

MYRIAM TREVISAN

STORIA E SCRITTURA NEL ROMANZO
«LA RAPPRESAGLIA» DI LAUDOMIA BONANNI

ABSTRACT - The article aims to highlight the peculiarities of the novel – written by Laudomia Bonanni entitled *La Rappresaglia* – compared to the best-known partisan issue production, analyzing the conceiving process, the orchestration of the style of the writing, the choices of temporal plans and the point of view from which the events are narrated, the stylistic and linguistic modes adopted.

KEY WORDS - Resistance, Women's writing, Memory.

RIASSUNTO - L'articolo intende evidenziare le peculiarità del romanzo *La Rappresaglia*, di Laudomia Bonanni, in confronto alla più nota produzione a tematica partigiana, analizzandone la gestazione, l'orchestrazione narrativa, le scelte dei piani temporali e del punto di vista da cui gli avvenimenti sono narrati, le modalità stilistiche e linguistiche adottate.

PAROLE CHIAVE - Resistenza, Scrittura femminile, Memoria.

La sorte di Laudomia Bonanni, scrittrice assente nelle storie letterarie e, in particolare, nelle riflessioni sulla produzione a tematica partigiana, è simile a quella di molte altre autrici novecentesche, che ottennero un notevole successo di critica e di pubblico al momento della pubblicazione dei loro volumi, per poi gradualmente scivolare nell'oblio. Se si vogliono indagare le cause che sono all'origine della scarsa attenzione riservata dalla storiografia letteraria si scopre che tutte queste opere a firma femminile propongono la specificità dello sguardo di chi scrive sul mondo e sulla storia, con scelte narrative autonome e complesse, lontane da mode letterarie e sono proprio quindi le caratteristiche che oggi noi troviamo più rilevanti ad essere state la causa della loro esclusione dai canoni letterari.

Nel panorama della produzione postbellica, l'unico nome riconosciuto di autrice è Renata Viganò che, con *L'Agnese va a morire* ⁽¹⁾, aderisce alla poetica del neorealismo: la morte sacrificale della protagonista, preannunciata sin dal titolo, riflette una lettura degli eventi fortemente ideologizzata, resa iconograficamente nella costante contrapposizione bianco/nero, simbolo della divisione manichea tra i personaggi, nettamente separati in buoni e cattivi, partigiani e fascisti.

Se si confronta quest'opera con il romanzo a tematica partigiana di Laudomia Bonanni, *La Rappresaglia* ⁽²⁾, si stagliano, con netta evidenza, le diversità nelle scelte dell'orchestrazione narrativa, del punto di vista prescelto per osservare gli avvenimenti, della modalità linguistica adottata.

Per comprendere a pieno questo romanzo, ponendolo in relazione con il panorama letterario coevo, il primo passo da compiere è ricostruirne la gestazione e la storia editoriale, per capire, così, in quale periodo collocarlo. Se è vero, infatti, che l'opera è stata terminata nel 1985 e, dopo il rifiuto di pubblicazione da parte dell'editore Bompiani, lasciata nel cassetto, fino alla pubblicazione postuma del 2003, in realtà l'avvio alla scrittura sembra avere origini più remote, allontanando il tempo della genesi di quasi quarant'anni da quello della redazione ultima.

I materiali d'archivio, purtroppo, testimoniano solo le ultime fasi del processo compositivo della *Rappresaglia*, con un manoscritto e un dattiloscritto che corrispondono alla redazione finale, ma la pubblicazione dei materiali epistolari, condotta da Fausta Samaritani ⁽³⁾, e la ricostruzione della produzione di elzeviri e di racconti, effettuata da Gianfranco Giustizieri ⁽⁴⁾, offrono informazioni utili per poterne delineare la genesi.

Pur con le incertezze dovute all'assenza di testimonianze autografe, probabilmente una prima stesura dell'opera – dal titolo *Stridor di denti* – è stata avviata proprio nel clima neorealista, nonostante la distanza dalla poetica dominante. Nel 1948, infatti, sulle pagine di «Noi donne», viene pubblicato il lancio del romanzo di Laudomia Bonanni, indicato di prossima pubblicazione, dal titolo *Stridor di denti*. Nel gennaio del 1949 la scrittrice prega l'amica Maria Bellonci di intercedere presso Mondadori per la pubblicazione del romanzo e riferisce che Goffredo Bellonci pre-

⁽¹⁾ R. VIGANÒ, *L'Agnese va a morire*, Einaudi, Torino 1949.

⁽²⁾ L. BONANNI, *La rappresaglia*, a cura di C. DE MATTEIS, Textus, L'Aquila 2003.

⁽³⁾ L. BONANNI, *Epistolario*, vol. I, a cura di F. SAMARITANI, Carabba, Lanciano 2006.

⁽⁴⁾ G. GIUSTIZIERI, «*Io che ero una donna di domani*». *In viaggio tra gli scritti di Laudomia Bonanni*, Consiglio Regionale d'Abruzzo, Editrice Carbone, s.l., 2008

vede che l'opera desterà «rumore» (5). Nell'aprile seguente, accenna all'amica l'ipotesi di inviare il manoscritto ad un concorso per inediti indetto a New York ed esprime le sue perplessità sulla ricezione americana (6). Dopo alcuni anni, pur senza accennare al titolo, fa riferimento alla ripresa del romanzo e comunica all'amica di aver trovato la giusta orchestrazione del materiale narrativo:

intanto preparo mentalmente la ripresa del romanzo, che mi ha fatto soffrire per un intero anno. È tutto costruito, ora so anche come deve "andare". Proprio quell'andamento mi mancava, turbato da certe preoccupazioni di ordine pratico (7).

Si può ipotizzare che, inizialmente, il romanzo fosse incentrato sulla storia degli eventi intercorsi durante la guerra, mentre, successivamente, la materia narrativa viene articolata in una struttura più complessa, con l'inserimento dei due piani temporali e del personaggio testimone che narra a distanza di anni.

La tesi che indica in *Stridor di denti* la prima redazione della *Rappresaglia* è supportata dalla presenza di un racconto, *Una donna tra le mogli*, edito il 27 aprile 1952 su «Il Giornale d'Italia», che riporta un episodio narrato nel settimo capitolo del romanzo. Proprio in questo racconto, inoltre, si fa riferimento allo «stridor di denti», in un passo presente anche nel romanzo *La rappresaglia*, a giustificazione del legame tra le diverse stesure, nonostante il cambiamento della titolazione (8). Un'ulteriore conferma è fornita dal racconto *Gli innocenti*, edito il 25 dicembre 1955 su «Il Giornale d'Italia», in cui ritorna il passo relativo allo «stridor di denti» e domina la riflessione sul bambino come vittima sacrificale («l'agnello da immolare»), presente nella parte conclusiva del romanzo.

(5) «Se tu gli parlerai di "Stridor di denti" e gli farai balenare l'idea che potrà destare curiosità, far rumore (così disse tuo marito)». Lettera di Laudomia Bonanni a Maria Bellonci, Aquila, 30 gennaio 1949, in L. BONANNI, *Epistolario*, cit., p. 87.

(6) «E in tal caso porterei il manoscritto di "Stridor di denti". A meno che tu non mi consigliassi – volevo domandartelo domenica – di partecipare al concorso bandito dalla Harper e Brothers di New York. Ho chiesto il bando e me l'hanno inviato. Dovrei subito consegnare il lavoro: dopo l'eventuale giudizio positivo, dovrebbe essere tradotto in inglese e, per il 1° giugno, spedito in America. Questa faccenda della traduzione mi lascia perplessa: chi la farebbe? e come? in così breve tempo, poi. E inoltre: un argomento come il mio, non può sembrare comunista, potrebbe piacere in America?». Lettera di Laudomia Bonanni a Maria Bellonci, Aquila, 14 aprile 1949, *ibid.*, p. 88.

(7) Lettera di Laudomia Bonanni a Maria Bellonci, [L'Aquila], 16 gennaio 1952, *ibid.*, pp. 95-96.

(8) Per un confronto tra il racconto e il romanzo cfr. G. GIUSTIZIERI, «*Io ero una donna di domani*», cit., pp. 63-69.

Si può dunque ipotizzare che Bonanni abbia iniziato il romanzo nel 1948 e lo abbia concluso nel 1949, per poi riprenderlo all'inizio del 1952, decidendo di avviare una seconda stesura e, contemporaneamente, di pubblicarne ad aprile un episodio su rivista. Per motivi a noi ignoti, il romanzo fu poi abbandonato fino al 1985, anno in cui fu proposto a Bompiani.

Il percorso della scrittura ci permette così di collocare l'ideazione dell'opera nel clima neorealista e di evidenziare come la scrittrice volutamente rimanga esterna ai canoni dominanti, affrontando la tematica partigiana in modo autonomo, con una costruzione narrativa complessa ed articolata, pur nella semplicità degli eventi narrati.

Se la fabula, in fondo, è facilmente intuibile sin dall'inizio e si limita a proporre, con l'artificio del rallentamento, il racconto della cattura da parte di un gruppo di fascisti di una donna partigiana incinta e della sua uccisione dopo il parto, l'intreccio è caratterizzato da scelte narrative provocatoriamente fuori da ogni schema e, all'interno di un racconto-cornice, dispone i motivi in modo non lineare e cronologico, bensì secondo una costruzione ad anello, manipolando la disposizione temporale delle azioni e anticipando determinati avvenimenti, che rimangono così sospesi e inizialmente incomprensibili.

Gli eventi sono infatti presentati nella prospettiva del personaggio narratore, testimone e al tempo stesso cronista, che a distanza di quarant'anni, come riferito nella cornice, rielabora in forma narrativa quanto appuntato al tempo della storia.

Il romanzo quindi prevede due piani temporali, il tempo degli avvenimenti bellici e quello della scrittura a cui corrispondono due piani spaziali, l'eremo e il paese.

In un'orchestrazione narrativa articolata in dieci capitoli titolati con numero romano, a loro volta suddivisi in paragrafi segnati da numeri arabi, più un epilogo non titolato, l'autrice mette in scena dieci «conviventi», che lei stessa elenca nel frontespizio del manoscritto. Sin dall'analisi dei nomi si intuisce la divisione ideologica che alimenterà il conflitto dei personaggi: ai pochi nomi e soprannomi (Franzè, Divinangelo, Baboro e Annaloro) si affiancano denominazioni caratterizzanti la funzione del personaggio all'interno dell'intreccio narrativo. La protagonista femminile, non a caso, è l'unica definita nel manoscritto con due appellativi, «La donna», «La Rossa», che condensano le due funzioni svolte dal personaggio, unica rappresentante sia dell'universo femminile sia dell'ideologia partigiana. A lei si contrappongono «il Nero», rappresentante dell'universo fascista; «il bambino», che incarna una visione dell'infanzia, ricorrente in Laudomia Bonanni, connotata da un'ir-

ruenza e da una spietatezza prive dei freni razionali dell'età adulta; «il seminarista», rappresentante del mondo religioso e «il maestro», a cui è attribuito il compito della scrittura.

I personaggi quindi denotano, sin dal nome, la contrapposizione ideologica di cui la trama dovrà tener conto sebbene, però, l'avvio del romanzo crei immediatamente un senso di straniamento perché il lettore si trova di fronte ad un capovolgimento degli schemi abituali propri della letteratura resistenziale.

Alla macchia infatti si trovano non i partigiani ma i fascisti, nascosti in un eremo, dopo essere fuggiti dal paese per paura di rappresaglie: l'ambientazione è dunque simile a quella in cui gli autori neorealisti collocano i loro protagonisti ma con un totale capovolgimento delle parti.

Con scelte narrative volutamente provocatorie, l'autrice offre un ritratto spietato della partigiana che ostenta sin dall'inizio un atteggiamento di spavalderia e un desiderio di sfida e rivalsa, dimostrandosi incurante della propria sorte e di quella del bambino che ha in grembo. Il ritratto fisico e la descrizione degli atteggiamenti della protagonista provocano, di conseguenza, una presa di distanza da parte del lettore che non viene così coinvolto nella storia narrata e mantiene una distanza critica da cui poter giudicare con maggiore obiettività gli avvenimenti.

Il senso di straniamento provato nell'avventurarsi in una storia fuori dagli schemi abituali e priva di indicazioni di lettura è amplificato dalla struttura narrativa che ci presenta una storia narrata da un personaggio che si colloca ai margini della scena e come testimone racconta seguendo il filo della memoria e scrivendo a partire dalle annotazioni dei fatti, rielaborate negli anni della vecchiaia. Il racconto si apre dunque nel tempo della scrittura, per poi passare a quello della guerra, e, con frequenti slittamenti dei piani temporali, si conclude ricollocandosi al tempo della scrittura.

Guerra e scrittura, dunque, sono i due temi centrali della narrazione: al racconto della “rappresaglia” o, più specificatamente, dell'attesa che si possa procedere ad eliminare la donna nemica, si intreccia il tema della memoria e della scrittura degli eventi.

L'io narrante, inspiegabilmente estraneo ai fatti, è un maestro, che ha aderito al partito fascista senza convinzione e ha seguito, poco convinto, il gruppo di paesani alla macchia. La saggezza propria dell'età lo induce a mettere in discussione il proprio ruolo di comandante e la propria scelta politica e, da un punto di vista narrativo, lo pone volutamente in un piano diverso da quello in cui sono posti gli altri personaggi. Presente ma distaccato, il personaggio svolge così compiutamente il ruolo del cronista che osserva senza giudicare e annota gli avvenimenti a cui

partecipa. La scrittura diaristica collocabile al tempo della storia è però rielaborata nel racconto redatto dopo molti anni quando la memoria si volge al passato, si interroga sul senso di quanto è accaduto e rielabora, filtrando, quanto annotato in precedenza. Ai due piani temporali si affiancano quindi due tempi della scrittura.

Sin dall'*incipit* del romanzo sappiamo di essere i destinatari privilegiati di una storia mai raccontata, di una «storia qualunque delle tante di ogni guerra» (p. 3), resa tragica però dalla presenza di una donna e di un bambino.

Lontano sia dalle due vittime che dal gruppo dei «10 conviventi», come l'autrice stessa li definisce nel frontespizio del manoscritto, si pone la figura dell'io narrante, il maestro di cui ignoriamo il nome, che non comprende il motivo della sua presenza in quel luogo, fra quelle persone: «E gli interrogativi. Perché andai lassù. Perché unirmi a quegli uomini. Mi erano estranei e io a loro. Non dividevo le idee, solo una tessera di partito imposta» (pp. 125-126). Ma è proprio il suo sentirsi estraneo che gli permette di assumere il ruolo di io narrante che osserva con distacco i rappresentanti di entrambi gli schieramenti, per cercarne di rendere con eguale fedeltà i pensieri e le motivazioni al loro agire. Solo al termine della vita, il «cronista» si trasforma in «narratore» ed elabora le carte annotate quarant'anni prima.

L'io narrante stesso non sa né come definire la sua scrittura, «il racconto, la testimonianza o quello che fosse» (p. 125), né come definirsi: «Storico, si fa per dire, biografo o semplice cronista» (p. 4). Da un lato quindi «un mucchio di carte. Fogli e fogli: pagine di diario, annotazioni sparse, lunghe, tirate giù come da un registratore» (p. 4), trascrizioni fedeli, coeve ai fatti riportati. Dall'altro le carte «da inviare a... da consegnare a... Da pubblicare» (p. 143), il «libro» (p. 143) dunque che viene consegnato al lettore.

La cronaca dunque, che testimonia i fatti accaduti, si trasforma negli anni della vecchiaia in racconto: se al tempo dei fatti la scrittura acquista un valore di cronaca, successivamente ha lo scopo di non fare cadere il velo dell'oblio. Ma oltre al valore storico assume anche, sul piano personale, una funzione terapeutica e serve ad esorcizzare il passato: «la paura del passato. Tornare a scriverne può forse esorcizzarlo» (p. 125). Il senso della scrittura slitta dunque dal piano storico e sociale a quello personale: «cercherò di ricomporre il tutto. E via via sarà come togliermi pietre di dosso. Una confessione? Comunque una testimonianza. E per chi? Forse solo per me stesso» (p. 4)

La storia è quindi cronaca, testimonianza di quanto vissuto ed osservato direttamente, ma contemporaneamente è racconto, trasfigurazione

elaborata dalla memoria che segue il filo del ricordo. La memoria però non riporta fedelmente ma procede a salti, seleziona il passato e talvolta tenta di rimuoverlo: «Quella notte è rimasta nella memoria visiva a lampi [...]. La mia memoria oppone a quella notte un rifiuto che non tento nemmeno di superare» (p. 8).

Se seguiamo la modalità di posizionare i fatti all'interno del tessuto narrativo, individuiamo continue anticipazioni dell'esito, condensate in blocchi testuali di difficile interpretazione ad una prima lettura. Nelle prime pagine, ad esempio, è anticipato il finale utilizzando il verbo «Vedo» (p. 9), che si staglia isolatamente e preannuncia le serie di immagini che affiorano dalla memoria senza essere portatrici di senso.

L'evento principale del racconto – l'uccisione della donna, preannunciata sin dal titolo – è assente nella cronaca del tempo che lo condensa in tre parole «“Tribunale di guerra”, seguite da perplessi esclamativi» (p. 8). La cronaca dunque non è tale: l'unico avvenimento rilevante da un punto di vista storico non è stato testimoniato. L'assurdità di quanto è stato decretato per rispetto di leggi di guerra alle quali nessuno dei presenti credeva veramente, è dimostrato dall'impossibilità di descrivere quanto non doveva accadere. Anche a distanza di quarant'anni, quando il testimone si trasforma in narratore, la memoria tenta di opporre un rifiuto e propone «sequenze mute, solo i rumori e in ultimo il grido del bambino» (p. 9). Il nodo centrale della narrazione si rivela «inesplicabile», l'«avventura» è «destituita di senso, aberrante, infine delittuosa» (p. 106).

Il senso del racconto è tutto nella finale autodescrizione dell'io narrante «disperatamente spettatore» (p. 117): la banda di fascisti si rivela un gruppo di «disperati», privi di consapevolezza politica, incapaci perfino di uccidere, mentre la spietatezza è incarnata nel bambino, carnefice e vittima al tempo stesso, agnello sacrificale, simbolo di come la Storia abbia potuto insegnare il «bruciante stimolo della rappresaglia», trasformando un innocente in un carnefice: «quant'è feroce l'innocenza, una tigre. L'innocenza non conosce pietà» (p. 102).

Il racconto quindi non segue un dettame ideologico ma con continui slittamenti di senso problematizza il discorso resistenziale, rivelando le incertezze, le paure, l'assenza di vere certezze ideologiche con un ribaltamento di ruoli che, sebbene non cambi nella sostanza la sorte della protagonista, segna la sorte dei singoli, puniti ugualmente dal destino: «sentivano, pateticamente e con profondo rancore, di essere le vittime. Essi le vittime» (p. 72). Un capovolgimento di ruoli e un capovolgimento di senso anticipato sin dall'inizio nelle descrizioni degli atteggiamenti e delle azioni: la protagonista rivela, con la sua veemenza, con un com-

portamento di sprezzo che non prevede nemmeno negli ultimi attimi di vita di richiedere pietà e clemenza, una sicurezza di sé e delle proprie azioni, che non appartiene al ritratto di una vittima.

Addentrandoci però nelle pieghe narrative e cercando di sviscerare le sapienti tecniche costruttive dell'autrice individuamo che tutta l'orchestrazione narrativa si basa sulla tecnica del capovolgimento e della varietà di significati che si possono attribuire ai singoli termini ed offre al lettore molteplici piani di lettura, grazie ad uno sguardo che si rivela molto più critico e riflessivo di quanto immaginato inizialmente.

Il titolo e i nomi scelti nel romanzo, infatti, rivelano una duplicità o molteplicità semantica e al significato di immediata percezione se ne affianca sempre un altro, nascosto tra le pieghe del testo.

Il termine *rappresaglia* designa «un'azione violenta contro qualcuno per vendicarsi di qualcosa» e, quindi, in maniera esplicita, anticipa la conclusione del racconto ovvero l'uccisione da parte dei fascisti della donna partigiana. Ma addentrandoci nella trama narrativa scopriamo che alla *rappresaglia* politica, propria del tempo della guerra, si affianca quella del destino, che colpisce ad uno ad uno, inesorabilmente coloro che si sono macchiati di un duplice o triplice omicidio, nascondendosi dietro un dettato ideologico di cui non erano neppure fermamente convinti. I due piani temporali narrano quindi due diverse *rappresaglie*, quella descritta al termine del narrato, ma preannunciata sin dalle prime pagine del romanzo, e quella presentata nella cornice dal narratore, che si dilunga a ripercorrere il destino dei diversi personaggi, per poi concludere:

Di tutti, con morboso interesse ho seguito il cammino verso la fine. Per quasi tutti breve e aspro. Punitivo? Il giovane seminarista lo avrebbe creduto, se non preconizzato. Li lasciò andare senza voltarsi indietro, consegnandoli al loro inferno (p. 135).

Un'analogia acutezza narrativa che propone diversi piani di lettura è celata dietro la scelta dei nomi: la protagonista, come preannunciato, è l'unica ad essere denominata con due termini che aprono a due diversi universi di significato: la sfera del femminile («la donna») e l'appartenenza politica («la Rossa»). La narrazione, anche in questo caso, spiazzava il lettore facendo crollare le aspettative: non ci si trova davanti al ritratto e alla storia di una vittima, come ci si aspetterebbe, trattandosi in particolare di una madre consapevole di non poter crescere il proprio figlio, ma davanti ad una roccia, ad una costruzione monumentale che non viene minimamente scalfita dagli avvenimenti. È una donna ancestrale, mitologica, portatrice della forza creatrice e naturale, quasi una dea, incurante del tempo dei mortali, perché collocata in un'altra dimensione.

Non è una rappresentante del tempo storico, vittima dell'uomo e degli avvenimenti, ma è l'incarnazione della procreazione e della rivoluzione che segue il proprio corso nonostante gli impedimenti umani.

Il ritratto, non a caso, è quello della Medusa:

Una testa gonfia di capelli mozzi che si drizzarono come serpi. Non era giovane: due ferze bianche alle tempie e la faccia duramente segnata intorno alla bocca. Stavamo tutti a fissarla, a seguire le mani che respingevano l'ammantatura. Come se si scoprisse un monumento. Era un monumento (p. 6).

«La donna» è la rappresentazione di una Gorgone, una delle tre sorelle dalla testa circondata da serpenti infuriati, simbolo del nemico da combattere. È la sua presenza statuaria dunque, e non le sue parole, a lottare per la causa partigiana e contro l'ideologia impersonificata dai suoi aguzzini. Ci si stupisce, infatti, ad una prima lettura, che in nessun dialogo lei si faccia portatrice di un pensiero antifascista ed eviti continuamente di farsi portavoce della causa per la quale è immolata. Ma la medusa, in fondo, non pietrifica chi ha davanti solo con lo sguardo, proprio perché riflette l'immagine di una colpa personale? Medusa simboleggia l'impossibilità di sopportare la vista della propria colpa che fa pietrificare di orrore.

È sufficiente quindi la presenza della «Rossa» per mettere in crisi la coscienza degli astanti che, nei fatti, porteranno a compimento il loro dovere militare, ma, nella coscienza, ne rimarranno pietrificati.

Si trova quindi in questa lettura mitologica della protagonista la chiave per comprendere l'assenza di una esposizione del pensiero partigiano nel corso del narrato. Le riflessioni politiche della donna e il racconto di quanto i militanti antifascisti stavano effettuando nella zona sono trasferiti in scrittura, ma non in quelle pagine che noi siamo destinati a leggere. Di nuovo l'orchestrazione narrativa ci propone una presenza duplice: le carte scritte dal maestro e quelle scritte dalla prigioniera. Ma, mentre le prime hanno il destino di venire rielaborate e pubblicate, il diario scritto dalla donna e consegnato con il giuramento di non essere letto, sarà bruciato per scaldare il latte alla bambina, dopo l'uccisione della madre: «fumigavano, svoltolandosi in pellicole nere, le carte testamento» (p. 122). Il diverso destino denota la volontà di tramandare solo la testimonianza di chi assume uno sguardo distaccato, mentre il «documento» che racconta gli eventi secondo il punto di vista partigiano è destinato a non essere letto. La protagonista sente l'urgenza di raccontare la propria esperienza ma vuole rivolgersi al pubblico giusto, non ai propri nemici ma a chi sia in grado di comprendere il messaggio dell'esperienza vissuta:

Bisogna che si sappia, che le mie carte arrivino a destinazione, c'è qualche cosa dentro... [...] Ma anche così sarà un documento. [...] Qualcuno toglierà gli errori, devono essercene a bizzeffe» (p. 95).

Nel continuo ribaltamento di senso a cui l'autrice ci obbliga a sottostare, la protagonista quindi affida ad un altro testo il proprio messaggio politico, mentre in quello che è offerto al lettore rimane immobile spettatrice in attesa che sia portato a compimento il verdetto di morte siglato al suo arrivo. La sua statuaria presenza è, in realtà, veicolo di un messaggio politico più ampio, che va al di là della contingenza storica.

Se, in base alla lettura popolare di cui Baboro si fa portavoce, «le donne non sono mai cresciute abbastanza fino alla testa», in realtà, per la protagonista, «È un fatto che la rivoluzione è femmina» (p. 37). Quindi lei, unica donna del gruppo, non è solo portatrice di un messaggio ideologico in quanto «Rossa», ma di un valore universale in quanto «donna», simbolo della forza naturale che regna in ogni tempo.