose con el quinqué a la otra habitación cuyas ventanas estaban siempre, noche y día, cerradas. De un brinco el agente salvó la baja tapia del huerto, y se situó debajo de la ventana: en la habitación casi a oscuras, a media altura entre una y otra pared, se extendían hileras de cordeles, de los que colgaban hojas cogidas con pinzas de madera, como las de tender la colada. Aun sin distinguirlos exactamente, tuvo inmediatamente la certeza de que se trataba de papeles falsos: letras de cambio; o papel timbrado rehecho; o billetes de banco.

Se apresuró a comunicar sus pesquisas al Comisario Taddeo Gulizia²⁴, a quien le pareció increíble tener al alcance de la mano a un nuevo sospechoso: cotidianos los ataques de los periódicos sobre la desidia de los agentes, y ofensivos el jefe provincial de policía y el gobernador civil²⁵. De que en Catania, entre Cibali e Ognina²⁶, había una

abbia in tasca, o a bottoni metallici (se ne ha) del suo vestito; e, per farla più efficace e più sicura, agli organi del suo sesso mascolino, i quali, in fatto di jettatura, valgono tutte le catene piccole e grandi, tutte le monete, tutti i bottoni di questo mondo”. (“Así el hombre que se encuentra con un iettatore, o que lo oye nombrar, se lleva de inmediato las manos a la cadena del reloj, o a cualquier moneda que tenga en el bolsillo, o a botones metálicos (si los tiene) de su vestimenta; y para hacerlo más eficaz y más seguro, a los órganos de su sexo masculino, que, en términos de jettatura, valen por todas las cadenas pequeñas y grandes, todas las monedas, todos los botones de este mundo”).

24 Taddeo Gulizia es personaje real, el “Commissario della sezione di Pubblica Sicurezza Borgo” y, como veremos a continuación, quien dirige toda la investigación previa y la irrupción en la casa de Ciulla. En las Anotaciones Attanasio recoge su intervención como testigo en la audiencia pública del 24-10-1923, ante las continuas interrupciones del acusado, datos tomados del “Corriere di Sicilia” de 25-10-1923; en su intervención Gulizia se afirma en todo lo dicho durante el período de instrucción. En efecto, en “Memoriale” he podido leer una carta manuscrita (fecha en Catania el 17-10-1922, folios 3-5) enviada por el comisario al Ill.mo. Sg. Procuratore del Re, firmada por él, por Gervasi y por Petralia, en la que se informa del seguimiento previo del sospechoso, de las revelaciones del carpintero confidente, de la irrupción en la casa de Ciulla y del descubrimiento de una fábrica de falsificación de papel moneda, con maquinaria completa y una gran cantidad de billetes falsos; añade que Ciulla se niega a declarar, por lo que ruega su comparecencia en la vivienda. En “Memoriale” consta también la extensa declaración, (fecha en Catania el 17-10-1922) del Dottor. Taddeo Gulizia, dirigida a la Competente Autorità Giudiziaria, en la que hace de nuevo una detallada descripción de los hechos, desde las primeras sospechas hasta la detención de Ciulla y, tras la confesión de este, del resto de sus cómplices. (También se reproduce parte de su testimonio en Fo y Sciotto, Ciulla, op. cit., pp. 125-126).

25 En el original *questore* y *prefetto*, que son en el ordenamiento italiano funcionarios de la administración del ministerio de Interior. El *prefetto* depende del ministro y representa al Gobierno central en la provincia en la que ejerce múltiples funciones de coordinación y control social, mientras que el *questore* depende de este y es responsable de la dirección técnica de los servicios de policía y orden público en una provincia. He traducido según la equivalencia en español, pues aunque ambos términos, *cuestor* y *prefecto*, se recogen en DRAE, sus significados no se ajustan a este contexto.

26 Cibali es un barrio de la periferia de Catania, el más antiguo de la ciudad. Ognina es un pequeño puerto de pescadores entre Catania y Aci Castello.

fábrica de billetes falsos de cien liras estaban todos seguros -desde Palermo a Nueva York-, pero semanas de infatigable búsqueda habían resultado inútiles.

Preparó con gran meticulosidad y máxima reserva la acción policial. Para estudiar minuciosamente las costumbres del sujeto y establecer los tiempos de la intervención, envió agentes con diversos disfraces a vigilar día y noche la casa, encargando por último a Petralia²⁷ -el mejor investigador de papeles falsos- que intentase entrar a toda costa en ella.

Un disfraz de mujer, le sugirió, lo facilitaría sin duda.

²⁷Petralia aparece en las *Anotaciones* como uno más entre el grupo de agentes (Urzì, Licandro, Gruccione) que, al mando de Gulizia, irrumpirá de inmediato en el domicilio de Ciulla, según se recoge en el citado artículo del “Corriere di Sicilia” (19-10-1922). Es un personaje real que, en efecto, se cita en dos documentos del “Memoriale” (ambos datados en Catania, el 17-11-1922, folios 3-5 y folio 93) como el agente Andrea Petralia.

Al final del laborioso disfraz, el agente Petralia pidió su parecer a un colega. “Fea²⁸ y desaliñada”²⁹, fue la desalentadora respuesta. Mirándose al espejo, mientras se echaba la toquilla de lana sobre los hombros, no pudo llevarle la contraria. Se puso en bandolera la caja rebosante de cintas, agujas, tijeritas, bobinas de hilo, y más perplejo que nunca sobre la oportunidad de aquel disfraz salió por una puerta accesoria de la Comisaría del Borgo³⁰.

“Lo que tengo que hacer para vivir”, pensaba el agente dirigiéndose lentamente hacia la zona de su misión; pero era solo el refunfuño laboral de costumbre, pues se consideraba en realidad un privilegiado respecto a sus colegas, llamados continuamente a enfrentarse a los ataques de los escuadrones fascistas, cada vez más audaces en los últimos meses. Más que para intervenir, para cubrir a los fascistas, manteniendo a raya con irrupciones y tiroteos, a obreros y sindicalistas.

“Las órdenes son las órdenes; y el pan es el pan”, concluyó para sí resignado el agente. Pero de la zona más oscura de su memoria donde los tenía confinados surgieron de nuevo ensordecedores los gritos de hombres y mujeres en torno a las puertas cerradas del Teatro Sangiorgi³¹. Y los disparos de pistola, las descargas de los fusiles sobre la multitud reunida en el teatro, que protestaba por la matanza de nueve trabajadores que había tenido lugar dos días antes en Randazzo³².

Disparar a bulto, ahogar la protesta: esa era la orden.

²⁸ En el original *laria*, sicilianismo. En PICCITTO (II, p. 446): “*làriu*: Molto brutto, deforme”.

²⁹ En el original *'ntroscia*, voz siciliana. En PICCITTO (III, p.331): “*ntruscìa* (en Catania): donna sciatta e trasandata”.

³⁰ Barrio histórico de Catania entre Cibali y Picanello, surgido tras la erupción del Etna en 1669.

³¹ Se refiere Maria Attanasio a la manifestación que la CGL (*Confederazione Generale del Lavoro*) y los socialistas organizaron en Catania el 28 de julio de 1920 para protestar por la matanza de Randazzo; en el teatro San Giorgi se celebraba un mítin que acabó con la Guardia real disparando sobre la multitud y matando a siete personas.

³² En Randazzo, pequeña localidad de la provincia de Catania, el 26 de julio de 1920 tuvo lugar una manifestación popular -formada fundamentalmente por mujeres- para reclamar una mayor cantidad de grano para el pan; la policía abrió fuego sobre la multitud desarmada matando a nueve personas y dejando decenas de heridos. Se trata de un episodio poco conocido, uno más entre los muchos que por aquellos años trataban de sofocar el movimiento campesino.

Y ellos habían disparado; manchas de sangre sobre el blanco de los estucos, sobre los enrejados modernistas: muertos, heridos por todas partes, y un niño, los oídos tapados y los ojos desmesuradamente abiertos, sacado a la fuerza de debajo de una butaca.

El mes siguiente a aquel 28 de julio de dos años antes, Petralia había pasado definitivamente a la sección de investigación, para indagar -a tiempo completo y ánimo aliviado- a falsificadores, ladrones y estafadores de toda laya.

El fulgor de un árbol de caquis, que se recortaba solar y preñado³³ en la claridad indolente de aquel mediodía de octubre, borró aquellas imágenes; volvió a respirar a pleno pulmón, al tiempo que desde el centro ruidoso de la ciudad subía hacia la parte más periférica de la avenida, allí donde las casas cedían ante aislados casales en el inmenso y negro desierto de lava pétrea.

Para poner a prueba su disfraz se paró ante todas las puertas, ofreciendo con voz de falsete su mercancía a las amas de casa, una de las cuales con complicidad totalmente femenina, en menos de un cuarto de hora, le contó su vida entera -el marido blandengue, la suegra pegona, el hijo ingrato- aconsejándole finalmente, por su bien, que pasara de largo ante la casa del hechicero.

«Ni se le ocurra -le dijo señalándosela-, lee *Il Libro del Cinquecento*³⁴ y de noche invoca a los espíritus».

El disfraz funcionaba.

³³ En el original *preno*, sicilianismo. En PICCITTO (III, p. 916): “*prenu*: pieno, colmo”. En femenino: “*prena*: incinta”. Es término que aparece en GDLI: “*prenno, preno* y envía a “*pregno*: ac. 2. Ricco di linfa e di umore (una pianta, il terreno); carico di frutti (una pianta)”. Lo traduzco con el sentido de “lleno o cargado”, recogido en la ac. 3 de *preñado* en DRAE.

³⁴ El fantástico *Libru du cincuentu*, que según la leyenda habría sido encontrado en el sepulcro del rey Salomón, contenía fórmulas mágicas expresadas con un lenguaje oscuro para superar toda clase de problemas, a veces invocando a los espíritus. Muy conocido en la tradición popular de Sicilia, la propia Maria Attanasio, recordando un episodio de su infancia, cita a una suerte de hechicero que lo tiene como libro de conjuros: “[...] tra un intrico di scale, catoi, profondissime gallerie, fermentava un buio di spiriti e dòmìni, che dal magico *libro del Cinquecento* di tanto in tanto il vecchio richiamava per dare responsi a chi -nel piano di San Giorgio erano tanti: ammalati, mogli tradite, disoccupati in procinto di partire per l’Argentina o per la Svizzera- ne aveva bisogno”. (*Della città d’argilla*, op. cit., p. 11). (“[...] entre un laberinto de escaleras, sótanos, profundísimas galerías, bullía una oscuridad de espíritus y dómìnes, que del mágico *libro del Cinquecento* de vez en cuando invocaba el viejo para hacer vaticinios a quien -y en el barrio de San Giorgio había tantos: enfermos, mujeres traicionadas, desempleados a punto de partir para la Argentina o para Suiza- lo necesitaba”).

Recorrió con decisión los cien metros que lo separaban del número 431; a aquella hora el hombre debía de encontrarse en casa, probablemente en la cama, durmiendo la siesta.

Llamó a la puerta, larga e inútilmente. Llamó todavía más fuerte, con violencia. Por fin la ventana se abrió; un hombre somnoliento y en camiseta se asomó enfadado. “¡Qué modo es este de molestar. Váyase de aquí, que estoy durmiendo!”, y al ver una silueta femenina añadió “Aquí mujeres no hay”. Cerró, casi desquiciándola, la ventana.

Apenas un minuto, quizás menos. El agente Petralia reconoció de inmediato las gafas de patillas y la perilla en punta del misterioso Don Paolo; en octubre de dos años antes junto al colega Alparone³⁵ lo había seguido desde la casa del traficante Chiarenza³⁶ hasta la mitad de via Etnea³⁷, donde el hombre, percatándose de que lo seguían, había cogido un coche desapareciendo para siempre entre los doscientos mil habitantes de la ciudad.

De que don Paolo era el proveedor, los dos agentes no tenían dudas. Disfrazados de mendigos, lo habían visto llegar -todos los jueves por la tarde, siempre a la misma hora- a casa del traficante, en la que ya se había reunido algo de gente. Al cuarto de hora se marchaba; y detrás de él se marchaban todos los demás poco a poco, como habían venido. El nombre de aquel individuo lo habían sabido por un confidente que vivía en aquella calle; para justificar aquel ir y venir la mujer de Chiarenza había dicho a los vecinos que don Paolo les proporcionaba todas las semanas los números para jugar a la lotería.

A aquella casa, sin embargo, el proveedor no había vuelto más, y dos meses de pesquisas y acechanzas se habían esfumado.

De improviso volvía a encontrarlo, a aquel bastardo.

³⁵ Francesco Alparone es también personaje real que aparece citado junto a Andrea Petralia, ambos en misión de vigilancia del sospechoso Chiarenza, en un documento del “Memoriale” (datado en Catania, el 17- 11-1922, folio 93).

³⁶ Carmelo Chiarenza es personaje real que, junto a su mujer Grazia Lo Vecchio, citada de inmediato aunque sin decir su nombre, aparecerá frecuentemente en las *Anotaciones*, ambos como importantes acusados en el proceso. Antes de ser imputados en este caso, era ella la encargada de distribuir la mercancía que le proporcionaba Ciulla cuando él estaba en la cárcel, como se verá en la Tercera parte. En “Memoriale” aparecen los documentos que certifican la muerte de ella, ocurrida durante el proceso, como veremos. Véase también la carta de Ciulla que incluyo en la nota 16 de esa Tercera parte, donde se refiere a Grazia Lo Vecchio como “la grande spacciatricce”

³⁷ Es la calle principal del centro histórico de Catania que con casi tres kilómetros de longitud existe desde la reconstrucción de la ciudad, tras el terremoto de 1693.

Olvidando acomodar el paso y los andares a su disfraz, a grandes zancadas el agente Petralia llegó radiante a la Comisaría.

Arrastrando los pies, pero evitando con seguridad objetos y mobiliario, el hombre se movía inquieto entre la cama y la ventana. La abrió. La noche volvía aún más negro el negro de la lava pétreo.

Volvió a la cama. Lo intentó una vez más, pero no consiguió conciliar el sueño, oscuramente présago quizás de lo que pronto le iba a suceder, catapultándolo desde el anonimato de aquella tranquila periferia suburbana a las primeras páginas de los periódicos.

También la historia con mayúsculas se cumplía aquella noche. En Milán -junto a Balbo, Bianchi, De Bono y De Vecchi³⁸- Mussolini preparaba todos los detalles de la marcha sobre Roma³⁹, que al cabo de pocas semanas daría lugar a un gobierno y a un régimen de veinte años.

Todo esto, en aquellas horas que precedían al amanecer del 17 de octubre de 1922, era todavía virtualidad de acontecimientos que hubieran podido no producirse si, por ejemplo, el hombre insomne en aquella casa entre la lava pétreo hubiese destruido papeles

³⁸ Se trata de los cuatro miembros que dirigieron la Marcha sobre Roma (véase la nota siguiente) que Benito Mussolini organizó en octubre de 1922; todos estuvieron activamente implicados en el Partido Nacional Fascista durante muchos años, siendo destacados dirigentes de la dictadura. Italo Balbo (1896- 1940), fue uno de los principales artífices de la citada marcha y de la llegada del fascismo al poder; fue Ministro del Aire, comandante en jefe de las fuerzas aéreas desde 1926 a 1935 y gobernador de Libia. Michele Bianchi (1882-1930), padre del sindicalismo fascista y primer secretario del Partido Nacional Fascista desde 1921 a 1923. Emilio de Bono (1866-1944), que había luchado en la Primera Guerra Mundial fue jefe de las fuerzas italianas durante la conquista de Etiopía en 1935; ministro de Estado en 1942, participó en el consejo fascista que ocasionó la caída de Mussolini en 1943, por lo que fue juzgado y ejecutado. Cesare Maria de Vecchi (1884-1959) fue Comandante General de las Milicias representadas por los “Camisas Negras” y Ministro de Finanzas; en la crisis de 1943 estuvo en contra de Mussolini, por lo que fue condenado a pena de muerte en ausencia.

³⁹ La Marcha sobre Roma fue una manifestación de carácter subversivo organizada por el Partido Nacional Fascista, un auténtico golpe de estado llevado a cabo por Mussolini y los generales antes citados entre el 27 y el 28 de octubre de 1922. Cuidadosamente preparada en la reunión del Hotel Vesubio el 24 de ese mes en Nápoles la operación era en realidad una exhibición de fuerza paramilitar que favorecía la toma del poder por Mussolini. Seguía este la política llamada del “doppio binario”, esto es, la combinación de las prácticas de los escuadrones fascistas de los “camisas negras” con el compromiso político, o sea, una nueva táctica de conquista del poder a través de una “revolución conservadora” de métodos semilegales. En la noche del 27 al 28 de octubre, tres enormes columnas de camisas negras iniciaron el avance hacia Roma desde Civitavecchia, Tivoli y Monterotondo, sin que ni la policía ni el ejército opusieran una verdadera resistencia. Era el final del sistema parlamentario y el principio del régimen fascista.

y maquinarias y hubiese partido para Caltanissetta, como algunos meses antes había decidido hacer, aunque renunciando a ello de repente; o si el siguiente 27 de octubre el rey hubiese aceptado la propuesta del primer ministro Facta⁴⁰ de proclamar el estado de sitio, respondiendo militarmente a la marcha fascista sobre Roma.

Según los *sis* de las posibles opciones, los acontecimientos individuales y colectivos deben ser juzgados: lo que ha sucedido podría no haber sucedido⁴¹.

Pero el rey rechazó la propuesta de Facta. Y el hombre de la casa entre la lava pétreica no partió para Caltanissetta, y continuó, aquella noche, dando vueltas insomne entre la cama y la ventana.

⁴⁰ Luigi Facta (1861-1930), periodista y político, fue elegido diputado por el Partido Liberal en 1892 y ocupó varias carteras ministeriales. Fue nombrado Presidente del consejo en marzo de 1922, tras la larga crisis que siguió a la marcha definitiva de Giolitti, mentor y amigo. Al día siguiente de la marcha sobre Roma, a las cinco de la mañana del 28 de octubre, decidió proclamar el estado de sitio y combatir militarmente a los fascistas, pero el rey Víctor Manuel III se negó a firmar el decreto, y acabó confiándole la formación del nuevo gobierno a Mussolini. Llegado este a Roma desde Milán la mañana del 30 de octubre de 1922, comenzaban los largos veinte años de la dictadura fascista en Italia.

⁴¹ Para la concepción que acerca de la eventualidad de los acontecimientos históricos tiene Maria Attanasio, véase el capítulo 1, epígrafe 1.2.1.

Un nutrido pelotón de esbirros al mando del Comisario Gulizia, unas horas antes del amanecer, se desplegó alrededor de la casa del hechicero; un grupo -escondido en la cercana caseta del fielato- se dispuso en un lado de la avenida para controlar el portón de entrada; otro se dispersó sobre la lava pétreo, en la parte posterior de la casa, para no perder de vista ni siquiera un instante las ventanas bajas, desde las que incluso alguien medio ciego como el profesor podía saltar con seguridad.

La casa no estaba sumida en el sueño; la débil luz de un quinqué se difundía desde los postigos extrañamente aún no cerrados del todo. El Comisario temió una filtración y una trampa del hombre que, habiéndose marchado de allí la tarde antes tan tranquilo, hubiese dejado la luz encendida para confundirlos. Se serenó al entrever su silueta pasando delante de la ventana. Pararse. Abrirla.

El agente Petralia y el policía Gervasi, apostados junto a la ventana para intervenir oportunamente en caso de necesidad, percibían fatigosa y muy cercana su respiración, nerviosas sus manos apretadas sobre el alféizar. Dieron un suspiro de alivio cuando el hombre pasó a la otra habitación, aunque volvió inmediatamente después con una carpeta de dibujos; sentado en la cama los observó uno a uno. Extrajo dos que fijó con chinchetas a la pared. Se quitó las gafas acercándose a ellos como si quisiera besarlos, simulando sin embargo por tres veces el gesto de un escupitajo⁴²; primero sobre un dibujo, después sobre el otro.

⁴² Para Giuseppe Pitrè (*La jettatura ed il mal'occhio in Sicilia*, consultado en legado de Alejandro Guichot y Sierra, sign. 0277 (12), op.cit., p.7) se trata de otro de los ritos considerados más eficaces para conjurar la *jettatura*, o maleficio, en Sicilia: "Non mancano anche le parole per iscongiurare la jettatura, ed è comunissima una formola che si dice tendendo gl'indici ed i mignoli e piegando le altre dita delle mani per raffigurare due paia di corna. Ecco questa formola: Cornu, gran cornu, ritortu cornu, /Russa la pezza, tortu lu cornu, /Ti fazzu scornu: /Vaju e ritornu, /Cornu! Cornu! Cornu! (Corno, gran corno, ritorto corno, /Rossa la pezzolina, torto il corno; /Io ti fo scorno, Vado e ritorno, /Cornu! Cornu! Cornu!) E si sputa tre volte con forza: *ppu!*, *ppu!*, *pppu!*. Bisogna notare intanto, che lo sputo ha un effetto meno energico degli espedienti fin qui cennati, e riesce specialmente pel mal'occhio: triplice sputo, s'intende, che in certe occasioni è una provvidenza". ("No faltan tampoco las palabras para conjurar la mala suerte, y es muy común una fórmula que se dice extendiendo los índices y los meñiques y recogiendo los otros dedos de las manos para representar dos pares de cuernos. Esta es la fórmula: Cuerno, gran cuerno, retorcido cuerno, /Rojo el pañuelo, torcido el cuerno; /Yo te descuerno, /Voy y vuelvo, /¡Cuerno!, ¡cuerno!, ¡cuerno! Y se escupe tres veces con fuerza: *ppu!*, *ppu!*, *pppu!* Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el esputo tiene un efecto menos intenso que los recursos considerados hasta ahora, y tiene éxito especialmente con el mal de ojo: un

“Como un brujo”⁴³, susurró perplejo Gervasi a Petralia, que lo tranquilizó: “Es él, puedes estar seguro. Dentro de poco verás”.

El hombre cerró herméticamente la ventana. “Por fin se va a dormir”, dijo liberado el Comisario que se dirigió hacia la patrulla apostada en la avenida.

Esperaban su salida a las ocho en punto como de costumbre, pero cuando en el reloj de la iglesia de Sant’Agostino⁴⁴ sonaban las seis, el hombre salió del portón avanzando lentamente y con gesto cauteloso.

Un agente lo paró.

“Disculpe un instante, profesor...”.

“Diga...”.

“Aquí no, en su casa. Somos agentes. Un registro...armas...”.

“Si es por eso, aquí tiene la pistola. Un máuser⁴⁵. Hace unos meses he recibido la visita de los ladrones...solo para asustar... mire, está descargada. Ni siquiera sé usarla”.

triple esputo, se supone que es providencial en ciertas ocasiones”). Pitrè escribe en otro artículo (*Lo sputo e la saliva nelle tradizioni popolari in Sicilia*, “Archivio per lo studio delle tradizioni popolari”, op. cit., IV, pp. 223-236): “Prima e dopo il sec. XVI lo sputo fu ritenuto mirabile per certe guarigioni” (p. 233), aunque no parece que en esta ocasión el protagonista tenga ese propósito. También Giuseppe Bonomo, *Scongiuri del popolo siciliano*, Palermo, Palumbo Ed., 1953, en el Cap.1 “Scongiuri contro il malocchio”, p. 81, escribe: “Per allontanare il malocchio un altro mezzo potentissimo è lo sputo, e le donne incinte vi ricorrono molto volentieri. Però bisogna sputare con forza, con quanto più impeto è possibile, perché l’azione riesca efficace. Ancora meglio se si sputa tre volte recitando il seguente scongiuro: Cornu, gran cornu [cita 6 versos del texto de Pitrè]. La forza dello scongiuro è nel triplice sputo, *ppu, ppu, ppu* e nella parola *cornu*”. (“Para alejar el mal de ojo otro medio muy poderoso es el esputo, y las mujeres encintas recurren a él de muy buen grado. Pero hay que escupir con fuerza, con todo el ímpetu posible, para que la acción sea eficaz. Todavía mejor si se escupe tres veces recitando el siguiente conjuro: Cuerno, gran cuerno [...]. La fuerza del conjuro reside en el triple esputo, *ppu, ppu, ppu* y en la palabra *cornu*”). Bonomo distingue entre el “malocchio”, que sería un maleficio de carácter voluntario, y la “iettatura”, maleficio involuntario, cuyos límites, añade, no vio claros Pitrè al inicio de sus estudios. (Nos parece pertinente señalar que la lengua española posee el término *yactura*, de igual etimología que *iettatura*, que se recoge en DAUT como voz latina: “Quiebra, pérdida; u daño recibido”, y en DRAE, con igual definición).

⁴³ En este caso, Maria Attanasio utiliza el italiano *fattucchiere*, no la voz siciliana *mavaro*, como hace a lo largo de la novela. Para mantener esa diferencia traduzco ahora “brujo”.

⁴⁴ La iglesia fue construida en el primer tercio del siglo XVII, en el centro de la ciudad de Catania y es un magnífico ejemplo del barroco de la ciudad.

⁴⁵ Se trata de un arma de fuego fabricada en Alemania por los hermanos Mauser entre 1896 y 1936, una semiautomática que conoció una amplia difusión en toda Europa y fuera de ella, hasta el punto de que por el procedimiento lingüístico de la derivación impropia o recategorización (sin cambiar de forma una palabra desempeña funciones nuevas), el nombre propio pasó a ser nombre común. Ocurre con este término tanto en la lengua italiana (se recoge en los diccionarios de italiano GDLI, DISC y otros) como en la española (DRAE, MMOL y otros). En el texto original Maria Attanasio utiliza el sustantivo con mayúscula inicial. Sigo para mi traducción el uso recogido en DRAE, masculino, con minúscula y acentuado como

Mientras tanto se habían acercado otros agentes. Lo rodearon. El profesor comprendió y sin más preámbulo volvió a entrar en casa, y fue a sentarse junto a la ventana; mudo y ausente, mientras los agentes ponían patas arriba el pequeño apartamento entre exclamaciones de asombro y alguna blasfemia.

Gervasi examinó los dos dibujos fijados todavía con chinchetas en la pared; representaban a la misma persona: en uno -una cartulina algo amarillenta- de joven, con un pincel en la mano y ojos seductores; en el otro de edad avanzada y con aire altivo.

“¿Quién es?”, preguntó al profesor, que respondió alterado: “Un judas. Que por cinco céntimos vende hasta a su madre”.

Grande fue el desconcierto tras el registro; de la fábrica de billetes de a cien asociada a la de Palermo no había rastro; encontraron, sin embargo, tratados de química, lentes de aumento, máquinas fotográficas y un instrumental completo -desde la preparación de los clichés a la imprenta- de un insospechado laboratorio de falsificación de billetes de quinientas liras, y debajo de las cómodas muchos de ellos en fajos bien ordenados y preparados para la venta; pero de tales billetes falsos nadie, ni banco ni particular, había denunciado nunca la existencia. “¿Cómo es posible?”, se preguntaba confuso el Comisario, y dirigiéndose al profesor le espetó: “¿Quién trabaja con usted en todo esto?”.

“Lo he hecho todo yo. Hablaré solo ante el Fiscal de la Corona⁴⁶”, le respondió seco el hombre, que sin ocuparse lo más mínimo de lo que ocurría a su alrededor, volvió, desafiante, a clavar la mirada ciegameamente en la lava pétre.

Informado por teléfono, el Fiscal llegó unas horas después. Miró asombrado al hombre de mediana edad sentado junto a la ventana; con su gastado terno⁴⁷ color avellana tenía el aspecto humilde y digno de un funcionario jubilado: nada del estereotipo de

grave según normas. (Curiosamente, en los diccionarios italianos y españoles se define como “fusil de repetición”, y solo GDLI añade que, por extensión, es “arma a ripetizione in genere”, como la *rivoltella* empleada en el original).

⁴⁶ En el original *Procuratore del Re*. En la Tercera parte, leemos que se trata del Procuratore Attisani. (En la *Gazzetta Ufficiale del Regno di Italia*, 24-IX-1926, he encontrado el nombramiento como Procuratore del Re al Tribunale di Catania de un tal Antonio Maria Attisani que, por la fecha y el lugar, podría ser el mismo).

⁴⁷ En el original, *completo*. En GDLI se registra el sustantivo *completo*: “Abito maschile, con giacca, panciotto e pantaloni (della stessa stoffa)”. El equivalente español aparece en DRAE con igual definición.

falsificadores y traficantes que se distinguían inmediatamente por el lujo ostentoso y el alto tren de vida respecto a su fingida actividad laboral.

Escuchó, examinó, analizó, y se detuvo delante del autorretrato que tanto había asustado al carpintero; pintor aficionado de delicadas marinas se quedó sorprendido por aquellos dos rostros sin cabeza que emergían del negro.

Se dispuso por fin a interrogar al falsificador, que lo frenó severo: “Delante de un artista quítese el sombrero”⁴⁸.

El tono orgulloso y ofendido de aquellas palabras lo descolocó; se quitó sombrero, gabán y bufanda, y cogiendo la única silla que había en la habitación se sentó frente a él junto a la ventana. “Ahora, hable -le dijo- cuénteme de la fábrica”.

“Sin prisas -fue la respuesta-, que llegaré hasta el final: tendrá nombres, apellidos, direcciones. Todo”.

El falsificador Paolo Ciulla comenzó su relato a partir del día de su nacimiento, el 19 de marzo de 1867 en Caltagirone⁴⁹, en una Sicilia que en la difícil transición de los Borbones a los Saboya⁵⁰ alcanzaba aquel año la cúspide de su desgraciada condición: guerra, revueltas, cólera, sequía.

Y narrando se entusiasmaba, ironizaba, se conmovía, se indignaba, se cabreaba con los acontecimientos de aquella existencia, como si no fuese -aquella- su vida sino la vida

⁴⁸ En las *Anotaciones*, en su extenso resumen (véase nota 10 de la Tercera parte) de la crónica del “Corriere di Sicilia” (19-10-1922), escribe Attanasio la siguiente frase para ilustrar el carácter rebelde de Ciulla: “*E lei quando parla con un artista, con un grande artista, si tolga il cappello, illustrissimo signor Procuratore del Re*” (“Y usted cuando hable con un artista, con un gran artista, quítese el sombrero, ilustrísimo señor Fiscal de la Corona”). El subtítulo exacto era: “Signor Procuratore si tolga il cappello! Sono un artista”, que la narradora ha resuelto en una concisa oración simple: “Davanti a un artista si tolga el cappello”.

⁴⁹ Véanse en la nota 7 de la Tercera parte los documentos que recogen su confesión.

⁵⁰ La difícil transición había comenzado con el final del Reino de las Dos Sicilias, instaurado en 1816 por una rama menor de los Borbones. Francisco II perdió el trono en 1860, ante el éxito de la operación llevada a cabo por Garibaldi, que tuvo su inicio cuando, al frente de la Expedición de los Mil, el contingente de voluntarios llamados “camiciie rosse”, desembarcó en Marsala, al oeste de Sicilia, en mayo de ese año. En 1861 se había reunido en Turín el primer parlamento electo de todas las regiones gobernadas por los Saboya, y las cámaras proclamaron rey de Italia a Víctor Manuel de Saboya. Comenzaba así un largo período de inestabilidad, que continuaría durante décadas. En Sicilia, escenario primordial de estos acontecimientos, el año de 1867 en que nace Ciulla, fue particularmente convulso, como narrará Maria Attanasio en el capítulo siguiente: aún no se habían apagado los ecos de las insurrecciones del año anterior; en junio, una epidemia de cólera se extiende por Nápoles, Sicilia y otras zonas de Italia; en septiembre, estallan desórdenes en Palermo y se proclama el estado de emergencia en la isla. Para este periodo véase el estudio de Mack Smith, *Storia della Sicilia medievale e moderna*, op. cit., especialmente a partir de la parte décimotercera.

de otro: el doble, fabulador⁵¹, que todo narrador⁵² -entre omnisciencia imaginativa y reticencia documental- reconstruye para colmar los silencios, para dar voz a lo inmemorial, a lo posible de esa existencia.

Al sentido profundo del relato.

⁵¹ En el original *affabulante*, que es término poco utilizado y que no aparece en todos los diccionarios. En GDLI se registra como verbo: “*affabulare*: Narrare, raccontare; fingere, rappresentare” y como adjetivo: “Che ha l’arte di narrare piacevolmente”. Según TRECC, galicismo: “*affabuler*: tratto da *affabulation*: Dare forma di favola, sviluppare in un intreccio o in un’azione scenica”. En ambos diccionarios se ofrece uno de los escasos ejemplos de su uso en el poema de Eugenio Montale: “la vita che t’affabula è ancora troppo breve/ Se ti contiene!” (*Le occasioni*, 1951).

⁵² En el original *conteur*, galicismo: “contador, narrador”. Es término que no aparece en ningún diccionario de italiano consultado.

Primera parte

El autor os propone un trato: encontrad su retrato (1)
(de un dibujo cifrado de P. Ciulla¹)

¹ El retrato puede verse en el Apéndice 2 (p. 145) de esta tesis. Véase también el comentario que en las *Anotaciones* realiza Attanasio acerca de este dibujo, en el capítulo 1, epígrafe 1.1.3. El hombre reloj era el alcalde Michelangelo Libertini, que aquel año pretendía dejar en el cargo a su hijo Gesualdo Libertini, que fue vicealcalde de la ciudad y desde 1920 senador del Reino de Italia.

Uno

No fue ciertamente tranquilo el paseo de apenas unos cientos de metros que *don*² Giuseppe Ciulla -como ya alguno comenzaba a llamarlo- dio la mañana del 20 de marzo de 1867, junto con dos testigos, para ir al Ayuntamiento a registrar el nacimiento del hijo, que había tenido lugar el día antes³.

Al doblar la esquina de via Sotto il Duomo, en el antiguo barrio de la Giudecca⁴ donde vivía, le impidió el paso un cordón policial que una multitud de curiosos trataba de romper gritando amenazadora contra el muy cercano ayuntamiento y el muy lejano Estado, a pesar de que en la dirección de ciudad y Estado hubiese en aquellos años integérrimos hombres de derechas auténticamente liberales que, sin embargo, anteponían el bien de las finanzas al hambre de los pueblos.

Tras la revolución garibaldina, y la violenta represión que también en Caltagirone había tenido sus mártires⁵, el odio contra el gobierno y sus seguidores municipales - fomentado por chantres⁶ y partidarios de los Borbones- se había incrementado año tras

² El *don* refleja el uso que tiene este título en la Italia meridional, atribuido a personas de respeto. Así, en GDLI: “*don*: per i laici è titolo proprio dei nobili spagnoli e della nobiltà nei paesi di dominazione spagnola, steso poi, anche nella Italia Meridionale, ad ogni persona di riguardo. In forma proclitica (per lo più davanti a nome proprio) è d’uso comune nell’Italia meridionale dove equivale semplicemente a ‘signore’. Forma tronca dell’ant. *donno* ‘signore’ ”.

³ Véanse en el capítulo 1, epígrafe 1.3.1. los comentarios que en las *Anotaciones* hace Maria Attanasio acerca de los datos de la partida de nacimiento de Paolo Ciulla, de los que extrae material para la construcción de su personaje.

⁴ El barrio judío se documenta en Caltagirone desde el siglo XIV. Se trataba de una pequeña comunidad de artesanos, sobre todo textiles, establecida cerca del barrio de San Giuliano, en la actual via Iudecca. En 1492, bajo dominio español, todos los judíos fueron expulsados de Sicilia, por decreto de los Reyes Católicos.

⁵ La situación descrita en esta parte refleja la conflictividad política y social que se produjo en Sicilia tras la revuelta de 1866 en Palermo; se trataba de una revuelta anti-saboyana en busca de la independencia siciliana, pues las promesas de una república italiana igual para todos con que Garibaldi y los Mil habían conseguido en 1860 el apoyo del sur, fueron muy pronto olvidadas; fue aplastada brutalmente con una de las más cruentas represiones de la historia italiana: fusilamientos, saqueos, expropiación de tierras y cierre de industrias, que provocaron la ruina de gran parte de la población. A todo ello hay que añadir la sequía, el hambre y, en 1867, la aparición del cólera, como veremos de inmediato. En 1870 se instauró la ley marcial en el ex Reino de las Dos Sicilias y, aun así, las continuas rebeliones no se pudieron sofocar hasta 1878. Véanse los libros de Denis Mack Smith, *Storia d’Italia dal 1861 al 1969*, Bari, Laterza, 1987 y *Storia della Sicilia medievale e moderna*, op .cit., sobre todo las partes duodécima, “Il Risorgimento (1837-1860)” y décimotercera “La Sicilia Italiana (1860-1890)”. Una de estas revueltas, la ocurrida en Bronte, fue tema central del relato *Libertà* de Verga. (Véase infra, nota 93).

⁶ En el original *ciantri*, sicilianismo. En PICCITTO (I, p. 699): “*ciantru*: ciantro, chi riveste la prima dignità fra i canonici cantori. Ac. 2. (en Catania) “vice parroco”. En GDLI: “*ciantre*: cantore”; añade que es una adaptación del francés *chantré*. También en DRAE se registra como galicismo: “*chantré*: Dignidad de las iglesias catedrales, a cuyo cargo estaba antiguamente el gobierno del canto en el coro”.

año, a la vez que impuestos, servicio militar y escasez; el punto máximo de conflictividad social se alcanzará entre junio y noviembre de aquel año con la propagación del *cholera morbo*⁷. Con los primeros síntomas del mal se difundirá entre las clases más pobres el convencimiento de que, para resolver el problema del hambre y del orden público, el gobierno había ordenado la propagación de la epidemia con precisas indicaciones normativas -ciudad por ciudad- acerca del número de muertos y la clase social⁸. A Caltagirone le tocaban cinco mil muertos; y todos ellos campesinos, artesanos, desocupados y gente necesitada. Tumultos, incendios, asaltos al ayuntamiento, y una implacable caza al untador⁹: fatal para algún desgraciado sorprendido agachándose por el suelo o caminando pegado a los muros, exactamente como les había sucedido dos siglos y medio antes al barbero Mora y al comisario de sanidad Piazza, las dos víctimas de la manzoniana *Historia de la columna infame*¹⁰, en el siglo XVII. Y también alentaba la superstición popular el rebelde integrismo católico que desde los púlpitos, entre condenas y anatemas, atribuía la causa de la epidemia a la revolución anticlerical de Italia, «justamente golpeada por la mano de Dios con el terrible cólera»¹¹.

Aquel 20 de marzo el cólera era solo una amenaza; más acuciante e inmediata era sin embargo la necesidad de víveres: hacía nueve meses que no llovía, un año de sequía que

⁷ El cólera morbo, también llamado cólera asiático, es una enfermedad infecciosa y epidémica, que se caracteriza por vómitos, diarrea, calambres y postración general. Aunque no era la primera epidemia de cólera que asolaba Europa, la de 1867 azotó muchas regiones de Italia, en particular Sicilia donde las pésimas condiciones higiénicas y la pobreza contribuyeron a su propagación.

⁸ Leonardo Sciascia, en su ensayo ya citado sobre la *Storia della colonna infame*, *Opere* [1971-1983], op. cit., p. 1067, apuntaba: “La credenza che peste e colera venissero artatamente sparsi tra le popolazioni è antica. La registra Livio, per come ricorda Pietro Verri nelle sue *Osservazioni sulla tortura*”. (“La creencia de que la peste y el cólera eran arteramente diseminados entre la población es antigua; la registraba ya Tito Livio, como recuerda Pietro Verri en sus *Observaciones sobre la tortura*”). (Alessandro Manzoni, *Historia de la columna infame*, op. cit., p. 6).

⁹ En el original *untore*, que tiene en italiano prácticamente un único significado relacionado con quienes fueron acusados de propagar la citada peste de 1630, como puede constatarse en GDLI: ac.3, en DISC y ZING. En español, el término lo han traducido como *untador* Elcio di Fiori (*Historia de la columna infame*, op. cit., donde aparece también *embadurnador*) y Eugenio Gallego (A. Manzoni, *Historia de la columna infame*, Madrid, Alianza, 1987). Por su parte, M^a Nieves Muñiz también traduce *untador* en su edición de *Los novios*, op. cit., en los capítulos XXXII y siguientes, donde se trata este asunto. El término en español carece de las connotaciones que tiene en italiano, donde incluso forma parte de alguna frase hecha, como apunta TRECC: “Dim. *untorello*, usato in senso fig., per lo più ripetendo o parafrasando le parole dette, ne *I promessi sposi* di A. Manzoni, da un monatto a Renzo: «Va, va, povero untorello» (il monatto continua: «non sarai tu quello che spianti Milano»), rivolgendosi a persona che per la sua pochezza non è ritenuta capace di fare un gran male”. Y apunta también GABR: “fig., iron. *Dagli all'untore*, si dice riferendosi ad atteggiamenti persecutori nei confronti di chi è ritenuto ingiustamente responsabile della propagazione di idee o fenomeni sociali dannosi”

¹⁰ Véase en el capítulo 1, epígrafe 1.2.1., donde se trata de esta obra y de la profunda impresión que su lectura produjo en Maria Attanasio.

¹¹ Esta frase textual, así como el número de muertos que “tocaban” a Caltagirone en la epidemia de cólera, proceden de las crónicas de la época, según me informa la escritora.

se sumaba al anterior, también estéril y solar. A pesar de que el ayuntamiento había sido generoso trayendo trigo de Catania -adonde a su vez había llegado desde Túnez y Egipto- no se había podido proceder a la panificación: ríos y torrentes secos; y las ruedas de los molinos implacablemente inmóviles. El trigo seguía siendo mero trigo; y la ciudad sin pan.

Tras el hallazgo en las afueras de una mujer embarazada muerta de inedia, el hambre prevaleció sobre cualquier atávica cautela; las protestas y los actos vandálicos aumentaron día a día hasta el asesinato, aquella mañana, de un inocente guardia municipal que, durante el servicio de vigilancia por los hornos de la ciudad, acompañaba al inspector gubernativo de abastos Eugenio Manca¹², verdadero objetivo de los disparos.

A don Giuseppe Ciulla el pan en verdad no le faltaba.

Llegado inmediatamente después de la Unificación¹³ de la lejana Barrafranca¹⁴ con una pequeñísima suma, había abierto un taller de zapatería al que había añadido poco a poco un modesto pero muy próspero comercio de cueros¹⁵, consiguiendo no solo vivir sin preocupaciones, sino incluso ahorrar. Violentando su naturaleza cicatera, compraba bajo cuerda sin embargo un poco de costosísima harina para su esposa encinta, con la que se había casado el año antes; no lo habían seducido su delicada belleza, ni la juventud de la mujer, que tenía veinte años menos que él, sino su habilidad de calcetera.

Siendo además de cicatero extremadamente cauto, aquella mañana don Giuseppe Ciulla trató de pasar inadvertido ante los guardias, ante el asesinado y, sobre todo, ante las amenazadoras frases contra las autoridades que fingía no oír; tirando de los testigos que intentaban mezclarse con la multitud, volvió atrás en seguida. Subiendo desde la parte baja del Corso¹⁶, tras un largo rodeo llegó jadeante al Ayuntamiento, todo alborotado por la amenazadora presencia de la plebe en la plaza.

¹² Se trata de un hecho real recogido en las crónicas de la época. Eugenio Manca (1833-1898) aparece citado como uno de los ilustres médicos calatinos.

¹³ En el original aparece siempre *Unità*, como es usual llamar en Italia al resultado final, reservando el término *Unificazione* para el proceso, que culminará en 1861. En español, sin embargo, el uso ha consagrado *Unificación*, que será el que utilizaremos.

¹⁴ Barrafranca es una localidad de la provincia de Enna, en Sicilia, que dista unos 50 kilómetros de Caltagirone.

¹⁵ Ambos locales se encontraban según Pietro Nicolosi, *Paolo Ciulla, il falsario*, op. cit., p.17, en via San Giacomo, a pocos pasos del Duomo.

¹⁶ Como se verá más adelante, se trata de via del Corso.

Los dos servidores municipales¹⁷, de guardia delante del portón, lo pararon con un seco «Órdenes. No se puede pasar», pero algo de calderilla de la vieja moneda¹⁸ fue el salvoconducto que -con un cómplice «Dése prisa, usía»¹⁹- le permitió por fin registrar el nacimiento del hijo Paolo Francesco Gesualdo; y librarse de la fastidiosa presencia de los dos testigos.

Mientras regresaba satisfecho y ya solo a su casa, tiendas rebosantes de cueros y de una multitud de vociferantes clientes esperando, se multiplicaban en su mente: a aquel hijo, recompensa y continuidad de sus esfuerzos laborales, le enseñaría a usar bramante, lezna, martillo; no para hacer de él un zapatero²⁰, sino un comerciante respetado y, como él, conocedor del oficio y de las necesidades de la clientela.

Aquel nacimiento le trajo otra fortuna. Al taller se sumó un negocio al por mayor en una de las calles nobles del pueblo, al que venían también los clientes desde los pueblos vecinos. Invirtió los beneficios en préstamos a comerciantes en apuros y nobles necesitados de liquidez, comprando al poco tiempo la tienda en alquiler y la casa donde vivía, mientras los terrenos de los insolventes terminaban uno tras otro en sus manos.

Cuando el niño tenía cuatro años decidió llevarlo al taller para que se familiarizara con los utensilios de trabajo; pero lloró hasta encanarse, y no hubo modo de calmarlo. Pospuso la cuestión para algún año después, cada vez más desconcertado por aquel niño que al crecer continuó entrando poco o nada en la tienda: siempre en casa, mirando a la madre mientras hacía calceta; en realidad en nerviosa espera -pero esto el diligente don

¹⁷ En el original *i due servienti comunali*; en las *Anotaciones* la narradora escribe al respecto: “Il termine servente: rapporto tra lo stato e il cittadino”. (“El término *servente*: relación entre el estado y el ciudadano”).

¹⁸ Tras la Unificación, la lira se adopta como moneda única. En 1861, en los territorios que formaron el Reino de Italia circulaban hasta 282 tipos de monedas metálicas, como: *baiocco*, *carantano*, *carlino*, *doppia*, *ducato*, *lira*, *oncia*, *quattrino*, *zecchino*, entre otras. Y hasta seis sistemas monetarios diversos. Una auténtica babel monetaria a la que puso fin Víctor Manuel en 1862 con la Ley N° 788, “Legge fondamentale sull’unificazione del sistema monetario”. En Sicilia, circulaba la *onza*, también llamada *oncia*, que era la moneda de oro por excelencia, que se subdividía en 30 *tari*, de plata, 600 *grani*, de cobre y 3600 *pìccioli*. Seguramente se trata de estas últimas “viejas monedas”, porque como se sabe, don Giuseppe no se caracteriza por su generosidad.

¹⁹ En el original *Facesse presto vossia*. Se utiliza el tiempo verbal de imperfecto de subjuntivo en lugar del imperativo o del presente de subjuntivo con valor exhortativo: *faccia*; además en siciliano se diría *facissi*, lo que indica una mezcla de italiano y siciliano. Asimismo *vossia* es también pronombre de cortesía de uso siciliano. En PICCITTO (V, p.1178): “*vossia*: pron. allocutivo di 2ª persona con cui un soggetto di livello sociale inferiore si rivolge, ormai sempre più raramente, a una persona anziana e/o di riguardo”. Añade que en Catania también se usan “*vossè* y *ossè*”. En GDLI *vossia* aparece como dialectalismo del área siciliana, forma sincopada de *vossignoria*, y esta del español *Vueseñoría* por *Vuestra señoría*.

²⁰ En el original *scarparo*, sicilianismo. En PICCITTO (IV, p.565): “*scarparu*: calzolaio”. En GDLI se registra *scarparo*, aunque envía a *scarpaio* donde aparece como regionalismo sin precisar más. También en DISC y en TRECC aparece como regionalismo de *scarpaio*. Y en ZING como forma rara de *calzolaio*.

Giuseppe no hubiera podido jamás imaginarlo- de que ella dejase aquella labor para empezar el bordado. Seguía hechizado²¹ sus dedos, que transformaban los hilos de seda de colores en flor, en hoja, en policromía de arabescos primores sobre un tapete o sobre un mantelillo. Y al bordar cantaba. Y con ella también él cantaba, con una vocecita aguda y muy entonada. Era su *segreto*. Don Giuseppe, en efecto, no quería atender a razones, considerando tiempo perdido y dinero tirado aquel bordado improductivo, a pesar de que su mujer insistiese en que lo hacía solo a ratos perdidos, para descansar los ojos fatigados²² por la monotonía del gris y el negro de las medias.

Totalmente improductivo le pareció también el excepcional talento que el hijo demostró desde la escuela primaria: todo lo copiaba, y cuando no encontraba nada interesante a su alrededor, dibujaba de memoria y con gran exactitud y detalle rostros, objetos y paisajes que había visto.

Acabada la primaria, lo de ir a la tienda ni se trató; todos a coro, los maestros y su mujer -que, habitualmente sumisa, se mostró intransigente- defendieron la necesidad de hacerle continuar los estudios de dibujo en la real escuela técnica, de la que sin embargo unos días después de su ingreso, el muchacho se escapó, escabulléndose entre los distraídos conserjes. Lo encontró en medio del campo hecho un ovillo y tembloroso debajo de un granado. No sucedió lo que el niño, al abrir los ojos, pensaba que sucedería al ver a su padre correa en mano, sino que se inclinó sobre él, lo tomó por los hombros y lo llevó a casa. «Eres tú quien ha querido ir a la escuela. ¿Por qué te has escapado?», le preguntó, sin obtener más respuesta que un llanto inconsolable. Al día siguiente, lo acompañó él mismo a la escuela.

Sin embargo, lo que más desorientaba a don Giuseppe era la desconcertante mezcla de clases sociales y categorías de las amistades que frecuentaba el muchacho: desde la

²¹ En el original *infatato*, sicilianismo. En PICCITTO (III, p.167): “*nfatatu*: (en Catania) fatato o incantato, dotato di virtù magiche”.

²² En el original *babulianti*, sicilianismo. En PICCITTO (I, p.357) solo encontramos: “*bbabbulusu*: agg. Di chi accusa continuamente presunti acciacchi o infermità, spesso per sottrarsi a una fatica fisica”. Consultada Maria Attanasio sobre el significado de este sicilianismo de uso exclusivo, al parecer, en el área calatina, nos explica: “Uno stordimento visivo; avere una confusione d’immagini dentro gli occhi, come se -dalla fatica- gli occhi guardassero all’interno e gli si confondessero le immagini”. (“Un aturdimiento visual; tener una confusión de imágenes en los ojos, como si -por el cansancio- los ojos mirasen por dentro y se le confundiesen las imágenes”). Ya vimos la utilización de este mismo término, aunque en forma verbal, en la nota 5 del capítulo 1, epígrafe 1.1., en un contexto que obligaba a traducir de modo distinto.

escuela elemental inseparable de Turi²³, el más pequeño de los tres hijos del barón Aprile, y de Luigino, hijo de un aparcerero²⁴ de la Acquanova²⁵ sin oficio ni beneficio²⁶ -morirá adolescente junto a toda la familia en la travesía a América. Con niebla o con siroco, siempre juntos los tres: corriendo tras cualquier novedad, siguiendo como una sombra al fotógrafo Valenti²⁷, parloteando continuamente entre ellos y eclipsándose tardes enteras sin que se supiera qué hacían o dónde estaban.

Se sentía impotente ante aquel hijo obstinado y lunático, que siempre le llevaba la contraria en todo. Y del que no podía hacer carrera.

Era solo el anticipo del gran sufrimiento que al cabo de unos años les causaría Paolo, anunciándoles, recién diplomado, su intención de ir a Nápoles, a la Academia, a estudiar pintura. Trató inútilmente de hacerlo entrar en razón con una cuerda mojada, amenazándolo con echarlo de casa. «¡Usurero!» le gritó el hijo, que no volvió por la noche, y se marchó a un pueblo cercano a pintar casas a cambio de comida y alojamiento; solo las lágrimas de la madre, pasadas algunas semanas, lo convencieron para que volviera.

²³ Turi, hipocorístico de Salvatore, personaje real, tendrá una gran presencia en la novela, sobre todo en esta Primera parte, y está abundantemente documentado en las *Anotaciones*. Como testigo aparece también, como veremos con detalle, en el juicio contra Ciulla y el resto de los traficantes. Otros hijos del barón Aprile, Vincenzo y Pietro, tendrán también protagonismo político en estos años y en la novela. Hasta el siglo XVIII se remontan dos miembros de la familia Aprile que son nombrados por la escritora en sendos relatos del libro *Piccole cronache di un secolo*: en el primero, “Delle fiamme, dell’amore”, Francesco Aprile es uno de los dos -Antonio Boscarelli es el otro- que: “Tra gli innumerevoli cronisti caltagironesi del terremoto del 1693 [...] in *Della cronologia Universale della Sicilia* (Palermo, 1725) narrano del furioso incendio e del «memorabile esempio di amore coniugale» [Aprile] più ampiamente e con un grande pathos descrittivo” (p. 18). (“Entre los innumerables cronistas de Caltagirone del terremoto de 1693 [...] en *Della cronologia Universale della Sicilia* (Palermo, 1725) escriben del furioso incendio y del «memorable ejemplo de amor conyugal» [Aprile] más ampliamente y con gran pathos descrittivo”). En el segundo relato, “La donna pittrice”, es Vincenzo Aprile quien recoge en *Notizia di Caltagirone sacra* la breve pero emocionada relación del canónico Taranto que fue testigo ocular del hallazgo de los fragmentos del crucifijo que la protagonista restaurará (p. 36).

²⁴ En el original *paraspuraro*, sicilianismo. En PICCITTO (III, p. 583): “*paraspularu*: affittuario di un terreno agrario, mezzadro”, de “*paraspolu*: (en Catania): “terreno di modesta estensione, all’interno di una proprietà, che dal padrone del fondo viene concessa al fattore perché questi la coltivi per proprio conto”.

²⁵ Acquanova es un barrio situado al sur del centro histórico, cercano a San Pietro.

²⁶ En el original *senza arte né parte*. En DISC: “Non avere né arte né parte. Fig.: non avere né un mestiere né un patrimonio ereditato, quindi non avere una posizione e non sapere fare nulla”. En TRECC: “*non avere né arte né parte*, essere senza lavoro e senza mezzi”. En DRAE: “loc. No intervenir en ello de ningún modo”. Dado que la misma locución en español difiere en el significado, hemos preferido otra que creemos que se acerca más al valor que tiene en italiano.

²⁷ La escritora me confirma que es personaje real, Constantino Valenti, que tenía su estudio en Caltagirone, en via due Luglio, 155.

Fue la última vez que el padre trató de imponerle su voluntad, resignándose a él como a una desgracia: que te sucede, que hay que llorar.

Con los hijos no había tenido suerte; el segundo, Vincenzo, había aprendido desde pequeño el oficio de zapatero, pero en el comercio no se desenvolvía bien, se dejaba engañar por cualquiera, y con Rosetta, la última en nacer, gastaba una fortuna en comidas y medicinas.

Entre aquellos hijos inútiles y la diabetes que le estaba comiendo la vista, tendría que cerrar el negocio.

Y echaba la culpa a la modernidad: a la relajación de las costumbres; a la enseñanza obligatoria que impedía trabajar a los niños; y al peor de los males: los periódicos, que calentaban²⁸ la mente de los jóvenes con deseos demasiado grandes, y con la imagen de un mundo que, al cambiar demasiado de prisa, confundía el lugar y el papel de todas las cosas.

Era la revolución del Sesenta²⁹ la que para don Giuseppe Ciulla lo había mezclado todo; y más pasaban los años más perturbaba esta mezcla la conciencia, trastocando las costumbres y las mentes de las personas. Quizás también de los animales, concluía amargamente para sí, pensando en el perro Damuso, chiflado³⁰ como su hijo, que algunas veces, sin motivo, le enseñaba de improviso los dientes.

²⁸ En el original *scaliavano*, sicilianismo. En PICCITTO (I, p. 527): “*caliari*: tostare, abbrustolire”.

²⁹ Se refiere a la entrada de Garibaldi en Sicilia en 1860. La revolución del Sesenta fue entendida por algunos como la conquista del sur por parte del norte, como se desprende de esta opinión de Giuseppe Ciulla.

³⁰ En el original *scattiatu*, sicilianismo. En PICCITTO (IV, p. 589): “*scattiatu*: (en Catania) strambo, di persona che nel ragionamento e/o nel comportamento denota una bizzarria che lo fa apparire fuori del normale, quasi ai limiti della follia”.

(Noticia)

Fue un colega zapatero quien leyó a don Giuseppe Ciulla -él sabía hacer muy bien las cuentas, pero leyendo tropezaba en cada sílaba- la primera noticia pública sobre el hijo.

En un artículo del 17 de octubre de 1885 en “Il Cimento”³¹ -una de las treinta, y efímeras, cabeceras de periódico que en las últimas dos décadas del siglo XIX animaron la vida política y cultural de Caltagirone- se hablaba de la excepcional disposición para la pintura del joven, y de un bellissimo retrato, expuesto en una tienda en via del Corso, realizado «sin más ayuda que el talento natural; aunque podría hacerlo mucho mejor si alguien, desde el Ayuntamiento, por ejemplo, le proporcionase los medios para estudiar».

El Ayuntamiento se los proporcionó, como era secular costumbre en una ciudad en la que una selecta élite de familias aristocráticas, alternándose en los cargos institucionales, administraba el riquísimo patrimonio demanial³². En su propio beneficio, pero con gran perspicacia política: dotando a la comunidad de todas las instituciones culturales y de caridad posibles, y enviando a los jóvenes que más lo merecían -de cualquier clase social- a estudiar por cuenta del municipio a las más renombradas

³¹ “Il Cimento” fue un periódico semanal fundado en 1885. En las *Anotaciones* la narradora precisa que estas palabras aparecen en un *piccolo trafiletto* (‘suelto’) a propósito de un retrato realizado por Paolo Ciulla y a continuación escribe las líneas que de inmediato reproduce literalmente en la novela. Se trata de la primera alusión a la actividad artística de Ciulla, que tenía entonces 18 años.

³² En el original *ricchissimo demanio*. En GDLI se registra como derivado del francés *demaine*: “*demaniale*: Nel linguaggio comune, il complesso di tutti i beni (specie i beni immobili) di proprietà dello Stato o di altra istituzione pubblica (la Corona, il Principe, la Chiesa”. La definición de DRAE es escueta: “*demanio*: ac.1. dominio público. *Demanial*: Perteneiente o relativo al demanio”. En el reciente *Diccionario del español jurídico* (Santiago Muñoz Machado, Barcelona, Espasa, 2016) se lee: “Demanio. Adm. De titularidad pública, sometido a un régimen especial de utilización y protección”; a continuación distingue entre demanio artificial y demanio natural, pero esa distinción creemos que no es pertinente en este caso. En otros Diccionarios jurídicos se añade la diferencia entre *bienes demaniales* y *patrimoniales*. Los primeros son bienes y derechos de dominio público, esto es, los que siendo de titularidad pública se encuentran afectados al uso general o al servicio público, así como aquellos a los que una Ley les otorgue expresamente el carácter de demaniales. Por el contrario, son bienes o derechos de dominio privado de la Administración o patrimoniales los que siendo de titularidad de las Administraciones Públicas no tengan el carácter de demaniales y puedan ser adquiridos, gravados y transmitidos por las mismas, como si de un particular se tratase. Los bienes y derechos de dominio público o demaniales, a diferencia de los bienes patrimoniales, presentan como caracteres: que son inalienables, inembargables e imprescriptibles (no se pueden transmitir, no se pueden embargar, ni la prescripción puede afectarles); que han de destinarse obligatoriamente al uso o servicio público, salvo razones de interés público debidamente justificado; y que han de incorporarse a inventarios y registros adecuados. Véanse en el capítulo 1, epígrafe 1.1.2. las observaciones de María Attanasio sobre la influencia que esta particularidad tuvo en la historia de Sicilia.

Universidades y Academias italianas; y con un gran rendimiento de imagen y poder para los notables, como sucedía, precisamente en aquellos años, con Giorgio Arcoleo (2). Enviado³³ a estudiar a Nápoles, se había convertido en el alumno predilecto de Francesco De Sanctis³⁴; pero entre la poesía y la política, había elegido la política: constitucionalista en la universidad napolitana, y referente parlamentario en Roma de la gran aristocracia terrateniente de su ciudad natal y de toda Italia. Subsecretario con plenos poderes del ministerio del Interior -del que el primer ministro Di Rudini³⁵ se había reservado la delegación- en 1898 será en efecto el verdadero responsable de la sangrienta represión de Bava Beccaris en Milán³⁶.

También al prometedor Ciulla se le concedió una asignación³⁷ para continuar los estudios de pintura en las Academias de Bellas Artes de Roma y de Nápoles; con el tácito compromiso, terminados los estudios, de restituir sus conocimientos a la comunidad: el obsequioso beneplácito a su clase dirigente.

³³ Giorgio Arcoleo (Caltagirone 1848-1914) jurista y político, se inició como literato y alumno aventajado de De Sanctis, pero sus estudios de derecho le llevaron a obtener en 1875 la cátedra de Derecho Constitucional, que ejerció en las universidades de Pavía, Palermo y Nápoles. En política, fue diputado por Catania desde 1885, subsecretario en diversas carteras, entre ellas la de Interior, y senador. Fue autor de notables estudios literarios, políticos y jurídicos. Será nombrado otras veces a lo largo de esta novela. Véase la nota (2) en la que explica la autora que nació en el mismo edificio que este jurista, exactamente en Largo San Giorgio, n. 28.

³⁴ Francesco De Sanctis (1817-1883) fue el máximo exponente italiano de la crítica literaria en el siglo XIX, en el que se ejemplifica un largo proceso que va desde la crítica romántica hasta la positivista. Su *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Cav. Antonio Morano Editore, 1870, obra capital de la historiografía literaria, recoge los grandes temas románticos: el sentido de la historia, el amor a las tradiciones nacionales, el culto por la verdad, entre otros; al final de su vida descubrió y estimó los valores positivistas.

³⁵ Antonio Starrabba, marqués Di Rudini (1839-1908). Rico latifundista siciliano fue alcalde de Palermo en 1864, tras haber sido obligado al exilio por manifestarse en contra de los Borbones en 1860; en 1867 fue nombrado gobernador civil de Palermo y en 1869 ministro del Interior. Se opuso a los gobiernos de Depretis y Crispi, al que sucedió en 1891 como presidente del Gobierno. Tras la derrota de Adua, renunció a las ambiciones sobre Etiopía. En el plano interno, afrontó las crisis sociales con medidas represivas y fue obligado a dimitir tras las manifestaciones populares de Milán en 1898.

³⁶ Fiorenzo Bava Beccaris (1831-1924), general italiano recordado por su dura represión de las manifestaciones llevadas a cabo, en mayo de 1898 en Milán, contra las medidas económicas del primer ministro Antonio di Rudini. Este decretó el estado de sitio y Bava Beccaris, con plenos poderes, disparó con cañones sobre una multitud desarmada, causando la muerte de cientos de personas. Ese mismo año fue nombrado senador real.

³⁷ En el original *pensione*. Con el significado que tiene en el texto se registra en GDLI como desusado: “*Pensione*: borsa di studio”. Véanse en el capítulo 1, epígrafe 1.2.3. las consideraciones que sobre esta cuestión de la asignación hace Maria Attanasio en las *Anotaciones*.

Dos

Apoyados en la ventana los dos muchachos miraban la insólita imagen de tejados e iglesias nevados.

«¡Qué extraña luz! Solo un minuto. Después salimos», dijo excitado Paolo que, cogiendo lápiz y cartulina, hizo un boceto del amigo Santi³⁸, también él siciliano -de Augusta³⁹-, hijo de artistas en una familia en la que desde el Renacimiento muchos habían sido los pintores y los decoradores⁴⁰.

Por una suerte de solidaridad geográfica en su primer y desconcertante impacto con Roma, el entendimiento entre los dos muchachos, ambos más bien introvertidos, había sido inmediato, a pesar de que una diferencia total contrapudiese cada día al excéntrico Paolo -al que todos, compañeros y profesores, reconocían un extravagante talento- con el timorato compañero de habitación y de Academia Santi, a menudo incómodo en público

³⁸ Por primera vez aparece en la novela un personaje que será muy importante en la vida de Paolo Ciulla, Santo Cacciaguerra. Aunque en esta Primera parte únicamente se le cita con el hipocorístico Santi, y se diría que en la reconstrucción de los años de estudiante en Roma es personaje de ficción, es sin embargo personaje real. En la Tercera parte colaborará con Ciulla, como veremos, en la falsificación de billetes y será procesado y condenado con una de las penas más duras. En las *Anotaciones* solo aparecerá su nombre en relación con ese proceso, aunque hay ambigüedad en las relaciones entre ambos amigos, como escribirá la narradora en la Tercera parte y se podrá observar en la frase “Come Cristo ti adoro, come legno ti spacco” que pronunciará Ciulla durante el juicio y se repetirá en la novela (véase la nota 184 de la Segunda parte). En el artículo de Carmelo Garofalo, “In ricordo di Sebastiano Milluzzo, maestro dell’arte figurativa catanese”, publicado el 21 de junio de 2011 en *Eco del Sud on line Gazzetta indipendente di informazione della Sicilia e della Calabria*, se dice que el pintor catanés Miluzzo había tenido como primer maestro al anciano pintor Santi Cacciaguerra, que había sido alumno de Domenico Morelli en la Accademia de Nápoles. Asimismo en otro libro sobre Milluzzo de Giuseppe Frazzetto (*Sebastiano Milluzzo. Opere 1938-1996*, Catania, Giuseppe Maimone Ed., 1996, p. 89) puede leerse en “Cenni biografici”: “La carenza di scuole artistiche a Catania, negli anni Trenta, lo porta verso lo studio della decorazione manuale con il maestro Santi Cacciaguerra, allievo di Domenico Morelli” (“La carencia de escuelas de arte en Catania, en los años treinta, lo lleva hasta el estudio de decoración artesanal con el maestro Santi Cacciaguerra, alumno de Domenico Morelli”).

³⁹ Augusta es un municipio situado en la costa oriental de Sicilia, en la provincia de Siracusa. Hoy, debido a sus refinerías de petróleo, es uno de los principales puertos de Italia.

⁴⁰ En el original *decoratori*. El término, en el español actual, no parece recoger totalmente el significado que tiene en la historia del arte, al menos desde el siglo XVII. En GDLI: “*decoratore*: Chi eseguisce lavori di decorazione. In partic. *Pittore decoratore* (anche, semplicemente *decoratore*): l’artista o artigiano che decora, seguendo le indicazioni altrui, pareti interne ed esterne di edifici”. En Italia, Francesco Abbate, *Storia dell’arte nell’Italia meridionale*, Roma, Donzelli editore, 2002, vol. IV, se refiere al napolitano del siglo XVII Cosimo Fanzago como “architetto (sempre consapevoli che questa [l’opera] è comunque inscindibile da quella di «artigiano», di scultore, di decoratore)” p. 229. También Stefania Tuzi, *Le Colonne e il tempio di Salomone: La storia, la leggenda, la fortuna*, Roma, Gangemi, 2002, se refiere a los decoradores sicilianos del siglo XVII. El término en español está registrado por COROM desde 1705. En DAUT no aparece el término, aunque sí “decorar” con el significado de hermosear. En el transcurso de la novela podrá observarse que el trabajo de Santi está efectivamente relacionado con este concepto de restaurar y pintar de modo creativo fachadas, paredes interiores etc.

por las sorprendentes ocurrencias del amigo. Violentas las disputas, pero rápidas las reconciliaciones.

Aquella tarde Paolo quería arrastrar al amigo a una reunión preparatoria de la manifestación, prevista para unos días después, contra la guerra colonial y la masacre de Dogali⁴¹; irían todos -socialistas, garibaldinos, anarquistas, republicanos e incluso monárquicos radicales- para pedir la dimisión del presidente del gobierno Depretis⁴². Y para todos la consigna⁴³ era «Ni un céntimo ni un hombre para la empresa africana» (3).

Santi se resistía arguyendo que era el último día y era necesario ir inexcusablemente a la exposición recomendada por el profesor de modelado. Más que una recomendación había sido una orden: la escultura de Medardo Rosso⁴⁴ -había dicho- no era precisión milimétrica de gestos y de volúmenes, sino aliento de la materia, luz que se convierte en forma; el arte nuevo que se hace en París.

Y, como para todo alumno de la Academia, también para Paolo y Santi, París era utopía de vida y de arte; se lo habían jurado: terminados los estudios se irían juntos a París.

Se pusieron de acuerdo: primero una visita rápida a la exposición, la reunión después. En el interior de la galería se separaron. Santi era siempre más superficial, y también aquella vez lo fue; Paolo en cambio se detuvo a analizar una por una las pequeñas esculturas de zapateros, sirvientas, niños, lavanderas, demorándose largo rato ante la de

⁴¹ Dogali es una localidad de Eritrea, al oeste de Massaua, en la que en 1887, tuvo lugar una batalla entre soldados italianos de una colonia establecida en el fuerte de Saati y las tropas etiópicas. Era el primer periodo de expansión italiana en el país africano. Más de 450 soldados, al mando del teniente coronel Cristoforis, acudieron en refuerzo, pero Ras Alula decidió atacar la columna en movimiento ocasionando una auténtica masacre, que tuvo enorme repercusión en Italia, hasta el punto de provocar la dimisión de Depretis.

⁴² Agostino Depretis (1813-1887). Político amigo de Garibaldi, fue uno de los jefes de los Mil, miembro destacado de la izquierda parlamentaria, ministro de diversas carteras y presidente del Gobierno en varias legislaturas merced a la táctica del *transformismo*. Con su gobierno se inició la expansión colonial de Italia en África.

⁴³ La consigna, como de inmediato dice en nota Maria Attanasio, la acuñó Andrea Costa (1851- 1910), anarquista en su juventud, fundador en 1881 en Imola del semanario *Avanti!*, y uno de los fundadores del partido de los trabajadores italianos, después Partido socialista italiano. Durante el estado de sitio de 1898 fue arrestado en Milán. Fue vicepresidente de la Cámara.

⁴⁴ Medardo Rosso (1858-1928). Aunque sus comienzos fueron cercanos a la estética romántica, su relación en París con Zola y Rodin lo condujeron hacia temas cotidianos de carácter naturalista. En lo que se refiere a la materialidad de la escultura y al proceso de producción (consideraba cada pieza como única y se negaba a su reproducción) puede considerarse en cierto modo un precursor de la escultura moderna.

un cantante callejero⁴⁵ -un largo gabán andrajoso, una guitarra en la mano, y el rostro en penumbra bajo un sombrero deformado. Fue presa de la impotencia: una angustia sin consuelo por cómo habría debido ser, y no era, la vida. A aquel cantante desocupado no le faltaba solo el trabajo, sino la alegría del canto.

Discutió furiosamente con Santi, que lo había esperado a pesar del frío a la entrada de la galería, y que se volvió a casa, ofendido y soliviantado contra el amigo. «Una excusa. La verdad es que tienes miedo», le había dicho despectivo Paolo, marchándose solo a la reunión que encontró ya empezada.

En el silencio denso del auditorio las palabras de la joven rusa caían como gotas inflamadas que trazaran el mapa de la historia futura: de aquel siglo XX que haría desaparecer explotación y privilegios; que estaba ya en puertas: en Rusia, en Francia y también en Italia campesinos, obreros, intelectuales, se encaminaban ya hacia la revolución, porque, concluyó vibrante la oradora⁴⁶, «no puede haber revolución sin una destrucción vasta y apasionada, una destrucción saludable y fecunda, porque precisamente desde esta y solo por medio de esta se crean y nacen los mundos nuevos» (4).

De repente, Paolo entendió con claridad la visión que una noche de agosto del verano anterior había tenido.

Quien lo había introducido en los palacios de la aristocracia había sido Turi, con el que cada vez que volvía de la Academia pasaba todo el tiempo entre las protestas y refunfuños de los padres: juntos para comer alubias y beber vino en la taberna⁴⁷ de Maruzzella a cambio de algún dibujo; y juntos también en las recepciones de una nobleza exclusiva y soberbia en la que había sin embargo libre acceso para los artistas, encargados a menudo de la disposición de luces y escenografías. En aquella fiesta de agosto, en el

⁴⁵ Se trata del *Cantante a spasso*, una estatua en bronce de los años 1882-83 que se encuentra en la actualidad en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, en Roma.

⁴⁶ La oradora, como veremos a continuación, es la rusa Anna Kulishova, a la que me referiré más adelante. La frase aparece en el libro citado por la autora en su Nota (4), la última obra del anarquista Mijaíl Bakunin, publicada en 1873. En español, *Estatismo y anarquía*, Barcelona, Editorial Orbis, 1985, p. 66. (La traducción de D. Abad de Santillán y A. Chapiro reza así: “no puede haber revolución sin una destrucción extensiva y apasionada, una destrucción saludable y fecunda, puesto que es de ella y solamente por ella, de donde surgen y nacen mundos nuevos”). Como en el caso de la cita de Picasso (véase nota 2 del Preámbulo), las variantes con la traducción desde el italiano son escasas.

⁴⁷ En el original *putia*, sicilianimo. En PICCITTO (III, p.1021): “*putia*: (en Catania): osteria, anche putia di vinu”.

palacio Libertini⁴⁸, estaban todos: ceramistas⁴⁹, poetas, músicos, pintores, a quienes, aun deseándolo con todas sus fuerzas, no tuvo el valor de acercarse.

Nada más llegar habían sido conducidos a un salón donde, antes del comienzo del baile a medianoche, las damas se alternaban al piano. Turi, que amaba locamente la música y lo sabía todo de óperas y cantantes, se alejó asqueado hacia el bufé⁵⁰; Paolo se quedó apoyado en el marco de la gran chimenea de mármol hasta la aparición de la baronesa, que tocó al arpa fragmentos del *Fausto*⁵¹; una suave respiración animaba la sobrefalda⁵² de brocado rojo con flores de oro del largo vestido blanco adamascado.

Mítica y sin edad, como la figura de un vaso griego.

⁴⁸ La escritora confirma que esta fiesta se celebró en efecto el día 12 de agosto de 1883, según las crónicas de la época, que describieron sombras chinescas y galas; la fecha, sin embargo, está desplazada, pues en 1883 Ciulla tenía solo dieciséis años. El palacio Libertini fue sede del episcopado desde 1818 hasta 1868, año en que el edificio fue comprado por un miembro de la familia Libertini, cuya presencia política se remonta en Caltagirone hasta el siglo XVI. En 1980 el palacio fue adquirido por el Ayuntamiento de Caltagirone y hoy se destina a sala de exposiciones adscrito a la Direzione dei Musei Civici Luigi Sturzo.

⁴⁹ En el original *figurinai*. En GDLI “*figurinàio*: Fabbriante o venditore di figurine o statuette di gesso, di cera, di alabastro”. Desde la tradición ceramista de Caltagirone que es, como hemos visto en el capítulo 1, la capital de la cerámica siciliana, se explica esta equiparación con poetas, músicos y pintores. De los renombrados ceramistas del siglo XIX en la ciudad, con frecuencia también escultores, trata el libro de Antonino Ragona, *I figurinai di Caltagirone nell'Ottocento*, Palermo, Sellerio Editore, 1996.

⁵⁰ En el original *buffet*, galicismo. Es término aceptado en diccionarios italianos; en GDLI se registra como adaptación del francés: “*buffet*: Credenza, mobile (fornito di scansie) dove si tengono i cibi, le terraglie, le cristallerie, le tovaglie e tutto ciò che serve a preparare la tavola”. En DRAE se registra *bufé* como adaptación gráfica de la voz francesa *buffet* (‘aparador’).

⁵¹ *Fausto*, la ópera de Charles F. Gounod (1818-1893) basada en la obra homónima de Goethe (en cinco actos, con libreto de J. Barbier y M. Carré) se había estrenado en París en 1859.

⁵² En el original *tablier*, galicismo: “delantal, mandil”. El término no aparece en GDLI, ni en DISC, ni en ZING, aunque sí en TRECC, como galicismo: “*tablier*: (propr., grembiule, da table, tavola). In Italia, tipo di grembiule decorativo e in particolare quello di stoffa pregiata e ricamato adottato dalle dame nel secolo XVIII”. Pone como ejemplo la obra pictórica de Alberto Magnelli (1888-1971), *La femme au tablier violet*, de 1914, actualmente en el Musée National d'Art, en París. En la época los galicismos referidos a la moda eran frecuentes. También en TRECC, en la entrada italiana de *grembiule*, en la que se alude al *tablier*, explica que “questo accessorio, creato per necessità pratiche, divenne presto elegante e già prima del Quattrocento, col fiorire dell'arte del ricamo, era spesso oggetto di squisita fattura. [...] Nei secoli XVI e XVII altro non fu che un ornamento prezioso aggiunto nel ricco costume femminile, finché nel Settecento fece parte del costume stesso come guarnizione del vestito. Verso la fine del regno di Luigi XIV venne la moda dei grembiuli di merletto e di seta, di grandissimo lusso; se ne facevano di punto d'Inghilterra, di merletto d'argento e di merletto d'Alençon. Da questa moda deriva il *tablier* del costume francese (1700), che consiste nell'apertura dell'ampia veste di sopra (*panier*) su un'altra veste d'altro colore o di merletto, ma sempre molto ricca di guarnizioni. Con questa moda decade l'uso del grembiule vero e proprio che rimane però sempre nei varî costumi regionali. Ritorna nel 1814 nell'abbigliamento elegante; e venuta la moda delle veste larghe (1830), si sbizzarrisce fino al 1860 in fogge”. Asimismo en Glosarios de moda italianos se define así *tablier*: “letteralmente grembiule. Parte separata e sovrapposta di alcune ricche gonne ottocentesche”. Documentado su uso en italiano, traduzco *sobrefalda* por ser este el término que mejor recoge el significado del término en francés y en italiano. La *sobrefalda* se utilizaba en España desde el último tercio del siglo XIX y continúa su uso en tiempos de Alfonso XIII, como atestigua Francisco de Sousa Congosto, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Istmo, 2007, p. 199 y nota 267.

La noche era calurosa; grupos de hombres y mujeres se dirigían desde el salón de baile a la gran terraza vagamente iluminada en la que se sucedían las sombras dibujadas⁵³ por los artistas locales -árboles, animales en fuga, embarcaciones en tránsito sobre un mar ilusorio: navío flotante sobre el negro impenetrable de la plaza que de allí a poco se llenaría de jornaleros⁵⁴ esperando la señal. Vio azadas, hoces, cuchillos de podar que escalaban la fachada, invadían los salones barrocos, ensombrecían con el oscuro color de la necesidad los estucos, las danzas, la sedosidad⁵⁵ de las tapicerías, mientras ajena a toda corrupción la señora del arpa seguía tocando.

Algo después, atravesando una salita un poco apartada, la señora de la casa vio al joven Ciulla concentrado en un dibujo; se inclinó a mirar el boceto. «¡Pero si soy yo!», dijo con admirado asombro. Mientras todo se abismaba en torno a él, Paolo oyó su voz ceremoniosa que decía: «Cuánta amabilidad, baronesa; a su servicio».

⁵³ Como dice la narradora unas líneas más abajo, se trata de sombras chinescas. DRAE: “sombras chinescas: Espectáculo que consiste en unas figurillas que se mueven detrás de una cortina de papel o lienzo blanco, iluminadas por la parte opuesta a los espectadores”. Este espectáculo constituye una de las más antiguas manifestaciones del teatro tradicional como los títeres, las marionetas y los *pupi siciliani*.

⁵⁴ En el original *giornatari*, sicilianismo. En PICCITTO (II, p. 410): “*iurnataru e iurnateri*: lavoratore assunto e pagato a giornata”. En GDLI solo aparece *giornatante* como regionalismo.

⁵⁵ En el original *sericità*, derivado de *serico* “fatto con la seta”. El sustantivo no lo hemos encontrado en los diccionarios de italiano consultados, por lo que entendemos que se trata de un neologismo. En DRAE sí se registra *sedosidad*: “cualidad de sedoso”.

Y servidumbre de amor⁵⁶ fue la imagen voluptuosa de sus dedos entre las cuerdas del arpa, que lo socorría en sus pajas⁵⁷ solitarias, superponiéndose y confundiéndose con rostros masculinos, a veces incluso -con gran sentimiento de culpa y una extraordinaria excitación- con el rostro humilde de su madre. Platónica y consoladora, aquella secreta pasión lo acompañará durante muchos años, también cuando esté ya muy lejos de aquel mundo de sombras chinescas y refinadas galas⁵⁸, que junto con Caltagirone hacía tiempo que había dejado atrás.

⁵⁶ Esta *servitù d'amore*, que aparece en una escena refinadamente cortesana, parece conducirnos al ámbito de la lírica del amor cortés entendido como servicio de vasallaje feudal hacia una mujer perfecta e inalcanzable; el modelo de esta escuela es la literatura provenzal, tanto en sus formas métricas y en el lenguaje conceptual, como en el convencionalismo trovadoresco en la representación del amor, y había tenido una primera tentativa italiana en la lírica de la escuela siciliana de la 1ª mitad del siglo XIII, en la corte de Federico II de Suabia y en la de su hijo Manfredo, centro de vida intelectual y cultural de extraordinaria pujanza. A la escuela siciliana pertenecen Pier della Vigna, Guido y Odo delle Colonne, Jacopo d'Aquino, y, quizás los más destacados, Giacomino Pugliese y Giacomo da Lentini, autor que se considera fundador de esta escuela y creador del soneto, forma estrófica de secular fortuna. Un modelo que heredará el Dolce Stil Nuovo, a finales del siglo. También Ludovico Ariosto se referirá a la *servitù d'amore* en *Orlando Furioso* (Milano, Mondadori, 1990, vol. II, Canto tresesimoprime, I, p. 794, edición de Cesare Segre): “Che dolce più, che più giocondo stato/saria di quel d'un amoroso core?/che viver più felice e più beato,/che ritrovarsi in servitù d'Amore?/se non fosse l'uom sempre stimolato/da quel sospetto rio, da quel timore,/da quel martir, da quella frenesia,/da quella rabbia detta gelosia”. (“¿Hay estado más dulce y más ufano/que aquél de un corazón enamorado?/¿Habría algo mejor que estar viviendo/al servicio de Amor feliz y alegre,/si el hombre no estuviese importunado/continuamente por aquel martirio,/por aquella sospecha, aquel tormento,/aquella rabia que llamamos celos?” (*Orlando furioso*, Madrid, Espasa Calpe, 2005, traducción, introducción, edición bilingüe y notas de José María Micó, p.1276). En español la *servidumbre de amor* se consagra ya en el título de la novela de Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor* (publicada en 1439; véase la edición de Antonio Prieto, Madrid, Clásicos Castalia, 1975). También Calisto expresa así su amor por Melibea: “Melibea es mi señora, Melibea es mi dios, Melibea es mi vida: yo su cativo, yo su siervo” (Fernando de Rojas, *La Celestina*, Barcelona, Crítica, 2000, Onceno Auto, p. 233). Y el concepto será parodiado por Cervantes en la carta que Don Quijote escribirá a Dulcinea: “Soberana y alta señora: El ferido de punta de ausencia, y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene. Si tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento, maguer que yo sea asaz de sufrido, mal podré sostenerme en esta cuita, que, además de ser fuerte es muy duradera. Mi buen escudero Sancho te dará entera relación, ¡oh bella ingrata, amada enemiga mía!, del modo que por tu causa quedo: si gustares de socorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto, que con acabar mi vida habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo. Tuyo hasta la muerte, El Caballero de la Triste Figura” (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 1998, I, 25, pp. 286-7).

⁵⁷ En el original *seghe*. En GDLI se registra como voz jergal: “*sega*. ac.11: masturbazione maschile”.

⁵⁸ En el original *toilette*, galicismo. En GDLI aparece como adaptación del francés: “*Toiletta e toietta*: ac. 6.: Il complesso degli abiti e degli accessori (talvolta anche nell'acconciatura e del trucco), soprattutto femminile, per lo più eleganti e ricercati e adottati per occasioni mondane di gala”. En DISC también se registra como adaptación del francés *toilette* y con el mismo significado.

Aquella noche del invierno de 1887, al rostro de nieve⁵⁹ de la baronesa, en el corazón y en la mente de Paolo se añadió el rostro vibrante de Anna Kulishova⁶⁰. Y la certeza de que dos eran los ejes del mundo: la fuerza de la justicia y la verdad de la belleza.

⁵⁹ El color blanco del rostro, a veces mediante referencias adjetivales que denotan claridad, brillo o esplendor, o sustantivas como en este caso, es uno de los *topoi* fundamentales de la descripción de la belleza femenina clásica. La mención podría ser un rasgo estilístico: la nieve cierra el círculo del final de un capítulo que se abrió con la nevada sobre Roma que da inicio a otro ejemplo de analepsis.

⁶⁰ En el original Anna Kuliscioff, que traduzco según las normas de uso del alfabeto cirílico en español. Anna Kulishova (1855-1925), seudónimo de *Anna Moiseevna Rozenštejn*, fue una revolucionaria rusa, anarquista y después marxista, feminista y ginecóloga -“la dottora dei poveri” la llamaban- de prestigio. Desarrolló una gran actividad en Italia, donde vivió, estudió y fue compañera de Andrea Costa y después de Filippo Turati, con quien compartió la dirección de *Critica sociale* desde 1891. En 1892 estuvo entre los fundadores, con Turati y Enrico Ferri, del Partito dei Lavoratori Italiani, primer partido de masas moderno, que en el Congreso de Parma de 1895 cambió su nombre por el de Partito Socialista Italiano (PSI). Incansable trabajadora por los derechos laborales, por la emancipación de la mujer, por el voto femenino, neutral en la guerra y feroz opositora al fascismo, de ella dice Carlo Silvestri (*Turati lo ha detto. Socialisti e Democrazia Cristiana*, Milano, Rizzoli 1947, p. 134): “[...] il miglior cervello politico del socialismo italiano fu realmente quello della soave e fiera donna, innanzi alla quale non vi fu mai chi non si chinasse deferente e ammirato, Mussolini compreso” (“[...] el mejor cerebro político del socialismo italiano fue realmente el de la dulce y orgullosa mujer, ante la cual no hubo nunca quien no se inclinase deferente y admirado, incluido Mussolini”). Véanse también Maria Casalini, *La signora del socialismo italiano. Vita di Anna Kuliscioff*, Roma, Editori Riuniti, 1987 y la correspondencia con Turati (Filippo Turati, Anna Kuliscioff, *Carteggio*, raccolto da A. Schiavi, Torino, Einaudi, 1977).

Tras los dos años romanos, Paolo Ciulla se trasladó a Nápoles para completar sus estudios en la más importante Academia de Bellas Artes de Italia⁶¹. Que sin embargo no completó. A mediados del 88 un telegrama requirió su urgente presencia en Caltagirone a causa de la repentina muerte de la madre, que desde hacía un año -a consecuencia del fallecimiento del marido, diabético y ciego- dirigía con imprevisible vigor las tiendas y la casa; no había querido atender a razones: el hijo debía completar a toda costa los estudios de pintura.

Tras su muerte, por ser el mayor debió a su pesar llevar las riendas de la familia; metió en un internado a la hermana adolescente, y confió la gestión de las tiendas al hermano, que las cerrará unos años después para alistarse en la caballería.

Él decidió transformar su pasión por la fotografía en un trabajo. Con lo que obtuvo por la venta de un terreno, abrió un estudio fotográfico -al que terminó por trasladarse del todo- que por la noche se transformaba en laboratorio político; discusiones acaloradísimas -con Turi y otros amigos desertores de la vieja sociedad obrera demasiado respetuosa con los notables- sobre el nuevo curso de la historia, y sobre la inevitabilidad de la revolución que era lo único, él estaba seguro, que podría arramblar con el viejo mundo de tributos y baronías. Porque también en su ciudad, donde todo parecía inmóvil, estaba creciendo la consciencia entre las masas. Y el encuentro entre consciencia y necesidad era la chispa de la revolución.

Turi le daba la razón, pero añadiendo que mientras llegaba la revolución, era importante ofrecer a los obreros un objetivo político inmediato: la fundación de un nuevo círculo obrero⁶², capaz de desafiar sin miedo el monopolio de los notables para conquistar

⁶¹ Se trata de la Accademia di Belle Arti, que Carlos III de Borbón fundó en 1752 con el nombre de Reale Accademia del Disegno.

⁶² En la 2ª mitad del siglo XIX nacen, al calor del Partido socialista, las primeras organizaciones obreras, tales como los llamados *Circoli operai*, de carácter progresista y que fluctuaban entre el movimiento político y la asociación sindical. En las *Anotaciones* recoge Maria Attanasio la inauguración del *Circolo* de la que el "Corriere" del domingo 24 de octubre de 1889, escribió: "[...] riporta la festa domenica precedente per l'inaugurazione della bandiera del Circolo Operaio, donata da Crispi. Per organizzare la festa viene nominata una commissione, presieduta da Ciulla. Sedici piccoli trofei adornano i sedici capitelli del cortile del palazzo degli studi «e più belli ancora erano i motti che erano scritti in ognuno di essi, giustizia, ordine, istruzione, indipendenza, onore, fratellanza, concordia, progresso, lavoro, Dio e popolo, l'unione fa la forza,

el Ayuntamiento. Pero sin terrores anarquistas ni amenazas socialistas: apoyando al partido radical, que no negaba monarquía ni propiedad, y a Su Excelencia Crispi⁶³ que había transformado en electivo el cargo de alcalde, que era de nombramiento real, extendiendo el derecho de voto a todos los alfabetizados; una ocasión -las próximas elecciones municipales de noviembre con sufragio ampliado- que no podía desaprovecharse.

Turi había derrotado las posiciones maximalistas del amigo. Paolo se convirtió en uno de los socios fundadores del círculo obrero en el que, con las elecciones a la vista, confluyeron la izquierda propietaria y la izquierda proletaria.

Actuaba como elemento de cohesión entre Crispi y Marx la autoridad de la familia Aprile que controlaba el círculo con mano de hierro: Turi, el más joven y obrerista de los tres hermanos, se convirtió en presidente; Vincenzo fue el encargado de dirigir el “Corriere”, que de ser propiedad de su familia se transformó en el órgano oficial del mismo; mientras que el mayor, el barón Pietro -que había deseado más que nadie aquel círculo determinando todas sus decisiones- mantenía en Roma los contactos con Crispi, de quien era amigo personal, y en Catania, en cuya universidad enseñaba Derecho Constitucional, con el fervoroso socialista Giuseppe De Felice.

Se elaboró una lista⁶⁴ encabezada por un joven propietario agrícola, y compuesta fundamentalmente por nombres nuevos y jóvenes; entre ellos el pintor Paolo Ciulla, que en los cursos nocturnos del círculo enseñaba dibujo con pasión y de forma gratuita.

viva Crispi, viva il Re. E in un trofeo ancora più grande stava scritto a caratteri dorati “Circolo degli operai” e sopra dipinti due mani che si stringono in un solo patto». (“[...] cuenta la fiesta del domingo precedente con ocasión de la inauguración de la bandera del Círculo Obrero, donada por Crispi. Para organizar la fiesta se nombra una comisión, presidida por Ciulla. Dieciséis pequeños trofeos adornan los dieciséis capiteles del patio del palacio de los estudios «y más bellos aún eran los lemas escritos en cada uno de ellos, justicia, orden, instrucción, independencia, honor, fraternidad, concordia, progreso, trabajo, Dios y pueblo, la unión hace la fuerza, viva Crispi, viva el Rey. Y en un trofeo aún más grande estaba escrito con caracteres dorados “Círculo de los trabajadores” y encima estaban pintadas dos manos que se estrechaban en un único compromiso»”).

⁶³ Francesco Crispi (1818-1901) tuvo un papel decisivo en la expedición de los Mil de Garibaldi. Proclamada la Unificación, abandonó las posiciones republicanas para apoyar a la monarquía. Fue presidente del Gobierno (1887-91), partidario de una política enérgica, tanto dentro como fuera de Italia, defendió la Triple Alianza, promovió la expansión colonial y reprimió con dureza las protestas sociales de los *fasci siciliani* en 1893.

⁶⁴ En las *Anotaciones* podemos leer que en el “Corriere di Sicilia” del 24 de octubre de 1889 estaba incluida la lista de candidatos a las elecciones “fatta di pochi uomini dei vecchi consigli uscenti, e di molti nomi nuovi e di giovani, tra essi Paolo Ciulla: programma di lotta alla borghesia e a tutte le classi sociali che hanno interessi con loro” (“compuesta por unos pocos hombres de los concejos salientes, y de muchos

Aunque muertos de cansancio tras la jornada de trabajo, campesinos y obreros se quedaban con los ojos abiertos de par en par por el asombro cuando con rapidísimos rasgos el profesor de dibujo trazaba en la pizarra caricaturas de asesores corruptos, nobles estafadores, curas ávidos⁶⁵; pero lo que los dejaba atónitos como ante algo mágico eran sus dibujos cifrados.

Una tarde, poco antes de las elecciones, les mostró la caricatura del alcalde saliente: un hombre-reloj al que un relojero trataba inútilmente de darle cuerda. «*El hombre-reloj no anda ni podrá nunca andar*», rezaba en efecto la leyenda que como en una historieta comentaba el dibujo; pero otra más lo acompañaba: «*El autor os propone un trato: encontrad su retrato*»⁶⁶.

Los alumnos buscaron sin éxito el rostro del autor escondido en el dibujo, al que finalmente Paolo le dio la vuelta señalando las líneas camufladas de su perfil: la perilla, las vibrantes aletas de la nariz, y un gran sombrero puntiagudo, de mago, en la cabeza.

«La verdad no es jamás superficie -concluyó el profesor misterioso. -Hacen falta ojos adiestrados para verla. Porque a veces tiene la apariencia de la mentira»⁶⁷.

Sintió sobre sí la mirada punzante de Cola, un joven albañil que, al final de la clase, lo abordó: «Me tiene que enseñar a pintar y a hablar como usted -le dijo-, esto de la verdad y de la mentira me lo debe explicar mejor». Paolo lo invitó a su estudio, donde Cola acabó por pasar los días y las noches -laboriosos días y apasionadas noches; dejó de trabajar de albañil y se convirtió en su ayudante a tiempo y a corazón completos.

nombres nuevos y de jóvenes, entre ellos Paolo Ciulla: programa de lucha contra la burguesía y contra todas las clases sociales que tienen intereses con ellos”).

⁶⁵ En la crónica del “Corriere di Sicilia” del 20-10-1922, se refieren a esta facilidad de Ciulla para la caricatura ya desde la escuela: “Il Ciulla saltò alla lavagna e col gesso in qualche minuto tratteggiò un grasso maiale con la testa del professore- facendo sbellicare dalle risa la scolaresca che era venuta a far ressa attorno al disegnatore intento a dare gli ultimi tocchi alla porcigna figura” (“Ciulla se acercó a la pizarra y con la tiza esbozó en un minuto un grueso cerdo con la cabeza del profesor, haciendo troncharse de risa a los alumnos que se habían apelotonado alrededor del dibujante, concentrado en dar los últimos toques a la porcina figura”); dice la crónica que, descubierto por el profesor, fue expulsado durante diez días. Cuenta también que, ya con veinte años, hizo una caricatura de un asesor cargando con la puerta del cementerio que había desaparecido, y del que se rumoreaba que se la había llevado para la entrada de su casa de campo. De esta época es el retrato cifrado al que ya nos hemos referido.

⁶⁶ Véase la nota 1 de esta Primera parte.

⁶⁷ Sobre esta afirmación de Ciulla hemos tratado en el capítulo 1, epígrafe 1.3.1. Son palabras que nos llevan a uno de los temas esenciales de la obra de Maria Attanasio y de esta en particular: el juego de la realidad y la apariencia, la verdad y la mentira, y su reflejo en el arte, como se observa ya en la cita de Picasso que abre la novela.

Tres

Una larga avenida arbolada caracteriza la parte nueva de Caltagirone, en la zona llana al sur de sus colinas; a los lados, edificios modernos, tiendas de marcas, confluencias de cemento, como la llamada *la esquina*, lugar preferido por los jóvenes que entre una cerveza y un porro⁶⁸ pasan allí las más de sus noches soñando, con frecuencia sin vivirla, la vida.

Mario Milazzo⁶⁹ se llama la avenida. Ese nombre -hoy mero sonido sin identidad- en 1889 identificaba al cabeza de lista del partido obrero, muy conocido en la ciudad por haber fundado a los dieciocho años un periódico de política y sociedad, cercano a los conservadores, que dirigía con cáustica agresividad.

Abierto a toda modernidad -velocípedo, telégrafo, ferrocarril- se había acercado al nuevo círculo obrero, entablando una relación de gran afinidad política y estrecha amistad personal con sus coetáneos Turi y Paolo; un trío irredento y subversivo: rodeados de jornaleros y obreros, se apostaban frente al renacentista Casino di Compagnia⁷⁰ para dar mítines en actitud provocadora. Justicia, igualdad, democracia, eran las palabras que con mayor énfasis resonaban en medio de la *Loggia*⁷¹.

A los principios de la revolución francesa, cuyo centenario se cumplía, se remitían, en efecto, los jóvenes dirigentes del círculo -antigubernativos y filofranceses: una intensa

⁶⁸ En el original *spino*. En GDLI se registra como voz jergal: “*spino*: ac. 3.: Sigaretta di droga leggera, spinello”. Se trata de la forma abreviada de la también voz jergal *spinello*, cigarrillo confeccionado a mano.

⁶⁹ Mario Milazzo (1862-1910) era un propietario agrario que, como veremos, fue elegido alcalde en las elecciones municipales de 1889. Su actuación política se caracterizó por continuos cambios oportunistas, como también quedará patente en estas páginas.

⁷⁰ El *Casino di Compagnia*, como las *Casa di Conversazione*, el *Caffè* y otras asociaciones similares, son lugares que surgen en el centro de las ciudades, sobre el modelo de los *Casini* de los nobles en la Sicilia borbónica. Raffaele Silvana trata este tema en “I luoghi della “sociabilità”. Le “Case di civile conversazione” nella Sicilia borbonica, en “Annali della Facoltà di scienze della Formazione”, n. 2, 2003, pp. 205-234 y documenta una *Casa di Conversazione* en Caltagirone desde 1823 hasta 1833 (p.214) con 32 socios (p.222) y cuota mensual de 3 *tarì* (p.227).

⁷¹ *Loggia* tiene difícil equivalencia en español. Es término arquitectónico que en italiano tiene más de un significado: estructura en segunda planta abierta a uno o dos lados y sostenida por pilastras o columnas; galerías con arcadas o porticadas; plazas públicas destinadas a actividades comerciales. En las dos ocasiones en que aparece el término en la novela está referido a un lugar concreto de Caltagirone, una plaza que hoy se llama Piazza Municipio y que se llamó Loggia dei Nobili.

acción de propaganda contra el alcalde conservador saliente, Michelangelo Libertini, y el nuevo aspirante al cargo, su hijo Gesualdo⁷²; y un programa «de lucha sin cuartel contra los notables y contra la burguesía, y contra todas las clase sociales que tienen intereses con ellos»-escribía Turi en un editorial del “Corriere”.

Vaguedades -decían los notables que, displicentes, siguieron jugando -, demagogia, seguros de que nada cambiaría.

⁷² A ambos nos hemos referido en la nota 1 de esta Primera parte a propósito del dibujo cifrado de Ciulla. Gesualdo Libertini tendrá años después una destacada intervención en la repatriación de Ciulla a Italia, como se podrá ver en la Segunda parte.

Una tensa expectativa de cambio se adueñó de la ciudad y de toda Sicilia, que ya no era la misma que aquella en la que, entre el cólera y la escasez, había nacido Paolo Ciulla.

La premura social movilizó fuerzas hasta entonces excluidas de cualquier poder decisorio⁷³: obreros y campesinos, muchos de los cuales sabían leer y escribir, y una clase media⁷⁴ de artesanos, comerciantes y funcionarios, que en aquellas elecciones llenaron tanto las listas de los notables como las de los círculos obreros.

Son los hijos instruidos de los gatopardianos Sedara⁷⁵, los hijos verguianos de maestro don Gesualdo⁷⁶ y, por no salirnos del relato, de artesanos emprendedores como Giuseppe Ciulla que, distanciándose a menudo de la aquiescencia política de los padres, llevan a cabo una verdadera revolución cultural: fundan círculos y partidos obreros, difunden ideas socialistas y anarquistas, encabezan las revueltas de los *Fasci* sicilianos (5) -la primera revolución de clase de la Italia unida⁷⁷. Función económica de los padres, y social de los hijos, despreciada o ignorada por una lectura exclusivamente en clave de

⁷³ En el original *decisionalità*. En DISC aparece datado solo desde 1991, como derivado de *decisionale*: “*decisionalità*: Capacità di essere risoluto, di prendere una decisione”.

⁷⁴ En el original *middle class*, anglicismo. Al uso de los anglicismos en la lengua italiana actual, me refiero en el capítulo 2, epígrafe 2.2.2. de esta tesis.

⁷⁵ Calogero Sedara es el alcalde de Donnafugata, la residencia veraniega del príncipe de Salina en *Il Gattopardo*, del siciliano Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957). Sedara, de origen humilde y poco instruido, es un burgués que se ha enriquecido, ha hecho carrera en la política y acabará casando a su hija Angelica con Tancredi, el sobrino del príncipe.

⁷⁶ Giovanni Verga (1840- 1922) el escritor siciliano máximo exponente del Verismo, escribió sobre los pescadores sicilianos en *I malavoglia* (1881) y sobre los campesinos en *Mastro don Gesualdo* (1889), reflejando sus vidas y costumbres por medio de un detallado, dramático y austero realismo, basado en la atenta observación. Gesualdo es un hombre humilde que asciende socialmente gracias a su matrimonio, pero que junto al *don* obtenido por su nueva clase conserva el *mastro* de los trabajadores manuales; tratamiento sarcástico que la maledicencia le endosa.

⁷⁷ No traduzco este término que aparecerá siempre en cursiva, porque *fascio* no se registra en ningún diccionario de español, aunque sí como italianismo en estudios de historia y siempre entrecomillado o en letras cursivas. Los *Fasci* sicilianos, forma abreviada de Fasci Siciliani dei Lavoratori (Ligas Sicilianas de los Trabajadores), movimiento popular de inspiración anarquista y socialista del último tercio del siglo XIX, protagonizaron una revolución campesina, en protesta por el gran empobrecimiento de las áreas rurales. El movimiento tuvo uno de sus puntos álgidos en 1893, tras lo cual Crispi, al que habían recurrido los terratenientes para restablecer el orden, decretó el estado de excepción, disolviendo las organizaciones y arrestando a sus líderes mediante el uso de la fuerza extrema. Nada más lejos pues del significado totalitario que pasaría a tener tras la primera guerra con el fascismo de Mussolini (Véanse Salvatore F. Romano, *Storia dei Fasci Siciliani*, Bari, Laterza, 1959 y Francesco Renda, *I fasci siciliani. 1892-1894*, Torino, Einaudi, 1977). Ya hemos visto que el nacimiento de los *fasci* en Sicilia es uno de los ejemplos aducidos por Attanasio para ilustrar lo avanzado de los cambios sociales que se produjeron en la isla antes que en otras zonas de Italia en esta etapa. Los párrafos siguientes reflejan también su concepto no inmovilista de la historia, como vimos en el capítulo 1, epígrafe 1.2.1.

nobleza y latifundio de Sicilia, en la que durante los primeros años noventa del siglo XIX cualquier desarrollo histórico era todavía hipotéticamente posible.

Jornaleros⁷⁸ y asalariados, toquillas negras y modas parisinas, improductivos feudos del interior, y cultivos intensivos en las llanuras y en las franjas costeras, convivían tumultuosamente en Sicilia; junto a industrias extractoras y de transformación, y un floreciente comercio internacional, sobre todo con América; junto a plebes y revueltas campesinas⁷⁹ que se van transformando en clases y en luchas conscientes (6).

Pero en aquellos años la gran propiedad aristocrática traslada a Roma sus intereses, nacionalizándolos; aunque políticamente antagonistas Crispi y De Rudinì coinciden en efecto en el rígido bloqueo de lo nuevo que estallaba en Sicilia: la represión de las clases y economías emergentes a fuerza de cañones y estados de sitio. Y con el apoyo determinante de los ayuntamientos: puntos de inflexión de todo poder decisorio; y verdadero nudo gordiano, no resuelto, de la cuestión siciliana.

La historia de Sicilia es ante todo la historia de sus ciudades demaniales; celosas de sus seculares privilegios y libertades cívicas, no se relacionaron jamás entre ellas, sino directamente con el centro: con Madrid y con Nápoles antes de la Unificación; con Roma después, a través de un diputado local estrechamente vinculado a los notables; una rígida verticalidad política que, sin rebasar los muros de la ciudad y los intereses de su clase dirigente, excluye toda perspectiva unitaria -política, económica, de clase- para la isla.

A muerte era por tanto la lucha por el control de los ayuntamientos: componendas, transfuguismos, fraudes electorales, pero también, alguna vez, soluciones originales para afrontar el nuevo escenario.

En la primera década del siglo XX, las propuestas más innovadoras de gobierno municipal llegarán desde Sicilia; de Catania, la de inspiración socialista de Giuseppe

⁷⁸ En el original *peones*, hispanismo. En GDLI se registra como adaptación del español *peón*: “*peone*: Bracciante, operaio agricolo”. Igualmente en DISC y en TRECC.

⁷⁹ En el original *jacquerie*, galicismo, sublevación de campesinos franceses. En DISC: “*jacqueries*: ac. 1. La rivolta antifeudale dei contadini nella Francia del sec. XIV. Ac. 2. Sommosa contadina”. En otras obras suyas, Maria Attanasio utiliza también este término: “La sua storia [di Caltagirone] è simile a quella di tutte le altre città demaniali siciliane: storia di nobili e conventi, di libertà civiche e schiavitù di classe, di una campagna avara e splendente, tante volte teatro di sanguinose *jacqueries*” (*Della città d'argilla*, op. cit., pp. 82-83). (“Su historia [de Caltagirone] es similar a la de todas las demás ciudades demaniales sicilianas: historia de nobles y conventos, de libertades cívicas y esclavitud de clase, de un campo avaro y esplendoroso, tantas veces escenario de sangrientas sublevaciones campesinas”).

Giuffrida De Felice⁸⁰ que, apoyado por un nuevo frente social de proletariado y clase media, municipalizó todos los servicios, incluso las tahonas -de toda Italia vienen a probar el blanquísimo y proletario pan catanés-; de Caltagirone, la de Luigi Sturzo⁸¹ que -sin romper con los viejos notables, pero con una inteligencia política del momento histórico que a ellos les faltaba- la puso a la cabeza de una élite interclasista, con un programa de cooperativismo de inspiración católica y de lucha contra la usura.

Precisamente en vísperas de aquellas elecciones Sturzo se asomó por primera vez a la escena de la ciudad, pronunciando, todavía diácono, un apasionado discurso sobre la depravación moral de la época y sobre la ausencia de caridad pública y privada. Escuchándolo, estaban todos en la Catedral⁸²: autoridades municipales, gremios de artesanos, consejeros provinciales, socios y dirigentes del recién nacido círculo.

⁸⁰ Véase nota 8 del *Preámbulo*.

⁸¹ Luigi Sturzo (Caltagirone 1871-Roma 1959) es sin duda uno de los protagonistas más relevante de la historia de Sicilia y de la Italia de su tiempo. Miembro de una familia que había ya dado nombres ilustres a la política, a la magistratura y a la religión, se ordenó sacerdote en 1894 y desde muy pronto estuvo interesado en unir la vida religiosa con el compromiso político; en 1896 fundó la Cassa Rurale, llamada durante años Cassa S. Giacomo y existente hoy como Credito Siciliano, con el propósito de ayudar a resolver los problemas de los agricultores calatinos de escasos medios. Doctor en Teología y en Filosofía enseñó ambas materias en el Seminario diocesano de Caltagirone. Su actividad en el movimiento democrático cristiano es intensa: funda el periódico semanal “La Croce di Costantino”, así como asociaciones de estudiantes y cooperativas de obreros y de campesinos. Su acción se desarrolla sobre todo en el terreno municipal en el que maduró los fundamentos de su pensamiento político: desde 1905 a 1920 fue vicealcalde de Caltagirone, intentando múltiples iniciativas relacionadas con la agricultura, que no siempre tuvieron el resultado deseado, y promoviendo la construcción de diversos edificios públicos que aún se conservan, sobre todo escuelas, pero también mercados y hasta una de las primeras eléctricas de Sicilia. Atento analista de las relaciones entre la iglesia y el estado y fiel a la idea de que las libertades sociales debían ir de la mano de la democracia, fundó en 1919, junto con Alcide De Gasperi, Alberto Marvelli y otros laicos y políticos, el Partido Popular Italiano, antecedente directo de la Democracia Cristiana. El ascenso del fascismo truncó sus expectativas, hasta verse obligado en 1924 a comenzar una vida de exiliado en Londres, París y, luego en Nueva York; son los años en que escribe sus obras fundamentales: *Popolarismo e fascismo* (1924), *Pensiero antifascista* (1925), *Italy and fascism* (1926); *Essai de sociologie* (1935); *L'Église et l'État* (1937), *Politics and morality* (1938). Establecido en Roma tras su regreso en 1946 fue nombrado senador vitalicio en 1952., y allí murió en 1959. En 1951 la ciudad de Caltagirone colocó en el primer piso del Ayuntamiento una lápida de mármol con una inscripción que recuerda y celebra su noble vida de sacerdote y estadista. Otra lápida recuerda su casa natal en via Santa Sofia, 21. Una estatua en bronce lo recuerda en Piazza Marconi. La bibliografía sobre este personaje es inmensa. Valga como ejemplo, relacionado sobre todo con su dedicación municipal, el libro de Umberto Chiamonte, *Luigi Sturzo e il governo locale*, Soveria Mannelli, Rubettino Editore, 2001. La importancia de Don Sturzo, como se le conoce frecuentemente, sobrepasó los límites de Italia. En España, es significativo el temprano estudio que le dedicó Ángel Ossorio, *Un libro del abate Sturzo*, Madrid, Estudios políticos, sociales y económicos, 1928, en el que comentaba el libro de Sturzo *Italia y el fascismo* y traducía en apéndice los capítulos VIII y IX.

⁸² Attanasio utiliza *Cattedrale*, que es sede episcopal, mientras que *Duomo* es la iglesia principal de una ciudad, y casi siempre también catedral. Traduzco en esta ocasión *Catedral* y cuando se utiliza *Duomo* lo mantengo en italiano, siguiendo el criterio general de esta traducción en lo que respecta a los topónimos.

El ojo de retratista del joven Ciulla, ya en plena actividad como dinámico organizador cultural del círculo obrero, captó inmediatamente la determinación de la larga nariz del diácono, la obstinación del rostro anguloso, la energía de aquellas manos afiladas, casi rapaces, que con sabiduría teatral dulcemente modelaban el aire⁸³.

⁸³ No sería extraño que Paolo Ciulla, como con tan certeras palabras imagina la narradora, convertida ella misma en retratista, lo hubiera dibujado y sea este uno de esos “*ritratti sparsi e spersi*”.

(Noticia)

Entre junio y noviembre de 1889 los periódicos recogen con frecuencia la participación de Paolo Ciulla en muestras colectivas, junto a aquellos artistas a los que no se había atrevido a acercarse la noche del baile en el palacio Libertini; inicialmente, sin embargo, no exentas de críticas.

Al reseñar su primera exposición, el periódico conservador “La Falce” sugería entre líneas que, demasiado involucrado en la política, no había producido nada en la pintura el joven artista del círculo obrero, presente solo «con dos trabajos, ya conocidos, que datan del 85, o sea de cuando estaba en los albores de su carrera, mientras que con otras obras habría podido dar brillo a la exposición»⁸⁴.

El artículo puso literalmente rojo de ira a Turi que quería desafiar a duelo al director de “La Falce”: los adversarios insinuaban -gritó tirándole el periódico a la cara a Paolo- que el ayuntamiento había mantenido a un inútil para los estudios.

Ergo⁸⁵: que a los inútiles jóvenes no se les podían confiar los asuntos de gobierno.

⁸⁴ En las Anotaciones se recogen varios apuntes sobre estas muestras colectivas. Así, se hace eco de un comentario aparecido en el “Corriere di Sicilia” de septiembre de 1889 (Attanasio no concreta la fecha), que lleva la firma de Salvatore: “riguardo a una esposizione artistica nei locali della società dei militari in congedo, i cui promotori Vincenzo Vaccaro e Carlo Chiarandà. Ciulla è presente con due lavori, uno dei quali è il ritratto del padre [...] Colto all’improvviso il Ciulla non ha potuto presentare che due lavori, i quali datano 1885, ossia quando era ai primordi della sua carriera”. (“acerca de una exposición artística en los locales de la sociedad de los soldados de permiso, organizada por Vincenzo Vaccaro y Carlo Chiarandà. Paolo Ciulla participa con dos trabajos, uno de ellos el retrato de su padre. Cogido de improviso Ciulla solo ha podido presentar dos trabajos, que datan de 1885, es decir cuando estaba aún en los albores de su carrera”). También “La Falce” (18 septiembre 89) se lamenta de que Ciulla haya presentado dos trabajos ya conocidos “mentre con altre opere avrebbe potuto dar lustro all’esposizione” (“mientras con otras obras habría podido dar brillo a la exposición”). Este fragmento entrecomillado de la novela es un resumen de esas crónicas. Asimismo se apuntan en las Anotaciones otras participaciones de Ciulla en exposiciones colectivas: en el “Corriere” del 3 de octubre de 1889 se dice que Ciulla expone un retrato del profesor Eduardo Ardilio. La narradora se pregunta quién era este profesor y se contesta después que fue su profesor y director de la escuela técnica que lo había ayudado. Se pregunta también por qué expondría viejas obras y se contesta que quizás por estar demasiado comprometido con la actividad política, aunque su explicación en la novela será otra, como veremos a continuación.

⁸⁵ Latinismo que conservo en la traducción. En GDLI aparece como latinismo con valor conclusivo: “ergo: dunque”. En DRAE, latinismo: “ergo: Por tanto, luego, pues”.

No había sido el compromiso político lo que había impedido a Paolo Ciulla exponer nuevos trabajos; tenía muchos, celosamente custodiados en un trastero de su casa, que sin embargo no tenía intención de exponer: telas y grabados de los años de la Academia - cosas escolares, sin alma, le había dicho a Turi dejándolas de lado- y telas pintadas con libertad de mente y de pincel tras la muerte de sus padres, cuando de repente se encontró de nuevo desahogado y libre entre los crujidos de la casa silenciosa.

Pero libre no era. De noche, cuando estaba a punto de dormirse, los rostros de sus padres se instalaban nítidos e insomnes en el fondo de su mente.

Sobre todo, el del padre: reproche, súplica, tormento.

Ante su estertor de agonizante, que atravesaba las paredes de todas las habitaciones, había salido para vagar sin rumbo por las calles: el estertor lo alcanzaba por doquier. Había vuelto a casa. Sentado junto al lecho tomó entre las suyas la mano inerte del moribundo, mientras de nuevo afluían grumos acallados de lo vivido: el gesto furtivo con el que sin decirle una palabra le metía en el bolsillo unas monedas cuando salía para la Academia; el apretón firme de aquella mano que lo llevaba al colegio, del que -intimidado por el aire presuntuoso de los profesores y abandonado por Turi, al que los padres habían matriculado en la escuela preparatoria⁸⁶- se había escapado al poco tiempo; y, lo que más lo atormentaba, la solemnidad emocionada con que el día de su dieciocho cumpleaños, le había confiado su inseparable reloj de bolsillo. El mismo que él, en un momento de necesidad en Roma, había revendido sin pararse a pensarlo.

Su rostro retornaba cada noche para obsesionarlo con la impotencia de todo póstumo arrepentimiento: el gesto no realizado, la palabra no dicha, y la ausencia, la insalvable distancia de lo que había sido vida y era nada.

Lo comprendió al fin: le pedía volver a ser existencia, forma visible, signo.

⁸⁶ En el original *ginnasio*, los dos años escolares que preceden al ingreso en el Liceo Classico, donde se cursan estudios equivalentes al bachillerato de letras.

El del padre fue el primero de una serie de retratos que pintó con furia y sin modelos, corrigiendo y confrontando el resultado con aquellos grabados en su mente, en la que pinceles y colores abrían heridas: para plasmar sobre la tela, en una evidencia total de detalles y sentimientos, las formas de lo que ya había sido y sus significados.

A diferencia de los otros, todos emergiendo del negro⁸⁷, en uno el mar hacía de fondo: el retrato de un joven pescador con el torso desnudo, los pantalones remangados a media pierna y una gorra de marinero en la cabeza.

Lo había encontrado poco después de haberse trasladado a Nápoles, en una mañana de luz sin matices, en la que se recortaban el perfil laberíntico de la ciudad y su malestar, que la asidua correspondencia y los improvisados encuentros con Santi, que se había quedado en Roma, no lograban atenuar. Caminaba tardes enteras aturrido y sin meta por los callejones ruidosos, pero más frecuentemente sus pasos lo llevaban al puerto para mirar durante horas las barcazas que regresaban de la pesca, los correos que salían para las islas, los buques que entre el tremolar de pañuelos y gritos se alejaban hacia el nuevo mundo.

Un domingo por la mañana durante uno de aquellos paseos se fijó en Prospero mientras junto a otros atracaba una barcaza. En una hoja de la carpeta⁸⁸ de dibujo que llevaba siempre consigo, comenzó a trazar el boceto con la intención de llevarlo después al profesor de paisaje, pero el joven de la gorra de marinero se le acercó amenazador, arrebatándole el álbum de las manos. Se rio. «¿Esto soy yo?», le dijo señalando el incomprensible esbozo.

La disputa entre ambos se transformó pronto en amigable intercambio de confidencias; también Prospero amaba la libertad y sintiendo que se asfixiaba entre hogazas y barras -los suyos eran panaderos- había decidido embarcarse: barcazas de carga, pesqueros, dondequiera que hubiera trabajo, aunque soñaba con viajar hasta América en un gran buque.

Se dieron cita para la tarde siguiente en la panadería, donde en los tiempos muertos entre un embarque y otro echaba una mano a los padres. Lo encontró cuando estaba

⁸⁷ De nuevo aparece el color negro como fondo de las pinturas de Paolo Ciulla, o así las imagina la escritora.

⁸⁸ En el original *nécessaire*, galicismo. En DISC: “*Nécessaire*: Astuccio da toilette, valigetta da viaggio o altra borsetta contenente il necessario per determinati usi e operazioni”. Traduzco en esta ocasión *carpeta* porque en la Segunda parte utiliza *cartella* para referirse al mismo objeto.

terminando de amasar la primera hornada: los músculos en tensión de sus brazos atezados vibraban poderosos, mientras los puños se hundían en la masa elástica y blanca de la pasta.

Volvió a salir otras veces con él y con sus amigos; callejaban hasta muy entrada la noche de una taberna a otra -una camaradería de palmadas, vasos y coros goliardescos-perseguidos con frecuencia por insultos y blasfemias de los desvelados durmientes.

Una tarde Prospero le anunció radiante que se embarcaría pronto en un buque que partía para Brasil, y esa misma tarde lo invitó a visitar la barcaza. «El propietario me ha dicho que sí», dijo al amigo, que el primer día de su encuentro en el puerto había manifestado ese deseo recibiendo de él una seca negativa.

Miope y torpe de movimientos, subiendo al barco puso un pie en falso y Prospero lo agarró al vuelo. Sus ojos se encontraron, se evitaron, volvieron conscientes a encontrarse. «Rápido» le dijo Prospero abrazándolo excitado. Mientras bajaba la estrecha escalera hacia la bodega, Paolo sintió que el estremecimiento en las entrañas se convertía en incontenible erección.

Entre redes, anzuelos y olor de pescado supo por primera vez qué era abandonarse sin reservas a otro cuerpo: mordisco correspondido, caricia, lengua, beso, no ajeno cuerpo de mujer que en los prostíbulos de Nápoles tantas veces había intentado inútilmente poseer.

Volvieron todas las noches a visitar la barcaza; y cada noche el mismo excitado ritual: el tropiezo, los ojos, el abrazo. A veces se quedaban juntos hasta que la ciudad se despertaba en la indolencia acuosa del alba; poco después, claridad meridiana, implacable ausencia. Se dirigía directamente a la Academia, mientras nuevas esquinas, nuevas sombras, nuevas vibraciones de colores encendían con una luz inédita el mundo.

En Caltagirone no se lo había dicho a nadie, ni siquiera a Turi; pero en sus últimos trabajos se deslizaban vívidos, legibles, todos los sobresaltos de sus sentidos, los desasosiegos de su mente: revelado por la densidad violenta del color, al desnudo por la herida del trazo su amor diferente.

Por eso había decidido dejar en la oscuridad del trastero aquellas telas, con total desacuerdo de Turi, que las consideraba de una belleza sin igual. Se mantuvo inflexible.

Temía que todos pudieran leer en su pintura lo que él alcanzaba a leer en la de los otros, intentando reconstruir el esfuerzo vivido en la mente del artista para ejecutar la obra, obligándola a contarse de nuevo. En los tiempos de la Academia, la necesidad de recorrer desde dentro el proceso creativo -las pesadillas, los sentimientos, las utopías del artista- lo había impulsado a copiar como loco -línea por línea, color por color- a Rafael, a Leonardo, a Tiziano y los volúmenes que misteriosamente estallaban en los cuerpos del amadísimo Mantegna.

Después de aquel artículo tan fuertemente crítico con su amigo, Turi no quiso atender a razones; para la siguiente exposición eligió él mismo las telas, porque se trataba, le dijo, no de una cuestión privada sino de un acto político que podía comprometer las elecciones.

Al hacer la crónica de aquella exposición un severo y temido crítico, a propósito de los nuevos trabajos del joven Ciulla, y en particular del *Marinero napolitano*, celebrará la obra maestra «de un pintor de claro porvenir, futura gloria de Caltagirone y de Italia toda»⁸⁹.

También “La Falce” se vio obligada a rectificar su anterior juicio: «el joven pintor del círculo obrero -leyó Turi con satisfacción- ha dado muestras de su viva inteligencia artística. Ha estudiado a conciencia y ha realizado trabajos que dan la medida de su valía»⁹⁰.

⁸⁹ En *Anotaciones* apunta Attanasio que el cuadro “ ‘Marinaio napoletano’ è giudicato molto positivamente da un critico severo come Grita (“Corriere”, 3-10-89)”. En sus reflexiones se pregunta la narradora sobre la identidad de este marinero y concluye, categórica: “amante”.

⁹⁰ Este párrafo reproduce exactamente el que incluye “La Falce”, según leemos en las *Anotaciones*.

Cuatro

Lo que parecía imposible, el 3 de noviembre de 1889 sucedió. El partido del círculo obrero ganó las elecciones, y no solo en Caltagirone, sino también en Catania y en otros muchos ayuntamientos sicilianos⁹¹.

Al saberlo una gran multitud se echó a la calle. Llevando a hombros a los concejales elegidos, recorrió exultante la calle de San Giorgio hasta el llano arbolado, grande y ventoso, en el que desemboca. Ante los balcones cerrados de la casa donde el diputado Giorgio Arcoleo -poderoso protector del partido conservador- había nacido y en la que se alojaba en sus frecuentes regresos del continente, se organizó una manifestación de vivas y muertas, de gorras lanzadas al aire, de disparos de salvas e inflamados discursos.

Más tarde la multitud se dirigió alegremente hacia el paseo que está detrás de San Giorgio -una calle elegante con asientos, farolas, árboles y cafeterías-, lugar de encuentro de notables y burgueses, y al fondo quebradas cárcavas, antiguas necrópolis, con el Etna amenazante cerrando el horizonte.

Seguro y definitivo pareció, a toda aquella multitud exultante en la fría tarde de noviembre, el final de un pasado de nobleza y privilegios: una fuerza de vida y de justicia histórica inundaba las calles, las casas, el paisaje.

Pero todo puede volver atrás, retroceder a la barbarie.

Totalmente degradada por la presencia de un burdel público⁹², tampoco aquella elegante calle durará mucho; rigurosamente prohibida algunas décadas después a los

⁹¹ En las Anotaciones puede leerse con el epígrafe “Notizia”: “Elezioni 3 novembre (legge comunale e provinciale del 10-2-1889): suffragio allargato: vittoria del partito operaio” (“Elecciones 3 de noviembre (ley municipal y provincial del 10-2-1889): sufragio ampliado: victoria del partido obrero”). En Mack Smith, *Storia della Sicilia*, op. cit., p. 656 se recoge, por ejemplo, el triunfo del socialista De Felice candidato al ayuntamiento de Catania, la formación de un gobierno de centro izquierda, y la indignación de Crispi, que logró su dimisión pocos meses después; similar reacción se produjo en Caltagirone, como se verá a continuación, y en todos los municipios donde había vencido el partido obrero.

⁹² Tras la Unificación, el intento de acabar con el auge de las enfermedades venéreas, llevó al control por parte del Estado de las *case chiuse* o *case di tolleranza*, burdeles públicos en los que se regulaban las tarifas y se establecían controles sanitarios. La prohibición en 1891, por parte del ministro del interior Nicotera, de que las prostitutas se mostraran en las ventanas, convirtió las persianas echadas en una obligación que devino en una contraseña del prostíbulo, a lo que se alude de inmediato en el texto. También se alude a la clausura de las *case chiuse*, a consecuencia de la llamada Ley Merlin de febrero de 1958, promovida por la senadora socialista Lina Merlin, empeñada en la lucha contra la explotación sexual.

paseos de los adultos y a los juegos de los niños de la zona; que, sin embargo -generación tras generación hasta su clausura, en los años cincuenta del siglo XX-, irán a pesar de todas las prohibiciones a espiar maliciosamente las persianas verdes y echadas de aquella casa; donde -lo intuían- ocurrían cosas misteriosas.

(Noticia)

Recursos, boicoteos, intentos de corrupción de alcalde y concejales, y presiones a Roma para que disolviera el gobierno municipal: todo lo intentaron los notables indignados e incrédulos.

Con la excepción de cuatro capitostes⁹³, los ediles del partido mayoritario eran, en efecto, artesanos, obreros, pequeña burguesía; aguerrida vanguardia de la multitud que, desbordando los pasillos y los salones del ayuntamiento, la tarde del 17 de noviembre aclamó la elección de Mario Milazzo como alcalde, mientras atronadores aplausos subrayaban las intervenciones de su portavoz y mano derecha, el honorable concejal Paolo Ciulla.

⁹³ En el original *cappelli*, literalmente *sombreros*. Con el significado que tiene en el texto original procede del sicilianismo *cappeddu*: PICCITTO (I, p. 569): “*cappeddu*: ac.3. nobile, maggiorente, gen. usato al pl. per indicare gli esponenti del ceto alto, i quali proprio per l’uso del cappello si distinguevano, un tempo, dal popolino che portava invece il berretto”. En GDLI aparece como dialectalismo en la ac. 18: “Signore (che porta il ‘cappello’, a differenza dei contadini che portano la ‘berretta’ ”). Pirandello utiliza *cappelli* con tal significado de la clase alta frente a los campesinos, por ejemplo, en *I vecchi e i giovani*, publicado por primera vez, aunque incompleto, por entregas en 1909 y completo en 2 volúmenes (Milano, Treves, 1913): “Qua c’è la fame, caro signore, nelle campagne e nelle zolfare; i latifondi, la tirannia feudale dei cosiddetti cappelli, le tasse comunali che succhiano l’ultimo sangue a gente che non ha neanche da comperarsi il pane! si stia zitto! si stia zitto!”, cito por *Tutti i romanzi. I vecchi e i giovani*, Milano, Mondadori, 1966, p. 74; (“Aquí hay hambre, querido señor, en el campo y en las minas de azufre; los latifundios, la tiranía feudal de los llamados *sombreros*, los impuestos locales que le exprimen a la gente hasta la última gota de sangre, ¡a gente que no tiene ni para comprar pan! ¡Cállese! ¡Cállese!”); *Viejos y jóvenes*, Madrid, Gredos, 2006, p. 125, con introducción, traducción y notas de María Teresa Navarro Salazar; como puede observarse la traductora opta por dejar el término con su valor original aunque en cursiva, seguramente por estar antecedido por *cosiddetti*, y añade en nota que “los campesinos y el pueblo llano identificaban bajo el término *cappelli* a los terratenientes y nobles partidarios de los Borbones”. Con ese significado aparece también en *Libertà* de Giovanni Verga, publicada el 12 de marzo de 1882 en “Domenica letteraria”, y recogida meses después en *Novelle rusticane* (Torino, Casanova Ed., 1883) donde recrea los hechos acaecidos en 1860, en Bronte, un pueblo de Sicilia, en el que hubo una revuelta campesina contra *i cappelli*, o ricos terratenientes: “E il sangue che fumava ed ubbriacava. Le falci, le mani, i cenci, i sassi, tutto rosso di sangue!-Ai *galantuomini*! Ai *cappelli*! Ammazza! ammazza! Addosso ai *cappelli*!”. (“¡Y la sangre que humeaba y embriagaba. Las hoces, las manos, los harapos, las piedras, todo rojo de sangre!- ¡A ellos, a los *nobles*! ¡A por los *señores*! ¡A matarlos! ¡A matarlos! ¡A por ellos, a por los *señores*!”). (Cito por *Opere*, Milano, Mursia, 1988, p. 679, a cura di Gino Tellini). También su opuesto *birritti* lo registra PICCITTO en *bburritta* (I, p. 484) y envía a *bbirritta* (I, p. 420) “...*i bbirritti* i contadini; il popolo minuto”. (Véase el polémico artículo de Leonardo Sciascia sobre esta obra: “*Verga e la Libertà*”, publicado en 1963 como *Introduzione* en la reimpresión del libro de Benedetto Radice *Nino Bixio a Bronte*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, 1963 y posteriormente en *La corda pazzza, scrittori e cose di Sicilia*, Torino, Einaudi, 1970).

Decidido a hacer la guerra a curas y terratenientes, desde la primera sesión expuso con firmeza la necesidad de una comisión de investigación para examinar los límites de las propiedades rurales del ayuntamiento. Que se formó, convirtiéndose él en su intransigente inquisidor: detalló con nombres y apellidos el hatajo⁹⁴ de latifundistas y exadministradores corruptos que habían desplazado a su favor aquellos límites apoderándose de las tierras.

Elegido para las más importantes comisiones, se convirtió en el protagonista popular del concejo⁹⁵; intervenciones, interpelaciones, propuestas efectivas para cumplir las

⁹⁴ En el original *cummacca*, sicilianismo. PICCITTO (I, p. 825): “*cummacca*: (en Catania, Caltagirone) y envía a *cumarca* (PICCITTO, I, p. 824): combriccola”. En GDLI se registra como dialectalismo de área siciliana, procedente del español: “*comarca*: Riunione di persone, combriccola, cricca”. Leonardo Sciascia, en *Occhio di capra* (*Opere* [1984-1989], op. cit., p. 41) escribe que *cumarca* es: “parola spagnola che indica un territorio che comprende diversi paesi. [...] Ma a Racalmuto, [...] la parola è rimasta come sinonimo di mafia e comunque nel significato di associazione per delinquere”. En este texto, este es el significado que parece tener.

⁹⁵ En las *Anotaciones* recoge Maria Attanasio varias “Notizie” extraídas del *Bollettino del Municipio di Caltagirone* (n.56) y da cuenta de diversas sesiones en las que se confirma lo dicho en la novela; así: “1) Seduta straordinaria del 5-11: elezioni dei consiglieri, insieme a Paolo c’è anche Giuseppe Montemagno, quello del disegno. [...] Ciulla propone di mandare un telegramma a Crispi, presidente del consiglio, «Il Consiglio Comunale di Caltagirone, nella sua prima seduta, invia a V.E. un saluto riconoscente per le riforme liberali compiute in vantaggio dell’Italia e delle istituzioni»”. (“1) Sesión extraordinaria del 5-11: elección de los concejales, junto a Paolo está Giuseppe Montemagno, el del dibujo. [...] Ciulla propone enviar un telegrama a Crispi, presidente del Gobierno, «El Ayuntamiento de Caltagirone, en su primera sesión, envía a V.E. un saludo agradecido por las reformas liberales llevadas a cabo en beneficio de Italia y de las instituciones»”). “2) Seduta del 19 e 20 novembre, elezione di Mario Milazzo a sindaco, e assessori”. (“2) Sesión del 19 y 20 de noviembre, elección como alcalde de Mario Milazzo, y concejales”). “3) Seduta del 9-12: elezione di varie deputazioni. Ciulla viene eletto nella Deputazione dei Lavori Pubblici, e viene designato membro della Commissione edilizia (sei membri: un avvocato, un chirurgo, un pittore o scultore, 2 architetti e un ingegnere. Salvatore Aprile viene eletto nella deputazione del corpo musicale per l’89-91”. (“3) Sesión del 9-12: elección de varias delegaciones. Ciulla es elegido para la Delegación de Obras Públicas, y es designado para la Comisión de Urbanismo (seis miembros: un abogado, un cirujano, un pintor o escultor, 2 arquitectos y un ingeniero). Salvatore Aprile es elegido para la Delegación de la banda de música durante los años 89-91”). “4) Seduta del 19-12. Ciulla chiede che venga messo nel prossimo ordine del giorno del C.C.: Ispezione dazio di consumo, Deput. Illuminazione notturna, Lapidi commemorative artisti defunti ecc”. (“4) Sesión del 19-12. Ciulla pide que se incluya en el próximo orden del día del C.C.: Inspección del impuesto sobre el consumo, Deleg. De Iluminación nocturna, Lápidas conmemorativas de artistas fallecidos etc.”). “5) Seduta del 27-12. Nomina di una commissione per la verifica dei confini delle proprietà rurali del comune: di Santo Pietro e la baronia di Camopietro. Viene delegato il Presidente (il sindaco), che nomina Aliotta, Mantelli, Ciulla e Branciforte. In questa seduta l’onerovole Ciulla fa una serie di proposte, tutte accolte, riguardo agli ordini del giorno (allungare le commissioni, dividere il lavoro edilizio in piccoli lotti; propone le lapidi per gli artisti caltagironesi defunti «che hanno immortalato il nome per i lavori in plastica conosciuti in Italia e fuori»). (“5) Sesión del 27-12. Nombramiento de una comisión para la comprobación de los límites de las propiedades rurales del Ayuntamiento: de Santo Pietro y la baronía de Camopietro. Es nombrado el Presidente (el alcalde), que nombra a Aliotta, Mantelli, Ciulla e Branciforte. En esta sesión el concejal Ciulla hace una serie de propuestas, todas aceptadas, respecto a los órdenes del día (prolongar las comisiones, dividir el trabajo urbano en pequeñas parcelas; propone las lápidas para los artistas de Caltagirone fallecidos «que han immortalizado su nombre por sus trabajos en las artes plásticas conocidos en Italia y fuera»”). Attanasio cierra este apartado, donde comprobamos la gran dedicación de Ciulla al ayuntamiento, anotando que estuvo presente en la comisión de urbanismo durante 1890. Y añade sus conclusiones para la construcción del personaje: “Da quanto precede si evince 1) rapporto di grande fiducia e amicizia tra Ciulla e Milazzo,

promesas electorales: la distribución de las tierras a los campesinos, la reducción de aranceles municipales que todo lo gravaban, incluso el pan, perjudicando a la gente pobre; pero también para salvaguardar el arte y la memoria histórica de la ciudad.

Recogió firmas y gritó mucho tiempo en el concejo y fuera de él para impedir la construcción de una calle que habría atravesado, deteriorándolo irremediablemente, un bellissimo jardín público para convertirlo en un área de expansión inmobiliaria; salvó el jardín proponiendo como zona alternativa otra, llana y totalmente alejada de los barrios históricos, donde algo menos de un siglo después surgirá la parte nueva de la ciudad.

De aquellas entusiastas iniciativas dan fe los informes en el *Boletín del Municipio*⁹⁶, impreso y difundido entre asociaciones y ciudadanos a expensas del ayuntamiento; en él aparecían fielmente registrados órdenes del día, debates, deliberaciones de junta y concejo: una costumbre cívica que, iniciada con la Unificación de Italia, finalizará, junto con la administración obrera, en febrero de 1890.

La revolución municipal duró en efecto apenas cien días.

Con el pretexto de irregularidades electorales, durante una crisis transitoria del gobierno Crispi, el gobierno municipal fue disuelto y el ayuntamiento intervenido, como lo fueron los de todas aquellas otras ciudades sicilianas donde radicales y partidos obreros habían ganado las elecciones; pero en Caltagirone con un imprevisible cambio de chaqueta del alcalde, que dimitió para recalar en el partido de los notables encabezado por Libertini.

Insultos, amenazas, pleitos entre el furibundo presidente del círculo obrero y Mario Milazzo; que, sin embargo, en vísperas de las elecciones políticas de 1892 volverá a pactar con el barón Pietro Aprile y el partido obrero para ser candidato de Crispi en la circunscripción de Caltagirone, con la consiguiente dimisión de gran parte de los afiliados al círculo.

ne è il portavoce. 2) irruenza e intransigenza politica di Ciulla, che viene mandato avanti". ("De todo lo anterior se desprende 1) relación de gran confianza y amistad entre Ciulla y Milazzo, de quien es portavoz. 2) Impetuosidad e intransigencia política de Ciulla, que es animado a continuar").

⁹⁶ También en el libro de Fo y Sciotto, *Ciulla*, op. cit., pp. 40-42, se incluyen varios fragmentos de las Actas del *Bollettino del Municipio di Caltagirone* -con fotocopia de la cabecera del mismo- correspondientes al Anno 1889, en los que se reproducen literalmente algunas intervenciones de Ciulla, con las propuestas ya conocidas.

De nuevo insultos, amenazas, pleitos, esta vez con los examigos de unos meses antes; una lucha intestina que concluyó en Catania con un duelo a sable entre Libertini y Milazzo: siete incruentos asaltos tras los cuales todos juntos -duelistas, padrinos, médicos y figurantes varios- se fueron a desayunar al Hotel Oriental, brindando por la renovada concordia de los dos partidos.

Según las condiciones elegidas -minuciosamente regulados por ley los asaltos, las armas, las heridas- el duelo podía sin embargo trocarse en un fatal y legalizado ajuste de cuentas, como el que tuvo lugar entre Felice Cavallotti -diputado y poeta socialista- y el reaccionario director de la “Gazzetta di Venezia”, Ferruccio Macola⁹⁷, con el que, sin demasiada caballerosidad, el siglo XIX se dirigirá hacia su final: herido en la garganta, parece que debido a un proceder gravemente irregular, *el último de los románticos* -así lo calificará Carducci recordándolo en la Cámara- morirá en el primer asalto⁹⁸.

⁹⁷ En este fragmento, que podemos considerar una de las escasas digresiones de la novela, Maria Attanasio narra el duelo que tuvo lugar entre Felice Cavallotti (1842-1898), poeta, dramaturgo y político idealista y apasionado, que luchó por la justicia social, contra la corrupción y el colonialismo de los partidarios de Crispi -y fundador con Bertani de la Extrema izquierda histórica, de la que nacería el Partido Radical Italiano- y Ferruccio Macola (1861-1910). Era este un diputado de la derecha, periodista conservador vinculado a los periódicos “Il Progresso”, “Il Secolo XIX” y “La Gazzetta di Venezia”. La larga disputa política entre ambos acabó con un duelo en Roma en 1898. Aunque los duelos estaban prohibidos desde 1875, se toleraban si no acababan en muerte; pero Macola, más joven y experto, hirió de muerte en la garganta a Cavallotti, al parecer por incurrir en una irregularidad. Tanto la responsabilidad del duelo como el desenlace se atribuyeron a Crispi -extremo que nunca se confirmó- como demuestran los versos que le dirigió el escritor Lorenzo Stecchetti, uno de los seudónimos de Olindo Guerrini (1845-1916): «Nel mortal duello/non fu tua la vittoria./Con un colpo di spada o di coltello/non si uccide la Storia!» (*Rime*, Bologna, Zanichelli, 1903).

⁹⁸ En efecto, a la muerte de Felice Cavallotti, Carducci pronunció un apasionado discurso fúnebre en la Universidad de Bolonia. Y el líder socialista Filippo Turati lo recordó con un discurso en el cementerio de su ciudad natal, Milán, donde el féretro se paró en su camino desde Roma hasta el Lago Maggiore, donde fue sepultado el 9 de marzo de 1898: “Caro Felice, recliniamo oggi sulla tua bara la nostra rossa bandiera, del colore che pure tu amavi, sapendo che la sua ombra non ti sarà molesta” (*Discorsi*, en *Filippo Turati. Bibliografia degli scritti (1881-1926)*, Roma, Piero Lacaita Editore, 2001, Anno 1898, p.83, a cura di Paola Furlan). (“Caro Felice, extendemos hoy sobre tu féretro nuestra bandera roja, el color que tú también amabas, sabiendo que su sombra no te será molesta”).

Una total invisibilidad cayó sobre Paolo Ciulla tras la ruptura con la familia Aprile; ningún periódico recoge ya su presencia en la ciudad, donde sin embargo era muy visible: intensamente involucrado en la organización de los *Fasci*, que en febrero de 1893 salieron a la calle por el sustento y contra la carestía de la vida; una revuelta más bien moderada en comparación con otras, muy violentas, que solo a cañonazos el presidente del gobierno Crispi logrará someter en diciembre⁹⁹.

Tras una jornada de barricadas, los manifestantes se volvieron a casa con promesas y compromisos concretos por parte del ayuntamiento.

Al día siguiente la ciudad se hallaba en estado de sitio; los revoltosos, arrestados.

Entre aquellos manifestantes Paolo no estaba; había salido unos días antes para Grammichele¹⁰⁰, donde su hermana se había ido a vivir después de su boda; días de ausencia de la vida, concentrado por completo en el rostro menudo y febril de Rossetta, que morirá en el primer parto.

Un dolor que a su regreso se mezcló con otro dolor.

Nada más bajarse del tren fue rodeado por militares en uniforme de guerra, identificado y llevado a la comisaría; y durante un día entero inútilmente interrogado sobre los inencontrables escondrijos de los manifestantes que habían escapado al arresto. Por la tarde, puesto en libertad: condenado a dar vueltas, insomne, en su taller; a beber uno tras otro hasta el aturdimiento vasos de aguardiente anisado¹⁰¹.

Hasta Cola, trasladado a la cárcel de Catania junto con los otros arrestados, era imposible llegar: «por razones de seguridad nacional ni visitas, ni cartas», fue la respuesta

⁹⁹ De estas revueltas y de su represión por parte de Crispi, se trata en la nota 77 de esta Primera parte, así como en la nota (7) de la Autora.

¹⁰⁰ Grammichele es una localidad de la provincia de Catania, en las faldas de los montes Iblei, a unos 13 kms. de Caltagirone.

¹⁰¹ En el original *spirito d'anice*. En GDLI: “*spirito*, ac. 28: alcohol etílico (*spirito di vino*). Per est. Liquore, preparato in part. con alcohol etílico e aromi”. En DRAE: “espíritu de vino: Alcohol mezclado con menos de la mitad de su peso de agua”. También en MMOL se registra “espíritu de vino”.

a su imprudente insistencia por verlo; y en mayo, el Tribunal Penal de Catania, dictó penas muy severas para todos. A Cola, cinco años.

De su amistad hacía años que se hablaba en voz baja. Murmuraciones, medias palabras, que se convirtieron en voces escandalizadas tras la misteriosa muerte de Cola en la cárcel, y de la violenta reacción de Paolo poco después, durante una asamblea de latifundistas sicilianos reunidos en el teatro municipal; y junto a ellos, notables y terratenientes de Caltagirone -partidarios de Crispi y De Rudinì- todos dispuestos a suscribir por unanimidad la apelación a Su Excelencia: el aplauso por la represión y la disolución de los *Fasci* (7), con la recomendación de llegar hasta las raíces de los desórdenes sociales «aboliendo la enseñanza elemental para que campesinos y mineros no pudieran, leyendo, impregnarse de ideas nuevas». Cuando con estas palabras el barón Lopez concluía la lectura del documento, Paolo -que había entrado por la mañana temprano por una puerta accesoria, aún sin vigilancia- irrumpió de improviso de entre bastidores lanzando insultos y anatemas contra *Su Excelencia Asesina*.

La asamblea se suspendió durante unas horas; Paolo fue arrestado. Tras una semana detenido volvió de nuevo a vagabundear por las calles culpablemente superviviente y tambaleante: «Agradézcaselo a sus influyentes amigos», fue el irónico saludo cuando lo pusieron en libertad.

Una noche, mientras en medio de la *Loggia* se retorció vomitando, encontró junto a él a Turi, que lo sostuvo y lo acompañó al taller. «Lo siento muchísimo por Cola. Hasta mañana, Paolino», le dijo mientras se marchaba, como si nunca hubieran existido esos dos años de resentido silencio entre ellos.

Pero en aquella ciudad ya no había futuro para él.

Al año siguiente, de nuevo consolidados en el poder, los notables consiguieron impedir que fuese contratado como profesor de dibujo en la real escuela técnica; un puesto al que tenía todo el derecho: ningún otro aspirante tenía los títulos académicos que él había presentado. Y que perdió para siempre, perdiendo, junto a los títulos y el puesto, cualquier posibilidad futura de docencia. El director Gaetano Arcoleo¹⁰², hermano del

¹⁰² Este hecho será, en efecto, determinante para el futuro de Paolo Ciulla, que verá bloqueadas sus aspiraciones de ser docente para el resto de su vida. Incluso en el proceso el testigo Salvatore Aprile reconocerá este veto, como veremos en la Tercera parte, nota 32, donde reproduzco íntegra su intervención.

diputado Giorgio, dijo no haber recibido nunca aquellos títulos, amenazando, si insistía en sus calumnias, con hacerlo arrestar. Respaldo por Turi, denunció públicamente el hecho, reclamando en vano justicia y documentos.

Una mañana encontró una nota anónima bajo la puerta. Una sola palabra, «Maricón»¹⁰³.

Permaneció encerrado tres días en el taller: a su alrededor escombros, desechos, fragmentos desordenados; y entre ellos, adormecidas pero aún vivas, la rebeldía de hacer, la necesidad de decir.

Allí donde hacer y decir fuera todavía posible.

Apenas el tiempo de malvender otra parte del terreno de la herencia paterna, y se trasladó, con armas y bagajes, a Catania: la ciudad del promotor de los *Fasci*, y de su amigo de Academia, Santi, ya consagrado decorador y restaurador de pinturas.

¹⁰³ En el original *finocchio*. En GDLI: “*finocchio*: ac. 4. Con senso osceno. Pederasta, sodomita, invertito”. *Pederasta*, además de significar la relación del adulto con niños o jóvenes, en italiano, como se recoge en GDLI, significa “in senso generico: qui pratica l’omosessualità maschile”. En DISC: “*finocchio*: Omosessuale maschile”; su uso se documenta desde 1863. En efecto, con el uso antedicho aparece por primera vez en *Vocabolario dell’uso toscano* di Pietro Fanfani, Firenze, Barbera, 1863.

La primera vez que Turi fue a verlo se quedó asombrado por la fascinante levedad geométrica y floral del cartel, completamente extraña a la marca incisiva de la pintura de Paolo -bisturí, zarpazo, campo de batalla.

«Y esto ¿qué es?», le preguntó señalando, en la mesa, el reverso de una cartulina de imprenta, en la que con ligerísimo trazo estaba reproducido el dibujo del cartel: un perfil de mujer -entre hojas, inflorescencias de lilas, cintas entre los cabellos ahuecados- con una alta copa en la mano; lo enmarcaban las palabras *Fotografia Liberty di Ciulla Paolo*¹⁰⁴.

«El arte nuevo, a la moda de Viena: bizantinismos¹⁰⁵. Solo para atraer a los clientes», respondió mostrándole las líneas sinuosas y decorativas de los dibujos reproducidos en una revista de arte, que le enviaban desde Milán.

¹⁰⁴ En las *Anotaciones*, Maria Attanasio incluye como “Notizia” un extenso apunte en el que primero describe y después comenta el dibujo en cuestión; lo reproduzco en su integridad porque es otra prueba del interés por el arte que muestra la escritora: “Primi del Novecento (comunque prima del 1906): retro della fotografia, con la scritta Fotografia Liberty in alto, e in basso, in diagonale, Ciulla Paolo, e sotto Catania, che circondavano, e il disegno leggerissimo, la leggera traccia, di un volto femminile, di profilo, con un alto bicchiere in mano, e tralci di lillà, foglie, fiocchi, in puro stile liberty, tra i capelli rigonfi e assolutamente nella moda di quegli anni, e nel fondale. [...] Una incisione sorprendente, in puro stile Liberty, con un grande equilibrio tra il bianco e il nero, il geometrico e il floreale a testimonianza della conoscenza dei nuovi indirizzi artistici, che venivano d’Oltralpe, quando ancora pochi conoscevano il Liberty, che a Catania trionferà intorno agli anni venti: a dimostrazione della sua sensibilità e curiosità artistica”. (“Inicios del siglo XX (en cualquier caso antes de 1906): reverso de la fotografía, con el letrero Fotografía Liberty arriba, y abajo, en diagonal, Ciulla Paolo, y debajo Catania, que enmarcaban el dibujo ligerísimo, el trazo leve, de un rostro femenino, de perfil, con una alta copa en la mano, y como fondo inflorescencias de lilas, hojas, flecos, en puro estilo Liberty, entre los cabellos ahuecados y totalmente a la moda de aquellos años. [...] Un grabado sorprendente, en puro estilo Liberty, con un gran equilibrio entre el blanco y el negro, entre lo geométrico y lo floral, dando fe del conocimiento de los nuevos rumbos artísticos, que llegaban de más allá de los Alpes, cuando pocos conocían el Liberty, que triunfará en Catania hacia los años veinte: una demostración de su sensibilidad y curiosidad artística”). En el libro de Nicolosi, *Paolo Ciulla, il falsario*, op.cit., entre pp. 48-49, aparece reproducido el dibujo, por primera vez que sepamos, y en tamaño más reducido también en el libro de Fo y Sciotto, *Ciulla*, op.cit., p. 81. El dibujo puede verse en el Apéndice 2, p. 146. (Liberty es, como se sabe, el nombre que se le da en Italia al Modernismo).

¹⁰⁵ En italiano, como en español, el término se utiliza con el significado de lo artificioso, decadente e inútil. Así, en GDLI: “*bizantinismo*: In letteratura e nelle arti figurative: ostentato preziosismo, estetismo decadente”. En DRAE: “*bizantinismo*: ac. 1. Gusto por el arte y las formas artísticas bizantinas; ac.2. Cualidad de bizantino (artificioso). Ac.3. Sutileza o distinción inútil”. En Italia, una de las revistas de la época llevaba en su título el nombre de Bizancio: “Cronaca bizantina”, de impronta estetizante, publicada en Roma por el editor A. Sommaruga entre 1881 a 1885, en la que colaboraban, entre otros, Carducci y, sobre todo, D’Annunzio.

Cada vez que se encontraban discutían, se enfurecían, recordaban: Turi, dividido entre familia y socialismo; Paolo con sus nuevas batallas políticas en Catania, donde era arrolladora la presencia de De Felice, que -condenado a veinte años a causa de los *Fasci* y amnistiado algunos más tarde- había vuelto como diputado triunfante al Parlamento, y como alcalde plebiscitario a su ciudad; pero igualmente fuerte, aunque minoritaria, era la oposición de los jóvenes, que en el periódico “Il Riscatto”¹⁰⁶ -en el que Paolo colaboraba con escritos y caricaturas- lo atacaba con violencia.

En uno de aquellos encuentros le contó que había vuelto a ver a Anna Kulishova, demacrada por el año de cárcel tras los acontecimientos de Milán, de donde, nada más salir, había partido para un viaje de propaganda a Sicilia¹⁰⁷. Una vez más había sido ella quien lo había alertado, quien le había abierto los ojos sobre el socialismo demagógico y tan catanés del *virrey*,¹⁰⁸ como definió al alcalde, al tiempo que exhortaba a los jóvenes a una denodada resistencia ideológica.

Que crecerá mucho en aquellos años, hasta un duro ajuste de cuentas en 1906¹⁰⁹.

¹⁰⁶ “Il Riscatto” era un periódico semanal del Partido socialista italiano de Catania, uno de los cinco que se publicaban en esos años en la ciudad.

¹⁰⁷ La relación de Kulishova con Italia fue, como sabemos, intensa y continuada. En la correspondencia con Turati (F. Turati, A. Kuliscioff, *Carteggio*, op. cit.) le refiere ella sus impresiones sobre Sicilia a partir de un viaje realizado por la isla con ocasión de un congreso sobre la prensa celebrado en Palermo en abril de 1898. En sus cartas Kulishova se muestra tan fascinada por la belleza idílica de algunos lugares como espantada por las condiciones de trabajo en las minas de azufre. Será en este viaje donde conocerá a De Felice.

¹⁰⁸ Así era conocido De Felice, y así se titula el libro de Giuseppe Astuto, *Il vicerè socialista. Giuseppe De Felice Giuffrida, sindaco di Catania, Acireale-Roma*, Bonanno, 2014.

¹⁰⁹ El “ajuste de cuentas” hace referencia a la trampa que le tenderá a Ciulla la familia de un joven amante, como se cuenta en la novela inmediatamente, y que tuvo como consecuencia, además de una herida en la cara, que Ciulla fuera procesado por corrupción de menores. El juicio, que se celebró en 1906, no fue, según el imputado, sino una “maquinación política” provocada por la animadversión del alcalde De Felice, que respondía así a las críticas del joven caricaturista. Así lo mantuvo siempre Ciulla, que lo reitera durante el proceso de 1923, en el que este primer juicio salió a colación más de una vez, como veremos en la Tercera parte

Segunda parte

Novela no quiere decir mentira. A menudo la vida es más embustera que una novela.¹

P. Ciulla, audiencia pública del 23-10-1923

¹ Estas palabras las habría pronunciado Ciulla en el interrogatorio a Stefano Milazzo, que siguió al suyo, durante la primera audiencia pública de su proceso (23-10-1923). En las Anotaciones, Attanasio resume la extensa crónica, a cuatro columnas, del “Corriere di Sicilia” del 24-10-1923, en el que se escribe que Milazzo se declara inocente y que acusa a Ciulla “di avere tessuto per semplice scopo di vendetta tutta una serie di calunnie contro di lui” (“de haber tramado por mero propósito de venganza una serie de calumnias contra él”); también resume el interrogatorio de Cacciaguerra, que dice literalmente que Ciulla “ha fantasticato nella sua deposizione, preoccupandosi nella stupida vanagloria per la sua delittuosa abilità, di riversare la colpa su degli innocenti, creandoci con tutta una finzione una figura di sfruttato e di vittima” (“ha fantaseado en su declaración, llegando en la estúpida vanagloria de su delictuosa habilidad, a echar la culpa a unos inocentes, creándose con esta ficción una imagen de explotado y de víctima”). Todo ello apunta a la frase del exergo, pero esta frase literal no aparece ni en las Anotaciones ni en la antes citada crónica, ni en el Acta que he podido consultar en “Memoriale”. Sin embargo, Attanasio la utiliza y varios años después lo harán Fo y Sciotto reproduciendo literalmente la situación: “Pres. Sapete di quale reato siete imputato. Avete sentito quello che Ciulla ha detto? Vi dichiarate ancora inocente? Milazzo: Sissignore. Si tratta di un romanzo. Ciulla: (scattando) Romanzo non vuol dire bugia. Spesso la vita è più imbrogliata di un romanzo” (Ciulla, *il grande malfattore*, op.cit. pp. 122-123). (“Pres. ¿Sabe qué delito se le imputa? ¿Ha oído lo que ha dicho Ciulla? ¿Aún se declara usted inocente? Milazzo: Sí, señor. Se trata de una novela. Ciulla: (saltando) Novela no quiere decir mentira. A menudo la vida es más tramposa que una novela”. Todo ello nos hace pensar que el fragmento apareció en otro periódico de los varios que dieron cuenta del proceso, como escribe Attanasio en un momento de la novela: “Di quel pellegrinaggio in quei giorni si scrisse moltissimo: fantasie, verità, mezze verità su curioso caso di Paolo Ciulla, che dai giornali siciliani rimbalzò in quelli di tutt’Italia” (p. 108) (“De aquel peregrinaje se escribió muchísimo en aquellos días: fantasías, verdades, medias verdades sobre el curioso caso de Paolo Ciulla, que desde los periódicos sicilianos saltó a los de toda Italia”) (p. 263). También Fo y Sciotto, *Ciulla*, op.cit., p. 105, citan otros titulares de diversos periódicos de la península, aunque nosus cabeceras, como puede verse en la nota 10 de la Tercera parte.

Cinco

«Rata², cucaracha³, sabandija⁴», murmura Paolo a su rostro reflejado en el espejo, mientras una ciega medianoche invade la mente, todo lo envuelve. Fuera hay claridad de tranvías chirriantes, griterío de pescaderos.

Un haz de luz polvorienta atraviesa las rendijas del postigo, enciende los ojos de una difunta que lo siguen escrutadores por la habitación. Habría debido pintar un retrato al óleo de aquella fotografía⁵, pero su arrogancia de muerta le repugna. Todo, desde hace meses, le repugna. Da un puñetazo al postigo: el rayo luminoso resiste.

Vuelve ante el espejo: la herida en la mejilla derecha está totalmente cicatrizada. Pero la sangre vuelve a brotar, y los ojos maliciosos de Masi a insistir: «A las rocas. Vamos a las rocas»⁶. Habían caminado mucho sobre la lava pétrea, hasta una gruta cortada a pico sobre el mar: cada vez más juntos, cada vez más abrazados, mientras crecía la espera de la boca de Masi en su sexo.

² En el original *succiu*, sicilianismo. PICCITTO (V, p. 455): “*surci* (variantes, *socci*, *sùrciu*, *succi*) : “topo”. PICCITTO (V, p. 421) registra también “*succhju*: (en Catania) serpente immaginario di cui si parlava ai bambini, dicendo che abitava nelle cisterne, per evitare che vi si sporgessero e potessero cadervi dentro”. En GDLI se registra como dialectal: “*sorcio*: topo, ratto”, y figuradamente “Persona spregevole, moralmente ripugnante”.

³ En el original *scavàgghiu*, sicilianismo. En PICCITTO (IV, p. 594) : “*scavacchju*: (en Catania) blatta, scarafaggio”.

⁴ En el original *zazzamita*, sicilianismo. En PICCITTO (V, p. 1272): “*zazzamita*: (en Catania) gecko”.

⁵ Fotografiar a los difuntos fue práctica habitual en Europa durante el último tercio del siglo XIX, que se mantuvo en algunas zonas hasta los años 40 del XX. Esas imágenes, que pretendían preservar el recuerdo de los seres queridos, forman parte de la historia de la fotografía. Pintar a los difuntos tiene raíces más profundas en la historia, y se generalizó en el Renacimiento, sobre todo con los retratos de religiosos, pues se consideraba vanidad retratarse en vida. Véase el libro de Robert Pogue Harrison, *Il dominio dei morti*, Roma, Fazi editore, 2004, y para Italia y Sicilia en particular el estudio de Rosario Perricone “I ricordi figurati: Foto di famiglia in Sicilia”, pp. 167-221 en *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la Storia*, a cura di Giovanni De Luna, Gabriele D’Autilia e Luca Criscenti., 3 vol., Torino, Einaudi, 2006.

⁶ En el original *scogliera* que, por la descripción del paisaje puede referirse a la *Scogliera d’Armissi*, pese a estar escrita con minúscula. Así se llama a la costa norte de Catania, que, hasta llegar al puerto, es rocosa y escarpada, compuesta de rocas basálticas de las muchas erupciones del Etna que llegan hasta el mar. Cuenta con grandes cuevas de lava erosionada, casi totalmente inaccesibles por tierra. En GDLI: “*scogliera*: Successione di scogli posti uno accanto all’altro e per lo più adiacenti alle rive del mare o di un lago. Per estens: tratto costiero roccioso, ricco di scogli”. Según DRAE, la *escollera* es una obra hecha con piedras para formar un dique. En italiano, pues, la *escollera* puede ser artificial o natural, mientras que en español es siempre artificial. De ahí que hayamos preferido otra traducción.

No se dio cuenta de la media luna sobre el perfil de cúpulas de la ciudad; ni de la estela luminosa en el mar, ni de los tres hombres que a sus espaldas los inmovilizaron de improviso. Después el grito, «No toques a mi sobrino». Y el navajazo en la cara.

Durante un mes no supo nada más: Masi desaparecido de la barbería donde trabajaba, y el pariente, del Círculo Unión⁷. Cuando la herida estaba ya a punto de cicatrizar, y el miedo al escándalo se atenuaba, llegó la notificación del juzgado: «Incitación a la prostitución y corrupción de menores»⁸ constaba en la denuncia, firmada por el padre de Masi, al que no conocía.

Una trampa, la cita del muchacho aquella noche, y la llegada a tiro hecho de aquellos hombres; las juventudes de izquierdas, y él en primera línea, habían atacado con violencia en encendidas asambleas y en “Il Riscatto” la protectora presencia de hombres como aquellos, junto a la de otros indeseables, en torno a De Felice.

En el juzgado había denunciado inútilmente la maquinación política de ese proceso: las continuas intimidaciones de aquellos matones -entre ellos los testigos de la acusación- hasta aquella puesta en escena⁹ para hacerlo callar políticamente.

Condenado a dieciocho meses aunque amnistiado, había salido casi inmediatamente de la cárcel para encontrar el vacío a su alrededor: evitado por su hermano, que habiendo dejado la caballería a principios de siglo se había trasladado con su mujer a Catania; y completamente abandonado por Santi, que convocado a testimoniar en su favor había desaparecido la víspera del juicio, aceptando en Malta un trabajo de restauración rechazado durante meses.

⁷ El Círculo Unione de Catania se fundó en 1884, a semejanza de otros creados por la burguesía en la península y en la propia Sicilia, donde el de Palermo era el más antiguo (1750); en Catania estaba ubicado en via Vittorio Emanuele.

⁸ Este episodio perseguirá a Ciulla durante toda su vida. En las *Anotaciones* aparece una referencia al mismo que toma Attanasio del “Corriere di Sicilia” de 19-10-22: “Il suo nome non è nuovo nei registri della polizia: Risulterebbero infatti a suo carico diverse truffe, estorsioni, tentato stupro ai danni di un giovane”. (“Su nombre no es nuevo en los archivos de la policía: Constan en efecto contra él diversas estafas, extorsiones, intento de violación a un joven”). Y a lo largo del proceso el episodio será frecuentemente utilizado por los abogados de los otros acusados e incluso por alguno de estos, como he podido comprobar en “Memoriale” y veremos a lo largo de la novela. Es de suponer que en esta lista de delitos que recoge el periódico estarían incluidos también los que había cometido Ciulla en América, ya que en Italia solo tenía este antecedente.

⁹ En el original *messinscena*, galicismo. En GDLI aparece como voz perteneciente al teatro, del francés *mise en scène*; “*messinscena*: Insieme delle operazioni di allestimento di uno spettacolo teatrale, cinematografico o televisivo, curate dal regista”.

En los primeros tiempos de su llegada a Catania su excompañero de Academia lo había llevado con él a restaurar frescos de iglesias y palacios, aunque a escondidas de su mujer que, desde el primer encuentro le había manifestado celos y desprecio. Dinero y respetabilidad quería ella, y dinero y respetabilidad le daba él, intrigando continuamente, reverencial y quejumbroso, con nobles y curas para conseguir encargos.

Cada vez más dominado por la despótica mujer, para desembarazarse de él lo había presentado a don Stefano¹⁰, a cuyo taller fue a trabajar algún tiempo: pacientes trabajos de grabado, bajo la vigilancia de la hija; una lozana morenita que lo provocaba continuamente con miradas, pullas e ironías, a las que él respondía con miradas más intensas, pullas más atrevidas, e ironías más mordaces; y bajo la mirada benévola del padre, que veía en su extraordinaria habilidad de grabador un futuro de cómodo bienestar.

La primera tentativa de falsificación fue una suerte de desafío consigo mismo - paciencia, perfección, concentración- pero fue también un descubrimiento; en espera de la revolución, que muy próxima no parecía, la guerra al Estado podía hacerla a su manera, haciendo trizas con su arte y su talento el monopolio de la lira: libremente multiplicada podía convertirse en comida, ropa, medicamentos gratuitos.

La falsedad del billete de 25 liras se puso pronto de manifiesto, sin que fueran descubiertos ni él ni el taller; un fracaso, debido no a la imprecisión del artista, sino a la avaricia de don Stefano, y a sus instrumentos de escasa calidad. También el noviazgo duró poco; en un momento de intimidad entre prensas y rodillos, Caterina reveló una voracidad sexual que le causó espanto: una hendidura ávida que quería engullirlo, ante la cual, perdido, retrocedió. La muchacha no quiso saber nada más de él; dijo a su padre que le había faltado al respeto y don Stefano lo echó, conminándolo a mantenerse lejos del taller y de la hija.

Volvió a tiempo completo al trabajo de fotógrafo, a los artículos y caricaturas cada vez más punzantes para denunciar los embrollos, las componendas, las desviaciones ideológicas del alcalde. Y al sexo mercenario con muchachos jovencísimos: ciego deseo -más fuerte que la pintura y la política- que una y otra vez resurgía insaciable.

¹⁰ Este personaje, don Stefano, de apellido Milazzo, es personaje real, que aparecerá en otros momentos de esta Segunda parte y que tendrá un gran protagonismo en el proceso, como ya hemos visto en la nota 1.

Acallarlos de una vez por todas. Desaparecer.

La marcha real estalló de improviso en la calle. Estruendo de pisadas. Trapalear de caballos. Fanfarrias y gritos. «Viva el rey Víctor Manuel», «Viva Santa Ágata», «Viva De Felice, nuestro padre»¹¹ martillea rítmicamente la multitud.

Tendido en la cama mira sereno el vibrante haz de átomos. ¡De pronto recuerda! ¡La visita real al anfiteatro!¹² Hasta el año anterior abandonado durante milenios a su oscuridad y a su silencio bajo Piazza Stesicoro; y sobre esta, durante milenios, interminables grupos de transeúntes. De cuerpos efímeros. Sin retorno.

En la calma blanca de la mente de vez en cuando una breve inmersión en lo negro: que el medio tubo de veronal¹³ tragado con un vaso de aguardiente no es suficiente para el largo sueño hacia el que, sin remordimientos y sin arrepentimientos, se dirige.

Semanas, siglos, milenios quizás, de somnoliento duermevela.

Se hunde, emerge de nuevo, de nuevo se hunde absorbido por los círculos regresivos del pozo al que de niño se asomaba, escapando por el campo hasta quedar sin aliento. Huyendo del maléfico genio que desde el fondo tiraba de él¹⁴.

¹¹ En el original *u patri nostru*, siciliano.

¹² Se trata del Anfiteatro Romano, construido hacia el siglo II después de Cristo. Las obras para sacarlo a la luz, a cargo del arquitecto Filadelfo Fichera, comenzaron en 1904, durante el mandato de De Felice; se inauguró en 1907 y en la ceremonia de apertura estuvo presente el rey Vittorio Emanuele III. Hoy puede verse una parte en el centro histórico de la ciudad, en la citada Piazza Stesicoro.

¹³ En el original *veronal*. En italiano, como en español, es el nombre comercial del primer somnífero y tranquilizante del grupo de los barbitúricos, y con ese nombre aparece tanto en GDLI como en DRAE. En ambas lenguas es otro ejemplo del procedimiento lingüístico de la derivación impropia o recategorización (sin cambiar de forma una palabra desempeña funciones nuevas), en este caso un nombre propio que pasa a ser nombre común. Introducido en el mercado a principios del siglo XX, sus descubridores fueron Emil Fischer y Josef von Mering; una anécdota refiere que el nombre se debe a que von Mering tomó una dosis del medicamento en un tren y despertó al llegar a Verona. En GDLI se añade: “non è escluso il ricodo di Romeo e Giuletta, ingannati trágicamente da un narcotico”.

¹⁴ Una pesadilla semejante aparece en su libro *Dall'Atlante agli Appennini*, Roma, Orecchio Acerbo, 2008, p. 93, cuando el pequeño Youssefhuye despavorido de las máscaras que lo rodean en pleno carnaval de Venecia: “Chiude gli occhi, sprofondando tra la paurosa fissità di maschere dalle orbite cave e dai nasi adunchi, come i volti degli spiriti che abitano i pozzi e le cisterne; ed escono di notte trascinando giù i bambini...che si sciolgono, diventano bambini liquidi...Corre nelbuio, inciampa”. (“Cierra los ojos, perdiéndose entre la amenazadora fijeza de máscaras con las órbitas huecas y narices ganchudas, como los rostros de los espíritus que habitan los pozos y las cisternas; y salen por la noche arrastrando consigo a los niños...que se disuelven, convirtiéndose en niños líquidos...Corre en la oscuridad, tropieza”].

De nuevo emerge: el remoto zumbido extraño al cuerpo se convierte en impaciente llamada a la puerta; y en voz que atraviesa la felpa de los sentidos, el duermevela de la mente. Suena en su oído. «¡Soy Masi! ¡Masi! ¡Ábreme!».

Paolo se despertó, de golpe. «¡Quién lo habrá traído aquí!», pensó lúcidamente desconcertado. Se sentía de yeso, de madera. Desde la cama rodó al suelo. Apoyándose en los muebles alcanzó la puerta. La abrió.

Y cayó como cuerpo muerto cae¹⁵, ante los ojos espantados de Masi.

¹⁵ Maria Attanasio reproduce el verso con el que Dante cierra el Canto V del *Inferno* en el que, entre otras historias de *lussuriosi*, cuenta el episodio de Paolo y Francesca; conmovido por las palabras de ella y el llanto de él, exclama el poeta: “E caddi come corpo morto cade”, en una primera persona que la escritora ha convertido en tercera. (*Divina Commedia*, op. cit., Canto V, Cerchio II, versos 73-142). El verso 142 lo traduce así Ángel Crespo, *Comedia, Inferno*, op. cit.: “Y caí como cuerpo inanimado”

Un mes después, sentados uno frente al otro en el abarrotado tren a Roma, Paolo y Masi miraban el azul fugitivo del mar de Nápoles. En Roma, el tren a París. Un viaje imaginado con Santi, en la época de la Academia; y también con Turi, para la Gran Exposición en el centenario de la revolución¹⁶. Pero París había seguido siendo un abstracto deseo de arte y de libertad, que el año anterior había vuelto, insistente, a visitarlo junto con el júbilo por la reconocida inocencia de Dreyfuss¹⁷: copas y Marsellesa¹⁸ con los compañeros por las calles de Catania hasta el alba; y el deseo, vehemente, de Francia.

Mirando a Masi, que dormitaba con la cabeza meciéndose sobre el respaldo, pensaba en las vidas adormecidas, latentes, que los hombres se llevan consigo por lugares de trabajo, calles, cafeterías; y bastaría un gesto, una pequeña alteración en las costumbres para despertarlas, para marcharse de la vida que se vive a otra imaginada. Sin embargo, por cobardía permanecemos, desorientados y abatidos, en aquella que llamamos destino; una vida, a veces, fracasada como la suya hasta la imprevisible llamada de Masi a la puerta.

No recordaba nada de aquella llamada, ni de la dificultosa carrera del coche hasta el hospital entre las calles invadidas por ciudadanos y gente de los pueblos para ver al rey.

A los cinco días se había despertado del coma como nuevo, reanudando los hilos interrumpidos con su arte, perdido de vista durante más de diez años en Catania. Cruzar otras líneas, buscar otras formas, experimentar otros signos para alcanzar lo real, que durante años había intentado descifrar con la fotografía: detalles y detalles de una corteza

¹⁶ La Exposición Universal a la que se alude se celebró en París de mayo a octubre de 1889, con ocasión del centenario de la toma de la Bastilla, como sabemos el acontecimiento que dio comienzo a la Revolución Francesa.

¹⁷ A finales de 1894, el capitán del Ejército francés Alfred Dreyfus (1859-1935), un ingeniero de origen judío-alsaciano, fue acusado de alta traición por haber entregado, presuntamente, documentos secretos a Alemania. Enjuiciado y condenado a perpetuidad por un tribunal militar, fue desterrado a una colonia penal de la Isla del Diablo, en la Guayana francesa. La sociedad francesa se dividió entre los contrarios a Dreyfus, conservadores sobre todo, y los que consideraban antisemita su sentencia. En 1898, el escritor Émile Zola publicó en el diario *L'Aurore* el artículo *J'accuse*; en forma de carta abierta al presidente de Francia Félix Faure, descubría el escándalo, acusaba al verdadero traidor, Esterházy, y hacía cambiar de opinión a muchos intelectuales. El llamado "Affaire Dreyfus" se prolongó con revisiones y atenuantes hasta que en 1906 la inocencia de Dreyfus fue reconocida oficialmente. El caso tuvo un gran impacto internacional y, como nos muestra este pasaje de la novela, se convirtió en un símbolo para la izquierda.

¹⁸ En el original *marsigliese*, con minúscula, aunque evidentemente se trata del himno francés.

superficial, pero el núcleo, brillante o marchito, de su existencia, siempre más allá. A veces, después del orgasmo -para retener los instantes de plenitud, que se habrían perdido sin forma y sin memoria- recorría con su pene el cuerpo todo del muchacho; para sus amantes¹⁹ un excitante juego erótico, pero para él afianzamiento, memoria, persistencia de lo transitorio, grabado para siempre en la cámara oscura de la mente, que podía evocar e interpelar a voluntad.

Comenzar todo de nuevo, a los cuarenta años. En París, y junto a Masi, ya con veintiún años y sin nadie; su familia aniquilada por un incendio -un ajuste de cuentas- mientras él estaba de juerga con los amigos en la taberna.

«Yo no quería, no tengo nada que ver con la denuncia. Pero ¿qué les podía decir, que no, a mi padre y a sus amigos?», le había dicho el muchacho. Paolo pensó que habría debido resistir, negarse. Pero no dijo nada.

«Sin él estaría ya muerto», concluía para sí, lleno de ternura por aquel muchacho que sin familia y sin recursos se confiaba a él como a un padre, como al amante más experto y consciente.

¹⁹ En el original *partner*, anglicismo, pareja. En DISC: “*partner*: ac.2. chi è legato a una persona dal punto di vista affettivo o sessuale”. Con el mismo significado en ac.2. de ZING y en TRECC.

Seis

Si aquel verano de 1907 en vez de ir a París Paolo Ciulla hubiese ido a Dresde o a Berlín, en contacto con los pintores del *Die Brücke*²⁰, que buscando una nueva relación - *eine Brücke*: justo un puente- entre arte y vida, utilizaban la pintura como un campo de batalla y el signo como punta de lanza; si ello hubiese sucedido, habría encontrado inmediatamente en la deformación de una objetividad desmitificada el camino expresivo que buscaba para trastocar la injusta regla: la paralizante belleza de la forma, en la que permanecía inevitablemente prisionero. Expulsada del signo, como en los retratos que había hecho tras la muerte de los padres, remotos como sus veinte años, la sentía regresar en armonía de sentimientos -el amor, la nostalgia, la piedad- para atenuar los agujijones del eros, la injusticia padecida, el estertor de su padre moribundo.

París no fue la ciudad romántica y libertaria que había imaginado. Nada más salir de la Gare d'Orsay, se encontró en medio de una caótica y apresurada marea entre mercados, bulevares²¹, grandes almacenes, donde mendigos y vagabundos²² encontraban transitorio refugio del frío, para desaparecer cuando se cerraban, no se sabe dónde.

Se procuraron una habitación de alquiler en Saint Michel, a la orilla izquierda del Sena, pero a poca distancia del Louvre; mientras Masi deambulaba por París en busca de un trabajo como aprendiz de barbero, Paolo -en posesión de un certificado de asistencia expedido por la Académie²³- obtuvo un pase²⁴ como copista en el Louvre. Obtenido aquel certificado, en la Académie no puso más un pie; vagaba por las galerías o subía a

²⁰ *Die Brücke (El Puente)*, fundado en Dresde en 1905 por un grupo de pintores alemanes (Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl y Karl Schmidt-Rottluff) se integra, como *Der Blaue Reiter (El jinete azul)*, en el Expresionismo, una de las primeras vanguardias del siglo XX. Más tarde se unirían al grupo Max Hermann Pechstein, Emil Nolde y Otto Müller. La ruptura con el arte academicista del XIX, los colores estridentes, el trazo caótico y anguloso, deformado, y los temas que expresan ansiedad y dolor son algunos de sus rasgos estilísticos.

²¹ En el original *boulevard*, galicismo. En DISC se registra como adaptación del francés, “*boulevard*: In Francia, strada larga e alberata. Viale”. En DRAE se registra como adaptación del francés, *bulevar*, que es el término que utilizo.

²² En el original *clochard*, galicismo. Solo aparece en DISC, como galicismo: “*clochard*: barbone, vagabondo”. En DRAE no se registra.

²³ En el original *Académie*, galicismo. Probablemente se refiere a la Academia de Bellas Artes, creada en 1816, cuando se unieron en una sola institución las antiguas *Académie royale de peinture et de sculpture* (fundada en 1648), *Académie royale de musique* (en 1669) y *Académie royale d'architecture* (en 1671).

²⁴ En el original *pass*, anglicismo. Solo aparece en DISC, como anglicismo: “*pass*: Permesso, in forma di tessera, che viene esibito per ottenere il libero accesso all'interno di aree chiuse al pubblico”.

Montmartre²⁵ entre la variopinta humanidad de artistas y pordioseros de Place du Tertre (8).

Observaba, analizaba, se empapaba, sin dirigirle jamás la palabra a nadie; en París como en Caltagirone, siempre a la defensiva. Una suerte de pudor le impedía mostrarse, replegándose dentro de sí como un caracol en su frágil concha. Se preguntaba por qué a través de la actividad política le era fácil comunicarse, y a través de la pintura tan difícil involucrarse, llegar hasta los otros.

Como en los años de la Academia volvió a copiar a los pintores del Renacimiento italiano, interpelando, pidiendo auxilio y perdón a aquellas formas; en ellas introducía siempre un trazado diverso que imperceptiblemente las alteraba: una inaprensible divergencia en aquellas copias, que lograba, sin embargo, vender bien.

Para no dilapidar la pequeña suma que se había llevado, a menudo se ponía a pintar con diligencia delante del Louvre, vendiendo a transeúntes y visitantes aquellas copias.

²⁵ En la colina de Montmartre, en el distrito 18 de París se encuentra La Place du Tertre, nombrada a continuación; fue lugar de encuentro de la bohemia parisina, de retratistas y pintores que exponían y pintaban sus obras al aire libre, durante el siglo XIX y principios del siglo XX. Vivieron, entre otros muchos, en la Plaza du Tertre o en sus inmediaciones, Picasso y Utrillo.

Un tránsito continuo de zapatos, botas, escaarpines femeninos.

Un par de botines de cuero oscuro -con cordones rojos y adornos de encaje, sobre el que caía el borde de pieles de un abrigo²⁶ violeta- e inmediatamente después dos sobrios zapatos masculinos, se pararon ante el pintor sentado en una banqueta baja frente al caballete. Su mirada subió desde los pies hasta la entera figura afable y un poco encorvada del hombre, y la juvenil y extravagante de la mujer; lo miraban maravillados mientras pintaba con gran rapidez una vista de Canaletto²⁷, que le había encargado un turista.

«¿Pinta usted un Canaletto sin modelo?», le preguntó asombrado el hombre de los largos bigotes retorcidos, y de los ojos niños bajo una espesa cabellera blanca; entablaron una animada conversación, mientras la mujer hojeaba displicente la carpeta de los dibujos; examinó uno largo tiempo. Lo volvió a poner en su sitio.

«Si me permite, un homenaje a su belleza», dijo Paolo, ofreciéndoselo.

«¡Me quiere obligar a que le haga gratis de modelo! ¡Pero no se ilusione: solo un descuento!»”, respondió la mujer con coquetería. Poco después se fue, tras rehusar la invitación a seguir conversando en la «Closerie des Lillas»²⁸, un café que por la noche se animaba con pintores, poetas, músicos: tan lleno de humo e íntimo que parecía rechazar a quien no fuese de la camarilla. Muchas veces Paolo había pasado por delante con Masi, sin haber tenido nunca valor para entrar.

²⁶ En el original *paletot*, galicismo. Aparece en GDLI que envía a *paltò*, adaptación del francés: “Capo di abbigliamento invernale, confezionato in genere con tessuto pesante di lana [...]; capotto”. TRECC envía también a la adaptación fonética *paltò* y recoge la adaptación parcial *paletò*. Recogido también en DISC y en ZING. En español DRAE recoge *paletó*, como adaptación de un galicismo. No traduzco *paletó* por ser término en desuso, como aparece en DEA, donde se cita una frase en la que se pondera su antigüedad.

²⁷ Canaletto o Giovanni Antonio Canal (1697-1768) fue el pintor de los paisajes urbanos, dentro del nuevo género de la *veduta*. El *vedutismo*, género pictórico surgido en el siglo XVIII italiano, se enmarcan el más amplio del paisajismo. Canaletto pintó sobre todo vistas de Venecia, cuyos monumentos, canales y lugares diversos reproducía minuciosamente. Su más importante cliente y mecenas fue el cónsul inglés en Venecia, Joseph Smith, también su valedor ante los visitantes ingleses, que adquirían sus cuadros como recuerdo del *Grand Tour*.

²⁸ La «Closerie des Lillas» era, y sigue siendo hasta hoy, un café y restaurante, construido en 1847 en el nº 171 del bulevar de Montparnasse, lugar de encuentro de artistas e intelectuales.

«Vive en la Butte²⁹. Es la modelo más cara y caprichosa que se mueve por aquí -dijo el hombre mientras atravesaban el Sena dirigiéndose al café-, nos hemos encontrado por casualidad ante su Canaletto. Puede ver otra vez a Nadine el sábado por la noche, en mi casa, si quiere, en rue Perret. Una pequeña fiesta: tocamos, hablamos de pintura, leemos poesía».

«Iré con un amigo», dijo Paolo.

«Desde luego»³⁰ respondió el hombre de la mirada hirsuta³¹, que se llamaba Henri³².

Ante el vaso de agua y absenta que, parecido al anís pero más espirituoso y excitante, Paolo había adoptado inmediatamente en París, hablaron los dos largo y tendido como viejos amigos. «También yo, como tú, volví a pintar a los 40 años -le dijo Henry-, era empleado de aduanas, y me jubilé. Y como tú, lo primero que hice fue inscribirme en el Louvre como copista».

Llegaron calados hasta los huesos a rue Perret para encontrarse, nada más entrar en el estudio³³, lejos de aquella ciudad y de aquella lluvia: grandes paisajes exóticos en las paredes, y la conversación simultánea de una variopinta humanidad de pintores, poetas, modestos vecinos de Henri, mientras su mujer con una bandeja deambulaba entre los presentes en un fervor de viandas y vasos que iban y venían de la cocina.

²⁹ La Butte (La Colina) es el punto más alto de Montmartre.

³⁰ En el original *pas de problème*, galicismo; literalmente *ningún problema*.

³¹ En el original *sguardo cespuglioso*. En GDLI: “*cespuglioso*: Che forma cespuglio, che cresce a cespuglio, cha ha l’aspetto di un cespuglio”. En ac. 2: “Per Simil. Che forma un ciuffo fitto, in disordine (i capelli, la barba, i baffi, le sopraciglia). Y en ac.3: “Per estens. Coperto di ciuffi disordinatidi di peli (il volto, l’orecchio)”. En este caso he traducido la metáfora, no la he explicado, pues de haberlo hechodebería haber traducido “de las cejas hirsutas”. Es sintagma que he encontrado utilizado en Daniela Gambino, *Bukowski e Babbalucci*, Roma, Edizioni Interculturali, 2005, p. 51.

³² Se trata, como ya adelanta algún dato de este pasaje y comprobaremos a continuación, aunque nunca se diga su apellido, de Henri Rousseau (1844-1910), conocido también como “El aduanero Rousseau”. De formación autodidacta, en su obra destacan la búsqueda de lo exótico, el tono poético y, sobre todo, el estilo naíf e intuitivo, de sugerente colorido; el predominio de la fantasía, de lo onírico, sobre lo real determina su estilo, de difícil inclusión en movimientos artísticos de la época, aunque a menudo se incluye a Rousseau dentro del post-impresionismo, junto a sus coetáneos fauvistas y cubistas. La ingenuidad de estas pinturas, que rechaza la visión naturalista, ejerció cierta influencia en aspectos “ingenuos” de artistas posteriores como Kandinsky, Picasso o Miró. Sus cuadros más conocidos representan escenas selváticas, a pesar de que él nunca abandonó Francia ni vio una jungla. Su inspiración provenía de libros con ilustraciones, de los jardines botánicos y del antiguo zoo de París. *Tigre dans une tempête tropicale*, *Le Gitan endormi* y *La Charmeuse de serpent*, a la que se aludirá en seguida en la novela, son algunas de sus obras principales.

³³ En el original *atelier*, galicismo. En DISC, adaptación del francés, datado desde 1843: “*Atelier*: Laboratorio di un artista, di un grafico; sartoria d’alta moda”. También en TRECC y en ZING. En DRAE: “del fr. *Atelier*: Taller o estudio de un pintor, de un escultor o de un modisto”. No obstante, traduzco *estudio* por entender que este galicismo no es término arraigado en nuestra lengua.

Henri, que acogía amablemente a todo recién llegado, le presentó a algunos pintores de Montmartre: Amedeo³⁴, un italiano bello como una estatua que, ya borracho y furioso se fue inmediatamente, dejando tras de sí malignos comentarios sobre su pintura -huevos con ojos, sus retratos, sobre largos cilindros- y el español Pablo, bajo y de pelo rizado³⁵.

«El pintor de las señoritas»³⁶, aclaró Henri.

«Del burdel de Avignon»³⁷ precisó, con sus burlones ojos negros, el español.

Max, el poeta, a su lado junto a la chimenea, inició una dificultosa conversación con Masi, que completaba con miradas maliciosas su balbuceante francés; a ellos se añadió Nadine, que le hizo un gesto de saludo desde lejos. Un instante de inquietud ante la viva conversación de aquellos tres, que pasó inmediatamente al pensar en la vida plena de los últimos meses, en las intensas experiencias a las que él, solo, jamás habría llegado.

Los nervios, el corazón y el intelecto de Paolo, estaban prontos a captar cada rostro, cada matiz, cada detalle de aquella velada. Habló muy poco, y permaneció largo tiempo examinando las pinturas de Henri en las paredes -anestésica belleza que aún no conocía la nostalgia de la pérdida- y sobre todo la que estaba, incompleta, en el caballete: desde el fondo primordial de una verde y multiplicada densidad de sombras brillaban incandescentes los ojos de una encantadora de serpientes³⁸.

³⁴ Amedeo Modigliani (1884 -1920) el pintor y escultor italiano, arquetipo del artista bohemio consumido por el alcohol, las drogas y la tuberculosis, creó una pintura de líneas en tensión y de extrema pureza, de colorido intenso y esmaltado, con deformaciones por alargamiento y torsión, que en ciertos aspectos recuerda a los primitivos florentinos y a manieristas como Parmigianino. Su primera exposición tuvo lugar en la Galleria Weill de París en 1918, aunque al ser considerados indecentes sus cuadros, entre ellos *Nudo con collana di corallo*, *Nudo rosso*, la exposición fue clausurada.

³⁵ Pablo Picasso (1881-1973). Desde su primera visita a París en 1900, con motivo de la Exposición Universal, hasta que se instala allí en 1904, la capital francesa se había convertido para el pintor en su ciudad preferida; allí trabó amistad con pintores y poetas, como Gris, Matisse, Apollinaire, Léger, Braque y el propio Rousseau, que formaban la llamada “Banda Picasso”. Lugares de encuentro habituales, nombrados a lo largo de estos capítulos parisinos, son la “Closerie des Lillas”, el “Lapin Agile” o la propia vivienda de Picasso, el “Bateau-Lavoir”, donde precisamente sehará un banquete en honor de Rousseau, “El Aduanero”.

³⁶ En francés en el original: “Le peintre des demoiselles”.

³⁷ En el original, en francés: “Du bordel d’Avignon”. *Les demoiselles d’Avignon*, un lienzo sorprendente -actualmente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York-, fue presentado por Picasso en la primavera de 1907 a sus amigos, que lo recibieron con perplejidad y recelo. Picasso había roto en este cuadro con los cánones de profundidad del espacio, reducida la obra a una serie de planos angulares sin fondo ni perspectiva espacial, iniciando así, junto con Braque, el camino hacia el cubismo. La aclaración de Picasso alude al origen del título, una calle de Barcelona en la que había prostíbulos, la calle de Avinyó, que después se confundiría con Avignon.

³⁸ Aunque en el original aparece solo *incantatrice* traduzco el título completo del cuadro de Rousseau al que se alude, *La Charmeuse de serpent* (1907). La pintura presenta a una Eva negra en un inquietante Edén, en

Pensó durante mucho tiempo en aquellas telas, buscando dentro de sí el paraíso exótico y remoto que se abría ante los ojos visionarios de Henri, pero encontrando confusión, ansiedad y -siempre al acecho para desfigurar toda inocencia- una feroz consciencia que le impedía cualquier abandono. Ser un hombre de asombro y sentimiento, como Henri.

Volvió con frecuencia a rue Perret. Masi se movía a sus anchas entre pintores y poetas bromeando con desvergonzada indolencia con Nadine, y sobre todo con el charlatán y divertido Max; desde el primer encuentro no había dejado un instante al muchacho, que a su vez respondía con entusiasmo a aquellas atenciones.

Solo la música conseguía colmar el sutil desapego que incluso allí experimentaba. Henri concluía aquellas veladas cantando conmovedoras canciones populares con su voz aterciopelada y cristalina; él lo acompañaba a menudo con la guitarra, entonando a su vez romanzas y fragmentos de ópera. Quien lo había enseñado a tocar había sido Turi, que tenía un oído finísimo: hasta en el tictac del reloj o en tremendas tormentas³⁹ descubría secretas melodías. No había espectáculo lírico en el Teatro Garibaldi⁴⁰ al que no fueran juntos, y no había encuentro, asamblea en el Círculo obrero, que no acabase con la guitarra de Turi y con su voz, entre el silencio inicial y el coro final de los compañeros. El tiempo del canto transcurría pleno, sin fisuras, pero al final llegaba siempre la melancolía, que incluso en casa de Henri lo asaltaba.

Nada más salir del estudio aquella armonía de sonidos se desvanecía, como si nunca hubieran existido aquel lugar, aquel consuelo profundo, aquella alegría.

un estilo de colores densos, pincelada a la vez precisa y naïf, y una composición asimétrica muy innovadora. El universo fantástico de esta obra anuncia el surrealismo. Actualmente se exhibe en el Musée d'Orsay.

³⁹ En el original *draunare*, sicilianismo. PICCITTO (I, p. 922) : “*ddraunara* : violento acquazzone, bufera, tempesta ; (en Catania) tromba d'aria”.

⁴⁰ El Teatro de Ópera Garibaldi estuvo activo en Caltagirone desde finales del siglo XVII hasta principios del siglo XX. Hoy es la Galleria Luigi Sturzo, en recuerdo del sacerdote y político nacido en la ciudad.

La estancia en Saint Michel duró pocos meses.

A finales de año se quedó libre una habitación en el Hotel Poirier⁴¹ y se trasladaron a Montmartre, por cuya vida diurna y nocturna Masi fue totalmente absorbido. Algo intimidado al principio por el hecho de que no conseguía entender ni hacerse entender, poco a poco se había soltado con un fascinante lenguaje que mezclaba francés y dialecto catanés; el intrépido aprendiz de barbero, el prostituto de la lava pétreo, se había convertido en un joven bohemio⁴² que se movía con seguridad por las callejas de la Butte. La mirada, de carbón. Y de carbón también, el corazón.

Saludaba a todos y por todos era reconocido, y desaparecía jornadas enteras con Max, o posando con Nadine: una complicidad de vida -y de sexo, Paolo estaba seguro de ello- que lo excluía totalmente.

Estaba preocupado: largas y extenuantes discusiones hasta muy entrada la noche; pero la pelea más grave y más larga -dos días sin dirigirse la palabra, que al tercero concluyó, como siempre, con una excitada reconciliación- tuvo lugar cuando Masi le dijo que iría a pintar las embarcaciones del barón Pigard⁴³. Lo habían conocido una noche en el «Rat mort»⁴⁴, donde entre cantos marineros y tremendas melopeas, se reunían todos los meses los miembros de la asociación «Los amigos del mar de Montmartre», por él

41 En el original se escribe “hotel” conminúscula y “Poiret”, que parece ser una errata por Poirier -como se escribe más adelante-, un hotel situado en efecto en Montmartre, en el nº 16 de rue Ravignan.

42 En el original bohémien, galicismo. En GDLI se registran bohemismo y boemesco, ambos procedentes del francés bohème. Como galicismo se registra también en DISC: “bohémien: Chi storicamente apparteneva alla bohème; estens. chi vive in maniera irregolare; in partic., artista povero: vivere da bohémien”. En DRAE no seregistra como galicismo.

43 Aunque en el original se escribe Pigard, es personaje real, el barón Georges Francisco Pigeard, creador de la “Union Maritime de la Butte Montmartre”. Apasionado por el mar y opiómano, había instalado en su estudio un salón “à la chinoise” que era en realidad un fumadero de opio. El nombre del barón Pigeard, así como los de algunos que frecuentaban su salón -Modigliani y Picasso entre ellos, como luego dirá Attanasio-, aparecen citados en un artículo de Jos Ten Berge, “The belle Epoque of opium” (pp.108-117) incluido en el libro de Sander L. Gilman y Zhou Xun, *Smoke, A Global History of Smoking*, London, Reaktion Books, 2004.

44 «Le Rat mort» era un local inaugurado en 1886, situado en Place Pigalle, cercano al «Moulin Rouge»; durante el día era un café donde se reunía la sociedad burguesa y por la noche se convertía en un cabaret frecuentado por la bohemia. El nombre, según algunas crónicas irónicas se debía al hedor a rata muerta de la zona.

fundada; cuando supo sus orígenes sicilianos los invitó a beber, admitiéndolos de oficio en el grupo. Desde aquel día Masi había espaciado sus encuentros con Max y Nadine, acudiendo cada vez con más frecuencia a casa del barón.

«Aunque te pague ¿qué necesidad hay?» le había gritado Paolo con rabia la primera vez. Masi, sin embargo, había seguido con sus visitas cotidianas, y Paolo se había resignado a aquella despiadada juventud que siempre ponía por delante sus razones; la misma que encontraba entre los jóvenes pintores -todos ellos arte y espíritu goliardesco- de los estudios de Montmartre: excesos, celos, y crueles artimañas para sobrevivir. Un muro de deseos opuestos lo separaba de la exuberante juventud de aquellos pintores.

Había espaciado sus visitas al Louvre, y pasados los primeros tiempos también su frecuente presencia en los estudios.

Mientras Masi se quedaba durmiendo hasta tarde, para irse después por su cuenta -se encontraban por la noche en cualquier bistró⁴⁵- él se levantaba temprano por la mañana. Caminaba distraídamente por las callejuelas y las placitas de la colina casi dormida, respirando profundamente la contigüidad entre pintura y cotidianeidad, siempre atenazada por la necesidad, que impregnaba calles, bistrós, habitaciones de hotel. Aquel mundo de pobreza, que había abandonado en Sicilia, lo volvía a encontrar por entero en Montmartre, pero con la ilusión de que el arte lo enmascaraba. Lo hacía desaparecer.

Le atraía la confusa escritura de ilusiones y fracasos en los rostros de ladronzuelos, prostitutas, pintores aficionados, borrachines que recitaban versos a las estrellas creyéndose poetas.

A veces llegaba hasta las casuchas con techos de paja y los jardincillos rebosantes de rosales y lilas del Maquis⁴⁶, una zona casi campestre, donde en el crepúsculo los artistas iban a pintar al aire libre⁴⁷. Rebuscaba en las pequeñas almonedas donde se encontraba

⁴⁵ En el original bistrot, galicismo. No se registra en GDLI. En DISC, adaptación del francés: “bistro o bistrots:Caffè parigino, in cui si possono consumare anche piccoli spuntini”. En español no aparece en DRAE, aunque sí en PANH: “bistró: Adaptación gráfica de la voz francesa bistro o bistrot‘restaurante francés modesto’”.

⁴⁶ El célebre maquis de Montmartre era una zona comprendida entre rue Lepic y rue Caulaincourt, aureolada por una leyenda bucólica que mal se compadecía con la realidad de las miserables casuchas que lo poblaban.

⁴⁷ En el original *plein air*, galicismo. El *plenairismo*, referido a la pintura “au plein air”, es un término pictórico que significa *pintura al aire libre*. Aunque el recurso de pintar la naturaleza contemplada tiene larga tradición histórica, serán los impresionistas los primeros en utilizar la luz natural para estudiar y

de todo -cartones, chatarra, muebles viejos, trozos de objetos en apariencia inservibles: cestos desfondados, aldabas rotas, libros faltos de páginas- parándose a menudo a hablar con traperos y chamarileros, aunque no siempre comprendiendo el velocísimo lenguaje jergal de sus interlocutores.

Iba a diario a la tienda de su amigo Joackim *El Químico*⁴⁸, que desde hacía más de diez años vivía en Montmartre; expulsado del instituto de Lyon donde enseñaba química, se había trasladado allí tras el atentado contra el presidente Sadi Carnot⁴⁹, y la vuelta de tuerca contra todos los anarquistas. Fichado y vigilado estrechamente por la policía desaparecía de vez en cuando, y con él todos los redactores del periódico anarquista “*Libertaire*”⁵⁰, arrestados preventivamente la víspera de cada manifestación.

Se había fijado en él, poco después de su llegada, en el «Lapin Agile»⁵¹ -lugar de encuentro vespertino de la *banda*⁵² de Pablo- cuando con un inflamado discurso ilustraba la relación inseparable entre química y anarquía, concluyendo con una detallada clasificación de artefactos explosivos -para atemorizar, parcialmente dañosos, dañosos y muy, muy peligrosos⁵³. Inmediatamente se hizo amigo de Joackim -de noche ebrio y muy locuaz anarquista, de día silencioso tejedor de sillas de anea. Cuando llegaba a su taller apenas cruzaban alguna palabra, pero una gran paz interior lo envolvía. Mirando hipnotizado la sabia habilidad de aquellos dedos, reencontraba el movimiento veloz de las manos de su madre aumentando los puntos en las agujas para agrandar la calceta, mientras él le describía minuciosamente las galas, las joyas, los muebles, las ricas telas

conseguir nuevos efectos. También en Italia los “macchiaioli” desarrollan parecidas propuestas en la misma época.

⁴⁸ En el original *Le Chimiste*, en francés.

⁴⁹ François Sadi Carnot (1837-1894) fue presidente de la Tercera República Francesa desde 1887 hasta que en 1894 fue apuñalado por el anarquista italiano Sante Geronimo Caserio. Su muerte causó una gran conmoción en Francia. Caserio fue guillotinado ese mismo año.

⁵⁰ Las publicaciones anarquistas, en esta época muy numerosas en toda Europa, fueron censuradas en Francia en 1894 tras el atentado contra Sadi Carnot, que trajo como consecuencia una serie de leyes que perseguían cualquier clase de actividad anarquista y limitaban la libertad de prensa. En 1895 el periódico *Le Libertaire* fundado por Sébastien Faure publicó su primer número, convirtiéndose en uno de los promotores de la campaña a favor de Alfred Dreyfus. Seguramente se refiere a este periódico, aunque en el original aparece sin el artículo.

⁵¹ El “Lapin Agile” era el cabaré más antiguo de París, un pequeño edificio situado en Montmartre, que debe su nombre a un juego de palabras. El caricaturista André Gill pintó como emblema en el muro exterior un conejo escapándose de una cazuela y el cabaré empezó a ser conocido con el nombre de *lapin à Gill* (*el conejo de Gill*), que pronto se convirtió en *lapin agile* (*el conejo ágil*). Parece que hacia 1900 lo habría salvado de la demolición Aristide Bruant, inmortalizado en los carteles de Henri de Toulouse-Lautrec.

⁵² En el original *banda* en cursiva. Dado que el término en italiano tiene igual significado que en español, la cursiva debe de obedecer a que, como hemos visto con anterioridad en la nota 35, así era conocida la “Banda Picasso”.

⁵³ En el original, en francés *très très dangereuses*.

de las aristocráticas fiestas en las que participaba. Una vez, a su regreso de Roma le había hablado de Anna, que capitaneaba a campesinos y obreros viajando libre y sola por Europa como un hombre.

«¡Qué vergüenza, qué vergüenza!», había susurrado la madre, pero los ojos le brillaban de excitación.

La pintura en Montmartre se levantaba tarde por la mañana.

El único insomne era Maurice⁵⁴ -el pintor alcoholizado y loco amigo de Amedeo- encerrado bajo llave en una habitación en el primer piso del cabaret «La belle Gabrielle» de Marie Vizier⁵⁵, de la que estaba locamente enamorado. Día y noche cuando oía a la gente pasar por la calle, abría la ventana, gritando «Viva la anarquía», y tiraba todo lo que pillaba a mano, a menudo incluso los dibujos que ella le requisaba y vendía. En castigo lo echaba de la habitación.

Una mañana Paolo lo vio sentado en la acera frente al cabaret, suplicando, lloroso y desesperado, a Marie que lo volviera a hacer su prisionero en aquella habitación. Recogió uno de los dibujos: un paisaje de Montmartre, que milagrosamente emergía blanco e incontaminado desde el negro profundo de aquella vida.

La nueva pintura de los estudios lo trastornaba, sin embargo, hasta la depresión. La atracción absoluta en aquellos meses eran *Les demoiselles* de Pablo que todos, entusiastas y detractores, iban a ver al Bateau Lavoir⁵⁶ -una gran casa de vecindad, dividida en muchas pequeñas casas-estudio para artistas- donde vivía el español con su compañera Fernand⁵⁷. Allí pasó una tarde con Henri, que había subido a tal propósito a Montmartre,

⁵⁴ Se trata de Maurice Utrillo (París 1883-1955). Muy joven comenzó a pintar y a requerir la primera de las curas de desintoxicación por su alcoholismo, que se repetirían casi toda su vida. Cautivado en sus primeros tiempos por el impresionismo de Sisley y Pissarro, hacia 1902 comenzó a pintar al aire libre paisajes de Montmartre tan melancólicos como su ánimo. Hacia 1907 comienza su llamada “época blanca”, a la que seguramente pertenece el lienzo supuestamente encontrado por Ciulla líneas más abajo.

⁵⁵ Marie Vizier era en efecto la dueña del cabaret “La Belle Gabrielle”, en Saint Vincent, 12 y los hechos que se relatan en este pasaje parecen estar, al menos en parte, documentados. Así lo recoge Manuel Vicent en el suplemento “Babelia”, de “El País” del 11-12-2010, en un reportaje de “Mitologías” titulado “La milagrosa boda de Maurice Utrillo”: “La primera en darse cuenta de que aquel borracho de Montmartre, de quien todo el mundo se burlaba, era un gran artista, fue Marie Vizier, una madama que regentaba el cabaret La Belle Gabrielle, con suficiente carácter como para echar a patadas a los clientes que se ponían pesados. Maurice Utrillo estaba enamorado de ella, pero la prostituta le había impuesto una condición: «Cada vez que quieras acostarte conmigo, me traerás un cuadro. Si no hay pintura, no hay amor». Utrillo era entonces solo un bohemio alcoholizado, artista desconocido, hijo de la famosa pintora Suzanne Valadon, que trataba de protegerle sin éxito”. El reportaje se incluiría después en *Mitologías*, Alfaguara, 2012.

⁵⁶ El “Bateau-Lavoir” (“barco-lavadero” por su parecido con una barcaza) era un inmueble ruinoso con diversos estudios, situado en el barrio de Montmartre en el distrito 18 de París en el número 13 de rue Ravignan (hoy plaza Hodeau), donde Picasso vivió desde 1904 hasta 1909. Allí presentó “Les Demoiselles d’Avignon” en 1907.

⁵⁷ Fernand Olivier (1881-1966), modelo y artista francesa, fue la primera relación relevante de Picasso; duraría siete años y alrededor de cincuenta obras del artista la tuvieron como modelo. Casi veinte años después de su relación con el pintor, Fernand Olivier publicó unas memorias de su vida en común: tituladas

con un grupo de amigos que estaban entre los entusiastas: las *demoiselles* -decían- eran el tercer ojo que se había abierto en Montmartre, y desde Montmartre a París, y desde París al viejo y al nuevo mundo.

Las enigmáticas *demoiselles* se instalaron durante mucho tiempo en sus pensamientos; aquellos cuerpos, desmontados y vueltos a montar en un tiempo mental sin espacialidad, lo atormentaban; una energía disolutiva estallaba desde sus formas, borrando la ilusión de toda apariencia.

Como siempre después de una nueva experiencia pictórica, cogió pinceles y colores para reproducirlas, pero dejó el trabajo a la mitad: el caos amenazante de lo informe surgía de nuevo desde la oscuridad cosmogónica para corroer el rostro de las *demoiselles*, para amenazar toda forma.

Volvió a ir al Louvre. Dejando atrás la inquietante multitud de formas y de colores de los estudios de Montmartre, encontraba una tregua momentánea a su incertidumbre, una elusiva respuesta a su impotencia. Pero cuando por la tarde, al salir del Louvre, se cruzaba con la gente que pasaba -a menudo trabajadores que regresaban a casa muertos de cansancio- se preguntaba de nuevo en qué pliegue del signo, en qué tonalidad de color, podría encontrar acogida aquella anónima multitud de manos endurecidas, de voces expectorantes.

Volvió a sus copias.

Con frecuencia los visitantes se paraban extrañados ante el maduro pintor que, en lugar de copiar las formas asaeteadas y pujantes del *San Sebastián* de Mantegna, con la misma estructura compositiva dibujaba un cuerpo menudo asaeteado por pipas humeantes cuyas volutas al subir por el rostro se convertían en llamas⁵⁸. Un rostro joven y depravado, que se parecía al del barón Pigard.

por los editores «Quand Picasso était pompier» (“Cuando Picasso era bombero”); se publicaron en forma de serial en el diario vespertino belga “Le Soir”, a pesar de la fuerte oposición del pintor, que consiguió que solo salieran seis entregas; otras tres entregas se publicarían en 1931 en el periódico francés “Mercur de France”. Finalmente, se publicarían en 1988 con el título *Souvenirs intimes: Ecrits pour Picasso*, París, Calmann-Levy, 1988.

⁵⁸ Maria Attanasio me confirma que la idea de esta pintura de Ciulla es de su total invención. Su poderosa y sugerente descripción, ha llevado, no obstante, a Marcello Benfante, “Lo strano caso del pittore Ciulla”, cit., a hacer una curiosa interpretación de la misma: “Quando a Montmartre riproduceva il San Sebastiano di Mantegna trafiggendolo di pipe, annunciava già in forma cifrata il suo manifesto pittorico-politico, che si potrebbe racchiudere nell’enunciato pseudo-magrittiano «questa banconota non è una banconota». L’arte

«Un loco», oyó decir a un visitante que se alejó de prisa, pero otro, poco después, se detuvo largo tiempo ante el cuadro mantegnesco y la infidelísima copia. Le dio una tarjeta de visita, mientras le decía «Venga a verme a la galería».

Paolo no dijo nada de aquel encuentro, ni a Masi ni a los amigos pintores. No se hacía ilusiones.

sibillina di Ciulla è tutta in questo linguaggio criptato, sottratto a scontate decodifiche, in cui la verità si cela nel profondo, lasciando trasparire in superficie una traslucida e ingannevole apparenza”. (“Cuando en Montmartre reproducía el San Sebastián de Mantegna atravesándolo con pipas, anunciaba ya de manera cifrada su manifiesto pictórico-político, que se podría resumir en el enunciado pseudo-magrittiano «este billete no es un billete». El arte sibilino de Ciulla se encierra todo en este lenguaje cifrado, alejado de decodificaciones obvias, en el que la verdad se esconde en lo profundo, dejando entrever en la superficie una translúcida y engañosa apariencia”).

No obstante la pesada carpeta de dibujos bajo el brazo -angulosos y grotescos retratos de personajes de Montmartre- aquel sábado por la tarde Paolo Ciulla decidió subir a pie a la colina; en apariencia impasible como siempre, en realidad exultante. Inconteniblemente exultante: aquel segundo encuentro con el galerista, a quien la semana anterior llevara sus trabajos, había sido decisivo. «Absolutamente nuevos, aunque no es fácil introducirlos en el mercado», le había dicho, pero le interesaban y quería intentarlo. Habían acordado otro encuentro para precisar el aspecto económico y, si era factible, una primera exposición para presentarlo al público.

Habría querido decírselo inmediatamente a Masi, gritarlo a todo Montmartre. Una exposición. Solo para él. En París. Pero todavía era temprano; Masi, con el barón y la *banda* de Pablo, no llegaría antes de la nueve al «Lapin Agile», donde estaban citados. Algo sorprendente: el sábado por la noche el grupo abandonaba el local, invadido por parisinos que el fin de semana subían a Montmartre a respirar arte y erotismo.

Decidió buscarlo en casa del barón, como hacía de vez en cuando, quedándose después hasta tarde; a veces llegaban también Amedeo y el español a beber absenta y a fumar pipas de opio; él sin embargo prefería la ligereza excitante del hachís a la somnolencia crepuscular del opio.

Caminaba lentamente, recreando momento a momento los extraordinarios acontecimientos de aquella jornada y anticipando los que vendrían: la exposición, la inauguración⁵⁹... A Turi debía comunicárselo, inmediatamente, porque siempre había creído en su arte, desde que, compañeros de pupitre en la escuela, con dos trazos de plumilla había dibujado la cara del enfadado maestro con forma de asno rebuznando. Sí, Turi tenía que estar por fuerza en la inauguración. Redactó mentalmente las frases de la carta que al día siguiente le escribiría...

De improviso algo pasó ante sus ojos, paralizó sus amenos pensamientos.

⁵⁹ En el original *vernissage*, galicismo. En GDLI, voz francesa: “*Vernissage*: Cerimonia d’inaugurazione di un’esposizione artistica a cui s’interviene con invito”. En DISC, galicismo, datado desde 1895: “*vernissages*: Inaugurazione ufficiale di manifestazioni varie, spec. di una mostra d’arte, riservata a critici, esperti e rappresentanti della stampa che sono invitati prima dell’apertura al pubblico”.

A contraluz en el rojo del crepúsculo, unas adolescentes de pies desnudos y cortísimas túnicas seguían las evoluciones, a veces lentísimas, a veces vertiginosas, de una danzarina con los ojos cerrados, completamente concentrada en sí misma.

Aquella figura de perfecta belleza -que años después un chal enredándose en la rueda de un automóvil, apagaría⁶⁰- en aquel lento atardecer primaveral de 1908 añadió alegría a la alegría de Paolo: incluso el barón Pigard con sus insensatas embarcaciones le pareció una parte necesaria del mundo.

No encontró a nadie en la casa.

Se dirigió al «Lapin Agile». La taberna estaba atestada -merceros, empleados, profesores; rostros que le gustaban: la Butte no era ya la isla del arte, sino un lugar cualquiera del mundo.

Aunque hacía fresco se sentó fuera a esperar. Père Frédé⁶¹, ocupadísimo con los clientes, le hizo un gesto de entendimiento desde lejos, mientras despachaba viandas y bebidas en el local lleno de humo; a la luz rosada de las lámparas cubiertas con fulares⁶², los rostros de los parroquianos flotaban irreales entre jirones de conversación, ruido de cubiertos, tintinear de vasos. Reconoció a un grupo de pintores aficionados de Place du Tertre, que solo el sábado, cuando habían logrado vender algo, se permitían una comida completa de dos francos.

Con su invariable uniforme -grandes botas, camisa a cuadros y pañuelo rojo al cuello- y un vaso de Amaro Picon⁶³ en la mano, Père Frédé se le acercó: “«Esta noche revienta el local. ¿Te quedas hasta que cerremos?»». Paolo contestó con un mudo gesto de

⁶⁰ Se trata de Isadora Duncan (1877-1927), bailarina y coreógrafa estadounidense, considerada por muchos como la creadora de la danza moderna. Es la suya una danza muy alejada de los cánones clásicos, que incorpora escenas y movimientos que tienen que ver con una visión filosófica de la vida basada en el expresionismo y que busca lo esencial del arte en lo interior. Isadora bailaba con una túnica que dejaba entrever el cuerpo, descalza, sin maquillaje y con el cabello suelto, en oposición a los artificios del ballet clásico. Murió estrangulada por su propio chal enredado en la rueda del automóvil.

⁶¹ En su época de mayor esplendor dirigía el “Lapin Agile” el músico, pintor y poeta Frédéric Gérard conocido como *Père Frédé*.

⁶² En el original *foulard*, galicismo. En GDLI se registra como forma italianizada del francés: “*Fular*: Ac. 1. Tessuto leggero di seta greggia o di raion, tinto o stampato, adatto per confezionare cravatte o sciarpe o abiti estivi. Ac. 2. Fazzoletto per lo più di seta, triangolare, quadrato o rettangolare, di varie dimensioni, che può essere portato intorno al collo o anche intorno alla testa”. También DISC lo recoge como galicismo. EnDRAE, galicismo: “*fular*: ac. 1. Tela de seda muy fina, por lo general con dibujos estampados. Ac. 2. Pañuelo para el cuello, a modo de bufanda, hecho de fular”.

⁶³ El *amaro* es, según DISC: “Bevanda analcolica o alcolica a base di erbe aromatiche e sostanze amaricanti, usata come aperitivo o digestivo”. *Picon* es una marca comercial.

asentimiento; a menudo, en la inevitable performance⁶⁴ final a base de música y poesía, hacía de contrapunto con su voz de tenor a la mórbida y ronca de Frédé.

Pasaron las nueve. Algún que otro atrevido se sentó bajo la pérgola a la espera de que quedase libre algún sitio en el interior. Paolo pidió al camarero una absenta. La preparación de la bebida lo tranquilizaba: lentamente mezcló agua, azúcar y absenta, lentamente saboreó la poción, mientras que el frío se hacía cada vez más cortante.

Dieron también las diez. Pidió otro Amaro Picon. Después otra absenta. Cuando a las once y media, treinta minutos antes del cierre, Père Frèdè lo mandó a llamar para dar inicio a la actuación, el mozo le dijo que había oído a lo lejos el canto ebrio de Paolo.

El Hotel Poirier estaba invadido por los gendarmes⁶⁵, mientras la patrona⁶⁶, gritaba como una posesa contra todo el pecaminoso mundo de Montmartre. Se arrojó de inmediato sobre el profesor -mentiroso y homosexual- que bebido y atontado llegaba en aquel momento. Paolo recuperó totalmente la consciencia.

Por las palabras atropelladas de la patrona, y por las preguntas de los gendarmes, alcanzó a comprender que por la mañana, poco después de salir él, Masi había bajado de la habitación con el equipaje; temiendo que fuese un truco del profesor para no pagar la semana, ella lo había parado en la puerta. El muchacho se había ido forcejeando, gritando a la escandalizada patrona -que los había registrado cuando llegaron como padre e hijo- que le pagara el profesor, su amigo del carajo⁶⁷.

⁶⁴ En el original *performance*, anglicismo. En DISC, adaptación del inglés: “*performance*: spettacolo esibizione in pubblico di un artista”. En GDLI, se registra el anglicismo *performanzasolo* como término lingüístico, concretamente de la gramática generativa. En DRAE aparece como voz inglesa: “Actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador”.

⁶⁵ En el original *gendarmi*, galicismo. En GDLI, voz francesa: “*gendarme*: ac.2. Milite appartenente alla gendarmeria, a cui sono affidati incarichi di polizia, di ordine pubblico, di servizio d’onore [...]; carabinieri”. En DRAE, galicismo: “*Gendarme*: Agente de Policía, de Francia o de otros países, destinado a mantener el orden y la seguridad pública”.

⁶⁶ En el original *madame*, galicismo. En GDLI no se registra, aunque sí aparece *madama*, como derivado del francés *madame*, en ac. 7. como regionalismo y con el significado que parece tener en el contexto: “*madama*: Padrona dicasa”. En DRAE tampoco aparece *madame* y como galicismo coloquial se registra “*madama*: ac.1. prostituta y ac.2. Mujer que regenta un prostíbulo”. Traduzco patrona, como dueña de pensión, no prostituta, porque el contexto así lo aconseja.

⁶⁷ En el original *minchia*, sicilianismo. (PICCITTO, II p. 747) “*minchia*: il pene”. En GDLI se registra como sicilianismo: “*minchia*: Membro virile”. En TRECC se registra como vulgarismo: “*minchia*: Il membro virile. La parola è frequente anche come esclamazione (di meraviglia, ecc.), o in espressioni ingiuriose”.

Había llamado a la policía, que aunque llegó ya entrada la noche, en vez de buscar al ladrón había querido ver permisos y documentos.

Excusas, para cerrarme el local -gritaba desesperada madame Excafier⁶⁸-, que vigilaba mucho la moralidad de sus huéspedes y muy poco sus documentos. Todo se resolvió con el paso por la comisaría de la patrona y de sus huéspedes, y la puesta en libertad de todos pocas horas después.

Era casi el alba cuando Paolo Ciulla subió a su habitación. Después de cortar a tiras cuidadosamente telas y dibujos, preparó el equipaje, bajó, pagó la semana y salió.

Nadie en Montmartre supo nada más de los dos italianos. Y nadie los volvió a ver.

El único que lamentó aquella desaparición fue el anarquista Joackin *El Químico*; además de a un atento oyente, perdió a un exótico compañero de borracheras que reconfortaba su internacionalismo, hablándole de campesinos y de trabajadores de las azufreras, de camaradas anarquistas que también en Sicilia daban la batalla, se preparaban para la revolución.

Fue sobre todo Henry quien pidió con más insistencia noticias de Paolo a los amigos pintores de Montmartre.

La historia de Masi, en fuga con el barón, se contó de bistró en bistró, con gran divertimento de todos. Ninguna piedad para Paolo, aquel italiano siempre distante - impenetrable, refractario a cualquier broma- que solo cuando cantaba se convertía en humano. Y si abría la boca aún peor: una ironía malévola sobre todas las cosas, llevada hasta lo grotesco.

«Taciturno y mediocre -dijo uno de aquellos pintores a Henry- . Y patético: días enteros en el Louvre, copiando como un estudiante en los primeros años de Academia».

«No -respondió Henry-. Un campo de batalla su pintura, y en ella todo lo injusto y lo terrible del mundo. Es un artista de talento, ese italiano», concluyó.

Esta fue la rúbrica a la bohemia artística de Paolo Ciulla en París, que había durado algo menos de un año.

⁶⁸ Dado que por primera vez la nombra con su apellido traduzco ahora manteniendo el galicismo.

Siete

Después de los siete años pasados en los ruidosos y opresivos espacios del manicomio criminal⁶⁹ de Buenos Aires⁷⁰, al tercer día de travesía Paolo Ciulla no soportaba el griterío y la aglomeración para hacerse con un sitio. Y sin ningún éxito. Las comidas, las tomaba de pie, donde le pillaba, como la mayoría de los pasajeros de tercera clase: agentes de comercio, exiguos grupos de turistas, y emigrantes sin suerte, muchos de ellos obligados a repatriarse a Italia para reemplazar a los caídos en el frente; un número ya altísimo en aquel primer año de guerra, que justo en aquellos días, a causa de las insensatas maniobras del general Cadorna en la toma de Gorizia alcanzaba los veintiún mil seiscientos treinta muertos⁷¹.

Queriendo respirar a pleno pulmón, decidió comer en primera clase durante toda la travesía; una costosa extravagancia para su modo espartano de vivir y para la modesta suma que tenía, de la que sin embargo estaba orgullosísimo: dineros ganados con su pintura en los primeros años de manicomio, los mejores en su vida de subestimado artista. Ciento cincuenta liras, un lujo -casi tanto como el precio del billete- que le permitía sin embargo permanecer más tiempo en los confortables salones de primera clase.

Estaba decidido a no repetir aquel viaje que en 1908 lo había llevado a Santos, en Brasil⁷²: en cubierta, entre una multitud de emigrantes provenientes de toda Europa -alemanes⁷³, belgas, polacos, y también italianos que, para evitar las largas esperas de los

⁶⁹ Este *manicomio criminale*, escrito con minúsculas, es la institución que poco después se identificará en la novela con el Hospicio de las Mercedes. Véase infra, nota 89.

⁷⁰ En español en el original, que es por otra parte como se ha consagrado este topónimo en la lengua italiana.

⁷¹ Luigi Cadorna (1850-1928) fue un militar italiano con rango de Mariscal de Campo, de actuación destacada en la Primera Guerra Mundial, designado comandante en jefe de las tropas italianas en campaña entre los años 1915 y 1917. Su única victoria sustancial se produjo en la batalla de Gorizia (agosto de 1916) cuando tropas del Ejército Real tomaron la ciudad de Gorizia (actualmente en Eslovenia) y penetraron varias decenas de kilómetros en territorio de Austria-Hungría, con multitud de bajas. Esta victoria preocupó al imperio alemán, que lanzó un ataque que daría lugar a la batalla de Caporetto, haciendo retroceder a los italianos, que en pocos días tuvieron más de 300 000 bajas entre muertos, heridos, y prisioneros. Ante el desastre bélico, Cadorna fue cesado del mando, destinado a un puesto administrativo.

⁷² Santos es una ciudad costera del Estado de São Paulo, en Brasil. A su puerto, uno de los más grandes de América Latina, llegaban barcos cargados de inmigrantes de toda Europa. Entre los años 1876-1920 llegaron a Brasil 1.240.000 italianos. (Datos del *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*).

⁷³ En el original *alemanni*. En GDLI se registra “*Alemanno*: Germanico, tedesco”. En TRECC: “*alemanno*: ac.1. Appartenente all’antica popolazione germanica degli Alamanni o Alemanni y ac.2. Nell’uso letterario, tedesco in genere”.

barcos que partían desde Nápoles o Génova, con un pequeño incremento del precio del billete, embarcaban en Le Havre⁷⁴.

Un mes de viento, de tempestades, de la pesadilla del naufragio entre olas gigantescas y tiburones hambrientos. Más que un viaje, una fuga hacia un mundo del que nadie en el barco sabía nada, salvo rumores de trabajo seguro y fácil riqueza; los más afortunados de sus compañeros de travesía con la dirección de un conocido o de un pariente lejano, a quien recurrir nada más llegar, en el bolsillo.

En medio de la multitud de emigrantes a la ventura, sin dinero y sin instrucción -a menudo con niños en brazos a la búsqueda desesperada de un sitio en cubierta- aquel viaje suyo le había parecido la elección de un privilegiado; y culpable su dolor por el abandono de Masí, al ver al padre y a la madre de dos niños muertos por disentería seguir mudos la trayectoria de los sacos arrojados al océano.

Al desembarcar -a la espera del control de los documentos y del visado sanitario- habían sido amontonados durante días y días en una enorme sala, entre cuyas bóvedas altísimas retumbaban en incomprensible estruendo el griterío de los emigrantes y perentorias órdenes en una lengua desconocida; y los que como él -y eran muchos- no habían encontrado sitio en los largos bancos de madera, habían sido obligados a permanecer de pie junto al equipaje en una zona vallada por barreras de contención.

Había permanecido mucho tiempo en espera del visado, mientras sus compañeros de viaje poco a poco se encaminaban hacia la jungla, las minas, las grandes plantaciones de café, y una nueva marea de emigrantes, recién desembarcados de un buque proveniente de Nápoles, se agolpaba desorientada en la sala de registro.

⁷⁴ El puerto de Le Havre, en la orilla derecha del estuario del Sena al noroeste de Francia, era la puerta por la que Europa recibía los productos tropicales (café, algodón, cacao) de América. Desde la segunda mitad del siglo XIX fue un puerto fundamental para los emigrantes que iban a América, debido al auge que los viajes trasatlánticos estaban adquiriendo en la época.

Si no fuese por la tez clara y la ropa anticuada de los dos vendedores ambulantes ligures -sentados en el suelo detrás de una caja de quincalla: dedales, cepillos, bobinas, tijeritas-, la fotografía de principios del siglo XX que los retrata podría ser la de muchos contemporáneos *vu'comprà*⁷⁵ -africanos o asiáticos- desperdigados por toda Italia: la misma mirada de humillada pobreza, y en el fondo el mismo racismo -extranjero e inhóspito- sobre sus hombros; en los países ricos el enemigo asume siempre el rostro hambriento del migrante.

Entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, en todo migrante italiano se sospechaba un terrorista -anarquistas e italianos habían sido en efecto los autores de los atentados mortales contra el presidente francés Sadi Carnot, la emperatriz Sissi⁷⁶, mujer de Francisco José, y el rey Humberto I⁷⁷.

Con el pretexto de dar caza al terrorista anarquista se puso en marcha una intensa campaña xenófoba, que en Europa y en América enfrentaba a trabajadores italianos, peor pagados, con trabajadores nativos a los que se pagaba más: ataques, linchamientos, juicios sumarios -hasta aquel que en 1927 llevará a la condena a muerte de Sacco y Vanzetti⁷⁸ en los Estados Unidos- y a la aprobación de leyes, como la *Ley de Residencia*⁷⁹, que desde

⁷⁵ En el original *vu'cumprà*. En GDLI aparece como despectivo: "*vucumprà* (*vo'cumprà*, *vu cumprà*): Venditore ambulante, in partic. nordafricano o di colore [...] Forma storpiata (caratteristica di chi si esprime in un italiano approssimativo) dell'invito rivolto agli eventuali acquirenti: vuoi comprare?". Dado que ahora es la narradora quien se expresa desde sutiempo presente, y parece tener ante los ojos una fotografía de las muchas que se conservan de esos emigrantes, no puede considerarse anacronismo.

⁷⁶ Isabel Amalia Eugenia (1837-1898), Duquesa de Baviera, más conocida como Sissi, fue emperatriz de Austria y reina consorte de Hungría. El 10 de septiembre de 1898, mientras paseaba por el lago Lemán en Ginebra con una de sus damas de compañía, fue apuñalada por el anarquista italiano Luigi Lucheni.

⁷⁷ Umberto I di Savoia (1844 -1900), fue rey de Italia entre 1878 y 1900. Su reinado, fuertemente conservador y hostil a los movimientos de los trabajadores, tuvo su máximo rechazo tras la ya citada masacre de Milán, llevada a cabo en 1898 por Bava Beccaris. El anarquista Gaetano Bresci acabó con su vida de varios disparos el 29 de julio de 1900.

⁷⁸ Nicola Sacco (1891-1927) y Bartolomeo Vanzetti (1888-1927) eran emigrantes y anarquistas italianos; en 1920 fueron juzgados por el presunto robo a mano armada y asesinato del guardián y el cajero en una fábrica de South Braintree (Massachusetts). Aunque las pruebas no eran concluyentes fueron condenados y ejecutados en agosto de 1927. Sus ejecuciones generaron protestas y huelgas en Estados Unidos, Sudamérica y Europa.

⁷⁹ En el original en español. La Ley de Residencia o Ley Cané, así llamada por su principal impulsor, el senador Miguel Cané, fue sancionada por el Congreso de la Nación Argentina en 1902. La ley permitía al gobierno expulsar a inmigrantes sin juicio previo y fue utilizada sobre todo para reprimir los movimientos sindicales de los trabajadores, de modo que los expulsados fueron principalmente anarquistas y socialistas. Fue derogada en 1958 bajo la presidencia de Arturo Frondizi.

1902 en Argentina permitía la expulsión inmediata, sin intervención judicial alguna, de todo extranjero cuyo comportamiento pareciese «perturbador del orden»; sin distinguir entre socialistas, garibaldinos, anarquistas, que en la segunda mitad del XIX habían emigrado al nuevo mundo huyendo de la represión policial del viejo.

Las gafas y el porte distinguido de Paolo Ciulla -que avanzada la primavera de 1908, al desembarcar en Brasil, comenzaba desde cero su vida por cuarta vez- fueron la causa de su larguísima espera en la sala de registro de Santos; para la policía de frontera fue evidente de inmediato: no había sido la necesidad la que había empujado a emigrar a aquel italiano de aspecto intelectual.

Fue largamente interrogado sobre su trabajo anterior, sobre su lugar de proveniencia, sobre el motivo de haber embarcado en Le Havre -a lo que respondió , como todos los demás italianos, que había querido evitar las colas de meses en Italia- , pero aún más largamente inquirido sobre sus convicciones políticas -¿anarquista?, ¿socialista?- que juró y perjuró no tener.

Por fin le dieron el visado, y le entregaron una lista de talleres de fotografía y de grabado donde podía dirigirse a buscar trabajo.

Como no encontró alojamiento de inmediato, se conformó con una *cama caliente*⁸⁰, una única cama en la que durante la noche se turnaba con otros dos italianos.

⁸⁰ En español en el original. Aunque referido a la emigración española a Argentina entre 1850 y 1950, véase el volumen coordinado por Ángeles Sallé Alonso y Ángeles Van den Eynde, como editora literaria, *La emigración española en América: historias y lecciones para el futuro*, Fundación Directa, en colaboración con la Secretaría de Estado de Inmigración y Emigración de España y la Secretaría General Iberoamericana, 2009 (consultado online). La investigación reúne publicaciones y artículos periodísticos donde se recogieron testimonios de los abusos y maltratos que recibían los emigrantes. Valgan algunos ejemplos, extraídos de sendos artículos: “Los españoles son tratados en las obras con menos consideración que los negros; se les castiga sin piedad y, siendo de suyo los trabajos penosísimos, se les obliga a hacer más de lo que razonablemente pueden. Se los alimenta con productos averiados de calidad ínfima”. (“El Liberal”, N° 10069, 17 de mayo de 1907, p.93). En otro artículo publicado en el diario de Buenos Aires, *La Nación*, en mayo de 2000, p.94, se escribe: “En los conventillos se compartían los baños, los lavatorios, las letrinas, la cocina y los lavaderos. En las piezas vivían familias enteras, a veces con seis o siete hijos. Para dormir, los más pobres tenían dos opciones: el sistema de cama caliente, en el que se alquilaba un lecho por turnos rotativos para descansar un par de horas, o la maroma, que eran sogas amuradas a la pared a la altura de los hombros. Quien optaba por ese método debía pasarse las sogas por debajo de las axilas, dejar caer el peso del cuerpo y dormir parado”. El desgraciado concepto tiene, pues, como pone de manifiesto este estudio, una larga historia.

En aquellas noches forzosamente insomnes, esperaba en el patio⁸¹ su turno para dormir mirando las estrellas y repasando, como en el cinematógrafo de los hermanos Lumière⁸², secuencia a secuencia la vida que acababa de dejar atrás: Henri, Masi, el Galerista, y el reconocimiento como artista deseado durante toda la vida, pero ya para siempre al otro lado del océano; como una y otra vez era la vida con la violencia de sus pasiones la que se imponía a su arte.

Duró poco la permanencia en la cama caliente; a las pocas semanas encontró trabajo como grabador en la empresa Riedel y Franco⁸³ y una pequeña vivienda⁸⁴ solo para él en una tranquila zona periférica de Sao Paulo⁸⁵.

⁸¹ En el original *patio*, hispanismo. En GDLI, del español: “*patio*: cortile”. EnDISC, también se registra como hispanismo y se data en 1873: “*patio*: Ampio cortile interno, caratteristico dell'architettura spagnola e sudamericana, circondato da un loggiato su cui si affacciano le varie stanze, con al centro una fontana contornata da piante”.

⁸² La primera película de los hermanos Lumière se había proyectado en 1895.

⁸³ Riedel & Franco, sita en la calle José Bonifácio, en el centro de Sao Paulo, era una empresa gráfica especializada en etiquetas para la industria, almanaques, carteles e impresos en general.

⁸⁴ En el original *quartino*, sicilianismo. PICCITTO (III,p. 1051): “*quartinu*: piccolo appartamento”. En GDLI no aparece como regionalismo: “*quartino*: Appartamento, quartierino”. En TRECC sí aparece como regionalismo: “Quartierino, piccolo appartamento”.

⁸⁵ En el original *San Paolo*, en italiano. Aparecerá más veces esta forma, que traduzco siempre con la forma toponímica que es norma en el español actual.

(Noticia)

Las únicas noticias seguras sobre la estancia de Paolo Ciulla en América Latina son las proporcionadas por él mismo en una carta del 13 de julio de 1910⁸⁶ dirigida al doctor Obdulio Hernández⁸⁷.

Para mejor proceder con el singular *loco*⁸⁸ -ingresado el 21 de abril de aquel año en el manicomio criminal de Buenos Aires, el Hospicio de las Mercedes⁸⁹- el psiquiatra, en efecto, lo había instado a contar su vida por escrito.

⁸⁶ En las *Anotaciones* Maria Attanasio transcribe esta carta en su integridad. El documento original manuscrito, muy deteriorado, sobre todo en los bordes, se encuentra en “Memoriale” (folios 142-143) y lleva como encabezamiento “Manicomio Nacional 13 luglio 1910” (Véase transcripción en Apéndice 2, pp.137-139). He tenido a la vista la transcripción de las *Anotaciones* y la que he realizado en el Archivo di Stato y las he cotejado con la definitiva que aparece en la novela y he comprobado su fidelidad, salvo algunas diferencias de puntuación, subrayados, uso de mayúsculas y distribución de párrafos, que no afectan a lo esencial del significado; algunas cuestiones más relevantes desde el punto de vista filológico las comento en nota. (Para estas notas del documento original, utilizo la abreviatura Doc. Or). En la traducción de esta carta he respetado el texto original que aparece en la novela en todos los aspectos: el tipo de letra, los signos de puntuación, los errores y el estilo reiterativo de esta epístola-informe, curiosa mezcla de tono culto, unas veces, y otras evidentemente coloquial, en la que aparecen sicilianismos léxicos y sintácticos y frecuentes hispanismos, todo lo cual se comenta también en nota. Fo y Sciotto, *Ciulla*, op. cit., pp. 73-75, la reproducen, aunque incompleta y con algunas variantes, que en su mayor parte no están en el original; en la página 71, abriendo el capítulo, incluyen fotocopia del encabezamiento y el comienzo de la misma. Como veremos en la Tercera parte (nota 16), esta no es la única carta manuscrita de Paolo Ciulla que se halla en “Memoriale”, aunque es sin duda la más relevante.

⁸⁷ El doctor Hernández al que va dirigida la carta debe de ser Obdulio Hernández (1861-1910) que aparece citado, junto a Agustín F. Drago en el libro de Giuseppe Ingegneri, *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada, 1920, entre los autores denumerosos peritajes de psiquiatría legal, como médicos de los tribunales. Por su parte, María Liscia de Silva, *Saberes, terapias y prácticas médicas en Argentina (1750-1910)*, Madrid, CSIC, 2002, cita en la nota 857, p. 310 a Obdulio Hernández como criminalista. También en el libro de Alejandro Martí, *La biografía del anarquista Simón Radowitzky. Del atentado a Falcón a la Guerra Civil Española*, La Plata, Ed. De la Campana, 2010, se solicita a los médicos de Tribunales, Agustín Drago y Obdulio Hernández, la elaboración de un informe que determine si *Radowitzky* era o no mayor de edad.

⁸⁸ En el original *loco*, en español.

⁸⁹ En español en el original. En el libro de María Liscia de Silva, *Saberes, terapias y prácticas médicas en Argentina (1750-1910)*, op. cit., p. 310, puede leerse: “Hacia 1890 existían en la Región Pampeana numerosos asilos, como el citado Hospicio de las Mercedes, dependiente de la intendencia municipal de Buenos Aires [...]”. Los centros para enfermos siquiátricos que hubieran delinquido fueron fundándose, separados de las prisiones, gracias a la influencia de los estudios del médico y criminólogo italiano Cesare Lombroso (1835-1909). En Buenos Aires se había creado en 1865 el *Hospicio de San Buenaventura*, rebautizado en 1888 como Hospicio de las Mercedes, donde se fomentaba la higiene, la alimentación y el buen trato hacia el interno, y que contaba con talleres y métodos de curación avanzados. Estos métodos explican la carta solicitada a Ciulla, así como la dedicación a la pintura que pudo tener durante su ingreso.

Con un lenguaje en el que imprecisas palabras españolas entran, forzadas pero con naturalidad, en el italiano, en la carta el loco cuenta muy por encima su juventud, omitiendo muchas cosas -las difíciles relaciones con su padre y con su hermano, a quien ni siquiera nombra, el compromiso municipal, sus atormentados amores homosexuales- y pasando por alto todo el período de su vida transcurrido entre Catania y París, como si nunca hubiera sucedido y se hubiese trasladado directamente desde Caltagirone al nuevo mundo.

Destinada a ofrecer de sí la imagen de un artista sin mancha y sin pecado, en aquella carta calla mucho incluso de los dos años pasados entre Sao Paulo y Buenos Aires.

Distinguido doctor Hernández,

Se me pide la historia de mi vida: aquí está: nací de honestos y virtuosos padres. Estudié pintura, dibujo, en las escuelas técnicas y en los Institutos de Bellas Artes de Nápoles y Roma. Fui becado por el ayuntamiento de mi ciudad natal (Caltagirone)⁹⁰ ¡y por todas partes la he honrado!

Llamado⁹¹ repentinamente al pueblo, que se me moría mi querida madre, y muriendo me confió a mi hermana⁹² ¡que se quedaba huérfana de padre y de madre!

Yo cumplí⁹³ con mi deber, la interné⁹⁴ en una institución de huérfanas y la ayudé; tan pronto como llegó a mayor de edad la saqué de allí. Se casó y yo le hice de madre, sacrificando parte de mi trabajo⁹⁵.

¡A los nueve meses murió en el parto!

⁹⁰ En Doc. Or. no aparece este topónimo, que la narradora ha incluido entre paréntesis.

⁹¹ En las Anotaciones la transcripción de la carta incluye a continuación da Roma, que es como aparece también en Doc. Or., y que seguramente por error se omite aquí.

⁹² En el original sorella. En Doc. Or. sorellina.

⁹³ En el original se utiliza ho fatto, un pretérito perfecto que es inusual en el dialecto siciliano, y en el área meridional en general, donde se utiliza preferentemente el pretérito indefinido. Su uso en este contexto es uno de los ejemplos que hace pensar que Ciulla quiere elevar el tono cuando escribe, y por ello utiliza el italiano, de mayor prestigio social que el dialecto. Hay otros muchos que señalaré.

⁹⁴ En el original la ho messo, nuevo uso del pretérito perfecto, y además utilizado sin concordancia. En este mismo párrafo aparecen nuevas formas con las mismas características: la ho assistito, la ho fatto uscire. Podría tratarse de un caso de contaminación con el español, que no observa esa concordancia o de tener escasa práctica en el uso del italiano escrito.

⁹⁵ En este fragmento, en Doc. Or. se lee *Padre y peculio*, en lugar de *madre y lavoro*.

Entonces viéndome yo libre de la palabra dada a mi madre, pensé venirme a América (¡Malhadado día!).

Lo planté un taller que tenía⁹⁶ de fotografiado⁹⁷, fotografía y pintura y me vine a América y vine a S. Paolo (Brasil).

Encontré trabajo en Riedel y Franco, los negocios iban mal. Conocí a un tipo genovés (Alfredo Bioletto) capataz⁹⁸ en otro establecimiento de fotografiado⁹⁹ y le propuse poner un taller¹⁰⁰ los dos juntos¹⁰¹. Me dijo que sí y después de hacerme dejar el puesto de siete mil reales¹⁰² al día me dice (porque su mujer se lo desaconsejaba) que no podía formar la sociedad y que no dejaba el puesto donde trabajaba por algo inseguro¹⁰³.

Entonces yo le contesté¹⁰⁴ «¿Por qué me has hecho perder el pan a mí?» Tuvimos unas palabras y su señora, una francesa, que el padre es fabricante de jabón en Buenos Aires, me amenazó que se vengaría de los insultos que yo le endilgaba a su marido, cuando yo fuera a Buenos Aires y ¡que en Buenos Aires tenía algún amigo!

⁹⁶ En el original *spiantai che avevo*, que traduzco literalmente, en la idea de que se trata de un ejemplo de oralidad máxima. Ciulla eleva el tono unas veces y otras lo hace extraordinariamente coloquial.

⁹⁷ En el original *fotografato*. En Doc. Or. *fotogravato*, lo que quizás explica que a continuación aparezca de nuevo *fotografía*. Se trata del hispanismo *fotografado*. El término *gravato*, que utilizará en más ocasiones con distintas formas, no aparece en los diccionarios de italiano con el significado del contexto. (En DRAE: “Procedimiento de grabar un cliché fotográfico sobre planchas de cinc, cobre, etc.”).

⁹⁸ En el original *capata*, hispanismo. En DISC se registra como hispanismo y se data en el siglo XVII: “*capataz*: *Capo*, *capoccia*, perlopiù con senso scherz”. En TRECC: “*capataz*: *Capo* o sorvegliante di una squadra di operai; *fattore*, *castaldo*, *capoccia*”.

⁹⁹ En Doc. Or. de nuevo se lee *fotogravato*.

¹⁰⁰ En Doc. Or. (*etagera*) entre paréntesis. Se trata de un galicismo (escrito sin tildes) que significa siempre “anaquel, estante”, y con ese significado lo encontramos como galicismo en los diccionarios de italiano, excepto en GDLI, donde no aparece. Así, en DISC: “*étagère*: *Piccolo scaffale elegante*”; similar definición en ZING y en TRECC. Como el contexto no permite ese significado creemos estar ante uno de los casos más curiosos de contaminación lingüística de esta carta: seguramente se trata del hispanismo *taller*, que oído en Buenos Aires, donde escribe la carta, confunde Ciulla con el término francés *étagères* que habría conocido en París, donde, como sabemos, había vivido. El rehilamiento, o fricción que se produce en el punto de articulación al realizar algunas consonantes fricativas sonoras como /k/ y /y/, propio del Río de la Plata, habría contribuido a esta confusión, muy asentada en el oído de Ciulla, puesto que se repite en la carta.

¹⁰¹ En el original *tutti e due giunti*; dado que en italiano sería *tutti e due insieme*, debemos considerar este *giunti* otra mezcla de español e italiano.

¹⁰² En el original *reis*. En GDLI se registra como adaptación del portugués: “*Rais (reis e reiz)*: Monete portoghese d’argento che si cominciarono a coniare alla fine del sec. XIV”. *Reis* es una variedad brasileña del portugués *reais*, plural de *real*, moneda de Portugal desde 1500 hasta 1911. En Brasil, el *real* se utilizó hasta 1942, año en que lo sustituyó el *crucero*. En la actualidad es de nuevo el *real* la unidad monetaria de curso legal.

¹⁰³ En el original *lo incerto*, hispanismo morfosintáctico por *l’incerto*.

¹⁰⁴ En el original *ho risposto*, nuevo uso del pretérito perfecto en lugar del pretérito indefinido. En el mismo párrafo *mi hai fatto*.

*Y lo ha hecho*¹⁰⁵. Así:

*Llegado a Buenos Aires voy a trabajar a la Compañía General de Impresos*¹⁰⁶ *donde estaba un capataz*¹⁰⁷ *de fotografía*¹⁰⁸, *que se llama «Vich» el alemán*¹⁰⁹: *en la dicha Compañía cogieron*¹¹⁰ *a los hijos de Vich y a un gallego*¹¹¹ *para cachondearse*¹¹² *de mí.*

*Un día viendo que el periódico «Tipo e tipetti»*¹¹³ *se iba a hundir, porque estaba mal grabado*¹¹⁴, *mal impreso, me acerqué al Director y le dije: «¡A este paso el periódico se hundirá!»*¹¹⁵.

*¡Tierra trágame! Todos contra mí... Hicieron que me echaran del establecimiento*¹¹⁶ *de Buenos Aires. ¡Y lo han conseguido!*¹¹⁷...

Busco y requetebusco trabajo, y no lo encuentro.

¹⁰⁵ En el original *lo ha fatto*, pretérito perfecto de nuevo.

¹⁰⁶ En el original *Compagnia Generale d'Impresse*; en Doc. Or. se lee *Impresos* y en ambos casos es un ejemplo más de mezcla de español e italiano. Aparece otras veces en la carta, aunque escrito de modo algo diferente.

¹⁰⁷ En el original *capatas*, ahora con -s.

¹⁰⁸ En Doc. Or. *fotogravado*, ahora con sufijo español.

¹⁰⁹ En el original *alemanno*. Véase supra, nota 73.

¹¹⁰ En el original *hanno preso*, pretérito perfecto.

¹¹¹ En Doc. Or. *Gagliego*, y en el original *graglieco*, por error de transcripción; se trata de un hispanismo, deformación de *gallego*. En *GDLI*: “*gallego*: Galiziano (della Galizia, regione della Spagna nord-occidentale)”. En *TRECC* se registra la forma más aproximada: “*gagliego*: Variante rara di *gallego*”.

¹¹² En el original *beffeggiarmi*. En Doc. Or. *coglionarmi*.

¹¹³ En el original “*Tipo e tipetti*”, cuyo uso de singular y plural nos llevó en un principio a considerar que se trataba de un caso más de mezcla de italiano y español por parte de Ciulla. La búsqueda de una revista de la época que tuviera un título parecido en español, algo así como “Tipos y tipejos”, resultó inútil. Sin embargo, creemos que sí puede tratarse de la revista “*Caras y caretas*”, una revista satírica que se publicó en Buenos Aires desde octubre de 1898 hasta octubre de 1939, con un total de 2.139 números. Subtitulada como “semanario festivo, literario, artístico y de actualidades”, era la reaparición en Argentina del título que el emigrado español Eustaquio Pellicer fundó en 1890 en Montevideo. En 1912 se publica en ella la primera historieta con personajes fijos y continuidad. La primera página se dedicaba a una gran caricatura en color de personajes de la vida pública, lo que puede explicar la confusión de Ciulla, que quizás no entendió “*caretas*” y por ello utilizó el diminutivo “*tipetti*”. En la revista participaron escritores españoles como Ramón María del Valle Inclán, o Miguel de Unamuno, hispanoamericanos como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Rubén Darío. (Datos extraídos de la “*Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España*”, consultada online).

¹¹⁴ En el original *gravato*, hispanismo del que ya hemos tratado.

¹¹⁵ En el original *Camminando di questo passo il giornale morirà!* En Doc. Or. *Camminando di questo modo il giornale sarebbe morto*.

¹¹⁶ La repetición de este término en este párrafo ha producido, sin duda, el error de omitir una frase, puesto que en Doc. Or. se lee tras *stabilimento: e mi dissero che non mi avrebbero fatto lavorare in nessuno stabilimento di Buenos Aires* (“y me dijeron que no me dejarían trabajar en ningún establecimiento de Buenos Aires”).

¹¹⁷ En el original *hanno fatto*, pretérito perfecto.

Por fin para mi desgracia encuentro en la calle 25 de Mayo¹¹⁸ (no me acuerdo del número) un ingeniero¹¹⁹ un tal Luisi¹²⁰ dell'Isola, del Piemonte, que me coge para trabajar, prometiéndome 5 pesos¹²¹ al día y que de momento, en metálico me pagaría 2 pesos al día.

Pasó el primer mes...y pasó el segundo...Y pasó el tercero y viendo que este camorrista¹²² no me pagaba, le hice comprender¹²³ que me tenía que pagar por fuerza y no chupar la sangre a los trabajadores¹²⁴.

¡Por toda respuesta hace que me arresten (por la noche) y que me lleven a un manicomio como a un loco!...

A los tres meses de manicomio me dan suelta¹²⁵. Mi primer y único pensamiento era buscar trabajo y teniendo un poco de dinero, irme de esta tierra para mí tan desafortunada.

Busca trabajo un mes... busca trabajo dos meses... busca tres meses... busca cuatro meses... busca cinco meses...busca, busca, nada... «No tengo¹²⁶». «Tenemos...¹²⁷». «No necesito¹²⁸ un artista, necesito un muchacho¹²⁹ ...».

¹¹⁸ En el original *calle 25 di Mayo*, todo en español excepto la preposición.

¹¹⁹ En el original *ingeniére* y en Doc. Or. *ingegnere*.

¹²⁰ En el original *Luisi*, no sabemos si porque españoliza el onomástico *Luigi*, porque trata de transcribirla pronunciación rioplatense del nombre o porque necesita la vocal de apoyo tras la-s final.

¹²¹ En el original *pezzi*, que suponemos italianización del español *pesos*, unidad monetaria de diversos países de América. En GDLI se registra como hispanismo: “*peso*: antica unità monetaria di origine spagnola. Nell’uso moderno, unità monetaria di numerosi stati di cultura spagnola”. Más adelante aparece el término directamente en español, *pesos*.

¹²² En el original *camorrista*. En GDLI: ac. 1. “Appartenente alla camorra” y ac. 2. “Fig. Imbroglione, fufante”. En DRAE: “*camorrista*: Que fácilmente y por causas leves arma camorras y pendencias”. También en MMOL: “*camorrista*: pendenciero”.

¹²³ En el original *gli ho fatto comprendere*, en pretérito perfecto.

¹²⁴ En Doc. Or. *dei poveri lavoratori*.

¹²⁵ En Doc. Or. *mi si da di alta*, de nuevo mezclando la expresión hispánica con elementos italianos.

¹²⁶ En el original *non tengo*, en español. Se supone que se omite el complemento directo: “no tengo trabajo”.

¹²⁷ En el original *tenemos*, en español. Igualmente se supone que se omite el complemento directo: “tenemos empleados”.

¹²⁸ En el original *mi precica*, seguramente en español, como se lee en Doc. Or. inmediatamente después: *mi precisa*. En DRAE: “*precisar*: “ac. 3. Ser necesario o imprescindible”. En MMOL: “necesitar”, aunque apunta que espoco usado y más bien popular”.

¹²⁹ En el original *muciacio*, adaptación fonética del español. En GDLI adaptación del español: “*mucciaccio*: “Ragazzo, fanciullo. Anche: servitore, valletto, paggio”.

Voy a la Patria de los italianos¹³⁰, les digo: «Yo tengo la maquinaria para montar un taller de fotografiado¹³¹, dadme el local y una pequeña ayuda y trabajaré con mis aparatos...». Tampoco...Voy a Moldes¹³², nada...Voy por todos los grabadores¹³³ y talleres¹³⁴ fotográficos, tiendas de pintura. Nada.

Y entonces pensé¹³⁵ y me dije: «También yo tengo derecho a la vida».

¡Ahora demostraré al mundo que yo no soy una basura¹³⁶ que se echa de la casa con la escoba!... Yo soy un artista y lo voy a demostrar. Y me puse a hacer los cincuenta pesos falsos¹³⁷, para que el mundo (a mi costa) pueda ver si soy buen artista y si me merezco que me echen de todas partes como a un loco¹³⁸ o un perro, que tanto da!¹³⁹.

¡¡Ahora voy¹⁴⁰ al manicomio!!... Me condenan...Mi intención no era enriquecerme, sino demostrar mi valía como artista. Esta es la verdad¹⁴¹.

Sí, era la verdad. Pero no toda la verdad.

¹³⁰ En Doc. Or. *Patria degli Italiani*, en letras mayúsculas. Se trata de un periódico, “La Patria degli italiani”, publicado por la colectividad italiana, la más numerosa en Argentina y la que más periódicos publicó. “La Patria degli italiani”, cuyo primer número nace en Buenos Aires en octubre de 1893, bajo la dirección de Paroletti, se había convertido en 1904 en el tercer diario más importante de la ciudad. Dejó de salir en noviembre de 1931. (Datos extraídos de la ponencia de Mariana Baravalle, *Catálogo de la prensa italiana de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Argentina*, realizado en el marco del proyecto de Recuperación de la prensa de provincias y comunidades idiomáticas de la Biblioteca Nacional de España y presentado en el V Encuentro de Bibliotecas de Colectividades, Buenos Aires, 26 de junio de 2010, consultada online). Véase también el estudio de Sergio Pantaleone, *Patria di carta. Storia di un quotidiano coloniale e del giornalismo italiano in Argentina*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2012, en el que se refiere con frecuencia al periódico y a Paroletti.

¹³¹ En Doc.Or. de nuevo *fotogravato*.

¹³² Según Albert G. Piñeiro, *Las calles de Buenos Aires. Sus nombres desde la fundación hasta nuestros días*, Buenos Aires, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 1983, la denominación “Moldes” abarcaba el tramo de la calle Cramer comprendida entre las actuales Dorrego y Federico Lacroze. José Moldes (1785-1824) fue un diputado por Salta en el Congreso de Tucumán.

¹³³ En el original *gravatori*, ahora con morfema de plural italiano.

¹³⁴ En el original *etangeres*, quizás por error (en Doc. Or. se lee *etageres*); el uso del plural español refuerza lo dicho en la nota 100.

¹³⁵ En el original *ho pensato e detto*, en pretérito perfecto.

¹³⁶ En el original *bassura*, hispanismo. Es término que se recoge en GDLI, pero como derivado de *basso*: Ac.2 Figur: *Mediocrità, volgarità; cosa di poco valore*”.

¹³⁷ En el original *ahorapesos*, con -s- y en plural.

¹³⁸ En Doc.Or. *perro*, en español.

¹³⁹ En el original *che a dir si voglia dire*. En las *Anotaciones* esta frase se transcribe como *che si voglia dire*, que es como puede leerse en Doc. Or.

¹⁴⁰ En el original *vo*. En Doc. Or. *sto*.

¹⁴¹ La carta lleva la firma de Paolo Ciulla, y debajo aparece escrito algo ilegible a causa del mal estado del folio.

Ocho

Cuando, tras dos meses de estancia en Sao Paulo, Paolo Ciulla llegó a Buenos Aires, el descontento de las masas urbanas era máximo -el precio de los alquileres por las nubes y galopante el paro: manifestaciones, huelgas, protestas de todos los sectores, yagudización del clima xenófobo entre trabajadores inmigrantes y autóctonos.

La excepcional maestría del recién llegado y su sugerencia de introducir nuevas tecnologías en el tratamiento del cliché, puso en su contra a todos los grabadores de la Compañía General de Impresos¹⁴², que veían amenazado su trabajo; fue una huelga feroz.

El gremio argentino de los *grabadores*¹⁴³ consiguió no solo su despido, sino también la seguridad de que ninguna empresa del sector contrataría a aquel «italiano revolucionario llegado a propósito a Buenos Aires solo para traer el desorden, para subvertir las reglas del trabajo y de la sociedad de la República argentina» (9).

Por otra parte, Paolo no ocultaba sus ideas; por el contrario trataba de hacer prosélitos entre los compañeros de trabajo en el Círculo Acción y Verdad¹⁴⁴, donde, sin exclusión de razas ni ideologías, se reunían anarquistas, socialistas, librepensadores e incluso algún longevo exgaribaldino.

Quien lo había llevado allí había sido Juan¹⁴⁵, nacido en las tierras del frío pero a muy corta edad arrebatado a sus padres que, junto con otras familias indias¹⁴⁶ supervivientes al exterminio, tras la Campaña del Desierto habían sido llevados prisioneros a La Plata por el general Roca¹⁴⁷: los hombres, obligados a trabajar en las plantaciones de caña de

¹⁴² Véase supra, nota 106. Quizás ahora por errata se escribe *Impresse* en lugar de *d'Impresse*.

¹⁴³ En el original *gravatores*, ahora con morfema de pluralespañol y en cursiva. Véase supra, nota 97.

¹⁴⁴ En el original *Circolo Action y Vertad*. Por error, o quizás errata, aparece esta extraña mezcla de lenguas. No me ha sido posible encontrar referencia alguna sobre este centro.

¹⁴⁵ En el original *Juan*, en español.

¹⁴⁶ En el original *famiglie indios*, mezcla de italiano y español y con error de concordancia. En GDLI: *indio* “dello spagnolo *indio*, `abitante delle Indie Occidentali”. Abitante autoctono dell’America centro-meridionale; indigeno dei paesi americani di lingua spagnola. Anche meticcio che deriva da tali popolazioni indigene”.

¹⁴⁷ Julio Argentino Roca (1843- 19149), político y militar argentino, fue presidente de la nación en dos ocasiones y el artífice de la “Campaña del Desierto” durante los años 1878-79. Con esa operación se pretendía someter definitivamente a los indígenas e incorporar territorios de la llanura pampeana y de la Patagonia argentina. Sucesivas ofensivas sobre las posiciones indígenas causaron centenares de bajas; las tribus supervivientes fueron enviadas a las zonas más lejanas y estériles de la Patagonia, y miles de

azúcar del Norte o a servir durante seis años en el ejército; las mujeres, repartidas como criadas entre las familias aristocráticas; y los hijos, regalados en su presencia a quien se les ocurría.

La familia que había acogido a Juan -demasiado enfermizo y gritón-, tras unos meses, lo había cedido a su vez a unos padres adoptivos, modestos trabajadores sin hijos que lo habían querido sin reservas, sacrificándolo todo para que pudiera estudiar.

Paolo lo había encontrado poco después de su llegada en un local de la Boca¹⁴⁸, lleno de ligures y piamonteses, donde había ido para escuchar la nueva música negra¹⁴⁹. Eran los únicos que quedaban en el local y cuando cerró se encontraron en medio de la calle, en el corazón de la noche; demasiado borrachos de vino de Córdoba¹⁵⁰ y música tanguera como para poder llegar a parte alguna, se habían sentado juntos en un portal a esperar el amanecer, entretejiendo en la noche porteña¹⁵¹ paisajes e historias de mundos en los antípodas pero hermanos: de campesinos y mineros sicilianos a indios en lucha contra el general Roca; de ciudades y barrios de Sicilia a valles, montañas y lagos de la inmensa Patagonia, cuyos poéticos nombres indígenas -«Ojo de Dios», «Quietud del horizonte», «Luz de nieve rosada»- los había sustituido el general victorioso por otros de curas y burócratas de su séquito.

prisioneros enviados a Buenos Aires; allí las mujeres eran separadas de sus hijos y entregadas como sirvientas, y los hombres obligados a trabajar como esclavos en las plantaciones.

¹⁴⁸ La Boca es un barrio porteño de Buenos Aires, situado en el límite sudeste de la ciudad. Su nombre se debe a que se encuentra en la desembocadura del río Riachuelo en el Río de la Plata.

¹⁴⁹ En el original *música negra*, donde llama la atención la inusual rareza del diminutivo. Sí puede hablarse de “música negra”, del jazz que por aquellos años entraba en el Cono Sur. Véase a tal efecto: Sergio Pujol, *Jazz al sur. Historia de la música negra en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2004, p.19, que sitúa la aclimatación de tal expresión artística en los años 1905 y 1906 durante los carnavales de Buenos Aires.

¹⁵⁰ En el original *Cordoba*, sintilde. La provincia de Córdoba es una de las regiones vitivinícolas de la Argentina. En 1878 fue precisamente una importante oleada migratoria italiana -friulana principalmente- la que se instala en la zona y modernizalas viejas plantaciones con maquinaria llegada de Europa.

¹⁵¹ En el original *porteña*, en español, adjetivo con el que se califica todo lo relacionado con Buenos Aires.

«Para sofocar cualquier resistencia, borran la memoria de los nombres¹⁵², pero existe una lengua secreta para luchar y resistir: todos los descendientes de Inacayal¹⁵³ la conocen, y todos los hombres libres son descendientes de Inacayal», le dijo Juan, y le habló del cacique Inacayal; vestido a la europea y llevado a lo más alto de la escalinata del Museo de Antropología de la Plata para ser mostrado a los argentinos como trofeo de guerra, ya agonizante se había arrancado la ropa, y vuelto hacia el Sur, se había inclinado largo rato, dirigiendo palabras en una lengua misteriosa a su pueblo disperso. Esa misma noche el cacique había muerto (10).

Fue una amistad fulminante, a primera vista. Al despertarse el alba y los tranvías, regresaron juntos a Buenos Aires, y ya no se separaron.

¹⁵² De modo similar, también los emigrantes llegados de África a Italia en *Dall'Atlante agli Appennini*, op. cit., p. 49, ven cambiados sus nombres. Cómo afecta este hecho a su joven protagonista Youssef puede observarse en el siguiente pasaje: “Più del caldo, della fatica, degli energici scappellotti del responsabile, i cui ordini in italiano all'inizio non capisce, la cosa che più di ogni altra lo disorienta, nella nuova vita tra le serre, è la perdita del nome. Tutti i paesani hanno perso quello originario: Ahmed è diventato Aldo, Rachid Riccardo, Youssef Giuseppe”. (“Más que el calor, que el cansancio, que los pescozones del responsable, cuyas órdenes en italiano no entiende al principio, lo que más lo desorienta, en la nueva vida entre los invernaderos, es la pérdida del nombre. Todos los paisanos han perdido el nombre originario: Ahmed se ha convertido en Aldo, Rachid en Ricardo, Youssef en Giuseppe”). Una muestra más de la importancia que Attanasio concede a esta pérdida del nombre, la tenemos en un poema de su último libro, *Blu della cancellazione* (op. cit., p. 102-104), titulado “Il suo nome era Tarek di Helalia...”, del que por su extensión solo ofrecemos la primera estrofa: “Il suo nome era Tarek di Helalia,/ma lo chiamavano Tano il tunisino/- tutto il giorno a zappare a concimare-/diceva sempre sì,/anche ad agosto dopo mezzogiorno,/quando/tra concimi e diserbanti/cominciava ad avere giramenti./Mort'ammazzatosempre nella serra./Cipolle e melanzane grosse come teste di bambini”. (*Era su nombre Tarek di Helalia...*: “Era su nombre Tarek di Helalia.../mas lo llamaban Tano el tunecino/-todo el día cavando estercolando-/siempre decía que sí,/hasta en agosto a mediodía,/cuando/ entre estiércol y herbicidas/comenzaba a marearse./Matándose a diario en el invernadero./Cebollas, berenjenas grandes como testas de niños.”).

¹⁵³ Modesto Inacayal (1833-1888), cacique de la zona norte de la Patagonia argentina, fue uno de los últimos en resistir en la citada Conquista del Desierto del general Roca. Inacayal, hecho prisionero y sometido a diversos traslados, acabó sus días viviendo con su familia en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, que dirigía Francisco P. Moreno; parece que este (también conocido como Perito Moreno), botánico, explorador y geógrafo quiso devolverle así su hospitalidad de otros tiempos, aunque también se habla de intereses meramente antropológicos. Falleció por causas desconocidas el 24 de septiembre de 1888. En la novela *Maria Attanasio* se hace eco de lo escrito por Clemente Onelli -científico, explorador y escritor italiano emigrado a Argentina, y fuente a su vez del escritor argentino Osvaldo Bayer, citado por ella en su inmediata Nota 3-sobre sus últimas horas: “Un día, cuando el sol poniente teñía de púrpura el majestuoso propileo de aquel edificio [...], sostenido por dos indios, apareció Inacayal allá arriba, en la escalera monumental; se arrancó la ropa, la del invasor de su patria, desnudó su torso dorado como metal corintio, hizo un ademán al sol, otro larguísimo hacia el sur; habló palabras desconocidas y, en el crepúsculo, la sombra agobiada de ese viejo señor de la tierra se desvaneció como la rápida evocación de un mundo. Esa misma noche, Inacayal moría, quizás contento de que el vencedor le hubiese permitido saludar al sol de su patria”. (La referencia la ofrece Milcíades Alejo Vignati, *Iconografía aborigen*, Separata de la “Revista del Museo de la Plata” (Nueva Serie), Tomo 2, Antropología n. 10, 1942, p.25, que la toma de Clemente Onelli, *Conferencias*, Biblioteca del Suboficial, Buenos Aires, 1931, vol. LVII). También en la novela de Pedro Orgambide, *Un caballero en las tierras del sur*, Editorial Atlántida, Buenos Aires, 1997, que narra la vida del Perito Moreno, se sugiere que Inacayal se suicidó arrojándose de las escaleras del Museo de La Plata. Sin embargo, las razones verdaderas de la muerte de Inacayal siguen sin aclarar.

Tras su despido Paolo se fue a vivir con su amigo, que trató inútilmente de que tomara consciencia de una realidad -trabajadores contra trabajadores- para él inaceptable. «No tiene nada que ver la mujer de Broletto¹⁵⁴: lo hacen adrede para malmeternos a los unos contra los otros», le dijo, y añadió «Ahora estás señalado: ninguna empresa en Buenos Aires, te dará ya trabajo. Si acaso sin papeles¹⁵⁵ y por un salario de hambre».

El ingeniero piamontés que lo había contratado, como ya había hecho con otros inmigrantes, no le dio sin embargo ni siquiera eso, y Paolo fue a exigirselo a trancazos a la puerta de su vivienda; una furia que a la policía le costó aplacar y que requirió una camisa de fuerza.

Cuando salió del manicomio después de algunos meses y algunos calmantes - considerándolo totalmente sano de mente, salvo incontables estallidos de ira- empezó a abrirse camino la idea de los pesos falsos. Habló de ello con Juan que lo aprobó: ningún Estado merece nada, y mucho menos la autoritaria República Argentina, que todos tienen la obligación de combatir como puedan.

Desde aquel momento los asociados del Círculo Acción y Verdad no tuvieron más dificultades económicas, ni personales ni colectivas, aprestándose a participar sin restricción alguna en las grandes manifestaciones, a las que además de todos los sectores sociales -amas de casa, artesanos, cocineros, panaderos, estibadores, obreros- se sumaron los trabajadores de la pampa en lucha contra los *terratenientes*¹⁵⁶.

Un férreo servicio de orden de los obreros neutralizaba a los provocadores, frenaba a los que se cabreaban en exceso durante el largo desfile de los manifestantes, que el primero de mayo de 1909 recorría pacífico y variopinto la avenida de Mayo. Pero, de improviso, en la Plaza del Congreso¹⁵⁷, la dispersión de la cabeza de la manifestación:

¹⁵⁴ En el original *Broletto*, en evidente errata, pues en la carta lo llama *Bioletto*, y es así como aparece en las *Anotaciones* y en el original transcrito por mí, donde por cierto nombre y apellido, Alfredo Bioletto, están subrayados.

¹⁵⁵ En el original *in nero*, que parece ser un anacronismo y por esa razón no lo traduzco literalmente. En GDLI: “ac. 13. *Nero*: ac. Figur. Che si sottrae alla disciplina e alla pubblicità prescritte dalla legge in materia di attività economica; clandestino, occulto ed illegale”.

¹⁵⁶ En el original *terratenientes*, en español. En GDLI se registra como calco del español: “*terrateniente*: propietario terriero (in part. nella società latino-americana)”.

¹⁵⁷ En el original *Plaza del Congresso*, nueva mezcla de español e italiano.

heridos, sangre, banderas y cuerpos pisoteados por los caballos, tras la carga ordenada por el coronel Ramón Falcón¹⁵⁸.

Los compañeros de Acción y Verdad consiguieron escabullirse por una calle lateral, y solo entonces -aplastados contra los huecos de los escaparates de un gran almacén para no ser arrollados por la multitud que huía- se dio cuenta Paolo de la palidez y del hombro sangrante de su amigo.

Taponaron lo mejor que pudieron la herida de Juan al que, señalado hacía ya tiempo como peligroso revolucionario en toda la Argentina, alejaron de Buenos Aires al amanecer del día siguiente escondido en un carro de *colonos*¹⁵⁹ amigos: un largo viaje por la pampa para curarse en una comunidad donde desde finales del siglo XIX un grupo de exiliados políticos todo lo compartían, a todo -educación, salud, necesidades alimentarias- atendían con sus propios recursos.

La represión contra los obreros fue violenta: Círculos¹⁶⁰ cerrados, obreros arrestados, inmigrantes expulsados; y tres días después otra carga de la policía y más muertos entre las ochenta mil personas que esperaban ante el depósito de cadáveres los funerales de los manifestantes del primero de mayo.

El inmigrado Paolo Ciulla resultó inencontrable, desapareciendo clandestinamente entre las multitudes de los arrabales bonaerenses; firmemente decidido a reunir en el más breve plazo posible el dinero para volver a Europa.

Pero la separación de Juan fue para él la repetición de algo insoportable ya vivido. Recorriendo las calles para poner en circulación billetes falsos de cincuenta pesos, empezó a oír una voz que con un eco sibilante y prolongado lo llamaba desde dentro.

«¡Basta, basta!», decía a aquella voz.

¹⁵⁸ Ramón L. Falcón (1855-1909), político y militar argentino, jefe de policía que destacó por su extrema dureza en la represión de las manifestaciones obreras en Buenos Aires a comienzos del siglo XX. En concreto, el 1 de mayo de 1909 al que se alude en el original, la policía a sus órdenes causó la muerte a casi ochenta manifestantes, y en días posteriores la represión causó más muertes. Una bomba de fabricación casera lanzada contra su coche seis meses después por un joven obrero ucraniano, Simon Radowitzky, acabó con su vida.

¹⁵⁹ En el original *colonos*, con plural español y cursivas. En GDLI se registra como voz del latín *colonus*: “*Colono*: ac.1.Coltivatore del podere altrui [...] Contadino, agricoltore. Ac. 2. Abitante di una colonia, individuo che si reca o che è inviato a a popolare luoghi deserti, incolti; colonizzatore”.

¹⁶⁰ En el original, con minúscula.

Que volvía amenazadora a llamarlo desde fuera. A multiplicarse en la mirada de los transeúntes, del hombre que lo miraba fijamente desde el muro.

Que bajaba del cartel. Lo seguía.

Abstraído en sus pesadillas no se percató de los guardias. Lo detuvieron mientras trataba de colocar, a un cambio muy favorable, pesos falsos a emigrantes recién llegados.

De la cárcel fue enviado de inmediato al manicomio criminal de Buenos Aires: daba saltos, se revolcaba por el suelo, y cantaba noche y día sin parar. Se hicieron cargo de él dos psiquiatras -los doctores Obdulio Hernández y Augustin Drago¹⁶¹- que abiertos a los nuevos experimentos terapéuticos provenientes de Europa aconsejaron al loco que pintara. Paolo pintó muchísimo: reproducciones de grandes obras del pasado -Tiziano, Rafael y el amadísimo Mantegna- pero también telas en las que adquiría definido contorno el flujo desbordante que parecía querer abrirse paso en cada parte de su cuerpo, estallando a veces en impulsivo gesto, irrefrenable grito¹⁶².

Los psiquiatras decidieron enviar algunas telas a un famoso crítico de arte, que respondió con una carta llena de elogios y admiración por el pintor. Se montó una exposición en el mismo manicomio. Los muchos periodistas que la visitaron salieron de allí entusiasmados: todos los cuadros se vendieron, y sus telas fueron reproducidas en muchos periódicos; una sobre todo, *El triunfo de la Argentina*¹⁶³. En ella se representaba a una bellísima mujer alada -parecida a Anna Kulishova- bajo la cual encontraba refugio una multitud de todas las razas. Al frente de aquella multitud un indio: el cacique Ynacayal, que en las turbulentas alucinaciones de los primeros meses de manicomio se había presentado con frecuencia a Paolo para descifrarle el mensaje. Las palabras *luchar*, *resistir*, *confiar*¹⁶⁴, escritas en la parte inferior de la tela fueron interpretadas por periodistas y lectores como el esfuerzo de un perturbado en lucha contra la enfermedad.

¹⁶¹ En el original *Augustin*. Probablemente escrito así por error que conservo en la traducción, aunque sin duda se trata de Agustín Drago del que hemos tratado, junto con Obdulio Hernández, en la nota 87.

¹⁶² Nicolosi, en *Paolo Ciulla, il falsario*, op.cit., pp. 86-87, escribe que Ciulla pintó en estos años copias de pinturas de Tiziano y de Rafael. Incluye en su libro reproducciones de algunas de estas copias, además de una pequeña estatua de terracota que también le atribuye, algunas de las cuales pueden verse en el Apéndice 2, pp. 147-148.

¹⁶³ Pietro Nicolosi, *Paolo Ciulla, il falsario*, op. cit., p. 86, dice que Ciulla recibió una carta laudatoria de un importante crítico de arte a propósito de este cuadro, *Il trionfo della Argentina*. Véase nota 32 de la Tercera parte, en la que Turi se refiere a esta obra.

¹⁶⁴ En el original *luchar*, *resistir*, *confiar*, en español. Seguramente por error, o errata, *confiar* con tilde.

Autorizado por el tribunal y por los médicos, un periodista de “La Prensa” lo entrevistó; durante algunos meses, en la prensa argentina se habló profusamente del «curioso caso de Pablo Ciulla»¹⁶⁵, y del extraordinario *móvil*¹⁶⁶ que lo había empujado a la falsificación: no el amor al dinero, sino al arte.

Cuando el silencio cayó sobre su nombre y sobre los métodos terapéuticos de los psiquiatras, Paolo se encontró aún más extranjero y solo entre rígidas reglas y locos furiosos. Trató inútilmente de que le dieran el alta. Por último, recurrió en Italia a Turi, que habló de ello a su hermano Pietro, el diputado, quien a su vez trasladó el problema al catanés Marchese de San Giuliano¹⁶⁷, ministro de exteriores -que en aquellos meses luchaba con denuedo junto a Giolitti¹⁶⁸ para mantener a Italia fuera de la guerra- pero su muerte repentina prolongó durante otros dos años las negociaciones para traer a Ciulla a Italia¹⁶⁹.

Por fin fue dado de alta a últimos de agosto de 1916, con la obligación de embarcar de inmediato en el primer buque que partía para Italia, el *Principe di Udine*¹⁷⁰.

¹⁶⁵En el libro *Paolo Ciulla, il falsario*, op.cit., p. 86, Nicolosi se refiere a esta entrevista realizada a Ciulla para el más importante periódico argentino “La Prensa”, de título “Falsificación de billetes de banco- Antecedentes y móvil curioso del autor- El caso de Pablo Ciulla”. *Pablo* en español, como repite Attanasio.

¹⁶⁶ En el original *móvil*, en español, con tilde y en cursiva.

¹⁶⁷ Se trata de Antonino Paternò-Castello (1852-1914), sexto marqués de San Giuliano, político y diplomático que, entre otros importantes cargos, fue alcalde de Catania, diputado y ministro de Exteriores desde 1905 a 1906 y desde 1910a 1914; defendió la política de expansión africana y fue partidario de la neutralidad de Italia en la Primera Guerra.

¹⁶⁸ Giovanni Giolitti (1842-1928) fue protagonista de la política italiana durante casi cuatro décadas. Era la personificación del sentido práctico de la burguesía, pactando a derecha e izquierda con objeto de aislar a los extremismos y obtener réditos políticos. Ministro con Crispi, también partidario de la neutralidad, no se opuso a Mussolini al principio, pero el asesinato de Matteottito alejó de la mayoría gubernamental. Su influencia fue tal que los años entre 1901-1914 se conocen como *Età giolittiana*.

¹⁶⁹ En “Memoriale”, en el Acta de la audiencia pública del 24-10-1923 he tenido ocasión de leer la abundante correspondencia, solicitada por el Tribunal, entre Gesualdo Libertini y el titular del Ministerio de Asuntos Exteriores dando cuenta de las gestiones realizadas, así como las cartas dirigidas por Libertini a Vincenzo, el hermano de Ciulla, para informarle del estado de la cuestión; entre estos documentos se incluye una carta urgente fechada en Roma el 15 de septiembre de 1916, en la que se dice que Ciulla ha partido de Buenos Aires en el barco “Principe di Udine”. En la nota 32 de la Tercera parte, Turi se refiere también a este asunto de la repatriación en la que su intervención fue, sin duda, decisiva.

¹⁷⁰ El trasatlántico “Principe di Udine”, construido en 1906 para la Lloyd Sabauda, entró en servicio en 1908 y realizó varias travesías a América hasta su desguace en 1929. Según Nicolosi, *Paolo Ciulla, il falsario*, op. cit., p. 88, el Udine partió el 6 de septiembre de 1916.

Sentado junto a una cristalera sobre la que se deslizaba el oscilante rielar del Atlántico, Paolo Ciulla comía cada día lentamente, a menudo absorto en su incierto futuro. No sabía qué haría al regresar a Catania; en el peor de los casos siempre quedaba la deshabitada casa paterna en Caltagirone: una hipótesis de inmediato descartada, en cuanto volvieron a fluir punzantes las imágenes de un pasado que creía enterrado: la gran fiesta nocturna improvisada en la plaza, y él llevado en triunfo por obreros y jornaleros. Y el encarcelamiento, la muerte de Cola. Y la huida de aquella ciudad. Mejor, concluía, retratar a los transeúntes en la calle.

En el buque hizo amistad con un grupo de muchachos que iban al frente; a menudo por la noche cantaba con ellos hasta tarde, mientras intercambiaba intensas miradas con Rino, un alegre napolitano que a los dos meses moriría congelado en el Pasubio¹⁷¹.

Y una noche, por fin, el reconocerse excitado de sus cuerpos entre el martilleo de las máquinas y la tinta del agua.

¹⁷¹ El Pasubio, macizo en el límite entre las provincias de Vicenza y de Trento, fue escenario de duras batallas durante más de tres años en la Primera Guerra Mundial, desde que en 1916 tuvo lugar la ofensiva austriaca.

Nueve

Si el hombre que en aquel tormentoso diciembre de 1916 -con un largo gabán, una guitarra bajo el brazo y el rostro oculto bajo un sombrero deformado- hubiese podido verse a sí mismo, habría reconocido el gesto ensimismado de una pequeña escultura que, cuando era estudiante en la Academia, había visto en una exposición en Roma, y ante la que se había parado mucho tiempo, como si algo de la infelicidad de aquel *Cantante callejero*¹⁷² oscuramente le concerniese.

El hombre se paró en Quattro Canti, frente a los escaparates de la librería Giannotta¹⁷³ y comenzó a cantar un tango argentino¹⁷⁴.

La voz de tenor atravesó los postigos de los edificios de via Etnea, penetró en los salones barrocos, traspasó los escaparates de la librería, llegando a oídos de un hombre que en aquel momento con otros tres compañeros habituales jugaba a las cartas.

«¡Qué bien canta!», comentó de Roberto.

«Una época de canciones y manos extendidas», respondió Verga, reanudando el juego.

La lluvia volvió a caer con furia sobre la acera, dispersó la voz en la ciudad de frío y de guerra.

¹⁷² En la Primera parte, notas 44y 45, tratamos ya de esta obra de Medardo Rosso, ahora contítulo en mayúsculas y en cursivas.

¹⁷³ Niccolò Giannotta (1846-1914), editor y librero catanés. La Librería Giannotta fue lugar de reunión de Federico De Roberto, Verga y otros muchos escritores sicilianos, a los que Giannotta publicó en la colección *I Semprevivi*. La acción transcurre ahora en 1916 y el editor había muerto en 1914, pero las reuniones continuarían, más si tenemos en cuenta que De Roberto había sido su asesor y consejero.

¹⁷⁴ En el original *tango argentino*, ambos términos en español. En GDLI aparece *tango* como voz hispanoamericana: “Danza argentina [...]brano musicale che accompagna tale danza; canzone con tale ritmo”.

Cerraba los ojos, se tapaba los oídos, pero la rueda dentada todo lo trituraba -París, Buenos Aires, y los gritos de los locos en el manicomio- devolviéndolo al punto de partida: entre notables y pordioseros en cada esquina de la calle de la ciudad de su infancia; decidido sin embargo a irse de allí cuanto antes, a pesar de la insistencia de Turi. Nada más llegar había ido a buscarlo, contándole su odisea; y mostrándole los trabajos realizados en Argentina.

«Eres un gran artista: es aquí donde tienes que estar. A través de mi hermano encontraremos un mecenas en Roma. Con la guerra ¿qué vas a hacer en Catania? », le había dicho Turi con vehemencia, detallándole los profundos cambios ocurridos mientras tanto en Caltagirone, donde los dos partidos -los conservadores de Libertini y los radicales de Milazzo- se habían convertido en defensores de Sturzo, que desde hacía más de diez años enérgicamente gobernaba la ciudad; y en el Parlamento, donde después de Arcoleo, hasta la guerra, el chaquetero¹⁷⁵ Libertini había mediado entre el cura y Giolitti. Que había sido peor que Crispi, apoyándose en los vencedores en cada municipio: en Catania, en el socialista De Felice -que expulsado del partido por intervencionista en la guerra de Libia, ya no era socialista-; en Caltagirone, en los católicos de Sturzo; y en toda Sicilia en notables y mafiosos, imposibilitando así cualquier cambio.

Mientras paseaban por el Corso, Turi se paró a hablar animadamente con el vicealcalde¹⁷⁶, reprochándole la ambigüedad de su partido -ayudas a los campesinos católicos, y continuidad en el poder de los notables.

¹⁷⁵ En el original *ascaro*. En GDLI se registra como voz árabe: “Soldato indigeno aggregato alle truppe coloniali italiane stanziate in Eritrea e Somalia (quando quelle regioni erano sotto il dominio coloniale italiano”. En TRECC: “*ascaro* (o *àscari*): Soldato indigeno dell’Eritrea e della Somalia (ma anche dell’Arabia merid.), che faceva parte delle truppe coloniali nelle ex-colonie italiane”. En este diccionario se ofrece además un matiz que explica su significado en este contexto: “Nel linguaggio parlamentare dei primi decenni del sec. 20°, nome dato in tono spreg. ai deputati delle maggioranze privi di un preciso programma o indirizzo politico”. En Angelo Tasca, *El nacimiento del fascismo*, Ariel, Barcelona, 1969, p.12, se concreta en nota que “Se denominaba así a los diputados elegidos por los terratenientes del Mezzogiorno”. Aunque en DRAE y en MMOL se registra *àscari* con el significado de soldado marroquí, he traducido con un término que recoge la connotación italiana.

¹⁷⁶ En el original *prosindaco*. En GDLI: “Assessore comunale cha fa le veci del sindaco”. Se refiere a Sturzo, “il prete” de líneas más abajo. Para lo relacionado con Sturzo, incluida su larga etapa municipal y la fundación del periódico semanal “La Croce di Constantino”, inmediatamente citada en la nota 11 de la autora, véase la nota 81 de la Primera parte. El término *vicealcalde* se recoge en DEAy, aunque no aparece

«¿En esto ha quedado la vida política?», preguntó polémico Turi.

«¿Acaso la vida es cosa de partidos?, -le respondió severo el cura, que saludó a Paolo distraídamente, como si no lo hubiese visto nunca. -Precisamente la vida del centro oscila entre dos polos: se inclina allá donde ve lo mejor, sin prejuicios políticos ni aversiones sistemáticas. Este es el único futuro posible de Italia, si no queremos sucumbir al caos del ateísmo socialista»(11).

Turi le había contado, por último, la conversión de Arcoleo que, masón declarado, había terminado sus días encerrado en un convento de Nápoles; y la tremenda muerte en el año 10 de Mario Milazzo, aplastado por un ascensor en un hotel de Palermo; a pesar de haberse convertido también él en partidario de Sturzo, había continuado luchando hasta el final por el reparto de tierra a los campesinos.

Resistiéndose a los insistentes consejos de Turi había vuelto a Catania, pero la imagen de Mario muerto, cuyo vitalismo descarado y arrebatador había amado y odiado con la misma vehemencia, no lo había abandonado: magma incandescente de demagogia y verdad, de desenfrenada ambición y sed de justicia. Como De Felice. Como él mismo, por otra parte, que se escondía, que negaba su diferencia: instinto contra natura -pero natural para él- que de repente irrumpía incontenible violentando toda apariencia; marginado y obligado a comenzar una y otra vez su vida en otro lugar, regresando, en el umbral de los cincuenta años, mendigo y extranjero a una ciudad que no reconocía.

Catania no era ya gozosamente barroca como la había dejado diez años antes, sino negra de lava y sin alegría; de la Milán del Sur¹⁷⁷, industrial y melómana, de la que Turi le había hablado en sus cartas, no encontró rastro. También los edificios nuevos parecían degradados por el manto de cansancio y pobreza que en aquellos dos años de guerra se había depositado sobre todas las cosas.

Y acabada la guerra, aún peor: fábricas cerradas, la pesadilla de la gripe española¹⁷⁸, y masas hambrientas que desde los barrios periféricos -San Cristoforo, Il Fortino,

en DRAE, sí la recoge la Academia en el artículo dedicado a la formación de prefijos. Su uso es habitual en la prensa escrita.

¹⁷⁷ La ciudad, en efecto, “stava diventando la più ricca città industriale della Sicilia” durante el gobierno de De Felice (Denis Mack Smith, *Storia della Sicilia medievale e moderna*, op. cit, p. 669). La expresión “Milano del Sud” parece que procede de la época de este político, que solía referirse así a la ciudad.

¹⁷⁸ En el original *la spagnola*, la epidemia de gripe que en 1918 ocasionó más muertes que la Primera guerra y se extendió por los cinco continentes. Pese a que los primeros brotes parece que se iniciaron en los

Picanello¹⁷⁹- convergían en el centro en busca de cualquier trabajo para sobrevivir; como por lo demás había hecho él mismo, los primeros meses después de su regreso.

Desestimada por falta de recursos la idea del taller fotográfico, lo había intentado todo -desde cantante de tangos argentinos, hasta pintor callejero, o grabador- consiguiendo a duras penas procurarse alguna comida.

Había ido también a casa de Santi, a pedirle trabajo.

«Lo poco que tengo, ni siquiera a mí me basta», le había contestado el ex compañero de Academia incómodo, y -con el temor de que se le presentara al día siguiente- había añadido: «Mi mujer, ya sabes... dirígete a don Stefano, seguro que él te puede ayudar».

«Ya que tan poco trabajo tienes, ve tú», fue su tajante despedida, mientras se preguntaba una vez más qué relación había habido entre los dos; Santi se hacía el santo¹⁸⁰, pero no podía ignorar la actividad de don Stefano, a quien quizás incluso echara una mano, pese a ser un artista más bien mediocre -jamás lo tentaba el riesgo- sin la destreza necesaria para la falsificación.

Unos años antes de que Paolo se fuese a París, Santi había querido hacerle un retrato, que después había rechazado con rabia; fue entonces cuando comenzó su odio, como si en la mirada arrogante, en los labios apretados de aquel dibujo hubiese reconocido sus propios deseos inconfesados, y su impotencia de colorista que nunca llegaría a ser un artista.

Fue el día de su cincuenta cumpleaños, después de haber mirado largamente en el espejo sus oscuros pensamientos y sus ojos hundidos, cuando Paolo se decidió. Acudió a casa de don Stefano, que lo trató como a un amigo reencontrado, sin ningún recuerdo de pasadas rencillas; le habló de la hija felizmente casada con un grabador, y le encargó inmediatamente que hiciera un retrato de la esposa moribunda¹⁸¹, aunque encareciéndole que no desapareciera de nuevo: tras la muerte de ella -era cuestión de días- tenía la

EE.UU., se llamó española por ser en este país donde, a causa de no haber intervenido en la guerra, la prensa informó sin tapujos sobre la pandemia.

¹⁷⁹ Barrios populares de Catania, los más afectados por la crisis de aquellos años.

¹⁸⁰ En el original *santitto*, sicilianismo. PICCITTO (IV, pp. 361-2) registra “*santu*: (en Catania) mite, buono e virtuoso”. Como diminutivo no se registra.

¹⁸¹ Véase supra, nota 5.

intención de retomar con él el asunto interrumpido antes de su partida, poniendo a su disposición, junto a otros amigos, los mejores instrumentos.

A las dos semanas Paolo se encontró en una apartada casita de Pedara¹⁸² con todo lo necesario para la falsificación del billete de banco de 50 liras, de nuevo tipo¹⁸³ y difícilísimo de reproducir.

Pasó meses -solo y sin testigos- probando una y otra vez, perfeccionando cada detalle, mientras cualquier preocupación cotidiana retrocedía borrosa e innecesaria a los márgenes de la consciencia; descubrió por fin, en una mezcla de grasas de animales llevadas hasta la ebullición, el secreto para simular a la perfección la imagen en filigrana.

A causa del arresto del propietario de la casa de Pedara -sorprendido mientras trataba de introducir salvado de contrabando en una aldea cercana al Etna- el taller fue trasladado a Catania, a los sótanos de la vivienda de Santi, que durante algún tiempo cambió su actitud hacia él, y bajaba con frecuencia a buscarlo para informarse de los progresos de su trabajo. Pero él fue evasivo -un secreto, aquella difícilísima falsificación, solo suyo. Santi comprendió y se le mostró de nuevo hostil, negándole incluso la ayuda de un joven colaborador suyo para acompañarlo a casa. Polvos corrosivos, ácidos, disolventes - además del paciente trabajo de grabado, y la hiperglucemia heredada del padre- le estaban dañando irreversiblemente la vista.

Con la obra acabada, cuando faltaba poco para imprimir los billetes -perfectos si no hubiera sido por el papel algo más grueso- don Stefano y sus amigos se apoderaron de los clichés y lo echaron, considerándolo ya inútil como falsificador a causa de la ceguera; lo sustituyó en la imprenta Santi que, para evitar posibles sospechas sobre su persona exigió el traslado del taller de nuevo a Pedara.

En contra de lo que los excolaboradores esperaban, Paolo desapareció de la circulación. Un traficante les contó que se había establecido por su cuenta; una noticia improbable, consideraron: ¿qué podía hacer, ciego como estaba?.

¹⁸² Pedara es una localidad de la provincia de Catania situada en la ladera más meridional del Etna.

¹⁸³ Mantenemos el término *tipo* del original, aunque tanto en italiano como en español *tipo* es tecnicismo de la Numismática referido a las monedas.

Únicamente Santi contó que un día irrumpió en su casa a la hora del almuerzo, que los había insultado a él y a su mujer, y que se había ido gritando «¡Como Cristo te adoro, como madera te destrozó»¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Estas palabras, que añaden extrañeza a las ya extrañas relaciones entre Paolo y Santi, las pronuncia Ciulla durante la audiencia pública del 27-10-1923, como recoge Attanasio en las *Anotaciones* en su resumen del “Corriere di Sicilia” del 28-10-1923: “Ciulla: Chi dice che non è un artista? Avv. Albanese: Meno male che non disconocete... Ciulla (interrompendolo): No, no, come Cristo t’adoro...”. (“Ciulla: ¿Quién dice que no sea un artista? Ab. Albanese: Menos mal que no lo negáis... Ciulla (interrumpiéndolo) No, no, como Cristo te adoro...”). La frase -que en esta ocasión aparece completa mientras que en el juicio Ciulla será interrumpido por la intervención del abogado- procede de una leyenda que se atribuye al papa Sixto V. Parece ser que habiendo llegado a sus oídos que en las afueras de Roma habían encontrado un crucifijo que sangraba, se acercó hasta él con un hacha y lo destrozó diciendo “come Cristo ti adoro, come legno ti spacco”; la leyenda añade que en su interior se encontró una esponja empapada en sangre animal, preparada por el dueño del crucifijo, que fue ajusticiado. La leyenda inspiró a Belli uno de sus “Sonetti romaneschi”, el titulado “Papa Sisto”: “Fra ttutti quelli c’hanno avuto er posto/De vicarj de Ddio, nun z’è mai visto/ un papa rugantino, un papa tosto,/un papa matto uguale a Ppapa Sisto./E nun zolo è dda dí cche ddassi er pisto/A cchiunqu’omo che jj’annava accosto,/ma nnu la perdonò nneppur’a Cristo,/e nmemmanco lo roppe d’anniscosto./Aringrazziam’Iddio c’adesso er guasto/nun po’ ssuccede ppiù cche vvienghi un fusto/d’arimette la Cchiesa in quel’incraso./Perché nun ce po’ èsse tanto presto/un antro papa che jje pijii er gusto/de mèttese pe nnome Sisto Sesto”. (“Fra tutti coloro che hanno occupato il posto/Di vicario di Dio, non s’è mai visto/Un papa litigioso, un papa duro,/Un papa matto, come Papa Sisto./E non c’è solo da dire che riduceva a malpartito/Chiunque gli capitasse vicino,/Ma non lo ruppe neppure di nascosto./Ringraziamo Iddio che adesso non può più capitare//La sventura che venga un uomo/È riporti la Chiesa in una tale situazione./Perché non può esservi tanto presto/Un altro papa a cui venga il gusto/Di darsi per nome Sisto Sesto” (Giuseppe Gioachino Belli, *Tutti i sonetti romaneschi*, a cura di Marcello Teodonio, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1998, p. 581, n. 1182).

Sentado en un velador en la terraza del Caffè Tricomi, Paolo Ciulla gesticulaba y hablaba solo ante un helado fuera de temporada.

Se han puesto de acuerdo, los cabrones, pensaba furioso acercándose muchísimo el periódico a los ojos y alejándolo de golpe asqueado, mientras los transeúntes, incómodos, se cambiaban de acera. Él percibía aquella alarma -sentía que sus gestos escapaban de su definición intelectual, atravesaban el pensamiento y se marchaban por su cuenta- pero no podía hacer nada. Estaba cabreado. Muy cabreado.

Los cabrones a los que concretamente se refería aquella mañana eran los empresarios que, para enfrentarse unidos a las revueltas y ocupaciones obreras, en aquellos últimos días de marzo de 1920, habían constituido la Confindustria¹⁸⁵; pero en el epíteto los incluía a todos: terratenientes, nobles, curas, realeza, ministros, generales y el ex compañero Mussolini, que en las elecciones de noviembre del año anterior, en Milán, había sido derrotado por populares y socialistas. Cabrones también ellos, concluyó, pero con una suerte de aprensión interior, de inconfesado sentido de culpa.

Tiró el periódico al suelo y volvió a los restos del helado y al pensamiento que desde hacía unos días lo obsesionaba: todo estaba ya listo para el billete de 500 liras -tórculos, tintas, ácidos, colas, rodillos, clichés- todo, excepto el papel. Ligerero y viscoso en el punto justo. Que no lograba encontrar.

Mientras sujetaba el platito en la mano, las yemas de sus dedos encontraron el borde de la servilleta de papel sobre el que estaba el helado; percibió la porosidad, la consistencia, los imperceptibles relieves, las ondulaciones de cada fibra.

«¡Este!. ¡Este es!», gritó en voz alta, mientras sentía que toda su vida convergía, redimida, en aquel borde humedecido de papel: los años de estudio apasionado en la Academia y su arte con tanta frecuencia despreciado; el mucho caminar por las calles de Buenos Aires, de París; y los rostros de los camaradas -nunca olvidados- que en los días

¹⁸⁵ La Confindustria, o Confederazione Generale dell'Industria Italiana, se había fundado en Turín en 1910 con el objetivo de tutelar los intereses de las empresas industriales frente a los sindicatos de trabajadores. Posteriormente se iría extendiendo por el resto de Italia.

de desesperación y en las noches de insomnio volvían para mostrarle la razón de su vida y el sentido de sus muertes. Maldito dinero, pensó.

Ante su encargo el camarero lo miró desconcertado, pero volvió poco después con algunas servilletas de papel de helado, regocijándose, mientras se dirigía a otra mesa, de que en tiempos de mucha necesidad y de muchísima avaricia circulase por ahí un chiflado¹⁸⁶ como aquel; de propina le había dejado diez veces el precio del helado. Esa noche la hija esquelética y desgana se chuparía los dedos¹⁸⁷.

Ayudándose con el bastón para evitar los peligros del deteriorado pavimento de lastras basálticas¹⁸⁸ del cruce de via Etnea con Stesícoro¹⁸⁹, Paolo Ciulla se dirigió hacia Piazza Università; dando un gran rodeo para no volver a encontrarse en medio de la cotidiana multitud de manifestantes, llegó hasta donde estaban estacionados los coches de alquiler.

Mientras atravesaba la ciudad en coche, vio una lluvia azul y malva de grandes billetes de quinientas liras que planeaban sobre calles, casas, plazas, hospitales, bancos y fábricas abandonadas.

¹⁸⁶ En el original *scattiato*, sicilianismo. Véase nota 30 de la Primera parte.

¹⁸⁷ En el original *licchità*, sicilianismo. PICCITTO” (II,p. 486): “*licchità*: (en Catania) Leccornia; ghiottoneria”.En GDLI se registra como dialectalismo: “*licchéto*: Ghiottoneria; allettamento, attrazione”.

¹⁸⁸ En el original *basolato*, sicilianismo. Véase nota 18 del Preámbulo.

¹⁸⁹ En el original, *via Stesicoro Etnea*.

Poco después dos de aquellos billetes llegaron, anónimos, a un cuchitril de la Pescheria¹⁹⁰, detrás de las murallas de Carlos V¹⁹¹, donde con sus tres hijos vivía Annetta-criada¹⁹² sin trabajo y desgraciada aspirante a suicida- salvada, unos meses antes, por un transeúnte de entre las ruedas de un chirriante tranvía; había acabado con nombre, dirección, y gran vergüenza para ella en un suelto del “Corriere di Catania”.

El sobre que el cartero le llevó la sumió en una grandísima agitación; solo tres veces en su vida había recibido cartas: la primera, para llamar a la guerra a su marido; la segunda, una postal ilustrada con las palabras en relieve «Tesoro mío, volveré pronto¹⁹³», que de noche cuando en la cama los hijos dormían junto a ella, silabeaba muy despacio llorando; la tercera, con la noticia del fusilamiento del marido «por escaso valor y autolesión». Y no le habían concedido ninguna ayuda.

Discutieron largamente Annetta y el cartero, que ante su rechazo amenazó con llamar a los carabinieri; y la cogió, aquella carta, maldiciéndose a sí misma y a aquel desgraciado que le había impedido morir. Al no ver encima ningún membrete estatal se tranquilizó un poco, y la abrió. Incredula, miró a contraluz los dos billetes de 500 liras: dentro del óvalo brillaba en transparencia, nítida y clara, la cabeza de la justicia¹⁹⁴. Se los metió rápidamente en el petillo, sintiéndolos palpar de alegría y abundancia entre los senos cada momento de la tarde y de la insomne noche. Al día siguiente cambió uno y llenó la casa de comida y medicinas. Durante casi dos años, el prodigio se repitió, puntual, todos los meses.

¹⁹⁰ La Pescheria, mercado de pescado, junto al Palazzo dei Clerici y las murallas de Carlos V.

¹⁹¹ Las murallas de Carlos V, edificadas por el emperador para defensa de la ciudad, llegaron a tener once baluartes y siete puertas; el conjunto fue gravemente dañado por la erupción de 1669 y el terremoto de 1693. A partir de la reconstrucción de Catania en el siglo XVIII, quedan notables restos de la fortaleza y la puerta principal junto al Duomo.

¹⁹² En el original *criata*, sicilianismo. PICCITTO (I, p.779): “Cameriera, domestica, serva”. En GDLI se registra como voz española, femenino de “*criato*: ac. 3. Servo, domestico”.

¹⁹³ Por evidente errata, *presto* aparece fuera del entrecorillado.

¹⁹⁴ Los primeros billetes con este valor fueron emitidos por la Banca Nacional del Reino de Italia en 1874, durante el reinado de Vittorio Emanuele II. Posteriormente, el Banco de Italia lanzó una nueva emisión de billetes de 500 liras en 1896, que con escasas variaciones fueron de curso legal hasta 1950. Reproducciones tanto del billete de curso legal como del falsificado pueden verse en Apéndice 2, pp. 151-153.

Una lluvia de benéficos y anónimos billetes de 500 liras penetró, entre la primavera de 1920 y el otoño de 1922, en las casas de muchos necesitados de Catania y su provincia, pero muchos más, colocados por Maria Guerrera¹⁹⁵ -una mujer joven que ayudaba a Paolo Ciulla, ya casi ciego del todo, en la dosificación de los colores y en el trapicheo- se posaron sobre tranvías, coches, trenes, carros, buques, recorriendo, en las manos conscientes de traficantes y en las inconscientes de comerciantes y emigrantes, el viejo y el nuevo mundo. Nadie tuvo nunca la sospecha de que fuesen falsos.

En dos años de solitario trabajo puso en circulación alrededor de veinte mil billetes; una riqueza gratuita, gran parte de la misma en una ciudad, Catania -en aquellos años, como toda Italia- en plena regresión económica, entre hambrientas poblaciones sublevadas y escuadrones fascistas que devastaban sedes de partidos, cámaras de comercio, sindicatos.

Tercera parte

Presidente: «He comprendido, cada color...».

Ciulla: «...cada color tiene su...sabor»¹.

¹⁹⁵ Maria Guerrera es personaje real que junto a su padre, el traficante Antonio Guerrera, será juzgada y condenada y aparecerá con frecuencia en la Tercera parte y en las *Anotaciones*, como se verá de inmediato.

¹ Esta Tercera parte, en la que se narra el proceso de Ciulla y el resto de falsificadores es, como dijimos, la que aparece más documentada en las *Anotaciones*, con profusos datos procedentes de las crónicas periodísticas que siguieron el juicio y de las 85 páginas de la sentencia. En general, la escritora hace resúmenes de las sesiones y de las intervenciones, aunque no faltan los fragmentos reproducidos literalmente; de todo ello damos cuenta oportunamente en las notas. La cita que abre esta parte es uno de esos fragmentos, correspondiente a la audiencia pública del 26- 10-1923 y aparecido en el “Corriere di

(audiencia pública del 26-10-1923)

Sicilia” del 27-10-1923; en él se reproduce el diálogo entre el Presidente del Tribunal y Paolo Ciulla que, prácticamente ciego, se había ofrecido a reconocer al tacto clichés de un billete por él falsificado: “Ciulla: *-Questo è il retro del biglietto da cinquecento lire e la zecca non ne ha certo uno uguale come perfezione: questo è il cliché color rosa della banca d’Italia, e questo è il cliché color azzurro dello stesso biglietto.* - Presidente: *Ho capito, ogni colore...*”. -Ciulla (interrompiéndolo)...*ogni colore ha il suo... sapore*”. (“*Este es el reverso del billete de quinientas liras y en la ceca seguro que no hay uno igual de perfecto: este es el cliché color rosa de la banca de Italia, y este es el cliché color azul del mismo billete.* -Presidente: *He entendido, cada color...* -Ciulla (interrumpiéndolo)... *cada color tiene su...sabor*.”). A continuación, sigue diciendo la crónica, Ciulla, agitando el billete, le dice al Presidente: “*-Per questo qui, signor Presidente, le darebbero subito quattro mila lire*” (“*-Por este billete, Señor Presidente, le darían de inmediato cuatro mil liras*”), provocando la hilaridad general; y todavía añade: “*- Vede quanto lavoro? Per questo solo meriterei di essere assolto*” (“*-¿Ve cuánto trabajo? Solo por esto merezco ser absuelto*”).

Diez

Quienes traicionaron al falsificador Paolo Ciulla no fueron sus 500 liras: «Una obra maestra del arte: más perfectas y mejor grabadas que las de la ceca», afirmaron más tarde los expertos del Banco de Italia, atónitos por la simulación perfecta de la filigrana en transparencia «inalterable y muy semejante a las verdaderas filigranas en pasta de los billetes auténticos», y sobre todo, del sello del Estado, «maravillosamente conseguido, casi indistinguible del verdadero»². Tampoco fue una carta anónima de uno de sus dos exsocios lo que lo descubrió ante la policía, como sospechó tras su detención.

Lo que llevó casualmente hasta él había sido el descubrimiento de una banda de falsificadores en plena actividad y en flagrante delito, que había tenido lugar tiempo atrás en Palermo, en Monte Pellegrino; una brillante³ operación policial dirigida por un agente americano, el teniente Fischietti⁴, enviado por el gobierno de los Estados Unidos para investigar la invasión de billetes falsos -no solo liras sino también dólares- que desde el Sur de Italia llegaba a América de la mano de los emigrantes que partían de los puertos de Palermo y Nápoles.

Entre los materiales embargados se encontró una lista de traficantes, dos de los cuales -Antonio Guerrera y la hija Maria⁵- eran de Catania, ciudad en la que se creía que se remataban los billetes de 100 liras encontrados en Palermo.

² En las *Anotaciones* se recogen las palabras textuales de un experto de l Banco de Italia, que constan en la sentencia : “Il contrassegno di Stato è riuscito meravigliosamente, ed attraverso le prove che io ho notato nella osservazione dei clichès, dei disegni e delle fotografie, tale contrassegno è quasi irriconoscibile dal vero”. (“El sello del Estado está maravillosamente conseguido, y según los exámenes que he realizado observando los clichés, los dibujos y las fotografías, dicho sello es casi indistinguible del verdadero”).

³ En el original eclatante, galicismo: “brillante, esplendoroso”. No se registra en GDLI. En DISC aparece como galicismo: “eclatante: Di tutta evidenza, vistoso”. En TRECC, también como galicismo: “eclatante: ac. 2. che richiama l'attenzione per l'importanza che riveste, per il clamore suscitato”.

⁴ Aunque por error en el original aparece Fisciatti, se trata de Michael Fiaschetti. En las Anotaciones solo se habla de “una indagine coordinata da un agente americano”. Fiaschetti (1886-1960) era un inspector italo-americano que sucedió a Joe Petrosino (muerto en Palermo mientras trataba de descubrir los lazos entre la mafia siciliana y la Mano Nera) al frente de la Italian Squad del Departamento de Policía de Nueva York. Fue enviado a Italia por el gobierno de los Estados Unidos para investigar el tráfico de billetes falsos, dólares y liras, que inundaban su país a través de los emigrantes italianos. En Palermo, en Monte Pellegrino descubre la imprenta del Fondo Airoidi en la que, entre otros traficantes, trabajan dos cataneses que más adelante se sabrá que son Maria Guerrera y su padre. Michael Fiaschetti es autor de una autobiografía, *The Man They Couldn't Escape*, London, Selwyn & Blount, 1930.

⁵ Antonio Guerrera y su hija Maria ayudarán a Paolo Ciulla en su último trabajo como falsificador, hasta que son descubiertos por Fiaschetti y despedidos por Ciulla ante su sospecha de que sean ellos quienes lo han denunciado. En las *Anotaciones* aparecen citados con frecuencia en relación con el juicio. También

El Comisario del Borgo, Taddeo Gulizia -en cuya zona vivían los dos traficantes, y donde se suponía que radicaba la fábrica- cogió de nuevo las riendas de todas las investigaciones realizadas desde principios de los años veinte.

Releídas actas, sumarios, convocados de nuevo los confidentes, a partir de los dos Guerrera había llegado a un bosque de traficantes, y entre ellos al más importante, Carmelo Chiarenza⁶, en esos meses encarcelado en Trípoli por tráfico. Y allí se había quedado bloqueado; hasta las investigaciones de Gervasi y la identificación de Petralia, que le habían permitido atar cabos entre pasado y presente. Y hasta la acción policial de aquella mañana. Pero otra era la fábrica, y extrañísimo el falsificador, que siguió hablando durante horas con el Fiscal, reivindicando con desconcertante vigor, junto al carácter de desobediencia civil de su actividad, su talento de artista.

Que, sin embargo, no podía firmar su obra maestra.

recoge Attanasio una observación maledicente de Ciulla; cuando preguntado un testigo sobre quiénes frecuentaban la casa de Maria y responder este que solo había visto a su novio, un tal Salvatore Messina, interviene Ciulla: “Un solo fidanzato ha visto entrare?” (“¿un solo novio ha visto que entraba?”), provocando la hilaridad general. En “Memoriale” aparecen también, frecuentemente citados, sobre todo el padre. En Fo y Sciotto, *Ciulla*, op.cit. p. 91, se refieren otros detalles de los que no se citan las fuentes, tales como que los Guerrera eran vecinos de Ciulla y que Maria le ayudaba en las faenas de la casa, además de en las tareas de la falsificación; en el mismo libro se cuenta, incluso con palabras textuales que suponemos inventadas, que la muchacha llega cuando está siendo arrestado y él la despide como si de una mendiga se tratara, hasta que ella comprende lo que está sucediendo (p.104); también se registra en el mismo libro otra intervención de Ciulla en el juicio en la que se refiere a Maria Guerrera: recibía su ayuda para la coloración de los billetes y, con otro comentario de dudoso gusto, que pensaba casarse con ella y no lo hizo porque ella en una ocasión, mientras comían, cantó una canción obscena (p. 120). Ignoramos de dónde proceden estos datos.

⁶ Para este personaje real véase nota 36 del Preámbulo.

Paolo Ciulla narra con una suerte de catártica liberación lo que se puede contar de su vida⁷, detallando finalmente con pelos y señales⁸ su actividad de falsificador, antes y después de la guerra, hasta la última y solitaria empresa tras haber sido despedido por sus socios.

Con solo mil liras, y compensando la pérdida de la vista con su excepcional memoria visual y con una desarrolladísima sensibilidad táctil y gustativa -cada color tiene un sabor, dice en efecto al estupefacto Fiscal Attisani-, se empeñó en empezar de nuevo en una casa alquilada por pocas liras en Piazza Maravigna⁹; pero dándose cuenta de que lo seguían - una noche había tenido que emplearse a fondo para despistar a dos individuos- se había trasladado a aquella zona periférica. A pesar de su gran miopía había conseguido llevar brillantemente a término la empresa, ayudado en la dosificación de los colores y en el trapicheo por Maria Guerrera y su padre, Antonio; a quienes, sin embargo, hacía ya algún tiempo que había despedido, por su complicidad en la irrupción nocturna de dos falsificadores palermitanos en su casa. Pistola en mano le habían arrancado el secreto de la transparencia, cuya preparación -la cocción de grasas animales en un gran caldero- había hecho nacer en el vecindario su fama de hechicero. Desde aquel momento había tenido que ocuparse de todo por sí solo, incluso de hacer llegar cada día pequeños paquetes de billetes a la mujer de Carmelo Chiarenza- traficante de su confianza y de sus antiguos socios desde siempre- que en ausencia del marido procedía a distribuirlos.

⁷ En “Memoriale” constan diversos documentos en los que se recoge la confesión de Ciulla: en el “Verbale d’Interrogatorio” (folio 15) del día siguiente a su detención, 18-10-1922, ya en la cárcel de Catania, reconstruye en efecto los hechos con todo detalle. Consta otro “Verbale d’Interrogatorio” del imputado el día 20-10-1922, en el que, en cuatro folios a doble cara, se reafirma en todos los extremos y añade que firma mecánicamente porque debido a su “quasi totale cecità” no puede comprobar el contenido de lo escrito. El contenido de estos interrogatorios es el mismo que repetirá en la primera audiencia, como veremos en la nota 17. (Constan también en “Memoriale”, entre otras sesiones de careo ante el Fiscal de la Corona Aristide Ferroni, un “Verbale di Confronto” (21-10-1922, folios 28-29) entre Ciulla y Stefano Milazzo, en el que este dice, como sostendrá durante todo el juicio, que Ciulla miente, y otro careo entre Ciulla y Cacciaguerra (23-10-1922, folios 35-36), en el que su antiguo compañero también lo acusará de mentir).

⁸ En el original *per filo e per segno*. En GRADIT: “loc.avv., accuratamente, nei minimi particolari”. La expresión equivalente empleada en la traducción es, según DRAE, coloquial.

⁹ En las *Anotaciones* se recogen en efecto las dos últimas direcciones de Paolo Ciulla: Piazza Maravigna, n. 9, en el centro histórico de Catania y viale Rapisardi, n. 431.

Paolo acompañó sus revelaciones con nombres, referencias precisas e indicaciones circunstanciadas.

Unas horas después la policía fue a tiro hecho a dismantelar un taller de falsificación en Pedara, donde, además de la producción del billete de 50, se remataban los billetes palermitanos de 100, mientras que en casa del pintor Santi Cacciaguerra fueron encontrados un cilindro y rollos de papel para imprimir. Y todos arrestados: colaboradores, falsificadores, traficantes.

Dos días después, en el “Corriere di Sicilia”, apareció un artículo a toda página con el título *El novelesco descubrimiento de los falsificadores*¹⁰; más que un artículo, un relato¹¹.

Los procesos y la crónica judicial tenían por entonces una enorme relevancia: a menudo apasionantes e imaginarias reconstrucciones, aderezadas con entrevistas, rumores, hipótesis, caricaturas; lo que inflamaba la escritura del cronista en aquel artículo, era la historia del falsificador, «el hechicero» o «el caballero del misterio», como lo

¹⁰ Ciulla fue detenido, como se dice con precisión en el Preámbulo, al amanecer del 17 de octubre de 1922, y el artículo, a cinco columnas, se publicó el jueves 19. La escritora da buena cuenta de ello en sus *Anotaciones*; apunta en ellas no solo el título al que alude sino los subtítulos: “La sorpresa della polizia-Nella casa di don Paolo ‘U Mavaru’- Macchinario e milioni di biglietti falsi sequestrati- Signor Procuratore si tolga il cappello! Sono un artista- Un’altra fabbrica scoperta a Pedara”. (“La sorpresa de la policía- En la casa de don Paolo ‘El Hechicero’- Maquinaria y millones de billetes falsos incautados- ¡Señor Fiscal, quítese el sombrero! Soy un artista- Otra fábrica descubierta en Pedara”). Todas las frases entrecuilladas que aparecen en los párrafos siguientes de este apartado de la novela están extraídas de las crónicas publicadas por el mismo periódico entre los días 19 de octubre y 13 de noviembre de 1922, como se recoge en las *Anotaciones*. Son dignos de mención, los titulares de algunas de estas crónicas, en tanto que ponen de manifiesto el protagonismo absoluto de Ciulla en el proceso e incluso dan fe de su conducta durante el mismo: “L’inizio del processo dei falsari-L’interrogatorio di Paolo Ciulla e dei correi” (24-10-1923) (“Comienza el proceso de los falsificadores-El interrogatorio de Paolo Ciulla y de sus cómplices”); “La seconda udienza del processo dei falsari- Sfilata di testimoni-La mania ciarliera del Ciulla” (25-10-1923) (“La segunda audiencia del proceso de los falsificadores-La obsesión parlanchina de Ciulla”); “La terza giornata del processo dei falsari-Vivaci battibecchi fra Ciulla e gli avvocati” (27-10-1923) (“La tercera jornada del proceso de los falsificadores-Animadas disputas entre Ciulla y los abogados”). Por su parte, Fo y Sciotto, *Ciulla*, op.cit., p. 105, se hacen eco de otros titulares en diversos periódicos de la península, cuyas cabeceras por cierto no se citan. He aquí algunas: “Il re dei falsari stupisce e commuove Catania e la Sicilia. Gran parte delle banconote perfettamente riprodotte sono state distribuite a cittadini ridotti in miseria”; “Il Robin Hood della Trinacria rubava allo Stato per ridare dignità ai poveri”. (“El rey de los falsificadores asombra y conmueve Catania y Sicilia. Gran parte de los billetes perfectamente reproducidos han sido distribuidos a ciudadanos reducidos a la miseria”; “El Robin Hood de la Trinacria robaba al Estado para devolver la dignidad a los pobres”). Sí se cita el “Giornale dell’Isola”, “uno fra i quotidiani più letti a Catania” (“uno de los diarios más leídos en Catania”) (p.116) pero no en relación con esos titulares.

¹¹ En las *Anotaciones* recoge Attanasio la descripción del protagonista de la crónica, captado instantes antes de su detención: “Curvo, vestito miseramente, silenzioso, rasente i muri, avanza. Cammina lentamente con fare circospetto e si appoggia ad un bastone col quale si destreggia lungo il cammino, essendo molto miope” (“Encorvado, vestido miseramente, silencioso, rozando las paredes, avanza. Camina lentamente con andar circunspecto y se apoya en un bastón con el que, por ser muy miope, se maneja en el camino”).

define: «Dijo ser un pintor, un artista que la sociedad había querido deliberadamente, por maldad de los hombres, dejar en el olvido y en la miseria. Y entonces se había rebelado: tenía ingenio, tenía voluntad. Y venció. Venció tras un peregrinaje de dolor y de miseria en las Américas».

De aquel *peregrinaje* se escribió muchísimo en aquellos días: fantasías, verdades, medias verdades sobre el curioso caso de Paolo Ciulla, que desde los periódicos sicilianos saltaron a los de toda Italia. Se escribió por ejemplo -en coherencia con el personaje- que con ocasión de la inauguración de una estatua de Garibaldi en Buenos Aires había hecho tapizar la ciudad con carteles que reproducían el billete de 10 pesos con el rostro de Garibaldi en el centro; se escribió también -pero esto con poca verosimilitud- que habiéndose hecho muy rico se había casado con una mujer bellísima.

En el artículo del día siguiente -con énfasis dannunziano¹²- se traza el perfil de «un artista de raza», «que aunque hundido en los abismos de la perdición conserva un destello de pureza en su alma en la que mantener viva y encendida la llama del amor por el arte»; en contraposición a él, Santi Cacciaguerra, se presenta como «un vulgar mercachifle, un poco intermediario, un poco comerciante, un poco secretario, un poco artista», que a ratos perdidos decora apartamentos, con resultados apenas aceptables; «Su modo de vestir desaliñado -concluye sibilino el periodista- contrasta extrañamente con la elegancia y el lujo de su mujer».

En este artículo se alude también a «manchas infamantes», a «placeres anormales» de Paolo Ciulla, justificados sin embargo por la desilusión histórica y artística, y por el binomio genio-desenfreno, «orgullosa, rebelde, intransigente con toda autoridad que no hubiese elegido él mismo, cuando se dio cuenta de que sus esperanzas estaban destinadas a permanecer como tales, su ánimo fue invadido por un espíritu de rebelión contra todo y contra todos, y su vida hasta entonces intachable comenzó a motearse de manchas infamantes»; para concluir : «Es cierto que el perfil del hombre, mirado con un sentido de humanidad, aparece distinto del de un delincuente común, aparece más como un despojo que la violencia de los embates de las olas ha estrellado contra todos los escollos

¹² De nuevo utilizo un adjetivo derivado que no aparece en DRAE. Todas las frases entrecomilladas de este párrafo y del siguiente se recogen en las *Anotaciones* y proceden del “Corriere di Sicilia” del 20-10-1922.

de la vida, que como un criminal que del delito haya hecho su vocación única y predominante; más parece una víctima que un culpable».

La imagen del genio rebelde e incomprendido resulta involuntariamente valorada por las malévolas declaraciones de su hermano Vincenzo, con el que desde hacía años había roto toda relación: «También en la juventud hizo tantas y las mismas locuras, por lo que incluso aquellos por quienes luchaba sin reservas lo abandonaron a su destino»¹³.

«Paolo Ciulla -escribirá el 21 de octubre el periódico, alimentando más aún en el imaginario popular, ya muy fascinado por la figura del falsificador, el consolador mito del bandido generoso que roba a los ricos para darlo a los pobres- es un delincuente de excepción: como no los hay, como quizás no los ha habido nunca», porque «filántropo..., por venganza contra la sociedad, lanzó al mercado millones de billetes falsos».

Y así hasta el 2 de noviembre de 1922. Esa mañana una expedición de castigo destruyó sedes, maquinarias, tipografía del “Corriere di Sicilia”, que aquel día denunciaba con firmeza la ocupación fascista de ayuntamiento, diputación, cámara de comercio, acontecida el día de Todos los Santos¹⁴.

Reanudará la publicación el 7 de diciembre.

Pero todo ha cambiado ya irreversiblemente. La prensa está amordazada -una mordaza que se convertirá en definitiva en el año 24- y todas las instituciones ocupadas por los fascistas; el 24 de noviembre Mussolini obtiene de la Cámara plenos poderes hasta finales de diciembre de 1923, en que su régimen se convertirá en definitivo¹⁵.

¹³ En las *Anotaciones* se recogen literalmente estas palabras, extraídas también de la crónica del “Corriere di Sicilia” del día 20-10-1922, en la que aparecen en efecto esas declaraciones: «Anche nella gioventù fece tali e tante pazzie per cui venne abbandonato al suo destino anche da coloro per i quali si batteva senza risparmio». A continuación, el periodista pregunta a Vincenzo si cree que Ciulla tiene dinero escondido, y este contesta que aunque no lo puede asegurar y hace mucho que no se relacionan, considera que dado su carácter no debe de tener un céntimo, y añade: “Mio fratello non sentiva alcun bisogno che per lo stretto necessario giorno per giorno” (“Mi hermano no necesitaba más que lo estrictamente indispensable día a día”). En esa misma crónica se escribe que Ciulla, en un interrogatorio ante Gulizia, afirma orgulloso que, pese a estar casi ciego: “mantengo intatto tutto il mio lavoro d’artista, e soprattutto il tenace disprezzo del denaro che ho qualche volta regalato a piene mani” (“mantengo intacta toda mi capacidad de artista, y sobre todo el desprecio permanente por el dinero que he regalado a veces a manos llenas”).

¹⁴ Véase Sebastiano Catalano, *Protagonisti a Catania tra Ottocento e Novecento*, Catania, CUECM, 1997, p. 238, donde se trata de esta agresión al periódico en su sede de Catania por parte de los escuadrones fascistas; la publicación del periódico estuvo interrumpida durante 33 días.

¹⁵ El largo periodo de la historia italiana protagonizado por el régimen fascista de Mussolini se extiende desde entonces -en 1925 se ilegalizarán todos los partidos políticos a excepción del Partito Nazionale Fascista- hasta 1945, que marcó la disolución de la Repubblica Sociale Italiana.

Once

El proceso contra el falsificador Paolo Ciulla dio comienzo un año después¹⁶, ante la Quinta Sección Penal del Tribunal de Catania¹⁷.

¹⁶ El juicio debía haber comenzado en junio pero fue aplazado hasta octubre por la enfermedad de una de las acusadas, Grazia Lo Vecchio. En “Memoriale” he encontrado una carta manuscrita de Paolo Ciulla donde, entre otras cosas, se queja de la tardanza del comienzo del juicio. La reproduzco completa, manteniendo escrupulosamente todo tipo de peculiaridades de su escritura, porque creo que refleja aspectos de la personalidad de Ciulla que ilustran también su actitud durante el proceso: “A Sua Ecc.nza Il Procuratore Generale presso il Tribunale di Catania/Ecc.nza Ill.ma/ Il detenuto Ciulla Paolo fu Giuseppe viene a far conoscere all’Ecc.nza vostra quanto siegue:/In questo processo a lungo andare scompaiono i maggiori responsabili, siamo al terzo: un morto e due all’ospedale. Il Cacciaguerra qualche giorno spunterà con una appendicite emorroidale, la signora Marietta Guerrera uscirà perché affetta di verme Tenne e così discorrendo discorrendo resterà solo in carcere il povero Paolo Ciulla, che come sempre questi signori l’hanno fatto passare come il vero responsabile delle carte false ed è restata in Italia ed ovunque che lei se va a scambiare una carta moneta le diranno: sono quelli di Ciulla!!/ Questi signori infamando il mio nome in questa maniera si son fatti i palazzi a terzo piano, ed impinguati i portafogli durante 8 anni di mia permanenza in America./Ora loro sono tanti S. Luigi gonzaga innocenti come l’acqua del baccalà e Paolo Ciulla li nomina per vendetta, o perché è pazzo, e non si sa dove andrà a arrivare la difesa di questi signori ad inventarne e sballarle delle grosse. Dato questo, prego i Sig. Giudici del Tribunale, che la grande spacciatrice Grazia Lo Vecchio ed il Sig. Stefano Milazzo siano presenti nelle udienze del processo salvo caso di morte. Perché dice un moto antico Cherque la famm. In tale intesa distintamente la saluto./Il detenuto Ciulla Paolo: N.B. La presente ha lo scopo di ottenere che l’Ecc.nza Vostra faccia datare lo svolgimento del processo al più breve termine possibile stante chi i suoi poveri occhi domandono davanti a Dio e l’umanità di essere curati e spero che l’Ecc.nza Vostra voglia che il Ciulla come le dissi la prima volta che la vidi che la casa di condanna per un cieco è la casa dei ciechi e non il carcere./Dev.mo Ciulla Paolo/Dal Carcere Giud. Li. 24.8.1923”. (Excelentísimo Fiscal General del Tribunal de Catania/Excelencia Ilustrísima/ El detenido Ciulla Paolo, hijo del difunto Giuseppe, pone en conocimiento de Vuestra Excelencia lo que sigue:/ En este proceso a largo plazo desaparecen los mayores responsables, vamos por el tercero: un muerto y dos en el hospital. Cacciaguerra cualquier día amanecerá con una apendicitis hemorroidal, la Señora Marietta Guerrera saldrá por estar afectada por la tenia, y así poco a poco quedará solo en la cárcel el pobre Paolo Ciulla, al que estos señores, como siempre, lo han hecho pasar por el verdadero responsable de los papeles falsos, y ha permanecido en Italia y por todas partes que si usted va a cambiar papel moneda le dirán: ¡¡son los de Ciulla!!/Estos señores infamando mi nombre de este modo, se han construido edificios de tres plantas, y han engordado sus carteras durante los 8 años de mi estancia en América./Ahora ellos son otros tantos S. Luis Gonzaga, inocentes como el agua del bacalao y Paolo Ciulla los nombra por venganza, o porque está loco, y no se sabe hasta dónde llegará la defensa de estos señores para inventar y soltar grandes embrollos. A la vista de esto, ruego a los señores Jueces del Tribunal, que la gran traficante Grazia lo Vecchio y el Sr. Stefano Milazzo estén presentes en las audiencias del juicio, salvo en caso de muerte. Porque dice una antigua sentencia: Busca a la mujer. En este acuerdo le saluda atentamente. / El detenido Paolo Ciulla: *Nota Bene*. El propósito de la presente es conseguir que Vuestra Excelencia fije la fecha de desarrollo del juicio en el más breve plazo posible habida cuenta de que sus pobres ojos piden ante Dios y la humanidad ser cuidados y espero que Vuestra Excelencia acceda, que Ciulla, como le dije la primera vez que lo vi, que el lugar de condena para un ciego es la casa de los ciegos y no la cárcel./Suyo afectísimo Paolo Ciulla/ Cárcel judicial, el 24.8.1923”). En “Memoriale” hay otras cartas manuscritas de Paolo Ciulla, más burocráticas y breves, dirigidas al Ill.mo Sig. Giudice Istruttore di Catania desde la cárcel; en una, fechada el 19-12-1922, solicita le hagan llegar 500 liras, a cuenta de su dinero secuestrado, para pagar a su abogado y otras 1000 para atender a las necesidades de su delicada salud; en otra, fechada el 6-3-1923, vuelve a solicitar la cantidad de 1300 liras para pagar de nuevo a su abogado.

¹⁷ En las *Anotaciones* se registra abundante información sobre el inicio de este proceso, a las 11,30 del martes 23 de octubre de 1923. Attanasio recoge la composición del Tribunal: el Presidente Vincenzo Cagni, los jueces Giovanni Cilia y Filippo Cucchiara, el Fiscal (Pubblico Ministero) Aristide Ferroni y el Secretario

En la jaula¹⁸ de los imputados, junto a todos los demás, fueron a dar los dos Guerrera, el grabador Stefano Milazzo¹⁹ -que nada tenía en común, excepto el apellido, con el Mario Milazzo de Caltagirone- y el pintor Santi Cacciaguerra.

A Ciulla, sin embargo, lo sentaron fuera de la jaula²⁰ junto a tres estudiantes universitarias²¹, y a un gran actor catanés, Giovanni Grasso²², que querían estudiar su conducta²³; mientras esperaba el inicio de la vista, el falsificador -único reo confeso- se

Emanuele Sozzi. En la audiencia pública del primer día de juicio, constituido el Tribunal, leídos los nombres de los 10 encausados, que siempre encabeza Ciulla, y asignados los defensores de cada uno, comienza el juicio oral, en el que el acusado repetirá detalladamente su confesión, recogida en la crónica del “Corriere di Sicilia” del 24-10-1923, donde puede leerse: “Comincia con voce lenta che si va man mano accalorando nella esposizione dei fatti, divagando, riprendendosi, ritornando su quanto prima aveva detto, finché vinto, si vede chiaramente, il primitivo timore, rende una esposizione lucidissima del fatto” (“Comienza con voz lenta que se va poco a poco acalorando en la exposición de los hechos, divagando, recuperándose, volviendo a lo que ya había dicho, hasta que superado, se ve con claridad, el primitivo temor, hace una exposición brillantísima del asunto”); así inicia su declaración: “Mi chiamo Ciulla Paolo fu Giuseppe e fu Cali Maria nato a Caltagirone il 17-3-1867, celibe” (“Me llamo Paolo Ciulla hijo del difunto Giuseppe y de la difunta Maria Cali nacido en Caltagirone el 17-3-1867, soltero”). Llamado al orden por el Presidente para que no cuente toda su vida y vaya a los hechos de los que se le acusa, cuenta sus vicisitudes desde su estancia durante siete años en un manicomio de Buenos Aires, su repatriación, y sus intentos de falsificación de billetes, primero con Milazzo y luego solo, hasta que es detenido. (Asimismo se recoge en las *Anotaciones* la gran expectación que suscitó en el público, en la prensa de Catania, de Sicilia y de toda Italia, como ya hemos podido constatar).

¹⁸ En GDLI: “*gabbia*: en ac. 2. Spazio circondato da un recinto di sbarre metalliche in cui si trovano gli imputati durante i processi”. Con similar significado se registra en DISC. En español no aparece el vocablo con esa acepción ni en DRAE, ni en MMOL, ni en DAUT, ni en ningún otro diccionario consultado.

¹⁹ Stefano Milazzo, con quien ya Ciulla había realizado un intento de falsificación, como vimos en la Segunda parte, aparece citado profusamente en las *Anotaciones* en relación con el proceso, durante el cual saldrá a colación con frecuencia la efímera relación que Ciulla mantuvo con su hija. Su condena será la más elevada: nueve años de cárcel y una multa de 8.000 liras.

²⁰ El tratamiento de Ciulla durante el juicio es, en efecto, distinto del que se da a los demás acusados. En las *Anotaciones* se recoge este trato particular y se apunta que él insiste en su amor por el arte y en su desinterés económico; se describe también la indumentaria de Ciulla y su actitud: “Ciulla è vestito con un abito grigio sbiadito, porta gli occhiali a stanghetta; è insofferente, si agita, irrequieto, chiede di parlare”. (“Ciulla va vestido con un traje gris descolorido, lleva gafas de patillas; se muestra impaciente, inquieto, solicita hablar”).

²¹ Para la presencia, que puede parecer poco usual, de estas estudiantes universitarias en el juicio, véase el libro de Laura Branciforte, *Le donne nell'università di Catania. Percorsi, presenze, ruolo e condizione*, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 2001, en el que puede leerse que hacia 1924 el número de estudiantes universitarias en Catania alcanzaba el 24% del total de matriculados, que es acorde con el aumento gradual (13%) de las matriculaciones femeninas a nivel nacional (p.39). En las *Anotaciones* se habla de “tre signorine universitarie”. El dato aparece en el “Corriere di Sicilia” del 24-10-1923. En Fo y Sciotto, *Ciulla*, op.cit., p.125, se dice que en la sala hay “estudiantes universitarios”, en general.

²² Giovanni Grasso (1873-1930) fue uno de los actores teatrales más importantes de Sicilia, siendo también notable su presencia en el cine mudo.

²³ En efecto, parece que la presencia de estudiantes y actores en el juicio responde al interés que despertaba la personalidad de Ciulla “osservato nei suoi gesti e nei movimenti da psicologi lombrosiani ossessionati dai profili criminali e attori in cerca di nuovi caratteri di scena” (“observado en sus gestos y movimientos por psicólogos lombrosianos obsesionados por los perfiles criminales y por actores a la búsqueda de nuevos caracteres para la escena”) en palabras de Marco Dotti, “L'arte e la pratica del falso...come « rivalsa politica»”, en “Il Manifesto”, 10-8-2007.

entretenía con los periodistas, entregando al público que lo asediaba autógrafos, pequeños dibujos, tarjetas.

El grupo de los abogados defensores era muy numeroso: dos por cada imputado.

Y todos contra el falsificador, que había acusado a sus clientes de complicidad: si desmontaban sus declaraciones, estos quedarían exculpados.

El verdadero antagonista de Paolo fue Santi Cacciaguerra; no él -con su quejumbrosa arrogancia- sino uno de sus abogados: Giovanni Albanese²⁴.

También Ciulla tuvo dos defensores -los abogados Raffaele Savarese Piccichè y Salvatore Riolo²⁵.

Pero su verdadero abogado defensor, y muy eficiente, fue él mismo²⁶.

²⁴ Giovanni Albanese, el abogado de Cacciaguerra, tuvo en efecto una notable presencia en el juicio, durante el cual mantuvo más de una disputa con Ciulla; aparece citado con frecuencia en las *Anotaciones*, en las Actas del proceso del “Memoriale” y en las crónicas periodísticas.

²⁵ Ambos abogados aparecen citados con frecuencia en las *Anotaciones*, sobre todo Raffaele Savarese, que fue muy activo en la defensa de Ciulla. En “Memoriale” se conservan varias cartas, todas datadas en Catania y dirigidas al “Ill.mo Signor Iudice Istruttore di Catania”. En la primera, con fecha 11-11-1922 (folio 102), el abogado solicita que devuelvan la llave de la casa del reo a su hermano Vincenzo, así como que le hagan llegar al encausado “Varie ricette di medici oculisti, necessarie alla cura dei suoi ammalati occhi” (“Varias recetas de médicos oculistas, necesarias para curar sus ojos enfermos”). En una segunda carta (fecha el 7-12-1922, folio 141), la más extensa, alejada en algunos aspectos del lenguaje jurídico, Savarese se refiere a la grave enfermedad, casi ceguera total de su defendido, solicita la libertad provisional y su ingreso en el Ospizio dei Ciechi Ardizzone-Gioieni, y ofrece una, en nuestra opinión, valiente explicación de las razones por las que Ciulla se ha convertido en un delincuente: “Questo uomo -che forse deve la sua rovina alle ingiustizie della società attuale, sprezzante dei valori reali e pronta ad elevare sul piedistallo della fortuna e della gloria i mestatori e gli abili arrivisti delle combriccole imperanti nelle luride e disoneste repubblicette politiche, artistiche, ecc.- Questo uomo, più disgraziato che colpevole, rimasto sempre povero, ha in gran parte moralmente riparato il suo fallo [...]”. (“Este hombre -que quizás debe su ruina a las injusticias de la sociedad actual, despectiva con los valores verdaderos y pronta para elevar al pedestal de la fortuna y de la gloria a los intrigantes y a los astutos arribistas de las cuadrillas imperantes en las sucias y deshonestas republiquillas políticas, artísticas etc. Este hombre, más desgraciado que culpable, que siempre ha sido pobre, ha reparado moralmente, en gran parte, su error [...]”). (Esta segunda carta puede leerse completa en Fo y Sciotto, *Ciulla*, op.cit., pp. 105-107). En otras dos, más breves, fechadas el 30-1-1923 (folio 198) y el 16-1-1923 (folio 200), solicita la devolución de una suma de dinero secuestrado a Ciulla para que este pueda atender sus necesidades de salud. Parece clara la simpatía de Savarese por su defendido, que encontraremos también reflejada, como veremos, en su alegato final, en el que reitera sus argumentos.

²⁶ En efecto, como se comprobará en la novela y puede leerse en las Actas del proceso, Paolo Ciulla tuvo un protagonismo difícil de entender. Sorprende que el Presidente del Tribunal, con la oposición del Fiscal Ferroni, lo deje expresarse casi a placer, pese a las continuas llamadas al orden y al silencio. Ciulla se permite corregir al juez, reñir a los abogados y hacer chistes continuamente, provocando la hilaridad entre un público incondicionalmente a su favor, como ya hemos podido observar.

Durante la vista oral -iniciada el 23 de octubre-, una multitud incontenible se agolpó en la sala de audiencias invadiendo también el hemiciclo reservado a los jueces y a la defensa; una pequeña parte, sin embargo, respecto a la que entre las ruinas del anfiteatro de Piazza Stesicoro esperaba la entrada y la salida del falsificador de los Tribunales. Para verlo, arrojarle flores, aclamarlo. Y con la vana esperanza de tocarlo: para impregnarse con algo de la magia de aquellas manos, haciendo realidad el milagro de una fortuna imprevista, de un bienestar, que en aquel año de 1923 -con la perspectiva de una deuda de guerra que había que estar pagando hasta 1988, y un desempleo seis veces mayor que dos años atrás- era inalcanzable espejismo.

Un impresionante servicio de orden, dentro y fuera del palacio de justicia, fue desplegado para contener aquel entusiasmo que el “Corriere di Sicilia” tilda de «ávida e injustificable curiosidad de la multitud que se apiña bulliciosamente en la sala de audiencias»²⁷.

La actitud del periódico catanés con Ciulla -atacado desde todos los frentes: físico, moral, psicológico- había dado un vuelco radical respecto al año anterior: el falsificador no era ya el «delincuente de excepción», sino «figura físicamente poco relevante», «pequeño, bajo, encorvado», «con un ingenio socarrón que mal se corresponde con su

²⁷ En efecto, los periódicos daban cuenta de la enorme curiosidad que levantó en Catania el proceso a Ciulla, y así se recoge en las *Anotaciones*. Esta frase, donde ya se advierte el cambio de actitud del periódico tras el ataque a su sede por parte de los fascistas, aparece en el “Corriere di Sicilia” del miércoles, 24 de octubre de 1923, y durante los días siguientes todas las crónicas dejan constancia del numeroso público que cada día llenaba la sala de audiencias. Ya con motivo de la detención de Ciulla y de sus cómplices, el “Corriere di Sicilia” de 20-10-1922, se hace eco de las muchas habladurías que circulaban por Catania y las reproduce en este ejemplo: “Che credete -diceva ieri un popolano a un suo compagno- che don Paolo «u mavaru» sia povero? Ve lo dico io che di queste cose me ne intendo: ha due milioni e mezzo nascosti./ -Dove li ha nascosti? Interruppe bramoso e avido il compagno./È quello che non so, ma che sicuramente saprò. Non dite niente a nessuno, compare! So una chiave e presto vi informerò di tutto. Sarete anche voi della partita./- Nelle sciare forse?/Ma che sciare, compare, che sciare! Sono vicino al fuoco...” (“¿Qué se cree -decía un paisano a un compañero- que don Paolo «el hechicero» es pobre?/Se lo digo yo que de estas cosas entiendo: tiene escondidos dos millones y medio/-¿Dónde los ha escondido? Interrumpe ansioso e impaciente el compañero./Eso es lo que no sé, pero seguro que lo sabré. ¡No diga nada a nadie, compadre! Tengo una clave y pronto le informaré de todo. Será usted también del grupo./¿En la lava seca, quizás?/¿Qué lava, ni qué lava seca, compadre! Más cerca del fuego...”); o en este otro ejemplo: “Un fascista diceva: -Ma come non si comprende che questa è una manovra dei comunisti per svalutare la nostra moneta?/ E un socialista: Sono i fascisti che dovendo pagare molta gente si fabbricano i biglietti di banca” (“Un fascista decía: -¿Pero cómo no se comprende que es una maniobra de los comunistas para devaluar la moneda?/ Y un socialista: -Son los fascistas que como tienen que pagar a mucha gente se fabrican ellos mismos los billetes de banco”).

figura de delincuente insignificante», al tiempo que el proceso se considera «un episodio de delincuencia extremadamente banal y común, en torno al cual la fantasía del populacho ha querido fantasear, creando toda una sarta de patrañas y de hechos infundados»²⁸.

En el clima de represora llamada al orden del fascismo, el periódico quiere quizás tomar distancia de un individuo prototipo de todas las diferencias -política, artística, sexual.

El nuevo planteamiento periodístico no consiguió hacer mella ni en lo más mínimo en el delirio colectivo que acompañó al falsificador durante el proceso, en el que no hubo la acostumbrada división entre quienes lo creían culpable o inocente. El público estuvo todo, y fanáticamente, de su parte: el artista, que por sed de justicia se transforma en desinteresada mano justiciera contra un estado sordo y lejano; un mito alimentado aún más por su conducta durante la vista, en la que por norma general los actores privilegiados son los abogados, sus interrogatorios, sus alegatos.

En aquella vista él fue el único actor protagonista. La detención, la confesión y la gran publicidad de su caso, ejercieron sobre él un efecto liberador.

Durante toda su vida introvertido y hermético, deviene expresivo y locuaz, confrontándose con presidente, abogados, testigos; señala defectos procedimentales, interviene continuamente en los interrogatorios, reprende al presidente por alguna omisión involuntaria, dirigiendo o invalidando la defensa de los dieciséis abogados contrarios con la ironía mordaz de sus réplicas, entre el regocijo del público y la impaciencia de defensores y fiscales²⁹. El abogado Albanese, irritadísimo, lo llamará «el procurador Ciulla», y el fiscal Ferroni, aún más irritado, exclamará «Ciulla me ha sustituido»³⁰. Un divo.

²⁸ En las *Anotaciones* aparecen estas frases entrecomilladas, todas extraídas del “Corriere di Sicilia” del 24 de octubre de 1923. En las crónicas de los días siguientes son constantes las referencias a la banalidad del proceso y a la insignificancia del personaje, algunas de las cuales recoge Attanasio en las *Anotaciones*.

²⁹ Las crónicas periodísticas recogen a diario las continuas, y las más de las veces imtempestivas intervenciones e interrupciones de Ciulla, de algunas de las cuales ya hemos tratado. En las *Anotaciones* se cita su reacción ante las declaraciones de algunos testigos: “inutili anche dal lato giuridico. Anche non essendo avvocato, lo capisco” (“inútiles también jurídicamente. Incluso yo sin ser abogado, lo comprendo”); ocurrió, ante el consiguiente regocijo del público, durante la audiencia del 26-10-1923 recogida en el “Corriere di Sicilia” del 27-10-1923.

³⁰ Estas frases entrecomilladas no las hemos encontrado en las crónicas del “Corriere di Sicilia”, por lo que es posible que procedan de otro periódico. La segunda frase aparece también en Fo y Sciotto, *Ciulla*, op.cit., p.128.

Contada en el teatro amplificado del juicio, su existencia parece redimirse del anonimato, de las injusticias sufridas, de su despreciada diferencia, y asumir un sentido total, expresar un significado ideal: hacer triunfar la verdad y, junto a esta, su grandeza de artista; repetidas veces dará, complacido, pública prueba de ello durante el proceso.

Acusado de simular su ceguera por el abogado defensor de Santi -que llevó como prueba uno de los meritorios trabajos artísticos hechos por él con mondadientes y miga de pan durante su arresto- Ciulla lo reprodujo con los ojos vendados en una cartulina; pidió después al actuario que se acercara, le tocó la cara, y dibujó con gran exactitud sus facciones.

En otra fase del proceso, llamado él mismo como experto, explicó la función de clichés, lentes de aumento, placas, prensas y cilindros llevados a la sala, procediendo - ante el silencio absoluto de la multitud, de jueces y de abogados, como si se celebrase un rito- al calandrado de un billete de 500 liras. Y concluyó diciendo: «Por fin, ahora sí que me considerarán un gran artista. Es inútil, en este mundo hay que hacer algo contra las leyes para conseguir fama»³¹.

Solo en dos ocasiones perdió su alegre jactancia.

Ausente -como perdido en otra parte de la vida- parece en la sesión del 24 de octubre, cuando el caballero Salvatore Aprile³², testigo a su favor, a petición de su abogado

³¹ Esta explicación tuvo lugar durante la audiencia del 27-10-1923, pero la frase no aparece en la crónica del “Corriere di Sicilia” del día siguiente, por lo que es probable que proceda de otro periódico.

³² En las *Anotaciones* Attanasio hace un resumen de la intervención de Salvatore Aprile en esta segunda audiencia -a partir de la crónica del “Corriere di Sicilia” del 25-10-1923- que reproduce, en lo esencial, en este fragmento. He podido acceder al Acta de esta audiencia que excepcionalmente reproduzco completa, por tratarse del único amigo que, desde la infancia, permaneció leal a Ciulla y porque aporta cabal mirada retrospectiva sobre su vida, su personalidad y su valía artística: “Interviene Discolpa Ciulla, Salv. Aprile, cav., figlio di Giacomo, 57 anni, nato a Caltagirone, residente a Catania:/Conobbi il Ciulla fin da ragazzo ed anzi l’ebbi per compagno di scuola. Egli appartiene a famiglia onesta di Caltagirone ed onesto si mostrò durante il tempo che resiedette a Caltagirone, dove fu anche nominato consigliere comunale. Poi venne a Catania ed io lo perdetti per alcun tempo di vista. Lo rividi prima che fosse andato in America; dopo ebbi ad interessarmi di lui presso il Marchese di San Giuliano per ottenere che fosse liberato dal manicomio dove in America era stato rinchiuso e fosse rimpatriato in Italia, cosa che potei conseguire mercè l’interessamento di diversi deputati. Tornato a Catania lo stesso ebbe a mostrarmi un disegno raffigurante «il Trionfo della Argentina» eseguito durante la sua degenza nel manicomio, che egli mi disse di avere eseguita [sic] con la punta di uno spillo e di uno stecchino da dente, lavoro che era stato riprodotto da una rivista dell’America del Sud con parole laudatorie e che io molto ammirai, perché rilevavano nel Ciulla un abile artista./Lo rividi pochi mesi prima del suo arresto in uno stato molto dimesso, cosa che mi fece molto [sic] meraviglia, perché io ritenevo che con la sua arte dovesse guadagnare bene. Egli mi disse che faceva ingrandimenti fotografici che non gli rendevano tanto di poter vivere./Pr. [en las Actas no constan las preguntas del Presidente del Tribunal, aunque se señalan sus intervenciones con la abreviatura Pr.]/Il Ciulla fin da ragazzo è stato un cervello balzano ed un carattere piuttosto chiuso./Pr./La famiglia di Paolo Ciulla se non ricca era in agiata condizione e mi consta che Paolo Ciulla della sua porzione fece se non in tutto in

defensor, reconstruye los años del círculo obrero, y el clima político y moral de aquellos años, y traza el perfil del joven Ciulla: cerebro extravagante y carácter poco comunicativo, pero trabajador incansable y tan honesto como para ceder a su hermana, por sentido de la justicia, una parte de la herencia que le había tocado tras la muerte de sus padres; y sobre todo «artista de insólito talento que con la ayuda de algún mecenas hubiera seguido siendo un hombre honesto y habría hecho honor a su tierra», concluyó el testigo, recordando el episodio del injusto rechazo para la cátedra de dibujo en la escuela técnica, por el veto de Giorgio Arcoleo.

Una mirada, entre los dos, larga como un abrazo. El caballero se levanta del banco de los testigos. Turbado, se aleja³³.

parte donazione alla propria sorella in occasione del suo matrimonio./Pr./Il Ciulla è stato sempre un lavoratore. Se egli avesse avuto un mecenate che lo avesse conosciuto e indirizzato bene sarebbe stato uno dei migliori artisti di Italia./[L'imputato Ciulla chiede che si domandi al teste se è vero che il defunto On. Arcoleo ebbe a rubargli i suoi titoli di Studio]/Il teste R. Il Ciulla fece il concorso per essere nominato professore di disegno, però fu ingiustamente scartato e non ostante le insistenze fatte non potè mai ottenere la restituzione dei titoli che egli aveva prodotto, ciò egli attribuì al astio dell'On. Arcoleo deputato molto influente di cui il Ciulla era contrario". ("Interviene a favor de Ciulla, Salv. Aprile, cav., hijo de Giacomo, 57 años, nacido en Caltagirone, residente en Catania:/Conocí a Ciulla desde que era un muchacho e incluso fuimos compañeros en la escuela. Él pertenece a una familia honesta de Caltagirone y honesto se mostró durante el tiempo que residió en Caltagirone, donde incluso fue nombrado concejal municipal. Después vino a Catania y yo lo perdí de vista durante algún tiempo. Lo volví a ver antes de que se fuese a América; después hube de interesarme por él a través del Marchese di San Giuliano a fin de que fuese liberado del manicomio en el que en América había sido encerrado y fuese repatriado a Italia, lo que pude conseguir gracias al interés de varios diputados. De vuelta en Catania él me mostró un dibujo que representaba «il Trionfo della Argentina» realizado durante su internamiento en el manicomio, el cual me dijo él que lo había realizado con la punta de un alfiler y un mondadientes, trabajo que había sido reproducido en una revista de América del Sur con palabras elogiosas y que yo admiré mucho, porque ponían de manifiesto el hábil artista que era Ciulla./Lo volví a ver pocos meses antes de su arresto en un estado muy abandonado, lo que me sorprendió mucho, porque yo consideraba que con su arte debía de tener apuros económicos. Él me dijo que hacía ampliaciones fotográficas que no le daban como para poder vivir./Pr./Ciulla, desde muchacho, fue un cerebro extravagante y con un carácter muy introvertido./Pr./La familia de Paolo Ciulla, si no rica, tenía una situación acomodada y me consta que Paolo Ciulla donó una parte, si no la totalidad, de su herencia a su hermana con ocasión de su casamiento./Pr./Ciulla ha sido siempre un trabajador. Si hubiese tenido un mecenas que lo hubiese conocido y dirigido bien habría sido uno de los mejores artistas de Italia./[El imputado Ciulla pide que se pregunte al testigo si es verdad que el difunto On. Arcoleo le robó sus títulos académicos./El testigo R./ Ciulla hizo las oposiciones para ser nombrado profesor de dibujo, pero fue injustamente rechazado y a pesar de insistir reiteradamente no pudo nunca conseguir que le restituyeran los títulos que él había conseguido, lo que atribuyó al rencor del On. Arcoleo, diputado muy influente del que Ciulla era contrario"). En el Acta de esta misma sesión se recoge la declaración de otros testigos a favor de Ciulla, que dicen haberle encargado diversos trabajos y ampliaciones fotográficas.

³³ En "Memoriale" hemos podido leer un Biglietto Postale, fechado en Catania el 21-XII-1916, enviado por Aprile a Ciulla, y que constituye, creemos, una prueba más de la estrecha relación que los unía y de la preocupación de Turi por su amigo "pintor": "Al Sig. Paolo Ciulla Pittore- via S. Giuseppe Transito N 9- Piazza Maravigna Int. I Piano. Catania/Caro Paolo. Hai preso cappello? Sei sempre lo stesso? Ti ho servito ho parlato G* [ilegible], ora ho bisogno di parlarti./Viene a trovarmi, spero metterti a posto./ Saluti/ SAprile" ("Al Sr. Paolo Ciulla Pintor- via S. Giuseppe Transito N 9- Piazza Maravigna Int. I Piano. Catania/Querido Paolo. ¿Has prosperado? ¿Eres siempre el mismo? /He cumplido hablé con G*, ahora necesito hablar contigo./Ven a verme, espero encarrilarte./ Saludos/SAprile"). (La frase *Hai preso cappello?* parece aludir a alguna forma de mejora social o económica, lo que encaja en el sentido general

En contraste con su habitual actitud irónica y decidida³⁴ se muestra también durante el interrogatorio del conde Antonio Sapuppo³⁵ -comprador de obras por encargo, y testigo a favor de Cacciaguerra- a quien Paolo pide que describa las audaces escenas de sátiros y jovencitos pintadas en una escalera de servicio de su villa en Mascalucia³⁶; Cacciaguerra -sostiene el falsificador- le había mostrado complacido los bocetos. El presidente pone de manifiesto la incongruencia de su pregunta, invitándolo a aclarar el sentido y la finalidad de la misma. Ciulla se confunde, le quita importancia, alterado farfulla «Como Cristo te adoro...»³⁷. Deja la frase a la mitad, regresando el imputado de vigilante inteligencia de siempre.

Lo misterioso de aquella pregunta al conde Sapuppo, y las aclaraciones que no consigue dar al juez -en aquel Tribunal en el que todo de sí mismo, excepto su homosexualidad y sus amores, había revelado- permanecen ocultos para siempre en la ambigua relación de odio y amistad de los dos ex compañeros de Academia.

Dado que sus declaraciones constituían la prueba específica de la culpabilidad de los otros imputados, para desmontar su veracidad, todos los abogados defensores intentaron demostrar que se trataba de las alucinaciones de un loco, de las mentiras de un farsante, fruto de la venganza de un pervertido con tendencias homosexuales.

En las argumentaciones de la defensa se percibe a veces el eco del clima de persecución política existente en Italia; para demostrar que Ciulla tiene escasa fiabilidad por estar loco, el abogado Cammarata³⁸, defensor de los Guerrera, afirma, por ejemplo,

de este escrito y de la situación que vivía Ciulla tras volver de América. Véase nota 93 de la Primera parte en la que tratamos las connotaciones sociales del sombrero).

³⁴ En la audiencia del 29-10-1923, de la que informa el “Corriere di Sicilia” del día siguiente, el Presidente del Tribunal da la noticia de la muerte de Grazia Lo Vecchio olvidando que su marido, Carmelo Chiarenza, está entre los imputados; este -dice la crónica- lanza un agudísimo grito de dolor y se vuelve contra Ciulla llamándole “scellerato y assassino” (“desalmado y asesino”), ante lo cual, lejos de lo que era su actitud habitual, “Il Ciulla impallidisce ma non dice parola alcuna e non eleva alcuna protesta” (“Ciulla palidece pero no dice palabra ni eleva protesta alguna”).

³⁵ Este testigo de Cacciaguerra, el conde Antonio Sapuppo (1858-1945) fue alcalde de Catania hasta en cinco ocasiones. En las *Anotaciones* se recoge un resumen de esta declaración que tuvo lugar en la audiencia pública del viernes 26 de octubre de 1923; preguntado el testigo por la existencia de aquellas pinturas a las que inmediatamente se hará referencia, Attanasio escribe la respuesta del testigo, que no se incluye en la novela: “[...] non lo sa, perchè non passa da quella scala” (“[...] no lo sabe, porque no pasa por esa escalera”).

³⁶ Mascalucia es una localidad de la provincia de Catania, situada a 10 kilómetros al noroeste de la capital.

³⁷ Véanse las notas 38 de la Primera parte y 184 de la Segunda, en las que se trata del significado de esta frase y de la ambigüedad de las relaciones de Ciulla y Cacciaguerra.

³⁸ Todas las frases entrecomilladas de este párrafo las encontramos en las *Anotaciones*, y forman parte del alegato defensivo de Cammarata, que tuvo lugar el 10-11-1923.

que el falsificador, «afectado de manía persecutoria, querulancia³⁹ y satiriasis», «desgraciado mentecato», es un loco, hoy y siempre, porque «es natural de Caltagirone, cuna de genialoides⁴⁰ próximos a la locura; pasa de, apenas elector a elegido, rivalizando en tretas, en grandes gestos y en incipientes delirios de grandeza con su conciudadano Don Sturzo». Objeto de gravísimos ataques fascistas, el intransigente fundador del Partido Popular se verá, años después, obligado a marchar exiliado a América; también otro paisano, el diputado de la corriente maximalista Arturo Vella⁴¹ -que operaba en Bari junto a Di Vittorio- es objeto en aquellos meses de las «atenciones» de los escuadrones fascistas del examigo Mussolini.

El 12 de noviembre es el día de la última vista oral.

El abogado Albanese concluyó el alegato defensivo⁴² de su representado, el único en aquel proceso sin antecedentes judiciales -los otros ya eran conocidos por la justicia como falsificadores y traficantes, y Ciulla por el juicio de 1906- contraponiendo las dos personalidades: «Cacciaguerra es la inteligencia dirigida al bien que crea. Ciulla es el genio maléfico que falsifica». En realidad, los antecedentes judiciales de Cacciaguerra no salieron a la luz, quizás porque nadie los buscó; en las listas de los procedimientos penales de 1905 y de 1906 se cita varias veces, en efecto, su nombre, llevado a juicio por el denunciante Tullio Allegra⁴³, un sacerdote y pintor muy conocido en Catania. Cuál fuese el delito, y cuál el resultado de aquellos procesos, permanece entre los dispersos papeles judiciales del Archivio di Stato de Catania.

³⁹ En el original *querulomania*. En GDLI: *querulomania* “Med. In psiquiatria, psicopatía caracterizzata da idee deliranti che spingono ad avanzare rivendicazioni o a chiedere soddisfazione di presunte ingiustizie subite, sia con iniziative legali sia nell’ambito privato e familiare”. En DRAE se registran: “*querulancia*. Psicol. Reacción hostil y reivindicativa de sujetos que se creen lesionados y consideran que el perjuicio ha sido subestimado” y *querulante*: “adj. Psicol. Querellante patológico”. El término *querulomanía* aparece solo en los tratados de psicología: “Actitud de lamentación prolongada que nace de la convicción real o imaginada de haber sufrido una injusticia. Puede degenerar en delirio, activando en el sujeto conductas que se manifiestan con denuncias por indemnización presentadas por escrito” (Véase Umberto Galimberti, *Diccionario de Psicología*, México, Siglo XXI Editores, 2006).

⁴⁰ El término *genialoide* solo se registra en DEA.

⁴¹ Arturo Vella (1886-1943) político del Partido socialista italiano, antimilitarista, antifascista y diputado durante tres legislaturas fue, en efecto, víctima de agresiones fascistas. En Bari trabajó activamente con Giuseppe Di Vittorio (1892-1957), sindicalista y antifascista, que se cita a continuación.

⁴² Las frases entrecomilladas de este alegato aparecen en las *Anotaciones*, y fueron pronunciadas en la audiencia del día 10-11-1923.

⁴³ Tullio Allegra (1862-1934) es pintor catanés autor de los frescos del *Battesimo di Gesù*, en la iglesia de San Giovanni en Montebello. Tuvo una gran actividad en la difusión de la doctrina cristiana.

Ciulla no es creíble -fue el leitmotiv⁴⁴ del alegato de Albanese- porque se caracteriza por la atonía moral, que va «desde la perversión sexual hasta la tendencia criminal, e incluso hasta atentar contra la fe pública»; *no es creíble* porque ataca temerariamente a De Felice -afirmando que pagó a un sicario para desfigurarle y montar un proceso por corrupción de menores contra él- y a Giorgio Arcoleo, acusado de haberle obstaculizado la honesta carrera de profesor de dibujo; *no es creíble*, porque su acusación está motivada por la venganza personal.

A las 13 horas, el Tribunal se retira para deliberar. A las 17,30 se reanuda la sesión. Entre gritos, desmayos, lágrimas, vivas, improperios de imputados, parientes, público, el presidente lee la sentencia.

A la fuerza pública le costó dispersar con gases lacrimógenos y porras al gentío tumultuoso mientras pasaba el coche que devolvía a la cárcel al falsificador: los caballos se desbocan, el coche se tambalea con los empujones de la multitud, que quiere a toda costa librar de la prisión al gran artista Paolo Ciulla.

⁴⁴ En el original *leitmotiv*, germanismo. No se registra en GDLI. En DISC aparece como germanismo: “*leitmotiv*: ac.1.Tema musicale ricorrente associato a personaggi, sentimenti o situazioni in opere liriche, film ecc. Ac. 2. Estens. Concetto, frase, tema dominante, che si ripete con frequenza in un’opera letteraria, in un discorso ecc”. En DRAE se registra como voz alemana con el mismo significado y la misma grafía, que mantenemos.

«Desde hacía algún tiempo las autoridades de la Policía del Estado de Catania (Comisaría de Borgo) y el policía de la Guardia Real Gervasi Elia habían observado que en el 431 de la avenida Mario Rapisardi de esta ciudad vivía un individuo misterioso y sospechoso...»⁴⁵.

Así -recapitulando los hechos- comienzan las ochenta y cinco páginas que acompañan la sentencia, dictada el 12 de noviembre de 1923, por la Quinta Sección Penal del Tribunal de Catania.

En las extensas motivaciones el Tribunal, en primer lugar, rechaza las cuestiones preliminares de los argumentos defensivos de los otros imputados, para los cuales la acusación de complicidad se debía a la locura de Ciulla; en apoyo de tal tesis señalaban su internamiento en el manicomio, los ataques a Arcoleo y a De Felice; «así como la autoexaltación⁴⁶ de su propia obra y de su propio valor artístico»; producto paranoico por tanto de un «delirio continuado de grandeza y de persecución».

La demostración irrefutable de la salud mental de Paolo Ciulla -y en consecuencia de la credibilidad de sus declaraciones- la sitúan los jueces en el producto de su delito y en la genialidad de su realización, porque «La actividad de ingenio y ejecución material por él puestas de manifiesto durante años enteros en la falsificación del papel moneda, no es, y no puede ser fruto de una mente enferma, sino que es indicio de perfectísimo equilibrio de sus facultades psíquicas, y de su capacidad física, manteniéndose constante e inalterado durante una larga serie de años. El experto que examinó la maquinaria, los instrumentos, los clichés y todo el abundante material de su fábrica se quedó asombrado “de sus extraordinarias cualidades de dibujante, fotógrafo, grabador e impresor, y conocedor de la cincografía, dotes que rara vez se encuentran reunidas en una sola persona”»; una indudable salud mental, demostrada aún más por el hecho de que «con penuria de medios económicos pero con abundancia de ingenio y de inteligencia,

⁴⁵ En las *Anotaciones* este comienzo de la sentencia aparece recogido de modo más extenso. Attanasio hace un detallado resumen del documento y extrae de él los fragmentos literales, que aparecen a continuación entrecomillados en la narración, así como sus propias conclusiones y reflexiones.

⁴⁶ En el original *autoesaltazione*, término que no aparece en Diccionarios de italiano ni de español.

consiguió instalar una sorprendente fábrica de falsificación, capaz de producir entre trescientos y cuatrocientos billetes al día».

En consecuencia, tampoco las acusaciones a los dos ilustres personajes -De Felice y Arcoleo- nacen de la manía persecutoria, sino que «encuentran explicación, aunque no justificación, en hechos a él sucedidos, los cuales podían, quizás, haberle hecho creer que ellos le tenían cierta animadversión, por razones partidistas. Por otra parte, a nadie se le ha ocurrido nunca calificar de locos a los individuos (y no son pocos) que para destruir a una personalidad política, llegan hasta la calumnia abyecta; contra esos se ha invocado siempre el rigor de un castigo ejemplar. Pero Ciulla no parece un calumniador semejante... » porque -y el Tribunal que lo juzga lo subraya con insistencia- él tiene motivos reales y fundados: «si presenta sus propios documentos a una oposición que no gana, y por añadidura, no puede recuperar sus títulos, y por tanto sospecha que un personaje político del partido contrario al suyo ha influido en ello; si sufre un proceso penal por delito sexual, y piensa que el acusador ha sido instigado por un político, contra quien él había escrito; en absoluto se demuestra por ello la manía persecutoria, puesto que, por desgracia, en sus infortunios todos los hombres suelen atribuir a esto o a aquello la causa de su propia ruina».

La sentencia refuta también la hipótesis de que Ciulla haya actuado por venganza, y encuentra inconsistentes tanto las motivaciones aducidas por Stefano Milazzo -el hecho de que veinte años atrás no le había entregado a su hija en matrimonio- como las de Santi Cacciaguerra -por haberse negado una noche a que lo acompañara a casa un aprendiz suyo-⁴⁷; asimismo en poca consideración se estima la hipótesis de que el falsificador haya acusado a sus ex socios por sus tendencias homosexuales, rechazada sin dilación por el Tribunal porque -salvo la condena de 1906 por intento de corrupción de menores cubierta por amnistía- «las tendencias anormales excesivas no han sido, por otra parte, probadas».

⁴⁷ En “Memoriale”, en el Acta de la audiencia pública del 23-10-1923, he podido leer en relación con este episodio uno de los más intencionados comentarios, con ser muchos los que se produjeron durante el proceso, sobre la homosexualidad de Ciulla, más aún porque venía de Santi Cacciaguerra; afirma este que Ciulla se fingía ciego para que lo acompañara un aprendiz que trabajaba con él, y añade: “e gli dissi che se non mi lasciava in pace lo avrei denunziato per le molestie che mi recava per le sue tendenze uomo-sessuali” (“y le dije que si no me dejaba en paz lo denunciaría por las molestias que me causaba a causa de sus tendencias homosexuales”). Ciulla responde: “Io sono un uomo onesto, però il Cacciaguerra non volle concedermelo” (“Yo soy un hombre honesto, pero Cacciaguerra no quiso concedérmelo”). Y añade que su proceso por corrupción de menores fue debido a que había escrito contra De Felice.

Para los jueces de la Quinta Sección Penal del Tribunal de Catania, Paolo Ciulla es, sí, un falsificador, pero no un falseador de la verdad, limitando «sus revelaciones a los hechos que le constaban, y a las personas que habían tomado parte en ellos, dejándose por tanto guiar únicamente por el criterio de la verdad, como demuestran las pruebas, que en consecuencia valen también como refutación de los ataques lanzados contra las revelaciones, y contra su autor».

Resultando «claramente por la comprobada verdad de las partes esenciales de las revelaciones hechas por Ciulla», su acusación de complicidad, -«precisa, persistente y circunstanciada»- determina el Tribunal un veredicto de culpabilidad con severas condenas para todos los imputados, confirmadas sustancialmente en todas las fases del juicio⁴⁸.

La condena más grave -nueve años de cárcel- fue para Stefano Milazzo, considerado creador, socio fundador y «director técnico» del negocio de falsificación de 50 y 100 liras; para Antonio Guerrera una pena de siete años, y cuatro para su hija Maria.

El verdadero derrotado en aquel proceso fue Santi Cacciaguerra, condenado a una pena muy severa -siete años de cárcel-, respecto a lo limitado de indicios y pruebas objetivas; las implacables acusaciones de Paolo Ciulla fueron decisivas para convencer a los jueces de su culpabilidad.

«Considerando: su arrepentimiento, el beneficio aportado a la sociedad con sus declaraciones, y su escasa peligrosidad actual, al estar ciego, a Paolo Ciulla puede aplicársele una pena más leve», reza la sentencia que lo condena a cinco años de cárcel -de los que se condonan seis meses- por haber defraudado «con su inigualable talento artístico» la fe pública, falsificando billetes de 50 y 100 liras.

Una condena necesaria para hacer que el falsificador Paolo Ciulla reencontrara su identidad de artista que -conjugando en la falsificación belleza y justicia, simulación y

⁴⁸ En efecto, en “Memoriale” consta también el documento de la Corte d’Appello di Catania (N. 2800 del Reg. Gen. Dell’Ufficio d’Istruzione) fechado el 12-11-1925, que confirma en Segunda Instancia la sentencia dictada en Primera Instancia.

verdad- resultaba, con aquella sentencia, pirandellianamente⁴⁹ proclamada por el Tribunal.

⁴⁹ En GDLI: “*pirandellianamente*: Adv. con ironica ambiguità, secondo l’atteggiamento intellettuale proprio di Luigi Pirandello”. Utilizo el mismo procedimiento explicado con anterioridad, esta vez convirtiendo el nombre propio en adverbio.

Epílogo

La madre del fascismo está siempre encinta.¹

BERTOLT BRECHT

¹ La cita procede de la obra *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, escrita por Bertolt Brecht en 1941 y representada por primera vez en 1958. La frase -puesta en boca del actor que interpreta a Ui, trasunto de Hitler- cierra el Epílogo, y en italiano reza así: “Ma ora non cantiamo vittoria troppo presto: il grembo da cui nacque è ancor fecondo” (*La resistibile ascesa di Arturo Ui*, Torino, Einaudi, 1961). En español: “Pero que nadie cante victoria sin saber/¡Que el vientre en que nació aún puede engendrar!” (Bertolt Brecht, *La evitable ascensión de Arturo Ui*, en *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 1347, edición, traducción, introducción y notas de Miguel Sáenz). Traduzco, sin embargo, la cita según la traducción italiana empleada por la escritora: “La madre del fascismo è sempre incinta”, procedente quizás de otra versión que no me ha sido posible encontrar.

Cuando el pluriarrepentido² Santi Cacciaguerra, solicitado y obtenido el indulto, salía de la cárcel en 1926, su defensor, el abogado Giovanni Albanese -y con él otros dos abogados defensores en el proceso contra Paolo Ciulla y cómplices- entraba en ella, acusado de crímenes contra el Estado.

Basándose en la retroactividad de las *leyes especiales del fascismo*³ de ese año, la Ovla⁴ fichaba y el Tribunal Especial⁵ condenaba; y terribles eran las acusaciones contra los 39 de la *banda subversiva de Ilio Bossi*⁶: conspiración, propaganda, injurias, ofensas al duce⁷, sublevación militar e instigación a la guerra civil; en realidad, el intento de organización clandestina del partido comunista de carácter interregional, del que Giovanni Albanese⁸ era el ideólogo en Catania (12).

Paolo tuvo de ello inmediata noticia.

«El que la hace la paga: está en la cárcel el abogado Albanese. Y también el abogado Zuccarello. Política. Cosas peligrosas», le dijo una mañana el carcelero, entregándole el periódico.

² En el original *pluripentito*. Aunque en español no se registra en ningún diccionario, y en italiano aparece sobre todo en el lenguaje periodístico, he conservado el término con el procedimiento usual de formación con el morfema *pluri-* para otros muchos casos, sí registrados en DRAE.

³ En el original *leggi fascistissime*, como fueron conocidas también las llamadas *leggi eccezionali del fascismo*, las normas jurídicas dictadas en los años 1925-26, que suponen el comienzo de la transformación del orden jurídico del reino de Italia en un régimen fascista.

⁴ La Ovla, siglas de Organizzazione per la Vigilanza e la Repressione dell'Antifascismo, nació en 1926 a iniciativa de Mussolini, como una verdadera policía secreta que comprendía los servicios informativos de varios cuerpos de seguridad.

⁵ La nueva ley de Defensa del Estado, dictada en 1926, instituyó un Tribunal Especial para juzgar a los acusados de ser “enemigos del Estado”. Las sentencias preveían severas penas de prisión e incluso la pena de muerte, que había sido restaurada.

⁶ Se trata de Emilio Bossi (1870-1920); conocido también como Milesbo fue un abogado, periodista y político suizo-italiano, que luchó a favor de que el Ticino fuese italiano. Librepensador, masón y anticlerical furibundo, dirigió varios periódicos de ideología radical.

⁷ En el original *duce*, que conservo en la traducción dado que en español ese es el término que identifica a Mussolini. Así lo registra MMOL: “Nombre italiano, equivalente a caudillo, con que se designaba al jefe del Estado durante la época fascista”. No se recoge en DRAE (sí *dux*, aunque referido al príncipe en Venecia y en Génova).

⁸ Albanese, como sabemos abogado de Cacciaguerra, fue en efecto uno de los principales exponentes (junto a Bosi, Allegato, Lo Sardo y otros) de la organización interregional de Sicilia, Calabria y Basilicata del Partido Comunista Italiano; denunciado ante el Tribunal Especial fue condenado a siete años de cárcel. Véase el Dossier *La resistenza in Sicilia*, Catania, Centro popolare Experia, 2004. Su comportamiento, como escribirá Attanasio a continuación, fue cuando menos ambiguo.

A cambio de algunos dibujos, de los que sus carceleros hacían acopio para poder enseñarlos orgullosamente a parientes y amigos, obtenía pequeños favores: un puñado de moras rojas, un dulce especial -aunque siendo diabético no habría debido tomarlos-, determinados disolventes para los colores; y todos los días el periódico, que el compañero de celda -un chulo⁹ de San Berillo¹⁰, tan devoto de él como de Santa Ágata- le leía con gran esfuerzo.

Pero, aquella mañana, al silabeo de la voz de Tonuzzo se sobrepuso la togada y segura del abogado Albanese, que repetía como una letanía «Ciulla no es creíble». Era su trabajo, pensó Paolo, imaginándolo en una celda de la sección de políticos: aislamiento y silencio, noche y día. Y sintió lástima por jueces, imputados, defensores, por el gentío tumultuoso, por sí mismo; por todos los actores de aquel proceso, encerrados en la distraída ceguera de aquel presente, mientras que, fuera, el teatro de la historia se oscurecía.

Los escenarios rasgados. Cambiados los papeles.

⁹ En el original *magnaccia*, del dialecto romanesco. En GDLI, voz jergal: “Uomo che vive dei proventi di una prostituta e la protegge; protettore, sfruttatore, ruffiano, lenone. Deriv dal roman. *magnà mangiare*”. En DISC, se registra como dialectalismo: “Persona che sfrutta l'attività delle prostitute”.

¹⁰ San Berillo era el barrio de las prostitutas en Catania.

Tratado con respeto por presos y carceleros, su reclusión fue tranquila y sin sobresaltos, a excepción de los frecuentes episodios de hiperglucemia, uno de los cuales -el más grave-, ocurrió a comienzos del verano de 1927, unos meses antes de salir de la cárcel.

Ante los gritos de alarma de su nuevo compañero de celda -un estibador que había matado a un patrón que no cumplía, pero asimismo devoto y servicial para con él- Paolo fue llevado sin sentido, de prisa y corriendo a la enfermería; en ausencia de médicos y del director, en aquella noche estiva y festiva, los guardias se afanaron en buscar a un médico entre los presos de toda la cárcel.

Había uno, pero en la sección política, entre los arrestados junto a Albanese, aunque ninguno podía salir de la celda, ni hablar con nadie. Tras haberlo tratado entre ellos, se decidieron: la urgencia lo hacía necesario.

Cuando Paolo abrió los ojos percibió la silueta de un rostro demacrado y atento inclinado sobre él; apenas los dos guardias vieron que se reanimaba se fueron a charlar ante la puerta de la enfermería, instando al doctor a que acabara pronto.

Oyó sorprendido el tono de reproche de una voz joven:

««Profesor Ciulla, tenga cuidado: no debe tomar dulces. Estas crisis pueden ser fatales»».

«¿Me conoce?».

«¿Quién no lo conoce? Y además, también yo soy de Caltagirone. Me llamo Giambattista Fanales»¹¹.

¹¹ Gianbattista Fanales (1900-1970), a quien Maria Attanasio se ha referido en su Nota 12, nació en Caltagirone de familia muy influyente. Participó con solo 17 años en la primera guerra, y acabada esta estudió en la facultad de Medicina de Catania, licenciándose en 1925. De ideas socialistas y opositor al fascismo, participó en la publicación de periódicos clandestinos, por lo que fue condenado por el Tribunal Especial por actividades subversivas y sufrió casi 6 años de cárcel. De nuevo en su ciudad se dedicó a su profesión de médico, ayudando siempre a los más humildes. Su compromiso le llevó a ser reconocido como “médico de los pobres”. Restablecida la democracia, desarrolló una gran actividad política, siempre en relación con la salud pública, llegando a ser Consejero Nacional por Caltagirone y diputado al Parlamento

«Un noble», respondió Ciulla cansadamente.

«No, un camarada», susurró dolido y en voz baja el doctor en su oído.

El preso político Fanales fue llevado más veces, y siempre los domingos por la noche, a la enfermería de la cárcel para atender a Paolo Ciulla en sus largas crisis de hiperglucemia.

Hablaban en voz baja, pero aunque los guardias que charlaban ante la puerta de la enfermería hubieran oído, probablemente no habrían dado importancia a su conversación.

«Yo también era intransigente»:

«Nuestra generación es diferente».

«Todos iguales, ya lo verás: el mundo tenía que cambiar. Y cambió».

Pero seguro que se habrían alarmado ante el ardoroso discurso que el más joven susurraba al más viejo, en el que con gran frecuencia sonaban las palabras «Gramsci», «soviet», «comunismo», «futuro».

En el último encuentro, unos días antes de su salida de la cárcel, Paolo lo saludó con el puño en alto. Con el puño en alto respondió Fanales, que al año siguiente, en el proceso del 8 de marzo de 1928, en Roma, sería condenado por el Tribunal Especial a seis años de reclusión; se reafirmó públicamente en sus ideas, discrepando de su familia que, queriendo salvarlo a toda costa, había pedido el indulto.

Giovanni Albanese, condenado a siete años, fue uno de los dos que, entre los 39 arrestados y procesados de la *banda subversiva de Ilio Bossi*, pedirá el indulto y lo obtendrá. Con gran irritación de camaradas y del partido. Expulsado, volverá a ingresar en él al terminar la Segunda guerra mundial.

Pero su comportamiento seguirá siendo, cuando menos, ambiguo, lo mismo durante aquel proceso que tras su readmisión en el Partido Comunista; cuando en la segunda

en 1964. Una lápida recuerda su nacimiento en via Vittorio Emmanuele. El encuentro con Ciulla en la cárcel pudo suceder, pero no está documentado.

postguerra¹² la comarca de Caltagirone¹³ se convirtió en el epicentro de una gran conflictividad campesina -organizada por Giambattista Fanales-, fueron arrestados más de cien campesinos, acusados de “organización militar” porque “llevaban el pañuelo rojo”¹⁴. A los dos meses se celebró el juicio, pero uno de los dos defensores -el abogado Albanese-, sin dar explicación alguna, no se presentó a la vista, dejando sin defensa a aquellos campesinos.

¹² En el original *secondo dopoguerra*, que indica un período histórico comprendido entre el final de la segunda guerra mundial hasta aproximadamente los años sesenta, durante el cual se abolió la monarquía, se eligió una Asamblea Constituyente y se redactó una nueva Constitución, al tiempo que se delinearon las relaciones de fuerza de los tres partidos mayoritarios, el socialista, el comunista y la democracia cristiana.

¹³ En el original *la zona del calatino*; aunque el término “calatino” identificaba hasta la segunda postguerra solo a Caltagirone, actualmente designa en la provincia de Catania al conjunto de territorios y de quince municipios comprendido entre las estribaciones meridionales de los Monti Erei y la parte noroccidental de los Monti Iblei.

¹⁴ El pañuelo rojo al cuello era desde Garibaldi un símbolo de lucha.

Paolo Ciulla sin embargo cumplió todos los años de cárcel, y salió, ciego y sin una lira, ni falsa ni auténtica, a finales de julio del 27. Nadie lo esperaba.

Se hizo acompañar a la parada del tranvía que llevaba al Duomo, con la firme intención de llegar al Café del Patio¹⁵ Tricomi; para sentarse fuera a tomar un helado entre el pulular de la ciudad vestida de verano, como aquella mañana de siete años atrás en que había comenzado la aventura de las quinientas liras, aunque fuese entonces una fría¹⁶ primavera. Confiaba en encontrar al mismo camarero, sorprendido¹⁷ y amable, que aquella mañana le había llevado las servilletas de papel.

El tranvía que habría debido llevarlo a Piazza del Duomo, se paró delante de la entrada de Villa Bellini¹⁸. Permaneció sentado en su sitio.

«Tiene que bajar -le dijo el conductor-. Esta mañana el trayecto finaliza aquí: hay un funeral importante».

Golpeando con el bastón sobre el empedrado, comenzó a bajar por via Etnea, pero en Quattro Canti se encontró encerrado entre coronas de flores, policías en uniforme de gala, y una muchedumbre que se hacía cada vez más compacta. La comitiva se había parado.

Para evitar golpes y empujones, se apoyó en los cierres echados de la librería Giannotta, y volvió a verse, recién llegado de América, observando detrás de los cristales de aquel escaparate a los escritores que miraban libros, discutían, jugaban a las cartas. Jamás el coraje de entrar: presentarse, enseñar sus trabajos.

«¿Quién ha muerto?»», le preguntó a alguien.

¹⁵ En el original *Baglio*, con mayúscula, voz siciliana. En PICCITTO (I, pp. 369): “*bbagghiu*: cortile, spec. delle case rustiche”. También en PICCITTO (I, p.370): “*bagliu*: “cortile”. En la Segunda parte se ha nombrado también este Caffè, aunque no se añadía *Baglio*. Es término que aparece en GDLI como voz siciliana y calabresa con el significado de *cortile*.”

¹⁶ En el original *freddosa*, sicilianismo. PICCITTO (I, p. 123): “*friddusu*: freddo, freddoloso”. Es término que aparece en GDLI, como adjetivo anticuado y literario, aunque no como regionalismo.

¹⁷ En el original *lampato*, sicilianismo. En PICCITTO (II, p. 525) : “*llampatu*: chi resta stordito, a bocca aperta”

¹⁸ Aunque en el original solo aparece *Villa*, se trata de uno de los jardines públicos de Catania, donde solo el de Bellini es conocido como la *Villa*; de ahí la traducción. Se trata de un término utilizado en otras ciudades como recoge TRECC: “*Villa comunale*, denominazione, in certe regioni, del giardino pubblico della città”.

«El escritor De Roberto¹⁹ -respondió el hombre-. –Incluso el duce ha enviado un telegrama. Pero ¿no es usted Paolo Ciulla?», preguntó.

Uno, a su lado, se volvió intrigado, después otro, y otro más.

Un pequeño grupo de gente lo rodeó, todos pidiéndole aunque fuese un garabato en periódicos, en ocasionales trocitos de papel, en billetes de pequeño valor que tenían en el bolsillo. Para una memoria futura²⁰.

La comitiva prosiguió lentamente la marcha. Paolo volvió sobre sus pasos, hasta la parada del tranvía.

Llegó seguro y sin dificultad hasta la taquilla de la estación.

El tren de Caltagirone salió a las 12,40, con total puntualidad.

¹⁹ Federico De Roberto (1861-1927), a quien ya se ha referido Maria Attanasio en la Segunda parte compartiendo partida de cartas con Verga en la Librería Giannotta, nació en Nápoles pero creció y vivió en Catania y fue uno de los escritores más importantes del Verismo, a cuyo máximo representante Giovanni Verga consideró siempre su maestro. Entre sus obras destacan la trilogía sobre la familia Uzeda, nobles de orígenes españoles: *L'illusione* (1891), *I Vicerè* (1894) y *L'Imperio* (1929).

²⁰ En el original *A futura memoria*, como el título del libro de Leonardo Sciascia *A futura memoria (se la memoria ha un futuro)*, Bompiani, Milano, 1989, en lo que parece un pequeño homenaje al escritor amigo. La obra se publicó en español, en traducción de Juan A. Salmerón Arjona, con el título *Para una memoria futura. Si la memoria tiene un futuro*, Barcelona, Tusquets, 2013.

En los años sesenta del siglo XX aún se podían leer -grabadas a conciencia en letras muy grandes en la parte baja de los muros externos de la antigua cárcel borbónica- las inscripciones «Viva el Círculo Obrero», «Vivan los Mil», «Viva la Revolución Francesa» que, en la agitada víspera electoral de 1889 Paolo Cilla, encabezando un grupo de canteros provistos de vino, antorchas y herramientas de trabajo, había hecho grabar en la piedra durante la noche. «Aunque nosotros perdamos, ellas permanecerán», había dicho, alentándolos en la difícil tarea de grabar casi a ciegas.

Y aquellas palabras permanecieron, resistiendo a dictaduras, guerras, revoluciones, hasta la gran amnesia de la aldea global.

Ahora mudos signos de un acontecimiento que fue pasión, utopía, latido.

Mientras esperaba a que volviese, el cochero²¹ se preguntaba dónde había visto la cara de aquel ciego loco, que, empeñado en sentarse en el pescante²² junto a él, había querido que lo llevara desde la estación a la plaza únicamente para ir a tocar las inscripciones de los muros de la antigua cárcel borbónica, siguiendo con los dedos los profundos surcos de vocales y consonantes.

Mientras lo ayudaba a subir, recordó de repente.

«Mi padre era amigo suyo, en la época de los *fasci* de De Felice. Mario Malannino, que murió hace tres años en las manifestaciones por el asesinato de Matteotti²³», le dijo, iniciando un largo y minucioso relato sobre la vida y la muerte de la ciudad después de la marcha sobre Roma: de los muchos radicales -y de todos los notables- que se fueron con los fascistas; de comunistas y socialistas apresados, de la sorda resistencia de iglesias y partidarios del cura²⁴; del engaño al duce, tramado por sus propios amigos, con montajes

²¹En el original gnuri, sicilianismo. En PICCITTO (II, p. 281): “gnuri: (en Catania) cocchiere di casato nobile, gn. d'affittu [lett. cocchiere d'affitto] vetturino di piazza”.

²² En el original predellino, que en GDLI se define en ac.l. como “Piccolo sedile, sgabello (e il cuscino che lo adorna)” y en ac.l. como “Ripiano collocato a ridosso della parte posteriore delle carrozze, sul quale trovavano posto i servitori”.

²³ Giacomo Matteotti (1885-1924) fue varias veces diputado, secretario del Partido socialista y convencido antifascista. En mayo de 1924 pronunció en la Cámara un histórico discurso en el que denunciaba los fraudes electorales cometidos por los fascistas en las elecciones que acababan de celebrarse. Poco después fue secuestrado y asesinado por los fascistas.

²⁴ En el original *popolari*, esto es, los del Partido popolare fundado, como sabemos, por Sturzo.

fotográficos de casas y plazas de Mussolinia²⁵; que, sin embargo, no había nada de la ciudad-jardín en medio del bosque, aparte de la primera piedra de la inauguración que el mismo duce había colocado tres años antes, cuando llegó triunfal y con gran séquito de jefes y ministros a la ciudad de Sturzo. Que Mussolini por ello había jurado venganza...

Pero Paolo no seguía ya sus palabras, ensimismado en la nube de obsidiana²⁶ que, cuando trataba de leer retrospectivamente su vida, había oscurecido las huellas y los rostros de su ciudad interior. Y había apagado aquella ansia de verdad que se desbordaba en un infinito eco: a su lado, hacia atrás, en el futuro. Desaparecida para siempre con Turi. Con Masi y su voz desesperada. Que no había reconocido, cuando lo arrastraban gritando por los corredores de la cárcel hasta la celda de aislamiento. Acallada en aquellos veinte años, como si nunca hubiese sido voz amada.

Se lo había dicho el carcelero de guardia al día siguiente, que el bandido Tommaso Noto, llamado Masi -detenido en un tiroteo junto a la banda a la que se había unido tras su vuelta de Francia- había dejado de gritar y se había ahorcado.

Todas las noches aquella voz...obstinada...implorante...

Salió de su ensimismamiento. «Mi padre era socialista. También yo, sabe...», le estaba diciendo con imprudencia y sin ninguna precaución el cochero, como si fuesen palabras sin importancia, que se fundieron con el rostro atento del joven doctor, con las

²⁵ En efecto, en el transcurso de un viaje a Sicilia en 1924, Mussolini había puesto en Santo Pietro -un bosque de encinas cercano a Caltagirone- la primera piedra de Mussolinia, proyecto de una ciudad-jardín ideada por el arquitecto Saverio Fragapane. Un proyecto que nunca se llevó a término.

²⁶ La obsidiana es una roca volcánica vítrea de color negro, aunque a veces puede ser de color verde oscuro. En este contexto, en el que Ciulla observa la vida que perdió para siempre, el uso del negro, parece tener una fuerte carga simbólica de muerte. El término lo utiliza Maria Attanasio en dos poemas de *Amnesia del movimiento delle nuvole*, op. cit., creemos que con similar simbolismo. Reproducimos ambos poemas: "MORTE BUTTANA/Morte buttana onda d'invertebrati/vaso del mio pensiero in latitanza/dal buco del tuo sesso/rompe gli argini avanza nella pianura/l'occhio spento di dio./Notte d'incandescente ossidiana." (p.50). ("PUTA MUERTE": "Put a muerte ola de invertebrados/vasija de mi pensamiento en rebeldía/del agujero de tu sexo/rompe los márgenes avanza en la llanura/el ojo apagado de dios./Noche de incandescente obsidiana"); "OGNI TENTACOLO UN OCCHIO.../Ogni tentacolo un occhio/ogni squama una zampa/presente di calcinacci di nuvole in transito/senza destinatario oltre le basse colline la piana/di melograni e ossidiana dove s'accampano/i rifugiati in una finzione di stasi/drigo serpente/tra il respiro e la bocca./Amnesia del movimento delle nuvole/buio di encefalo spento." (p. 94). ("CADA TENTÁCULO UN OJO...": "Cada tentáculo un ojo/cada escama una pata/presente de escombros de nubes de paso/ sin destinatario más allá las suaves colinas la llanura/ de granados y obsidiana donde acampan/los refugiados en una ficción de marasmo/dragón serpiente/entre la respiración y la boca./Amnesia del movimiento de las nubes/ oscuridad de encéfalo plano.").

llanuras inmensas de la Patagonia. Con la utopía de la justicia que resiste y se regenera: que debe vencer, concluyó, porque es verdad.

Pensó en la incorruptible belleza de Masi en París en 1907 -había llenado un álbum entero de él tras su muerte, y los guardias, a los que se lo había regalado, se habían repartido las hojas-; en el deseo de ojos anónimos en desconocidas casas de Catania. En la obra que supera la confusión de la vida.

Sintió la maraña de rostros y de historias detenidas entre el tiempo y su biografía, durmientes en su memoria, despertarse de golpe, exigiendo forma, existencia antes de que el negro de obsidiana...no serían suficientes mil vidas para contarlos... aunque quizás en el Asilo...²⁷ hasta que pudiera...resistir a aquel negro...: dar vida a la simulación del arte que es la única vida.

El cochero vio el rostro sonriente de Paolo Ciulla y se sintió satisfecho consigo mismo. Hizo restallar más fuerte la fusta para abrirse paso entre excombatientes, autoridades, camisas negras, y la multitud variopinta que se dirigía al jardín público para asistir a una demostración gimnástica de *balilla* y *piccole italiane*²⁸.

²⁷ En el original *Ospizio*; como se verá inmediatamente, se trata del Albergo dei Poveri Invalidi de Caltagirone. Es posible que aquí se utilice este término en sentido genérico de lugar de acogida, como se registra en GDLI: “*ospizio*: ac.4. Istituto destinato al ricovero ed eventualmente anche alla cura e all’assistenza di determinate categorie di persone (anziani, fanciulli, indigenti); asilo, ricovero”.

²⁸ Durante el régimen fascista los *balilla*, término de imposible equivalencia en español, eran los niños de entre ocho y catorce años inscritos en formaciones paramilitares; las niñas de la misma edad, *piccole italiane*, constituían el grupo de la llamada “Piccola Italia”, sección femenina del *fascio*. También en España, hubo durante el fascismo parecidas asociaciones.

(Noticia

La superiora lo esperaba.

«Pase usted, señor²⁹», le dijo.

En un instante todos -tullidos, ciegos, simples, mutilados- supieron de la llegada del falsificador Paolo Ciulla al Albergo dei Poveri Invalidi de Caltagirone, donde parece que pasó serena y activamente los últimos años de su vida: pintando y enseñando nociones de dibujo a los allí acogidos, tocando el órgano en la iglesia, ayudando a las monjas de la Caridad en artísticas puestas en escena para las festividades religiosas; y, sobre todo, esperando, tras el Avemaría, la habitual hora de conversación con la superiora -Sor Giuseppina Papa-, con la que le unió una amistad especial y que, a su vez, especiales atenciones tuvo para con él.

Así lo pone de manifiesto el folio nº 19 del 1 de abril de 1931, adjunto al registro de altas y bajas del Asilo, en el que la superiora anotaba cada día los cambios de los acogidos -los ingresados, los dados de baja, los fallecidos- para informar de ello al Presidente de la Obra Pía.

En aquel folio, sin embargo, la escritura burocrática e impersonal de la superiora se carga de emoción y de adjetivos; olvidando registrar los datos obligados de la ficha -la enfermedad y la hora del deceso- escribe: «Pongo en su conocimiento por la presente que a pesar de los muchos amorosos cuidados, ha pasado a la otra vida nuestro querido pobre Paolo Ciulla».

Durante otros cuatro meses los registros del Albergo dei Poveri Invalidi llevan aún la firma de Sor Giuseppina Papa; después la sustituye otra.

²⁹ En el original *voscenza*, sicilianismo. En PICCITTO (V, p. 1177): “*voscenza*: antiq. appellativo di riguardo: vossignoria, vostra eccellenza”, y este de *vostra* y el siciliano *ccillenza* (PICCITTO, I, p. 658): “titolo col quale ci si rivolge a persona di sommo riguardo”. Es voz que se registra en GDLI como dialectalismo del área siciliana procedente del español *vuecencia*: “*Vostra eccellenza* (come appellativo con cui in Sicilia ci si rivolge a persone di riguardo)”.

Trasladada a otro destino. O muerta también ella.

*Silencioso polvo*³⁰ de los seres sin rostro³¹ de todos los tiempos (13).

³⁰ Se trata del comienzo de un poema de Emily Dickinson, que Maria Attanasio incluye completo en su Nota 13, donde hemos seguido la traducción de Silvina Ocampo: Emily Dickinson, *Poemas*, Barcelona, Tusquets Fábula, 2006, p. 252, poema nº 813, que también reproducimos aquí: “Este plácido polvo fue señores y señoras/y niños y niñas-/fue risas y habilidad y suspiros/y vestidos y rizos./Este pasivo lugar viva mansión del verano/con flores y abejas/cumple su ciclo oriental/luego cesa, como éstos-“. La traducción que Maria Attanasio incluye en la citada nota quizás proceda de la incluida en Emily Dickinson, Milano, *Tutte le poesie*, Meridiani Mondadori, 1997 (edición de Marisa Bulgheroni, con varios traductores: Silvio Raffo, Margherita Guidacci, Massimo Bacigalupo y Nadia Campana, a la que se añaden traducciones autorales de algunos poetas: Cristina Campo, Eugenio Montale, Giovanni Giudici, Mario Luzi, Amelia Rosselli y Annalisa Cima). (La versión original, que cito por la edición bilingüe de Ana Mañeru Méndez y María-Milagros Rivera Garretas, *Emily Dickinson, Poemas*, vol. 2, Madrid, Sabina Ediciones, 2013, pp. 619-621, poema 1090, reza así: “This quiet Dust was Gentlemen and Ladies/And Lads and Girls-/Was laughter and ability and Sighing/And Frocks and Curls./This Passive Place a Summer's nimble mansion/Where Bloom and Bees/Fulfilled their Oriental Circuit/Then ceased like These-“. Su traducción es la siguiente: Como despedida definitiva de la historia de Paolo Ciulla transcribo completo el bellissimo poema de Emily Dickinson: “Este Polvo silencioso fue Caballeros y Damas/Y Muchachos y Niñas-/Fue Risa y Capacidad y Suspirar/Y Vestidos y Rizos-/Este lugar pasivo una ágil Mansión de Estío/donde Flores y Abejas/cumplieron su Circuito oriental/entonces Cesaron como Estas-“).

³¹ En el original *senzavolto*, neologismo, utilizado ya por Attanasio en *Nero barocco nero*, op. cit., p. 42 : “A notte un senzavolto stilla/sull'oro inaccessibile del bosco/visceri triturati di bambini”. (“A la noche un sinrostro decanta/sobre el oro inaccessibile del bosque/vísceras trituradas de niños” (*Negro barroco negro*, op. cit. p. 49). En GDLI aparecen varios términos formados por este procedimiento de añadir un sustantivo a *senza-*: *senzatetto*, *senzacarte*, *senzacuore*, *senzapensieri*, entre otros muchos, pero no el que nos ocupa. También DRAE registra algunos: *sinfín*, *sinrazón*. Y en la *Ortografía de la lengua española aparecen algunos más con la grafía unitaria: sintecho, simpapeles o sintierra*. El melancólico cierre de la novela da fe una vez más de la importancia que otorga Maria Attanasio a los seres anónimos de la historia.

Pre-texto

*Dos amigas más -las escritoras Antonella Cilento y Emilia Cirillo Bernabei, de Campania- me invitaron en 2003 a colaborar con un pequeño trabajo narrativo en una suerte de réquiem literario por la muerte de la lira¹, el libro colectivo *In fin di lira*, que saldría en la editorial Oedipus, de Salerno.*

Mientras -sin saber qué escribir- meditaba una negativa, empezó a borbotear un confuso rumor infantil junto con la mítica evocación familiar de el de los dineros falsos: metáfora de milagrosa salvación en situaciones de estrecheces económicas- que tantas y tan graves eran en los años de la reconstrucción- pero también a veces prototipo de perfectísimo enredo, de irreprochable ficción.

Dije que sí a mis amigas, y comencé a buscar noticias sobre la vida privada y pública del falsificador Paolo Ciulla en el archivo y en la biblioteca municipal «E. Taranto» de Caltagirone, su lugar de nacimiento, y en la «Ursino Recupero» de Catania, donde había vivido durante muchos años.

*Escribí un texto narrativo con el título *Il curioso caso di Paolo Ciulla*, que unos meses después -participando en la Universidad de Messina en el congreso «Juicios célebres», organizado por el profesor Pasquale Beneduce- se amplió con un detallado informe periodístico del espectacular proceso en el que, en 1923, el falsificador estuvo implicado.*

Pero Paolo Ciulla siguió inquietándome: lo que había escrito no daba entera cuenta ni de su vida ni de mi imaginación.

Retomé la investigación en el Archivio di Stato di Catania, donde sin embargo eran totalmente inasequibles los papeles de la instrucción y del debate procesal, durante décadas en espera de una ordenación que permita la consulta. Por un verdadero golpe de suerte -y gracias también a la disponibilidad del personal- logré encontrar y

¹ Del contenido de este *Pre-texto* hemos tratado ampliamente en el capítulo 1, epígrafe 1.3.1.

fotocopiar las 85 páginas de las motivaciones de la sentencia, dictada el 12 de noviembre de 1923 por la Quinta Sección Penal del Tribunal de Catania.

De esas páginas he partido para buscar confirmación y reconstruir las varias fases de su vida, algunas de las cuales, sin embargo, se han resistido a toda pesquisa; asimismo no siempre he encontrado confirmación para algunas noticias de la reconstrucción biográfica Paolo Ciulla, il falsario (Tringale, 1984) -que he consultado y de la que a veces he tomado datos- del periodista catanés Pietro Nicolosi, autor también de un voluminoso 50 años de crónica siciliana (1900-1950) (Flaccovio, 1975)², lleno de curiosas noticias de crónica local, de Catania sobre todo. Entre ellas, una -histórica- creativamente me sugestionó: busqué con empeño confirmación en libros de historia, monografías, en internet. Nada: no se constata en modo alguno que en 1916 «el cabo Adolfo Hitler» haya sido «prisionero de guerra» en Sicilia, «internado en Augusta y asignado a la construcción de un gran hangar para estacionamiento de los dirigibles».

Y sin objetiva confirmación histórica, ni hipotéticos encuentros, ni coincidencias entre el Ciulla de mi imaginación y el desgraciadamente tan real Hitler.

Hay por tanto en la novela ondulaciones narrativas: desde la absoluta fidelidad documental -en el Preámbulo, en la Parte primera (con la excepción del personaje de Cola) y en la Parte tercera- hasta la fusión de realidad e imaginación del epílogo, o hasta la reconstrucción fundamentalmente inventada de la Parte segunda y de los personajes de Masi y de Juan. Se sabe en efecto con seguridad que Paolo Ciulla poseía un certificado expedido por la Academia de Bellas Artes de París; que fue copista en el Louvre; que se embarcó en Le Havre para América del Sur; pero nada más se sabe con seguridad de su vida entre 1907 y 1910.

Noticias reales, pues, y pormenores con frecuencia imaginarios; mas inscritos siempre en lo posible de su biografía, y verosímilmente entrelazados con hechos y datos de la historia colectiva.

² Este otro libro de Pietro Nicolosi, *50 anni di cronaca siciliana (1900-1950)* se publicó en Palermo, Flaccovio Editore, 1975.

Escribe Marguerite Yourcenar a propósito de Zenón -el renacentista personaje de Opus Nigrum³- que los protagonistas de las novelas históricas deben estar siempre sustentados por testimonios y acontecimientos «extraídos de los hechos y de las fechas de la vida pasada, esto es, de la historia, para imprimir realidad específica al personaje imaginario, condicionado por el tiempo o por el lugar, sin lo cual la novela histórica no es más que un baile de disfraces».

Y no solo al personaje imaginario, sino a veces también al silencio documental sobre una vida real; que en cualquier caso, convirtiéndose en narración se hace, como todo arte, inevitablemente falsario y traidor.

³ La novela de Marguerite Yourcenar *L'oeuvre au noir* (1968) aparece en el original con el título con que fue traducida al italiano, *L'opera al nero* (1969). En la traducción utilizo el título con el que se tradujo en español, *Opus Nigrum*, Madrid, Alfaguara, 1982. (En una primera edición de reducida tirada de 1970 se tituló *El Alquimista*).

Notas de la autora

Este dibujo cifrado, propiedad de la señora Margherita Mellini -a quien sinceramente agradezco la gran generosidad con que me lo ha prestado, permitiéndome fotocopiarlo y tomar de él impulso creativo- es la única obra de Paolo Ciulla que he visto directamente. De los otros trabajos pictóricos -fundamentalmente retratos, dispersos y desperdigados en casas privadas, y por ello inencontrables- he tenido noticia a través de las reseñas y descripciones de la prensa local de la época.

«*Aquí nació Giorgio Arcoleo...*» así comienza la inscripción de la lápida de mármol colocada en la pared de su casa natal, que desde niña he tenido constantemente ante los ojos, sintiéndome infantilmente orgullosa de haber nacido en el mismo edificio que el *insigne jurista*.

Fue Andrea Costa quien pronunció esta frase en la Cámara, oponiéndose a la propuesta del Gobierno de financiar con cinco millones el envío de refuerzos militares a las costas del Mar Rojo.

La cita procede de *Stato e anarchia* (1873) de Bakunin

Un análisis muy interesante de la relevancia nacional e internacional de los *fasci* sicilianos lo he encontrado en Internet, en *Una pagina ignorata di storia socialista*; el autor, Aldo Chiarle, cita en efecto un artículo de Turati en “*Critica sociale*” del 16 de enero de 1894 -en el que se habla de los *fasci* «como de una revolución que se estaba acercando a grandes pasos a Italia»-, mientras que ya el 9 de enero, en medio del dramático desarrollo de los acontecimientos-, Anna Kulishova escribía a Engels «para recibir sugerencias y consejos» sobre qué debía hacer, aunque «yo personalmente -concluía la revolucionaria rusa- estoy convencida de que una revolución política en Italia sería de gran provecho para la futura evolución del Partido Socialista en Italia».

No es en los libros de historia patria escritos en aquellos años en Caltagirone por nostálgicos y mojigatos -como el archivero Randazzini y el canónigo Leonardi, todos ellos pretéritas glorias cívicas- donde deben ser buscadas las señales del cambio, sino en

los reglamentos de sociedades y asociaciones; en los informes anuales de directores de escuela y presidentes de los tribunales de justicia; en la pasión experimental y humanitaria de médicos y peritos agrónomos. Y sobre todo en los periódicos locales: intensos los debates en la comunidad sobre el agua, sobre el ferrocarril, sobre el problema de los aranceles, sobre la organización urbanística y sobre las obras públicas, junto con audaces demandas de servicios, muestras de un elevado grado de consciencia social; en 1889, por ejemplo, se solicita la apertura durante las veinticuatro horas del día de correos y telégrafos, y de la biblioteca también por la noche; en 1891 la oposición presenta al Gobierno Municipal la propuesta de imprimir y distribuir el presupuesto a entes y asociaciones gremiales antes de su aprobación. Ejemplo asimismo de una sociedad en movimiento es la publicidad de nuevos y más difundidos productos de consumo en los periódicos: cafeterías, casas de comidas, estudios fotográficos, velocípedos, dentistas y los Grandes Almacenes Printemps, que desde París ofrecen gratuitamente y por correo catálogos y muestrarios de telas a los lejanísimos lectores -aunque sin duda posibles compradores- de Caltagirone.

La acusación totalmente infundada de intenciones separatistas y antiunitarias fue la excusa ideológica que Crispi utilizó para disolverlos, proclamar en enero de 1894 el estado de sitio en toda Sicilia y en Lunigiana -sublevada ante las noticias de la represión en Sicilia-, suspender las libertades constitucionales y suprimir de las listas electorales a millones de electores, al comprender demasiado tarde la peligrosidad del sufragio ampliado que él mismo había querido.

La reconstrucción de la vida en Montmartre en el Capítulo seis -de artistas, anarquistas, estudios, calles, hoteles, restaurantes, bistrot- recoge noticias y anécdotas que se hallan en el libro de Jean Paul Crespelle *La vita quotidiana a Montmartre ai tempi di Picasso (1900-1910)* [*La vida cotidiana en Montmartre en la época de Picasso (1900-1910)*] (Hachette, 1978), publicado en Italia por Bur en 1987, y por Fabbri en 1998. Guía informativa para el Capítulo siete han sido los libros ilustrados: *Il paese dei sogni perduti* [*El país de los sueños perdidos*] de Laura Pariani (Ed. Effigie, 2004); *L'emigrazione* [*La emigración*] de Paola Corti (1999) y *L'Italia liberale (1870-1900)* [*La Italia liberal (1870-1900)*] de Giovanna Ginex (1998), ambos publicados por Editori Riuniti en la colección «Storia fotografica della società italiana» [*Historia fotográfica de la sociedad italiana*].

Esta cita, y la del artículo *Il curioso caso di Paolo Ciulla* que el periódico argentino «La Prensa» dedicó al falsificador, están tomadas del libro *Paolo Ciulla, il falsario* de Pietro Nicolosi.

Buscando en Internet noticias sobre la historia de Argentina entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, he encontrado -y profundamente amado de inmediato- al escritor argentino Osvaldo Bayer (Santa Fe, 1927), llamado por Osvaldo Soriano, en un artículo, “«el último rebelde» sin el cual habría sido «más fácil olvidar»; en sus narraciones, entre la novela y la investigación archivística, rescata en efecto del olvido la historia de indios y anarquistas, poniendo de manifiesto la crueldad del poder institucional. Y a través de Osvaldo Bayer -que a su vez la toma del escritor Clemente Onelli- he conocido la historia del cacique Inacayal, y tantas otras silenciadas historias de la Patagonia de ayer y de hoy.

La cita, tomada de la *Croce di Costantino* del 17 de abril de 1904, la he encontrado tal cual en el libro de Rosario Mangiameli *Le officine della nuova politica [Las oficinas de la nueva política]* (C.U.E.C.M., Catania, 2000); la última frase es sin embargo un arbitrario añadido mío.

Mientras reconstruía el proceso contra Paolo Ciulla y sus cómplices fui invitada a la presentación del libro de Guido Dotto *Giambattista Fanales (il medico dei poveri e il politico che credeva nell'etica)* dall'opposizione antifascista alla nascita della democrazia (Terzo Millennio Ed., Novembre 2004) [Giambattista Fanales (el médico de los pobres y el político que creía en la ética) de la oposición antifascista al nacimiento de la democracia]; asistí y adquirí el libro, que leí de inmediato. Una extraordinaria coincidencia: encontré en aquel libro -implicados en el proceso político de 1928 que el autor había reconstruido- junto a Fanales, a algunos abogados del grupo de defensores del proceso en el que yo estaba trabajando, hasta aquel momento para mí meros figurantes sin profundidad de vida, de historias, de ideas. Que de improviso conocí.

Como despedida definitiva de la historia de Paolo Ciulla transcribo completo el bellissimo poema de Emily Dickinson: «Este plácido polvo fue señores y señoras/y niños y niñas-/fue risas y habilidad y suspiros/y vestidos y rizos./Este pasivo lugar viva mansión del verano/con flores y abejas/cumple su ciclo oriental/luego cesa, como éstos-».

CONCLUSIONES

En este apartado con que finalizamos nuestro trabajo trataremos de explicar de modo sintético, y atendiendo a los objetivos que nos planteamos, en qué medida la metodología empleada ha sido la adecuada para cumplir esos propósitos. Nos referiremos no solo a los resultados alcanzados o a las posibles contribuciones de esta tesis sino también a las tareas pendientes y a los retos que todo trabajo de investigación inevitablemente suscita.

Para la realización del primer Capítulo, *Il falsario di Caltagirone en la trayectoria de Maria Attanasio*, contamos con las fuentes primarias que constituían los textos poéticos, narrativos y ensayísticos de la escritora siciliana y con los estudios y reseñas sobre los mismos. La compilación de estos materiales, imprescindible aparato instrumental, nos ha dado la ocasión de cumplir un primer objetivo: la elaboración de un ensayo de bibliografía general que, sin pretensión de exhaustividad por estar dicho material a veces disperso en periódicos y revistas de difícil accesibilidad, incluye todo lo que de Maria Attanasio y sobre su obra ha estado en nuestra mano conseguir. En este punto, es necesario recordar una vez más que ha sido fundamental y enriquecedor poder contar con la colaboración de la autora, cuyos archivos y materiales hemos podido consultar tanto en la fase de investigación como en la de elaboración de este trabajo.

La lectura y análisis de dichos materiales nos permitió alcanzar una visión de conjunto y por tanto un mejor conocimiento de la producción literaria de la autora y, por consiguiente, ofrecer un estudio monográfico que, aunque es susceptible de ampliación y profundización en todos sus puntos, creemos que facilita el acercamiento a su obra. Así, pudimos establecer unas claves (el compromiso, Caltagirone, el pasado, la elaboración de una dicción exigente) que, junto a otros muchos temas y motivos, como el erotismo o la muerte, ponían de manifiesto la profunda unidad de su escritura, y que eran asimismo componentes esenciales de la novela que ha sido objeto de nuestro estudio, como hemos podido comprobar en las citas intertextuales. Por otra parte, el estudio de la obra narrativa de Attanasio nos permitió analizar las profundas raíces en las que se sustentaba su necesidad de dar forma y aliento a olvidados personajes, sobre todo femeninos, recuperados del pasado siciliano, que mediante un método de investigación histórica, que aun con características propias tenía su modelo en los presupuestos que Manzoni y Sciascia aplicaron a *Storia della colonna infame* y a *Morte dell'inquisitore* respectivamente, adquirirían carta de naturaleza literaria en las novelas y los relatos de la escritora.

El estudio, en fin, de *Il falsario di Caltagirone*, nos puso en pragmático contacto con el riguroso método de trabajo utilizado por Maria Attanasio antes de acometer la escritura de sus narraciones: la búsqueda de documentos, la investigación en archivos y bibliotecas de Caltagirone y de Catania y en periódicos de la época, y la detallada toma de toda clase de apuntes. En el caso de nuestra novela, a través de las *Anotaciones*, la figura de Paolo Ciulla se iba revelando ante nuestros ojos -como en una de las fotografías de su estudio- como el personaje de carne y hueso que fue en la realidad y cuyas zonas desconocidas se iban completando con lo posible de la ficción, como es premisa irrenunciable de la escritora. Antes que “lectores privilegiados” durante el proceso de la traducción, nos hemos sentido ya “observadores privilegiados” al poder asistir a este proceso del nacimiento de un personaje.

La realización del segundo Capítulo nos permitió aproximarnos a las principales teorías sobre la traducción literaria y establecer así el marco de referencias fundamentales desde las que abordar nuestra traducción. No siendo los estudios teóricos sobre la traducción el objeto del trabajo, somos conscientes de que nuestro acercamiento ha sido necesariamente sumario. Sin embargo, el hecho de fundamentar en ellos los criterios con que afrontábamos la traducción, nos permitió reflexionar sobre los problemas planteados y sobre las decisiones adoptadas, y sistematizar desde una perspectiva práctica un repertorio de ejemplos, creemos que representativo, de los procedimientos traductológicos más utilizados en nuestro texto.

El tercer Capítulo, la traducción de la novela, ha sido como sabemos el objetivo primero y esencial de esta tesis. Desde el primer momento nos planteamos este trabajo como una traducción anotada y comentada y, por consiguiente, como una reflexión simultánea sobre la misma; no como una traducción que se limitara solo, por ejemplo, a dar cuenta en nota de los elementos lingüísticos que no habían podido traducirse. Tal planteamiento trajo consigo que a las diversas fases de redacción del texto meta, se uniera la elaboración de las notas a pie de página de cuya clasificación se trata en el Capítulo 2, dedicado a los criterios traductológicos. Con ellas hemos querido ofrecer un marco de referencias lo más completo posible no solo de las reflexiones de carácter filológico, sino también de los abundantes elementos culturales, intertextuales y documentales de la novela.

Así, en las notas lingüísticas que recogen esos casos en que se conserva el término original en el texto meta o los numerosos préstamos y sicilianismos de la novela, se reflexiona asimismo sobre las decisiones tomadas en función de distintas razones, unas veces relacionadas con la norma del español, otras veces con el uso, y otras con la mera disposición más armónica de la construcción sintáctica en el texto meta.

En cuanto a las notas referidas a los elementos culturales y documentales, nos han permitido profundizar no solo en el estudio del personaje, artista sin suerte y hombre desgraciado que fue Ciulla, y de unos años convulsos, como tantas otras épocas de la historia de Sicilia, sino que simultáneamente nos abrían nuevos caminos de búsqueda, nos planteaban nuevas preguntas sobre la historia de Sicilia, sobre el dialecto siciliano, sobre la historia de Italia, sobre su arte y su cultura y, en suma, sobre tantos personajes y hechos históricos que queríamos seguir investigando. Así ocurrió en el caso de la activista rusa Anna Kulishova o del llamado “médico de los pobres” Giambattista Fanales, por citar solo algunos ejemplos.

Las notas intertextuales y las referidas al proceso de creación de la obra nos permitieron, por último, un mejor conocimiento de la producción de Maria Attanasio y de su modo de afrontar la creación literaria, a la vez que la oportunidad de establecer un diálogo entre ciertos motivos y pasajes de la novela y las constantes que sustentan el conjunto de su obra.

La metodología elegida para la traducción del texto se nos ha revelado, por tanto, como una fuente constante de estímulos para la profundización en el análisis, no solo de la lengua sino también de la cultura italiana, al tiempo que nos ha abierto nuevos caminos para seguir estudiando y traduciendo la obra de Maria Attanasio.

El ejercicio de la traducción ha sido, por otra parte, para nosotros un fecundo y continuo viaje de ida y vuelta entre el texto original y el texto meta. Durante el mismo tuvimos presente con frecuencia la teoría de la recepción y del horizonte de expectativas que desarrolla Wolfgang Iser acerca de los “lugares vacíos”, esto es, los “huecos” de significación de que un texto suele estar cargado:

Las relaciones que se establecen entre las perspectivas que se suponen, no son formuladas normalmente por el texto, aunque el modo de una conexión es importante para la intencionalidad del texto. En otras palabras: entre las `perspectivas

esquemáticas' hay lugares vacíos que surgen de la determinación producida por el choque de perspectivas¹.

¿Debe dejar el traductor que esos lugares vacíos de la lengua original se mantengan en la lengua meta? ¿Qué puede ocurrir en un texto que a los huecos de su composición original añade los de la lectura única que el traductor, como decían Hatim y Mason², impone a sus lectores? Pero estas cuestiones serían objeto de otro tipo de estudio entre teoría de la recepción y teoría de la traducción. Nuestro trabajo ha mantenido, por el contrario, un planteamiento muy cercano a la práctica diaria de quien se ocupa de trasladar a otra cultura y otra lengua una obra literaria, y a las cuestiones específicas del "laboratorio del traductor". En esta perspectiva nos planteamos la posible propuesta de publicación de esta traducción a una editorial. Podría constituir un primer paso para la recepción en lengua española de la obra narrativa de Maria Attanasio, en cuya escritura, como en la de Leonardo Sciascia y Vincenzo Consolo -voces autoriales del siglo XX italiano ya muy consolidadas en el contexto hispanófono- se percibe la fuerte necesidad de contar las historias de figuras marginales, "humildes", de la Historia con mayúscula y la búsqueda de diferentes perspectivas de la verdad gracias al instrumento de la literatura.

En definitiva, en nuestro trabajo de traducción no han faltado tampoco ni el gozo ante el encuentro con una palabra o una expresión que nos parecían adecuadas, ni el pesar ante el vacío de una equivalencia imposible. La respuesta de un experimentado traductor como Martínez-Lage a la pregunta de si las "decisiones del traductor pueden llegar a ser angustiosas", nos parece a este respecto ilustrativa:

En cuanto a la angustia propiamente dicha: bendita sea. Cuando la traducción aún flota en suspensión en el líquido de las decisiones por tomar, que es un líquido de consistencia indecisa, la situación es de una dicha considerable. Cuando llega el momento de precipitar los sedimentos, la angustia se torna sencillamente cordura ante las pérdidas, que conviene enjugar cuanto antes con las ganancias que uno tenga a mano introducir sin violentar el texto. Lo cual, dicho sea de paso, a menudo es imposible. Sobre todo si uno, aun siendo autor de su traducción, se olvida de su condición de autor y propietario de un texto que ni ha sido ni puede ser suyo, y se pone al servicio del texto, de la traducción. Entonces más que de angustia cabe hablar de derrota, pero aunque sea ahí donde más se aprende a nadie le gusta recordarlas más de lo necesario. Es decir, que en eso que usted llama angustia a menudo está mi gozo³.

¹ Wolfgang Iser, "La estructura apelativa de los textos", en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 137. Pp. 133- 148 (La cita en p. 137).

² Véase nota 55 del Capítulo 2.

³ Miguel Martínez-Lage, "La angustia y el gozo de traducir. Entrevista a Miguel Martínez-Lage", en "Odisea", n. 8, 2007, pp. 215-221, p.217.

El balance entre logros y desaciertos no está en nuestra mano evaluarlo. Sí el empeño con que acometimos nuestro trabajo y un deseo que expresamos con las palabras de Walter Benjamin: “Esta función [del traductor] consiste en encontrar en la lengua a la que se traduce una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original”⁴.

⁴ Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923). (Cito por la edición de Miguel Ángel Vega, *Textos clásicos de teoría de la traducción*, op. cit., “La tarea del traductor”, pp. 307-318; la cita en p. 313).

BIBLIOGRAFÍA

1) OBRAS DE MARIA ATTANASIO

POESÍA

- ATTANASIO, Maria, *Amore elementare*, Roma, Eci, 1976.
- , *Interni (1976-77)*, en Archibugi, Luca; Attanasio, Maria; Brusa, Maurizio; Cescon, Massimo; Magrelli, Valerio, Maugeri, Angelo, *Quaderni della Fenice 43*, Milano, Guanda, pp. 27-43, 1979.
- , *Nero barocco nero*, Caltanissetta-Roma, Ed. S. Sciascia, Quaderni di Galleria, 1985.
- , *Eros e mente* (Prefazione di Milo De Angelis), Milano, Edizioni La Vita Felice, 1996.
- , *Ludica mente*, Cava dei Tirreni, Ed. Avagliano, 2000.
- , *Amnesia del movimento delle nuvole* (Prefazione di Giancarlo Majorino), Milano, Edizioni La Vita Felice, 2003.
- , *Credi* (testi poetici nel libro fotografico di Massimo Siragusa), Catania, Domenico Sanfilippo Editore, 2003.
- y CAVALLOTTI, Vannetta, *Del rosso e nero verso, Quattordici poesie/Otto formelle*, Milano, Edizioni Il Faggio, 2007.
- , “Di dettagli e detriti. Testi poetici tratti dalla raccolta inedita (De)costruzione di Biografia”, en Maurizio Cucchi; Antonio Riccardi (a cura di), *Almanacco dello Specchio*, Milano, Mondadori, 2010.
- , *Frammenti dell’acqua mutante* (plaquette di testi poetici con sette opere di Fausta Squatriti), Milano, Signum edizioni d’arte, 2010.
- , *Blu della cancellazione*, Milano, La Vita Felice, 2016.

NOVELAS Y RELATOS

- ATTANASIO, Maria, *Correva l’anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*, (Introduzione di Vincenzo Consolo), Palermo, Sellerio Editore (collana Il Divano), 1994.
- , y AMOROSO, Domenico, *Piccole cronache di un secolo*, Palermo, Sellerio Editore, Quaderni, 91, 1997.
- , *Di Concetta e le sue donne*, Palermo, Sellerio Editore (collana La Memoria), 1999.
- , “I gatti dell’isola nomade”, en *Supplemento a Leggendaria. Libri letture Linguaggi*, 2001, 27/28, S.I-IV.
- , *Il falsario di Caltagirone. Notizie e ragguagli sul curioso caso di Paolo Ciulla*, Palermo, Sellerio Editore (collana La Memoria), 2007.

- , *Dall'Atlante agli Appennini*, (Illustrazioni di Francesco Chiacchio), Roma, Ed. Orecchio Acerbo, 2008 (2^a ed. 2011).
- , “Il Decalogo di Nordia”, en VV.AA., *Il sogno e l'approdo. Racconti di stranieri in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 2009.
- , *Il condominio di Via della Notte*, Palermo, Sellerio Editore, 2013.
- , “Il verificatore insomne”, en VV.AA., *Noi siamo Desdemona* (a cura di Maria Rita Pennisi), Catania, Algra Editore, 2014.
- , *Dell'arcano liquore e di altri odori*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2014.

ENSAYOS

- ATTANASIO, Maria, *Scuola e sistema mafioso*, Catania, Tringale Editore, 1983.
- , “Il divino e il meraviglioso” (saggio introduttivo al libro fotografico di Giuseppe Leone, *Il divino e il meraviglioso. Feste religiose in Sicilia*), Palermo, Bruno Leopardi Editore, 2000.
- , “Il progetto Terzocchio e i ragazzi di Librino. Poeta, come si diventa poeta?”, en “La Sicilia”, 19-2-2002, S. 26.
- , “Viaggio nel nero”, en VV.AA., *Sei colori siciliani*, Palermo, Ed. Kalos, 2005.
- , “Gente minuta e vicende mirabili: la storia, le storie”, en Vincenzo Campo (a cura di), *La biblioteca della memoria*, Milano, Ed. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2004.
- , “Il curioso caso di Paolo Ciulla”, en Arturo Fabbricatore (a cura di), *In fin di lira*, Salerno, Oedipus, 2004.
- , “Med e colori”, en *Le follie di Orlando* (libro fotografico di Sara Lo Faro e Salvo Falcone), Caltagirone, Silvio Di Pasquale Ed., 2007.
- , “Il peso dell'acqua e la libertà del mare”, en *L'isola timida* (libro fotografico di Antonino Pennisi), Roma, Ed. Squilibri, 2008.
- , *Della città d'argilla*, Messina, Mesogea, 2012.
- , “Struttura-azione di poesia e narratività nella scrittura di Vincenzo Consolo”, en “Quaderns d'Italia”, 10, 2005, pp. 19-30.
- , “Passione e leggerezza”, en “Segno”, 1999, pp. 24-28.
- , “Poesia e diversità”, en Sebastiano Terranova (a cura di), *Arrivederci a Sortino*, Siracusa, Quaderni di Sicilia nell'Arte e nella Letteratura, 1997, pp. 63-66.
- , “Del sentiero sommerso, del rimosso sentire. Leonardo Sciascia e la poesia”, en Leonarda Trapassi (a cura di), *Leonardo Sciascia: Un testimone del siglo XX*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2012, pp. 33-48.
- , “Una identità perduta. Processo a Paolo Ciulla, falsario”, conferenza pronunciada en el Congreso sobre “Storie di cause celebri. Racconto e messa in scena della giustizia”, Università degli Studi, Villa Reale, Messina, (dattiloscritto, 19/21-6-2003).

—, “I battiti di *Cuore* al tempo della globalizzazione”, en “LG Argomenti”, n. 3, luglio-settembre 2008, pp.61-63.

TRADUCCIONES

ATTANASIO, Maria, *Negro barocco negro*, edición bilingüe (Traducción de Miguel Ángel Cuevas), Sevilla, La Carbonería-Ediciones, 2012..

—, Maria, *Amnesia of the Movement of Clouds & Of Red and Black Verse* (Traducción de Carla Billitteri), Litmus Press, New York, 2014..

—, Poemas de *Amnesia del movimento delle nuvole* (Traducción de Trinidad Durán Medina), en “Caleta”, Letras del Mediterráneo, Segunda Época, nº 17, Revista de Literatura y pensamiento, Cádiz, 2016, pp. 171-173..

—, “La palabra de espinas”, Antología de poemas (Traducción de Trinidad Durán Medina), en “M’Sur.es”. Revista online, 17-1-2017, <<http://msur.es/it/tag/poesia/page/3/>>.

2) ESTUDIOS SOBRE MARIA ATTANASIO

ADAMO, Giuliana, “La deliberata infedeltà della scrittura. Riflessioni sulla narrativa storica di Maria Attanasio”, en “Strumenti critici”, XXIV, 3, 2009, pp. 471-484.

—, “Letteratura ed impegno: l’eredità sciasciana nella narrativa storica di Maria Attanasio”, en “La libellula. Rivista di italianistica”, I, 19-12-2009, pp. 87-94.

—, “Lo sperimentalismo di Maria Attanasio tra Sciascia e Orwell”, en *Leonardo Sciascia: Un testimone del secolo XX*, (a cura di) Leonarda Trapassi, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2012, pp. 207-216.

—, “Maria Attanasio: una voce femminile nella narrativa storica contemporanea”, en “Italice”, Primavera 2015, Vol. 92, pp. 121-137.

ADDAMO, Sebastiano, “Maria Attanasio”, en *Impressioni sulla poesia contemporanea*. Atti del Convegno sulla poesia contemporanea, Caltagirone, 28/29-4-1982, pp.119-. 127.

—, Reseña de *Nero barocco nero*, en “Galleria”, nn. 5-6, dicembre 1985, pp. 312-314.

—, “L’esilio e il tempo. La poesia attendibile e assoluta di Maria Attanasio”, en “La Sicilia”, 17-1-1986.

AMICO, Antonio, “Il falsario di Caltagirone. Ed è ancora poesia”, en “L’Obiettivo”, 8-5-2007.

AMOROSO, Domenico, “Notte dalle ali nere. La raccolta di Maria Attanasio”, en “La Gazzetta dei Comuni”, n. 5, novembre 1996.

ANIANTE, Antonio, *I catanesi. Tipi e costumi di una società pittoresca e scanzonata*, Catania, Niccolò Giannotta Editore, 1920.

- , “Il vero direttore del Banco di Sicilia”, en Antonio Aniante; Vittorio Consoli; Salvatore Nicolosi, *Immagine di Catania*, Catania, ITES, 1975, pp. 247-254
- BENFANTE, Marcello, “Il romanzo dei migranti. L’Odissea siciliana per trovare la madre”, en “La Repubblica” (Palermo), 13-6-2008.
- , “Celeste discordanze in tempi di guerra”, en “Segno”, n. 252, febbraio 2004.
- , “Lo strano caso del pittore Ciulla”, en “Lo Straniero”, n. 88, ottobre 2007.
- BISOGNO, Marina, “Tre domande a Maria Attanasio”, en “Lo Strillone”, 25-4-2009.
- CANFARELLI, Maria Gabriella, “Maria Attanasio: Amnesia del movimento delle nuvole”, en “Pagine dal Sud”, Anno XV, n. 40, gennaio-aprile 2004.
- , “*Blu della cancellazione* di Maria Attanasio”, en “Poeti del Parco”, 2-1-2017.
- CASTORINA, Elisa, “Maria Attanasio o del Barocco gutturale”, en “La clessidra”, Anno VIII, n. 2, ottobre 2002, pp.45-51.
- CILENTO, Antonella, “Caltagirone, periferia dell’Occidente”, en “Il Sole-24 ore sud”, 24-12-2003.
- D’ALESSANDRA, M. , “Banconote, bellezza e giustizia”, en “Stilos”, 11-10-2007.
- DE FEDERICIS, Lidia, “Il falsario di Caltagirone”, en “L’Indice”, 7-8-2007.
- DILEGAMI, Flora, “Maria Attanasio. Un racconto di sé e di storie disperse”, en VV.AA., *Storia della Sicilia, VIII. Pensiero e cultura letteraria dell’Ottocento e del Novecento* (a cura di Natale Tedesco), Roma, Editalia, 2000.
- DOTTI, Marco, “L’arte e la pratica del falso.come ‘rivalsa politica’”, en “Il Manifesto”, 10-8-2007.
- DURÁN MEDINA, Trinidad: “Dall’Atlante agli Appennini, de Maria Attanasio: adaptación de un clásico de la literatura sobre la emigración”, en *Far Away Is Here. Lejos es aquí: Writing and migrations*, Luigi Giuliani, ,Leonarda Trapassi , Javier Martos (eds.), Berlin, Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2013, pp. 123-139.
- FELTEN, Hans, “Maria Attanasio: *Correva l’anno 1698e nella città avvenne il fatto memorabile*. Gender switching. Un caso strano alla fine del Seicento”, en Hans Felten & Franziska Andraschick, *Im Garten der Texte, Vorträge und Aufsätze zur italienischen Literatur*, Frankfurt am Main, Peter Lang Edition, 2016, pp. 153-157.
- FERLITA, Salvatore: “Il paradigma indiziario” (Recensione di *Amnesia del movimento delle nuvole*), en “Stilos”, 16-3-2004.
- , “L’artista che diventò falsario”, en “La Repubblica”, 22- 04-2007
- FOFI, Goffredo, “Dall’Atlante agli Appennini”, en “SocialDesignZine” (giornale online), n. 366, 11-6-2008, <<http://sdz.aiap.it/notizie/10369>>.
- , “Dalle isole maggiori due storie esemplari, di Sedda e Attanasio”, en “Avvenire.it”, 2007, <<https://www.avvenire.it/>>.
- CIMINO, Michelangelo, “Intervista a Goffredo Fofi”, en “Ora locale”, marzo-aprile 2001.

- GANERI, Margherita, *Il romanzo storico in Italia: Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Piero Manni, 1999.
- GARUFI, Carlo Alberto, “Contributo alla storia dell’Inquisizione di Sicilia nei secoli XVI e XVII”, en “Archivio Storico Siciliano”, XXXVIII-XLIII, (1914-1921).
- GATTO, Marco, “ ‘Tra storia e biologia’. Sulla poesia di Maria Attanasio”, en “Smerilliana”, vol.11, 2010, pp. 321-337.
- HEYDENREICH, Titus: “Ma io di animo non mi perdo-Maria Attanasio *microstorie* aus Caltagirone”, en Dagmar Reichardt (a cura di), *L’Europa che comincia e finisce: la Sicilia*, Italien in Geschichte und Gegenwart, 25, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006.
- IADICICCO, Alessandra, “Il genio del pennello che si spese in banconote (false)”, en “Album Cultura & spettacoli”, 22-05-2007.
- IANNUCCI, Fiorella, “Il paese senza Cuore”, en “Il Messaggero”, 3-7-2008.
- LA VILLA, Pina y MANGIAMELI, Rosario, “Maria la scrivente e Concetta la protagonista”, en “Girodivite”, n. 59, dicembre 1999, <http://www.girodivite.it/antenati/xx3sec/attanasio/maria_scrivente_pina.htm>.
- , “Verità e menzogna nell’ultimo romanzo di Maria Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*”, en “Girodivite”, giugno 2007, <<http://www.girodivite.it/>>.
- LAZZARATO, Francesca, “Una storia moderna sulle orme di De Amicis”, en “Il Manifesto”, 29-7-2008.
- MALLAMO, Anna, “Un falsario? No, un Robin Hood”, en “Gazzetta del Sud”, 7-6-2007.
- , “La vera storia di Paolo Ciulla artista e falsario gay”, en “Gay News”, 8-6-2007.
- MANDARÀ, Elisa, “Il falsario di Caltagirone, di Maria Attanasio”, en “Ippocrene. Arti e lettere - Arts and Letters”, 2009, <http://www.ippocrene.com/2007_to_2010/index.php?option=com_content&task=view&id=1058&Itemid=203>.
- MESSINA, Nicolò, “*Il condomnio di Via della Notte*. Invito alla narrativa di Maria Attanasio”, en “Zibaldone. Estudios italianos”, vol. II, 7/2014, n. 4, pp. 79-88, <<https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/6984>>.
- MILIOTO, Stefano, “Incontro del 27 ottobre con Maria Attanasio”, en Stefano Milioto (a cura di), *Incontri con l’autore*, Agrigento, Assessorato alla Cultura, 1997, pp. 9-29.
- MIRAGLIA, Giovanni, “Paolo Ciulla fra giustizia e bellezza”, en “L’isola possibile”, 20-4-2007.
- MODICA, Gisella, ‘Fuori dalle mura non c’è l’altro. Intervista a Maria Attanasio’, en *Società delle letterate*, <<http://www.societadelleletterate.it/2013/07/intervista-attanasio/>>.
- NATIVO, Giuseppe, “Storia e invenzione nell’ultimo romanzo di Maria Attanasio”, en “La biblioteca di Babele”, <http://www.labibliotecadibabele.net/ARCHIVIO/carta-bianca/Nativo_dicembre2007.htm>, 2007.

- NICOLOSI, Pietro, *Paolo Ciulla, il falsario*, Catania, Tringale Editore, 1984.
- , *50 anni di cronaca siciliana (1900-1950)*, Palermo, Flaccovio Editore, 1975.
- O'CONNELL, Daragh, "Maria Attanasio. Il falsario di Caltagirone", en "Carte allineate", Italian Dept., Trinity College, 7, 2007, <<http://cartescoperterecensionietesti.blogspot.com.es/2007/07/maria-attanasio-il-falsario-di.html>>.
- ONOFRI, Massimo, "La donna pittrice. Storie siciliane ai tempi dei libertini", en "Diario della settimana", 4-2-1998.
- , "Compagne, avanti. Vita difficile tra proto-femminismo e comunismo", (recensione di *Concetta e le sue donne*), en "Diario della settimana", 6-10-1999.
- PACE, Josephine, "Maria Attanasio: Amnesia del movimento delle nuvole", en "ClanDestino, trimestrale di letteratura e poesia", anno XVII n. 67, pp. 47-48.
- , "Il sabotaggio del dio denaro", en "La Sicilia", 27-5-2007.
- , "Dall'Atlante agli Appennini: storia di Youssef (o Marco). Un racconto di Maria Attanasio sulla migrazione", en "L'isola possibile", novembre 2008, <<http://www.isolapossibile.it/>>.
- , "Le 'interferenze' della scrittura. Intervista a Maria Attanasio", en "La Libellula", II, 2, 2010, pp. 15-18.
- PARIANI, Laura, *Guida alla lettura di Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile di Maria Attanasio*, Palermo, Sellerio, Narrativa per la scuola, 2004.
- PELIGRA, Corrado: "Le poesie di Maria Attanasio. Le illusioni di una storia senza storia", en "La Sicilia", 18-9-1996.
- PODDI, Stefano, "Tra genio e follia: Paolo Ciulla, il falsario caritatevole. I parte", en "Il giornale della Numismatica", Anno I, n. 1, gennaio 2012, pp.40-44.
- , "Tra genio e follia: Paolo Ciulla, il falsario caritatevole. II parte", en "Il giornale della Numismatica", Anno I, n. 2, febbraio 2012, pp. 40-44.
- ROCCO, Tilde, "La poesia svela l'amnesia del mondo", en "La Gazzetta del Sud", 14-7-2004.
- ROTA, Alessandra, "La vera storia del falsario artista di Caltagirone", en "La Repubblica", 10-8-2007.
- SCALIA, Salvatore, "Nelle tenebre del cuore", en "La Sicilia", 13-7-2008.
- SCHILIRÒ, Massimo, "L'archivio salvato. Appunti sulla narrativa di Maria Attanasio", en VV. AA., "Forme e storie". *Studi in ricordi di Gaetano Compagnino, Le Forme e la Storia*, 2 vols., Soveria Mannelli, Rubbettino Ed., 2008, pp. 1035-1047.
- STIMOLO, Giuseppe, "In un libro la vera storia dell'artista che divenne falsario (ma con arte)", en "Recensito. Quotidiano di cultura e spettacolo", 30-4-2007, <<http://www.recensito.net/archivio/40-caff-letterario/7147-in-un-libro-la-vera-storia-dell-artista-che-divenne-falsario-ma-con-arte.html>>
- TESIO, Giovanni, "Il falsario di Caltagirone. Un romanzo di Maria Attanasio", en "Pagine dal Sud" (sin datar).

- TODESCO, Serena, “ ‘La verità non è mai superficie’: il confine dialettico tra verità e menzogna nella riflessione storica di Maria Attanasio”, “Graduate Conference in Italian Studies”, University College Cork, 21-2-2009 (dattiloscritto, archivio Maria Attanasio).
- , “Intervista a Maria Attanasio”, en “Paleokastro Magazine” (Rivista trimestrale di studi siciliani), Anno II, n. 3, Caltagirone, Settembre 2011, pp.21-28.
- TRISCHITTA, Domenico, “Paolo Ciulla, l’Artista falsario”, en “Catania Provincia Euromediterranea”, 2007, < <http://www.cittametropolitana.ct.it/ProvinciaCT/la-rivista/sommario/2007/luglio/filepdf/30-33.pdf>>.
- TROTTA, Donatella, “Attanasio e Youssef, ragazzo di gran Cuore”, en “Il Mattino”, 16-7-2008.
- ZIINO, Giulia, “Un viaggio in cerca della mamma”, en “Corriere della Sera”, 26-7-2008.

OTRAS OBRAS LITERARIAS

- ADDAMO, Sebastiano, *Il giudizio della sera*, Milano, Garzanti, 1974.
- ALIGHIERI, Dante, *Divina Commedia* (anotata e commentata da Tommaso Di Salvo), Bologna, Zanichelli, 1993.
- , *Comedia* (Edición y traducción de Ángel Crespo), Barcelona, Seix Barral, 1973, 3 vols.
- , *De vulgari eloquentia* (a cura di Segio Cecchin), Torino, UTET, 1986.
- , *De vulgari eloquentia* (Edición, traducción y notas de Matilde Rovira Soler y Manuel Gil Esteve), Madrid, Universidad Complutense, 1982.
- ANIANTE, Antonio, *Il paradiso dei quindici anni*, Milano, Ceschina, 1929.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando Furioso*, Milano, Rizzoli, 1974.
- , *Orlando Furioso* (Traducción, introducción, edición bilingüe y notas de José María Micó), Madrid, Espasa Calpe, 2005.
- ARISTÓTELES, *Poética* (Traducción de Valentín García Yebra), Madrid, Gredos, 1974.
- BELLI, Giuseppe Gioachino, (a cura di M. Teodonio), *Tutti i sonetti romaneschi*, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1998.
- BRECHT, Bertolt, *La resistibile ascensa di Arturo Ui*, (Introducción de Cesare Cases), Torino, Einaudi, 1961.
- , *La evitable ascensión de Arturo Ui, Teatro completo*, (Edición, traducción, introducción y notas de Miguel Sáenz), Madrid, Cátedra, 2006.
- BRUNO, Giordano, (Edición, traducción, introducción y notas de Miguel Sáenz), *Gli eroici furori*, Milano, Rizzoli, 1999.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols.
- CONSOLO, Vincenzo, *L’opera completa*, Milano, Mondadori, 2015.
- , *L’olivo e l’olivastro*, Milano, Mondadori, 1994.

- , *El olivo y el acebuche*, (Traducción de J. Carlos Gentile Vitale), Barcelona, Muchnik, 1997.
- , *Retablo*, Palermo, Sellerio, 1987.
- , *Retablo*(Traducción de J. Carlos Gentile Vitale), Barcelona, Muchnik, 1995.
- , *Sicilia paseggiata*, Torino, Edizioni Rai Eri, 1990.
- , *Sicilia paseada* (Traducción de Miguel Ángel Cuevas), Granada, Ediciones Traspieés, 2016.
- , *La grande vacanza orientale-occidentale*, en “Alias”, 32, 12-13, suplemento de “Il Manifesto”, 7 agosto 1999 (posteriormente en *La mia isola è Las Vegas*, Milano, Mondadori, 2012).
- , y Mario Nicolao, *Il viaggio di Odisseo*, Milano, Bompiani, 1999.
- , *Las grandes vacaciones oriental-occidentales*, en *Conversación en Sevilla* (Traducción de Miguel Ángel Cuevas), Sevilla, La Carbonería-Ediciones, 2014.
- DE AMICIS, Edmondo, *Cuore*, Torino, Einaudi, 2007.
- DICKINSON, Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, (a cura di Marisa Bulgheroni), 1997.
- , *Poemas* (Traducción de Silvina Ocampo), Barcelona, Tusquets, 2006.
- , *Poemas*, 2 vols. (Traducción y edición de Ana Mañeru Méndez y Rivera Garretas María Milagros), Madrid, Sabina Ediciones, 2013.
- FIASCHETTI, Michael, *The Man They Couldn't Escape*, London, Selwyn & Blount, 1930.
- FO, Dario e SCIOTTO, Piero, *Ciulla, il grande malfattore*, Milano, Guanda, 2014.
- GORI, Mario, *Ogni Jorru ca passa*, Catania, Ed. “Corriere di Sicilia”, 1955.
- LAMPEDUSA, Tomasi, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- MANZONI, Alessandro, *I promessi sposi*, Milano, Rizzoli, 1949, 21ª edizione.
- , *Los novios* (Traducción de Mª Nieves Muñoz Muñoz), Madrid, Cátedra, 1989.
- , *Storia della colonna infame*, Milano, Rizzoli, 1961.
- , *Historia de la columna infame*, (Traducción de Elcio di Fiori), Barcelona, Bruguera, 1984.
- , *Historia de la columna infame*, (Traducción de Eugenio Gallego), Madrid, Alianza, 1987.
- , *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, en Adelaide Sozzi (a cura di), *Scritti di teoría letteraria* (Introducción de Cesare Segre), Milano, Rizzoli, 1990.
- , *Alegato contra la novela histórica* (Traducción de Marta Pino Moreno y prólogo de Isaac Rosa), Segovia, Ed. La Uña Rota, 2011.
- ORGAMBIDE, Pedro, *Un caballero en las tierras del sur*, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1997.
- PIRANDELLO, Luigi, *I vecchi e i giovani*, Milano, Treves, 1913.

- , *Tutti i romanzi. I vecchi e i giovani*, Milano, Mondadori, 1966.
- , *Viejos y jóvenes* (Introducción, traducción y notas de María Teresa Navarro Salazar), Madrid, Gredos, 2006.
- RODRÍGUEZ del PADRÓN, Juan, *Siervo libre de amor*, Madrid, Clásicos Castalia, 1975.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, 2000.
- SCIASCIA, Leonardo, *Occhio di capra*, Milano, Adelphi, 1990.
- , *Storia della colonna infame*, en *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983.
- , *Morte dell'Inquisitore*, Bari, Laterza, 1964.
- , *Le parrocchie di Regalpetra*, Bari, Laterza, 1956.
- , “Verga e la Libertà”, en *La corda pazza, scrittori e cose di Sicilia*, Milano, Adelphi Edizioni, 1991.
- , *A futura memoria (se la memoria ha un futuro)*, Milano, Bompiani, 1989.
- , *Para una memoria futura. Si la memoria tiene un futuro*, (Traducción de Juan Manuek) Barcelona, Tusquet, 2013.
- , *Il Consiglio d'Egitto*, Torino, Einaudi, 1963.
- , *El archivo de Egipto* (Traducción de Ana Goldar), Barcelona, Ed. Bruguera, 1977.
- , *Opere. I (1956-1971), II (1971-83) y III (1984-1989)* (a cura di Claude AMBROISE), Milano, Bompiani, 2004.
- STECCHETTI, Lorenzo, *Rime*, Bologna, Zanichelli, 1903.
- VERGA, Giovanni, *I Malavoglia*, Milano, Garzanti, 1991.
- , *Mastro don Gesualdo*, Milano, Mondadori, 1974.
- , *Libertà “Domenica letteraria”, 12-3-1882*; en *Novelle rusticane*, Torino, Casanova Ed., 1883.
- , *Opere* (a cura di Gino Tellini), Milano, Mursia, 1988.
- VITTORINI, Elio, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, Milano, 1941.
- , *Conversazione in Sicilia* (Introduzione e note di Giovanni Falaschi e illustrazioni di Renato Guttuso), Milano, Rizzoli, 1990.
- , *Coloquio en Sicilia* (Traducción de Justino Marín), Barcelona, José Janés Editor, 1951.
- YOURCENAR, Marguerite, *Opus Nigrum*, Madrid, Alfaguara, 1986.

ESTUDIOS Y ENSAYOS CRÍTICOS SOBRE LENGUA, LITERATURA Y TRADUCCIÓN

- ALBERTOCCHI, Giovanni, *Adelante, Pedro, con juicio*, (Traducción de Miguel Ángel Cuevas), Barcelona, Ediciones Barataria, 2012.

- , “Leonardo Sciascia: dalle parti di Manzoni”, en Leonarda Trapassi (a cura di), *Leonardo Sciascia: Un testimone del siglo XX*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2012, pp. 157-181.
- BAKER, Mona, “Corpus Linguistics and Translation Studies. Implications and Applications”, en Mona Baker (et al.), *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, Amsterdam, John Benjamins, 1993, pp. 233-250.
- BECCARIA, Gian Luigi Beccaria, “L’italiano, oggi: l’antico, il nuovo”, en “Cuadernos de Filología Italiana”, vol. 9, 2002, pp.191-203.
- BENJAMIN, Walter, *Die Aufgabe des Übersetzers*, 1923. (Edición de Miguel Ángel Vega, *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994, “La tarea del traductor”, pp. 307-318).
- BÖDECKER, B. y FREESE, K., “Die Übersetzung von Realienbezeichnungen bei literarischen, Texten: Eine Prototypologie”, en “Textcontext”, 2, 3, 1987, pp.137-165.
- BUFFONI, Franco, (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e associati, 1989.
- CALVINO, Italo, “Sul tradurre”, en “Paragone letteratura”, XIV, 168, diciembre 1963, pp.112-118 (posteriormente en *Mondo scritto e mondo non scritto* (a cura di Mario Barenghi), Milano, Mondadori, 2002, pp.47-59.
- , “Tradurre è il vero modo di leggere un testo” (Relazione a un convegno sulla traduzione, Roma, 4 giugno 1982), en *Mondo scritto e mondo non scritto* (a cura di Mario Barenghi), Milano, Mondadori, 2002, pp. 84-91.
- , *Saggi. 1945-1985* (A cura di M. Barenghi), Milano, Mondadori, 1995, pp. 1825-1831.
- , “De la traducción”, en *Mundo escrito y mundo no escrito* (edición de María J. Calvo Montoro. Traducción de Ángel Sánchez Gijón y Epílogo de Mario Barenghi). Madrid, Siruela, 2006, pp. 44-58.
- , “La mejor manera de leer un texto es traducirlo”, en *Mundo escrito y mundo no escrito*, Madrid, Siruela, 2006 (Edición de María J. Calvo Montoro. Traducción de Ángel Sánchez Gijón y Epílogo de Mario Barenghi), pp. 80-86.
- , *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, (traducción de Gabriela Sánchez Ferlosio), Barcelona, Bruguera, 1983.
- , *Saggi. 1945-1985* (a cura di M. Barenghi), Milano, Mondadori, 1995, pp. 1825-1831.
- CARRERA DÍAZ, Manuel, “Italiano para hispanohablantes: la engañosa facilidad”, en “Rassegna italiana di linguistica applicata”, Vol.3-1, 1979-80, pp. 23-40.
- , “La construcción del texto periodístico en italiano y español”, en María de las Nieves Muñiz; Francisco Amella (eds.), *La Costruzione del testo in italiano, sistemi costruttivi e testi costruiti, Atti del Seminario Internazionale di Barcellona*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1996, pp.113-126.
- CASTIGLIONE, Marina, “Dal plurilinguismo domestico al plurilinguismo letterario. Casi di studio in Sicilia”, en “The Italianist”, 2012, XXXII, 2, pp. 321-344.
- CHESTERMAN, Andrew, *Memes of translation*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1997.

- DE ANGELIS, Alessandra, “Percorsi del significato: Considerazioni sul sic.sciara”, en “Bollettino Centro di studi filologici e linguistici siciliani”, Palermo, 2012, pp. 185-203.
- DE SANCTIS, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Nápoles, Cav. Antonio Morano Editore, 1870.
- DELLA VALLE, Valeria, “Mappa linguistica della narrativa recente”, en “Bollettino di italianistica”, 2005, II (1), pp. 123-136.
- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2004.
- , *Decir casi lo mismo: la traducción como experiencia* (Traducción de Helena Lozano Millares), Barcelona, Lumen, 2008.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, “Polysystem Theory”, en “Poetics Today,” 1979, I, 1-2, pp. 287-310.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, I. y TOURY, Gideon (eds.), “Translation theory and intercultural relations”, “Poetics Today”, 2-4, 1981.
- FELIPE BOTO, Maria del Rosario DE, “Revisión del concepto de norma en los estudios de traducción”, *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, Núm. 6, Universidad de Valladolid, Año 2004.
- FIORI, Simonetta, “I lazzi del giullare e il silenzio del sacerdote”, en “La Repubblica” 12-10-2014.
- FLORIN, Sider, “Realia in translation”, en Zlateva Palma (ed.), *Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*, London & New York, Routledge, 1993, pp. 122–128.
- FRANCO AIXELÁ, Javier, *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español). Análisis descriptivo*, Salamanca, Ediciones Almar, 2000.
- , “Culture-specific items in translation”, en Román Álvarez y Carmen Á. Vidal (eds.), *Translation, power, subvention*, Clevedon, Multilingual Matters, 1996, pp. 52-78.
- GAMBINO, Daniela, *Bukosvki e Babbalucci*, Roma, Edizioni Interculturali, 2005.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Apología de la novela histórica y otros ensayos*, Barcelona, Ed. Península, 2002.
- GARCÍA YEBRA, Vicente: *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 1982, 2 vols.
- , *En torno a la traducción. Teoría. Crítica. Historia*, Madrid, Gredos, 1983.
- , *Traducción: historia y teoría*, Madrid, Gredos, 1994.
- , *Experiencias de un traductor*, Madrid, Gredos, 2006.
- GILES, Daniel, *Basic concepts and models for interpreter and translator training*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1995.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, 3 vols, Stuttgart, Cotta, 1811-1814.
- HATIM, Basil y MASON, Ian, *Discourse and the translator*, London, Longman, 1990.

- , *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso* (Traducción de Salvador Peña), Barcelona, Editorial Ariel, 1995.
- HERMANS, Theo (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, London/ Sidney, Croom Helm, 1985.
- , “Revisiting the Classics. Toury’s Empiricism Version One”, en “The Translator”, 1:2, 1995, pp. 215-223.
- HOLMES, James S., *The Name and Nature of Translation Studies*, Amsterdam, Department of General Literary Studies, Translation Studies Section, 1972.
- , *Translated! papers on literary translation and translation studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988.
- HÖNIG, Hans G., “Holmes’ mapping theory” and the landscape of mental translation processes”, en K. M. Leuven-Zwart and T. Naaijken (eds.), *Translation Studies: the state of the art*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi., 1991, pp. 77-89.
- HUMBOLDT, Wilhelm von, *Escritos sobre el lenguaje*, Barcelona, Ediciones Península, 1991.
- HURTADO ALBIR, Amparo, *Traducción y traductología, introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2001.
- ISER, Wolfgang, “La estructura apelativa de los textos”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.
- JAKOBSON, Roman, “On linguistic aspects of translation”, en Brower, R. A. (ed.), *On Translation*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1959, pp. 232-239.
- , “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”, en *Ensayos de lingüística general*, (Traducción de Josep M. Pujol y Sem Cabanes), Barcelona, Seix Barral, 1975.
- JURADO MORALES, José (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006.
- KOLLER, Werner, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg/Wiesbaden, Quelle & Meyer, 1992.
- KUSSMAUL, Paul, *Training the Translator*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1995.
- LEFEVERE, André, *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, Amsterdam, Van Gorcum, 1975.
- LEPPIHALME, Ritva, “Translation strategies for realia”, en Kukkonen, P. & Hartama-Heinonen, R. (eds.) *Mission, Vision, Strategies, and Values: A Celebration of Translator Training and Translation Studies in Kouvola*, Helsinki, Helsinki University Press, 2001, pp. 139–148.
- LÖRSCHER, Wolfgang, *Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies. A Psycholinguistic Investigation*, Tübingen, Narr, 1991.
- LUKÁCS, George, *La novela histórica*, México, Editorial Era, 1966.
- LUQUE TERUEL, Andrés, “Picasso. Sistema creativo propio”, en “Espacio y tiempo. Revista de Ciencias Humanas”, n. 21, 2007, pp. 95-121

- MARCO BORILLO, Josep, “La formación de traductores, en la encrucijada entre lo social, lo cognitivo y lo textual”, en Emilio Ortega Arjonilla, Ana Belén Martínez López y Elena Echevarría Pereda (eds.), *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*, Granada, Editorial Atrio, 2010, pp. 643-658.
- MARTÍNEZ-LAGE, Miguel, “La angustia y el gozo de traducir. Entrevista a Miguel Martínez-Lage”, en “Odisea”, n. 8, 2007, pp. 215-221.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan J., *Humor y traducción. Los Simpson cruzan la frontera*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2008.
- MAZZOTTA, Patrizia y SALMON, Laura (a cura di), *Tradurre le microlingue scientifico-professionali. Riflessioni teoriche e proposte didattiche*, Novara, UTET Università, 2007.
- MENDOZA GARCÍA, Inmaculada, *La traducción al español de Judy Moody, de Megan Macdonald: revisión del tratamiento de los culturemas y los nombres propios desde la Traductología actual*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2014.
- MENIN, Roberto, *Teoria della traduzione e linguistica testuale*, Milano, Guerini scientifica ed., 2000.
- MINEO, Nicolò “Sciascia e la Storia della colonna infame” en, Michelangelo Picone; De Pietro De Marchi; Tatiana Crivelli (a cura di), *Sciascia scrittore europeo*, Atti del Convegno internazionale, Ascona, 1993, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1994, pp.33-52.
- MOLINA MARTÍNEZ, Lucía, *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2006.
- MOLINA MARTÍNEZ, Lucía y HURTADO ALBIR, Amparo, “Translation techniques revisited: a dynamic and functionalist approach”, en “Meta”, XLVII, 4, 2002, pp.498-512.
- MOUNIN, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, París, Ed. Gallimard, 1963.
- , *Los problemas teóricos de la traducción* (Traducción de Julio Lago Alonso), Madrid, Gredos, 1971.
- MOYA, Virgilio, *La traducción de los nombres propios*, Madrid, Cátedra, 2001.
- MUÑIZ MUÑIZ, María Nieves, *La novela histórica italiana: evolución de una estructura narrativa*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1980.
- NAVARRO SALAZAR, María Teresa, “Lo sperimentalismo d’autore nel processo di traduzione”, en Roberto Puggioni (a cura di), *Teoria e pratica della traduzione letteraria*, Roma, Bulzoni Editore, 2006, pp. 161- 189.
- NEGRI, Renzo, “Il romanzo inchiesta del Manzoni”, en “Italianistica”, 1, 1972, pp. 14-43.
- NEWMARK, Peter, *Approaches to translation*, Oxford, New York, Pergamon Press, 1981.
- , *Manual de traducción* (versión española de Virgilio Moya), Madrid, Cátedra, 1992.

- NIDA, Eugène A., *Toward a science of translating, with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden, E. J. Brill, 1964.
- , “Linguistics and Ethnology in Translation-Problems”, en Dell Hymes (ed.) *Language in Culture and Society: A Reader in Linguistics and Anthropology*, New York, Harper & Row, 1964, pp. 90-97.
- NIDA, Eugène A. y TABER, Charles R., *The theory and practice of translation*, Leiden, E. J. Brill, 1969.
- , NIDA, Eugène A. y TABER, Charles R., *La traducción: teoría y práctica* (versión española y adaptación de A. de la Fuente Adán), Madrid, Cristiandad, 1986.
- NORD, Christiane, *Translation as a Purposeful Activity*, Manchester, St.Jerome, 1997.
- ONELLI, Clemente, *Conferencias*, Buenos Aires, Biblioteca del Suboficial, 1931, vol. LVII.
- ORTEGA Y GASSET, José, “Miseria y esplendor de la traducción”, en *Obras completas*, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset/Taurus, 10 vols., 2004-2010, vol. V.
- PAZ, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971.
- PERGNIER, Maurice, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, París, Honoré Champion, 1978.
- PUGGIONI, Roberto (a cura di), *Teoria e pratica della traduzione letteraria*, Roma, Bulzoni Editore, 2006.
- ROHLFS G., *Grammatica Storica della Lingua Italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1970.
- SANTOYO, Julio César, “La traducción de los nombres propios”, en *Problemas de traducción*, Madrid, Fundación Alfonso X el Sabio, 1987, pp. 45-50.
- SAPIR, Edwar, *Culture, language and personality*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1949.
- SCARPA, Federica, *La traduzione specializzata. Lingue speciali e mediazione linguistica*, Milano, Editore Ulrico Hoepli, 2001.
- , *La traduzione specializzata. Un approccio didattico professionale*, Seconda edizione (revisada y ampliada), Milano, Editore Ulrico Hoepli, 2008.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, (1813). En H. J. Störig (ed.), *Das Problem des Übersetzens*, Stuttgart, Henry Goverts, 1963.
- , “Sobre los diferentes métodos de traducir” (Traducción al español de Valentín García Yebra), en “*Filología moderna*”, XVIII, 63-64, 1978, pp. 343-392.
- SEGUINOT, Candance, “A study of student translation strategies”, en Sonya Tirkkonen (ed.), *Empirical studies in translation and intercultural studies*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1991, pp.79–88.
- STEINER, George, *After Babel. Aspects of language and translation*, New York, Oxford University Press, 1975.
- , *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción* (Traducción de Adolfo Castañón), Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1981.

- TOURY, Gideon, *In search of a theory of translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.
- , *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995.
- , *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, (Traducción y edición de Rosa Rabadán y Raquel Merino), Madrid, Cátedra, 2004.
- TRAINA, Giuseppe, *Leonardo Sciascia*, Milano, Mondadori, 1999.
- VÀRVARO A., *Lingua e storia in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1981.
- VÁZQUEZ AYORA, Gerardo, *Introducción a la traductología*, Washington D.C., Georgetown University Press, 1977.
- VEGA, Miguel Ángel (ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 2004.
- VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London/New York, Routledge, 2004.
- , *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, London/New York, Routledge, 1998.
- VINAY, Jean-Paul y DARBELNET, Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode du traduction* (1ª edición, 1958), París, Didier, 1977.
- VLAKHOV, Sergei Vlahov y FLORIN, Sider, “Neperevodimoye v perevode: realii” [“Lo intraducible en traducción: realia”], en *Masterstvo perevoda*, Moscú, Sovetskii pisatel, 1970, pp. 432-456.
- WHORF, Benjamin Lee, *Language, thought, and reality*, Cambridge-Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology Press, 1956.

OTROS ESTUDIOS Y ENSAYOS

- ABBATE, Francesco, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Roma, Donzelli editore, 2002, vol. IV.
- ASTUTO, Giuseppe, *Il vicerè socialista. Giuseppe De Felice Giuffrida, sindaco di Catania, Acireale-Roma*, Bonanno, 2014.
- AZZARO, R., BARBANO, M.S., MORONO A., MUCCIARELLI, M., STUCCHI, M.: *The seismic history of Catania*, Journal of Seismology, Vol. 3, pp.235-252, 1999.
- BAKUNIN, Mijail, *Estatismo y anarquía*, Barcelona, Editorial Orbis, 1985.
- BALLETTA, Francesco, *Un secolo di emigrazione italiana, 1876-1976*, Roma, Centro studi emigrazioni, 1978.
- BARAVALLE, Mariana, *Catálogo de la prensa italiana de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Argentina*, Biblioteca Nacional España, V Encuentro de Bibliotecas de Colectividades, Buenos Aires, 26 de junio de 2010, <<https://www.bn.gov.ar/resources/conferences/pdfs/5-baravalle.pdf>>.

- BERGE, Jos Ten, “The belle Epoque of opium”, en Gilman, Sander L. y Xun Zhou, *Smoke: A Global History of Smoking*, London, Reaktion Books, 2004, pp. 108-117.
- BEVILACQUA, Piero/DE CLEMENTI, Andreina/ FRANZINA, Emilio (a cura di), *Storia dell’ emigrazione italiana*, 2 vols., Roma, Donzelli Editore, 2002 y 2009.
- BONOMO, Giuseppe: *Scongiuri del popolo siciliano*, Palermo, Palumbo, 1953.
- BRANCIFORTE, Laura, *Le donne nell’ università di Catania. Percorsi, presenze, ruolo e condizione*, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 2001.
- CASALINI, Maria, *La signora del socialismo italiano. Vita di Anna Kuliscioff*, Roma, Editori Riuniti, 1987.
- CATALANO, Sebastiano, *Protagonisti a Catania tra Ottocento e Novecento*, Catania, CUECM, 1997.
- CHIARAMONTE, Umberto, *Luigi Sturzo e il governo locale*, Calabria, Rubettino Editore, 2001.
- CORSARO, Rosa Anna, CRISTOFOLINI, Renato, PATANÈ, Loredana, “The 1669 eruption of Mount Etna: chronology, petrology and geochemistry, with inferences on the magma source and ascent mechanisms”, en “Bulletin Volcanology”, Vol 59, pp 348-358, 1996.
- CRISTOFOLINI, Renato, “L’Etna nell’ambito del vulcanismo terrestre”, en “Bollettino Accademia Gioenia Scienze Naturali”, Vol. 41, n. 369, pp. 28-39, 2008.
- FRAZZETTO, Giuseppe, *Sebastiano Milluzzo. Opere 1938-1996*, Catania, Giuseppe Maimone Ed., 1996.
- GABBACCIA, Donna, *Emigranti. Le diaspore degli italiani dal Medioevo a oggi*, Torino, Einaudi, 2003.
- GAROFALO, Carmelo Garofalo, “In ricordo di Sebastiano Milluzzo, maestro dell’arte figurativa catanese”, en “Eco del Sud online. Gazzetta indipendente di informazione della Sicilia e della Calabria”, 21 de junio de 2011, <<http://ecodelsud.over-blog.net/article-in-ricordo-di-sebastiano-miluzzo-maestro-dell-arte-figurativa-catanese-77353480.html>>.
- INGEGNIERI, Giuseppe, *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Cooperativa editorial limitada, 1920.
- LISCIA DE SILVA, María, *Saberes, terapias y prácticas médicas en Argentina (1750-1910)*, Madrid, CSIC, 2002.
- MACK SMITH, Denis, *Storia d’Italia dal 1861 al 1969*, Bari, Laterza, 1987.
- , *Storia della Sicilia medievale e moderna*, Bari, Laterza, 1970.
- MANDALARI, Mario, *Ricordi di Sicilia*, Catania, Niccolò Giannotta Editore, 1897.
- MARCO BORILLO, Josep, “La formación de traductores, en la encrucijada entre lo social, lo cognitivo y lo textual”, en Ortega Arjonilla, Emilio, Ana Belén Martínez López y Elena Echevarría Pereda (eds.), *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*, Editorial Atrio, Granada, 2010, pp. 643-658.
- MARTÍNEZ-LAGE, Miguel, “La angustia y el gozo de traducir. Entrevista a Miguel Martínez-Lage”, en “Odisea”, n 8, 2007, pp. 215-221.

- MARTÍ, Alejandro, *La biografía del anarquista Simón Radowitzky. Del atentado a Falcón a la Guerra Civil Española*, La Plata, Ed. De la Campana, 2010.
- OLIVIER, Fernande, *Souvenirs intimes écrits pour Picasso*, Paris, Ed. Calmann-Lévy, 1988.
- OSSORIO, Ángel, *Un libro del abate Sturzo*, Madrid, Estudios políticos, sociales y económicos, 1928.
- PANTALEONE, Sergio, *Patria di carta. Storia di un quotidiano coloniale e del giornalismo italiano in Argentina*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2012.
- PERRICONE, Rosario, “I ricordi figurati: Foto di famiglia in Sicilia”, en De Luna, Giovanni, D’Autilia Gabriele, Luca Criscenti (a cura di), *L’Italia del Novecento. Le fotografie e la Storia*, 3 vol., Torino, Einaudi, 2006, pp. 167-221.
- PIÑEIRO, Albert G., *Las calles de Buenos Aires Sus nombres desde la fundación hasta nuestros días*, Buenos Aires, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 1983.
- PITRÈ, Giuseppe, “Lo sputo e la saliva nelle tradizioni popolari in Sicilia”, en “Archivio per lo studio delle tradizioni popolari”, Palermo, Luigi Pedone Lauriel Ed., 4, 1885, pp. 233-236.
- *Proverbi, motti e scongiuri del popolo siciliano*, Biblioteca delle Tradizioni Popolari Siciliane, vol. XXIII, Palermo, Luigi Pedone Lauriel Ed., 1909. (Los volúmenes se publicaron entre 1871 y 1913).
- *La jettatura ed il mal’occhio in Sicilia*, Clausemburgo, SVMPTIVUS EDITORIS ACTORVM COMPARATIONIS LITTERARVM VNIVERSARVM, 1884.
- POGUE HARRISON, Robert, *Il dominio dei morti*, Roma, Fazi editore, 2004.
- PUJOL, Sergio, *Jazz al sur. Historia de la música negra en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2004.
- RAGONA, Antonino, *I figurinai di Caltagirone nell'Ottocento*, Palermo, Sellerio Editore, 1996.
- RENDA, Francesco, *I fasci siciliani. 1892-1894*, Torino, Einaudi, 1977.
- ROMANO, S.F., *Historia de los “Fasci” sicilianos*, Bari, Laterza, 1959.
- SANDER, L. Gilman and Zhou Xun: *Smoke: A Global History of Smoking*, Reaktion Books, London, 2004.
- RADICE, Benedetto, *Nino Bixio a Bronte*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 1963.
- RAFFAELE, Silvana, “I luoghi della “sociabilità”. Le ‘Case di civile conversazione’ nella Sicilia borbonica, Catania, en “Annali della Facoltà di scienze della Formazione”, n. 2, 2003, pp. 205-234.
- SALLÉ ALONSO M^a Ángeles y VAN DEN EYNDE Ángeles (eds.), *La emigración española en América: historias y lecciones para el futuro*, Fundación Directa, Secretaría de Estado de Inmigración y Emigración de España, Secretaría General Iberoamericana, Madrid, 2009, <http://www.fundaciondirecta.org/Documentos/memoria_espanola_def.pdf>.

- SILVESTRI, Carlo, *Turatti lo ha detto. Socialisti e Democrazia Cristiana*, Milano, Rizzoli, 1947.
- SORI, Ercole, *L'emigrazione italiana dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, Bologna, Il Mulino, 1979.
- SOUSA CONGOSTO, Francisco de, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Istmo, 2007.
- TASCA, Angelo, *El nacimiento del fascismo*, Barcelona, Ariel, 1969.
- TURATI, Filippo y Kulisciuff, Anna, *Carteggio* (raccolto da Alessandro Schiavi), Torino, Einaudi, 1977.
- TURATI, Filippo, *Discorsi, Filippo Turati. Bibliografia degli scritti (1881-1926). Anno 1898* (a cura di Paolo Furlan), Piero Lacaita Editore, Roma, 2001.
- TUZI, Stefania, *Le colonne e il Tempio di Salomone : la storia, la leggenda, la fortuna* (saggio introduttivo di Marcelo Fagiolo) , Roma, Gangemi, 2002.
- VV.AA., (a cura di Arturo Fabbricatore), *In fin di lira*, Salerno, Oedipus, 2004.
- VV.AA., *Caltagirone*, Sellerio, Palermo, 1977.
- VV.AA. , *Dossier La resistenza in Sicilia*, Catania, Centro popolare Experia, 2004.
- VICENT, Manuel, “La milagrosa boda de Maurice Utrillo”, en “Babelia” - “El País”, 11-12-2010.
- VIGNATI, Milcíades Alejo, *Iconografía aborigen*, Separata de la “Revista del Museo de la Plata” (Nueva Serie), Tomo 2, Antropología n. 10, 1942.
- ZAYAS, Marius de, “Picasso Speaks”, en “The Arts”, mayo 1923, pp. 315-26. Reimpresión en Alfred Barr (ed.), *Picasso, fifty years of his Art*, New York, Museum of Modern Art, 1946, pp. 270-271.

1) DICCIONARIOS MONOLINGÜES, BILINGÜES Y DE OTRAS LENGUAS Y MATERIAS

MONOLINGÜES DE LENGUA ITALIANA

- BATTAGLIA, Salvatore (et al.) (eds.), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, 21 vols., Torino, UTET, 1961-2002.
- CORTELAZZO, M., ZOLLI, P., *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana (DELI)*, Bologna, Zanichelli, 1999.
- FANFANI, Pietro, *Vocabolario dell'uso toscano*, Barbera, Firenze, 1863.
- GABRIELLI, Aldo, *Grande dizionario Hoepli italiano*, Milano, Ulrico Hoepli, 2011.
- MAURO, Tullio de, *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, 6 vols., Torino, UTET, 1999-2007.

SABATINI, Francesco, COLETTI, Vittorio, *Dizionario italiano Sabatini Coletti*, Firenze, Giunti, 1997.

TRECCANI, *Vocabolario della Lingua Italiana Treccani*, 5 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 1986-1994.

Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612, copia anastatica 1987), <
<http://vocabolario.sns.it/html/index.html> >.

ZINGARELLI, Nicola, *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1999.

MONOLINGÜES DE SICILIANO

CASTAGNOLA, Michele, *Dizionario fraseologico siciliano-italiano*, Palermo, Vito Cavallotto editore, 1979.

MORTILLARO, Vincenzo, *Nuovo Dizionario Siciliano-Italiano*, Palermo, Tipografia del Giornale Letterario, 1853.

PICCITTO, Giorgio (a cura di), *Vocabolario Siciliano*, 5 volls., Catania-Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1977.

TRAINA, Antonino, *Nuovo vocabolario Siciliano-Italiano*, Palermo, Giuseppe Pedone Lauriel Ed., 1868.

BILINGÜES DE ITALIANO-ESPAGÑOLO/ESPAÑOL ITALIANO

ARQUÉS, Rosssend y PADOAN, Adriana, *Il Grande dizionario di Spagnolo. Dizionario Spagnolo-Italiano, Italiano-Spagnolo*, Bologna, Zanichelli, 2012.

CALVI, Maria Vittoria y MONTI, Silvia, *Nuevas palabras Parole Nuove, dizionario spagnolo-italiano e italiano-spagnolo di neologismi e di espressioni colloquiali*, Torino, Paravia, 1991.

CARBONELL, Sebastiano, *Dizionario fraseologico completo Italiano-Spagnolo e Spanolo-Italiano*, Milano, Editore Ulrico Hoepli, 1986.

GIORDANO, Anna y CALVO RIGUAL, Cesáreo, *Diccionario Italiano-Spagnolo, Español-Italiano*, Barcelona, Herder, 2006.

TAM, Laura, *Grande Dizionario di spagnolo*, Milano, Hoepli, 2008.

MONOLINGÜES DE LENGUA ESPAÑOLA

BOSQUE, Ignacio (dirigido por), *REDES. Diccionario combinatorio del español contemporáneo. Las palabras en su contexto*, Madrid, Ediciones SM, 2010.

CASARES, Julio, *Diccionario idológico de la lengua española*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007.

COROMINAS, Joan, *Diccionario etimológico de la lengua*, Madrid, Gredos, 1954.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611 (ed. facsímil), Madrid, Turner, 1979.

Diccionario de Autoridades, RAE, 1726-1739, 3 vols. (ed. facsímil), Madrid, Gredos, 1990.

Diccionario de la Lengua Española (DRAE), Vigésima edición, Madrid, 1984, (Edición online:< www.rae.es/rae.html>).

Diccionario Panhispánico de dudas, Madrid, Real Academia Española, 2005.

MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Ed. Gredos, 1988.

SECO, Manuel, ANDRÉS, Olimpia y RAMOS, Gabino, *Diccionario del español actual*, 2 vols, Madrid, Aguilar, 1999.

DICCIONARIOS DE OTRAS LENGUAS Y OTRAS MATERIAS

Diccionario avanzado Francés-Español, Español-Francés, Barcelona, Vox, 2007.

Diccionario Langenscheidt Alemán-Español, Berlin, Langenscheidt, 2005.

ESCRICHE, Joaquín, *Diccionario razonado de legislación y jurisprudencia*, 4 vols., Madrid, Imprenta de M. Cuesta, 1874-1876.

GALIMBERTI, Umberto, *Diccionario de Psicología*, México, Siglo XXI Editores, 2006.
Gran Diccionario Oxford Español-Inglés, Inglés-Español, Oxford University Press, 2008.

MUÑOZ MACHADO, *Diccionario del español jurídico*, Barcelona, Espasa, 2016.

2) OTRAS FUENTES

Anotaciones para la construcción de la novela (Materiales enviados por Maria Attanasio).

“Corriere di Sicilia”, Anno 1922 y Anno 1923.

Enciclopedia Treccani, <<http://www.treccani.it>>

“Estratto dal Memoriale di Paolo Ciulla” (*Archivio di Stato di Catania, Procura del Re presso il Tribunale civile e penale di Catania, Processi penali, anno 1923, b. 725 bis*).

“Gazzetta Ufficiale del Regno di Italia”, 24-IX-1926.

“Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España”, en *Biblioteca Nacional de España*, <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>>.

“Sentenza di prima istanza del processo contro Paolo Ciulla, 12 novembre 1923”
(*Archivio di Stato di Catania, Tribunale Penale di Catania, Sentenze Penali, Sez. V*).