

UNA DONNA CON TRE ANIME DI ROSA ROSÀ. FUTURISMO, FANTASCIENZA, QUESTIONE FEMMINILE

VINCENZO PERNICE
(IULM University of Milano)

Abstract

Una donna con tre anime (A Woman with Three Souls) (1918) is the debut novel by Futurist writer, painter and illustrator Rosa Rosà. It tells the story of Giorgina Rossi, a 'dusty' and 'insignificant' housewife who finds herself experiencing three different transformations of personality. This happens after a storm dispersed some radioactive elements that Professor Ipsilon was working on: a thunderbolt threw them on Giorgina's house, creating 'materialized abstractions of time', making her live fragments of future times. The three souls by which the insignificant housewife is possessed therefore represent as many views of 'what a woman's life will be in the future'.

*After a brief presentation of the author and her work, this paper aims to inquire whether the short novel belongs to the literary genres of utopia and science fiction. Furthermore, it will try to put the work of Rosa Rosà into context within the lively debate on the (Futurist) woman question caused by the release of *How to Seduce Women* (1917) by F.T. Marinetti. Before publishing her novel, Rosà took part in the discussion through some articles on *L'Italia futurista*. After taking into account the most significant positions involved, this contribution will analyse the role played by *A Woman with Three Souls* within the dispute.*

Keywords: Futurist woman, science fiction, futurism, Rosa Rosà, uchronia

Introduzione

Nel 1918 appare in seno al futurismo un romanzo che ha più volte attirato l'attenzione di studiosi dell'avanguardia. Si tratta di *Una donna con tre anime* di Rosa Rosà. Narra la storia di Giorgina Rossi, una casalinga "polverosa" e "insignificante" (Rosà, 1981:33), la quale si

trova, suo malgrado, a vivere tre diverse trasformazioni della personalità. La causa è un temporale che ha disperso degli “elementi radioattivi” a cui stava lavorando il professor Ipsilon: un fulmine li ha scagliati sulla casa di Giorgina, creando delle “*astrazioni materializzate del tempo*” che fanno vivere alla protagonista “frammenti di epoche destinati a spazi futuri” (66-67). Le tre anime da cui viene posseduta l’insignificante massaia rappresentano altrettanti “lembi di ciò che sarà nel futuro la vita della donna” (69): sensualità amorale, intellettualità scientifica, poesia.

L’autrice, ancora oggi poco nota¹, incarna appieno l’intellettuale militante nelle file marinettiane: fu infatti scrittrice, pittrice e illustratrice. Nata a Vienna (1884) da una famiglia di origini aristocratiche, Edyth von Haynau (1844-1878) sposò l’italiano Ulrico Arnaldi, con cui si trasferì a Roma. Nel 1917 aderì, con lo pseudonimo di Rosa Rosà, al gruppo della rivista fiorentina *L’Italia futurista* (1916-1918). È proprio nell’ambito della cosiddetta Pattuglia azzurra, caratterizzata da uno spiccato interesse per i temi del magico, dell’occulto, dell’eros e della donna², che si consuma, nel giro di qualche anno, la rapida ma intensa esperienza futurista di Rosa Rosà: qualche tavola parolibera, un romanzo, una raccolta di novelle, articoli e racconti in rivista, un numero imprecisato di dipinti (andati perduti) e numerose illustrazioni per i volumi dei colleghi Mario Carli, Bruno Corra, Arnaldo Ginna.

Per gli storici del futurismo, il nome di Rosa Rosà è indissolubilmente legato al vivace dibattito scatenato dall’uscita, nel 1917, del libello *Come si seducono le donne* di Filippo Tommaso Marinetti. L’autrice partecipò alla discussione sia attraverso alcuni articoli apparsi su *L’Italia futurista* sia indirettamente con il romanzo *Una donna con tre anime*. Il testo, seppur poco fortunato, non è privo

¹ Oltre agli studi citati di seguito, su Rosa Rosà sono disponibili ulteriori aggiornamenti bibliografici in: Salaris (2015:50-59). Per una scelta antologica della sua opera parolibera e narrativa, completa di introduzione critica: Bello Minciacchi (2007:159-192).

² La Pattuglia azzurra, nota anche come secondo futurismo fiorentino in quanto successiva all’esperienza di *Lacerba* (1913-1915), era guidata da Mario Carli, Emilio Settemelli e i fratelli Arnaldo e Bruno Ginanni Corradini (alias Arnaldo Ginna e Bruno Corra). Il gruppo ha visto la partecipazione di numerose autrici, quali Maria Ginanni, Fulvia Giuliani, Enif Robert, Irma Valeria. Riscoperta nei tardi anni Sessanta (Verdone, 1968), l’attività de *L’Italia futurista* e dei suoi protagonisti è oggi considerata come uno dei momenti di maggior originalità nella storia dell’avanguardia italiana (De Vincenti, 2013).

di interesse e nel tempo ha trovato diverse interpreti pronte a valorizzarne gli aspetti tematico-ideologici più direttamente riferibili alla questione femminile. L'enfasi sulla natura didascalica dell'opera ha forse portato in secondo piano i suoi aspetti più strettamente letterari, indispensabili tuttavia a collocare il caso di studio nel più ampio contesto della narrativa dedicata a questioni di genere.

Posto che l'intero movimento futurista si fonda su istanze utopiche e avveniristiche, il presente contributo intende, dopo un'introduzione di ordine stilistico-formale, interrogarsi sull'appartenenza di *Una donna con tre anime* ai generi letterari dell'utopia e della fantascienza. In seguito si cercherà di contestualizzare il ruolo svolto dal romanzo nella *querelle* futurista sulla donna del Novecento.

1. Un romanzo sintetico

Scritto nel 1917, *Una donna con tre anime* è pubblicato l'anno seguente con due novelle in calce (*La sarabanda* e *L'infermiere*) dallo Studio editoriale lombardo di Milano, presso cui trovano sbocco numerosi testi dei collaboratori de *L'Italia futurista* (alcuni dei quali coinvolti anche nella proprietà e nella gestione dell'impresa). Il romanzo viene riproposto nel 1919 all'interno della raccolta "Non c'è che te!" *Una donna con tre anime e altre novelle*, apparsa presso la medesima casa editrice, nel frattempo rinominata Facchi. A giudicare dalla stampa futurista dell'epoca, l'opera non sembra aver goduto di particolare pubblicità o apprezzamento, tanto è vero che si stentano a trovare sue recensioni. Tuttavia, sempre nel 1919, Marinetti pubblica *8 anime in una bomba. Romanzo esplosivo* (Edizioni futuriste di Poesia), tematizzante fin dal titolo un io, in questo caso autobiografico, scisso in più personalità. Certo, apprendiamo dai *Taccuini (1915-1921)*, Marinetti progettava quest'opera fin dal 1917. Ma al di là delle notevoli differenze stilistiche e ideologiche, non è da escludere che il romanzo di Rosa Rosà possa aver influito in qualche modo sul processo creativo del padre del futurismo.

In anni recenti, *Una donna con tre anime* è stato riproposto una prima volta dalle Edizioni delle donne nel 1981. Il volume, a cura di Claudia Salaris, include anche una scelta di articoli e novelle da *L'Italia futurista* e alcune illustrazioni realizzate da Rosa Rosà per i colleghi scrittori. A Lucia Re si deve la traduzione in inglese apparsa nel 2011

(Re, 2011). Risale infine al 2018 l'edizione voluta da Papero per il centenario.

Da un punto di vista formale, il testo presenta anzitutto un problema di macrogenere. Si tratta infatti di un romanzo o di una novella? La prima, rarissima edizione dello Studio editoriale lombardo reca il sottotitolo di "romanzo". Tuttavia basta già il numero di pagine, appena 120, per rendersi conto di come si tratterebbe al limite di un romanzo breve. Per di più, delle 120 pagine originali, soltanto una parte riguarda *Una donna con tre anime*; seguono i racconti *La sarabanda* e *L'infermiere* (Salaris, 1981:32). La raccolta del 1919 complica ulteriormente la questione; tale volume Facchi, infatti, si presenta in copertina come "romanzo" dal titolo "*Non c'è che te!*". Il titolo completo e la corretta indicazione di macrogenere si ricavano invece dal frontespizio ("*Non c'è che te!*" *Una donna con tre anime e altre novelle*). In tale contesto, *Una donna con tre anime* divide lo spazio di 157 pagine insieme ad altre cinque novelle (*Non c'è che te!*, *L'acquario*, *Chiaro di luna*, *Inseguimento*, *L'eroe e l'anti-eroe*), occupando la seconda posizione in indice (73-125). Dunque il testo vive di una natura ibrida, comune a molte opere novecentesche dall'estensione media, etichettabili ora come romanzi brevi, ora come racconti lunghi anche in base alla loro destinazione editoriale e alle conseguenti scelte di mercato.

Scritto in terza persona, *Una donna con tre anime* si articola in nove capitoli, dedicati alternativamente alla protagonista Giorgina e alla parallela *detection* del professor Ipsilon, coadiuvato dai colleghi Igreca e Ix. Il ruolo svolto dai personaggi maschili nell'economia dell'intreccio è stato generalmente trascurato, nonostante sia proprio la loro presenza a caratterizzare l'opera in chiave più strettamente fantascientifica. Attraverso un sapiente montaggio di scene all'apparenza irrelate, la vicenda procede tuttavia ordinata dal punto di vista cronologico, snodandosi nell'arco di pochi giorni, separati da ellissi misurabili nella durata di qualche ora. L'ambientazione è imprecisata: si tratta ad ogni modo di una città italiana contemporanea ai lettori dell'epoca.

Il testo presenta in pari misura sequenze narrative, descrittive e dialogiche. Lo stile è rapido, incalzante, caratterizzato da un lessico piano e da una tendenza alla paratassi. Sovente il presente sostituisce

l'imperfetto e il passato remoto, come evidenziato fin dall'*incipit*³: “La vita tra i coniugi Rossi si sgomitola con semplicità perfetta, sopra un unico piano, senza ramificazioni e senza prospettive in profondità. Ogni cosa appare ad essi così com'è, unilaterale e trasparente, priva di ogni significato remoto” (Rosà, 1981:33).

Non bisogna dimenticare che l'autrice utilizza un italiano acquisito, rispetto alla madrelingua tedesca. Ciò non toglie che tale semplicità lessicale e sintattica sia anche frutto di una scelta consapevole, così da avvicinare ulteriormente il testo, dai contenuti di per sé didascalici e avvincenti, alle esigenze del lettore comune.

A tale altezza cronologica (1917-1918), il futurismo non ha ancora maturato delle proposte teoriche per la forma romanzo. Il tardivo e tutto sommato superfluo manifesto *Il romanzo sintetico*, firmato da Marinetti, Luigi Scivo e Piero Bellanova, risale soltanto al Natale del 1939, quando l'avanguardia italiana è ormai moribonda. Ciononostante, le caratteristiche formali evidenziate in *Una donna con tre anime* richiamano un antecedente significativo, forse eletto a modello, ovvero *Sam Dunn è morto*, romanzo di Bruno Corra che Rosa Rosà illustrò in occasione della seconda edizione (Studio editoriale lombardo, 1917).

Come *Una donna con tre anime*, anche *Sam Dunn* è in bilico tra il romanzo breve e il racconto lungo. Pubblicato inizialmente come “romanzo futurista” e “romanzo sintetico futurista”, fu parimenti ospitato in una raccolta eterogenea, *Madrigali e grotteschi* (1919)⁴, prima di essere classificato come “racconto insolito” in occasione dell'edizione Alpes del 1928. Pur ricorrendo a una diegesi più complessa, anche Corra alterna capitoli dedicati a personaggi apparentemente irrelati, per poi giungere in chiusura alla soluzione del mistero che anima la vicenda paranormale di Sam Dunn. Lo stesso autore sottolineò l'“importanza decisiva” del suo romanzo “dal punto di vista tecnico” (Corra, 1917:11), attraverso una *Prefazione alla seconda edizione* pubblicata anche su *L'Italia futurista*. La medesima rivista aveva già ospitato a puntate e ampiamente pubblicizzato il

³ Tutte le citazioni sono da Rosà 1981, ed. Claudia Salaris, che riprende il testo della *princeps* emendandone i refusi.

⁴ Pubblicato da Facchi, il volume comprende: *Con mani di vetro*; *Sam Dunn è morto*; *I zig-zag della realtà*; *Parole scritte su fogli inzuppati di Origan (Poema sinfonico di sensazioni)*; oltre a dodici tavole fuori testo stampate su carta rosa, con nove disegni di Rosa Rosà e tre di Arnaldo Ginna.

volume: “Esso è il primo *romanzo sintetico*, vale a dire il primo romanzo senza capitoli di preparazione, senza squarci riempitivi, senza particolari oziosi, senza luoghi comuni diluiti e riposanti [...] ecc., ecc.” (11-12).

La sintesi a cui aspirava Corra (ben prima del manifesto del 1939), in bilico tra avanguardia e letteratura popolare, investe anzitutto il ritmo della narrazione e implica un necessario snellimento della scrittura anche dal punto di vista quantitativo, in antitesi alle correnti tardo-decadenti e moderniste allora in voga. Rosa Rosà, la quale conosceva tanto *Sam Dunn è morto* quanto le sue premesse teoriche, potrebbe dunque essersi ispirata al collega nel tentativo di scrivere un romanzo sintetico, una forma che potrebbe qualificarsi come variante futurista dell'ibrido romanzo breve o racconto lungo. È in questa particolare accezione che si continuerà a utilizzare la parola ‘romanzo’ a proposito di *Una donna con tre anime*.

2. Tra fantascienza e utopia

Chi è Giorgina Rossi, la protagonista del romanzo di Rosa Rosà?

[È] giovane, ma di una gioventù quasi *polverosa*. Anche per chi la conosce bene, non è facile ricordare un qualsiasi particolare della sua persona. [...] [La Natura] [l]e ha creato un corpo che non ha mai destato in alcuno un interessamento erotico [...].

Quanto alla sua mentalità, in ventisei anni, non ha mai pronunciata una sola parola che abbia saputo interessare chicchessia. Del resto, parla poco. Chi le sta vicino dimentica, meccanicamente quasi, che ad essa qualcosa possa riuscire troppo faticosa, troppo pesante, troppo noiosa. È buona, è mite e timida. (Rosà, 1981:33)

Con rapidi tocchi descrittivi, l'autrice presenta fin dall'inizio un'immagine di massaia insignificante, dedita unicamente al soddisfacimento delle esigenze domestiche, fino alla più totale abnegazione nei confronti del marito, un commesso viaggiatore. Le giornate di Giorgina trascorrono tra pulizie, spesa, fornelli, cucito. Unico evento fuori dall'ordinario è il previsto arrivo in famiglia di

Maria, figlia illegittima del coniuge avuta nel corso di una relazione precedente. La mite Giorgina non si oppone, decisa ad accettarla “come se fosse una figlia mia” (Rosà, 1981:34). Dunque nel giro di poche pagine, l'autrice traccia il ritratto di un tipo femminile evidentemente stereotipato e biasimato, in cui al tempo stesso molte lettrici della piccola-media borghesia avrebbero potuto immedesimarsi.

Dopo un primo episodio di avvisaglia, nei giorni seguenti Giorgina vive le tre trasformazioni della personalità a cui fa riferimento il titolo del romanzo. In un primo caso, sente l'esigenza di valorizzare la propria femminilità, indossando il suo vestito migliore per uscire da sola in città. Entrata in un ristorante, flirta con uno degli avventori, per poi intrufolarsi in una bisca all'interno del locale. Perduto ogni senso della morale, la narrazione lascia intendere, attraverso un'ellissi emblematica, come Giorgina concluda la serata in compagnia di uno sconosciuto. La seconda trasformazione avviene invece al mercato in cui la donna è solita fare la spesa: all'improvviso viene colta da un'enfasi oratoria che la porta a improvvisare un discorso avveniristico in termini para o pseudoscientifici, alludendo a scoperte sensazionali attraverso metodi paradossali. L'episodio viene ripreso dai giornali locali. L'ultima trasformazione ha luogo mentre Giorgina sta scrivendo una lettera al marito: comincia col condividere le minuzie di tutti i giorni, per poi passare bruscamente a una prosa lirica intrisa di trascendenza e astrazioni cosmiche; qui Rosa Rosà ricalca i modi della collega poetessa ed editrice Maria Ginanni⁵. La lettera si conclude con: “Sono stata a vedere la stoffa per il vestito color nocciuola che volevo farmi” (65). Infatti in tutti e tre i casi, al termine delle rispettive trasformazioni, Giorgina torna a essere la buona e mite massaia di sempre.

⁵ Maria Crisi assume il cognome Ginanni in seguito al matrimonio con Arnaldo Ginanni-Corradini (Arnaldo Ginna). Pur senza mai aderire formalmente al futurismo, è tra i principali animatori de *L'Italia futurista* e delle case editrici legate alla Pattuglia azzurra. Come autrice, si distingue per delle prose liriche intrise di sensazioni visive, aperte tanto all'auscultazione interiore quanto all'esplorazione dell'inconoscibile: *Montagne trasparenti* (1917), *Il poema dello spazio* (1919). La sua posizione di autonomia all'interno del movimento d'avanguardia è ulteriormente testimoniata dalla mancata partecipazione al dibattito sulla questione femminile. Una scelta antologica della sua opera, completa di introduzione critica, è in Bello Minciocchi (2007:87-127). Per il ruolo di primo piano svolto nelle case editrici legate alla Pattuglia azzurra si veda Modena (1999:7-8).

Parallelamente alle avventure della protagonista, si svolge l'investigazione del professor Ipsilon. Lo scienziato raduna i colleghi Igreca e Ix per condividere un avvenimento all'apparenza inspiegabile. In una notte di tempesta, durante un'operazione di laboratorio, un fulmine ha disperso degli elementi radioattivi a cui Ipsilon stava lavorando. Le conseguenze sono sorprendenti: lo scienziato invecchia all'istante, un trifoglio del suo studio assume proporzioni abnormi, lo stesso accade a un porcellino d'India. È come se, deducono gli studiosi, il tempo avesse subito un'improvvisa accelerazione. Oltre a chiedere una consulenza ai colleghi, Ipsilon ingaggia un investigatore affinché ritrovi la materia smarrita, le cui conseguenze potrebbero essere nefaste. La notizia del discorso di Giorgina al mercato rionale attira la sua attenzione. Dopo averla incontrata e osservata, Ipsilon giunge alla conclusione che i suoi cambiamenti di personalità sono legati a momentanee accelerazioni temporali, generate dallo spargimento di radioattività durante la notte di tempesta: un secondo fulmine, infatti, ha colpito la casa di Giorgina, portando nel suo "raggio di respiro" (67) frammenti di tempo a venire. Le tre anime da cui viene posseduta la protagonista corrispondono dunque a "lembi di ciò che sarà nel futuro la vita della donna" (69). A ogni scienziato il dovere di "mettere la sua sapienza e il suo ingegno al servizio del bene sociale. Così io credo che a noi spetti di essere i propugnatori della divulgazione della verità che tutti dovranno conoscere, per non essere colti, di sorpresa, dalla fatalità evolutiva che incombe" (71).

Per quanto eccezionale in relazione alla narrativa femminile italiana di inizio Novecento, appaiono evidenti i legami di *Una donna con tre anime* con il gran calderone del fantastico in senso lato. Pur muovendosi in un terreno dai confini sfumati, bisogna, ad ogni modo, cercare di fare chiarezza. I discorsi sui generi letterari, infatti, non sono mai fini a sé: l'appartenenza di un testo a una precisa tradizione implica il confronto con opere precedenti, orienta le aspettative del lettore, determina precise scelte da parte degli editori.

In merito al genere letterario di *Una donna con tre anime*, le studiose che se ne sono occupate hanno avanzato in maniera più o meno diretta diverse ipotesi, senza tuttavia approfondirle. Nell'introduzione all'edizione del 1981, Claudia Salaris sottolinea in maniera forse eccessiva i legami del romanzo con il mondo dell'occulto e i fenomeni del magnetismo, che in termini letterari dovrebbero tradursi (anche se

non viene esplicitato) nella dimensione del fantastico. In realtà, salvo qualche suggestione, il romanzo di Rosa Rosà lascia poco spazio al senso di turbamento derivante da tematiche occulte, certo ampiamente praticate dagli intellettuali de *L'Italia futurista* e dalla stessa Rosà, ma forse più tipiche delle sue novelle brevi (in particolare *Romanticismo sonnambulo*, 1917, nota anche come *L'acquario*). È significativo inoltre come Salaris trascuri del tutto il ruolo svolto dagli scienziati nell'economia del romanzo. Viceversa, nell'ambito di una monografia dedicata ai rapporti tra le futuriste della Pattuglia azzurra e le 'new sciences', Paola Sica ha indicato *Una donna con tre anime* tra i lavori ispirati da nuovi principi scientifici (Sica, 2016:154-161), evitando però di approfondirne il genere letterario. Più esplicita è invece Lucia Re:

Although there are science-fictional elements in *Una donna con tre anime*, the novel does not fall entirely in the category of science fiction and constitutes rather an example of the fantastic (as defined primarily by Tzvetan Todorov in his classic study), because it remains solidly anchored in the real. (Re, 2011:9)

Infine, in un contributo soltanto in parte di natura letteraria, Silvia Rodeschini parla di ucronia fantascientifica, con una differenza:

La vicenda di Giorgina Rossi, infatti, non procede nella sua articolazione temporale secondo gli stilemi caratteristici dell'ucronia della fantascienza ottocentesca, che disegnavano l'immagine di società alternative in mondi lontani (nel tempo o nello spazio). In questi *ucronoi* le donne potevano essere diverse dal presente o adottare modi di vita o modalità riproduttive diverse da quelle disponibili nel tempo in cui hanno vissuto le autrici che li hanno immaginati. Rosà, viceversa, proietta l'ucronia direttamente nel presente per una specifica visione del tempo che condivide con tutto il movimento futurista. (Rodeschini, 2015:203-204)

I generi chiamati in causa sono dunque il fantastico, la fantascienza e l'utopia (nella variante ucronica, ossia di utopia spostata nel tempo),

tutti intrecciati nel loro svolgimento storico, specialmente gli ultimi due. Nel tentativo di mettere ordine alla questione, lasciamo la parola alla proverbiale limpidezza di Italo Calvino, il quale così definisce il fantastico:

Il problema della realtà di ciò che si vede – cose straordinarie che forse sono allucinazioni proiettate dalla nostra mente; cose usuali che forse nascondono sotto l'apparenza più banale una seconda natura inquietante, misteriosa, terrificante – è l'essenza della letteratura fantastica, i cui effetti migliori stanno nell'oscillazione di livelli tra realtà inconciliabili.

Tzvetan Todorov, nella sua *Introduction à la littérature fantastique* (1970), sostiene che ciò che contraddistingue il 'fantastico' narrativo è proprio una perplessità di fronte a un fatto incredibile, un'esitazione tra una spiegazione razionale e realistica e un'accettazione del soprannaturale. Il personaggio dell'incredulo positivista che spesso interviene in questo tipo di racconto, visto con compatimento e sarcasmo perché deve arrendersi di fronte a ciò che non sa spiegare, non è però mai confutato fino in fondo. Il fatto incredibile che il racconto fantastico narra deve, secondo Todorov, lasciare sempre una possibilità di spiegazione razionale, non fosse che quella che si tratta di un'allucinazione o d'un sogno (coperchio buono per tutte le pentole). (Calvino, 2007b:1654-1655)

Senz'altro *Una donna con tre anime* rompe il consueto paradigma di realtà a cui è abituato il lettore. Ad ogni modo, al contrario all'opinione di Lucia Re, riteniamo che il romanzo di Rosa Rosà manchi della "oscillazione di livelli tra realtà inconciliabili" a cui si riferisce Calvino, rielaborando in maniera personale le teorie di Todorov. Lo stesso personaggio del dottor Ipsilon è lontano da "l'incredulo positivista [...] visto con compatimento e sarcasmo perché deve arrendersi di fronte a ciò che non sa spiegare" (1655). Anzi: lo scienziato è nel romanzo di Rosa Rosà il detentore di una verità in alcun modo messa in dubbio, specchio di una scienza che, nella finzione narrativa, risponde perfettamente a principi di causa-effetto, dunque lungi dal generare

quell'esitazione tra spiegazione razionale e irrazionale tipica del fantastico. Le trasformazioni di Giorgina avvengono per i motivi illustrati da Ipsilon, senza ombra di dubbio.

Certo, sempre Calvino riferisce come, accanto a un fantastico fondato sull'esitazione todoroviana, la letteratura italiana del Novecento registri anche un filone caratterizzato dalla sperimentazione compositiva e concettuale, in cui il problema del "crederci o non crederci" passa in secondo piano (Calvino, 2007d:1692). Tuttavia, neanche questa sembra la strada intrapresa da Rosa Rosà, stanti la regolarità formale e il tono didascalico-assertivo di *Una donna con tre anime*. Pertanto il fatto che la vicenda narrata esuli dal paradigma di realtà del lettore non basta a renderla fantastica in senso stretto, caratterizzandola semmai in direzione fantascientifica: secondo la classica definizione di Darko Suvin, "La fantascienza si distingue attraverso il dominio o egemonia narrativa di un *novum* (novità, innovazione) romanzesco convalidato dalla logica cognitiva" (1980:25), un *novum* in grado di plasmare i cronotopi del racconto e di innescare rinnovati atteggiamenti mentali nel lettore (Bertondini, 1989:289-296).

A prescindere dalle questioni di datazione dibattute tra alcuni storici del genere letterario – la nascita della rivista *Amazing Stories* come spartiacque tra profotantascienza e una vera e propria fantascienza –, l'appartenenza di *Una donna con tre anime* alla *science fiction* [SF] appare giustificata alla luce di una serie di caratteristiche che riguardano sia la struttura linguistico-narrativa, sia tutta una serie di *topoi*. Invero, segnala Re, il romanzo "remains solidly anchored in the real", ovvero "does not fall entirely in the category of science fiction" (Re, 2011:9) perché non narra di alieni o navi spaziali. Ma questo legame con la realtà quotidiana è semmai ulteriore spia della modernità dell'opera di Rosa Rosà, effettivamente accostabile alle soluzioni della narrativa fantascientifica degli ultimi decenni, sempre meno propensa ai viaggi interspaziali, tendente invece a favorire il dibattito su questioni etiche e sociali che riguardano, per processi di allegoria e immedesimazione, il mondo degli stessi lettori. Si tratta, in sostanza, dello scarto tra quella talvolta definita come *hard SF* rispetto alla *soft SF*, in termini di quantità e qualità delle scienze coinvolte nella finzione narrativa (ingegneria e astronomia contro scienze sociali e politiche) (Bertondini, 1989:321-325).

Ciò che permette di ascrivere *Una donna con tre anime* al genere fantascientifico è, dunque, l'esplicazione delle trasformazioni di Giorgina alla luce di teorie scientifiche riconosciute per tali nella finzione narrativa, a prescindere da un loro effettivo riscontro nella realtà extraletteraria. Accanto a questo principio di causa-effetto su cui si regge la diegesi, si riscontra poi nel romanzo di Rosa Rosà un insieme di *topoi* innegabilmente legati all'immaginario SF. A partire dalla presenza degli scienziati e degli esperimenti sulla radioattività, passando ovviamente per l'intersecazione di piani temporali diversi, alla cui visualizzazione l'autrice dedica un'attenzione particolare. Narra infatti il professor Ipsilon come, la notte in cui il temporale ha disperso gli elementi radioattivi: "le sfere dell'orologio erano letteralmente impazzite. Mentre che la sfera dei minuti ruotava velocemente verso destra, quella delle ore girava con uguale velocità in senso inverso. La sfera dei minuti secondi scattava bizzarramente e graziosamente in avanti e indietro con una specie di vivacità animale" (Rosà, 1981:39). All'anomala attività delle lancette fanno poi riscontro l'improvviso invecchiamento di Ipsilon e l'abnorme crescita del trifoglio e del porcellino d'India presenti nel suo studio ("una ulteriore evoluzione di secoli") (40).

Affinché il lettore accetti la causalità della vicenda narrata, è necessario che la fantascienza esibisca argomentazioni non solo coerenti e articolate, come avviene nell'ultimo capitolo di *Una donna con tre anime*, ma anche un lessico identificabile come tecnico-scientifico, così da sciogliere ogni residuo di ambiguità tipico invece del fantastico *stricto sensu*. Così Rosa Rosà fa sfoggio, anche attraverso significativi corsivi autoriali (a mo' di definizioni da manuale), di "astrazioni materializzate del tempo" (66), "un caso di innestamento, di stratificazione di elementi estranei su di un terreno assolutamente passivo [Giorgina]" (67), "disgregamento" (70) e via dicendo. La spiegazione razionale di un evento straordinario, per bocca di un personaggio riconosciuto come detentore della verità scientifica, passa insomma anche attraverso precise strutture linguistiche ampiamente riscontrabili nell'universo SF, sempre pronto a inglobare, talvolta in forma di banalizzazione o parodia, precise teorie come, nel caso in questione, quella della relatività di Albert Einstein.

Quanto alla questione utopia, Daniela Guardamagna ha efficacemente riassunto lo schema (“che può subire variazioni”) sotto cui si presentano queste narrazioni in forma di romanzo, anche nella variante ucronica:

- la prima fase temporale (sia o non sia l'inizio della narrazione) è su un piano di realtà parallelo a quello di autore e lettore: il protagonista, che è in genere il Viaggiatore, è nel suo mondo;
- spostamento nel tempo o nello spazio: naufragi, falle dimensionali, sogni, *trances* e catalessi consentono il trasferimento nel Mondo Nuovo;
- vita su Utopia: in varie forme [...]. È evidente la difficoltà di rendere drammatica l'esposizione, conciliandola con la precisione e la ricchezza di dettagli necessarie alla chiarezza della proposta [...];
- spesso una “ricaduta” angosciosa sulla Terra, talvolta seguita da un felice ritorno a Utopia.

(Guardamagna, 2016: 26-27)

La proposta di Silvia Rodeschini di considerare il romanzo di Rosa Rosà come ucronia proiettata nel presente si scontra dunque con alcune difficoltà di carattere morfologico. Al di là dell'apparente contraddizione in termini di un'ucronia ambientata nel presente (giustificata da Rodeschini in base a “una specifica visione del tempo”, ossia di anticipazione del futuro, condivisa dall'autrice con il movimento d'avanguardia) (Rodeschini, 2015:204), *Una donna con tre anime* non presenta un vero e proprio viaggio nel tempo e nello spazio da parte della protagonista: è semmai il futuro a realizzarsi inaspettatamente nel suo mondo. Inoltre le utopie si distinguono appunto per la descrizione di un non-luogo, in cui viene polemicamente tracciata una società alternativa rispetto a quella del lettore, caratterizzata in termini di felicità diffusa ed equilibrio sociale, fondata su regole anche piuttosto rigide. L'assenza di tale dimensione collettiva non permette insomma di considerare il testo in questione come utopia o ucronia propriamente intesa.

Ciò non toglie che *Una donna con tre anime* contenga elementi utopici, riferibili ovviamente a quella che si immagina essere la condizione della donna nel futuro. Ma tali elementi, piuttosto che

caratterizzare il romanzo in maniera autonoma, andranno considerati come assorbiti dalla fantascienza, in ossequio all'evoluzione storica di entrambi i generi letterari: "Un tempo [...] c'era solo l'utopia e non esisteva la SF, poi l'utopia ha determinato la nascita di quest'ultima e si è fatta da essa riassorbire. La SF è dunque intrisa di utopismo" (Bertondini, 1989:304).

L'opportunità di considerare *Una donna con tre anime* nell'ambito della letteratura fantascientifica si rivela particolarmente proficua in una prospettiva intertestuale. Anzitutto, permette al romanzo di Rosa Rosà di interagire con analoghe narrazioni futuriste (Panella, 2010; Scarsella, 2017). Sebbene i colleghi uomini appaiano maggiormente legati a un concetto sostanzialmente *hard* di SF (non lesinando alieni e astronavi), è tuttavia evidente come la nostra autrice avesse individuato nel genere letterario un dispositivo decisamente funzionale a una tematizzazione delle istanze utopiche e futuribili del movimento marinettiano, sulla base di antecedenti più o meno noti: la vita di Rosa Rosà coincide, del resto, con il successo di H.G. Wells e dei suoi imitatori, dai minori tradotti nelle collane o nelle riviste popolari di Sonzogno fino a *Le meraviglie del Duemila* (1907) di Emilio Salgari.

Secondariamente, l'appartenenza di *Una donna con tre anime* alla narrativa fantascientifica permette di contestualizzare il lavoro della scrittrice futurista nel più vasto ambito della SF femminile, oggetto negli ultimi decenni di numerosi approfondimenti critici. Oltre all'indubbia efficacia per una tematizzazione di istanze futuriste, non è dunque da escludere che Rosa Rosà avesse intuito anche le potenzialità ideologiche del genere letterario, in termini di sviluppo di mondi alternativi in cui concepire una revisione dei rapporti uomo-donna:

il genere è stato sviluppato [dalle donne] nel suo essere *quest narrative*, narrazione che nasconde veri e propri discorsi ideologici dietro convenzioni stilistiche e tematiche apparentemente tradizionali. Punto principale della fantascienza delle donne è la caratterizzazione del personaggio femminile [...].

La protagonista [...] è un'eroina al di fuori degli schemi, spesso è un'esclusa dalla società, una figura liminale, una *outsider* [...].

La fantascienza [...] permette una sovversione del tempo, dello spazio e delle categorie culturali e sociali. [...] è uno spazio per interrogarsi e per compiere un confronto critico con il reale [...].

Le scrittrici di fantascienza mettono al centro delle loro storie uno svelamento, ed una revisione, del ruolo ideologico del discorso [...]. La fantascienza serve in tal senso da ponte tra la teoria e la pratica femminista. (Federici, 2015:9-10)

Tra Otto e Novecento inizia a fiorire, soprattutto in ambito anglofono, una vivace pubblicistica di fantascienza femminile, recentemente riportata alla luce. In un'epoca di grandi cambiamenti (dall'industrializzazione massiccia al dibattito socialista), le autrici vittoriane invadono il territorio di un genere percepito come scritto e consumato da uomini, al fine di dar voce alle prime, concrete istanze emancipazioniste, espresse in forma di utopia.

Nelle utopie vittoriane la figura della donna scienziato è centrale [...]; questa rappresentazione della donna che domina la scienza permette alle scrittrici di svelare come il pensiero scientifico sia prettamente maschile e segnato da una visione del femminile come passivo e oggetto di studio. Nelle utopie di fine XIX secolo le autrici propongono modi alternativi di fare scienza, mondi in cui il corpo femminile non è più analizzato, strumentalizzato né relegato alla mera riproduzione della specie. Sono testi che mettono al centro della trama i discorsi sui diritti delle donne all'epoca, soprattutto il diritto al voto. (Federici, 2015:14)

Non è da escludere che Rosa Rosà potesse avere notizia di tali narrazioni inglesi o americane. Tuttavia, accanto a innegabili affinità, emergono anche differenze sostanziali tra le utopie fantascientifiche vittoriane e *Una donna con tre anime*. Nella vicenda di Giorgina, infatti, non assistiamo né a una vera e propria emancipazione da parte della protagonista, né tanto meno a concrete rivendicazioni di diritti. Lo stesso pensiero scientifico, essenziale ai fini dell'appartenenza al

genere letterario, rimane saldamente in mani maschili, a cui deve infine affidarsi anche la povera protagonista. La sua ultima immagine è appunto quella di una donna sotto osservazione, a cui è sì capitato il privilegio di assaporare tre attimi di un futuro più equo, ma per puro caso e suo malgrado. Infine, intende il lettore, Giorgina tornerà alla sua vita mediocre e polverosa, mentre spetterà a Ipsilon e ai colleghi scienziati il compito “di essere i propugnatori della divulgazione della verità che tutti dovranno conoscere” (Rosà, 1981:71). La verità rimane, insomma, prerogativa dei soli uomini. Decisamente opposta la posizione delle autrici vittoriane, le quali puntavano invece a dimostrare:

come il ruolo privato e non pubblico della donna non sia dovuto, come volevano alcuni studiosi e medici dell'epoca, alla sua natura che la rende incapace e inaffidabile in campo politico e lavorativo, bensì alle costruzioni sociali che la relegano all'ambito domestico e materno e la costringono ad una posizione di dipendenza economica nei confronti del marito e/o del padre. (Federici, 2015:49)

Tale scarto si spiega senz'altro con le personali convinzioni di Rosa Rosà (“non sono femminista” ammette in un articolo del 1917, reperibile in Rosà, 1981:116) e in generale con l'arretratezza della cultura e della politica italiane. Anche per questo, vale la pena indugiare sul contesto in cui *Una donna con tre anime* ha preso vita. Perché questo romanzo, se non un testo d'occasione, è certamente nato in risposta a un dibattito interno al futurismo e, proprio alla luce dei limiti dei vari intellettuali coinvolti e della stessa Rosà (Contarini, 2012), appare un caso particolarmente significativo rispetto alla questione femminile sollevata dalla nostra avanguardia.

3. “Perché la borghesia sia meno noiosa”: emancipazione e contraddizione

I rapporti tra futurismo e universo femminile continuano a essere studiati secondo prospettive e metodologie sempre più aggiornate (Sica 2016); inoltre da tempo la critica può disporre di monografie in grado

di restituire una visione d'insieme sulla questione, almeno dal punto di vista storico, dalle origini alla dissoluzione del movimento d'avanguardia (Bello Minciocchi, 2012). Per tale motivo e senza alcuna pretesa di esaustività, le note seguenti hanno il semplice scopo di fornire una contestualizzazione adeguata a *Una donna con tre anime*.

Tutto ha inizio, è il caso di dirlo, con il celeberrimo 'disprezzo della donna' professato da Marinetti nel primo *Manifesto del futurismo* (1909). Va subito chiarito che tale disprezzo è di origine culturale e non biologica: come chiarito dagli stessi militanti in numerose occasioni, i futuristi non aborriscono il genere femminile in sé, bensì il concetto di donna in quanto costruzione sociale e cultural-letteraria, oscillante tra i poli della santa e della peccatrice. Ripudiando l'ossessione romantica e decadente per l'eros, Marinetti indicava ne "la donna dei romanzi di Fogazzaro" e "la donna dei romanzi di D'Annunzio" i due modelli femminili da superare (Marinetti, 2003:109). Del resto, la stessa partecipazione di scrittrici, artiste, attrici o danzatrici nelle file marinettiane è ampiamente documentata, abbracciando un arco temporale che dai primi anni Dieci attraversa tutto lo svolgimento storico della nostra avanguardia, fino alla Seconda guerra mondiale.

Si deve alla francese Valentine de Saint-Point una prima, esplicita risposta femminile, in seno allo stesso movimento, alle asserzioni marinettiane. Nel suo *Manifesto della donna futurista* (1912), il disprezzo viene spostato alla mediocrità del genere umano, senza proporre una teorizzazione specifica del ruolo della donna. Pertanto, proprio per i suoi limiti, il testo riassume in un certo senso le carenze culturali e ideologiche che avrebbero caratterizzato anche le successive esperienze femminili del futurismo, tutte non solo dichiaratamente 'non femministe', ma anche prive degli strumenti teorico-concettuali per avanzare vere e proprie istanze emancipazioniste. Scrive Valentine de Saint-Point: "L'umanità è mediocre. La maggioranza delle donne non è superiore né inferiore alla maggioranza degli uomini. Sono uguali. Meritano entrambe lo stesso disprezzo" (de Saint-Point, 2006:7). La scrittrice francese indica quindi i seguenti modelli di esseri superiori, in grado di elevarsi al disopra della massa:

le Erinni, le Amazzoni; le Semiramidi, le Giovane
d'Arco, le Jeanne Hachette; le Giuditte e le Carlote
Corday; le Cleopatre e le Messaline; le guerriere che

combattono con più ferocia dei maschi, le amanti che incitano, le distruggitrici che, spezzando i più deboli, agevolano la selezione attraverso l'orgoglio e la disperazione, "la disperazione che dà al cuore tutto il suo rendimento". (de Saint-Point, 2006:10)

La donna futurista di questo manifesto altro non è che una superdonna pari al superuomo. Invano si cercherebbero nei testi di Valentine de Saint-Point o nelle opere delle altre futuriste dei concreti riferimenti alle condizioni di lavoro o ai diritti civili. Si rimane su un terreno individuale, egocentrico: è in quanto artista e ideologa, specie se antiborghese, che la donna è degna di stare accanto all'uomo (futurista). La dimensione collettiva, propria dell'emancipazionismo, non sembra affiorare in alcun caso.

Nel 1917 la questione si impone ulteriormente quando Marinetti pubblica il libello erotico-autobiografico *Come si seducono le donne*. Si tratta di un volume goliardico, in cui il fondatore del futurismo, narrando le proprie avventure di irresistibile dongiovanni, dipinge il genere femminile come inerme, passivo, sempre bendisposto nei confronti del maschio (ovviamente futurista) il quale dimostri di conoscere i precisi meccanismi di seduzione a cui nessuna saprà resistere. Il libro apre un dibattito che, iniziato sulle pagine della rivista *L'Italia futurista*, si protrarrà fino alla successiva *Roma futurista* (1918), coinvolgendo numerosi intellettuali, di entrambi i sessi, in quello che a tutti gli effetti è stato il principale momento di riflessione della nostra avanguardia intorno al ruolo della donna nella società moderna.

In linea di massima, si può dire che le futuriste furono compatte nel criticare o quanto meno mettere in discussione il modello di donna-oggetto tratteggiato da Marinetti, avviando così una seconda fase del loro pensiero sui rapporti tra i sessi, in un primo momento non emerso. Ciononostante, il dibattito può considerarsi come un'occasione sprecata da parte della compagine femminile della nostra avanguardia, evidentemente priva dei riferimenti necessari per scardinare una visione maschilista del mondo. Paradossalmente, sarebbe toccato proprio agli uomini lottare per quei diritti delle donne a cui nessuna delle interessate seppe dare voce: "Suffragio universale uguale e diretto a tutti i cittadini uomini e donne", "Abolizione dell'autorizzazione maritale. Divorzio

facile. Svalutazione graduale del matrimonio per l'avvento graduale del libero amore e del figlio di Stato", "Parificazione ad eguale lavoro delle mercedi femminili con le mercedi maschili" sono tutti punti del *Manifesto del partito futurista italiano* (1918), steso nientemeno che dal misogino Marinetti (Marinetti, 2010:154-156).

In tutto ciò, quale posizione assume Rosa Rosà? L'impressione è che, negli articoli consegnati a *L'Italia futurista*, l'autrice oscilli tra considerazioni ora collettive ora individuali, muovendosi tra caute aperture sociali e successivi ripiegamenti su posizioni di aristocrazia intellettuale⁶. Per esempio, in un primo articolo intitolato *Le donne del posdomani* (17 giugno 1917), Rosà riconosce il ruolo svolto dalle donne durante la guerra: esse hanno sopperito all'assenza degli uomini "riscuotendo salari che fin ora il lavoro *onesto* della donna non aveva mai saputo ottenere". Al ritorno dal fronte, i maschi troveranno così non "bambole vanitose", bensì "*compagne temprate dalla grandiosità del tempo*" (Rosà, 1981:113-114). Tuttavia, a queste prime considerazioni sull'ingresso delle donne nel mondo del lavoro fa seguito una *Risposta a Jean-Jacques* (1 luglio 1917) tendente alle posizioni di Valentine de Saint-Point:

Smettiamola di spaccare l'umanità in uomini e donne [...] ma incominciamo a dividerla in individui superiori, forti, intelligenti, sani, validi, contrapposti ai deficienti cretini monchi fiacchi. [...]

Come spero che un giorno non si dirà più: sì, benissimo, ma è una donna. O: sì, benone, ma è un uomo. – E si giudicherà un individuo così: "è un cretino" oppure: "ha ingegno".

Lei vede, non sono femminista. – Sono un'ista", per cui la prima parte della parola ancora non è trovata. (Rosà, 1981:115-116)

Se l'articolo precedente esibiva un atteggiamento apparentemente democratico, qui è invece evidente come Rosa Rosà, memore delle sue origini aristocratiche e in linea con la temperie culturale superomistica

⁶ Tutti gli altri articoli da *L'Italia futurista* citati in seguito sono inclusi in Rosà (1981:113-126).

di inizio Novecento, distingue tra individui (siano essi uomini o donne) degni e indegni sulla base di valori tanto fisici quanto intellettuali. Il passo è inoltre decisivo nel confermare l'estraneità dell'autrice al femminismo propriamente inteso, contrariamente a quanto asserito da alcuni critici⁷.

Più frivolo ma non per questo trascurabile è l'articolo *Perché la borghesia sia meno noiosa* (12 agosto 1917), in cui in sostanza si incitano le donne a "creare una nuova borghesia intelligente, disinvolta e raffinata", la quale sappia imitare l'eleganza aristocratica, superando così la "trinità" casa, figli, affari (117-119). *Le donne cambiano finalmente* (26 agosto 1917) è invece un pezzo ispirato ma vago, se non fumoso, nell'affermare "una novità: un metacentro astratto, incontestabile, inaccessibile alle seduzioni più esperte", oltre le categorie preconfezionate di donna-oggetto da un lato e indipendente dall'altro (120-121).

Un ultimo contributo, intitolato come il primo *Le donne del posdomani* (7 ottobre 1917), chiarisce una volta per tutte i limiti del pensiero di Rosa Rosà. L'articolo prende avvio dal riconoscimento del conflitto madre-figlio tipico della modernità. La soluzione proposta dall'autrice è un affrancamento dal ruolo materno inteso come piena abnegazione, per diventare invece 'amiche' dei figli. Del resto, prosegue Rosà, le donne moderne si stanno progressivamente allontanando dai vecchi sentimentalismi: "Le donne che lavorano, studiano, guadagnano e creano, non sanno più amare con l'animo di donne" (124). Le previsioni, nell'anticipare lo spunto dietro al romanzo di Giordina, fanno ancora una volta pensare all'avvento di una superdonna degna compagna del superuomo: "La vita attuale ancora manca di mezzi per manifestare queste trasformazioni degli istinti femminili, che lentamente ma sicuramente stanno mutando verso il tipo superiore: (confermo con ciò la superiorità dell'uomo!). Le donne stanno per diventare uomini" (125-126).

Si tratta di considerazioni difficilmente condivisibili dalle lettrici di oggi. Malgrado i limiti degli intellettuali coinvolti, bisogna dare credito

⁷ Fin dall'*abstract* di un contributo recente, Lucia Re insiste sul presunto femminismo dell'autrice e di *Una donna con tre anime*: "the short novel is a feminist parable with satirical overtones" (2011:1-2); "it represents a fictional elaboration of the feminist ideas that Rosà was beginning to present at the same time in her interventions on the woman question published by the wartime journal *L'Italia Futurista*" (10).

al futurismo per aver creato un momento di dibattito su un argomento allora al margine della vita culturale. Dal disprezzo al dialogo: lo stesso Marinetti, pur non partecipando in maniera diretta alla *querelle*, ha simbolicamente aggiunto alcune *Polemiche sul presente libro* (inclusi due articoli di Rosa Rosà) alla seconda edizione di *Come si seducono le donne*, dando spazio a un punto di vista alternativo alle sue provocazioni goliardiche e maschiliste.

In tale contesto, come valutare l'operazione *Una donna con tre anime*? In sintesi, si può dire che il romanzo fa emergere quelle contraddizioni già esibite dall'autrice nei suoi contributi su *L'Italia futurista*. Da un lato, infatti, va apprezzato il tentativo di aver spostato il dibattito dal circolo intellettuale al pubblico medio, dalla rivista d'avanguardia al lettore (lettrice) comune. L'adeguamento a un genere letterario già allora abbastanza codificato come la fantascienza, unitamente a una caratterizzazione monodimensionale della protagonista, al *focus* sulla trama piuttosto che sullo stile, rendono *Una donna con tre anime* un testo a destinazione decisamente popolare. Il catalogo dello Studio editoriale lombardo (Facchi) non difettava, del resto, di un'offerta tarata sul medesimo pubblico, anche grazie all'apporto di una vera e propria letteratura futurista di consumo (Modena, 1999). Persino il carattere didascalico del romanzo evidenzia il dialogo con la lettrice media, la quale non avrebbe certo faticato a coglierne la morale apparentemente consolatoria. Ma il rovescio della medaglia esiste: il libro cela un messaggio meno incoraggiante di quanto una prima lettura lascerebbe intendere e gli articoli pubblicati su *L'Italia futurista* aiutano senz'altro a precisarlo.

Il limite di *Una donna con tre anime* sta forse nel suo orientamento scopertamente antiborghese e nella mancanza, al tempo stesso, di qualunque riferimento alle classi subalterne. Al di là della sprezzante caratterizzazione di Giorgina, Rosa Rosà evidenzia che, durante le tre trasformazioni, ha luogo nella polverosa massaia "uno sgretolamento della coscienza borghese" (Rosà, 1981:46). Alla luce dell'articolo *Perché la borghesia sia meno noiosa*, appare chiaro come l'autrice abbia tratteggiato le metamorfosi di Giorgina su modelli vagamente aristocratici, oltre la negletta "trinità" casa, figli, affari (118). Pur scrivendo un romanzo destinato, per motivi stilistici ed editoriali, a un pubblico medio, Rosa Rosà individua così nella donna del futuro caratteristiche tipiche se non di una vera e propria aristocrazia

economica, quantomeno di un'élite intellettuale: non lavoratrici e mamme felici, bensì *femmes fatales*, studiose, poetesse. È come se, abbassandosi al livello della lettrice comune con un prodotto accessibile, l'autrice non stesse in realtà indicando una via di emancipazione, bensì lanciando un avvertimento: il futuro non appartiene né alle Giorgine, né alle operaie (di cui si tace), bensì a donne prive della aborrita "coscienza borghese" (46); donne forse come Rosa Rosà.

Si svela, in tal modo, la più grande contraddizione di *Una donna con tre anime*. Mentre le casalinghe come Giorgina dovranno attendere tempeste radioattive per assaporare "lambi di ciò che sarà nel futuro la vita della donna" (69), viceversa a scrivere quel romanzo che la stessa Giorgina avrebbe potuto leggere è proprio una donna, un'intellettuale, un'artista che senza ricorrere a viaggi nel tempo ha potuto esprimersi con letteratura e disegni futuristi. Rosa Rosà proponeva di contrapporre individui "superiori" ad altri "deficienti" (115). In base a tale scala di valori, non vi è dubbio sul posto assegnato a Giorgina e a quante si sono immedesimate nella sua grigia esistenza.

In definitiva, nonostante la modernità in prospettiva puramente letteraria, *Una donna con tre anime* appare, alla luce del dibattito del futurismo sul ruolo della donna nella società di inizio Novecento, un romanzo né femminista né tanto meno emancipazionista, sospeso tra intrattenimento e snobismo, frutto di un dialogo tanto contraddittorio quanto, proprio per questo, interessante tra un'apparente apertura alla lettrice comune e un risvolto antiborghese di stampo aristocratico, dunque privo di qualunque considerazione sul destino del proletariato. Una falsa pista nel lungo cammino della parità, certo testimone di una confusione ideologica tipica dell'Italia del tempo, ma anche della volontà di mettersi finalmente in discussione attraverso la narrativa di evasione: da un punto di vista storico, forse è questo l'elemento più significativo.

Bibliografia

- Bello Minciocchi, C. 2007 *Spirale di dolcezza + serpe di fascino. Scrittrici futuriste*. Napoli: Antologia, Bibliopolis.
- . 2012 *Scrittrici della prima avanguardia. Concezioni, caratteri e testimonianze del femminile nel futurismo*. Firenze: Le Lettere.
- Bertondini, A. 1989 *Letteratura popolare, giovanile e fantastica (mito, utopia, fantascienza)*. Urbino: Quattro venti.
- Calvino, I. 2007a “Definizioni di territori: il fantastico”. In: Calvino, I. *Saggi 1945-1985*, V.1: 266-268. Milano: Mondadori.
- . 2007b “Racconti fantastici dell'Ottocento”. In: Calvino, I. *Saggi 1945-1985*, V.2.: 1654-1665. Milano: Mondadori.
- . 2007c “Il fantastico nella letteratura italiana”. In: Calvino, I. *Saggi 1945-1985*, V.2.: 1672-1682. Milano: Mondadori.
- . 2007d “Un'antologia di racconti neri”. In: Calvino, I. *Saggi 1945-1985*, V.2.: 1689-1695. Milano: Mondadori.
- Campra, R. 2000 *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Roma: Carocci.
- Cigliana, S. 2002 *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*. Napoli: Liguori.
- Contarini, S. 2012 “How to become a woman of the future: *Una donna con tre anime – Un*

- ventre di donna*". In: Buelens, G.; Hendrix, H. & Jansen, M. (eds). *The history of futurism. The precursors, protagonists, and legacies*: 199-212. Plymouth (UK): Lexington.
- Corra, B. 1917 *Sam Dunn è morto*. Milano: Studio editoriale lombardo.
- De Vincenti, G. 2013 *Il genio del secondo futurismo fiorentino tra macchina e spirito*. Ravenna: Longo.
- Federici, E. 2015 *Quando la fantascienza è donna. Dalle utopie femminili del secolo XIX all'età contemporanea*. Roma: Carocci.
- Guardamagna, D. 2016 *L'utopia e la distopia nella letteratura inglese. Da Tommaso Moro a Blade Runner*. Roma: Scuola IaD - Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", BAICR - Cultura della relazione.
- Marinetti, F.T. 2003 *Come si seducono le donne*. Firenze: Vallecchi.
- . 2010 *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori.
- Modena, A. 1999 *Gaetano Facchi. Un editore di cultura alle origini del tascabile popolare*. Milano: Fondazione Mondadori.
- Panella, G. 2010 "La fine del mondo in 80 giorni. Il futurismo italiano tra fantascienza e Salgari", *Sinestesie*. VIII: 73-82.
- Papini, M.C. 1977 *L'Italia futurista (1916-1918)*. Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri.

- Re, L. 2011 "Rosa Rosà's *A Woman with Three Souls* in English translation". *California Italian Studies*. 2 (1):1-40.
- Rodeschini, S. 2015 "Femminilità utopiche nel futurismo italiano. *La donna con tre anime* di Edith von Haynau". *MORUS - Utopia e Rinascimento*. 10:199-227.
- Rosà, R. 1981 *Una donna con tre anime*. Milano: Edizioni delle donne.
- de Saint-Point, V. 2006 *Manifesto della lussuria*. Genova: Il melangolo.
- Salaris, C. 1981 "Introduzione" e "Nota biobibliografica". In: Rosà, R. *Una donna con tre anime*: 7-32. Milano: Edizioni delle donne.
- . 2015 *Futurismi nel mondo. Collezione Echaurren Salaris*. Pistoia: Gli Ori.
- Scarsella, A. 2017 *IF - Insolito & fantastico, V.21*. Città di Castello (PG): Odoya.
- Sica, P. 2016 *Florence, feminism and the new sciences*. London: Palgrave Macmillan.
- Suvin, D. 1980 "La fantascienza e il Novum". In: Russo, L. (ed.). *La fantascienza e la critica*: 25-43. Milano: Feltrinelli.
- Verdone, M. 1968 *Cinema e letteratura del futurismo*. Roma: Edizioni di Bianco e nero.