

Scrittura ed esilio: l'occulto sentiero di Elena Fortún

di *Antonella Russo*

Abstract

Encarnación Aragonés Urquijo (1886-1952), better known as Elena Fortún, was a famous Spanish children literature's writer, whose work has been recently reconsidered, in the light of her complex and pioneering activity as a journalist and female creator exploring her unconventional social and gender identity. This paper focuses on the novels she wrote while exiled in Argentina, analysing how this experience reshaped her children literature's writing, along with its impact on her crucial and most autobiographical novel, *Oculto sendero*. Published posthumous in 2016, the novel explores Fortún's in-between gender, social and geographical condition.

Introduzione

San Martín, Almanzora, Campana, Alsina: sono i nomi delle prime navi cariche di esiliati spagnoli che approdano nel 1936 sulle coste argentine. Vengono dalla Galizia, regione caduta velocemente nelle mani dei franchisti¹. Nel corso del conflitto, l'esodo dei repubblicani si fa via via più consistente, intensificandosi specialmente tra gennaio e febbraio del 1939, quando la capitolazione della Catalogna costringe molti ad andare in Francia – circa mezzo milione in tre settimane – e, con la Seconda guerra mondiale, a cercare spazio altrove². Messico, Repubblica Dominicana, Cile sono i paesi verso cui i flussi si dirigono più facilmente, grazie alla creazione di servizi e agenzie governative dedicate esclusivamente al trasporto di esiliati. Il caso argentino è meno lineare di altri. Basti segnalare che il paese non sposa la politica dell'accoglienza e la maggior parte degli espatriati fa affidamento su reti familiari o sociali preesistenti, piuttosto che su azioni governative o spedizioni organizzate³. Eppure, nonostante la ritrosia del governo di Buenos Aires, un gran numero di intellettuali finisce per scegliere il paese come rifugio, luogo a partire dal quale esercitare il dolore del ritorno⁴.

Il 5 novembre del 1939, sfuggendo ai bombardamenti dei sottomarini tedeschi, approda a Buenos Aires, proveniente dalla Francia, la nave Massilia, con a bordo circa trecento persone, la metà esuli spagnoli, molti dei quali intellettuali. Tra di essi, la scrittrice Elena Fortún. Non esiste un elenco ufficiale dei passeggeri, i dati sono stati ricavati da memorie personali e notizie giornalistiche⁵, ma se anche ci fosse, faticheremmo a

trovare il suo nome⁶. Encarnación Aragoneses Urquijo, si chiamava. Nata a Madrid nel 1886, negli anni Trenta, con lo pseudonimo di Elena Fortún con cui quasi unicamente oggi la si conosce, si era imposta come la principale voce della narrativa per l'infanzia in Spagna. Collaboratrice di importanti riviste dell'epoca – “Blanco y Negro”, “Crónica”, “Cosmópolis”⁷ – la scrittrice aveva sposato un militare repubblicano con la passione per la letteratura⁸. Nascosta dietro lo pseudonimo di Elena Fortún, Encarnación Aragoneses Urquijo aveva dato vita a un personaggio iconico della letteratura per l'infanzia del Novecento in Spagna: Celia. Celia è *in nuce* la *nueva mujer*: una bambina di sette anni, critica, curiosa, intrepida, che odia le attività e i giochi destinati alle ragazze. In un campo sensibile come quello della letteratura per l'infanzia, strumento di indottrinamento precoce e potente, è disallineata, eccentrica, figlia del femminismo repubblicano, antesignana della *chica rara*, di cui parlerà Carmen Martín Gaité⁹. La stessa Gaité afferma che «Era Celia la que iniciaba la protesta»¹⁰ e ricorda di essere cresciuta, come molti suoi coetanei, con i volumi letti e scarabocchiati della serie¹¹, tanto da aver poi scritto la sceneggiatura di una serie televisiva a essa ispirata, andata in onda negli anni Novanta¹². Anche Carmen Laforet, con cui Fortún mantenne una fitta corrispondenza, recentemente portata alla luce, ha avvertito l'influenza della scrittrice sulla sua traiettoria umana e letteraria¹³.

I

Elena Fortún e Celia: formazione ed esilio

La genesi fortunata del personaggio di Celia è da rintracciare nel fervido ambiente letterario e culturale della Madrid degli anni Trenta e in quel gruppo di scrittrici, artiste, studiose, attiviste, che si riunirono intorno al Lyceum Club, centro culturale femminile per eccellenza della capitale¹⁴. Qui, in un ambiente democratico e moderno, mentre le avanguardie scardinavano e tornavano a incardinare il linguaggio dell'arte, Elena Fortún strinse una profonda amicizia con María Lejárraga. Fu proprio lei a indirizzare Fortún verso il mestiere di scrivere, presentandola a Torcuato Luca de Tena, direttore di *ABC*. Il risultato è un corpus di racconti brevi e romanzi, confluiti a partire dal 1929 in veri e propri libri, circa venti tra la fine degli anni Venti e i Cinquanta, pubblicati con entusiasmo dall'editore Manuel Aguilar, di cui la Fortún divenne amica.

Ai nostri fini, è fondamentale riconoscere e sottolineare il forte nesso autobiografico tra autrice e personaggio principale, presente in tutta la serie. Il *Bildungsroman* che vede come protagonista la giovane Celia, infatti, si aggroviglia e si dipana di pari passo con la costruzione dell'identità personale e letteraria dell'autrice: «en el fondo Celia es Elena Fortún»¹⁵. Celia è una bambina negli anni Venti, una ragazzina negli anni Trenta, un'adolescente alle prese con la guerra civile, una donna in esilio, proprio come l'autrice. È radicata nella storia contemporanea come poche volte era accaduto a un personaggio pensato per l'infanzia.

Per mezzo di Celia, Fortún esplora il tema della formazione dei giovani e della condizione femminile, inserendosi nel solco di quella «trabajosa ruptura con los presupuestos educativos tradicionales»¹⁶ che era cominciata con la Institución Libre de Enseñanza e che è evidente anche nei contributi della scrittrice su giornali e riviste¹⁷. Il percorso è complesso e meriterebbe uno studio a parte. In ogni caso, la cartografia del sé e del presente attraverso un alter ego finzionale, che Fortún porta avanti, è investita dall'esondazione di quel fiume di sangue che è la guerra civile e con esso si mescola¹⁸. Si reitera quel fenomeno dell'esilio che José Luis Abellán ha individuato quale costante nella storia spagnola dal momento stesso in cui il paese viene a svilupparsi come Stato moderno¹⁹. Eusebio Gorbea, marito di Fortún, militare repubblicano, deve partire. La scrittrice, anche lei troppo vicina agli ambienti dei vinti, lo segue. La vittoria dei franchisti ha prodotto altri due «Españoles sin España. Ánimas del Purgatorio», come definì María Zambrano gli esuli²⁰.

Gorbea e Fortún fuggono verso la Francia in modi diversi e allo stesso tempo comuni a molti altri esuli. Il primo attraversa i Pirenei a piedi, finendo in un campo di prigionia francese; la seconda si imbarca a Valencia su una vecchia nave stracolma di profughi che la conduce nei pressi di Marsiglia. L'imbarcazione naufraga, ma non affonda. Quelli che non si gettano a mare rimangono, come la scrittrice, alla deriva per giorni²¹.

Probabilmente il contatto che permette a entrambi di stabilirsi in Argentina è Victorina Durán, scenografa che si trovava a Buenos Aires dal 1937 e che lavorava alla messa in scena di spettacoli di Rivas Cherif e Margarita Xirgu. Amica dei tempi del Lyceum, presenta Fortún a Natalio Botana, direttore di "Crítica", una delle testate giornalistiche più importanti della città. La stampa è in effetti il primo grande campo su cui si innesta la produzione intellettuale e letteraria degli esiliati argentini, in particolare "La Nación" e "La Prensa", che accolgono scritti di Alberti e Bergamín, per citarne solo alcuni. Tra il 1939 e il 1941, anche Fortún scrive su "La Prensa" i primi testi destinati al pubblico infantile, collaborando inoltre con "El Sol" e "Crítica". Grazie ai contatti con Botana e Durán inizia a lavorare al Registro Civil e poi, dal 1945, alla Biblioteca Municipal di Buenos Aires²². Intanto, mantiene ottime relazioni col suo editore, Manuel Aguilar, che la incita a scrivere ancora testi per l'infanzia. Tuttavia l'esperienza della guerra, prima, e dell'esilio, poi, lascia tracce anche sulla giovane protagonista di libri per bambini, Celia.

A questo proposito, i testi che ci interessano più da vicino sono tre: *Celia madre-cita* (1939) scritto durante la guerra, *Celia en la revolución* (1943) sull'esperienza del confitto e *Celia institutriz en América* (1944) sull'esilio.

A partire da *Celia madre-cita* (1939), infatti, sacrificio e repressione dell'identità personale si insinuano nei romanzi di Fortún. La morte della madre di Celia, una donna colta e poliglotta, membro del Lyceum Club, segna il declino di quel mondo cosmopolita e progressista in cui è cresciuta la protagonista. In assenza del padre, il nonno la rimprovera di essere diventata una «chica moderna con la cabeza llena de pájaros»²³. Voleva studiare lettere, filosofia, forse diritto, essere bibliotecaria o avvo-

cato. L'anziano, invece, le ricorda le sue priorità «tu obligación es dejar esas zaran-dajas de estudios en que os ocupáis ahora las chicas y venir junto a tus hermanas»²⁴. Arrendevole, Celia accetta.

Il volume successivo per cronologia di stesura è *Celia en la revolución*, concluso nel 1943 nell'esilio argentino, mai rivisto e rimasto inedito fino al 1987, quando la studiosa Marisol Dorao ritrova il manoscritto e lo pubblica con un'introduzione di Carmen Martín Gaité²⁵. Qui, in un testo originalmente redatto a matita, zeppo di abbreviazioni e sospensioni, trovano spazio la guerra e la diaspora familiare. Il personaggio di Celia, sedicenne, appare sopraffatto dalle ferite della sua creatrice²⁶. Più che davanti a un testo di narrativa per bambini, siamo di fronte a un romanzo-testimonianza, di quelli che, negli anni della guerra civile e del dopoguerra, contribuiscono a fare della Madrid della retroguardia un vero e proprio cronotopo letterario²⁷. Il testo appare come un insieme di affreschi della retroguardia giustapposti, rielaborati dalla prospettiva della scrittrice in esilio. Si va dalle prime avvisaglie di quella che viene definita *revolución* – «silencio, polvo, suciedad, calor, hombres que ocupan el tranvía con fusiles al hombro»²⁸ – alla ricerca angosciante di cibo, «dos o tres pedacitos de carne sospechosa, en una salsa más sospechosa todavía, con trozos de nabos [...] y la carne debe ser de algún perro»²⁹, fino alla morte che pervade il territorio cittadino. Le sorti della contesa generano nella protagonista una progressiva identificazione coi vinti e determinano, di conseguenza, una serie di spostamenti sul territorio spagnolo: Segovia, Madrid, Valencia, Albacete, Barcelona, Madrid, e ancora Valencia, da dove spera di imbarcarsi per la Francia e ritrovare la sua famiglia. Il cugino Gerardo ucciso dai repubblicani, il nonno assassinato dai franchisti, il padre ferito in un ospedale militare di Madrid, Celia che diventa grande sotto il rumore dei bombardamenti. È la fine dell'innocenza, l'inizio dell'erranza, dell'esilio che, in parole di Edward Said, strappa «al nutrimento di una tradizione, una famiglia, una geografia»³⁰:

Adiós al Quijote con ilustraciones de Moreno Carbonero, y este otro que yo leía cuando chica... y que así como sus dibujos, imaginaba siempre a Sancho y a Don Quijote... ¡Adiós plano de Madrid del siglo XVII que papá conservaba como un tesoro...! Adiós armarito donde yo guardaba mis cosas cuando era niña... Adiós... Tal vez nunca os vuelva a ver... Pero os llevo dentro de mi cabeza, como un libro de estampas ...¡Los cuadritos que pintó Cuchifitrín con lápices de colores! Papá me dice en su última carta que mi hermano es feliz en su colegio de Londres y que me manda un abrazo... Hace mil años que no me escribe... ¡Me voy ahora! ¡Me voy no sé dónde!³¹.

A riprova della stringente relazione tra biografia e scrittura, *Celia institutriz en América* (1944), il volume successivo della serie, è interamente scritto e ambientato in Argentina. La protagonista arriva a Buenos Aires al seguito del padre repubblicano, convinto che il nuovo mondo sia colmo di opportunità soprattutto per la giovane, che in patria si era affermata come autrice di narrativa per l'infanzia:

Creo que hemos llegado al término de nuestras desdichas, hija mía. Yo no quiero haceme ilusiones; pero por lo que he hablado con tu tío comprendo lo que es este país. Aquí está todo por hacer. Hasta ahora la inmigración ha sido de gentes incultas, y ya lo que necesitan son los intelectuales... Tú podrás acabar aquí tus estudios, y hacerte un gran nombre como cuentista. Parece que las revistas infantiles valen poco; no hay quien sepa escribir para niños... En cuanto sepan quién eres..., tendremos que defendernos de los contratos que te llegarán de todas partes³².

Anche Celia crede di poter vivere del proprio lavoro, ma sperimenta presto la disillusione, come dimostra il dialogo con una parente che viveva già in Argentina:

– Pero tía, yo escribo cuentos para niños. En España...

– *Mira*, no te *acordés* de lo que hacías en España... ¡Cuentos para niños! Con eso no vas a hacer nada... No, no, lo mejor es *ubicarse* en seguida [...]

Según hablaba tía Carmen, iba cayendo sobre mí una capa de fría ceniza. Yo aún quería agarrarme a una esperanza, convecarme a mí, al convencerla a ella, de que nosotros éramos gente de excepción.

– Papá es muy inteligente... A mí me conocen todos los niños de habla española... Los tíos buscarán recomendaciones en revistas y diarios...

– Sí, y te harán ir un día y otro día, y te dirán que sí, que *cómo no*, y aquí cuando decimos *cómo no*, preparamos el *no* para cuando te *cansés* de esperar... Querida, lo que nosotros hemos encontrado para tu papito es seguro. Dejate de fantasías. Y *vos podés* encontrar un puesto de institutriz³³.

Angosciata da problemi economici, in un contesto in cui «un nombre sin apellido ¡Celia!»³⁴ non vale molto, la giovane deve accettare di fare da istitutrice a due gemelle e finisce per sfiorare l'idea del matrimonio con il padre vedovo di queste ultime. Si configura così il ripiegamento delle ambizioni di indipendenza, la «desintegración de los proyectos emancipatorios de quienes fueron mujeres modernas en aras de modelos más tradicionales de feminidad»³⁵. Un percorso che Fortún cercherà a ogni costo di evitare al suo personaggio e a sé stessa, come testimoniano, tra le altre cose, le confessioni contenute in una fitta corrispondenza con Carmen Laforet, dove le due scrittrici si confrontano su maternità, femminismo, scrittura, sulla difficoltà di essere donna e scrittrice³⁶. Celia, come più avanti la protagonista di *Nada*, è sostanzialmente una *chica rara* e, all'inizio del romanzo, si trova davanti a Poroto come Andrea di fronte a Pons, vivendo l'esperienza dell'innamoramento, reale o presunto, attraverso il filtro della *novela rosa* a cui, seppure in modo tormentato, finisce per aderire:

Hablo sin sentido, me río sin saber por qué, y lo que cuento no es del todo verdad... Exagero lo que me ha pasado o lo modifico como si estuviera contando una novela... No soy enteramente yo, ... Hasta la voz y la risa me han cambiado... Pero comprendo que a él le gusto así, y decido quedarme para siempre en ese estado, parecida a una muchacha de la novela rosa que estoy leyendo³⁷.

Spirito di sacrificio e abnegazione caratterizzano il personaggio principale di *Celia institutriz en América*, ora immerso in un clima di religiosità, legato alla conversione di Fortún, che avviene proprio in Argentina a contatto con la filosofa e amica Inés Field³⁸.

La scrittrice non aveva mai rinnegato il cattolicesimo, tuttavia l'ipocrisia della società cattolica spagnola aveva fatto di lei un'anticlericale. L'Argentina, invece, si configura come il luogo dello spirituale ritrovato:

Después de haber sido espiritista, teósofa, y hasta Rosacruz, ahora soy profundamente católica. Aquí la iglesia es más limpia, más filosófica, más sana... ¡Allí me ahogaba! Puedes creerme que soy católica porque he aprendido a serlo fuera de España: en España, la iglesia es beligerante, como dijo una vez Azaña, es un partido más que una religión, mientras que fuera de España es una filosofía, es algo aparte de todas las ideas y de todos los partidos³⁹.

Nonostante la svolta religiosa della scrittrice e del suo personaggio, *Celia institutriz en América*, dopo aver ricevuto il *visto bueno* della censura, fu ritirato dal mercato spagnolo e, a partire dal 1945, la Delegación Nacional de Propaganda vietò la pubblicazione di tutti i libri di Fortún, successivamente riammessi con modifiche e soppressioni⁴⁰. Non era peregrino, agli occhi dei censori, sospettare di una scrittrice che pubblicava sotto pseudonimo e risiedeva in Argentina con il marito repubblicano. Inoltre, il romanzo lasciava affiorare troppe tracce della dialettica tra utopia americana e distopia franchista, in cui la Fortún si muoveva: «Aquí la vida es fácil y cómoda. Para los que venimos de la vieja Europa este país es un descanso» si legge nel romanzo⁴¹. «La libertad de América es fácil» scriveva ancor prima a Matilde Ras. E argomentava:

Encontrar trabajo es fácil también, cambiar de trabajo cada año es lo corriente, hacerse rico en dos años, posible y hacedero [...] En estos momentos el empleo es casi la felicidad. Hago el catálogo de la biblioteca. Un catálogo de cuarenta y dos mil volúmenes, que su sola enumeración [...] me tiene en éxtasis durante seis horas diarias [...].

Vivir allá no sé si podría. Tengo recuerdos de una vida muy sórdida y triste [...] Además la libertad de América no es un mito. Puedes leerlo todo porque se publica todo, puedes decirlo todo, puedes hablar de todo, puedes vivir como quieras sin que nadie te pregunte ni se asombre⁴².

E, ancora, nel carteggio con Carmen Laforet:

Hace algo más de siete años que vivimos aquí nosotros. Vinimos sin un centavo y a lo que Dios quisiera...y, sin juventud, cosa que América tiene muy en cuenta. Hemos pasado muchas amarguras, pero al presente estamos trabajando los dos, vivimos bastante bien, siempre con más amplitud que se vive en Europa y sin preocupaciones de ninguna clase. La "Libertad" que brinda América no es un mito⁴³.

In effetti, se da un lato l'espatrio e l'erranza geografica rappresentano la rottura traumatica di relazioni ed esperienze, dall'altro, rispetto alla patria nazionalcattolica, assumono il volto benevolo di un *felix exilium*. Fortún fatica a scrivere in Argentina, si impegna enormemente per adattarsi al lavoro al Registro Civil di Buenos Aires, ma vi trova condizioni di vita migliori e la possibilità di rinnovare la propria identità. La capacità di Fortún di acclimatarsi alla vita argentina e di apprezzarne i risvolti concreti

non esclude, tuttavia, una profonda nostalgia per la patria, come confessa in una lettera a Matilde Ras: «he llorado al leer estas palabras: “Hace ya muchos años que no tengo casa”, dicho a un gato... Es esto lo más doloroso que he oído en mi vida»⁴⁴. Nell'aprile del 1948, la scrittrice torna in Spagna per un breve periodo, con il fine di verificare le condizioni per un eventuale rientro. L'impressione è desolante, come ricorda in una lettera a Laforet: «Los viejos añoramos la vieja Europa, pero cuando volvemos de ella nos damos cuenta de que ya es solo un museo, porque la vida se va retirando de ella como un cuerpo muerto, y por eso solo puede vivir del pasado. Es el final de una civilización y no hay poder humano que haga retroceder el tiempo»⁴⁵.

Alla constatazione della miseria e della mancanza di libertà che vigevano in patria si aggiunge, durante il soggiorno spagnolo, la notizia che Eusebio Gorbea, rimasto in Argentina, si è suicidato. Per quest'ultimo, scrittore e uomo di teatro, l'esilio determina anche l'ultima perdita, quella della morte. È un aspetto, quello della morte lontano dalla terra d'origine, su cui si sofferma anche María Teresa León nelle sue memorie: «Estoy cansada de no saber dónde morirme. Esa es la mayor tristeza del emigrado. ¿Qué tenemos nosotros que ver con los cementerios de los países donde vivimos?»⁴⁶.

Da Madrid, Fortún fa ritorno a Buenos Aires, poi negli Stati Uniti, infine di nuovo in Spagna, per l'insilio in patria. Non a Madrid, città troppo vicina a quella vita da *sin-sombrero* che aveva sperimentato negli anni Trenta, ma in una pensione a Barcellona. Nel 1952, a dare l'annuncio della morte col suo vero nome, Encarnación Aragoneses Urquijo, è solo l'editore Manuel Aguilar⁴⁷. Per tutti gli altri, a morire è l'autrice di Celia, quella che tutti conoscono e pochi hanno visto davvero, è Elena Fortún⁴⁸.

2

Oculto sendero: il romanzo postumo

Il testamento letterario di Elena Fortún è un romanzo rimasto inedito fino al 2016. Una storia di formazione, chiaramente autobiografica, che la scrittrice aveva concepito in Argentina e aveva chiesto di bruciare⁴⁹. Si intitola *Oculto sendero*, è scritto a macchina e firmato con lo pseudonimo di Rosa María Castaños. Qui la protagonista non è più Celia, ma è pur sempre un *alter ego* della scrittrice: María Luisa Arroyo. Nel romanzo, si intrecciano patologicamente la questione femminile, la necessità di riconoscimento di una sessualità eterodossa, il travagliato percorso di Fortún verso l'affermazione e accettazione di sé come omosessuale e come scrittrice. Il testo si inserisce nel nutrito corpus di memorialistica e narrativa autobiografica femminile coltivato dalle cosiddette *liceómanas*: María de la O Lejárraga, Isabel Oyarzábal de Palencia, María Teresa León, Carmen Baroja, Concha Méndez, Victoria Durán⁵⁰.

Articolato in tre parti, che corrispondono a diverse stagioni dell'anno e della vita (*primavera, verano, otoño-final del otoño*), il romanzo narra le vicende della protagonista dall'infanzia alla soglia dei quarant'anni. Il disagio verso l'educazione al femminile ricevuta è evidente fin dalle prime pagine, quando è costretta a indossare un abito di

pizzo, ricavato da quello di nozze della madre. La protagonista, che si percepisce precocemente come «muy chicozo»⁵¹, è attratta invece dalla modernità e dalle donne vestite a *la garçonne*⁵². La progressiva accettazione del destino di giovane donna borghese la conduce al matrimonio con un artista di grandi pretese e altrettante nevrosi, chiara trasposizione letteraria del marito di Fortún, Eusebio Gorbea.

I contatti fisici con l'altro sesso sono, per Arroyo, fonte di «desvarío constante, próximo a la locura»⁵³. Molti, invece, sono gli amori saffici che si susseguono nel romanzo: Jeanette, Mary, Florinda, Fermina, Consuelo, Lupe, in una progressiva presa di coscienza da parte della protagonista della propria inclinazione sessuale, che un medico definisce «caso típico de inversión del instinto en persona honrada»⁵⁴. Parimenti, si manifesta un disallineamento sempre più consapevole rispetto al ruolo attribuito alla donna dalla società, che la madre stessa le rappresentava come «instinto de todas las mujeres»⁵⁵ e allo stesso tempo «sacrificio constante»⁵⁶.

A fronte di una vita affettiva imposta e malamente recitata – «toda una comedia sostenida durante años»⁵⁷ – l'amica Julieta, artista divorziata, incita María Luisa Arroyo al riscatto attraverso l'arte: «Entra ya en el sendero que hasta ahora ha estado oculto...y pisa con pie firme»⁵⁸. Così la protagonista affronta il marito, difendendo il proprio lavoro di pittrice, da questi osteggiato quasi con invidia: «Hasta ahora he vivido sin orientación, sin brújula, sin ilusiones... como vacía... Ahora veo todo de otra manera... siento crecer algo que siempre he llevado en el corazón y en el cerebro, como un hijo... y que esta vez no se me puede morir»⁵⁹.

Se la strada della donna è il matrimonio, l'artista deve seguire, secondo l'ultimo *alter ego* di Fortún, un altro percorso, quello del terzo sesso, che non deve riprodursi, ma solo creare:

El artista es tal vez el tercer sexo – decía yo, medio en broma, medio en veras –. Cuando averigüé que las hormigas reproductoras no trabajan, y que las obreras son estériles, se me descubrió un mundo nuevo... Creo que entre los humanos son los artistas los que no deben reproducirse... no tienen la obligación de traspasar a un ser nuevo la antorcha encendida... [...]. Es que el artista lleva en su cerebro y en su alma comprendidos los dos sexos, en un extraño hermafroditismo capaz de crear⁶⁰.

Il discreto successo come ritrattista specializzata in soggetti infantili, il vortice di un triangolo amoroso al femminile, lo specchio che le restituisce un'immagine ambigua «un algo de chico, otro algo de mujer... creo que dentro de poco pareceré un hombre definitivamente, un hombre flaco y feo...»⁶¹: alla fine del romanzo María Luisa Arroyo riesce a trovare la propria strada. Si imbarca per Cádiz, senza marito e senza amanti, spera di raggiungere l'America e lasciarsi alle spalle il vecchio mondo e i suoi vetusti modi:

Oigo a mi cuñado Antonio hacer literatura: «Vuelve a tu hogar, mujer, esposa, dueña y señora, vuelve a tus deberes, con los tuyos...» ¡No! Los míos son esos que despreciáis, Joaquinito, Fermina, Lolín, Rafita... los parias de una sociedad normal que no tiene otro fin más que reproducirse, los que habéis echado de vuestras honradas casas, llenas de lujuria, lloros de chicos y olor de pañales...Ellos son mis compañeros de camino y me voy con ellos⁶².

Conclusione

Se il personaggio di María Luisa Arroyo finisce per svincolarsi, Elena Fortún non ci riesce del tutto. Quella della scrittrice, per le circostanze in cui fu costretta a vivere, rimane una messa in discussione vacillante, sinusoidale, tormentata dello *status quo*, dove pensiero e desiderio ondeggiavano, vacillavano, si incurvano, costretti a passare, come recita il titolo dell'ultimo romanzo, per un occulto sentiero di pseudonimi, fughe, nascondimenti, insili. Una e bina, Fortún sperimenta una condizione liminale, tra maschile e femminile, tra Spagna e Argentina, tra sé e molteplici costruzioni di sé. Come ogni esiliato, è *in-between*, è un perenne viandante. Tuttavia, ricorda la scrittrice all'amata Matilde Ras, è l'esistenza stessa a essere un pellegrinaggio⁶³, periplo continuo, lotta feroce contro la *desubicación*, contro il fuori luogo, l'esilio da sé. «El exiliado es expresión paradigmática de una de las dimensiones antropológicas de la naturaleza: la de ser peregrino en el mundo», sottolinea José Luis Abellán, distinguendo, con María Zambrano, tra la costante storica dell'esilio, quella che genera *refugiados* e *desterrados*, e la categoria vitale dell'esiliato, incarnata proprio dalla filosofa⁶⁴. Per quest'ultima, l'esperienza lontana dalla patria apre a una rivelazione esistenziale sulla condizione umana⁶⁵. Non è l'espulsione, non è la distanza: l'esilio è non avere un luogo nel mondo⁶⁶. Senza sfiorare la consapevolezza metafisica e la complessità teorica della *dama peregrina*⁶⁷, Fortún sperimenta la condizione dell'esule nella sua dimensione più profonda. Le circostanze storico-sociali in cui si dà la sua parabola vitale generano in lei una crescente disappartenenza, una lotta irrisolta col dove, che trascende la geografia e riguarda anche il trovare una posizione rispetto al genere sessuale, allo spazio sociale, alle ambiguità del sé. Al rifiuto di seguire percorsi etero-imposti, segue in Fortún lo smarrimento di chi fatica a trovarne degli altri. L'ultimo romanzo, *Oculto sendero*, è dedicato significativamente «A todos los que equivocaron su camino... y aún están a tiempo de rectificar»⁶⁸.

Note

1. Cfr. a tal proposito C. Llorca Baus, *Los barcos de la emigración (1880-1950)*, Such Serra, Alicante 1992.
2. Cfr. J. Rubio, *La emigración de la guerra civil de 1936-1939. Historia del éxodo que se produce con el fin de la II República Española*, Editorial San Martín, Madrid 1977.
3. Sull'esilio spagnolo in Argentina cfr.: E. de Zuleta, *Espanoles en Argentina. El exilio literario de 1936*, Atril, Buenos Aires 1999; D. Schwarzstein, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Crítica, Barcellona 2001; A. Pagni (a cura di), *El exilio republicano español en México y Argentina: historia cultural, instituciones literarias, medios*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main 2011; L. Bocanegra, *Argentina en la Guerra de España*, in "Historia del Presente", 12, 2008, pp. 43-60.
4. Tra di essi, Francisco Ayala, Rafael Alberti, Pérez de Ayala, Arturo Serrano-Plaja, Rosa Chacel, Ricardo Baeza, Manuel de Falla, Jacinto Grau, Alejandro Casona, Luis Seoane, Manuel Colmeiro e Alfonso Castelao.
5. Fu proprio l'intervento dei giornali a rendere possibile lo sbarco dei passeggeri, come ricostruisce S. Montenegro in *La guerra civil española y la política argentina*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid 2012 (<http://eprints.ucm.es/5390/>; consultato il 10 settembre 2017).
6. Nel 2009 il governo argentino ha ricordato l'anniversario dell'arrivo della Massilia con una cerimonia ufficiale. Cfr. *Los últimos del Massilia*, in "El País", 10 novembre 2009 (<https://elpais.com/dia->

rio/2009/11/10/galicia/1257851903_850215.html; consultato il 10 febbraio 2018). Sul viaggio per mare cfr.: B. Ortuño Martínez, *En busca de un submarino. Crónica a bordo del buque insignia del exilio republicano en Argentina: el Massilia*, in "Cahiers de civilisation espagnole contemporaine", 9, 2012 (<http://journals.openedition.org/ccec/4242>; consultato il 10 febbraio 2018). A bordo della Massilia si trovavano, tra gli altri: il drammaturgo Salvador Valverde; il giornalista, scrittore ed editore Arturo Cuadrado Moure; l'avvocato e scrittore José Ruiz del Toro; l'ex deputato di Izquierda Republicana Elpidio Villaverde; il pittore e scenografo Gregorio (Gori) Muñoz Montoro; l'avvocato Pedro Coromines Muntanya; lo scultore Alberto López Barral; il giurista Wenceslao Roces; il pittore, scenografo e ceramista Manuel Ángeles Ortiz; il filologo Ramón Martínez López; i vignettisti Andrés Dameson e Mauro Cristóbal Artache; i pittori Ramón Hidalgo Pontones e Esteban Francés Cabrera; il regista Luis de la Fuente; i drammaturghi Manuel Desco Sanz y Pascual Guillén; i giornalisti Antonio Salgado y Salgado, Clemente Cimorra, Mariano Perla, Miguel A. Carreta; il cineasta José Fernández Cañizares; gli attori Severino Mejuto, Ángel Giménez e Maricarmen García Antón.

7. Cfr. lo studio di N. Capdevila-Argüelles *Elena Fortún en la prensa: mujer, libertad y regeneración*, in M. Bernard, I. Rota (a cura di), *Mujer, prensa y libertad: (España 1883-1939)*, Renacimiento, Siviglia 2015, pp. 39-66.

8. Gorbea era *comandante de infantería*, tuttavia la sua vera vocazione erano le lettere. Insieme a Cipriano Rivas Cherif diede vita a progetti innovativi come quelli delle compagnie El Mirlo Blanco e El Caracol. Partecipò in veste di attore a uno spettacolo di Federico García Lorca rappresentato nel 1928. Negli anni della dittatura di Primo de Rivera, Gorbea entrò in contatto con Gregorio Martínez Sierra, Ricardo Baroja, Magda Donato, Felipe Lluch. Lo pseudonimo di Elena Fortún deriva proprio da un romanzo di Gorbea, intitolato *Los mil años de Elena Fortún*. Qui, la protagonista, come l'Orlando di Virginia Woolf, si traveste, cambiando identità e genere, e va incontro a una serie di avventure.

9. Si veda C. Martín Gaité, *La chica rara*, in Id., *Desde la ventana*, Espasa Calpe, Madrid 1999, pp. 101-22.

10. Conferenza di Carmen Martín Gaité alla Fundación Joan March *Elena Fortún y su tiempo* tenuta il 6 ottobre 1992 (<https://www.march.es/conferencias/antiores/voz.aspx?PI=22086>; consultato il 13 febbraio 2018), poi *Pesquisa tardía sobre Elena Fortún*, introduzione a E. Fortún, *Celia, lo que dice*, Alianza, Madrid 1993, pp. 7-37, da cui cito, p. 8.

11. *Ibid.*: «Circulaban por todas las casas sobados, releídos, desencuadrados [...] las ilustraciones coloreadas con lápices Faber».

12. La serie non deluse le aspettative. Furono realizzati sei episodi di cinquanta minuti ciascuno, risultato dell'adattamento di *Celia, lo que dice*, *Celia, en el colegio* e *Celia, novelista*. Il lancio fu al Cine Doré di Madrid il 4 gennaio del 1993. I singoli episodi furono poi trasmessi dal 5 gennaio al 9 febbraio del 1993 con cadenza settimanale e audience superiore ai sette milioni di telespettatori. La serie è presente e tuttora fruibile negli archivi di RTVE (<http://www.rtve.es/television/celia/>; consultato il 10 gennaio 2018).

13. Si veda, ad esempio, la lettera di Laforet del 24 giugno 1951: «Elena mía. Te imagino en tu cuarto, con muebles antiguos, con tu balcón a la calle de Lauria [...] Necesito mucho hablar contigo, verte, abrazarte... No sé por qué cada vez pienso más que yo me parezco mucho a ti de manera de ser... Con menos capacidad de trabajo y menos desenvoltura de la que tú has tenido siempre para manejarte en la vida, pero me parezco a ti. Yo creo que no solo hay parentescos de sangre en la vida, sino también en el espíritu. Yo me siento muy pariente tuya, muy tuya, de verdad. Desde la última conversación que tuvimos en Barcelona, cada vez más». Ancora, in una missiva precedente: «Me gustaría que de vez en cuando pensaras: "Conozco una mujer, más joven que yo, que hace una vida casi monástica, trabaja, lee, se ocupa de sus hijos, no frecuenta la sociedad en absoluto y quiere con mucha ternura a su marido..., pero a esta mujer le hace mucha falta hablar conmigo de cuando en cuando. Le hace una falta enorme; hay muchas cosas que quiere preguntarme, otras que quiere explicarme, y solo a mí". Esta persona, ya lo sabes, soy yo» (C. Laforet, E. Fortún, *De corazón y alma (1947-1952)*, Fundación Banco Santander, Cuadernos de obra fundamental, Madrid 2016, pp. 61-2 e 59).

14. Si veda a tal proposito S. Mangini, *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas en la vanguardia*, Península, Barcelona 2001.

15. C. Bravo-Villasante (a cura di), *Elena Fortún (1886-1952)*, Publicaciones de la Asociación española de amigos del IBBY, Madrid 1986, p. 9.

16. Martín Gaité, *Pesquisa tardía sobre Elena Fortún*, cit., p. 13.

17. Alcuni testi rappresentativi sono stati raccolti in E. Fortún, M. Ras, *El camino es nuestro*, Fundación Banco Santander, Colección Obra Fundamental, Madrid, 2015, ebook.

18. Il *Bildungsroman* è la forma simbolica della modernità, secondo quanto postulato da F. Moretti in *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999. Sulla traiettoria evolutiva spezzata di Fortún e del suo personaggio si veda N. Capdevila-Argüelles, *Elena Fortún y Celia. El Bildungsroman truncado de una escritora moderna*, in "Lectora", 11, 2005, pp. 263-80.

19. J. L. Abellán, *El exilio como constante y como categoría*, Biblioteca Nueva, Madrid 2001, p. 17.

20. M. Zambrano, *Carta sobre el exilio*, in "Cuadernos", 49, giugno 1961, p. 69.

21. Cfr. Bravo-Villasante (a cura di), *Elena Fortún (1886-1952)*, cit., p. 49.

22. Cfr. M. Franco, *Elena Fortún y Celia en América*, in M. Aznar Soler (a cura di), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Renacimiento, Siviglia 2006, pp. 753-63.

23. E. Fortún, *Celia madrecita*, Aguilar, Madrid 1941, p. 1.

24. *Ibid.*

25. «Hoy, 13 de julio de 1943, termino de poner en borrador *Celia en la revolución*» si legge nell'ultima pagina del testo.

26. Cfr. P. Uría Ríos, *Celia en la revolución (1943)* de Elena Fortún, in A. Fernández Insuela (a cura di), *El exilio literario asturiano de 1939*, Universidad de Oviedo, Oviedo 2000, pp. 289-97.

27. Su questo si vedano, tra gli altri, J. C. Mainier, *De Madrid a Madridgrado: la capital vista por sus sitiadores*, in M. Albert (a cura di), *Vencer no es convencer: literatura e ideología del fascismo español*, Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt am Main-Madrid, 1998, pp. 181-98; e A. Russo, *La capitale spagnola tra descrizione, narrazione e argomentazione in Madrid de corte a checa di Agustín de Foxá*, in "Testi e linguaggi", 6, 2012, pp. 237-52.

28. E. Fortún, *Celia en la revolución*, Renacimiento, Siviglia 2016, p. 58.

29. *Ivi*, pp. 270-1.

30. E. W. Said, *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 216-7.

31. Fortún, *Celia en la revolución*, cit, p. 310.

32. E. Fortún, *Celia institutriz en América*, Renacimiento, Siviglia 2015, p. 36.

33. *Ivi*, pp. 38-9. Il corsivo è del testo.

34. *Ivi*, p. 44.

35. Capdevila-Argüelles, *Introducción a Celia Institutriz en América*, cit., p. 11.

36. Laforet si interroga spesso nel corso del carteggio con Fortún sul senso della scrittura «¿Por qué escribirá uno? Todas las disculpas que uno se inventa para escribir son falsas [...]. Me sirve de huida de mis malos fondos revueltos... y ya está; por eso escribo, aunque me angustie también. ¿Sabes que cuando yo iba a tener mi primera niña creía que ya no volvería a escribir? Creía que eso me serviría lo mismo. Luego resultó que no, que los hijos de carne y hueso son cosas aparte y que uno, por lo menos yo, no se puede entregar interamente a ellos». Laforet sente il bisogno e l'angustia di scrivere, di essere una *chica* rara, ma si augura che le sue figlie siano diverse da lei: «Yo no quisiera de ninguna manera que ni Marta, ni Cristina ni Silvia salieran artistas; que no tengan esta terrible carga de crear, aunque sepan que no vale nada lo que hacen... Esa manía espantosa que a mí me amarga la vida. Me gustaría que fueran muy frescas, muy coquetas, muy divertidas y que se rieran del mundo» (cfr. Laforet, Fortún, *De corazón y alma (1947-1952)*, cit., pp. 39-40 e p. 61).

37. Fortún, *Celia institutriz en América*, cit., p. 86. Al di là dei tentativi di rassicurare pubblico e censura, è importante sottolineare l'affiorare, all'interno dello schema acritico, rassicurante e atemporale, della letteratura per l'infanzia, della storia, dell'esilio, delle difficoltà che esso comporta.

38. Quella con Inés Field è una relazione sentimentale presumibilmente casta, come quella tra Fortún e la scrittrice Matilde Ras. Il ruolo di guida spirituale della prima è trasfigurato nel romanzo *El cuaderno de Celia*, che esce nel 1947, scritto per confutare l'assenza di religiosità nei romanzi di Fortún, che pare indignasse i lettori del dopoguerra. «Quiero hacer algo místico pero no ñoño» scrive Fortún a Laforet a proposito del nuovo libro (cfr. Lettera a Carmen Laforet, 1° febbraio 1947, in Laforet, Fortún, *De corazón y alma (1947-1952)*, cit., p. 31). Fortún passa nel corso della sua traiettoria biografica dal laicismo all'occultismo (è autrice, tra le altre cose, di un manuale sulla chiromanzia), fino alla mistica, tappa ultima in cui è evidente l'influenza di Inés Field (Sor Inés, in *El cuaderno de Celia*) e delle letture di Santa Teresa D'Avila e San Juan de la Cruz.

39. Cfr. M. Dorao, *Los mil sueños de Elena Fortún*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz 1993, p. 160.

40. Sulla censura si veda I. S. Craig, *La censura franquista en la literatura para niñas: Celia y Antoñita la fantástica bajo el caudillo*, in F. Sevilla Arroyo, C. Alvar (a cura di), *Actas XIII Congreso AIH*, Madrid, 6-11 luglio 1998, Castalia, Madrid, 2000, vol. IV, pp. 69-78. *Celia institutriz en América*, dopo le sollecitazioni e rassicurazioni di Aguilar, fu rimesso in circolazione, anche se con l'avvertenza di libro per adulti.

41. Cfr. Fortún, *Celia institutriz en América*, cit., p. 35.

42. Lettera a Matilde Ras, 19 marzo 1946, in Fortún, Ras, *El camino es nuestro*, cit., ebook.

43. Lettera a Carmen Laforet, 1 febbraio 1947, in Laforet, Fortún, *De corazón y alma (1947-1952)*, cit., p. 31.

44. Lettera a Matilde Ras, 7 ottobre 1946, in Fortún, Ras, *El camino es nuestro*, cit., ebook.

45. Lettera a Carmen Laforet, 1 febbraio 1947, in Laforet, Fortún, *De corazón y alma (1947-1952)*, cit., p. 35.

46. M. T. León, *Memoria de la melancolía*, Castalia, Madrid 1999, p. 97.

47. [Senza titolo], in "ABC", 15 maggio 1952, p. 47.

48. La stessa Carmen Martín Gaité riconosce che Fortún in vita fu eclissata dal mito di Celia e che l'interesse per la scrittrice nacque anche in lei solo dopo. Si veda Martín Gaité, *Pesquisa tardía sobre Elena Fortún*, cit., p. 9: «A la niña que yo fui no le importaba nada de Elena Fortún, pero a la mujer que soy ahora nada puede gustarle tanto como seguirle el rastro a aquella escritora que sin duda llevaba una niña dentro y me la regaló para que jugara con ella». Sulle ultime pubblicazioni di Fortún in Spagna si veda M. J. Fraga Fernández-Cuevas, *Entre España y América. Últimas publicaciones de Elena Fortún en la prensa española (1948-1951)*, in M. T. González de Garay (a cura di), *El exilio literario de 1939, 70 años después*, Universidad de la Rioja, La Rioja 2013, pp. 265-77.

49. Cfr. N. Capdevila-Argüelles, *Introducción a E. Fortún, Oculito sendero*, Renacimiento, Siviglia 2016, pp. 7-63.

50. L'omosessualità femminile era relativamente diffusa negli ambienti frequentati dalla coppia Gorbéa-Fortún in Spagna, a cominciare proprio dal Lycem Club. Si ricordi, poi, che ad accogliere e introdurre Fortún nel contesto culturale argentino fu Victorina Durán, scenografa omosessuale, anche lei in esilio. La sua presenza è evidente anche nella corrispondenza privata di Fortún, dove va sotto il nome di Víctor. Su di lei e sul mondo omosessuale femminile madrilenò si veda V. Carretón Cano, *Victorina Durán y el círculo sáfico de Madrid. Semblanza de una escenografía del 27*, in "El Maquinista de la generación", 9, 2000, pp. 4-20.

51. Cfr. Fortún, *Oculito sendero*, cit, p. 143.

52. Fin dalle prime pagine, l'abito è uno dei simboli ricorrenti della diversità della protagonista. Cfr. Fortún, *Oculito sendero*, cit. p. 115: «A mí me gustaría poder montar a caballo, pero nunca me pondría gasas de bailarinas sino traje de hombre... Cuando fuera mayor [...]. Vestirme de hombre y montar a caballo – declararé solemnemente, añadiendo que fuera de eso no me importaba nada». María Luisa Arroyo, una volta adulta, indossa con convinzione sempre maggiore giacche dal taglio maschile in toni scuri, che la identificano come una eterodossa. Cfr. *ivi*, p. 378: «La vi a usted el día que desembarcó... Llevaba usted ese mismo traje negro, camisa de seda gris y fieltro... Entre quella señoras vestidas de papagayo se veía... lo que era usted ¡Perdone si la molesto! Me dije: tienes una amiga más». E più avanti, pp. 407-8: «Aquí hay cierta prevención hacia las que se visten como tú... De ti no han de decir nada porque estás casada... pero no estaría de más que te mandarás a hacer alguna blusa de fantasía...». Quando, delusa dall'ennesima amante, María Luisa Arroyo tornerà a Madrid, «donde la vida es sobria, el clima es duro, y la meseta de Castilla ascética y casta», darà inizio all'ultimo, fallito, tentativo di aderire alla norma eterosessuale cominciando proprio dall'acquisto di una *blusa de fantasía*. L'insistenza sul cambio d'abito non solo sembra riflettere la necessità di oggettivazione della androginia della protagonista, ma rientra anche nella complessa simbologia legata al travestimento, alla *armarización/desarmarización*, al nascondimento, evidente nella traiettoria biografica della Fortún e nella scelta del suo pseudonimo letterario, anch'esso pregno di significati.

53. *Ivi*, p. 376.

54. *Ivi*, p. 433.

55. *Ivi*, p. 439.

56. *Ivi*, p. 305.

57. *Ivi*, p. 452.

58. *Ivi*, p. 445.

59. *Ivi*, p. 394. Anche qui l'elemento autobiografico è evidente. María Luisa Arroyo, come Fortún, perde un figlio in tenera età.

60. *Ivi*, pp. 444-5.

61. Ivi, p. 482.
62. Ivi, p. 494.
63. Si veda E. Fortún, Lettera a Matilde Ras, 7 ottobre 1946, in Fortún, Ras, *El camino es nuestro*, cit., ebook.
64. Abellán, *El exilio como constante y como categoría*, cit. p. 61.
65. Una esplicita tematizzazione dell'esilio come categoria esistenziale è in M. Zambrano, *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid 2003, oltre che nella già citata *Carta sobre el exilio* del 1961. Si veda anche il testo, rimasto inconcluso e recentemente recuperato da J. F. Ortega Muñoz, M. Zambrano, *El exilio como patria*, Anthropos, Barcellona 2014.
66. Cfr. Zambrano, *Los bienaventurados*, cit., pp. 41-3.
67. Si veda R. Blanco, *María Zambrano: la dama peregrina*, Editorial Berenice, Cordova 2012.
68. Cfr. Fortún, *Oculto sendero*, cit., p. 69.

