



# CORPI TERRESTRI, CORPI CELESTI.

L'avventura del corpo  
nella letteratura e dintorni

a cura di  
Monica Farnetti e Nadia La Mantia





**Corpi terrestri, corpi celesti.  
L'avventura del corpo  
nella letteratura e dintorni**

**Colección**  
**ESCRITORAS Y ESCRITURAS**

**Eva María MORENO Lago y CaTERINA DURACCIO**  
*Directoras*

*Comité científico*

Antonella Cagnolati, *Universidad de Foggia, Italia*  
Katjia Torres Calzada, *Universidad de Sevilla*  
Patrizia Caraffi, *Universidad de Bolonia, Italia*

Ana Maria Díaz Marcos, *Universidad de Connecticut, USA*  
Kostantina Boubara, *Universidad Aristotele di Tesalónica, Grecia*  
Diana del Mastro, *Universidad de Secheskin, Polonia*  
Rocio González Naranjo, *Universidad católica del Oeste, Angers, Francia*  
Camilla Cederna, *Universidad de Lille, Francia*  
Carolina Sánchez-Palencia, *Universidad de Sevilla*  
Verónica Pacheco Costa, *Universidad Pablo de Olavide*  
Isabel Clúa Gines, *Universidad de Sevilla*  
Milagro Martín Clavijo, *Universidad de Salamanca*  
Mercedes González de Sande, *Universidad de Oviedo*  
Yolanda Morató Agrafojo, *Universidad de Sevilla*  
Estela González de Sande, *Universidad de Oviedo*  
Daniele Cerrato, *Universidad de Sevilla*

**Corpi terrestri, corpi celesti.  
L'avventura del corpo  
nella letteratura e dintorni**

*Monica Farnetti y Nadia La Mantia*  
Editoras

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 917021970/932720407.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial  
Para mayor información, véase [www.dykinson.com/quienes\\_somos](http://www.dykinson.com/quienes_somos)

Los capítulos presentes en este libro  
han sido sometidos a evaluación por pares doble ciego

© Monica Farnetti y Nadia La Mantia (editoras)  
© Las autoras, 2024

© Imagen de portada: Giusy Calia

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid  
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69  
e-mail: [info@dykinson.com](mailto:info@dykinson.com)  
<http://www.dykinson.es>  
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1070-358-2

*Maquetación:*

Realizada por los autores

# ÍNDICE

INTRODUZIONE. L'AVVENTURA DEL CORPO NADIA LA MANTIA	15
RIMPOSSESSARSI DEL CORPO. LO STUPRO, LA PROSTITUZIONE E LA PORNOGRAFIA NEL MANIFESTO ANARCO-FEMMINISTA DI VIRGINIE DESPENTES: THE KING KONG THEORY GIULIANA ALTIERI	20
IL CORPO DELLA DONNA NEGLI ORDINAMENTI GIURIDICI DELLA LETTERATURA DISTOPICA AL FEMMINILE CRISTINA CARDIA	34
<i>CETERUM CORPUS EST TANTUM VIOLATUM, ANIMUS INSONS</i> . IL RUOLO DEL CORPO NELLA TRADIZIONE DELLA LUCREZIA ROMANA ROSANNA CAPPIELLO	49
VIRGINIA WOOLF Y LA ESCRITURA TERAPÉUTICA INMACULADA CARO RODRÍGUEZ	64
“ <i>CON VIVA VOCE DAMNATA</i> ”: AUTOEXPRESIÓN FEMENINA EN LAS CARTAS DE MARGARITA PIA SANSEVERINA SARA CASCELLA ALCARAZ	77
LEONORA CARRINGTON: LA NARRACIÓN DEL CUERPO-MENTE ENCERRADO EN TIEMPOS CONVULSOS LUCIA CASSIRAGA	87
DESMITIFICANDO EL CONCEPTO DE HARÉN DESDE LA NARRATIVA DE LA ACTIVISTA EGIPCIA HUDA SHA'RAWI FÁTIMA CONTRERAS Y MARTA CONTRERAS-PÉREZ	102



CORPO E ANIMA. QUANDO ELISABETTA DI BOEMIA SFIDÓ DESCARTES EMILIO MARIA DI TOMMASO	117
CORPI MATERIALI, MESSAGGI-MERCI E PLUSVALORI ETEREI: PER UNA TEORIA UNITARIA DELLA RIPRODUZIONE SOCIALE ANDREA D'URSO	132
LA COSTRUZIONE DELLE IDENTITÀ ATTRAVERSO LE RELAZIONI: UN CONFRONTO TRA LE TEORIE QUEER DI MICHELA MURGIA, DONNA HARAWAY E LAURENT BERLANT SIMONA ESPOSITO	147
LA RAPPRESENTAZIONE DEL MODELLO CORPOREO NELLE IMMAGINI DEI LIBRI DI TESTO DI ITALIANO L2/LS SIMONA FRABOTTA	162
LA FEMME PIÊGE: SOBRE EL CUERPO EN <i>EL LUNES NOS QUERRÁN</i> MARTA GALIÑANES GALLÉN	178
EL CUIDADO DEL CUERPO DE LAS MUJERES EN LA OBRA DE ALESSIO PIEMONTESE PABLO GARCÍA VALDÉS	191
CUERPOS DESBORDADOS: ANATOMÍA Y MUTACIÓN EN LA OBRA DE MARINA NÚÑEZ MAR GARRIDO ROMÁN	204

EL CUERPO FEMENINO: UN PUNTO DE PARTIDA DESDE EL CUAL NARRAR EL MUNDO A TRAVÉS DE LA MIRADA DE ALGUNAS AUTORAS CONTEMPORÁNEAS LAURA GARRIGÓS LLORENS Y MARÍA CARRASCO GUTIÉRREZ	221
ESCRIBIR EL DOLOR PARA SOBREVIVIR. MEMORIAS DE ABAJO DE LEONORA CARRINGTON RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN	238
LA FORMACIÓN DE LA MUJER ILUSTRADA. LA PROPUESTA FEMINISTA DE CATHARINE MACAULLAY GRAHAM RICARDO HURTADO SIMÓ	249
PONER EL CUERPO CONTRA EL [BIO]PODER: VIOLENCIA Y REBELDÍA ENCARNADAS EN EL CUERPO DE LAS MUJERES EN <i>FRUTA PODRIDA</i> (2007), DE LINA MERUANE Y <i>LA VEGETARIANA</i> (2007) DE HAN KANG» PILAR IGLESIAS APARICIO	262
SUPLIZI ED ESTASI. IL CORPO NEMICO DELLE MONACHE NELL'ITALIA DELLA CONTRORIFORMA ALIX KAZUKEK	277
IL CORPO DELLE DONNE DI MILENA: CROCE E DELIZIA PER RAGGIUNGERE LA FELICITÀ NADIA LA MANTIA	292
SIBILLA ALERAMO: LA CONQUISTA DELL'IDENTITÀ FEMMINILE NEL SISTEMA PATRIARCALE CLARISSA MARIA LEONE	305
IL CORPO DELLA DONNA TRA PROCREAZIONE, FRUSTRAZIONE E ALIENAZIONE: <i>LES MAMELLES DE TIRÉSIAS</i> DI GUILLAUME APOLLINAIRE ET <i>LA LEÇON</i> DI EUGÈNE IONESCO. LE RIVENDICAZIONI DI THÉRÈSE E LA RISEMANTIZZAZIONE DEL CORPO FEMMINILE MARCELLA LEOPIZZI	317

CONTEMPLARE IL CORPO FERITO: LA CRITICA DI LEA VERGINE ALLA <i>BODY ART</i> FEMMINILE E LE CONNESSIONI AUTOBIOGRAFICHE MARTINA LÓPEZ	332
IL CORPO DELLA MADRE TRA INESSERE E FASCINAZIONE ELVIA LOPS	345
LA TRANSFIGURACIÓN DE LA MUJER EN CUALQUIER EDÉN. EL ELEMENTO SOBRENATURAL FEMENINO EN EL PARAÍSO TERRENAL DE GRAZIA DELEDDA MARÍA DEL ROSARIO MARTÍN MUÑOZ	360
LE “PASSIONI DI CORE” DI ISABELLA DI CAPUA GONZAGA ROSANNA MELLE	371
EL CORPO FELICE DE DACIA MARAINI EN <i>CLARA DE ASÍS. ELOGIO DE LA DESOBEDIENCIA</i> ALMUDENA MIRALLES GUARDIOLA	387
IL CORPO EROTICO DI MODESTA: UTOPIA NELLA REPRESSIONE ISTITUZIONALE GIULIA MURAGLIA	403
REFLEXIONES SOBRE EL TRATAMIENTO DEL CUERPO FEMENINO EN LA <i>GYNEVERA DE LE CLARE DONNE</i> , DE GIOVANNI SABADINO DEGLI ARIENTI SILVIA PACHECO	418
RICOSTRUIRE UMANITÀ ATTRAVERSO LA DEFORMITÀ. L’AVVENTURA DEL CORPO IN “ <i>VOLTAMP</i> ” DI SAVINA DOLORES MASSA ROBERTA PASSAGHE	429
DESIDERIO E IDENTITÀ: UN’ANALISI DI WRITTEN ON <i>THE BODY</i> DI JEANETTE WINTERSON COME OPERA DI LETTERATURA EROTICA PIERPAOLO PICIUCCO	440

SILENZIO E POTERE DI PAMPHILA (“ <i>DUE FELICI RIVALI</i> ”, 1513) LUDOVICA RADIF	453
SOPRAVVIVERE PER RACCONTARLO: IRENE VILLA E LE SUE MEMORIE COME VITTIMA DEL TERRORISMO MATTEO RE	464
« <i>AHIMÈ, CHE ACERBO ET AMOROSO AFFECTO ME DISNODA DA MEMBRO IN MEMBRO!</i> ». INCHIESTA SULLA CORPOREITÀ NELL’ESPRESSIONE FEMMINILE DEL DESIDERIO, XV-XVI SEC. VICTORIA RIMBERT	477
CINCO SOMBRAS ALREDEDOR DE UN COSTURERO EN EL ECO DEL SILENCIO DE BERNARDA ALBA BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ	492
IL MANOSCRITTO DEL <i>LIBRO DELLE LODI</i> : PARTICOLARITÀ ECDOTICHE DI UN TESTO SULLE DONNE TRA IL SACRO E IL TERRENO. FRANCISCO JOSÉ RODRÍGUEZ MESA	507
REPRESENTACIONES TEXTUALES DEL ÓRGANO SEXUAL FEMENINO EN LA POESÍA DEL SIGLO DE ORO MARÍA ROSAL NADALAES	525
CORPO E CENSURA NELLA COMMEDIA DEL CINQUECENTO: IL CASO DI <i>LA RAMNUSIA</i> DI GIOVANNI AURELIO SCHIOPPI ALESSANDRA SANNA	539
IL CORPO COME ESPLORAZIONE DI SÉ NELLE RICERCHE ARTISTICHE CONTEMPORANEE DI MARINA ABRAMOVIC, GINA PANE, VALIE EXPORT, ANA MENDIETA, REGINA JOSÉ GALINDO ALESSANDRA SCAPPINI	549
“AL COLOR DELLA CHIOMA / SEMBRI COMETA ARDENTE”. RETRATO DEL CUERPO FEMENINO EN LA LÍRICA BARROCA ITALIANA.	

MARÍA DOLORES VALENCIA MIRÓN	563
LE DONNE COLTE ALL'OMBRA DELL'OBLIO: IL CASO DI GINEVRA NOGAROLA	
MARÍA VARDALÀ	578
IL CORPO COME SESTO SENSO NELL'OPERA DI GOLIARDA SAPIENZA	
BIANKA VESELOVSKÁ	587
ANÁLISIS DEL MOVIMIENTO DE LIBERACIÓN CORPORAL DE LAS MUJERES CHINAS DESDE FINALES DE LA DINASTÍA QING HASTA LA REPÚBLICA DE CHINA	
WAN ROU LOU	602
LA NARRATIVA DEL CUERPO FEMENINO EN LAS PLATAFORMAS DE VIDEO CORTO	
XINYI ZHAO WAN ROU LOU	617
POSTFAZIONE. BENI CORPORALI	
MONICA FARNETTI	631



## INTRODUZIONE. L'AVVENTURA DEL CORPO

NADIA LA MANTIA

Corpi imprigionati in celle invisibili agli occhi, terrestri ed eterei, che urlano la sofferenza e il dolore, che godono, soffrono e sentono; corpi che per poter superare il trauma hanno bisogno di esprimere e descrivere ciò che è dentro e fuori di essi; corpi unici nella loro diversità, incapaci di mettere radici, che nascono, invecchiano, muoiono e rinascono: tutti loro sono presenti tra le pagine del presente volume, che raccoglie i lavori dei partecipanti al XXI convegno internazionale *Corpi terrestri, corpi celesti. L'avventura del corpo nella letteratura* promosso dall'Università degli Studi di Sassari in collaborazione con il gruppo di ricerca «Escritoras y Escrituras», il quale da oltre vent'anni raduna molteplici discipline incentrate sulla prospettiva di genere.

Le esperienze di cui il corpo è protagonista assoluto passano dalla sofferenza – il corpo stuprato ma non martire, reazionario e non passivo, violento e non escluso di Virginie Despentes descritto da Giuliana Altieri; quello di Lucrezia che si piega alla violenza di Tarquinio senza che la sua pudica anima ne venga intaccata, reimpiegato da Bandello e Machiavelli e presentato da Rosanna Cappelletto; quello torturato e rinchiuso della giovane e ribelle Leonora Carrington verso i principi borghesi dell'epoca raccontato da Lucia Cassiraga; quello umiliato, violentato e manipolato dal sistema patriarcale della società al tempo di Sibilla Aleramo descritto da Clarissa Maria Leone; quello analizzato da Borja Rodríguez Gutiérrez nelle *Cinco sombras* ritratte da Eulalia Galvarriato – allo sfruttamento domestico, sessuale e riproduttivo analizzato sia da Andrea D'Urso che da Pilar Iglesias Aparicio, parallelamente all'abuso e alla distruzione della natura in un contesto neoliberale.

Interessanti sono le multiformi visioni del corpo nelle culture orientali: del valore che gli si attribuisce e dell'influenza che esercita riguardo i concetti di integrazione, libertà ed accettazione nella cultura islamica rispetto a quella occidentale si occupa Marta Galiñanes Gallén nel suo studio del romanzo *El lunes nos querrán* di Najat el Hachmi; la demistificazione del

concetto di harem viene riproposta e approfondita da Fátima Contreras e Marta Contreras-Pérez sulla base dell'opera dell'attivista egiziana Huda Sha'rawi; mentre Wanruo Lo analizza il movimento di liberazione dei corpi delle donne cinesi dalla fine della dinastia Qing alla proclamazione della Repubblica Cinese.

Laura Garrigós Llorens e María Carrasco Gutiérrez propongono un percorso interdisciplinare che descrive la necessità delle donne di raccontare la propria esperienza rivalorizzando l'analisi del corpo, sempre violentato e sottomesso a canoni prestabiliti; il raggiungimento della costruzione delle identità attraverso le relazioni, prendendo come punto di partenza le teorie queer più rilevanti, è il tema della ricerca di Simona Esposito; mentre lo studio di Bianka Veselovská focalizza l'attenzione sul tema della corporeità in un'ottica non binaria quale è presente nella letteratura di Goliarda Sapienza.

La scrittura cosiddetta terapeutica per molte si presenta come l'unica via d'uscita per sopravvivere al dolore o imparare a convivere con i propri mostri: si tratta di un argomento non ancora apertamente trattato dalla critica, come illustra Raquel Gutiérrez Sebastián nella sua personale lettura dell'opera di Leonora Carrington; e, a tal proposito, non si può non affermare che la scrittura sia stato un poderoso strumento nelle mani di Virginia Woolf che, come argomenta Inmaculada Caro Rodriguez, ha cercato di canalizzare le esperienze personali – depressione, disturbi mentali e bipolarismo – e le riflessioni sulla psiche umana nelle celeberrime opere *Mrs Dalloway* ed *Orlando*.

Anche quelle figure che generalmente si considerano prive di corpo e fatte solo d'anima, ossia le donne appartenenti alla sfera religiosa, occupano un luogo rilevante all'interno del presente lavoro: è il caso del supplizio e dell'estasi delle monache dell'Italia della Controriforma di Alix Kazubek, che esamina con particolare attenzione il ruolo del dolore nei loro scritti e nelle narrazioni delle loro vite; e di santa Chiara di Assisi, emblema del concetto di «corpo felice» creato da Dacia Maraini, approfondito da Almudena Miralles Guardiola nel suo saggio.

Il corpo che trova spazio nel vasto universo artistico viene analizzato nei lavori di Martina López, che illustra



l'interpretazione del movimento *della Body Art* di Lea Vergine riguardo al legame tra interiorità umana e rappresentazione corporea delle emozioni e delle frustrazioni che continuano ad illuminare il mondo contemporaneo; di Mar Garrido Román, che mostra l'opera della pittrice Marina Núñez attraverso la quale esplora la parte oscura, smisurata e metamorfica del corpo per arrivare a mettere in discussione tutto ciò che è prestabilito; e di Alessandra Scappini, che percorre il lungo cammino dalla *Body Art* degli anni Settanta alle manifestazioni creative attuali di Marina Abramović, Gina Pane, Valie Export, Ana Mendieta e Regina José Galindo.

Nel mondo della rappresentazione teatrale il corpo viene preso in esame da Marcella Leopizzi nel «dramma comico» di Ionesco, *La leçon*, ed in quello surrealista di Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias* (dove procreazione, frustrazione ed alienazione si alternano allo scopo di risemantizzare il corpo femminile), e da Ludovica Radif nel suo studio della commedia di Nardi *Due felici rivali*, nel quale a Pamphila, fin da bambina continuamente soggiogata dagli uomini, rapita, protetta, corteggiata o contesa, viene affidata una sola, unica battuta.

Tra le diverse concezioni del corpo delle madri, a cui è stata dedicata una sessione specifica del convegno, quella di Elvira Lops si muove tra l'analisi filosofica e le neuroscienze contemporanee, necessarie per scandagliare il rapporto madre-figlio/a nel processo di scoperta dell'io e del mondo esteriore,

Nel corso della storia, la scrittura epistolare è stato uno strumento che ha avuto un ruolo determinante non solo nell'alleviare pene e sofferenze, come spiegano Rosanna Mele nello studio dedicato a Isabella di Capua (la principessa di Molfetta speranzosa di poter placare il «male sospetto» che invece peggiorerà portandola alla morte) e Sara Cascella Alcaraz nell'analisi della strumentalizzazione della scrittura auto-espressiva delle missive di Margherita Pia Sanseverina (indirizzate allo scrittore rinascimentale Gian Giorgio Trissino e riconosciute quale mezzo necessario per liberarsi dallo stigma di oggetto passivo), ma anche per contestare alcuni dei principi prestabiliti in ambito filosofico – *in primis* il famoso dualismo cartesiano – come fece Elisabetta di Boemia nei confronti di Descartes, che Emilio De Tommaso illustra nel suo contributo.

L'erotismo, le pulsioni e la sessualità allo stato puro non

possono non essere presenti in uno studio globale sul corpo femminile: la protagonista dell'*Arte della gioia* di Goliarda Sapienza viene ritratta da Giulia Muraglia quale modello utopico per il superamento della repressione istituzionale ed il raggiungimento della consapevolezza totale di sé attraverso i piaceri della carne; le donne delle vicende narrate da Milena Agus (rappresentante del *sardomasochismo*, neologismo creato appositamente per rendere omaggio alle radici dell'autrice) sono analizzate da chi scrive queste stesse pagine nella loro considerazione del sesso e del proprio corpo quale unica via possibile per il raggiungimento della felicità, qualunque costo comporti e per effimera che sia; lo strettissimo rapporto tra desiderio ed identità nella letteratura erotica di Janette Winterson viene quindi descritto da Pier Paolo Piciucco.

Non è facile parlare del proprio corpo quando questo è stato mutilato, sfigurato ed è oramai irrecuperabile: il racconto di Irene Villa, vittima dell'attentato terrorista dell'ETA, è ripreso da Matteo Re in un'analisi dalla quale emergono lo spirito di sopravvivenza e la forza mentale e fisica che hanno permesso alla donna di superare il trauma dell'amputazione delle gambe quando aveva solo dodici anni; partendo dalla deformità della Ophelia Andersen di Dolores Massa, Roberta Passaghe mostra, attraverso un abile connubio tra prosa e poesia, come si possa ricostruire l'umanità che la guerra ha distrutto e si credeva persa per sempre.

Il modo in cui il corpo è stato trattato nella storia e nei diversi ambiti del sapere spazia dalla ricollocazione dello stesso nella produzione delle scrittrici e delle poetesse dei secoli XV e XVI descritte da Victoria Rimbart alla rivendicazione della donna protagonista della nuova poesia barocca, non più assoggettata al canone petrarchista di perfezione, virtù e bellezza, come racconta Maria Dolores Valencia, continua con la rappresentazione dell'organo sessuale femminile nella poesia del *Siglo de Oro* spagnolo illustrata da Maria Rosal Nadales e finalizza con l'analisi del corpo femminile nelle opere non solo dei classici come Dante, bensì delle scrittrici più moderne come la Shelley e la sarda Deledda, trattata da Maria del Rosario Martín Muñoz. La ricerca di Simona Frabotta conferma una scarsa rappresentazione di identità corporee che differiscono dal prototipo di persona bianca, giovane, sana e magra nei manuali

di italiano come L2/LS; mentre, nell'ambito del moderno contesto di sviluppo della tecnologia digitale, Xinyi Zhao analizza la presenza femminile nei cosiddetti *short videos* – la nuova e più famosa forma narrativa dei corpi – nei quali le donne sono le principali protagoniste. Il lavoro di Cristina Cardia ritrae il controllo statale sul corpo da due prospettive differenti, quelle di Atwood e di Zumas, che confluiscono, comunque, nell'irrimediabile perdita per le donne di ogni libertà, perdita legittimata talvolta dall'esercizio democratico.

L'educazione delle donne, l'attenzione e la cura del loro corpo e la presenza dell'uomo quale loro mecenate nonché promotore della loro rivendicazione in ambito non solo letterario è presente nei contributi di svariati autori. Tra essi, Ricardo Hurtado Simò nel suo studio racconta l'opera filosofica di Catharine Macaulay Graham promotrice di un modello co-educativo mirato alla creazione di un mondo più giusto, migliore ed equo; Silvia Pacheco riporta la visione quattrocentesca delle donne – caste e non, deboli e guerriere, delicate e mascoline, laiche e religiose - di Sabadino degli Arienti; Pablo Garcia Valdés descrive i molteplici rimedi riservati alla natura femminile in fase di parto, allattamento o ciclo mestruale ovvero alla cura del corpo, fra tinte e unguenti depilatori, attraverso l'opera dell'autore cinquecentesco Alessio Piemontese.

Ai lavori di alcuni membri del gruppo di ricerca *Men for Women* è stata dedicata una sezione specifica del convegno: Maria Vardalà analizza le epistole di Ginevra Nogarola; Francisco José Rodríguez Mesa propone una disamina del manoscritto di Vespasiano da Bisticci, che si rivela oscillante tra il sacro ed il profano; Alessandra Sanna, infine, prende in esame una delle poche opere sfuggite alla censura dell'Inquisizione romana ma inserita negli indici di quella spagnola – *Ramnusia* – nella quale l'autore, Schioppi, oltre ad esporre i suoi principi poetici interviene anche su alcuni dei temi maggiormente discussi nel suo tempo, come l'intelligenza e la sessualità femminili.

Il presente libro raccoglie solo una parte dei preziosi contributi che le studiose e gli studiosi che hanno preso parte a questo meraviglioso progetto continueranno a offrire in un secondo e successivo volume: l'avventura del corpo nella

letteratura, nell'arte, nello spazio e nel tempo, dunque, è appena iniziata.

RIMPOSSESSARSI DEL CORPO. LO STUPRO, LA  
PROSTITUZIONE E LA PORNOGRAFIA NEL  
MANIFESTO ANARCO-FEMMINISTA DI  
VIRGINIE DESPENTES: *THE KING KONG  
THEORY*.

REPOSSESSING THE BODY: RAPE,  
PORNOGRAPHY AND PROSTITUTION IN  
VIRGINIE DEPENTES' FEMINIST AND  
ANARCHIC MANIFESTO *THE KING KONG  
THEORY*.

Giuliana ALTIERI  
*UNED*

*Riassunto*

Il corpo stuprato ma non martire, reazionario e non passivo, violento e non escluso. Il corpo prostituito, consapevole e libero mentre esercita il suo arbitrio in cambio di denaro. Il corpo - quello delle *Pornostreghe*- subordinato negli schemi sessuali di una pornografia del e per il maschio dominatore. È il corpo il grande protagonista di *The King Kong Theory* che con riluttanza e fervore attraversa squarci violenti, anarchici e rock sugli episodi della vita di Virginie Despentes.

*Parole chiave:* Despentes, Stupro, Prostituzione, Pornografia, *The King Kong Theory*.

*Abstract*

The body as raped but not martyred, reactionary but not passive, violent but not rejected. The body which consciously and freely prostitutes itself for money. The *Pornostreghe*'body, subordinated to the sexual schemes of and for the dominant male pornography. The body as the leading figure in *The King Kong Theory* which reluctantly and fervently shares violent,

anarchic and rocking glimpses of Virginie Despentes' life.  
*Keywords:* Despentes, Rape, Prostitution, Pornography, *The King Kong Theory*.

Me ne frego del pene. Me ne frego della barba e del testosterone, in fatto di aggressività e coraggio ho tutto quello che mi serve. Però certo che voglio tutto; come un uomo in un mondo di uomini, voglio sfidare la legge. Frontalmente. Non per vie indirette, chiedendo scusa. Voglio ottenere più di quanto mi era stato promesso in partenza. Non voglio che mi zittiscano. Non voglio che mi aprano per gonfiarmi i seni. Non voglio avere un corpo da ragazzina a poco meno di quarant'anni. Non voglio sottrarmi al conflitto per non svelare la mia forza e rischiare di perdere la mia femminilità. (Despentes, 2019: 124)

## 1. VIRGINIE DESPENTES E *THE KING KONG THEORY*

L'intensità delle immagini, la fisicità descritta attraverso i dettagli, l'assenza di filtri, gli elenchi rafforzativi, lo scandalo a fior di pagina: Virginie Despentes.

Autrice, saggista e regista francese, raggiunge un successo internazionale con *Scopami*. Il romanzo-shock, pubblicato nel 1993, che la consacra come autrice per la durezza dei temi e la franchezza del verbo. A distanza di pochi anni, nel 2000, ne codirige insieme a Coralie Trinh Thi, la versione cinematografica messa al bando a pochi giorni dall'uscita nelle sale cinematografiche. La censura non limita la produzione artistica della Despentes che nel 2003 pubblica *Teen spirit*; nel 2004 *Bye Bye Blondie*; nel 2007 *King Kong Girl*; nel 2010 pubblica *Apocalypse Bébé* con il quale vince il Premio Renaudot ed è finalista al Premio Goncourt; nel 2015 pubblica *Vernon Subutex*, primo volume di una trilogia, vincitore del Prix Anaïs Nin, del Prix Landerneau, del Prix La Coupole, del Prix du Roman-News e del Prix de la Ville de Deauville, e finalista all'International Man Booker Prize 2018; ultima pubblicazione, nel 2022, il romanzo epistolare edito in Italia da Fandango: *Caro stronzo* finalista del Premio Inge Feltrinelli.

Tra la carrellata di romanzi si insinua il primo saggio della Despentes: *King Kong théorie*. Pubblicato nel 2006 dalla casa editrice Grasset & Fasquelle è stato poi tradotto e pubblicato in inglese prima nel 2010 da Feminist Press (con traduzione a cura di Stephanie Benson) e poi nel 2020 viene ripubblicato da Fitzcarraldo Editions (tradotto da Frank Wynne). La versione spagnola vede luce nel 2018 a cura della casa editrice Random House.

Nel 2019, con la nuova traduzione di Maurizia Balmelli, Fandango libri ripropone in Italia quello che continua ad essere un manifesto femminista considerabile fondatore e senza tempo. Fandango decide di lasciare il titolo in inglese: *The King Kong Theory* e forse lo fa proprio per rimarcare il nesso con il film statunitense *King Kong*<sup>1</sup> del 2005 di Peter Jackson. Un richiamo che non riecheggia latente ma che risuona potente, già nelle prime pagine del saggio l'autrice scrive "Io come tipo sono più King Kong che Kate Moss" (Despentes, 2019: 8) proprio per dichiarare a viso aperto che lei fa parte delle escluse dall'appetibilità sessuale.

Il capitolo *King Kong girl* sarà il passaggio attraverso il quale si agitano le acque degli stereotipi di femminilità. In quest'ottica King Kong (la scimmia del film) diventa la metafora di una sessualità precedente alla distinzione tra generi e nella cui mano la bionda -offerta in sacrificio- si sente a casa, come si sentirà a casa sull'Isola del Teschio. Libera da sovrastrutture di genere, libera dal binomio eterosessualità-omosessualità, maschio-femmina. Quando arriva l'uomo bianco eterosessuale, che salva la bionda e cattura King Kong, si apre la spettacolarizzazione dello scimmione da cui tutti sono attratti e spaventanti allo stesso tempo, la società polarizzata non regge l'impeto di King Kong che in cerca della sua bionda lascia una scia di devastazione. Il *nemico* viene abbattuto dopo aver danzato con la donna in scene asessuate, non erotiche ma al contrario evocative, senza prevaricazioni, in qualche modo giocose. La bionda, poi, fa la sua scelta che non è quella di uccidere la bestia ma quella in cui "si affida alla protezione del più desiderante,

---

<sup>1</sup> *Remake* della celeberrima e omonima pellicola del 1933 prodotta e diretta da Merian C. Cooper ed Ernest B. Schoedsack.

del più forte, del più idoneo” (Despentes, 2019: 100). Così la co-protagonista, colpevole della morte di King Kong, si sconnette dalla sua forza primordiale, per meglio assestarsi nei generi distinti, per sentirsi completa. Da questo momento la donna rassicurata tra le braccia dell’uomo bianco, armato e virile diventa uno schema nel quale può muoversi ma senza calpestare i confini, i limiti.

Non è un caso che, per rispettare il gioco delle parti, alla donna venga richiesta un certo tipo di femminilità docile, in qualche modo rincuorante, una femminilità che dica: vienimi a salvare, io fringuello elegante mi affiderò alle tue cure maschiline. Ed ecco che la femminilità è confusa con l’essere femmina, e questa convergenza pericolosa crea la tossica dipendenza tra l’essere donna e il rispondere a dei canoni di femminilità delicata e sommessa. Non solo per il puro piacere di esserlo ma per spirito di sopravvivenza, per rafforzare uno schema noto e consolidato, per mantenere in vita quell’angelo del focolaio di cui Virginia Woolf ne auspicava l’uccisione (Woolf, 2022).

Virginie Despentes proprio in relazione alla femminilità:

[...] la femminilità è ruffiana. Arte del servilismo. Possiamo chiamarla seduzione e farne roba glamour. Ma solo in rare eccezioni è uno sport di alto livello. Nella stragrande maggioranza dei casi, è semplicemente abituarsi ad assumere comportamenti da subalterne. [...] Piacere agli uomini è un’arte complicata, che richiede la rimozione di tutto quanto è relativo all’ambito della potenza. (Despentes, 2019: 112).

## 2. LA FISICITÀ FEMMINILE IN *THE KING KONG THEORY*

Dunque scrivo da qui, dalla sponda delle invendute, delle spanate, quelle con la testa rasata, quelle che non si sanno vestire, quelle che hanno paura di puzzare, quello coi denti marci, quelle che non ci sanno fare, quelle che gli uomini mettono in croce, quelle che scoperebbero con chiunque se le prenda, le puttanone, le troiette, le donne che ce l’hanno sempre asciutta, quelle con i salvagenti di lardo, quelle che vorrebbero essere uomo, quelle che si sentono uomo, quelle che sognano di darsi al porno, quelle che gli uomini se ne fottono ma che



puntano le loro fidanzate, quelle con culo grosso, quelle coi peli folti e nerissimi che non si depilano, le donne brutali, rumorose, quelle che rompono tutto quello toccano, quelle che odiano le profumerie, quelle che si mettono il rossetto troppo rosso, quelle troppo malmesse per potersi vestire come delle mignotte ma che muoiono dalla voglia di farlo, quelle determinate a uscire in baffi e cravatta, quelle che vogliono far vedere tutto, [...] quelle che hanno la pelle floscia, la faccia piena di rughe, quelle che sognano di farsi liftare, liposucchiare, spaccare il naso per rifarlo ma che non hanno i soldi, quelle completamente sfatte [...]. (Despentes, 2019: 9-10)

Con questa galleria di donne e di corpi Virginie Despentes traccia il suo pubblico, fa la sua dichiarazione di intenti, si schiera. Da questa prospettiva tutto il saggio avrà i suoi lettori pronti, o quanto meno avvertiti, esenti da sorprese e da qualsiasi giudizio.

I mezzi termini vengono abbandonati da subito, così come le mezze posizioni. L'autrice francese entra a gamba tesa nel vivo delle tematiche, e lo fa passando attraverso la tortuosa porta dell'autobiografia. Passo dopo passo, esperienza dopo esperienza la Despentes trasforma la sua vita in un progetto in cui non c'è spazio per lo scandalo e attraverso il quale scaglia visioni rivoluzionare delle esperienze femminili, anche le più traumatiche.

Nei sette capitoli del saggio, poco più di cento intensissime pagine, l'autrice di Nantes scombuscola e riscrive concetti radicati, mai messi in discussione nel panorama di interpretazione della donna nel mondo dei maschi. Mescola le carte in relazione a temi caldissimi, cocenti -in qualche modo- pericolosi come lo stupro, la prostituzione e la pornografia. Lo fa seguendo una strada già percorsa, fatta di tappe e battute d'arresto, di voli pindarici e cadute nel vuoto: la sua vita, le sue esperienze, la sua biografia riattraversate come una *Via Crucis* a ritroso e al termine della quale nessun corpo sarà crocifisso ma al contrario ne saranno sublimite le stazioni.

### 2.1 LO STUPRO IN THE KING KONG *THEORY*

Lo stupro "è fondatore. Di ciò che sono in quanto scrittrice, in quanto donna che non è più del tutto tale. È insieme ciò che

mi sfigura e ciò che mi costituisce” (Despentes, 2019: 46). L'autrice ha 17 anni, è squattrinata ma vuole partecipare ai concerti fuori Parigi. È in compagnia di un'amica e accettano un passaggio verso Parigi est. Dopo pochi chilometri si ritrovano in un bosco, le stanno stuprando dopo averle picchiate.

La Despentes parla dello stupro da numerosi punti di vista interessanti, il primo è quella che affronta la tematica da una prospettiva lontana da chi inquadra la donna che subisce l'aggressione come vittima marchiata a fuoco, vincolata ai panni della figura terrorizzata, disgustata dal genere maschile, assalita ed immobilizzata dai traumi, incapace di uscire da quello stato pietoso in cui lo stupratore stesso l'ha ridotta. A questo scenario l'autrice francese contrappone la figura di guerriero “non più personalmente responsabili di quello che si sono andate a cercare, ma vittime ordinarie di quello che bisogna mettere in conto di sopportare se ci si vuole avventurare all'esterno” (Despentes, 2019: 36).

L'epifania per la Despentes arriva quando si imbatte nella lettura di un articolo di Camille Paglia, controversa femminista americana, nel quale l'autrice afferma -in sintesi- che la scelta stessa di uscire, di vivere il mondo, implica in sé il rischio di essere stuprate e che se si considera il rischio troppo alto l'alternativa è relegarsi in casa limitandosi ad attività noiose (l'esempio è quello di farsi la *manicure*) (Paglia, 1992). Queste parole appaiono sconcertanti e rivelatrici al tempo stesso. Se da un lato non compare la scelta maschile, l'intenzionalità dello stupro da parte del carnefice, dall'altra la donna emerge sotto una nuova luce: quella di chi sceglie di vivere, di non restare nei luoghi sicuri a lei destinati, quella di chi si avventura consapevole delle conseguenze e in qualche modo *se ne frega* di chi le dice di non uscire, non fare l'autostop, non andare ai concerti. In questa chiave di lettura, l'accettazione delle potenzialità nefande dello stupro acquisisce un sapore di disobbedienza civile.

Le parole della sociologia statunitense risvegliano la Despentes dal torpore emotivo misto a rifiuto che l'hanno accompagnata negli anni successivi allo stupro. Anni in cui l'argomento è stato tabuizzato, muto, privo di parole.

Le parole, dunque, diventano l'altro grande tema sul quale

l'autrice si concentra. Potremmo chiamarle parole-maschere, parole-edulcoranti, parole la cui funzione funge da perifrasi denaturalizzante per cui la Despentes si rende conto che “le rare volte ho cercato di raccontare la storia ho evitato le parole ‘stupro’: ‘aggredata’, ‘raggirata’, ‘farsi incastrare’, ‘un incubo’ [...]” (Despentes, 2019: 32). Come sempre avviene con la lingua, quello che non è chiamato finisce col non essere riconosciuto, in qualche modo non viene visto, potrebbe non esistere. L'indicibile, quindi, passa in sordina, resta marginale. Lo stesso destino che tocca alle fantasie sessuali di molte donne quando sono legate allo stupro stesso, e che -in qualche modo- rendono necessaria la prova della disapprovazione alla violenza. Se hai subito uno stupro, e ne sei uscita viva, la logica vuole che tu lo abbia concesso, abbia lasciato fare o -perché no- ne abbia goduto. Avresti potuto urlare, mordere, colpire, fuggire. Se si entra nel tunnel dell'*avresti dovuto* che implica l'*avresti potuto ma non hai voluto*, ecco che la donna stuprata diviene maliziosa complice e tutt'altro che dispiaciuta.

L'autrice francese, dunque, si domanda se la fragilità della donna, la vulnerabilità, la latente e continua possibilità di essere vittima, non sia frutto di un costrutto sociale, un lento e solido paradigma sociale che parte con l'educare le ragazzine alla legge della sottomissione e termina con il totale disinteresse di mettere in campo fondi, ricerca, tecnologie per ovviare -magari di forma definitiva- all'esposizione al rischio della donna.

A questo proposito “Ma forse rendere il sesso femminile inaccessibile con la forza non è auspicabile. Una donna deve rimanere aperta, e timorosa. Altrimenti cosa definirebbe la mascolinità?” (Despentes, 2019: 41).

## 2.2 LA PROSTITUZIONE IN THE KING KONG *THEORY*

Nel capitolo *A letto col nemico*, la bio-analisi sociale della Despentes prosegue percorrendo un altro terreno molto insidioso: la prostituzione. Il megafono dell'autrice è quello della sua vita negli anni Novanta a Lione, anni in cui la Despentes lavora in un supermercato: tante ore in cambio di un salario irrisorio. Sono anni di frustrazione in cui il panorama della prostituzione, non quella della strada ma quella attraverso contatti anonimi e telefonici, per una giovanissima squattrinata

sembra allettante, in qualche modo risolutivo. Virginie Despentes si prostituisce occasionalmente per due anni. Da questi due anni scaturiranno numerose riflessioni taglienti, irriverenti -a modo loro- ingombranti. Tra le tante, la seguente riflessione traccia l'intero intervento a riguardo:

La prostituzione, nel mio caso, è stata una tappa cruciale della ricostruzione dopo lo stupro. Un'operazione di risarcimento, banconota dopo banconota, di quello che mi era stato strappato via con la violenza. [...] Quel sesso era soltanto mio, non perdeva valore a furia di essere utilizzato e poteva essere redditizio. Ero di nuovo in una posizione di ultra femminilità, ma stavolta ne traevo un utile netto. (Despentes, 2019: 63).

Il primo grande tema è la legalizzazione, non a caso l'autrice si scaglia contro la politica proibizionista dell'allora Premier Sarkozy<sup>2</sup>. Il nocciolo della questione, ritiene l'autrice, è l'emancipazione femminile: chi non vuole che la donna guadagni fuori le mura domestiche, chi non interviene affinché il lavoro diventi sicuro (anche in termini di salute) e legale, in realtà ostacola un potenziale professionale per donne difficilmente spendibili in altri campi lavorativi.

Imporsi miopi in relazione ad un mercato enorme come quello della prostituzione quali forze morali e moralizzanti mette in campo?

L'autrice individua diversi fattori che giocano un ruolo determinante nella questione, fattori che spaziano tra diverse dimensioni sociali; in merito alle donne fortemente contrarie alla legalizzazione della prostituzione ritiene che la natura della loro posizione abbia molto a che fare con il timore della concorrenza, si pensi ad un mondo in cui procacciarsi sesso a pagamento fuori dal matrimonio diverrebbe oltre che legale anche sdoganato.

Il saggio parla, poi, di strumentalizzazione; si sovraccarica, secondo la Despentes, di significati estrinseci, un semplice

---

<sup>2</sup> Nel marzo 2003 Nicolas Sarkozy introduce il reato di adescamento passivo a carico delle prostitute. Nel 2016 l'Assemblea abroga quanto stabilito più di dieci anni prima e introduce la penalizzazione dei clienti.

scambio di servizi: io offro il mio corpo e in cambio ricevo denaro. Perché conferire ad un semplice dare-avere un valore che supera la sua natura? Ha a che vedere con la tutela della famiglia tradizionale e con la narrazione di una prostituzione che non riesce a coprire tutte le infinite casistiche del mondo. Non a caso, la scrittrice si scaglia contro quel giornalismo che vede, racconta e vende esclusivamente la storia della prostituta sfruttata, senza documenti, nelle periferie abbondante, di cui - peraltro- i media vanno ghiotti e non esitano a mercificare. Questo offre un'immagine incompleta del mondo della prostituzione relegando la questione all'abominio più aberrante. Pensare che tutte le prostitute siano vittime di aguzzini e sfruttatori, siano soggiogate, piegate alle logiche del mercato dei loro corpi, vuol dire essere aperti solo al giudizio più categorico. Non c'è contraddittorio possibile se alla luce vengono messi sempre e solo casi di agghiaccianti disumanità, in cui la donna è vittima e deve restare tale.

E se invece, fuori dal noto, nei restanti con d'ombra, ci fossero donne disposte a dare un prezzo al proprio corpo per piacere, per utilità, per scelta?

Il rituale della prostituzione, che passa attraverso riti di *femminilizzazione* estetica, può essere dal primo momento un salto verso il potere: “mi è subito piaciuto l'impatto che avevo sulla popolazione maschile [...] a un tratto diventavo una creatura del vizio. Spettacolo.” (Despentes, 2019: 55). Col suo impatto nella sfera del desiderio maschile, la Despentes apre uno squarcio su quanto resta fuori dai rotocalchi: “[...] le loro solitudini, le loro tristezze, le loro pelli bianche, la loro timidezza infelice, le falle che mostravano, senza veli, le debolezze. [...]. Era la loro fragilità che complicava le cose”. (Despentes, 2019: 56). Questa prospettiva è tanto incognita da apparire spiazzante, la prostituzione diventa caritatevole, rassicurante nei confronti di una virilità in costante ricerca di conferme.

Se ci si allontana, dunque, dal binomio: uomo aggressivo-colpevole e la donna maltrattata-squallida si potrebbero concepire una libera fruizione di un servizio in cui la donna esercita la sua libertà di esprimere un libero arbitrio: “È il controllo esercitato su di noi a essere violento, questa facoltà di

decidere per noi che cosa è dignitoso e cosa non lo è.” (Despentes, 2019: 75).

D'altronde, racconta e riflette l'autrice: “continuo a non riuscire a fare una distinzione netta tra prostituzione e regolare lavoro stipendiato [...], tra ciò che ho conosciuto in quegli anni e ciò che ho visto negli anni successivi”. (Despentes, 2019: 66) e in particolare riporta la sua esperienza durante la promozione del romanzo *Scopami* (Despentes, 2020) che la conduce ad essere una donna pubblica, alla mercé del suo pubblico. “Essere letta da chiunque, parlare di ciò che deve rimanere segreto, essere sbattuta sui giornali” (Despentes, 2019: 74).

Cosa succede, dunque, quando le barriere tra lavoro socialmente ammissibile e prostituzione non sono più così salde? Quando vacillano queste certezze, quando le zone di separazione diventano fumose, quando il giudizio non riesce più a essere così polarizzato bisognerebbe domandarsi perché la prostituzione non possa rappresentare un'opportunità lavorativa consenziente e ben remunerata.

Le considerazioni dell'autrice francese sono frutto, come lei stessa puntualizza di un'esperienza positiva, scevra di violenza, di costrizioni, di percosse, di strade fredde e perniciose e vanno lette nella matrice dalla quale nascono (Despentes, 2019: 56). Diversamente sarebbe ostico comprenderne gli spunti di riflessione, se applicati alla prostituzione coercitiva:

Non sto dicendo che questo sia un lavoro come un altro, a prescindere dalle condizioni e per qualunque donna. Ma siccome il mondo economico oggi è quello che è [...] vietare l'esercizio della prostituzione all'interno di una cornice legale adeguata significa proibire specificatamente alla categoria femminile di arricchirsi, di trarre profitto dalla sua stessa stigmatizzazione. (Despentes, 2019: 73).

### 2.3 LA PORNOGRAFIA IN THE KING KONG THEORY

Il capitolo *Pornostreghe* scava intorno e dentro il tema della pornografia e lo fa partendo da un contraddittorio acceso e fortemente polarizzato. È chiara fin dal titolo la posizione dell'autrice: la pornografia e le attrici pornografiche sono come le eretiche e mistificatrici a cui tocca solo il rogo.

Ancora una volta alla base delle posizioni della Despentès c'è un capitolo biografico, in quest'occasione il filo delle vicende ci conduce alla regia della versione cinematografica di *Scopami*, co-diretto dall'ex attrice porno Coralie Trinh Thi. In questa circostanza, anche prima della censura, alla co-regista non è stato mai concesso di essere più di un'attrice *hard*, in nessuna intervista hanno citato i suoi interventi come se fosse altro da quello che era stata in precedenza, in nessuna recensione -agli occhi degli altri- ha smesso di fare del porno. È stata messa al rogo, un rogo sociale, un rogo mediatico. Le attrici X, dunque, sono ghettonizzate nel loro mondo in tutela di una libido che non ammette transiti tra una realtà all'altra. A questo proposito: “Le ragazze che si cimentano nel commercio del sesso, che traggono un vantaggio concreto dalla loro posizione di femmine restano autonome, devono essere punite pubblicamente. Hanno trasgredito [...] vanno socialmente escluse.” (Despentès, 2019: 85). Questa emarginazione non tutela la lavoratrice né in relazione ai contratti né in relazione alla tutela dell'immagine e alla retribuzione. Nessuno pare avere particolari interessi a riguardo, ma -al contrario- molto si spende in difesa della sessualità del fruitore che non ammette un flusso tra ciò che è intimo -e in qualche modo illecito- e ciò che rientra nella vita comune.

Le ondate di anti-porno, che attivano pensieri repressivi e censuranti, da cosa sono scosse? Secondo Annie Sprinkle la pericolosità della pornografia risiede innanzitutto nella sua capacità di mettere gli spettatori dinanzi allo specchio, e non sempre quello che viene riflesso piace a chi guarda (Sprinkle, 2001). Spesso il riflesso è lontano dall'immagine che si ha di sé o che si vuole offrire all'esterno. È questo il vero cortocircuito al quale si risponde attivando un meccanismo di formazione reattiva<sup>3</sup>.

Lo spirito di sopravvivenza, quindi, senza uscire dalle zone sicure di quello che si è deciso di rappresentare, induce alla

---

<sup>3</sup> Il Dizionario di Medicina (2010) a cura dell'Istituto della Enciclopedia Italiana definisce la Formazione Attiva come meccanismo di difesa tramite il quale l'individuo evita e si difende da impulsi angosciosi o dolorosi accentuando e manifestando la tendenza opposta.

condanna di una sessualità resa pubblica e mercificata. Un divieto che mette sotto chiave una sessualità ludica e una sessualità remunerativa per la donna, mentre si sventolano le bandiere per la difesa dei loro stessi diritti. In onore di una donna non più vittima e non più mortificata. La Despentes, però, si domanda: “nel discorso anti-pornografico ci si confonde in fretta: di fatto chi è la vittima?” (Despentes, 2019: 87).

È giusto considerare vittima una donna affrancata, sublimata, capace di mettere in scena i desideri più reconditi, e forzatamente tabuizzati, dell'animale-uomo?

In una pornografia imperniata sull'immagine del corpo della donna, unico protagonista della macchina da presa, padrone del palcoscenico, perché è lo stesso ad essere compatito cercando affannosamente di proteggerlo dall'oscenità?

Sarebbe, probabilmente, più consono domandarsi se il problema non risieda nell'uomo incapace di mantenersi saldo all'idea che i copioni dei film porno restano nei film porno e che non servono censure “per capire che una messinscena sadomaso non implica che (le donne) desiderino essere imbavagliate quando lavano i piatti” (Despentes, 2019: 82). La scrittrice, autrice del saggio in oggetto, mette al centro del dibattito un'altra questione: “Perché il porno è appannaggio degli uomini?” (Despentes, 2019: 90).

Da un lato sul versante economico, per cui l'industria del porno vede come principali beneficiari proprio gli uomini, e dall'altro -aspetto più radicato e meno vergognoso- per ciò che concerne il dominio del piacere femminile. Cosa piace alla donna lo stabilisce lo sguardo maschile. E se nel sesso del porno tutto è concesso, sotto i riflettori la donna può smettere di essere madre e donna di casa. Questa è la versione che non deve uscire dalle sale a luci rosse, non deve valicare i siti di pornografia, piuttosto meglio racchiudere tutto il mondo *hard* in una coltre di moralismo, di rifiuto sociale e -come nella prostituzione- di senso di colpa da parte di chi ci lavora o semplicemente ne gode come fruitore di contenuti.

### 3. CONCLUSIONI

Le pagine di *The King Kong Theory* non possono lasciare



indifferenti. Scuotono e percuotono, non permettono via di scampo dal dubbio, dal caos, dalla confusione dove il certo lascia spazio all'incerto in una prospettiva in cui, prima di tutto, bisogna riformulare le misure applicate ai modelli sicuri.

È, e resta, un manifesto della liberazione del corpo femminile per questa portata rivoluzionaria in cui la donna stuprata diventa una guerriera, la prostituta una lavoratrice e la *pornostar* un'attrice. Il *fil rouge* della biografia di Virginie Despentes non è solo una velleità dell'autrice, quanto una necessità: lontano dagli episodi vissuti molte delle riflessioni del saggio apparirebbero incomplete e scandalose.

Il merito della Despentes è quello di allargare i confini dei temi trattati, urlare -a volte con ferocia spesso con veemenza- che ci sono altre versioni delle storie, versioni che nulla tolgono alle precedenti, a quelle di cui sempre si parla, ma che -al contrario- aggiungono e rendono un dovere morale interessarsene in onore di un femminismo che non si autocensura.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BARALE, Anna (16/11/2023) “King Kong Theory: l’urlo del nuovo femminismo di Virginie Despentes”. *Ultima voce*. Consultato da <https://www.ultimavoce.it/king-kong-theory-lurlo-del-nuovo-femminismo-di-virginie-despentes/>. [Data di consultazione: 2/04/2024]

BIAGGI, Giada (04/01/2021) “Scopami è il romanzo erotico da leggere tutto d'un fiato per integrare il tuo lato profondamente punk”. *Cosmopolitan*. Consultato da <https://www.cosmopolitan.com/it/sexo-amore/a35116201/scopami-romanzo-virginie-despentes/>. [Data di consultazione: 15/04/2024]

CHIRICO, Annalisa (2014). *Siamo tutte puttane*. Roma: Marsilio Editori.

DAVIS, Angela (2018). *Donne, razze e classe*. Roma: Edizioni Alegre.

DE BEAUVOIR, Simone (1961). *Il secondo sesso*. Milano: Il Saggiatore.

DESPENTES, Virginie (2019). *The King Kong Theory*. Roma: Fandango Libri.

DESPENTES, Virginie (2020). *Scopami*. Roma: Fandango Libri.

GAROFALO GEYMONAT, Giulia e SELMI, Giulia (2022). *Prostituzione e lavoro sessuale in Italia. Oltre le semplificazioni, verso i diritti*.

- Torino: Rosenberg & Sellier.
- GRUBEOR, Lilli (2024). *Non farti fottere*. Milano: Rizzoli.
- LANFRANCO, Monica (11/02/2019) “Per la Francia la prostituzione non è un lavoro. Quando lo capirà anche l’Italia?”. *Il fatto quotidiano*. Consultato da <https://www.ilfattoquotidiano.it/2019/02/11/per-la-francia-la-prostituzione-non-e-un-lavoro-quando-lo-capira-anche-italia/4955546/>. [Data di consultazione: 10/04/2024]
- LOFTUS, David (2002). *Watching Sex How Men Really Respond to Pornography*. Boston: Da Capo Press.
- MAC, Juno e SMITH, Molly (2022). *Prostitutes in rivolta. La lotta per i diritti delle sex worker*. Napoli: Tamu.
- MARZANO, Michela (2012). *La fine del desiderio. Riflessioni sulla pornografia*. Milano: Mondadori.
- MARZANO, Valeria (13/05/2020). “Anarcofemminismo, porno, thriller antisociali e subutex: piccola introduzione al mondo di Virginie Despentes”. *Nero Editions*. Consultato da <https://not.neroeditions.com/virginie-despentes-ragazza-king-kong/>. [Data di consultazione: 27/03/2024]
- MCCAUSLAND, Elisa (04/07/2016). "El feminismo ha sido la revolución más importante del siglo XX". *Diagonal*. Consultato da <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/30868-virginie-despentes-feminismo-revolucion-importante-siglo-xx.html>. [Data di consultazione: 13/03/2024].
- PAGLIA, Camille (1993). *Sex, Art and American Culture: Essays*, London: Penguin.
- PENTANGELO, Titti (4/10/2019). “King Kong Theory: l’urlo di Virginie Despentes distrugge la femminilità”. *Fandango libri*. Consultato da <https://www.fandangolibri.it/2019/10/04/king-kong-theory-lurlo-di-virginie-despentes-distrugge-la-femminilita/>. [Data di consultazione: 10/12/2023].
- PHETERSON, Gail (2000). *Le prisme de la prostitution*. Parigi: L'Harmattan.
- SAUZON, Virginie (2012). “*Virginie Despentes et les récits de la violence sexuelle: une déconstruction littéraire et féministe des rhétoriques de la racialisation*” *Genre, sexualité & société*, volume N° 7.
- SPRINKLE, Annie (2001). *Hardcore from the Heart. The pleasures, Profits and Politics of Sex in Performance*. Londra: Continuum International Publishing Group.
- TOSETTI, Veronica (12/01/2021) “Con King Kong Virginie Despentes distrugge i pregiudizi su femminilità, genere, stupro e sex-work”.

*The vision.* Consultato da  
<https://thevision.com/cultura/femminismo-virginie-despentes/>.

[Data di consultazione: 09/02/2024].

WOOLF, Virginia (1995). *Una stanza tutta per sé*. Torino: Einaudi.

WOOLF, Virginia (2022). *La morte della falena e altri saggi*. Cagliari:  
Xedizioni

IL CORPO DELLA DONNA NEGLI  
ORDINAMENTI GIURIDICI DELLA  
LETTERATURA DISTOPICA AL FEMMINILE

WOMEN'S BODY IN THE LEGAL SYSTEM OF  
THE FEMALE DYSTOPIAN LITERATURE

Cristina CARDIA

*Università degli Studi di Cagliari*

*Resumen*

Il controllo statale sul corpo della donna è al centro dei romanzi *The Handmaid's Tale* di Atwood e *Red Clocks* di Zumas. Se nel primo un governo teocratico provoca la perdita per le donne di ogni libertà, sollevando dubbi su una sua effettiva attuazione nella realtà; viceversa, nel secondo l'elemento distopico è rappresentato dall'emanazione di una legge che rende illegale l'aborto e la fecondazione assistita, risultando decisamente più allarmante, in quanto legittimato dall'esercizio democratico.

*Palabras clave:* Sistemi giuridici distopici, Distopia critica, Margaret Atwood, Leni Zumas, Distopia femminista.

*Abstract*

State control over women's bodies is at the heart of the novels *The Handmaid's Tale* by Atwood and *Red Clocks* by Zumas. If in the first one a theocratic government causes the loss of women all freedom, raising doubts about its effective implementation in reality; conversely in the second one the dystopian element just consists of the enactment of a law that makes abortion and assisted fertilization illegal, resulting decidedly more alarming, as it is legitimized by the democratic exercise.

*Keywords:* Dystopian Legal System, Critical dystopia, Margaret Atwood, Leni Zumas, Feminist dystopia.

La differenza tra la dittatura e la democrazia è che in democrazia prima si vota e poi si prendono ordini, in dittatura non dobbiamo sprecare il nostro tempo andando a votare.

Charles Bukowski, *Compagno di sbronze*

## 1. CORPO, STATO E SESSUALITÀ TRA LETTERATURA E STORIA

Il *leitmotiv* del controllo statale sul corpo, soprattutto per quanto concerne la sfera della riproduzione e della sessualità, è frequente nella letteratura distopica, tanto maschile quanto femminile, specie quella più squisitamente politica. Questa, infatti, aspirando a “intercettare, amplificare e concretizzare [...] paure reali [...] come quelle relative ai rapporti tra individuo e istituzioni” (Scaglioni-Crippa, 2023: 59) non di rado immagina le conseguenze di certe ideologie divulgate da governi come quelli totalitari<sup>1</sup>. E tra queste, la preservazione della razza, attraverso la creazione e salvaguardia di famiglie di stampo tradizionale numerose, era sicuramente uno dei punti fondamentali. Cionondimeno, come stimava Foucault negli anni '70, è almeno a partire dal XVIII secolo<sup>2</sup> che il controllo statale sulla sfera sessuale si fa più consistente, diventando un “problema economico e politico [di] rilevanza pubblica” (Foucault 2021: 27-8). All'interno delle narrazioni distopiche di inizio Novecento questa tendenza è ben documentata: in *Swastika Night* (1937) di Burdekin, ad esempio, – ambientato in

---

<sup>1</sup> Esempi noti sono i romanzi *My* di Zamjatin (1924), *Swastika Night* di Burdekin (1937), *Kallosain* di Boye (1940), *L'uomo è forte* di Alvaro (1944), *1984* di Orwell (1949), tutti concepiti come critica esplicita contro i sistemi dittatoriali di inizio Novecento.

<sup>2</sup> Negli stessi anni si attesta anche l'inizio dell'ascesa dirompente della distopia. Del resto “da inizi dell'Ottocento a inizi del Novecento, lo spazio di libertà degli individui viene enormemente limitato, nella direzione di un controllo sempre più esteso e capillare dello Stato sulle persone” (Cattaneo-Fumagalli, 2023: 74).

un futuro nel quale la Guerra dei Vent'anni<sup>3</sup> è stata vinta dalla Germania nazista – ciascun tedesco ha l'obbligo di figliare prima dei trent'anni, pena l'esilio permanente e il *marchio* dell'uniforme rossa, simbolo della vergogna provocata al proprio Paese. Mentre in Huxley (*Brave New World*, 1932) il controllo centralizzato delle nascite avviene mediante l'eugenetica: ciascun individuo viene creato in laboratorio con caratteristiche predeterminate e funzionali al regime.

#### 1.1. UTOPIA E FEMMINISMO

Essendo la narrazione distopica una dimensione “ove i mali e contraddizioni del mondo reale risultano esasperati e raffigurati nella loro ulteriore degenerazione” (Papa 2023:92), non basisce incontrare un aggravamento tale delle condizioni di controllo sulla sfera sessuale e affettiva. Può invece destare un certo stupore la constatazione che una tendenza analoga si ritrovi, almeno sin dai tempi dell'antica Grecia, nella produzione utopica (cfr. Mumford 2017). Senza entrare troppo nel dettaglio, se per la letteratura distopica esiste una certa uniformità di contenuti indistintamente dal genere sessuale degli autori (almeno fino alla prima metà del Novecento), nel caso invece delle utopie è possibile individuare una netta differenziazione tra narrazioni scritte da uomini e da donne. Infatti, se quelle dei primi tendono a rafforzare abitudini connesse con la cultura patriarcale, configurandosi come “women's dystopias” (Martínez-Falquina, 2019: 21); le altre immaginano mondi ideali in cui la donna, liberata dalla sfera domestica attraverso l'uso sapiente della tecnologia, può finalmente avere accesso alla vita pubblica. (Cfr. Federici, 2017). Il binomio corpo femminile-tecnologia (con riferimento soprattutto alla sfera della maternità) è frequente nella produzione delle donne: se il primo è vissuto come limitante, sistema di controllo che giustifica la reclusione della donna entro le mura domestiche, il secondo si pone come mezzo di liberazione dalle imposizioni della cultura patriarcale consentendo la piena decisionalità della donna nella gestione del proprio corpo.

---

<sup>3</sup> Una guerra che lungo un ventennio ha coinvolto tutte le potenze mondiali e si è conclusa con la vittoria di Germania e Giappone.

Considerata la forte interconnessione esistente tra utopia e rivendicazioni femministe, non stupisce che tale genere abbia una fortuna continuativa lungo il corso del Novecento – rispetto anche alla controparte maschile, per la quale si attesta invece una riduzione crescente a partire dall'Ottocento – e come sia possibile individuare delle mutazioni interne alla produzione corrispondenti ai cambiamenti delle condizioni di vita delle donne. Cionondimeno, il binomio appena descritto sopravvive sino ai giorni nostri, anch'esso modificato dalle esigenze contingenti.

#### 1.2. DISTOPIE AL FEMMINILE

Tra le due guerre, per influsso e in contrapposizione con le ideologie connesse ai regimi dittatoriali, si diffonde una prolifera produzione distopica al femminile. La paura alla base di questi lavori è giustificata dalla minaccia di un ritorno al dominio incontrastato dell'uomo sulla donna e sul suo potere riproduttivo. Un esempio emblematico è *Man's World* (1926) di Charlotte Haldane, nel quale la “scienza si è sviluppata al punto di permettere una tecnica di selezione prenatale del sesso del nascituro e in cui le donne sono state divise secondo la loro funzione riproduttiva: madri, intrattenitrici e neutre” (Federici, 2017: 56). La tecnologia, che in passato aveva rappresentato il tramite per la liberazione dal patriarcato e i suoi obblighi, torna nella narrazione di Haldane nelle nuove vesti di alleata del nemico: “Non solo gli scienziati decidono quante donne far nascere [...] ma contemporaneamente stanno sperimentando un nuovo metodo riproduttivo” (ivi: 57) finalizzato alla possibilità di conservare un solo esemplare femminile, capace, come un insetto, di dare alla luce un infinito numero di figli. Anche nel già citato *Swastika Night* le donne, perduto ogni diritto, sono ridotte alla loro mera funzione riproduttiva.

Nonostante la svolta distopica di questi anni, il filone utopico resta un punto di riferimento importante nel corso dei decenni successivi, ritrovando forte vitalità intorno agli anni '70 come utopia critica (cfr. Seyferth, 2018) – e del resto, secondo alcuni studiosi, essa sopravvive tutt'oggi sotto forma di “speranza” all'interno di quella che Sargent chiama *critical dystopia* (1994)

e Atwood (2010) definisce *ustopia*. La nuova declinazione del genere, nata tra gli anni '80 e '90, si caratterizza per un forte aggravamento delle condizioni di partenza, spesso entro un'ambientazione di tipo post-apocalittico, per poi svilupparsi verso un finale che, se non sempre può considerarsi consolatorio, almeno è aperto – in contrapposizione con la distopia politica classica ove il protagonista veniva reinserito nel sistema o ucciso.

## 2. IL CONTROLLO STATALE SULLA RIPRODUZIONE

Il discorso portato avanti sino ad ora ci ha condotto alla metà degli anni '80 ed è proprio alla data del 1985 che viene pubblicato il primo dei romanzi che verrà analizzato in questa sezione: *The Handmaid's Tale* di Margaret Atwood. Il secondo caso di studio è invece abbastanza recente, uscito nel 2018, porta la firma di Leni Zumas e si intitola *Red Clocks*. Nonostante la distanza temporale, le due vicende sono accomunate dalla stessa paura di fondo, quella “di un ritorno all'antica sudditanza che cancelli di colpo la lunga storia delle conquiste femministe” (Carmina, 2022: 40). Inoltre, seppure a dividerli ci siano oltre trent'anni di distanza, il romanzo di Zumas viene pubblicato appena un anno dopo l'uscita della serie televisiva ispirata al racconto dell'ancella di Atwood e lo stesso anno di *The Testaments*, sequel di *The Handmaid's Tale*. Il 2017 è emblematico e spesso ricordato per l'accelerazione subita dalla produzione distopica femminile in seguito all'elezione di Donald Trump: in soli tre mesi dall'inizio del suo mandato, numerosi diritti legati alle donne erano già stati minati con “l'abrogazione dei benefici della Legge legata alle cure femminili, l'Affordable Care Act (ACA), insieme ad altri tagli previsti [...] per il Planned Parenthood” (Mascio, 2020: 252). La celebre immagine del presidente degli Stati Uniti che lo immortalava “signing a new law that allow states to cut funding for abortions” (Van der Meulen, 2018: 3), deve senz'altro aver avuto grande influenza nella creazione di *Red Clocks*.

In entrambe le narrazioni, poi, lo Stato, negando l'accesso alla tecnologia, si pone a controllo del corpo femminile, nel caso di *The Handmaid's Tale* imponendo alle donne, attraverso un



sistema ritualistico estremamente articolato, di avere figli, in *Red Clocks*, impedendo loro di abortire o di procreare con metodi non naturali.

#### 2.1. THE HANDMAID'S TALE E IL GOVERNO TEOCRATICO DI GILEAD

Come si è visto in precedenza, la distopia trova la sua matrice nel presente, così nel suo romanzo Atwood “si concentra [...] sulle possibili conseguenze delle tendenze politiche degli anni '80 negli Stati Uniti. [Presentando] al lettore un'analisi critica del femminismo nordamericano, dal movimento di liberazione delle donne [...] al fondamentalismo cristiano” (Cataldo, 2013: 146) di quegli anni. Quest'ultimo in particolare si opponeva convintamente al nuovo stile di vita adottato dalle donne, ritenendolo la causa della crescente riduzione delle nascite. A partire dal fatto storico, l'autrice ipotizza un futuro nel quale tali movimenti conservatori, attraverso un colpo di stato favorito dalle conseguenze – a livello socioeconomico – del collasso demografico, siano riusciti a prendere il potere e fondare un nuovo consorzio basato sui precetti religiosi: la Repubblica di Gilead. L'obiettivo principale del nuovo governo è dichiaratamente quello di fermare la denatalità e nel suo tentativo trova un *illustre* modello nell'Antico Testamento, ove si narra che Rachele, non riuscendo a concepire, esortasse Giacobbe a darle dei figli per il tramite della schiava Bila. Tale evento ispira l'organizzazione gerarchica di Gilead, il cui nucleo fondamentale è esemplificato dal trittico composto dai Comandanti – gli stessi ad aver ordito il golpe e, di fatto, i detentori assoluti del potere – le loro mogli e le ancelle. Vengono scelte per quest'ultimo incarico le donne in età fertile che, prima dell'avvento della Repubblica, si siano macchiate di comportamenti deprecabili quali il divorzio o l'aborto. Si tratta di figure dal valore ambivalente, poiché rappresentano le scelleratezze del passato e al contempo l'unica speranza per la sopravvivenza di un'umanità pericolosamente vicina all'estinzione. Il rosso col quale sono vestite, “the colour of blood” (Atwood, 1993: 18), tipicamente utilizzato nell'iconografia di Maria Maddalena, sembra rimarcare questa duplicità: la vergogna per il peccato commesso insieme alla ricerca del perdono per tramite della religione. Si ricorderà

come già in Burdekin lo stesso colore venisse indossato dai tedeschi incapaci di avere figli per rimarcare la vergogna; mentre in Barjavel (*Ravage*, 1943) sono le donne incinte a portare con orgoglio le vesti porpora<sup>4</sup>. Tale lettura potrebbe trovare conferma dal confronto con l'abbigliamento delle mogli: queste infatti vestono il colore azzurro, iconograficamente connotato come della Vergine, richiamando conseguentemente l'immacolata concezione. Quest'ultima metaforicamente si compirebbe, nel romanzo, nei due momenti della *Cerimony* e del *Birth Day*. Il primo rituale consiste in un rapporto sessuale tra Comandante e ancella, la quale si trova posizionata tra le gambe della moglie, a rappresentare il suo ruolo di *medium* nel concepimento tra i due coniugi. In caso di esito positivo, nel giorno del parto, la simulazione riprende: la moglie, seduta su uno scranno accoglie tra le sue gambe la partoriente, che, di nuovo, si fa intermediaria della procreazione. La teatralità che caratterizza questo rito è anche maggiore rispetto al precedente, poiché la moglie finge i dolori del parto mentre le sue pari l'accudiscono – così facendo si assiste, allegoricamente, all'immacolata concezione, avendo la donna *partorito* senza congiungersi col marito.

La condizione dell'ancella è variamente svantaggiata rispetto alle altre categorie della struttura gileadiana. Privata del nome di nascita, sostituito dal patronimico del comandante al quale appartiene, essa è considerata unicamente quale mezzo riproduttivo. Sebbene la propaganda di stato insista sul miglioramento delle condizioni della donna in termini di sicurezza, il rituale della *Cerimony* dimostra che la violenza sessuale non è sparita, è solo stata legalizzata. Oltretutto in caso di concepimento la madre biologica non avrebbe nessun diritto giuridico sul bambino, al contrario, subito dopo lo svezzamento dovrebbe cederlo alla coppia per poi essere reindirizzata verso una nuova *household* alla quale fornire i suoi servizi. Viceversa, in caso di tre fallimenti (ovverosia qualora non riesca, anche dopo aver cambiato tre famiglie, ad avere un bambino),

---

<sup>4</sup> Come avverrà in Atwood, anche qui l'ambientazione post-apocalittica giustifica la rinuncia totale della tecnologia e il ricorso alla poligamia come soluzione per il ripopolamento della Terra.

considerata incapace di svolgere la sua unica mansione, verrebbe inviata nelle Colonie – lo stesso luogo in cui si trovano le donne reticenti ad entrare nel sistema appena descritto e nel quale sono destinate a incarichi di pulizia di sostanze tossiche e radioattive.

La tecnologia, come preannunciato, è stata ampiamente abbandonata, specie per quanto concerne la sfera sanitaria: l'unico modo di avere una gravidanza è essere fertile, è quindi impossibile per le mogli conseguire un parto *biologico* – tanto più che in molti casi è proprio il marito ad essere sterile, sebbene tale sospetto sia considerato illecito a Gilead. Le cure mediche tollerate, poi, sono minime, soprattutto durante il parto: l'uso degli anestetici, ad esempio, è assolutamente vietato tanto perché si ritiene possa nuocere al bambino, quanto, soprattutto, perché contraddice le parole pronunciate da Dio nel cacciare Eva dall'Eden: “*I will greatly multiply thy sorrow and thy conception; in sorrow thou shalt bring forth children*” (ivi: 124).

Di fatto, a prescindere dalla situazione maggiormente svantaggiata delle ancelle, tutte le donne si trovano in una condizione di estrema privazione della libertà personale. Le mogli, anche se spesso infelici all'interno del sistema matrimoniale delineato, sono impossibilitate a divorziare; le altre categorie femminili – escluse le economogli – non hanno diritto ad avere rapporti sentimentali o sessuali e a nessuna di loro è consentito leggere o scrivere (ad eccezione delle Zie). Il denaro, come la tecnologia, è stato abolito, probabilmente con l'intenzione di impedire la fuga delle donne dal Paese – cosa che, peraltro, si verifica comunque.

Come si evince da quanto detto sino ad ora, il caso di *The Handmaid's Tale* è tanto estremo e inquietante – pur partendo da delle basi assolutamente riconoscibili per il lettore – da risultare poco plausibile nella prospettiva di una sua realizzazione entro le coordinate del mondo reale. Al contrario, il caso di *Red Clocks*, come si vedrà a breve, predilige una dimensione molto simile a quella attuale, rendendo il presagio distopico assolutamente credibile e palpabile nel suo compimento.

## 2.2. LA DEMOCRAZIA DISTOPICA DI RED CLOCKS

Rispetto al precedente, il romanzo di Zumas predilige un'ambientazione molto vicina a quella del lettore e precisamente geolocalizzata: Newville, Oregon, in un villaggio di pescatori poco lontano dall'emblematica Salem.

Nonostante la narrazione venga presentata come corale, sviluppando ciascun capitolo una parte di vita di una delle protagoniste, è evidente una certa predilezione nei confronti della *biographer*, le cui vicende aprono e chiudono il romanzo. Roberta (aka Ro), questo si scopre poi essere il suo nome, è quella, insieme alla sedicenne Mattie, a subire maggiormente le conseguenze del *Personhood Amendment*, una legge valida in tutti gli Stati Uniti “which gives the constitutional right to life, liberty, and property to a fertilized egg at the moment of conception” (Zumas, 2019: 30). Le conseguenze dell'atto giuridico sono l'illegalità dell'aborto – considerato omicidio per le donne e concorso in reato per i medici che lo praticano – e della fecondazione in vitro, poichè l'embrione “can't give their consent to be moved” (ivi: 31). Infatti, la biografa lungo tutto il corso del libro tenterà di diventare madre attraverso le uniche due pratiche ancora (per poco) legali<sup>5</sup>: l'inseminazione artificiale e l'adozione. È naturale, quindi, che proprio attraverso il suo personaggio vengano descritti i processi che hanno condotto all'approvazione della legge. Dapprima

They closed the women's health clinics that couldn't afford mandated renovations.

They prohibited second-trimester abortions.

They required women to wait ten days before the procedure and complete a lengthy online tutorial on fetal pain thresholds and celebrities whose mothers had planned to abort them.

They started talking about this thing called the Personhood Amendment, which for years had been a *fringe idea*, a *farce* [...] When Congress proposed the Twenty-Eighth Amendment to the U.S. Constitution and it was sent to the states for a vote, the biographer wrote emails to her representatives. Marched in

---

<sup>5</sup> Veniamo infatti informati che entro tre mesi entrerà in vigore una legge che vieterà alle persone non sposate di adottare: “Public Law 116-72 [...] known as Every Child Needs Two” (Zumas, 2019: 31-32).

protests [...] *But she wasn't all that worried*<sup>6</sup>. It had to be *political theater* (ivi: 173).

Come si evince dai passaggi appena descritti, il nuovo governo, di stampo fortemente conservatore, aggira inizialmente la questione dell'aborto mettendo in essere una serie di pratiche che solo lievemente ledono le aventi diritto. Così facendo, la percezione dell'imposizione dall'alto del divieto risulta minima – e del resto anche quando l'inganno è svelato e la legge messa ai voti, restano forti dubbi sulla possibilità di una sua attuazione.

La convinzione che lo *status quo* non possa subire modificazioni in senso peggiorativo è tipico dei personaggi all'interno delle narrazioni distopiche: come Ro ritiene la proposta di legge una forma di propaganda pensata per ottenere il favore della parte più conservatrice della popolazione; così in Atwood, quando alle donne vengono bloccate le carte di credito e impedito l'accesso ai conti bancari, nessuna, pur nel fastidio generale, sospetta possa trattarsi di un'azione con conseguenze permanenti. Le protagoniste di questi racconti – le uniche di cui conosciamo i pensieri, ma che dobbiamo ritenere essere gli stessi della massa indistinta di donne senza voce che con esse convivono – esprimono la loro *disbelief* a fatti compiuti, solo quando ormai è troppo tardi per porre rimedio. È la convinzione che la democrazia sia garante dei diritti di ciascuno, o almeno della maggioranza, a rassicurare le vittime prima di trovarsi a contemplare il fatto irragionevole con una incredulità che la stessa Ro, pur provandola, considera stupida: non è infatti la prima volta che la legge viene impiegata per compiere azioni contro la volontà (e i diritti) di molti.

Ci sono tanti esempi di leggi la cui ingiustizia eclatante descrive e concretizza veri e propri incubi distopici. Valga per tutti il riferimento alle leggi razziali [...] l'apartheid, le leggi coloniali o quelle segregazioniste vigenti negli Stati Uniti fino agli anni Cinquanta e in Sud Africa fino agli anni Novanta (Papa, 2023: 103).

A Ro verrà infine negata l'opportunità di essere madre. In un

---

<sup>6</sup> Tutti i corsivi all'interno della citazione sono miei.

contesto sociale che da un lato critica la sua scelta di avere un figlio perché single, e dall'altro suggerisce modi pseudo legali come quello di pagare cifre esorbitanti per avere accesso alle cure mediche necessarie in un altro paese, scade il tempo concesso dalla legge perché il suo desiderio possa avverarsi. Mattie, *the daughter*, al contrario, scopre di essere incinta quando il suo ragazzo l'ha appena lasciata. Non potendo abortire negli USA decide di oltrepassare il confine per il Canada, dove la pratica è legale. Lo stesso stato che in Atwood forniva assistenza alle ancelle fuggitive attraverso il gruppo Mayday, qui collabora attivamente con il governo statunitense per evitare ripercussioni diplomatiche: ogni donna incinta scoperta a superare il *Pink wall*, viene immediatamente arrestata e rimandata nello stato di partenza per essere processata.

Se quanto accade nel corso del romanzo a Ro e Mattie non sempre trova un confronto puntuale nella realtà di un lettore europeo, non possono lasciare insensibili le esperienze delle altre due protagoniste: *the mender*, Gin Percival, considerata a Newville una strega per la sua scelta di vivere nel bosco, al di fuori delle dinamiche del capitalismo, e praticare cure naturali; e *the wife*, Susan, costretta in un matrimonio dal quale vorrebbe scappare e per il quale ha rinunciato alla sua carriera di giurista una volta scoperta la gravidanza del primo figlio. "The interconnected lives of [this] four women [...] presuppose the fluidity of the meaning of motherhood" (Basu e Tripathi, 2023: 291), palesando l'urgenza di rispettare la maternità in tutte le sue forme (voluta, negata, rigettata), e rendendo evidente come la distopia possa trovarsi già nel presente, senza che chi la vive la consideri tale.

Zumas, in fact, did not see her novel as a dystopia but as a paratopia, «using the Greek prefix for 'near' or 'around'». As she claimed, «[s]omething about dystopia feels so solidly separate from us, and I wanted to invite the reader to experience the world of *Red Clocks* as, 'This is actually happening, maybe next week' (Martínez-Falquina, 2019:12)

Se non è possibile parlare di gerarchie come avviene in Atwood, nella Newville *della prossima settimana* esiste sicuramente una forte

assimetria di genere a livello sociale. Del resto se in *The Handmaid's Tale* la spersonalizzazione di ogni individuo partiva da una suddivisione in caste che individuava il ruolo di ognuno entro quella società, così anche Zumas presenta i suoi personaggi con degli epiteti che denotano la categoria entro cui gli altri le inseriscono – con tutti i significati simbolici che a quelle tipologie vengono associati. Prima ancora che sia la legge a limitare la vita delle donne protagoniste, è la mentalità patriarcale a impedire loro di agire secondo la propria volontà. Una *forma mentis* che nel corso del romanzo si dimostra essere perfettamente attecchita nelle stesse donne: Susan invidia Ro perché lavora, che a sua volta vorrebbe i figli che la moglie ha. Gin aiuta la biografa a restare incinta, la quale prova vergogna nell'ammettere di essersi rivolta alla curatrice per l'opinione che la gente ha di lei. La narrazione è colma di situazioni in cui gli uomini assumono atteggiamenti machisti, denigrando o sottostimando le donne, eppure a creare maggior disagio sono proprio la competizione e la non-comprensione che spesso caratterizza i rapporti tra i personaggi femminili – fomentata dagli stereotipi imposti da una cultura derivante da un potere sempre declinato al maschile.

### 3. CONCLUSIONI

Il confronto tra *The Handmaid's Tale* e *Red Clocks* ha consentito di dimostrare come la distopia, al di là della sua definizione di partenza, possa presentarsi tanto entro le coordinate di un governo di stampo totalitario e quindi configurarsi come privazione totale delle libertà, quanto, al contrario, manifestarsi nella forma di un ordinamento giuridico i cui presupposti risiedono propriamente nelle decisioni operate dalla maggioranza. Pur nelle evidenti differenze di declinazione e scelte narrative, l'elemento che accomuna i due romanzi è la necessità da parte del potere di controllare l'uso che la donna fa del proprio corpo nella direzione di una maggiore riproduttività. Esigenza che, come riflette Sapegno, spesso si lega strettamente all'avanzamento delle biotecnologie, le quali vengono appunto piegate a tale scopo. Oltre a ciò la studiosa, e non è la sola, sottolinea come questa volontà di vigilanza si sia fatta più urgente proprio nel momento in cui “alle donne è stato possibile controllare le proprie capacità generative” (Sapegno, 2008: 12), e che corrisponde, paradossalmente, alla fase storica a partire

dalla quale si inizia a registrare un aumento della popolazione mondiale tale da considerare un'ulteriore crescita della natalità rischiosa per la sopravvivenza del pianeta.

Una caratteristica tipica dell'Antropocene è quella di sottostimare il pericolo: come riflette Malvestio (2021) le nostre società sono tanto abituate alla spettacolarizzazione del disastro, anche e soprattutto sotto forma di narrazioni distopiche per il piccolo e grande schermo (cfr. Cattaneo-Fumagalli 2023), da aver sviluppato la percezione di un pericolo innocuo, avendo numerose volte visto il suo compimento e la sua risoluzione positiva. Ogni giorno i telegiornali parlano di guerre, di violenza, del rischio di vecchi e nuovi virus potenzialmente letali, ma tutto questo succede altrove e quindi è irrilevante.

Se un conflitto nel lato estremo d'Europa può essere accantonato perché a distanza di sicurezza, se un genocidio in medioriente può essere ignorato perché al di fuori nella nostra sfera geografica di interesse, ecco cosa non può esserlo, perché sta accadendo a casa nostra: mentre la Francia si fregia dell'onore di essere il primo Paese dell'Unione ad aver inserito l'aborto nella sua Costituzione, ancora in Italia e in altri paesi europei quello che da oltre quarant'anni è un diritto acquisito viene messo in discussione. Qualcuno, proprio come Ro o Offred, potrebbe ritenere che un ritorno a cinquant'anni fa sia impossibile. Cionondimeno quando il Parlamento europeo ha proposto di inserire l'aborto nella carta dei diritti fondamentali su 336 voti 163 erano contrari: una vittoria inutile e mutilata, infatti

la risoluzione non è vincolante e richiederebbe l'appoggio di tutti i 27 Stati membri per essere inclusa nella Carta dei diritti fondamentali dell'Unione. L'aborto rimane fortemente limitato in alcuni Paesi, che probabilmente porrebbero il veto agli sforzi per dichiararlo un diritto (De Michele 2024).

Alla luce dei fatti forse può ancora ritenersi *The Handmaid's Tale* un'improbabile degenerazione del presente, ma il futuro distopico di *Red Clocks* sembra più vicino che mai, *forse la prossima settimana, forse oggi*.



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ATWOOD, Margaret (1993). *The Handmaid's Tale* (ed. or. 1985). Virago Press: London.
- ATWOOD, Margaret (2010). *Other Worlds. SF and the Human Imagination*. Virago Press: London.
- BASU, Argha e TRIPATHI, Priyanka (2023). "An Essence of Postmodern Truth(s)", *Forum for World Literature Studies*, 15(2), pp. 289-307.
- CARMINA, Claudia (2022). "Di nuovo schiave. Donna e distopia (2007-2022)", *Narrativa*, 22, pp. 33-47. Recuperado de <https://journals.openedition.org/narrativa/2012> [fecha de consultación 05/04/2024]
- CATALDO, Adelina (2013). *La distopia critica come forma di scrittura femminile* [Tesi doctoral] Università della Calabria, Arcavacata. Recuperado de <https://dspace.unical.it/jspui/bitstream/10955/964/1/Tesi-%20La%20distopia%20critica%20come%20forma%20di%20Scrittura%20femminile.pdf> [fecha de consultación: 02/04/2024]
- DE MICHELE, Stefania (11 Aprile 2024). "L'aborto nella Carta dei diritti fondamentali dell'Ue: sì (simbolico) del Parlamento europeo". *Euronews*. Recuperado de <https://it.euronews.com/salute/2024/04/11/laborto-nella-carta-dei-diritti-fondamentali-dellue-si-simbolico-del-parlamento-europeo> [fecha de consultación: 13/04/2024]
- FEDERICI, Eleonora (2017). *Quando la fantascienza è donna. dalle utopie femminili del secolo XIX all'età contemporanea*. Carocci Editore: Roma.
- FOUCAULT, Michel (2021). *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1* (ed. or. La volonté de savoir, 1976). Feltrinelli: Milano.
- MALVESTIO, Marco (2021). *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*. Nottetempo: Milano.
- MARTÍNES-FALQUINA, Silvia (2019). "Feminist Dystopia and Reality in Louise Erdrich's *Future Home of the Living God* and in Leni Zumas's *Red Clocks*", *The European Legacy*, 26(3-4), pp. 270-286. Recuperado de <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10848770.202>

- [1.1878634](#) [fecha de consultación: 08/04/2024]
- MASCIO, Antonella (2020). “Tra fiction e realtà. l’uniforme di The Handmaid’s Tale come icona culturale”, *Ocula* 21(22), pp. 239-265. Recuperato de [file:///C:/Users/Cristina%20Cardia/Downloads/Fra\\_fiction\\_e\\_realta Luniforme di The Handmaids .pdf](file:///C:/Users/Cristina%20Cardia/Downloads/Fra_fiction_e_realta_Luniforme_di_The_Handmaids_.pdf) [fecha de consultación: 12/04/2024]
- MUMFORD, Lewis (2017). *Storia dell’utopia* (ed. or. The story of utopias, 1922). Feltrinelli: Milano.
- PAPA, Michele (2023). “Leggere al caleidoscopio: utopie, distopie e visioni della giustizia”. In A. Cattaneo, G. Forti, A. Visconti (eds.), *Oltre i confini della realtà. La fantascienza e gli universi distopici della giustizia* (pp. 91-105). Milano: Vita e pensiero.
- SAPEGNO, Maria Serena (2008). “Introduzione”. In M.S. Sapegno e L. Salvini (eds.), *Figurazioni del possibile. Sulla fantascienza femminista* (pp. 7-15). Pavona: Iacobelli.
- SARGEN, Lyman Tower (1994). “The Three Faces of Utopianism Revisited”, *Utopian Studies*, 5(1), pp.1-37.
- SCAGLIONI, Massimo e CRIPPA, Nicola (2023). “Serie senza limiti. La distopia tecnologica nei racconti televisivi seriali”. In A. Cattaneo, G. Forti, A. Visconti (eds.), *Oltre i confini della realtà. La fantascienza e gli universi distopici della giustizia* (pp.91-105). Milano: Vita e pensiero.
- SEYFERTH, Pietro (2018). “A Glimpse of Hope at the End of the Dystopian Century: The Utopian Dimension of Critical Dystopias”, *ILCEA*, 30. Recuperato de <https://journals.openedition.org/ilcea/4454> [fecha de consultación: 14/04/2024]
- VAN DER MEULEN, Kelly (2018). Contemporary female-centred dystopian fiction. Recuperado de <https://studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/30895> [fecha de consultación: 10/04/2024]
- ZUMAS, Leni (2019). *Red Clocks* (ed. or. 2018). The Borough Press: London.

*CETERUM CORPUS EST TANTUM VIOLATUM,  
ANIMUS INSONS. IL RUOLO DEL CORPO NELLA  
TRADIZIONE DELLA LUCREZIA ROMANA*

*CETERUM CORPUS EST TANTUM VIOLATUM,  
ANIMUS INSONS. THE ROLE OF THE BODY IN  
LUCRETIA ROMANA'S TRADITION*

Rosanna CAPPIELLO  
*Università di Foggia*

*Riassunto*

Il mito di Lucrezia evidenzia lo scollamento tra anima e corpo: se il corpo si piega alla violenza di Tarquinio, l'anima conserva la sua *pudicitia*. Il corpo gioca un ruolo centrale nella sua ricezione: se nella versione storica si scinde dall'animo in quanto fonte del peccato, nel suo rovesciamento parodico se ne amplificano i caratteri specifici. L'intervento osserva il ruolo che il corpo riveste nel reimpiego retorico del mito di Lucrezia nelle riscritture di Bandello e Machiavelli.

*Parole chiavi:* Lucrezia, Corpo, Anima, Bandello, Machiavelli

*Abstract*

Lucretia's myth highlights the separation between body and soul: if the body bends to the violence of Tarquinius, the soul retains its modesty. The body plays a central role in its reception: if in the historical version the soul splits from the body as source of sin, in its parodic overthrow the specific characters are amplified. The intervention observes the role that the body plays in the rhetorical reuse of Lucretia's myth through the rewritings of Bandello e Machiavelli.

*Keywords:* Lucretia, Body, Soul, Bandello, Machiavelli

*Ceterum corpus est tantum violatum, animus insons; mors testis erit* (Liv. *Ab urb.* I, 58). Tito Livio nel primo volume dell'*Ab Urbe condita* dà voce a una delle più celebri figure del paradigma morale di Roma antica, Lucrezia, la matrona, figlia di Spurio Lucrezio Tricipitino e moglie di Tarquinio Collatino, futuro primo console di Roma, che, a seguito della violenza perpetrata da Sesto Tarquinio, fu motore della cacciata dei tiranni e del sorgere della *res publica* romana<sup>1</sup>. Il Patavino dedica quattro paragrafi alla storia di Lucrezia (I, 57-60) descritta mediante *colores* altamente ricchi di *pathos* che suggeriscono una drammatizzazione del testo già nel racconto conciso e stringato dello storico di età imperiale. È Lucrezia stessa, infatti, che presenta la propria condizione di *infamis* al tribunale familiare che ha riunito, composto dal padre, dal marito e dai loro più cari e fidati amici, tra i quali spicca Lucio Giunio Bruto, chiamati a testimoni del torto subito da parte del tiranno e eletti vendicatori dell'offesa che ha macchiato un nome radicato nell'*honestas* e nella *pudicitia*.

Il racconto dello storico, pur nella sua essenzialità, delinea i principali snodi narrativi della vicenda, a partire dalla disputa delle mogli nell'accampamento di Ardea, fino al raffronto tra l'atteggiamento delle *nurus* prese dai fumi del vino e dalle danze festose e quello di Lucrezia intenta a tessere tra le sue ancelle. Il racconto della violenza è circoscritto alle minacciose parole di Sesto Tarquinio e alla reazione della *pavida mulier* (I, 58, 3) per la quale pianti e suppliche sono inutili a scongiurare la brama ostinata che la opprime; la narrazione si fa più distesa nel racconto delle violenze: Lucrezia evidenzia il suo ruolo di vittima, non di correa all'atto; ribadisce che assecondare la minaccia di Tarquinio è stata determinata dalla volontà di fuggire non la morte per ferro, ma la macchia di infamia determinata dall'accusa di adulterio con il servo che Tarquinio le avrebbe posto a fianco nel letto. Per tali ragioni, quando

---

<sup>1</sup> A tal proposito, già le fonti antiche che riflettono sulla figura della matrona sottolineano il rapporto tra dimensione privata e pubblica della vicenda lucreziana: il ruolo centrale di Lucrezia nel processo di liberazione dalla tirannide è evidenziato già da Seneca nella *Consolatio ad Marciam*, 16, 2: *In qua istud urbe, di boni, loquimur? In qua regem Romanis capitibus Lucretia et Brutus deiecerunt: Bruto libertatem debemus, Lucretiae Brutum.*

mesta e in lacrime si mostra ai parenti, innanzitutto sottolinea la sua innocenza introducendo il tema dello scollamento tra corpo e anima che è scaturito dopo quanto accaduto: soltanto il corpo è stato violato, l'animo è puro. La tradizione storica che fa capo a Livio, pienamente intrisa degli ideali della Roma classica, interiorizza questo sdoppiamento di Lucrezia e lo manifesta ribadendo come il corpo, data la sua componente mortale e sensibile, sia più predisposto al peccato: questo non può fare a meno di registrare le sensazioni fisiche, non può ribellarsi alle reazioni di piacere che percepisce. È per tali ragioni che Lucrezia deve scindere l'animo puro e casto dal corpo sozzo e violato: è il corpo che ha partecipato all'adulterio, l'animo è rimasto chiuso nella sua volontà. Lucrezia sa bene di essere innocente, ma ha bisogno di dar prova di ciò agli occhi dell'opinione pubblica da cui dipende il suo lustro e la sua fama. Perciò deve morire, ha bisogno che la morte sia testimone dell'impossibilità per la matrona di continuare a condurre un'esistenza in cui futuro e passato non corrispondano, in cui la sua *pudicitia* sia macchiata, in cui Lucrezia costituisca il modello per una condotta impudica (I, 58, 10).

La corrispondenza tra anima e corpo spezzata da Tarquinio diventa il fulcro della versione storica del racconto lucreziano, ma, allo stesso tempo, costituisce il presupposto per lo scettico sospetto mosso da Agostino che, nel *De civitate Dei* I, XIX, afferma che Lucrezia, che si proclama innocente, si attribuisce una punizione straordinariamente sproporzionata alla condizione di vittima: se il peccato richiede la *voluntas* e, dunque, una consapevolezza d'azione, Lucrezia non ha ragione di uccidersi, se si relega a tale *exitus* è perché in realtà la sua percezione è quella di correa partecipe all'atto.

La ricezione di Lucrezia si biforca e proprio il nesso corpo-anima ne costituisce la principale causa: la tradizione tragica e edificante si richiama alla narrazione liviana del mito, la linea parodica che, secondo Scalabrini trae le sue prime mosse proprio dall'intervento dell'Ipponate (Scalabrini, 2005: 227), mette alla berlina la figura della matrona.

L'intervento si propone dunque di indagare come la risemantizzazione retorica della leggenda lucreziana sviluppi il tema del corpo nella produzione di Matteo Bandello e di

Niccolò Machiavelli.

Il mito di Lucrezia è variamente declinato nella produzione letteraria italiana che si fa seguace dell'una o dell'altra tendenza delineate dalla sua tradizione. Rispetto all'iniziale prevalenza, in contesto tardoantico e altomedievale, del mito della matrona pudica, nel passaggio tra XIII e XIV secolo pare che l'interpretazione agostiniana abbia la meglio e tale impulso è stimolato dal recupero operato da Coluccio Salutati con la sua *Declamatio Lucretie* (Menestò, 1971: 35-70), variamente attestata nei manoscritti (Menestò, 1979: 917-924). La *Declamatio Lucretie* rientra nella produzione giovanile di Coluccio Salutati, tanto da non configurare nella recensione delle opere attestata nell'epistola del 1406 a Giovanni Ser Buccio da Spoleto; la sua composizione è relativa agli anni 1367-1370 e si presenta come un'*exercitatio* retorica in linea con i *progymnasmata* (cfr. Weaver, 2008: 425) e con le riprese umanistiche del mito lucreziano in campo retorico, come testimoniato dalle produzioni di Barlanus, Vives, Nannius, Mosellanus (cfr. Cappiello, 2023: 51-52), fino ad Erasmo da Rotterdam che proponeva proprio la vicenda della matrona come palestra per i retori in erba (Thoen-Tournoy, 2007: 103). D'altra parte, Alessia Grillone afferma che è possibile riconoscere una spinta deliberativa nel discorso di Lucrezia: Decl. 11: *tuque, terestre corpus... effunde cruorem hoc homine, ut hinc incipiat supperbi regis et infauste rege prolis excidium* (Grillone, 2022: 170-171). Nel testo che riporta due orazioni tenute rispettivamente dal padre di Lucrezia e poi dalla stessa si ripropone il contesto del processo privato suggerito dal testo liviano: alle giustificazioni mosse dai familiari, Lucrezia risponde capo per capo, dimostrando come, per la sua condizione, sopravvivere sarebbe una sorte ben peggiore della morte. È esemplificativa la chiusa del discorso lucreziano: alternando calchi dal modello del Patavino e rimodulazioni operate dal Cancelliere di Firenze, Lucrezia esplicita quel sospettato piacere di cui era stata accusata da Agostino:

Non fui capace, confesso, di concepire una così grande infelicità nell'animo, né potei tanto da quell'amplesso ritrarre la mente che non entrassero in me le lusinghe delle membra che

male ubbidivano e che non riconoscessi tracce della fiamma maritale. Quel piacere dei sensi fu mesto, fu sgradito, ma tuttavia fu un piacere, perciò deve essere punito col pugnale (Menestò, 1971: 70).

Coluccio Salutati rende chiaro ed evidente mediante Lucrezia, che nell'*oratio ficta* parla in prima persona incrementando la portata patetica del suo discorso, lo scollamento tra anima e corpo presentato soltanto tra le righe nelle interpretazioni precedenti: se Livio e i suoi seguaci lasciano intendere che il corpo di Lucrezia costituisca un sepolcro macchiato per un'anima pura di cui occorre sbarazzarsi, l'Umanista, in accordo alla tradizione dell'Ipponate, sovverte la posizione storica che costituiva la principale difesa della donna (Liv. *Ab Urb.* I, 58, 6) che invece ammette che, per quanto voglia opporsi, non ha potuto ritrarre la mente impedendo che "le lusinghe delle membra che male ubbidivano" suscitassero in lei quel piacere "mesto, sgradito, ma tuttavia piacere". Ammettendo l'impossibilità di svincolare del tutto l'anima dal corpo e perdendo, dunque, il controllo della sua fisicità, la Lucrezia di Salutati è del tutto demitizzata e da matrona dagli integerrimi costumi si trasforma in una *mulier* qualsiasi soggetta alla *libido* e alla *levitas animi*, incapace di dominare gli istinti: per la sua posizione di correa, dunque, il discorso si sposta dall'ambito deliberativo a quello giudiziario e l'unica sentenza ammissibile è quella che condanna la sua *culpa*: salvare la vita a Lucrezia significa salvare l'adultera e risparmiare l'adultera implica l'ammissione, ancora una volta, della colpevolezza del suo adulterio<sup>2</sup>.

La lezione di Matteo Bandello si fa mediatrice dell'aperto dialogo relativo al comportamento della matrona. La storia di Lucrezia è narrata nel ventunesimo racconto della Seconda parte delle sue *Novelle*. Come richiesto dalla struttura a dittico che caratterizza l'opera, la narrazione è anticipata da una lettera prefatoria che riporta la dedica a Lucrezia Gonzaga: la

---

<sup>2</sup> Per approfondire l'orazione di Lucrezia, i suoi modelli e la duplice interpretazione che le fonti propongono della sua vicenda, mi permetto di rimandare al mio precedente intervento, Capiello, 2023: 46-61.

nobildonna, data in sposa a Giampaolo Manfrone nel 1540, dopo turbinate vicende culminate nella morte del coniuge, nel 1552 rientra a Mantova e si dedica allo studio delle letterature classiche. Non si risposò mai, per tale ragione adotta il motto “Nessuno mi tocchi” corredato dal vessillo della cerva, simbolo di castità (Ridolfi, 2001). Dato che le novelle furono pubblicate nella *princeps*, contenente le prime tre parti della sua raccolta, nel 1554, si può ritenere che la dedica alla nobildonna sia giustificata non solo dall’omonimia, ma anche dalla comune castità che le caratterizza: Bandello, pur dimostrando di conoscere alla perfezione il resoconto di Salutati, sovverte la narrazione del Cancelliere appellandosi proprio al tema del rapporto tra anima e corpo. L’epistola che apre la novella mira a ricostruire, seppur nella  *fictio* narrativa, un verisimile contesto che ospiti il mito di Lucrezia: afferma che Isabella d’Este (cfr. Tamalio, 2004), signora di Mantova, incaricò Bandello stesso di leggere dalle *Decadi di Tito Livio* “lo stupramento di Tarquinio in Lucrezia, con le morte di lei” (Brognoligo, 1931: 57); alla lettura del resoconto liviano, che è spia dello schieramento bandelliano, segue un dibattito tra Benedetto Capiluppo e Mario Equicola, rispettivamente consigliere e letterato ospiti alla corte di Mantova: se “messer Benedetto molto lodava Lucrezia, Mario diceva che ella era stata pazza ad ammazzarsi” (Brognoligo, 1931: 57), eco della *disputatio* giuridica relativa alla condizione di Lucrezia ricordata anche dai due interlocutori nei loro discorsi. Ai due si aggiunge Baldassarre Castiglione a cui Isabella d’Este chiede un parere sul tema in questione. A seguito delle insistenze della signora, Castiglione racconta la novella “ornandola con quelle cose verisimili che vi pareranno a proposito” (Brognoligo, 1931: 58), da cui Bandello trae occasione per riferire il racconto di cui finge di esser puro testimone. Bandello non si allontana molto dal modello, la presentazione di Lucrezia muove da componenti fisiche: l’accoglienza gioiosa che la matrona riserva al marito genera l’ammirazione dei sodali che “visti quei leggiadri modi con la grata accoglienza e la divina e incredibile bellezza di Lucrezia considerata” (Brognoligo, 1931: 60), le conferirono la vittoria della contesa. Bandello prepara la narrazione dello stupro di Lucrezia sottolineando l’ossessione che scaturisce in Sesto



Tarquinio, in cui recupera la lezione ovidiana dei *Fasti* (II, vv. 761-836) in cui il Sulmonese dà voce all'elegia dell'amante preda del suo tormento<sup>3</sup>:

Quivi, più che non era convenevole Sesto Tarquinio la somma ed indicibil beltà di Lucrezia riguardando, di giudice divenne amatore e così di quella s'abbarbagliò e fuor di misura accese, che deliberò far ogni cosa per goder l'amor di lei (Brognoligo, 1931: 60).

Il fuoco d'amore che accende Tarquinio è provocato da quella "somma ed indicibil beltà" che supera la grazia del portamento e la cura della morale. L'"infinita bellezza di Lucrezia" (Brognoligo, 1931: 61) consuma per giorni l'angosciato amante che non fa altro se non pensar a come adempiere al suo appetito: la nota condotta morale della matrona fa sì che deliberi un intervento che lo porti, "mischiando la forza con l'inganno, a giacersi con Lucrezia e di lei amorosamente prender piacere" (Brognoligo, 1931: 61). Bandello racconta allora del viaggio a Collazia, dell'ospitalità notturna, dell'assalto del giovane, del suo passaggio dalle preghiere alle minacce per le quali

il generoso ed invitto animo della castissima Lucrezia si piegò, non già di sodisfare al libidinoso amante, mantenendo sempre fermo il casto suo proposito, lasciare il corpo in potere, a ciò che, come giurava di fare, non l'ancidesse a lato il servo ed il suo chiaro nome con così vituperosa infamia dopo la morte rimanesse (Brognoligo, 1931: 62).

Il lessico impiegato indirizza il lettore nel suo giudizio: nella narrazione dello stupro, Bandello insiste sulla *pudicitia* di Lucrezia ripetendo l'aggettivo 'casta' a distanza ravvicinata; ancora, mentre Tarquinio si trastulla, "quasi come una statua era lei giacente, ché in atto nessuno né in parole se gli mostrò pieghevole" (Brognoligo, 1931: 62). La similitudine rivela sin da subito l'intenzione di deresponsabilizzare Lucrezia da quanto

---

<sup>3</sup> Per l'analisi approfondita del passo ovidiano, si veda Landolfi, 2004: 81-102 e Robinson, 2011: 473-474.

avvenuto, la sua mancata partecipazione è dettata da quel suo essere pietra, insensibile e estranea a quanto avviene: la suggerita metamorfosi sensoriale è funzionale a sciogliere, ancor prima del processo domestico, qualsiasi dubbio di corresponsabilità all'atto. Nel confronto, rispetto all'orazione di Salutati, è il marito e non il padre a prender la parola: il linguaggio di Lucrezia ricalca il dettato liviano, spesso tradotto quasi letteralmente in modo da mostrare con forza ancora maggiore l'adesione di Bandello alla causa storica e non potrebbe essere altrimenti considerata l'illustre dedicataria della novella. Bandello unisce alle considerazioni liviane di Lucrezia anche le osservazioni di Agostino circa la *voluntas* quale ingrediente cardine del peccato: "il peccato tanto è peccato quanto è volontario e la mente sola è quella che pecca e non il corpo, eleggendo ella far il male" (Brugnolo, 1931: 64). Collatino nelle sue risposte fa riecheggiare la posizione di Lucrezia: "da lui sforzata, il corpo e non la mente in poter lasciasti" (Brugnolo, 1931: 65). È il ribadire continuo degli stessi elementi, il sottolineare e rimarcare non soltanto l'innocenza della matrona, ma, allo stesso tempo, a riprova della sua *pudicitia*, la scissione tra corpo e anima, che pone in primo piano l'intento riabilitativo di Bandello. La concettualizzazione dell'innocenza di Lucrezia, radicata nell'opposizione tra sensi e spirito, appare ancora più evidente se consideriamo la frequenza dei lemmi 'corpo', attestato tredici volte, e 'animo', presente in ventuno *loci*, in entrambi i casi nella parte finale della narrazione, a riprova dell'enfasi attribuita alla loro contrapposizione. Lo stupro ha dunque avuto come inesorabile conseguenza lo scollamento tra anima e corpo: la matrona ne prende atto e, per tale ragione, la richiesta di non vietare che si uccida diventa fondamentale per assolvere al processo di liberazione dell'"innocente anima" dalle "macchiate membra" (Brugnolo, 1931: 67) volto a scongiurare che l'infamia sia apposta al suo nome in eterno. È per non perdere quella *fama* costruita in un'intera vita di lode e riconoscimenti che Lucrezia deve agire dal momento che il "libidinoso giovane" non ha voluto godere della sua "bellezza, se in me bellezza si truova, ma ha voluto la castità e la pudicizia mia rubarmi e tormi quello che né per fatica né per oro più si può ricuperare" (Brugnolo,

1931: 68).

Il definitivo scollamento, finora implicitamente riferito dalle parole della matrona, diventa chiaro ed evidente nell'enunciato che chiude il suo discorso e che rende vana ogni replica:

Come potrà mai, misera me!, l'animo mio puro e castissimo con queste macchiate e stuprate membra starsi e con loro aver commercio? Quale è proporzione tra le tenebre e la luce che a modo nessuno ponno in un medesimo luogo essere, tal ora sarebbe dal candido animo mio a questo vituperato corpo. Il perché vuol la ragione che l'uno da l'altro sia separato (Brugnoligo, 1931: 68-69).

Il suo "animo castissimo" non ha nulla a che vedere con quelle "membra macchiate e stuprate" e così come "tenebre e luce", chiasticamente contrapposte nella comparazione, non possono coesistere nello stesso luogo, ugualmente anima e corpo sono ormai due opposti inconciliabili, l'integrità del suo io è compromessa e l'impossibilità di ricomporla rende necessario il suicidio. Rispetto alle fonti precedenti, la morte di Lucrezia non è soltanto funzionale a evitare che la matrona diventi *exemplum* di donna impudica a cui ispirarsi per una condotta di vita lasciva, né è finalizzato alla sola riabilitazione morale del proprio nome: nella riscrittura di Bandello, il suicidio è quasi una necessità pratica dovuta all'impossibile compresenza tra i due nella stessa figura. D'altra parte, Lucrezia con la sua domanda retoricamente orientata lascia intendere che, per quanto divisi e sconnessi, anima e corpo conservano le *vestigia* dell'antico legame:

Credete voi che ancora che l'animo mio fosse stimato ai piaceri de l'adultero ritroso e che la ragione non volesse a l'adulterio consentire, che il senso e l'appetito concupiscibile non si sia in qualche particella diletto ed abbia tanto o quanto al piacer consentito? Era ben io ritrosa, era io ostinata contra l'adultero e disposta a non gli consentire, ma non potei già tanto attristarmi e tanto dai disonesti abbracciamenti rivochar l'animo, che il fragile e mobil senso alquanto non si dilettaesse e i mal ubidenti membri qualche poco di piacere non sentissero, ché io non sono di legno né generata fui di pietra, ma sono donna di carne come

l'altre. (Brugnoligo, 1931: 69).

Lucrezia attribuisce al “mobil senso” e ai “mal ubidenti membri” la percezione del piacere che in quanto “donna di carne” e non di legno o di pietra, a negazione del precedente parallelismo volto a negare la partecipazione della matrona, ha sperimentato: il timore che tali piaceri possano corromperne la moralità e abituarla al peccato rende necessaria la punizione perché, per quanto provi a disgiungere le due componenti, non può negarne l'influsso reciproco.

In tal modo, Bandello, che finora ha contribuito a erigere il monumentale carattere di Lucrezia unendo alle doti storiche della bellezza e dell'indubbia moralità anche un'intransigente capacità di lucida analisi, ricordando che è “una donna di carne come le altre”, attiva nei suoi lettori quell'umana compassione dovuta al riconoscimento della comune fragilità dei mortali. Restituendo a Lucrezia quella patina di donna vulnerabile e ferita non demitizza la matrona romana, ma ne amplifica la statura morale generando così un vero e proprio modello, più verisimile, come aveva annunciato nella lettera prefatoria, più vicino a quel pubblico da cui sarebbe stata ammirata.

Bandello dimostra l'umanità di Lucrezia anche nell'accorato monologo in cui considera il suo mutato *status* sociale: non sarà più moglie per suo marito ora che è una “bagascia di Tarquinio”, non sarà più figlia per suo padre, lontana dai suoi insegnamenti, non potrà più guardare i suoi figli. Proprio il riferimento ai figli apre alla possibilità della gravidanza impiantata dalla violenza di Tarquinio a forza nel suo ventre:

Ma che sarà di me se di quello sceleratissimo tiranno lo sparso seme, in me gettate le radici, a far il frutto venisse? Sosterrò io di starmi in vita fin che d'un figliuolo di così superbo e vizioso uomo come è Sesto divenga madre? E come potrai tu, marito mio, sofferire che in casa tua nasca un figliuolo d'un tuo così crudo e fiero nemico? Tu sopporterai vederti innanzi agli occhi un figliuolo di Sesto Tarquinio, tanto più a te odioso quanto egli di me per adulterio sarà nasciuto? (Brugnoligo, 1931: 68)

Il tema della gravidanza della matrona, così pienamente

approfondito nella *cogitatio* della vittima, appare invece estraneo alla maggior parte della tradizione che non fa menzione neanche di figli a cui render conto; il solo riferimento è dedicato all'impossibilità di partorire dal momento che il ventre è stato inquinato e la commistione del seme di Collatino con quello di Tarquinio rende impossibile generare prole onesta, per cui la prospettiva di diventare madre e adempiere al suo ruolo di moglie diventa insostenibile (cfr. Lentano, 2022: 98-123).

Proprio il tema della gravidanza può costituire lo snodo di passaggio dalla versione storica alla parodia del mito lucreziano, come nel caso della *Mandragola* di Niccolò Machiavelli che, ricorda nel *Prologo*, richiama la matrona antica nella sua controfigura moderna che “per tutto traligna | da l'antica virtù el secol presente”.

La rilettura di Machiavelli, seppur attualizzata, parte dagli stessi riferimenti narrativi: la situazione di partenza è una contesa parigina per il primato di donna più bella che stimola la curiosità di Callimaco che, novello Tarquinio, abbagliato da una bellezza ancora superiore rispetto a quanto prospettato, vuole far sua la donna<sup>4</sup>. Se il corrispettivo bandelliano aveva unito violenza a inganno, in Machiavelli è la furbizia mista alla frode, operata con l'aiuto del parassita Ligurio e di Fra' Timoteo, che soddisfa gli appetiti di Callimaco. Il pericolo della gravidanza che nella versione storica segue la violenza e lo scollamento di Lucrezia diventa qui il presupposto dell'azione che vede la novella matrona e il marito Nicia angosciati per la mancanza di un figlio che si rivela ossessione tale da valicare i limiti della moralità e da portare la donna a congiungersi al giovane Callimaco travestito. Il dramma machiavelliano, dunque, rivela il suo schieramento sin dall'articolazione della trama: la sposa, pur di assicurare la prole al marito, è disposta a tradirlo; l'eco della matrona romana si manifesta nella ripresa parodica del processo domestico che nel dramma anticipa il tradimento vero e proprio e rivela la sua comicità nell'attribuzione di quelle parole, accorate e sentite nella tradizione storica, a Fra' Timoteo

---

<sup>4</sup> Giusi Baldissonne osserva, su scorta di De Sanctis, come non sia casuale l'ambientazione parigina della contesa che in tal modo si richiama agli stessi riferimenti boccacceschi delle novelle II, 9 e VII,7; cfr. Baldissonne, 2008: 29.

per il quale convincere Lucrezia a rompere la sua castità matrimoniale costituisce il presupposto per ottenere la ricompensa promessa da Callimaco e Ligurio. Come nella tradizione liviana, nel dramma di Machiavelli il personaggio di Lucrezia aleggia *in absentia* sin dall'inizio dell'opera, la sua presenza è suggerita soltanto dal chiacchiericcio e dalle voci che si diffondono a Parigi e che attirano l'attenzione di Callimaco. È il punto di vista di Callimaco a costituire il nuovo tassello nell'acquisizione dell'immagine della matrona quando confessa che “la fama di madonna Lucrezia è assai minore che la verità, il che avviene rarissime volte, e mi sono acceso in tanto desiderio di esser con lei, che io non trovo pace” (I, 1). Se Callimaco è, etimologicamente colui che ‘combatte per la bellezza’, non stupisce che, novello Tarquinio, metta in campo ogni stratagemma per assolvere al suo fine, perciò, con l'aiuto di Ligurio, si finge medico prima e giovane disposto al sacrificio poi. Lucrezia subentra soltanto nel terzo atto e espone la sua morale nel confronto in cui si mostra recalcitrante verso quanto le è richiesto. Eco dell'omonima matrona, la Lucrezia di Machiavelli nella sua prima battuta fa riferimento proprio al corpo inteso come strumento di offesa alla sua morale: è incomprendibile per lei “dover sottomettere il mio corpo a questa offesa ed essere causa che un uomo muoia per offendermi” (III, 10). Fra' Timoteo costruisce la sua *suasoria* sul perno della gravidanza, qui punto debole della protagonista, rischio più grande per la morale nella Lucrezia bandelliana. Il suo discorso riecheggia le parole di Agostino con un esito del tutto inedito: se nell'Ipponate il caso di Lucrezia provvede a scagionare la pudicizia delle donne dallo stupro dei barbari, nel dramma favorisce l'inganno e per tali ragioni assume una vena parodica, rimarcata dalla traduzione letterale del testo:

Quanto all'atto, che sia peccato, questo è una favola, perché la volontà è quella che pecca, non il corpo; e la cagione del peccato è dispiacere al marito, invece voi lo compiacete; o pigliare piacere di quel rapporto, e voi ne provate dispiacere (III, 11).

Il breve dialogo riporta l'esito desiderato: anche in questo

caso Lucrezia subisce uno scollamento e, sebbene sovverta radicalmente la sua condizione precedente, si rivela poi la vera vincitrice dell'opera dal momento che, cedendo il suo corpo, ottiene controllo e potere sugli uomini che si affannano per il suo amore:

Lucrezia riappare, dunque, prima annunciata dai discorsi altrui, ma *quantum mutata ab illa!* Lo stesso Nicia si meraviglierà del suo tono ardito, dopo l'aspetto da mezza morta che aveva la sera prima. La sua risposta è già maliziosa, in piena coerenza con la metamorfosi che si è compiuta in lei: «Egli è la grazia vostra» (Baldissonne, 2008: 33).

Nella trattazione comica, dunque, il corpo di Lucrezia diventa il vero protagonista per la sua autoaffermazione; l'animo, eccetto le iniziali remore della donna, è trascurato e la donna subisce una metamorfosi che dal modello antico la porta ad aderire all'omonima contemporanea, Lucrezia Borgia, che si può ravvisare come modello di riferimento (cfr. Baldissonne, 2005: 13-54). Callimaco racconta la notte ormai trascorsa: Lucrezia non ha ascoltato ricatti e minacce, ma ha goduto di baci e carezze e pertanto spetta a lei la finale decisione:

Poiché l'astuzia tua, la sciocchezza di mio marito, la semplicità di mia madre e la tristezza del mio confessore mi hanno condotto a fare quello che mai per me medesima avrei fatto, io voglio giudicare che venga da una celeste disposizione, che abbia voluto così, e non sono capace di rifiutare quello che il Cielo vuole che io accetti. [...] E quel che mio marito ha voluto per una sera, voglio che egli abbia per sempre (V, 5).

La Lucrezia di Machiavelli fa del suo corpo lo strumento della sua vittoria morale, da strumento a marionettista delle vite dei suoi uomini, tanto da divenire, secondo Barber, "donna di virtù" (Barber, 1985: 450).

In conclusione, è bene considerare la centralità che il corpo riveste nella definizione del mito di Lucrezia e nelle sue riscritture successive: l'attenzione che viene riservata a quest'ultimo è indice dello schieramento nel dibattito relativo

alla moralità della donna. Se nella tradizione storica il corpo è il naturale antagonista dell'animo pudico dal momento che, pur negando con la mente la partecipazione all'atto adultero, favorisce la percezione fisica del piacere che rischia di piegare la condotta intransigente della matrona dai costumi esemplari, nella riscrittura comica il corpo surclassa del tutto l'animo che quasi scompare dalle riflessioni della protagonista; nei fatti, la dimensione fisica e il piegarsi alla volontà dell'amante che passa dalla violenza alla venerazione è la chiave per l'autoaffermazione della donna; la strumentalizzazione che fa dai suoi uomini diventa dunque nota del suo pieno potere.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALDISSONE, Giusy (2005). *Il nome delle donne, Modelli letterari e metamorfosi storiche tra Lucrezia, Beatrice e le muse di Montale*. Milano: Franco Angeli.
- BALDISSONE, Giusy (2008). "Un nome contaminato: Lucrezia nella "Mandragola"", *Il nome nel testo*, 10, pp. 27-38.
- BARBER, Joseph A. (1985). "The irony of Lucrezia: Machiavelli's "Donna di virtù"", *Studies in Philology*, 82,4, pp. 450-459.
- BROGNOLIGO, Gioachino (ed.) (1931). *M. Bandello, Novelle. Volume terzo*, Bari: Laterza.
- CANALI, Luca (ed.) (1998). *Ovidio. Fasti*, Milano: BUR.
- CAPPIELLO, Rosanna (2023). "Lucrezia a processo. *Pudicitia e culpa* sul banco degli imputati", en C. Duraccio (ed.) *Querellas de las mujeres: pasado y presente* (pp. 46-61). Madrid: Dykinson.
- DAVICO BONINO, Guido (ed.) (1981). *Niccolò Machiavelli. La Mandragola*. Torino: Einaudi.
- FLORA, Francesco (ed.) (1943). *Tutte le novelle di Matteo Bandello*, Milano: A. Mondadori.
- GRILLONE, Alessia (2022). *La traduzione latina del «Nicocles» isocrateo di Guarino Veronese*, Berlino: De Gruyter.
- LANDOLFI, Luciano (2004), "Lucrezia, *animi matrona virilis*. Trasmutazioni di un paradigma elegiaco", en L. Landolfi (ed.), *Nunc teritur nostris areamaior equis. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. I Fasti* (pp. 81-102), Palermo:



Flaccovio.

- LENTANO, Mario (2022). *Lucrezia: vita e morte di una matrona romana*, Bologna: Carocci.
- MENESTÒ, Ernesto (1971). “Coluccio Salutati. Editi e inediti latini dal Ms. 53 della biblioteca comunale di Todi”, *Res Tudertinae*, 12, pp. 35-70.
- MENESTÒ, Ernesto (1979). “La «Declamatio Lucretiae» del Salutati: manoscritti e fonti”, *Studi medievali*, 3 (20), pp. 917-924.
- MENETTI, Elisabetta (ed.) (2011), *M. Bandello, Novelle*, Milano: BUR.
- RIDOLFI, Roberta M., s.v. Lucrezia Gonzaga in DBI, 51, 2001 [[https://www.treccani.it/enciclopedia/lucrezia-gonzaga\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lucrezia-gonzaga_(Dizionario-Biografico)/)]
- ROBINSON Matthew (2011). *Ovid Fasti Book 2*, Oxford: Oxford Press University.
- ROSELLI, P., “Nota sul personaggio Lucrezia nella “Mandragola”, in *Studi italiani in Finlandia*, 1981, pp. 83-87.
- SASSO, Gennaro (ed.) (1980). Niccolò Machiavelli. *La Mandragola*, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- SCANDOLA, Mario (ed.) (1982). *T. Livio, Storia di Roma dalla sua fondazione. Voll. 1-2*. Milano: BUR classici.
- TAMALIO, Raffaele, s.v. Isabella d’Este, in DBI, 54, 2004 [[https://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-d-este-marchesa-di-mantova\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-d-este-marchesa-di-mantova_%28Dizionario-Biografico%29/)]
- THOEN, Paul–TOURNOY, G. (2007), “Lucretia Lovaniensis. The Louvain humanists and the motif of Lucretia’s suicide”, *Humanistica Lovaniensia*, 56, pp.87-119.
- WEAVER, William P. (2008) “«O teach me how to make mine own excuse»: Forensic Performance in *Lucrece*”, *Shakespeare Quaterly*, 59 (4), pp. 421-449.

# VIRGINIA WOOLF Y LA ESCRITURA TERAPÉUTICA

## VIRGINIA WOOLF AND THERAPEUTIC WRITING

Inmaculada CARO RODRÍGUEZ  
*Universidad de Sevilla*

### *Resumen*

Virginia Woolf (1882-1941), escritora británica del siglo XX, utilizó la escritura como terapia para enfrentar sus trastornos mentales. En obras como *La señora Dalloway* y *Orlando*, exploró las complejidades emocionales, reflejando sus propias experiencias. Destacó la importancia de la independencia económica y emocional para superar obstáculos y lograr la autorrealización. Su legado inspira la expresión creativa como herramienta de autorreflexión y curación personal.

*Palabras clave:* escritura terapéutica, liberación, psique, trastornos mentales, Virginia Woolf

### *Abstract*

Virginia Woolf (1882-1941), a British writer of the 20th century, used writing as therapy to confront her mental disorders. In works such as Mrs. Dalloway and Orlando, she explored emotional complexities, reflecting her own experiences. She emphasized the importance of economic and emotional independence to overcome obstacles and achieve self-realization. Her legacy inspires creative expression as a tool for self-reflection and personal healing.

*Keywords:* therapeutic writing, liberation, psyche, mental disorders, Virginia Woolf

## 1. INTRODUCCIÓN

Virginia Woolf, una de las figuras más influyentes de la literatura del siglo XX, dejó un legado que va más allá de sus obras maestras literarias. A lo largo de su vida, enfrentó desafíos significativos en forma de trastornos mentales, incluyendo la depresión y el trastorno bipolar (Detloff, 2016). Sin embargo, en lugar de permitir que estas luchas la consumieran, encontró en la escritura no solo una forma de expresión artística, sino también una poderosa herramienta terapéutica para abordar sus problemas emocionales y mentales.

Desde una edad temprana, mostró una inclinación hacia la escritura como medio de explorar y dar forma a sus pensamientos y emociones. A medida que crecía, esta pasión se convirtió en un refugio para ella, proporcionándole un escape del mundo exterior y una forma de procesar sus propias experiencias internas. Como lo expresó Marcel Proust, "la verdadera vida, la vida finalmente descubierta y explicada, es la literatura" (2011: 92). La escritura se convirtió en un canal para la autora, una forma de encontrar claridad en medio del caos emocional. Aunque su batalla contra la enfermedad mental fue constante y a menudo abrumadora, la escritura se convirtió en una especie de refugio, permitiéndole navegar por sus perturbaciones mediante la escritura.

En palabras de Anaïs Nin, "la vida se expande o se contrae en proporción directa a la valentía de nuestra preocupación" (1966: 30). Mostró una valentía extraordinaria al enfrentar sus propias perturbaciones internas a través de la escritura, transformando su dolor en arte. En obras como *La señora Dalloway* y *Orlando*, Woolf canalizó sus propias experiencias y emociones en personajes complejos y narrativas profundamente introspectivas. Como afirmó Albert Camus: "en medio del invierno, aprendí por fin que había en mí un verano invencible" (2023: 22). A través de estas historias, Woolf exploró las complejidades de la psique humana, arrojando luz sobre los rincones más oscuros de la mente. Al dar voz a sus propias patologías, encontró una forma de dar sentido a su propio sufrimiento, a la vez que difundió consuelo y comprensión a otros que luchaban con problemas similares.

Su escritura podría interpretarse como un medio de expresión para la escritora al igual que un acto de resistencia contra las fuerzas que intentaban silenciarla. Audre Lorde indicó que "es importante vivir con la posibilidad de fracaso. Solo aquellos que se arriesgan a ir demasiado lejos pueden saber hasta dónde pueden llegar" (2020: 63). La autora se arriesgó a ir más allá de lo establecido, desafiando las convenciones sociales y culturales de su época para reclamar su lugar en el mundo como una voz literaria distinguida. A través de sus escritos, abogó por la emancipación de las mujeres, instándolas a reclamar su lugar en el mundo y a no dejar que nada ni nadie las detuviera en su búsqueda de la autoexpresión y la realización personal.

En palabras de Simone de Beauvoir, "nunca se nace mujer, se llega a serlo" (2012: 34), lo cual hace que se llegue a entender la identidad personal como un proceso dinámico que se forma mediante la experiencia y la expresión personal. Aunque su vida estuvo marcada por la tragedia y la lucha, el legado de Virginia Woolf perdura como un recordatorio poderoso del poder transformador de la escritura. Su capacidad para convertir el dolor en belleza y la adversidad en arte sigue inspirando a generaciones de escritores y lectores, sugiriendo que, incluso en los momentos más oscuros, las palabras tienen el poder de sanar, consolar y trascender.

## 2. WOOLF EN LA SALUD MENTAL

Virginia Woolf, una de las figuras más destacadas de la literatura del siglo XX, fue una mujer cuya vida estuvo marcada por una compleja red de emociones y luchas internas. Nacida el 25 de enero de 1882 en Londres, Inglaterra, como Adeline Virginia Stephen, Woolf creció en un entorno familiar privilegiado pero, a la vez, lleno de tragedias. Desde una edad temprana, demostró una sensibilidad y creatividad excepcionales, a pesar de que también enfrentó desafíos emocionales que dejarían una profunda huella en su vida y en su obra.

Lee señala que "la infancia de Woolf estuvo marcada por la pérdida, con la muerte de su madre cuando tan solo contaba con trece años, seguida poco después por la muerte de su padre"

(1997: 12). Estas pérdidas tempranas sumieron a Woolf en un estado de profunda tristeza y desolación, sentimientos que la acompañarían durante toda su vida. A lo largo de su vida adulta, luchó con trastornos mentales, incluyendo la depresión y el trastorno bipolar, como menciona Szasz, la enfermedad mental de la autora afectó significativamente su bienestar emocional y su capacidad para encauzar su vida (2006:45).

Experimentaba períodos de intensa melancolía y desesperación, alternados con momentos de euforia y energía desbordante. Estos cambios de humor eran a menudo impredecibles y perturbadores, lo que dificultaba su capacidad para funcionar en la sociedad y para mantener relaciones estables. Los desafíos emocionales de la autora se vieron exacerbados por su entorno social y cultural, puesto que siendo mujer en la Inglaterra victoriana y eduardiana, suponía enfrentarse a numerosas barreras para expresarse y desarrollarse plenamente como escritora.

Ante esto, ella misma se quejaba de que “las expectativas de la época limitaban su acceso a la educación y a la vida pública, lo que contribuía a su sensación de alienación y desesperanza” (Woolf, 2000: 78). A menudo se sentía atrapada en un mundo dominado por hombres, donde sus opiniones y ambiciones eran desestimadas o ignoradas. A pesar de estos obstáculos, demostró una increíble resiliencia y determinación y, durante gran parte de su vida, en lugar de dejarse abrumar por sus luchas internas, encontró en la escritura una vía de escape y una forma de dar sentido a su experiencia.

Para Detloff (2010, 102), Woolf utilizó la escritura como un instrumento para explorar las complejidades de la mente humana y para expresar sus propias emociones y pensamientos más profundos. Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos por seguir adelante, no pudo escapar completamente de sus traumas y el 28 de marzo de 1941, en un acto desgarrador y final, llenó sus bolsillos con piedras y se arrojó al río Ouse cerca de su hogar en Rodmell, Sussex. Su cuerpo fue encontrado más tarde, aunque su legado perdura como un recordatorio poderoso de la fragilidad humana y del poder redentor del arte.

No obstante, a través de sus obras literarias, logró transformar su dolor en belleza y sufrimiento en arte, dejando un

legado perdurable que sigue inspirando a generaciones de lectores. El citado legado en el ámbito de la salud mental es innegable y perdura como una fuente de inspiración y reflexión en la actualidad. A pesar de las luchas internas que enfrentó la autora a lo largo de su vida, encontró en la escritura una forma de expresar sus emociones y explorar las complejidades de la mente humana.

Su valentía al hablar abiertamente sobre su propia salud mental y su capacidad para transformar su sufrimiento en el arte dejaron una contribución duradera que sigue resonando en la actualidad. De hecho, fue una de las primeras figuras públicas en abordar abiertamente el tema de la salud mental y el impacto que puede tener en la vida de una persona, aunque algunos médicos le comentaron que sus problemas se debían a la escritura (Sadurni, 2024). A través de sus escritos y cartas personales, ofreció una visión íntima y conmovedora de sus propias batallas internas, rompiendo el tabú que rodeaba el tema en su época.

Su disposición a tratar el tema de la depresión y otros trastornos mentales ayudó a generar conciencia y a reducir el estigma asociado con esas condiciones sin, aparentemente, haber tenido esa intención. Aparte de su influencia en la temática sobre la salud mental, su legado también se extiende a su impacto en la literatura y en el arte en general. Obras literarias, como *La señora Dalloway*, *Al faro* y *Orlando*, exploran temas relacionados con la identidad, la percepción de la realidad y la naturaleza del sufrimiento humano.

Mediante sus obras, proporcionó consuelo y comprensión a aquellos que luchaban con problemas similares, mostrando que no estaban solos en sus experiencias. Además, el enfoque proporcionado en la autoexpresión y la exploración personal ha inspirado a generaciones de escritores y artistas a abordar temas relacionados con la salud mental en su trabajo. Su capacidad para transformar su propio dolor en belleza y sufrimiento en arte ha demostrado el poder redentor del arte como una forma de sanación y autorrealización.

Es por ello por lo que su aportación en el ámbito de la salud mental es profunda y duradera. Su valentía al hablar sobre sus propias luchas internas y su capacidad para transformar su

sufrimiento en arte han dejado una huella indeleble en la sociedad contemporánea. Su vida y su obra continúan sirviendo como recordatorio de la importancia de la empatía, la compasión y la autoexpresión en la lucha contra el estigma y la promoción del bienestar mental.

### 3. LA ESCRITURA COMO FORMA DE EXPRESIÓN Y SANACIÓN

Para Virginia Woolf, la escritura no era simplemente una herramienta de expresión artística, sino también un medio de sanación y autoexploración. En sus obras literarias, como *La señora Dalloway*, *Al faro* y *Orlando*, Woolf analizó las complejidades de la mente humana y ofreció una visión íntima de su propia experiencia. En *La señora Dalloway*, Woolf reflexiona sobre la fragilidad de la mente y la lucha interna entre el bienestar y la enfermedad, como lo demuestra esta cita: "la vida misma, cada momento de ella, cada gota de ella, aquí en este instante, ahora, en el Sol, en Regent's Park, fue suficiente, de hecho, demasiado" (2023: 54).

En *Al faro*, Woolf ofrece una mirada profundamente introspectiva sobre la naturaleza del sufrimiento y lo complicado que era para una mujer ser valorada por su capacidad artística: "las mujeres no saben pintar, las mujeres no saben escribir" (2006: 36). En *Orlando*, aborda temas de identidad y percepción de la realidad, utilizando la ficción como un medio de explorar su propia psique, como lo ilustra esta cita haciendo hincapié en escribir con total libertad: "escribiré de hoy en adelante lo que me gusta" (2022: 40).

A través de estas obras, la autora no solo dio forma a sus propios pensamientos y emociones, sino que también proporcionó a posteriori consuelo y comprensión a aquellos que luchaban con problemas similares, demostrando el poder transformador de la escritura como herramienta que servía de sanación y autoexploración. En sus extensos diarios y en la profusión de cartas que Virginia Woolf escribió a lo largo de su vida, se encuentra un compendio íntimo y detallado de sus pensamientos más íntimos y emociones más profundas.

Para ella, la escritura era mucho más que una simple actividad, era una forma de vida, un medio a través del cual

podía explorar las profundidades de su propia mente y dar forma a sus pensamientos más profundos. Incluso la ayudaba a sentirse mucho más fuerte e independiente: “creo que puedo seguir adelante sin necesidad de elogios” (2000:43). En los numerosos volúmenes de sus diarios y en la abundancia de cartas que Virginia Woolf escribió a lo largo de su vida, existe un compendio íntimo y detallado de sus pensamientos más profundos y emociones más íntimas.

Para ella, llevar un diario no era solo una práctica rutinaria, sino una forma de terapia, una herramienta vital para navegar por las complejidades de su mente y su vida. En las páginas de su diario, encontraba un espacio seguro donde podía expresar con absoluta libertad y tranquilidad. Tal y como reveló en una de sus entradas: “ahora puedo escribir y escribir y escribir; es la sensación más feliz del mundo” (2000:56).

La importancia de utilizar un diario como herramienta terapéutica no ha perdido relevancia en la actualidad. Incluso muchos terapeutas y profesionales de la salud mental alientan a sus pacientes a llevarlo a cabo como parte de su proceso de terapia. La escritura puede ser una forma poderosa de procesar emociones, identificar patrones de pensamiento y promover el autoconocimiento. Al igual que la escritora encontraba consuelo en las páginas de su diario, muchas personas actualmente pueden descubrir un sentido de alivio y claridad física y mental al escribir sobre sus propias experiencias y sentimientos (Picado, 2021).

Además de ser una vía de autoexpresión y autorreflexión, el diario, de igual forma, se convierte en un refugio para muchos en momentos de dificultad y desesperación. En esos momentos de angustia, el acto de escribir puede proporcionar un sentido de control y empoderamiento sobre las emociones abrumadoras. Le dio tanta importancia al hecho de escribir en un diario que llegó a reflejarlo cuando comentó: “me interesaría mucho que este diario llegara a convertirse en un diario de verdad. Pero para eso haría falta que yo hablara del alma, y ¿no me prohibí hablar del alma cuando lo empecé? Lo que sucede es que, como siempre, cuando me dispongo a escribir sobre el alma la vida se interpone” (2000:78).

Para Woolf, el diario no era simplemente un registro de



eventos diarios, sino un compañero fiel en su viaje interior. A través de sus palabras, encontraba consuelo, comprensión y, sobre todo, una forma de liberarse del peso de sus propias preocupaciones y ansiedades. En un mundo marcado por la incertidumbre y la angustia, el diario de Woolf no solo resulta ser una herramienta terapéutica, sino también un faro de esperanza y comprensión en medio de momentos inciertos y oscuros.

#### 4. LA ESCRITURA COMO AUTOEXPLORACIÓN

La habilidad de Virginia Woolf para capturar la complejidad de la psique humana y plasmarla en sus obras literarias ha sido tanto objeto de estudio como de admiración por parte de críticos y académicos durante décadas, hasta tal punto que también ha generado un interés renovado en la intersección entre la literatura y la psicología en los estudios contemporáneos de la psique. Algunas investigaciones recientes en psicología literaria han analizado cómo la técnica del flujo de conciencia utilizada por Woolf en obras como *La señora Dalloway* y *Al faro* puede ofrecer valiosas perspectivas sobre la naturaleza de la conciencia y la percepción.

Un ejemplo concreto de la investigación sobre la técnica del flujo de conciencia empleada por Virginia Woolf se encuentra en el artículo titulado "Virginia Woolf's Stream of Consciousness Technique: A Study of Mrs. Dalloway and *To the Lighthouse*" escrito por Neha Singh y publicado en el *International Journal of English Language, Literature and Humanities*. En este estudio, Singh analiza minuciosamente cómo Woolf utiliza la técnica del flujo de conciencia en sus obras *La señora Dalloway* y *Al faro* para indagar en la complejidad de la conciencia humana y la percepción subjetiva del tiempo y el espacio.

Singh examina detalladamente cómo Woolf emplea esta técnica narrativa para plasmar el flujo continuo de pensamientos y sensaciones de los personajes, brindando así una perspectiva singular sobre la naturaleza de la mente humana y la experiencia subjetiva. Este estudio ejemplifica cómo la técnica del flujo de conciencia en las obras de Woolf sigue siendo objeto de interés

y análisis en el ámbito de la psicología literaria, subrayando su relevancia y su contribución a nuestra comprensión de la conciencia y la percepción.

Al sumergirse en la mente de personajes como Clarissa Dalloway o la señora Ramsay, los lectores pueden experimentar directamente los complejos procesos mentales y emocionales que dan forma a sus vidas. Asimismo, la capacidad de Woolf para dar voz a experiencias y emociones universales ha sido objeto de investigación en psicología clínica, debido a que se pueden utilizar pasajes de obras de la escritora como puntos de partida para discusiones sobre temas como la depresión, la ansiedad y la identidad como el de Nieto titulado “Virginia Woolf: Caso clínico” (2004).

Las historias que presenta, con su profundidad psicológica y su atención a las complejidades del ser humano, ofrecen una base empática y comprensiva para explorar los desafíos emocionales que enfrentan los pacientes en la vida real, dignas de estudio en campos como la psicología social y la psicología del desarrollo en lo que respecta a la representación de las relaciones interpersonales en obras como *Orlando* y *Las olas* las cuales proporcionan información sobre cómo las experiencias de relación que influyen en la formación de la identidad y la percepción del mundo.

Del mismo modo, la exploración de la infancia y el desarrollo emocional en *Los años* y *Noche y día* puede arrojar luz sobre los procesos de desarrollo emocional y social en la vida real. En última instancia, el legado de Woolf no solamente ofrece una visión de la condición humana, sino que también brinda una oportunidad para reflexionar sobre el poder transformador de la escritura como un medio poderoso para explorar los misterios de la mente y del corazón humano en la actualidad.

Estudios recientes en psicología literaria han analizado en profundidad cómo la técnica del flujo de conciencia, utilizada magistralmente por Woolf en obras como *La señora Dalloway* y *Al faro*, puede ofrecer valiosas perspectivas sobre la naturaleza de la conciencia y la percepción. Por ejemplo, han examinado cómo el uso de este recurso literario permite a los lectores sumergirse en los pensamientos y experiencias internas de los

personajes, proporcionando una visión única de los procesos mentales y emocionales. En *La señora Dalloway*, el flujo de conciencia de Clarissa Dalloway permite experimentar directamente sus reflexiones íntimas y su lucha por reconciliar el pasado con el presente (Singh, 2022).

Del mismo modo, en *Al faro*, el flujo de conciencia de los personajes revela sus complejos pensamientos y emociones mientras navegan por las complejidades de la vida y las relaciones humanas. Además, la capacidad de Woolf para dar voz a experiencias y emociones universales ha sido objeto de investigación en psicología clínica, donde los terapeutas utilizan la literatura como una herramienta terapéutica para ayudar a los pacientes a explorar y procesar sus propias emociones. Por ejemplo, pasajes de las obras de Woolf se utilizan para entender mucho mejor trastornos como la depresión, la ansiedad y la identidad (Ballester, 2017).

Los personajes y situaciones creados por Woolf proporcionan un punto de referencia empático y comprensivo para los pacientes, permitiéndoles reflexionar sobre sus propias experiencias y encontrar formas de afrontar los desafíos emocionales de manera más efectiva. Es por ello por lo que el análisis de la técnica literaria de Woolf y su utilidad en el estudio de la psicología clínica ilustran cómo la literatura puede proporcionar valiosas perspectivas sobre la naturaleza humana y ser una herramienta poderosa para la exploración y el procesamiento de las emociones.

Como resultado, el legado de Woolf resulta imprescindible a modo de testimonio de la capacidad del arte para ofrecer comprensión, consuelo y sanación en el viaje humano. Sus obras han servido y sirven de inspiración para investigaciones en campos como la psicología social y la psicología del desarrollo, donde se profundiza en el estudio de cómo las relaciones interpersonales y las experiencias de vida influyen en la formación de la identidad y la percepción del mundo. Buenos ejemplos de ello lo muestran los personajes y las interacciones presentes llevadas a cabo por los personajes en obras como *Orlando* y *Las olas*.

Mediante el análisis de estas obras, se pueden identificar patrones comunes en la forma en que las personas construyen su

identidad en relación con los demás y cómo esas identidades influyen en la forma en la que se percibe el mundo. Hay que enfatizar que en el campo de la psicología del desarrollo, se pueden investigar cómo las experiencias de vida representadas en las novelas de Woolf, como en *Los años* y *Noche y día*, pueden impactar en el desarrollo emocional y cognitivo de los individuos en el ámbito personal y social.

La representación de eventos y relaciones significativas en la vida de los personajes influye en la formación de la identidad y en la percepción del mundo de los lectores, especialmente durante períodos críticos de desarrollo. Es por ello por lo que el legado de Virginia Woolf no solo ofrece profundizar sobre lo mental y emocional, sino que permite reflexionar sobre el poder transformador de la escritura como un medio poderoso para explorar las complejidades del ser humano. Sus obras continúan siendo objeto de estudio y análisis en una variedad de disciplinas académicas y su impacto perdura como un recordatorio de la capacidad del arte para iluminar y enriquecer la comprensión del mundo y la identidad personal.

## 5. CONCLUSIONES

En conclusión, el legado de Virginia Woolf, como pionera en el uso de la escritura a modo de forma de terapia, perdura hasta la actualidad y su influencia continúa siendo profunda y significativa. A lo largo de su vida, demostró que la escritura es un medio de expresión artística y una herramienta poderosa para explorar y sanar las heridas emocionales. Sus obras siendo ejemplos sobresalientes de cómo la escritura puede proporcionar una comprensión más profunda de la psique humana y ofrecer consuelo en tiempos de dificultad. Más aún, su influencia se extiende más allá del ámbito literario, inspirando investigaciones en campos como la psicología, la psicología clínica, la psicología social y la del desarrollo, debido a que en sus escritos se encuentran temas relevantes relacionados con la identidad, las relaciones interpersonales y el desarrollo emocional que son fundamentales para encontrar técnicas para la estabilidad y reinserción social de los individuos que presentan ciertas patologías.

La autora optó por la escritura como poder transformador, como medio de autoexploración, sanación y crecimiento personal. Su valiente análisis de sus propias luchas internas y su capacidad para plasmarlas en palabras continúan inspirando a generaciones de lectores y escritores, ofreciendo una luz en el camino de aquellos que buscan comprender y enfrentar los desafíos de la vida a través del arte y la expresión creativa, pese a que la escritura no tuvo el efecto sanador esperado en la propia autora.

Pudo influenciarla el hecho de que se le recomendara que dejara de escribir, no hay que olvidar que pese a que consultó con especialistas, las terapias que le aconsejaron se relacionaban con la pseudociencia, como las propuestas por el doctor Savage (Cáceres, 2014) y acabó perdiendo la fe en alcanzar la tan deseada estabilidad psicoemocional y, paradójicamente, ella se convirtió durante algunos años en su mejor especialista, así afirmó en sus *Diarios* que "la verdad es que escribir constituye el placer más profundo, que te lean es sólo un placer superficial" (2000: 15). En la actualidad existe la llamada terapia narrativa empleada como construcción y reconstrucción individual con el objetivo de alcanzar el bienestar social y emocional (McLeod, 2022), por lo tanto, el legado de Virginia Woolf perdura como un recordatorio de la capacidad del arte para transformar vidas mediante la autosanación.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLESTER, Joseph (2017). "Virginia Woolf. Entre la escritura y la enfermedad". *Métode*. Recuperado de <https://metode.es/revistas-metode/monograficos/virginia-woolf.html> [Fecha de consultación: 28/01/2024].
- CÁCERES, Pilar (2014). "Virginia Woolf y el psicoanálisis". *Mundo crítico*. Recuperado de <https://mundocritico.es/2014/02/virginia-woolf-y-el-psicoanalisis/> [Fecha de consultación: 02/03/2024].
- CAMUS, Albert (2023). *El mito de Sísifo*. Valencia: Lucemar.
- DE BEAUVOIR, Simone (2012). *El segundo sexo*. Valencia: Diálogo editorial.
- DETLOFF, Madelyn (2016). *The Value of Virginia Woolf*.

- Cambridge: Cambridge University Press.
- GARCÍA NIETO, Rebeca (2022). “Virginia Woolf: Caso clínico”. *Asociación española de neuropsiquiatría*, 92. Recuperado de [https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0211-57352004000400005](https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352004000400005) [Fecha de consultación: 20/02/2024]
- LEE, Hermione (1997). *Virginia Woolf*. Madrid: Knopf.
- LORDE, Audre (2020). *Hermana otra. Sister Outsider*. Madrid: Horas y Horas.
- MCLEOD, John (2022). *Narrative and Psychotherapy*. Nueva York: SAGE Publications Ltd.
- NIN, Anais (1966). *Diaries of Anais Nin, 1931-1966*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- PICADO, Belén (2021). “Los beneficios psicológicos de escribir un diario personal”. *Psicología*. Recuperado de <https://belenpicadopsicologia.com/diario-personal/> [Fecha de consultación: 30/03/2024].
- PROUST, Marcel (2011). *En busca del tiempo perdido*. Madrid: Alianza Editorial.
- SINGH, Neah (2022). “Virginia Woolf’s Stream of Consciousness Technique: A Study of Mrs. Dalloway and To the Lighthouse”. *International Journal of English Language, Literature and Humanities*. Recuperado de <https://www.citefactor.org/journal/index/11050/international-journal-of-english-language-literature-and-humanities> [Fecha de consultación: 20/02/2024]
- SZASZ, Thomas (2006). *My Madness Saved Me The Madness and Marriage of Virginia Woolf*. London: Routledge.
- WOOLF, Virginia (2006). *Al faro*. Madrid: Cátedra.
- WOOLF, Virginia (2023). *Las olas*. Madrid: Alianza Editorial.
- WOOLF, Virginia (2023). *La señora Dalloway*. Madrid: Ediciones Akal.
- WOOLF, Virginia (2024). *Los años*. Lisboa: Lumen.
- WOOLF, Virginia (2023). *Noche y día*. Barcelona: Trotalibros Ediciones.
- WOOLF, Virginia (2022). *Orlando*. Madrid: Alianza Editorial.
- WOOLF, Virginia (2000). *Diarios 1925-1930*. Madrid: Siruela Ediciones.

“CON VIVA VOCE DAMNATA”.  
AUTOEXPRESIÓN FEMENINA EN EL SIGLO XVI

“CON VIVA VOCE DAMNATA. “FEMALE SELF-  
EXPRESSION IN THE 16<sup>th</sup> CENTURY

Sara CASCELLA ALCARAZ  
*Universitat de València*

*Resumen*

Este estudio parte del análisis filológico realizado a partir de la correspondencia personal entre Margherita Pia Sanseverina y el escritor renacentista Gian Giorgio Trissino. Ubicamos cronológicamente la producción de las epístolas entre 1512 y 1520, el arco temporal en el cual se sitúa la relación entre ambos. Este estudio se focaliza en la instrumentalización que la mujer hace de la escritura en las epístolas, las cuales se convierten en un medio de autoexpresión necesario. Además, observamos las estrategias retóricas y discursivas que Margherita Pia Sanseverina emplea en la prosa para exhibir sus sentimientos y la forma en la que se autodefine como sujeto pensante y sintiente en un contexto que la quería como un mero objeto pasivo.

*Palabras clave:* Escritura, epístolas, autoexpresión, mujeres, Siglo XVI.

*Abstract*

This study is based on philological analysis carried out on the personal correspondence between Margherita Pia Sanseverino, a widowed woman, and the Renaissance writer Gian Giorgio Trissino. We chronologically place the production of the letters between 1512 and 1520, the time frame in which their relationship unfolds. This study focuses on the

instrumentalization that the woman employs in her writing in the letters, which become a necessary means of self-expression. Additionally, we observe the rhetorical and discursive strategies that Margherita Pia Sanseverina uses in prose to exhibit the feelings of her being and the way in which she defines herself as a thinking and feeling subject in a context that sought to perceive her as a passive object.

*Keywords:* Writing, epistles, self-expression, women, 16th century.

## 1. INSTRUMENTALIZACIÓN DE LA ESCRITURA

La correspondencia entre Margherita Pia Sanseverina y Gian Giorgio Trissino representa un testimonio revelador acerca de las estrategias retóricas femeninas en la autoexpresión de su sentimiento en el siglo XVI. La producción epistolar analizada surge del vínculo que los dos protagonistas mantenían y refleja la escritura como un recurso liberador empleado por Margherita Pia para poder afirmar su individualidad y plasmar su destreza en la composición.

La auto narración de Margherita Pia nos presenta a una mujer culta y hábil en la redacción, con inquietudes que desarrolló gracias al contexto social en el cual creció, ya que pertenecía a una familia próspera del norte de Italia que mantenía una hegemonía intelectual instaurada en la corte de Ferrara. Era hija de Marco II Pio, señor de Carpi, y Benedetta del Carretto (Bertomeu 2020: 60). Aunque la figura de una mujer culta representaba más bien un *estatus* para las cortes italianas, su rol no sobresalía más allá que en poseer las cualidades adecuadas para emprender conversaciones literarias animadas (Cox 2008:42). En este ambiente, Margherita Pia conocería a Gian Giorgio Trissino y empezarían su íntima y silenciosa relación epistolar, en la cual podemos advertir cómo el vínculo entre ellos no se limitaba solo a la esfera intelectual (Casella 2023: 104).

Aunque en el contexto literario del siglo XVI se popularizó la



publicación de colecciones epistolares (Venzo 2015: 12)<sup>1</sup>, con ejemplos como el de la correspondencia poética entre Pietro Bembo y Vittoria Colonna, *Rime* (1530) las cartas entre Margherita Pia y Trissino no poseen un fin divulgativo. Por lo contrario, la relación entre ambos, la cual ha sido objeto de debate por parte estudiosos, debía mantenerse al margen de lo público (Bertomeu 2020 :64), especialmente por el estado civil de viuda de la mujer<sup>2</sup>, que requería que no se le relacionara con hombres que no fueran de su familia y que le prohibía expresar sus opiniones y pensamientos (Bertomeu 2017: 42). Reglas socioculturales que Margherita Pia transgrede al asentar el vínculo epistolar con Trissino.

El estudio de las epístolas presentadas parte de la edición filológica realizada previamente (Casella, 2023), cuyo *corpus* está compuesto por 11 documentos, diez de los cuales se conservan manuscritos en el fondo Rothschild de la *Bibliothèque nationale de France*, con excepción de la epístola que ocupa el último lugar de la edición, extraída de la biografía de Trissino publicada por Bernardo Morsolin en 1878, cuya inclusión se ha visto necesaria para ofrecer una visión lo más completa posible de la correspondencia conocida, a falta de localizar las posibles respuestas del escritor. Las epístolas, fechadas entre 1512 y 1520, narran la historia de la relación en el arco temporal de ocho años. Todas las cartas son autógrafas, redactadas por Margherita Pia menos la primera epístola del *corpus*<sup>3</sup>, escrita por Graziosa Maggi, cuñada de Margherita Pia, que intermedia en el primer contacto epistolar identificado entre ambos protagonistas, en el cual ella participa solo en pocas

---

<sup>1</sup> Venzo (2015: 12) explica que “Dal Cinquecento, grazie alla riproducibilità permessa dai mezzi tipografici, la lettera privata diveniva oggetto di un processo di trasformazione che la rendeva pubblicabile e dunque diretta a un destinatario collettivo, determinandone il passaggio da luogo comunicativo a opera letteraria. Pietro Aretino viene considerato l'iniziatore del genere "libro di lettere"”.

<sup>2</sup> Para una visión más detallada del marco social que influye en la vida de Margherita Pia debido a su estado civil de viuda remito al texto de María José Bertomeu (2020) ya citado.

<sup>3</sup> Esta primera carta de la edición fue enviada desde Borgo el día 20 de abril de 1512.

líneas relativas al *congedo*.

Como hemos indicado, para el estudio contamos solo con las misivas de Margherita Pia; sin embargo, son suficientes, las necesarias, para reconstruir su figura como una mujer que posee una desarrollada destreza para la prosa y que, además, disfruta de la escritura convirtiendo tal actividad, que ella misma define como *dolce et dilettevole exertitio*, en un medio que le proporciona libertad y la posibilidad de expresar pensamientos (Cascella 2023: 106). El enfoque de análisis que exploramos en este artículo tiene como objetivo señalar los recursos estratégicos narrativos que la mujer emplea para poder auto expresarse en un contexto que se empeñaba en silenciar su voz y sus pensamientos.

La relectura de los textos bajo esta nueva orientación permite reconocer diversas estrategias que la dama emplea en las epístolas para poder expresar sus sentimientos, en concreto, se han detectado dos núcleos discursivos paralelos pero antitéticos entre ellos.

La mujer, por una parte, se apoya en un eje retórico basado en la *diminutio persona*, marcado y contenido por las normas sociales que le afectaron directamente, donde ella misma se reconoce como un ser digno de humildad y perdón mientras que eleva a Trissino a una jerarquía superior. Por otra parte, Margherita Pia desafía sutilmente las reglas sociales con su capacidad narrativa, tomando conciencia de su individualidad y recreándose como sujeto insubordinado que desea, siente, sufre y sobre todo que expresa sus emociones mediante ese *dolce et dilettevole esertitio*.

### 1.1. DIMINUTIO PERSONA

En la estructura que rige los documentos vemos reflejada la cercanía de los corresponsales, aunque las formas de cortesía y los modelos epistolares establecidos permanecen, las cartas carecen de rigidez en su composición, resaltando la informalidad del intercambio.

En la apertura de los documentos, se marca la intimidad que involucraba a ambos: se obvian oraciones en función de *salutatio* y se establece una apertura más directa. Margherita Pia

opta por comenzar por la *captatio benevolentia* (Bertomeu 2020: 62) donde exhibe a la perfección el estilo retórico femenino de la época, en el cual la humildad era un elemento constante (Bertomeu 2017: 364)<sup>4</sup>. La mujer integra un mecanismo de *autodiminutio persona*, que persiste a lo largo de toda la estructura narrativa de las cartas. Aquí un ejemplo de cómo la mujer culpa a su propia negligencia y redacta un mensaje autocrítico explícito: “*cognosciuta la mia propria negligentia, pigricia et dapochagine, qual più volte ho con voi*”<sup>5</sup>.

Este mensaje se repite de forma continuada en la totalidad de los documentos: “*dil che mi excuso et doglio*”, en la misiva del 3 de junio de 1512 [carta 2 ]; “*visto negligentia et pigritia; la qual al mio iudicio non merita men laude che quella facessi biasmo*” en la carta del 15 de mayo de 1515 [carta 4]. Tales construcciones sintácticas son seleccionadas y elaboradas por Margherita Pia con el propósito de situarse en un escalón inferior y ocupar una posición de modestia. Su estrategia retórica se apoya en la creación de un núcleo argumental basado en la apelación de la súplica, la culpa y la búsqueda de perdón:

Certo non vedendo hora, tanto più diligentia et sollicitudine, questo per il passato haveti visto negligentia et pigritia; la qual al mio iudicio non merita men laude che quella facessi biasmo [Carta 4]

Mediante el empleo de adjetivos contrapuestos que resaltan las diferencias entre ambos, Margherita concreta la relación de desigualdad: sitúa a Trissino en una posición superior mientras ella misma se relega en una condición subordinada. El varón es elogiado mediante calificaciones como “*Magnifico*”, “*honorato et caro*”, “*virtuoso*” o “*fedele*” y ella se autodefine como “*negligente*” y “*imperfetta*”.

---

<sup>4</sup> Sobre las estrategias retóricas epistolares de las mujeres remito al texto de la profesora Bertomeu (2017), que pone el foco en las mujeres del XVI y su prosa en la redacción epistolar en un contexto en el cual las mujeres estaban delimitadas por las reglas impuestas.

<sup>5</sup> Para las citas de las cartas utilizo mi edición (Casella, 2023) por lo que el número entre corchetes remite al número que tienen en esta.

Esta dinámica se ve reforzada por el uso de posesivos que funcionan como testimonio de la unión entre ambos, Margherita Pia emplea frecuentemente el epíteto “*Giangiorgo mio*” e incluso llega a suscribir una epístola como “*più vostra che sua*” subrayando así su actitud de “entrega” hacia el amado.

Margherita Pia, de este modo, reconociéndose a sí misma como un individuo subordinado moldea un escudo estratégico, una premisa que establece el tono del mensaje, marcado por las imposiciones sociales, pero que pierde su fuerza en la *narratio* de las epístolas.

## 1.2. *CON VIVA VOCE DAMNATA*

El contexto misógino en el cual Margherita Pia se desenvolvió le exigía el silencio, un silencio que no es el de su voz, sino también el de sus pensamientos y el de su cuerpo (Bertomeu 2017: 42). Por esta razón, determinadas locuciones empleadas para exhibir sus emociones como, por ejemplo, “*con viva voce damnata*”, podrían suponer una actitud “inadecuada” en el siglo XVI. En la época, las efusiones de los sentimientos libres y de las emociones eran vistos como un ejercicio que debía mantenerse “controlado” y codificado por las normas establecidas que no dejan espacio a la creatividad individual (Palazzolo 2015: 27). La estructura discursiva de las epístolas estaba conformada por un esquema rígido que no permitía salirse de las líneas marcadas por las convenciones. Esta imposición, además, es más evidente en el caso de Margherita Pia ya que las mujeres viudas debían guiarse por la prudencia (Bertomeu 2017: 47), una actitud que ella llega a descuidar para poder sumergirse en la *narratio* de su persona.

La mujer diferencia de este modo los dos núcleos discursivos contrastantes entre sí: al mismo tiempo que recurre a la *diminutio persona* y se define a sí misma como un individuo digno de piedad, también se recrea como un sujeto activo que piensa, siente y desea:

Con il qual spesso spesso ragiono di voi et al suo dispetto forsi lo facciamo con li ragionamenti nostri presente et così faremo fin che con la viva presentia ne sareti degni di voi che quando il

sia, nol so, ma so ben chio il bramo assai. Et ben che da ogni tempo il vedervi et odarvi mi sia sopra modo grato, mi sarebbe gratissimo hora per intendere quei vostri pensieri, facti sopra i miei pensieri dal giermolgio de li quali mi trovo anchor assai lontana. [carta 6]

En la carta del 7 de noviembre de 1518 – carta 8 de nuestra edición –, observamos cómo Margherita Pia manifiesta su dolor por no haber podido ver a Trissino en persona y, en el *congedo*, compara sus sentimientos a una enfermedad: “*Quella vostra resuscitata da una gravissima infirmità che sumamente brama vedervi Margherita Pia de San Severin, più vostra che sua.*” Esta metáfora conforma el núcleo narrativo de la epístola en el cual la dama exterioriza y describe los síntomas de su sentimiento y sentencia que “*sol la morte potrà extringuere*” lo que ella padece.

El despliegue de sus reflexiones vuelve a contrastar con la moderación requerida cuando ella articula la percepción de su propio “deseo”:

non dirò che il desiderio si faccia già maggior perché quello è sempre stato in tanto colmo che più non haveria possuto credere, ma dirò ben che'l dispiacer è facto sì grande che a nullo altro si potria agualgiare, dico di cosa simile come è questa de ch'io parlo. Oimé, viver un corto tempo in speranza di giorno in giorno [...] [carta 9]

La exteriorización de este sentimiento resulta “inapropiada” en cuanto Margherita Pia se posiciona como un individuo activo que cumple con la acción de desear mientras que Gian Giorgio Trissino se convierte en el objeto de anhelo: “*mi ha cressuta la quasi inextinguibile sete di vedervi*” en la carta 6 o en la carta 8 “*et gli racordo atender la promessa de honorar queste parte con la presentia vostra, la qual per consolacion de molti amici sumamente è desiderata et più da chi più l'ama*”.

No obstante, reaparece la dualidad dialéctica que caracteriza el estilo epistolar de Margherita Pia al disculparse con Trissino por las carencias de su escritura. Aunque ella desvaloriza sus habilidades, simultáneamente exhibe destreza retórica, la cual utiliza como instrumento para concretar sus emociones, sobre

todo la melancolía, un estado de ánimo que describe con frecuencia: “*Et in questo megio me vi facio raccomandata tante volte quanto sono le insidie, li inganni, le paure, timori et speranze diverse de questi travagliati et rencresevoli tempi. Stati sano et de li amici vostri racordevole*”<sup>6</sup>.

La desesperanza de Margherita Pia se acentúa en el siguiente fragmento, en el que, tras la muerte de su hermano, exterioriza su duelo:

mala nova per la perdita del mio dulcissimo et amorevole fratello sopragionta, che quasi di me stessa obliai, pur refrancatami alquanto et dato loco alla ragione ho a me stessa usato tanta forza, che quella così vecchia et imperfetta come è, la mando agionta con questa, solo perchè cognoscati, che dal scordare non è causato, et così adonque per testimonio de li mei troppi cognosciuti difetti questa.

[carta 7]

Margherita Pia se sirve también de figuras retóricas que enriquecen la *autonarratio* y que demuestran su conocimiento de la tradición retórica y literaria. Así utiliza imágenes como la de *collige virgo rosis*: (Cascella 2023:107) en la carta 6 “*et che eravati qual vergine che arrivi in un bel prato*”; o la del amor *post mortem*: “*Ma faza come la voglia, questo animo sarà sempre vostro, finché viva et anche dopo la morte ; quella honorata di voi memoria, che sol la morte potrà estinguere*”<sup>7</sup>.

Margherita Pia integra este concepto en diversas ocasiones en el *corpus*. En particular, en la última carta, del 28 de marzo de 1520, en la que se conoce el desenlace de la relación, interrumpida cuando la mujer ingresa en un convento a Carpi, posiblemente por las presiones familiares para que contrajera matrimonio (Bertomeu 2020: 60).

Margherita expresa: «Ma faza come la voglia, questo animo sarà sempre vostro, finché viva et anche dopo la morte» y sucesivamente, cita versos del *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca: “*Perchè, quel che me trasse ad amar prima, altrui*

---

<sup>6</sup> Carta 9 de la edición.

<sup>7</sup> Carta 8 de la edición.

*colpa mi toglia. Del mio fermo voler già non mi svoglia*”<sup>8</sup>

En este último contacto, Margherita Pia se libera definitivamente de las imposiciones de prudencia, silencio y contención para sumergirse en la *descriptio* de sus percepciones:

Io vivo, come Dio vole, in lacrime et sospiri, benché me pare che li occhi mei non pianzano tanto quanto merita la perzeda (*sic*) che ho facto; e poi, quando penso a quell' altra cosa che mi bisogna fare contra il voler vostro e mio, non so perché non mora. Hoimè! che questa è pur troppo inzuria, che me ha facta la fortuna e fanne offendere quella persona. S'io spendesse questa vita, non satisfaceria alle obligatione ch'io li ho.

[carta 11]

Pese a todo, Margherita Pia tiene una vez más la necesidad de disculparse y justificarse. En este contexto, se autocalifica una vez más como “*indegna*” y apela a la misericordia para solicitar el perdón:

E sempre ho in bocca il vostro motto, il qual me insegna a soffrire questi affanni Ben vi priego, se la dimanda mia non è superba, che vogliati tenermi in qualche parte de l'animo vostro; pensando che ben trovereti altre donne più belle et più degne di me, forse non ne trovereti una più fidele, né che più vi ami di quel che fazo io. [carta11]

## 2. CONCLUSIONES

Como apuntado, las epístolas, aunque se encuentren al margen de los géneros literarios, representan una fuente valiosa para poder conocer y escuchar a las mujeres (Bertomeu 2017: 368). A través de su escritura y del análisis textual y pragmático de esta es posible reconstruir su figura y su carácter, como en el caso de Margherita Pia Sanseverina, que, aunque debía someterse a la humildad retórica, poseía habilidades discursivas capaces de subvertir implícitamente las reglas sociales que le imponían la contención de sus sentimientos. Las epístolas de

---

<sup>8</sup> Los versos corresponden al soneto 59 del *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca [carta 11].

Margherita Pia, como analizado, demuestran que fue capaz de transformar la escritura en un instrumento favorable para ella misma, que podía proporcionarle esa libertad de autoexpresión que se le prohibía además de romper el silencio al cual estaba condenada con su *viva voce damnata*.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BERTOMEU MASIA, María José (2020) “Cartas desde el silencio. La correspondencia de Margherita Pia Sanseverina”, en Miriam Borham Puyal, Jorge Diego Sánchez y María Isabel García Pérez (Coords.), *Documentando la memoria cultural: Las mujeres en las (auto)narraciones exocanónicas*, pp. 57-71. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- BERTOMEU MASIA, María José (2017). “El sistema de correos y la correspondencia de las mujeres en la Italia del siglo XVI”. En Galleño Cuiña A., López A., Pociña A. *La Carta, reflexiones interdisciplinarias sobre la epistolografía*, pp. 360-369. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- BERTOMEU MASIA, María José (2018) “Intorno all’Epistola della vita che deve tenere una donna vedova di Gian Giorgio Trissino”, en Secchi Tarugi, Luisa (ed.). *La donna nel Rinascimento: amore, famiglia, cultura, potere*, pp. 39-50. Firenze, Franco Cesati.
- CASCELLA ALCARAZ, Sara (2023) “Cartas inéditas de Margherita Pia Sanseverina a Gian Giorgio Trissino”, en Benavent Júlia, Bertomeu Masía María José (eds.) *El No de las mujeres*, pp. 103-120. Valencia, Tirant Lo Blanch.
- COX, Virginia (2008) *Women’s writing in Italy 1400-1560*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- MORSOLIN, Bernardo (1984) *Gian Giorgio Trissino Monografia d’un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, Firenze: Le Monnier.
- PALAZZOLO, Maria Iolanda (2015) “I segretari glanti tra norme prescrittive e trasgressioni letterarie” en Venzo Manola Ida (ed.) *Scrivere d’amore, lettere di uomini e donne tra Cinque e Novecento*, pp 20-25. Roma: Viella.
- VENZO, Manola Ida (2015) “Documenti in sé: usi e abusi” en Venzo Manola Ida (ed.) *Scrivere d’amore, lettere di uomini e*



*donne tra Cinque e Novecento*, pp 11-18. Roma: Viella.

LA DUALIDAD NARRATIVA DE *MEMORIAS DE ABAJO* (1943): LA PINTURA Y LA ESCRITURA DE LEONORA CARRINGTON

THE NARRATIVE DUALITY OF *DOWN BELOW* (1943): PAINTING AND WRITING BY LEONORA CARRINGTON

Lucía CASSIRAGA

*Universitat Politècnica de València*

*Resumen*

La obra *Memorias de Abajo* (1943), escrita por Leonora Carrington, supone —aun cuando se trata de un caso singular— un testimonio fundamental de la violencia ejercida contra el cuerpo—mente de la mujer moderna de comienzos del siglo XX que optó *motu proprio* por no seguir los principios burgueses de la época. Por ello, estudiaremos el valor testimonial que adquiere esta pieza, así como las relaciones sustanciales que se identifican entre ella y el trabajo plástico de Carrington.

*Palabras clave:* Carrington, escritura, pintura, violencia, cuerpo.

*Abstract*

The piece *Down Below* (1943), written by Leonora Carrington, represents —even though it is a singular case— a fundamental testimony of the violence exercised against the body—mind of the modern woman of the early twentieth century who chose of her own accord not to follow the bourgeois principles of the time. Therefore, we will study the testimonial value acquired by this piece, as well as the substantial relationships identified between it and Carrington's plastic work.

*Keywords:* Carrington, writing, painting, violence, body.

## 1. INTRODUCCIÓN

La obra *Memorias de Abajo*<sup>1</sup> tiene su origen en el exilio que vivió Leonora Carrington (Lancaster, 1917 – México, 2011) tras la caída de Francia del año 1940. La invasión nacionalsocialista alemana de este país junto a la de Bélgica, Luxemburgo y Países Bajos, así como la consecuente persecución nazi, empujó a la artista a trasladarse de inmediato a territorio español con la intención de obtener en Madrid un visado para su compañero sentimental, Max Ernst (Brühl, 1891 – París, 1976). El artista alemán había sido arrestado y transferido al *Camp des Milles*<sup>2</sup> un campo de concentración ubicado al sureste de Francia, pues era contrario al nazismo. Sin embargo, durante las fechas en que Carrington huyó de la persecución nacionalsocialista, en España se acababa de establecer el régimen franquista (1939–1975). “Si a Leonora la encerraron en una institución, no hubo peor institución ni clima más cruel que la España de Franco con su guardia civil que intentó destruir su mundo imaginario y afectivo” (Poniatowska, 2017: 9), afirma la biógrafa de Carrington, Elena Poniatowska (París, 1932), en el prólogo de *Memorias de Abajo*. De hecho, tras apenas llegar a Madrid desde *La Seu d’Urgell*, Carrington fue secuestrada y violada por un grupo de la organización paramilitar Requeté:

Se levantaron algunos de aquellos hombres y me metieron a empujones en un coche. [...] Me llevaron a una habitación decorada con elementos chinos, me arrojaron sobre una cama, y después de arrancarme las ropas me violaron el uno después del otro (Carrington, 2017: 28–29).

Por extensión, la violencia asociada al destierro francés al que se vio obligada a llevar a cabo la autora británica intensificó las alucinaciones y los ataques de locura de los cuales venía

---

<sup>1</sup> Los pasajes que transcribimos en las siguientes páginas están extraídos de la edición española más reciente publicada hasta la fecha (Alpha Decay, 2017).

<sup>2</sup> Con anterioridad a su internamiento en este campo, cuando Francia le declaró la guerra a Alemania, el artista fue detenido ya que, debido a su nacionalidad alemana, las autoridades francesas lo consideraron extranjero enemigo.

siendo objeto. Tal vez, esta alienación mental pudo verse agravada por una posible *neurosis* o *psicosis de guerra*. Como consecuencia, con tan sólo veintitrés años fue recluida forzosamente por su familia en una clínica psiquiátrica en la que pasaría encerrada alrededor de cuarenta días. Podemos intuir que otra de las razones por las que la autora fue encerrada en esta institución psiquiátrica en el norte de España respondió al hecho de que la escritora optó *motu proprio* por no seguir los principios burgueses de la época. Esta voluntad se vio confrontada ante la pretensión de las autoridades fascistas de establecer un severo control social, pero, sobre todo, ante la pertinaz aspiración de sus padres por convertirla en una buena esposa.

Carrington fue una mujer salvaje que desde muy joven presentó rebeldía ante las normas impuestas por la sociedad y por su familia. Es conocido que fue expulsada de todos los internados católicos a los que sus progenitores la enviaron para que desarrollase su formación burguesa. Fue trasladada de Londres a París y, más adelante, a Florencia. De igual manera, es sabido que su familia presentó resistencia ante la voluntad de la artista de estudiar pintura en Inglaterra. Su padre le prohibió una y otra vez desplazarse a Londres a desarrollar la formación artística que ella tanto anhelaba, incluso, en una ocasión, llegó a sentenciar ante la hija: “Los que se dedican al arte son pobres u homosexuales. Ningún hijo mío puede ser tan idiota como para creer que pintar sirva de algo” (Poniatowska, 2018: 60). Sin embargo, con dieciocho años, la autora decidió trasladarse a Londres e iniciar sus estudios artísticos en la Escuela de Arte de Chelsea.

Otra muestra del deseo de Leonora Carrington de no atender a las normas sociales que se le imponían por ser mujer se manifiesta en lo acontecido en el baile de debutantes celebrado en el Hotel Ritz en el año 1935 al que fue invitada. Naturalmente, la joven no tenía el mínimo interés en asistir a dicho evento, pues era conocedora de que el mismo tenía como objetivo emparejarla con el mejor aspirante que cumpliera con las expectativas establecidas por la familia Carrington y, de este modo, concertar un matrimonio aristocrático. No obstante, la artista se vio forzada a asistir y fue presentada a la corte del rey

Jorge V. Más adelante, tuvo que acudir a los bailes de temporada, pero, hastiada del ambiente protocolario en el que se la obligaba a ser partícipe, reaccionó siempre con desdén, llegando incluso, en una ocasión, a apartarse y a dedicarse exclusivamente a la lectura de una obra literaria de Huxley. Este gesto fue tajantemente rechazado por sus padres, que la acusaron de no tener remedio y de avergonzar a la familia.

A lo largo de las siguientes páginas nos centraremos en determinar las razones principales por las que la obra *Memorias de Abajo* representa el paradigma del vínculo existente entre la noción de la mente y del cuerpo de la mujer en la narrativa occidental de la primera mitad del siglo XX. Asimismo, estudiaremos las relaciones más significativas que se identifican entre lo relatado en *Memorias de Abajo* y el trabajo plástico de Carrington. Para ello, veremos cómo la autora hace uso de diferentes medios de expresión artística que le permiten articular una investigación conceptual que deriva en una valiosa complementación de estas célebres memorias.

## 2. EL PARADIGMA DE LA ESCRITURA SUBVERSIVA DE *MEMORIAS DE ABAJO*

El motivo principal por el cual el escrito que nos ocupa supone un valioso ejemplo de la narración contracultural moderna que se estaba gestando a comienzos del siglo XX, atiende, en primer lugar, a la ruptura —en nuestra opinión, intencional— de la autora con las convenciones literarias tradicionales. En otras palabras, no se trata de un relato autobiográfico que se ajusta a las características del canon. Esto se debe, principalmente, a que “las memorias de Carrington descartan una narrativa del *Yo* unificado y engendran una concepción rizomática de la subjetividad que [...] desafía las fuerzas políticas hegemónicas” (de la Parra, 2021: 113). Es decir, Carrington subvirtió el género de la autobiografía centrada únicamente en la narración subjetiva e identitaria. Este último recurso le permite “no sólo [...] protegerse de los acontecimientos nocivos que la rodean, sino también [...] contrarrestar las fuerzas que exigen una identidad monolítica” (de la Parra, 2021: 126).

Dicho lo cual, *Memorias de Abajo* refleja de qué manera el sistema optó por encerrar a Leonora Carrington en contra de su voluntad por el hecho de que ella se opusiese firmemente a los preceptos dominantes de la sociedad burguesa. La finalidad de este internamiento fue la de mitigar la subjetividad autónoma de la artista y así, fundamentalmente, provocar en ella la esterilidad creativa. Es decir, el cometido de la institución psiquiátrica estuvo dirigido a estandarizar u homogeneizar al sujeto en cuestión. En suma, las instituciones familiar, psiquiátrica y nacional, reprimieron de manera sistemática a la autora o, en otras palabras, la amenaza que suponía una mujer procedente de una familia acomodada que se negaba a cumplir con los dogmatismos de la época.

### 3. EL CUERPO DE LEONORA CARRINGTON Y SU RELACIÓN CON EL ENTORNO

Estas breves memorias nos permiten percibir el modo en que la artista británica sintió una profunda conexión con el estado del mundo y, por ende, la vinculación corporal que experimentó con la tierra. Por ello, resulta fundamental destacar el hecho de que Leonora Carrington tendió a somatizar lo ocurrido en el plano social. Es decir, experimentó en su cuerpo la angustia psíquica producida por la inestabilidad del contexto sociopolítico por el que tuvo que transitar durante aquellos años. Así lo argumenta cuando escribe al comienzo de *Memorias de Abajo* las siguientes palabras:

Me di cuenta de que mi angustia —mi mente, si usted prefiere— intentaba dolorosamente unirse a mi cuerpo; mi mente no podía ya manifestarse sin causar un efecto inmediato en mi cuerpo, en la materia. [...] Yo intentaba comprender este vértigo mío: que mi cuerpo ya no obedecía las fórmulas arraigadas en mi mente, las fórmulas de la vieja y limitada Razón; que mi voluntad ya no engranaba con mis facultades motoras (Carrington, 2017: 25).

De un modo un poco más intrincado, la autora insiste en esta conexión entre su cuerpo, su mente y el contexto circundante a

ella al afirmar que:

Mi estómago era el lugar donde se asentaba la sociedad, pero también el punto por donde me unía con todos los elementos de la tierra. Era el *espejo* de la tierra [...]. Tenía que eliminar de este espejo —mi estómago— las espesas capas de suciedad [...], a fin de que reflejase clara y fielmente la tierra (Carrington, 2017: 20).

De hecho, podemos identificar el inicio de esta somatización en su temprana adolescencia cuando, como explicaremos más adelante, se confrontó con su padre por un juguete y, como resultado de la disputa, afirmó que no volvería jamás a comer ni a beber. Esta decisión de Leonora Carrington no la interpretamos como un gesto de rebeldía ante la decisión de su padre de deshacerse bruscamente de su juguete favorito, sino como una primera manifestación del modo en que transformó la angustia y la rabia producida por la discusión en síntomas físicos, esto es, en la ausencia completa de apetito.

Este último aspecto pone de manifiesto la gran conciencia que la artista tuvo de su cuerpo. La dimensión corporal de Carrington, pues, se convierte en un componente intrínseco a la escritura de *Memorias de Abajo*. Al comienzo de la narración, la autora precisa que fue internada en el manicomio santanderino *como un cadáver*, ya que “durante el trayecto, me administraron tres veces Luminal<sup>3</sup> y una inyección en la espina dorsal: anestesia sistémica” (Carrington, 2017: 32). Explica que, al despertar, sintió un fuerte dolor y que inmediatamente fue consciente de que su cuerpo estaba amarrado con correas de cuero:

Me sentía dolorida, y descubrí que tenía las manos y los pies atados con correas de cuero. [...] don Mariano, el médico director del sanatorio, [...] me había abofeteado y atado con correas, y me había obligado a tomar alimento a través de unas cánulas introducidas por las ventanas de la nariz (Carrington, 2017: 35–37).

---

<sup>3</sup> El Luminal es el nombre comercial del medicamento que se emplea contra los ataques epilépticos y para prevenir las convulsiones.

Leonora Carrington vivió varias agresiones médicas a lo largo de su internamiento, ya que durante numerosos episodios fue maltratada severamente por el personal psiquiátrico. Un ejemplo de ello lo hallamos en lo ocurrido unos días después de cobrar conciencia, cuando a la artista se le permitió pasear por el jardín de las instalaciones:

Armada de una jeringuilla que esgrimía como una espada, Mercedes [una enfermera] me clavó la aguja en el muslo. Pensé que era un somnífero y decidí no dormirme. Para gran sorpresa mía, no sentí sueño. Vi que se me hinchaba el muslo alrededor del pinchazo, hasta que la inflamación se me puso del tamaño de un melón. Frau Asegurado [su cuidadora] me dijo que me habían provocado un absceso artificial en el muslo; el dolor, y la idea de que había sido infectada, me hicieron imposible andar libremente durante meses (Carrington, 2017: 42).

Otro de los tratos más violentos que sufrió durante su confinamiento está asociado a las dos inyecciones de Cardiazol que le suministraron. Convendría precisar que Carrington fue tratada en Santander con este fármaco en tres ocasiones diferentes. En pocas palabras, lo que produce a nivel físico el empleo de Cardiazol es la estimulación del sistema nervioso central y la inducción de espasmos convulsivos similares a la terapia de *electroshock*:

Cada uno agarró una parte de mi cuerpo y vi el *centro* de todos los ojos fijos en mí con una mirada espantosa. Los ojos de don Luis me arrancaban el cerebro, y me fui hundiendo en un pozo... muy lejos... El fondo de ese pozo era la detención de mi mente, por toda la eternidad, en la esencia de la angustia absoluta. [...] Más tarde supe que mi estado había durado diez minutos; estaba convulsa, lastimosamente horrenda; gesticulaba, y mis muecas las repetían todas las partes de mi cuerpo. Cuando volví en mí yacía desnuda en el suelo (Carrington, 2017: 53–54).

#### 4. LA DUALIDAD NARRATIVA DE LA OBRA DE LEONORA CARRINGTON



Si leemos y estudiamos detenidamente *Memorias de Abajo*, podremos percibir que existen varias relaciones entre su escritura y la labor plástica que desarrolló Leonora Carrington. De hecho, una de las pinturas fundamentales que establece conexión con estas memorias es un óleo que comparte título con el trabajo narrativo que estamos analizando (Imagen 1). Esta pieza de formato horizontal está fechada el día 12 de diciembre de 1941 y, en su reverso, podemos leer las siguientes palabras: *Pour Toi, Renato, au Nom du Magie, le Vert qui est mon Couleur* (“Para Ti, Renato, en nombre de la Magia, el Verde que es mi Color”).



**Imagen 1.** Leonora Carrington: *Memorias de Abajo* (1941). Fuente: <https://bit.ly/3TRBALh>

Renato Leduc (Ciudad de México, 1897 – Ciudad de México, 1986) fue el escritor y diplomático mexicano con el que Leonora Carrington contrajo matrimonio en torno al año 1941 con la intención de huir de la tutela familiar y, así, del psiquiátrico donde estuvo ingresada. Es conocido que durante el período en que Leonora Carrington estuvo ingresada en el asilo santanderino que se suponía que debía ayudarla a sanar psíquica y mentalmente, su familia organizó su futuro traslado a otra institución mental, en este caso, situada en Sudáfrica. Por fortuna, la autora escapó de la vigilancia de la guardiana que le había asignado su familia y que debía acompañarla en el traslado y se refugió en la Embajada de México en Lisboa, donde se reunió con Leduc. Al año siguiente, en 1942,

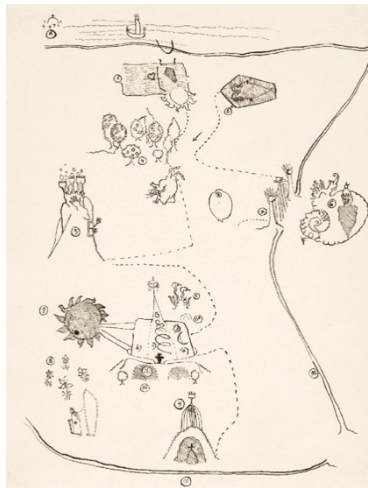
navegaron juntos hasta Nueva York y, más adelante, se instalaron en México donde, en 1943, Carrington se divorció de él.

En pocas palabras, esta última pintura presenta una serie de personajes antropomórficos que podrían recordar a los de la obra de Hieronymus Bosch. Se trata de cuatro figuras que reposan sobre la tierra. A la izquierda descubrimos una de ellas con rasgos animalescos de ave, mientras que, a la derecha del cuarteto, otra provista de un par de astas que la hacen semejar a una cabra. Del mismo modo, advertimos que la tierra donde yacen estas figuras está representada por medio de tonos fundamentalmente rojizos. Se trata, pues, de otro aspecto significativo que contribuye a evidenciar la dialéctica entre su escritura y su pintura, ya que Carrington afirmó al inicio de las memorias: “La entrada en España me abrumó por completo: pensé [...] que su tierra roja era la sangre seca de la Guerra Civil. Me asfixiaban los muertos, su densa presencia en ese paisaje lacerado” (Carrington, 2017: 26–27). También, cabría hacer referencia a otro elemento del cuadro que establece una clara relación con el texto *Memorias de Abajo*, esto es, la presencia de una fortificación situada en el último plano derecho de la composición. Durante las páginas en las que finaliza la narración, la autora escribió: “La abrí [una puertecita ojival] y vi una escalera de caracol; subí y me encontré en una torre, en una habitación circular iluminada por cinco ventanas redondas [...]” (Carrington, 2017: 61–62).

Por otro lado, cabría apuntar la existencia de un dibujo realizado por Carrington, publicado en el año 1944 en la Revista Surrealista VVV (Nº4) (Imagen 2), a través del cual ilustra una especie de diagrama o plano del territorio en el que ella consideraba que estaba situada la clínica donde estaba ingresada. En este trabajo (*Mapa de Abajo* en adelante), la autora numeró un total de dieciocho puntos, entre los que precisó conceptos aparentemente aleatorios como “I. Villa Covadonga”, “2. Radiografías”, “C. La biblioteca. Paseo amplio de Abajo”, “b. La guarida”, “5. África”, “II. Calle del Mundo Exterior” o “10. Casa del don Mariano”. Sin embargo, uno de los aspectos más llamativos de este dibujo es el hecho de que:

[...] el elemento número dos, denominado “Radiografías”, marca el lugar donde recibió sus angustiosos tratamientos con Cardiazol. Aquí vemos una forma de ataúd en el que reposa un cuerpo con dos cabezas, todo cubierto por líneas oscuras paralelas que permiten una visión de Rayos X [...] (Aberth, 2004: 50).

Este detalle nos permite reflexionar en torno a la idea de que Leonora Carrington concibió, tal vez, la traumática experiencia que vivió en el asilo psiquiátrico como un renacimiento simbólico. Esto podría deberse a la constante alusión que se presenta en el *Mapa de Abajo* a conceptos vinculados a la vida y a la muerte. Son varios los símbolos alquímicos a los que Carrington hace referencia, aunque, primordialmente, se centra en destacar la Luna y el Sol. Es más, si observamos en profundidad este dibujo, encontraremos la representación de los símbolos del bismuto, del plenilunio y del intervalo entre este último y el novilunio, es decir, de la Luna menguante.



**Imagen 2.** Leonora Carrington: *Mapa de Abajo* (1944). Fuente: <https://bit.ly/3vpoagf>

Un rasgo que comparten estos dos últimos trabajos artísticos —así como el grabado *Los Perros y el Durmiente* (1942) que estudiaremos más adelante—, es la presencia de animales. Aunque este tipo de aparición es bastante común en el trabajo de la pintora, convendría que nos centrásemos en la importancia

que tiene la figura del caballo. Como bien apunta Poniatowska en la biografía novelada *Leonora*, la presencia de este animal en la vida y en la obra de Carrington posee gran relevancia. Durante los meses en que vivió en la escuela de aristócratas de Florencia (la denominada *Miss Penrose School for Girls*), la artista propuso a sus compañeras *jugar a los caballos*. Así, “inician una danza salvaje y patean en todas las direcciones hasta que rompen la mesa del té con sus tazas de porcelana. Salen a medio galope al jardín, [...] tiemblan, se suben al lomo de unas y otras, relinchan” (Poniatowska, 2018: 38). Ciertamente, a lo largo de la vida de Carrington, la figura del caballo representó y simbolizó para ella la libertad. Por extensión, este aspecto se vincula a la opresión que le fue impuesta a la joven por parte de su familia, en concreto, desde el lado paterno. La respuesta que su padre le dio a la maestra de la escuela florentina, a propósito del incidente de la mesa del té y de las tazas rotas, fue: “Mi hija no lo volverá a hacer. Le tengo prohibido creerse caballo” (Poniatowska, 2018: 38).

La obsesión por estos mamíferos se puede advertir en la escritora desde una muy temprana edad pues, siendo tan sólo una niña, su juguete preferido fue un caballito de madera llamado Tártaro<sup>4</sup>. Al cabo de unos años, su padre decidió quemarlo con la intención de explicarle a la pequeña que era momento de madurar. Ante este gesto, naturalmente, Leonora Carrington se enfureció:

¿De dónde le salió esa hija? ¿De qué manera hacerla entender?  
¿Cómo se educa a una yegua salvaje? ¿Es posible que un caballo de madera desquicie de esa forma a una niña? [...] La niña relincha, patea, echa coces y espuma por la boca (Poniatowska, 2018: 37).

En otra ocasión, durante las vacaciones del año 1932, la familia Carrington se trasladó a Suiza. Allí los padres, frustrados

---

<sup>4</sup> En el óleo *Autorretrato (Posada del Caballo del Alba)*, fechado entre los años 1937 y 1938, podemos contemplar a Leonora Carrington en una habitación diáfana. La autora está acompañada de una hiena. Al fondo, un caballito de madera cuelga de la pared. Podría tratarse de Tártaro, el caballito mecedor de su infancia.

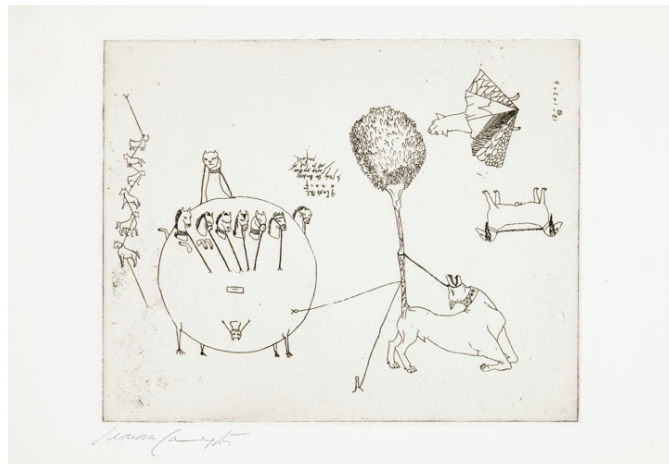
ante la actitud de la niña, se preguntaron una vez más:

¿Por qué su única hija no puede ser como los demás? Leonora ve caballos de hielo entre los árboles, cualquier leve ruido le recuerda el galope de un caballo, descubre la huella de cascos sobre la nieve, el blanco cegador de los copos conforma el lomo de una yegua inmensa que cubre la tierra (Poniatowska, 2018: 43).

En el óleo *Memorias de Abajo* (1940), podemos contemplar dos caballos en el paisaje. El primero de ellos se encuentra en la parte derecha de la composición y levanta su pata izquierda. El segundo, más pequeño, se ubica en el centro del cuadro y corona la puerta de acceso a lo que semeja un recinto cerrado. Entendemos que este complejo vallado responde a una representación del centro psiquiátrico en que estuvo encerrada Carrington. Convendría puntualizar brevemente que la escena que se presenta en la pintura es nocturna. Este factor adquiere una significación determinante, pues, como se precisa en el *Diccionario de los símbolos*, al llegar la noche, el caballo adquiere el don de la clarividencia y se convierte en guía de quien lo monta.

Asimismo, en el aguafuerte *Los Perros y el Durmiente* (1942) (Imagen 3), observamos un total de dieciocho animales, de los cuales diez de ellos son caballos. Por un lado, en esta obra podemos ver cómo las cabezas de siete de los potros están amarradas a un árbol, pues, en este caso, la autora no representa la figura completa del mamífero, sino únicamente su busto. En realidad, seis de ellos están anudados a un caballo más grande que, a su vez, está atado al árbol que constituye el centro compositivo del grabado. Por otro lado, en el lateral izquierdo de la obra podemos apreciar tres caballos, también atados, pero esta vez al terreno. En torno al mismo año, Carrington presentó una pieza que lleva como título *Té Verde*. Aunque este óleo está vinculado a su cuento *La Dama Oval* (1939), en la pintura podemos contemplar algo similar: un par de animales atados a dos árboles. Uno de ellos es un caballo y, el otro, una perra lactante. Sin embargo, lo extraño es que el tronco de los árboles nace desde el final de la cola de los dos mamíferos. Así,

Leonora Carrington articula una relación de dependencia, ya que el cuello de la perra está atado a la cola del caballo que, a su vez, conforma el tronco de un árbol, y viceversa.



**Imagen 3.** Leonora Carrington: *Los Perros y el Durmiente* (1942). Fuente: <https://bit.ly/4cpzHg2>

Para poder comprender la significación que adquiere el hecho de que estos animales atados aparezcan representados continuamente en sus obras, convendría recordar las palabras de la autora, mencionadas al comienzo de las presentes páginas, que exponen el modo en que, al llegar a la clínica psiquiátrica, descubrió que sus extremidades estaban bruscamente amarradas. Otra de las ocasiones en que Carrington describió el empleo de las correas, fue la siguiente:

En Covadonga me arrancaron brutalmente las ropas y me ataron con correas, desnuda, a la cama. Don Luis entró en mi habitación a mirarme. Yo lloraba copiosamente, y le pregunté por qué me tenían prisionera y me trataban tan mal. Se marchó inmediatamente sin contestarme (Carrington, 2017: 42).

En tercer lugar y a simple vista, el *Mapa de Abajo* parecería no contener referencias pictográficas de este mamífero. No obstante, en el centro de la composición —entre el punto 3 (“Villa Pilar”) y el punto 6 (“Villa Amachu”)—, podemos percibir la figura de un caballo piafando abruptamente. Lo

peculiar de su presencia es que se trata de un animal cuyas patas traseras parecen estar amputadas.

En pocas palabras, esta constante representación del caballo como un animal cautivo, herido e incompleto puede ser interpretada como una muestra de la falta de libertad que sintió Leonora Carrington durante el encierro en el centro psiquiátrico santanderino, así como durante los años previos al mismo. Es más, en *Memorias de Abajo* la artista escribió al respecto:

[...] aún oigo el tañer de campanas, en el exterior, y el repiqueteo de pezuñas de caballos, que despertaba en mí una terrible nostalgia y un inmenso deseo de huir. Parecía imposible comunicarse con el mundo exterior; me preguntaba quién querría ayudar a alguien envuelto en una sábana y con un lápiz al llegar a Madrid (Carrington, 2017: 49–50).

El último de los trabajos plásticos que se vincula a lo narrado en las memorias que estamos analizando es el dibujo titulado *Retrato del Dr. Morales* (1943). Esta obra que podemos encontrar en las páginas de *Memorias de Abajo* presenta un bosquejo del busto del doctor que la trató en la clínica psiquiátrica. El apunte, bastante desarrollado a nivel gráfico, podría caracterizarse por la estridencia de la mirada de Morales y por los trazos del fondo, quizás esquizofrénicos, que contextualizan y enmarcan su rostro.

## 5. CONCLUSIONES

En definitiva, *Memorias de Abajo* —así como los trabajos plásticos que derivaron de este trabajo narrativo—, adquiere un significativo valor ya que comporta una muestra del modo en que Leonora Carrington fue reprimida por el simple hecho de poseer una creatividad alejada de las convenciones burguesas. En suma, como hemos visto, su cuerpo y su mente fueron condenados a una salvaje privación de libertad, acompañada de un doloroso y continuo escarmiento físico.

Al mismo tiempo, inferimos del presente análisis que existe una narración duplicada de los acontecimientos que vivió la artista durante los años en que estuvo encerrada. Por un lado,

identificamos la narración relativa al ejercicio literario y, por otro, la referente a los trabajos plásticos que desarrolló con posterioridad. Esta doble narrativa pone de relieve el papel que desempeñó el medio artístico a la hora de cartografiar el dolor causado por el episodio descrito en las memorias. Por tanto, los dispositivos de la escritura y de la pintura contribuyeron a que Carrington pudiese enfrentarse al trauma causado por su estancia en la institución psiquiátrica santanderina.

En definitiva, el hecho de que Leonora Carrington, pese a todo, decidiese escribir y publicar estas memorias, podría entenderse como una muestra de su afán por guerrear en defensa de su propia libertad.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABERTH, Susan L. (2004). *Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy and Art*. Londres: Lund Humphries.
- CARRINGTON, Leonora (2017). *Memorias de Abajo*. Barcelona: Alpha Decay.
- CHEVALIER, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- DE LA PARRA, Laura (2021). "Mapping the Self: Leonora Carrington's Journey through the Mad Mind in Down Below". *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, 43(2), pp. 110–129.
- NOHEDEN, Kristoffer (2014). "Leonora Carrington, Surrealism, and Initiation Symbolic Death and Rebirth in Little Francis and Down Below". *Correspondences: Journal for the Study of Esotericism*, 2(1), pp. 35–65.
- PONIATOWSKA, Elena (2018). *Leonora*. Barcelona: Editorial Planeta.



DESMITIFICANDO EL CONCEPTO DEL HARÉN  
DESDE LA NARRATIVA DE LA ACTIVISTA  
EGIPCIA HUDA SHA'RAWI (1879-1947)

DEMYTHOLOGIZING THE CONCEPT OF THE  
HAREM THROUGH THE NARRATIVE OF  
EGYPTIAN ACTIVIST HUDA SHA'RAWI (1879-  
1947)

Fátima CONTRERAS

*Universidad de Sevilla*

Marta CONTRERAS-PÉREZ

*Universidad Autónoma de Madrid*

*Resumen*

En este artículo, exploramos el concepto del harén desde la perspectiva de la activista egipcia Huda Sha'rawi (1879-1947). A través del análisis del corpus seleccionado, no solo exploramos la función y la estética de este espacio, sino que también buscamos desentrañar los prejuicios y mitos orientalistas arraigados alrededor del harén. Sha'rawi nos ofrece una visión desmitificada de este entorno, revelando su papel en la vida de las egipcias en el contexto cultural y social de su tiempo.

*Palabras clave:* Harén, Huda Sha'rawi, Egipto, orientalismo, mujeres.

*Abstract*

In this paper, we explore the concept of the harem from the perspective of Egyptian activist Huda Sha'rawi (1879-1947). Through the analysis of the selected corpus, we not only explore the function and aesthetics of this space, but also seek to unravel

the prejudices and orientalist myths rooted around the harem. Sha'rawi offers us a demythologized view of this environment, revealing its role in the lives of Egyptian women in the cultural and social context of their time.

*Keywords:* Harem, Huda Sha'rawi, Egypt, orientalism, women.

## 1. INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de esta investigación será desmitificar el concepto de harén en la cultura árabe y ofrecer una perspectiva más profunda y amplia sobre su función y estética. Para ello, este estudio se basa en las memorias de Huda Sha'rawi, una figura fundamental en la lucha por los derechos de la mujer en Egipto en el siglo XX. Igualmente, me serviré de su compañera, la escritora francesa Eugénie Le Brun, quien en 1902 publicó una descripción detallada de sus visitas al hogar de Sha'rawi titulada *Harems et musulmanes d'Égypte*.

Con el fin de clarificar el concepto del harén árabe y separarlo de la imagen distorsionada difundida por el orientalismo europeo mediante el arte, el cine y la literatura, nuestro primer punto se centrará en definir su significado y contrastarlo con los estereotipos. Luego, introduciremos a nuestra protagonista, la activista Huda Sha'rawi, cuyas memorias han sido fundamentales para reconstruir el harén a finales del siglo XIX. Sha'rawi, una figura pionera en el movimiento feminista egipcio y árabe, aporta una perspectiva única sobre el harén a través de su obra autobiográfica *Mudhakkirāt Huda Sha'rawi* (1981), que relata su experiencia de aislamiento en dicho espacio y sus actividades feministas y nacionalistas.

Para analizar la estética y la función del harén, hemos dividido nuestros hallazgos en tres bloques. En primer lugar, exploraremos la estructura del harén, examinando tanto su diseño arquitectónico externo como su disposición interna. A continuación, procederemos a examinar las visitas al harén, especificando quiénes tenían autorización para acceder a este espacio, quiénes estaban autorizados para salir y en qué condiciones y circunstancias se les concedía dicho permiso.

Finalmente, abordaremos la vida cotidiana en el harén, incluyendo aspectos como la educación y las aficiones de las mujeres que habitaban en él. Nos preguntaremos si estas actividades coinciden con las representaciones de las obras orientalistas y qué revelan sobre la realidad de las mujeres en el harén.

## 2. DEFINICIÓN DEL HARÉN

Desde la traducción de las *Mil y una noches* en 1704 por Antoine Galland (1646-1715) y las famosas *Lettres persanes* de Montesquieu (1689-1755) publicadas en 1721, el espacio del harén, tanto físico como institucional o incluso soñado, capturó la imaginación durante el siglo XVIII. Según la catedrática de filosofía Alicia Puleo, esta literatura no se limita únicamente al pintoresquismo, sino que también permite contrastar las instituciones de dos culturas y religiones distintas: la europea y la árabe. Con ello, “se abre paso un reconocimiento de la diversidad de las culturas apto para el ejercicio de la crítica. La sociedad establecida ya no puede proclamarse como el único modelo posible” (Puleo, 2011: 57).

No obstante, a mediados del siglo XIX esta idea del harén fue distorsionada cuando en Europa surge una nueva corriente artística caracterizada por una temática orientalista. Definido según palabras de Said, “el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente” (Said, 2003: 21). Este nuevo movimiento visual surgió de un deseo de evasión a través de paisajes exóticos y oníricos que les alejaba de una realidad industrializada y enmarcada en una sociedad puritana.

La ubicuidad del arte orientalista evidencia los estereotipos infundidos por los diarios de las europeas y los falsos testimonios de los artistas masculinos. Estos prejuicios se extendieron provocando que Europa enmarcara a las musulmanas de los harenes en objetos de lujuria, sexo y sumisión, y los hombres en figuras violentas y posesivas (Zeiny, 2017: 78). Así, el harén se convierte no tanto en un espacio del que las mujeres no pueden salir, sino en un espacio en el que los hombres no relacionados con ella no pueden entrar.

De esta forma, los desnudos orientales se convirtieron en un producto comercial enfocado en un público masculino que solo buscaba decorar sus gabinetes. Estos cuerpos descubiertos bajo la mirada masculina escondían un sentido erótico propio de una sociedad patriarcal. Sirvan de ejemplo la obra de Henriette Browne “Bailarinas en un patio árabe” (1869) y “El baile de la Almeh” (1863) del artista Jean-León Gérôme. Ambas pinturas comparten la misma temática, la danza, con la excepción de la vestimenta de la bailarina y sus acompañantes. Gérôme la representa semidesnuda rodeada de un público exclusivamente masculino, mientras que Browne la cubre con un pañuelo y baila en un espacio más reducido y un público mixto.

Estas escenas provocativas fueron elaboradas a partir de testimonios inexactos sobre la cultura y la religión de Oriente. Se ha constatado que las obras orientalistas de artistas masculinos como Gérôme y Delacroix eran ficticias, dado que no tenían la posibilidad de acceder a un harén o sus oportunidades de viajar a países árabes o musulmanes eran limitadas. Esta situación supuso un desafío para las artistas femeninas que rompían con este molde de estereotipos y prejuicios orientalistas (Brisson, 2013). A pesar de la buena acogida de sus exposiciones en París y Londres, fueron rechazadas por un público decepcionado por la realidad del harén que presentaba Browne. Para ejemplificar este contexto tomaremos el caso del artista Dominique Ingres. Uno de los más célebres artistas dentro de la temática orientalista que jamás viajó a Oriente. Su inspiración para sus aplaudidas escenas de odalisca y hammam provenían del diario de viaje hacia Turquía de Lady Montagu (Kuehn, 2011: 34). Mientras que las obras de Henriette Browne se basaban en sus viajes y experiencias.

Tras esta situación de interpretaciones equívocas, el concepto de harén se deformó. Se consideraba un lugar destinado a la prostitución, un espacio repudiado que estaba prohibido a los hombres y que contenía una gran carga erótica (Foster, 2004: 2). No obstante, sí estaba bien considerado que la mujer europea tuviera licencia para visitar los harenes con la finalidad de conocerlos mejor y trasladar sus experiencias a Europa. La célebre profesora emérita Margot Badran lo explica así:

The word harem, which to western eyes usually conjures up a host of exotic images, was simply the portion of the house where women and children conducted their lives. Harem also signified a man's wife or wives, and it connoted respect. In Egypt, as elsewhere in the cities of the Middle East, among the upper and middle classes in the nineteenth and early twentieth century women and men were kept apart. Women lived their lives within the private enclosures of their domestic quarters. When they went out they veiled their faces, thus taking their seclusion with them (Badran, 1987: 7).

Además, el concepto de harén se ha modificado con los años. No es igual el harén andalusí del califa al-Mutamid, soberano de Sevilla durante la época almorávide en 1091 que el harén de Huda Sha'rawi. El primer tipo de harén lo formaba un número más elevado de mujeres que destacaban por su variedad étnica, social y religiosa como explica Dolors Bramon (2009). En este espacio, se encuentra una variedad de figuras y roles esenciales para su funcionamiento: las esclavas, muchas de ellas capturadas desde la infancia, poseían una educación en artes como música, danza, poesía y canto, comparables a las geishas japonesas, siendo mayoritariamente de tierras extranjeras debido a la prohibición islámica de esclavizar personas musulmanas; las esclavas madres, quienes logran dar a luz dentro del harén; y los eunucos, hombres castrados que sirven como intermediarios entre amos, esposas y concubinas, facilitando las relaciones y la logística interna del harén (Pierce, 1993; Lott, 1865). En este sentido es interesante resaltar el testimonio de la académica Leila Ahmed como miembro de la última generación de mujeres educadas en un harén. En su obra *The Colonial Harem* (Ahmed, 2012) compara las similitudes entre compartir espacio en un harén y una residencia de estudiantes femenina.

En el ámbito académico, se ha llevado a cabo un extenso número de estudios destinadas a delinear la conceptualización del harén (Alloula, 1986; Afsaruddin, 2011; Booth, 2010). No obstante, me centraré en resaltar las tres definiciones principales del harén. En primer lugar, este término denota el área restringida dentro de una residencia donde únicamente las mujeres tenían acceso (Fay, 2012: 211). En segundo lugar,

también se utiliza para designar el título que ostentaba la mujer principal de una casa (Salima, 2012: 7). Por último, otra definición ampliamente aceptada es el harén como un santuario o una zona sagrada: “By implication, it is a space to which general access is forbidden or controlled and in which the presence of certain individuals or certain modes of behavior are forbidden” (Taraud, 2003: 7). Estas definiciones ofrecen una visión completa y matizada de lo que implica el concepto de harén en diferentes contextos culturales y sociales.

En esta misma línea encontramos a la socióloga marroquí Fátima Mernissi. Su definición del harén tiene mucho peso puesto que pertenece a la última generación de jóvenes criadas en un harén. En su opinión, el harén se refiere a las partes de una casa a las que se prohíbe el acceso, y más específicamente a las dependencias de las mujeres (Mernissi, 2003: 209).

### 3. HUDA SHA'RAWI Y SUS MEMORIAS

Huda Sha'rawi fue una de las pioneras del movimiento feminista egipcio y árabe, activista y responsable de los avances en la mejora de los derechos de la mujer en Egipto. Su obra autobiográfica narra su aislamiento en un harén y su comienzo en el feminismo desde muy joven, cuando empezó a concienciarse de las desigualdades de género que imperaban a su alrededor. Su lucha por la igualdad fue impulsada por su compañera Eugénie Le Brun, feminista y activista francesa. Ella inspiró en gran medida el activismo de Huda Sha'rawi a favor de la mujer.

Nació en Miny (Egipto), en el año 1879. Creció en El Cairo en el seno de una familia de clase alta debido al estatus de su padre Muhammad Sultán Pasha, un hombre influyente en la alta sociedad y en la vida política de Egipto. Gozaba de una inmejorable situación económica y de buena reputación social.

Durante su infancia, las figuras fundamentales que moldearon sus ideas feministas fueron su padre, Pasha, su madre, Iqba, y la segunda esposa de Pasha, Hasiba. Cada uno de ellos dejó una marca distintiva en su crecimiento. Pasha le inculcó la importancia de la educación a través de la lectura y

los idiomas. Asimismo, Iqba, con inclinaciones conservadoras, la introdujo en la tradición egipcia de la época, que Huda posteriormente rechazó en su lucha feminista. Finalmente, Hasiba no solo ofreció un apoyo familiar constante, sino que también ayudó a Huda a reflexionar sobre las disparidades de género al comparar su propia vida con los privilegios de su hermano menor, Umar (Ruiz de Almodóvar, 1989: 97).

Para nuestra investigación hemos contado con la obra original de Huda Sha'rawi y la traducción de Margot Badran: *Harem Years*. Sus relatos proporcionan pistas fundamentales para entender sus primeros pasos en el ámbito de la reivindicación política feminista. Durante su infancia, creció en una sociedad de clase alta que rechazaba las ideas feministas para mantener el control sobre la vida de las mujeres. La resistencia al confinamiento en un harén se percibía como una afrenta al honor de la mujer, con importantes implicaciones sociales.

Sobre las memorias de Huda Sha'rawi, Margot Badran afirma que el relato de su vida tiene un doble significado. Por una parte, la autora narra su experiencia dentro de un harén en Egipto unos años antes de su muerte en 1947. Por otra parte, Huda Sha'rawi revela cómo las raíces del feminismo de las mujeres de clase alta en Egipto nacen de la unión de la experiencia del harén y la influencia de las ideas políticas de su país cada vez más intensas a finales de siglo XIX.

Hasta hace unos años era común relacionar la vida en un harén con los estereotipos orientalistas descritos como un lugar de odaliscas lascivas esperando visitas de sus señores en una mezcla erótica y pasiva. La realidad cotidiana era otra muy distinta.

Contrariamente a esta visión orientalista que nació en Europa, un harén mantenía unos propósitos específicos, como bien lo expresa Mary Fay:

[...] regard seclusion, gender segregation, and veiling as forms of male control over female sexuality and reproduction. This set of controls is an important part of the society's gender system because it places female sexuality under male authority and defines appropriate roles, identities, and behavior for men and

women (Fay, 20: 23)

Además, contaremos con las memorias escritas por la feminista y activista francesa Eugénie Le Brun, también conocida como Niya Salima o Madame Rushdi. Durante su estancia en Egipto comenzó a escribir como muchas otras residentes europeas sobre sus experiencias en un país musulmán donde la costumbres y tradiciones asombraban a los lectores occidentales. Su obra más conocida fue *Harems et musulmanes d'Égypte* (1902) sobre “the manners and morals of Egyptian women” (Sha’rawi Lanfranchi, 2012: 26). En esta obra describe la rutina y la estética de un harén desde su experiencia tras su matrimonio con el primer ministro egipcio. Ella inspiró en gran medida el activismo de Huda Sha’rawi a favor de la mujer.

#### 1.1. LA ESTRUCTURA DEL HARÉN

Desde una perspectiva física, el harén generalmente comprende un área privada ubicada dentro de una residencia, palacio o complejo arquitectónico más amplio. Esta área está específicamente diseñada para salvaguardar la privacidad de las mujeres que habitan en ella y suele estar segregada del resto de la vivienda o del complejo por medio de muros, puertas o cortinas.

La parte exterior del edificio contaba con grandes puertas de entrada y ventanas las cuales solo permitían ver el exterior, la calle, pero no el interior. Asimismo, Eugénie Le Brun describe el edificio con altos muros y puertas macizas que garantizaban la seguridad de sus habitantes. Esta estructura solo era posible en las familias de la elite.

Dans les palais, des murs élevés, des portes massives le séparent du reste du logis ; chez les bourgeois, ce qui ne veut pas dire qu'elle soit moins bien respectée ; dans le peuple, le peu d'espace occupé par le logement ne permettant pas cette division, l'homme reçoit invariablement les visites au café (Salima, 1902: 8).

La parte interior del harén se dividía en dos alas principales, cada una con funciones específicas. Por un lado, se encuentra



*Harim'lik* o “sala de las mujeres”. Era el espacio femenino que compartían todas las mujeres de la casa y por tanto el espacio más exclusivo del harén. Por otro lado, descubrimos *Salam'lik* o “sala de saludos”. Se consideraba el espacio privado del dueño de la casa. Contaba con un estudio y uno o varios salones para los invitados que no tenían acceso a la sala de las mujeres. Dentro de este espacio, el padre de Huda tenía una extensa biblioteca donde solía trabajar y recibir a sus invitados (Salima, 1902: 8).

El interior de la vivienda solía estar decorado como los salones europeos de El Cairo. En cuanto a los harenes más tradicionales destacaba el gran número de habitaciones, su tamaño y según palabras de Le Brun “la monotonía en su mobiliario” (1902: 7). El lujo se expresa en inmensos espejos y en innumerables sillones y sofás.

La residencia de Huda Sha'rawi contaba con un amplio y luminoso salón, similar a los vestíbulos de entrada en los hogares. Este espacio era utilizado para llevar a cabo las reuniones de la Unión Feminista Egipcia o para pasar tiempo con su familia durante los meses de verano. En cuanto a la decoración, destacaban las grandes puertas de madera, una monumental lámpara de araña y una gran mesa de madera rodeada de algunas mesitas con ceniceros y cigarrillos (1980: 11)<sup>1</sup>.

Respecto a los dormitorios solían situarse en la primera planta. Por la decoración se podía adivinar la edad y la posición social del huésped. Por ejemplo, Le Brun explica como las jóvenes parejas solían preferir las habitaciones más decoradas como una cama rodeada de bandas de tela fina. Sin embargo, las parejas más ancianas preferían una decoración más sencilla y cómoda. El resto de la vivienda estaba compuesto por más salones y un comedor, donde se utilizaba una pila de cobre para llevar a cabo las abluciones antes y después de cada comida.

En sus memorias, Sha'rawi menciona en varias ocasiones la existencia de un jardín donde solía jugar sola o con sus vecinos (Sha'rawi, 2013: 33). Le Brun también menciona en su libro la

---

<sup>1</sup> Descripción de una fotografía disponible en dicha referencia bibliográfica.

presencia de áreas verdes dentro del harén, describiéndolas como “jardines sombreados, abundantes en rosas, que rodean el edificio” (1902: 8).

#### 1.2. LAS VISITAS Y LOS ESPACIOS COMPARTIDOS

La vida dentro del harén transcurría de forma diferente dependiendo de diversos factores como la edad, el género, su posición social y la relación con la familia.

En su libro, Eugénie Le Brun describe la estructura familiar de la sociedad de la elite dentro del harén. Esta se compone no solo del marido y su esposa, también encontramos a los hijos y sus sirvientes o criados. Como sabemos el harén no permitía la entrada de cualquier individuo que no fuera cercano a la familia. Incluso un doctor debía ser invitado y avisar de su llegada antes de visitar este lugar. En ese caso, las mujeres se escondían y las que le recibían se tapaban con el hiyab.

Dado que, entre la élite adinerada de origen turco o egipcio, la institución del harén dictaba una reclusión casi absoluta de las esposas y concubinas; existían encargadas que servían de intermediario entre el harén y el exterior. Las mujeres de la elite rara vez salían de las dependencias femeninas y no podían frecuentar el mercado local. Sus compras personales de ropa, joyas y otras necesidades personales se realizaban a través de las *dallalabs* (vendedoras ambulantes), mujeres de clase baja que proveían de artículos de lujo a los habitantes de los distintos harenes (Tucker, 1985: 82).

Le Brun también revela la existencia de estas intermediarias entre el harén y el exterior, pero que trabajaban dentro del edificio. Estas son algunas de las tareas que realizaban:

Ils introduisent les visites et les reconduisent à la porte extérieure, font les commissions des dames, les accompagnent dans leurs sorties et transmettent leurs ordres; car une musulmane de qualité penserait déroger en adressant directement la parole à son cocher ou à son concierge. [...] (Salima, 1902: 8).

Durante la infancia de las niñas estaba permitido que la joven Sha'rawi dedicará su tiempo a jugar con su hermano y otros

niños y niñas del barrio. Esto implica la entrada y la visita de vecinos y amigos que podía visitar las zonas comunes como los jardines y salones. Por ejemplo, Sha'rawi describe en sus memorias cuando visitaba a su familia durante la fiesta del Aid.

Sin embargo, el estrecho vínculo entre Huda Sha'rawi y su hermano pequeño, a través de las aficiones y los amigos que compartían, terminó tras su décimo primer cumpleaños cuando Sha'rawi comenzó a llevar el hiyab. Su uso se consideraba una tradición a partir de los nueve o diez años cuando una niña tenía su primer ciclo menstrual, lo que suponía una reclusión más estricta en el harén. La práctica del velo implicaba la prohibición completa de cualquier contacto con el género masculino. Asimismo, el respeto a la tradición la obligó a restringir sus amistades con otras niñas y mujeres exclusivamente con el único propósito de asegurar su pureza.

Por lo tanto, el harén y el velo no deben verse como fenómenos independientes, sino más bien como prácticas interconectadas que perpetuaban un sistema de segregación de género. Este sistema tenía como objetivo separar a hombres y mujeres con el fin de salvaguardar la pureza femenina y, simultáneamente, preservar el honor familiar.

La segregación de género también preservaba el derecho de los hombres a determinar las opciones sexuales y matrimoniales de las mujeres bajo su control. El harén no era el lugar de la opresión casi total de las mujeres como imaginaban los observadores occidentales. La segregación de género, que incluía el harén, servía para reproducir y mantener las relaciones de poder asimétricas entre los hombres y las mujeres de la élite.

Durante su matrimonio concertado la reclusión en el harén fue más estricta. Al principio intentó oponerse por todos los medios, pero le fue imposible evitarlo y cedió por la felicidad de su madre y por salvaguardar el honor de su familia. Se casó cuando tenía 13 años con su primo Ali Sha'rawi, un hombre casado de 40 años. En su autobiografía narra la desesperación por la falta de autonomía y de privacidad durante aquel año. Así lo narra su nieta Sania Sha'rawi:

He virtually imprisoned her in the house, interrogating her about her conversations if she entertained her friends, scolding

her when she played the piano, and sternly staring at her whenever he crossed her path (Sha'rawi Lafranchi, 2012: 20).

La unión duró apenas un año. No obstante, después de la separación, comenzó su proceso de madurez y se integró en la sociedad gracias a sus nuevas relaciones con otras mujeres, tanto egipcias como europeas.

### 1.3. LAS ACTIVIDADES COTIDIANAS

En su autobiografía Sha'rawi reflexiona sobre las diferencias de género cuando compara su educación con la de su hermano y los límites impuestos en su libertad. Su educación se basaba principalmente en el estudio del Corán, la música y los idiomas, concretamente el turco y el francés.

En cuanto al francés, comencé a aprenderlo a la edad de nueve años después de terminar el Corán. Mi profesora era italiana, pero enseñaba mejor música que francés. En esta ocasión, recuerdo cómo comencé a estudiar piano a esa edad.<sup>2</sup>

En este fragmento observamos cómo Sha'rawi menciona que, a diferencia de su hermano, su madre le prohibió practicar equitación durante su infancia. Esta restricción se justificaba en base a que se consideraba una actividad exclusiva para los hombres. A cambio, su familia le ofreció clases de piano, solo porque se aceptaba la música en la educación femenina. También fue su madre quien le prohibió continuar con sus estudios de gramática árabe.

Su maestra de árabe dejó de enseñarle esta materia, porque esta lengua era para hombres y académicos. Y la comunidad islámica esperaba que las jóvenes de clase alta como ella se centraran más en los logros femeninos como la alfabetización de la lengua turca y francesa.

La madre obedecía otra tradición cultural que establecía

---

<sup>2</sup> Traducción propia. Versión original:

"أما اللغة الفرنسية، فقد بدأت أتعلمها وأنا في سن التاسعة بعد ما ختمت القرآن. وكانت معلمتي إيطالية الجنسية تحسن تعليم الموسيقى أكثر من تعليم الفرنسية. وبهذه المناسبة أذكر كيف بدأت دراسة البيانو في تلك السن".

diferencias según el género entre sus hijos: la desaprobación de la sociedad islámica del hecho de que una mujer estudiara una lengua considerada de hombres. Para ellas, el aprendizaje de la lengua francesa era lo únicamente admitido y tolerado. De esta manera lo explica Margot Badran:

It was unusual for a girl to memorize the Koran, as Huda did, and to receive instruction in Turkish and Persian – poetry and calligraphy – for French had become the language of the upper class. European tutors taught French and such subjects as history and literature. They also instructed in painting and piano, which Huda took up, and which were the proper pursuits of an aristocratic young girl.

Además, desde pequeñas eran sometidas a estrictas reglas de obediencia y modales, mientras que el ejercicio físico y la fuerza se consideraban rasgos masculinos. Ante esta situación, Huda Sha'rawi comenzó pronto a valorar la importancia de la educación. Llegó incluso a detestar su condición de mujer porque la privaba del derecho al estudio, al conocimiento y a la práctica del deporte como hemos comprobado en el texto anterior. Las niñas estaban sometidas a reglas muy estrictas de contención y obediencia, mientras que la actividad y la vitalidad parecían ser prerrogativa de los niños.

### 3. CONCLUSIONES

Al contextualizar cultural e históricamente la perspectiva interpretativa de Huda Sha'rawi, distinguimos la vehemencia de su trabajo donde nos desvela el verdadero retrato de la mujer árabe. Tras esta investigación distinguimos pues dos conclusiones principales. Por un lado, hemos desmitificado el concepto orientalista del harén. Es decir, la visión de Sha'rawi desenmascara la estructura patriarcal y desmonta los prejuicios orientalistas propagados por los relatos europeos y las representaciones falsas de artistas masculinos. Por otro lado, hemos cuestionado el grado de reclusión y los límites de las libertades. Desde muy joven, la activista Huda Sha'rawi desafiaba la obligación del velo y los límites impuestos a la

educación de las mujeres. Por consiguiente, dedicó su vida a combatir la hegemonía masculina que buscaba controlar a la mujer relegándola a la esfera privada, alejada de la vida pública, social y política.

Como reflexión final, las memorias de Huda Sha'rawi no hacen más que deconstruir la noción homogénea del orientalismo, evidenciando en su lugar un discurso fundamentado en múltiples visiones y aspectos culturales y religiosos. Por ende, nuestro propósito no radica en perpetuar la idea equivocada del harén como una prisión. Tampoco lo concebimos como un oasis de espacio femenino dentro de un dominio masculino más amplio al cual las mujeres de la casa no tenían acceso. Por el contrario, nuestro objetivo es desmontar la noción del harén como un espacio estrictamente definido dentro del hogar y como un sitio de esclavitud y opresión absoluta.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFSARUDDIN, Asma (2011) *Harem Histories: Envisioning Places and Living Spaces*. Duke: Duke University Press.
- AHMED, Leila (2012). *A Border Passage: From Cairo to America--A Woman's Journey*. Nueva York: Penguin Books.
- ALLOULA, Malek (1986). *The Colonial Harem*. University of Minnesota Press.
- BADRAN, Margot (1987). *Harem Years: the Memoirs of an Egyptian Feminist (1879-1924)*. London: Virago Press.
- BOOTH, Marilyn. *Harem Histories: Envisioning Places and Living Spaces*. Duke University Press, 2010.
- BRAMON, Dolors (2009). *Ser mujer y musulmana*. Barcelona: Bellaterra.
- BRISSON, Ulrike (2013). "Discovering Scheherazade: Representations of Oriental Women in the Travel Writing of Nineteenth-Century German Women." University of Nebraska Press: *Women in German Yearbook*, 29(1), pp. 97-117.
- FAY, Mary Ann (2012). *Unveiling the Harem: Elite Women and the Paradox of Seclusion in Eighteenth century Cairo*. Syracuse, Syracuse University Press.
- FOSTER, Shirley (2004). "Colonialism and Gender in the East:

- Representations of the Harem in the Writings of Women Travellers”. *The Yearbook of English Studies*, 34(1), pp. 6–17.
- KUEHN, Julia (2011). “Exotic Harem Paintings: Gender, Documentation, and Imagination.” *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 32 (2), pp. 31–63.
- LOTT, Emmeline (1865). *The Governess in Egypt. Harem Life in Egypt and Constantinople*. Londres, Richard Bentley.
- MERNISSI, Fatima et al. (2003). *Fantaisies Du Harem Et Nouvelles Schéhérazade*. Somogy; Muséum d’histoire Naturelle; Centre de Cultura Contemporània.
- PIERCE, Leslie (1993). *The Imperial Harem. Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*. Oxford: Oxford University Press.
- PULEO, Alicia (2011). *La ilustración olvidada: la polémica de los sexos en el siglo XVIII*. Madrid: Anthropos.
- RUIZ DE ALMODÓVAR, Caridad (1989). *Historia del movimiento feminista egipcio*. Granada: Universidad de Granada.
- SAID, Edward W. (2015). *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo.
- SALIMA, Niya. (1902). *Harems et Musulmanes d’Égypte*. Paris: Nouvelles éditions latines.
- SHARAWI, Huda (2013). *Mudhakkirāt Huda Sha’rawi*. El Cairo: Hindawi.
- SHARAWI LANFRANCHI, Sania (2012). *Casting off the Veil: The Life of Huda Shaarawi: Egypt's First Feminist*. New York: I. B. Tauris.
- Sin autor (1980). *Ceza Nabarawi. L’histoire d’une lutte pour assurer la liberté de la femme et de la nation*. El Cairo : République Arabe d’Égypte. Service de l’État pour l’Information.
- TARAUD, Christelle (2003). *Mauresques: Femmes Orientales dans la Photographie Coloniale 1860-1910*. Paris: A. Michel.
- TUCKER, Judith (1985). *Women in Nineteenth-century Egypt*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ZEINY, Esmaeil (2017). “From Visual Culture to Visual Imperialism: The Oriental Harem and the New Scheherazades”. *The Southeast Asian Journal of English Language Studies*, 23(2), pp. 75-86..





CORPO E ANIMA.  
ELISABETTA DI BOEMIA SFIDA  
DESCARTES

BODY AND MIND.  
ELISABETH OF BOEMIA AGAINST  
DESCARTES

Emilio Maria DE TOMMASO  
*Università Telematica degli Studi IUL – Firenze*

*Riassunto*

Nel maggio 1643, la principessa Elisabetta di Boemia scrive a Descartes, iniziando uno dei più affascinanti carteggi filosofici dell'età moderna, proseguito fino alla morte del filosofo nel 1650. Questo contributo esamina la prima parte dell'epistolario, dove Elisabetta contesta il dualismo cartesiano, chiedendo spiegazioni sull'interazione mente-corpo. La risposta di Descartes, basata su tre nozioni primitive (estensione, pensiero, unione mente-corpo), non risolve i dubbi di Elisabetta, che continua a sfidare Descartes con argomenti incisivi, suggerendo che l'anima possa avere estensione. L'analisi delle lettere mostra come Elisabetta metta in difficoltà Descartes, costringendolo a spiegazioni tautologiche o oscure.

*Parole chiave:* Elisabetta di Boemia, Descartes, dualismo, interazione mente-corpo.

*Abstract*

In May 1643, a letter from Princess Elisabeth of Bohemia to Descartes initiates a compelling philosophical correspondence lasting until Descartes' death in 1650. This paper examines the initial part of their exchange, where the princess challenges Cartesian dualism, questioning the mind-body interaction. Descartes' reply, outlining three primitive notions (extension, thought, and mind-body union), fails to resolve Elisabeth's doubts. She persists with well-aimed arguments, highlighting the difficulty of reconciling the soul's action with Cartesian dynamics and suggesting the soul might possess extension. By analyzing select letters, it is shown how Elisabeth, with philosophical acuity and intellectual autonomy, unsettles Descartes,

who at times resorts to tautological or obscure explanations.  
*Keywords:* Elisabeth of Bohemia, Descartes, Dualism, Mind-body Interaction.

## 1. LE CIRCOSTANZE CHE DIEDERO AVVIO ALL'EPISTOLARIO

La prima edizione delle *Meditationes de prima philosophia* di Descartes esce a Parigi presso lo stampatore Michel Soly nel 1641. Il manoscritto è già pronto nel marzo del 1640 (AT III, Ep. CLXXXV, pp. 35-36) e, come da costume in età moderna, ben prima della pubblicazione ha ampia circolazione all'interno della comunità intellettuale della *République des Lettres*, provocando la reazione di numerosi pensatori del tempo<sup>1</sup>. La prima edizione parigina, in effetti, è accompagnata da una serie di sei obiezioni, corredate dalle risposte di Descartes, e la seconda edizione, pubblicata ad Amsterdam presso Elzevier l'anno seguente, ne conta sette più l'aggiunta della famosa epistola al padre gesuita Jacques Dinet (1584-1653), in cui lo stesso Descartes fornisce un resoconto delle critiche ricevute (AT VIII, pp. 563-603).

Il fermento intellettuale generato dall'opera di Descartes attrae anche l'attenzione della principessa Elisabetta del Palatinato-Simmern, meglio nota come Elisabetta di Boemia (1618-1680)<sup>2</sup>, la quale mediante l'intercessione del comune conoscente Alphonse Pollot (1602-1668) entra in contatto con Descartes, invitandolo a L'Aia per discutere di alcuni punti salienti della sua riflessione metafisica. Il pensatore francese, che per fama conosce l'acume filosofico della principessa, ne accoglie lusingato l'invito, come attesta il seguente brano tratto

---

<sup>1</sup> Al riguardo si veda Descartes 2009, pp. 663-664.

<sup>2</sup> Elisabetta era la terza dei tredici figli di Federico V (1596-1632), Elettore Palatino e re di Boemia tra il 1619 e il 1620 (noto come *re d'inverno* per la brevità del suo regno), e di Elisabetta Stuart (1596-1662), figlia di Giacomo I d'Inghilterra e sorella di Carlo I. La principessa di Boemia fu istruita al latino, alla matematica e alla logica, dimostrò ben presto spiccate doti intellettuali, che le sorelle e i fratelli le riconobbero, soprannominandola "La Greca". Esiste una nutrita letteratura sulla biografia intellettuale di Elisabetta, per approfondimenti segnalò: Broad 2002, pp. 16-20; Shapiro 2007, pp. 7-16; Bei der Wieden 2008, Cipolletta 2011, pp. 79-95.

da una lettera del 6 ottobre 1642, indirizzata proprio a Pollot:

Signore, avevo già in precedenza sentito dire tante meraviglie dell'eccellente mente di Madama la Principessa di Boemia, che non sono, poi, tanto sorpreso di apprendere che legge scritti di metafisica, quanto mi ritengo felice che, essendosi degnata di leggere i miei, ella testimoni di non disapprovarli. Tengo, infatti, più al suo giudizio che a quello di quei dottori che prendono per regola della verità le opinioni di Aristotele piuttosto che l'evidenza della ragione. Non mancherò di venire a L'Aia, non appena saprò che ci sarete anche voi, affinché possa, per il vostro tramite, avere l'onore di renderle omaggio e ricevere i suoi comandi (AT III, pp. 577-578)<sup>3</sup>.

Tuttavia, per cause che ancora ci sono ignote, questo auspicato incontro a L'Aia non avviene e, così, a distanza di alcuni mesi, nel maggio 1643, Elisabetta decide di rompere gli indugi e scrivere direttamente a Descartes: "Ho appreso, con molta gioia e rimpianto, dell'intenzione che avete avuto di vedermi, qualche giorno fa, toccata dalla vostra carità, nel volere comunicare con una persona ignorante e indocile, ed egualmente dalla sfortuna che mi ha privata di una conversazione così proficua" (AT III, Ep. CCCI, p. 660). Tutt'altro che "ignorante", Elisabetta di Boemia inaugura così uno dei più prolifici e vivaci epistolari filosofici di età moderna, che si protrarrà per oltre sei anni, fino al dicembre del 1649, e sarà interrotto dalla morte di Descartes, sopraggiunta improvvisamente poche settimane più tardi, l'11 febbraio 1650.

## 2. BREVE STORIA DI UN CARTEGGIO PERDUTO E RITROVATO

Gli epistolari di età moderna possono a buon diritto essere considerati una vera e propria infrastruttura intellettuale, preziosissima per l'analisi dei contesti e della storia del pensiero filosofico e scientifico del tempo: spesso, infatti, i carteggi sono fucine e laboratori di idee, che circolano e si raffinano proprio in quello scambio di missive private; luoghi di accesi dibattiti intellettuali, che non di rado trascendono la mera dimensione

---

<sup>3</sup> Se non altrimenti indicato, tutte le traduzioni sono mie.

privata per assumere i connotati di dispute pubbliche. Non pochi carteggi, infatti, dopo opportune revisioni e adeguamenti, sono dati alle stampe. Non è questo, però, il destino dell'epistolario tra Elisabetta di Boemia e Descartes, che rimarrà inedito e, di conseguenza, per lo più inesplorato fino alla fine del XIX secolo, perché la principessa non ne autorizzerà mai la pubblicazione.

Tuttavia, la vicenda del carteggio merita di essere brevemente raccontata. Nel 1647 Pierre Chanut (1601-1662), diplomatico e successivamente ambasciatore francese alla corte di Cristina di Svezia (1626-1689), contatta Descartes per conto della regina stessa, chiedendogli chiarimenti sulla questione del sommo bene, di cui Cristina ha sentito disquisire all'Università di Uppsala, ma senza trarne particolare soddisfazione (AT V, Ep. CDXCIII, p. 79)<sup>4</sup>. Descartes in risposta fa pervenire alla regina una bella copia del *Trattato sulle passioni* e alcune delle lettere scritte alla principessa di Boemia tra luglio e ottobre 1645. Nella lettera acclusa al plico di scritti egli spiega a Chanut che con “le risposte che ho avuto l'onore di ricevere dalla principessa a cui queste lettere sono indirizzate, questa raccolta sarebbe stata più completa [...], ma avrei dovuto chiederle il permesso, ed ella ora è molto lontana da qui” (AT V, pp. 87-88).

Alla morte improvvisa di Descartes, Chanut non solo si cura di informare amici e conoscenti, ma soprattutto si occupa di redigere un inventario dei beni e dei documenti dell'eminente pensatore. Tra le persone contattate da Chanut figura anche Elisabetta di Boemia, alla quale il 19 febbraio 1650 scrive quanto segue:

Tra le sue carte si è ritrovata una quantità di lettere che Vostra Altezza Reale gli ha fatto l'onore di scrivergli, che egli riteneva preziosissime, tanto che alcune di esse erano accuratamente sottochiave insieme ai suoi documenti più importanti. Io le ho messe tutte da parte e le ho estratte dalla sua cassaforte senza inserirle nell'inventario. Non ho alcun dubbio, Madame, che sia un vantaggio per la vostra reputazione che si sappia che avete

---

<sup>4</sup> La lettera di Chanut, in realtà è andata perduta, Adam e Tannery ne offrono una ricostruzione sulla base del resoconto che Descartes ne fa in una missiva ad Elisabetta di Boemia del 20 novembre 1647 (AT V, Ep. CDXCVII, p. 89).

avuto colloqui seri e sapienti con il maggiore intellettuale vissuto da molti secoli a questa parte. E so dallo stesso sig. Descartes che le vostre lettere erano così illuminate e intelligenti, che non può venirvi che gloria dal pubblicarle. Cionondimeno, ho ritenuto, per rispetto verso Vostra Altezza Reale e per fedeltà verso il mio amico, di non leggerne alcuna e di non permettere che cadano nelle mani di nessuno, senza il permesso di Vostra Altezza Reale, che attenderò insieme ai suoi comandi, di cui la supplico molto umilmente di onorarmi (AT V, p. 471).

Sebbene la replica della principessa di Boemia sia andata perduta, tuttavia dalla seguente missiva di Chanut del 16 aprile 1650 si deduce che, lungi dall'accordare il consenso alla pubblicazione, Elisabetta abbia anzi preteso la restituzione delle sue lettere. L'ambasciatore francese in Svezia, non potendo disattendere le disposizioni della principessa, consegna all'ambasciatore di Brandeburgo un plico con i documenti richiesti. Chanut, in verità, prova a persuaderla del fatto che ella commetta "un'ingiustizia" (AT V, p. 472) nei confronti dei familiari del defunto, che di certo gradirebbero avere una qualche testimonianza del favore di Descartes presso la principessa. Inoltre, egli insiste, la pubblicazione integrale del carteggio chiarirebbe al mondo l'intenzione della lettera dedicatoria dei *Principi della filosofia* indirizzata proprio alla principessa di Boemia (Descartes 2009, pp. 1706-1711). Chanut ribadisce la necessità di accludere alle lettere di Descartes per lo meno quelle di Elisabetta senza le quali risulterebbe difficile seguire lo sviluppo dell'argomentazione del filosofo, specie in riferimento alla questione del bene supremo. Dal momento che il tema è oggetto di discussione tra lo stesso Descartes e Cristina di Svezia, Chanut chiede ad Elisabetta di fare "un regalo molto utile, se non al pubblico, almeno alla regina di Svezia" (AT V, p. 473). Tuttavia, i tentativi del diplomatico non sortiscono alcun effetto, visto che la prima edizione delle *Lettres de Monsieur Descartes*, uscita nel 1657 a cura di Claude Clerselier, conta trenta lettere di Descartes ad Elisabetta, ma nessuna della principessa.

Nonostante Chanut dichiara di non aver letto i contenuti

dell'epistolario e di essersi limitato semplicemente a raccogliere le carte in un unico plico, è forte il sospetto che invece ne abbia redatto una copia manoscritta. In effetti, per più di due secoli si sono perse le tracce delle lettere di Elisabetta a Descartes, finché attorno al 1875, nella biblioteca del castello di Rosendael, nei pressi di Arnhem, nei Paesi Bassi, allora di proprietà del barone Reinhardt J.C. van Pallandt (1826-1899), il librario antiquario Frederik Muller (1817-1881) non ha ritrovato un fascicolo contenente proprio ventisei lettere manoscritte della principessa Elisabetta a Descartes e due della regina Cristina di Svezia. Tuttavia, una nota scritta a mano sulla custodia dei documenti avvisa che si tratta di “copie sugli originali”. Poiché l'analisi dell'inchiostro attesta che essi risalgono alla prima metà del XVIII secolo, Verbeek, Bos e van de Ven, curatori di una recente edizione della corrispondenza di Descartes nel 1643, ritengono sia altamente improbabile che le copie siano state fatte sulla base degli originali in possesso di Elisabetta, piuttosto, ipotizzano che si tratti di riproduzioni delle copie realizzate da Chanut – delle quali tuttavia non esiste alcun riscontro documentale (VBV, pp. xxxiii-xxxvi). Ad ogni modo, i documenti presentano numerosi e precisi riferimenti alle lettere precedenti, che ne suggeriscono un elevato livello di attendibilità. Pochi anni dopo il ritrovamento l'antiquario Muller contattò Alexandre Foucher de Careil per affidargli i manoscritti, il quale diede alle stampe la prima versione integrale dell'epistolario tra Descartes ed Elisabetta di Boemia (*Descartes, la princesse Élisabeth et la reine Christine d'après des lettres inédites*, Paris-Amsterdam, 1879). Gli originali delle lettere di Elisabetta non sono ancora stati ritrovati.

### 3. UNIONE E INTERAZIONE MENTE-CORPO

L'epistolario tra Descartes ed Elisabetta di Boemia ha un indiscutibile spessore filosofico e copre diversi temi, tra i quali in particolare la morale e le passioni. Come noto, è dalle discussioni con Elisabetta che il filosofo trae ispirazione per la pubblicazione delle *Passioni dell'anima*, nel 1649 (Shapiro 2007, p. 21; Cipolletta 2011, p. 128). In questa sede, tuttavia, lasceremo da parte questo aspetto, per approfondire la questione

discussa nella prima fase del carteggio, ossia l'interazione tra mente e corpo.

Già nella prima lettera del 6 maggio 1643 Elisabetta mette alle strette Descartes, chiedendogli ragione dell'azione dell'anima sul corpo: come può "l'anima dell'uomo determinare gli spiriti del corpo a compiere le azioni volontarie (non essendo essa che una sostanza pensante)" (AT III, Ep. CCCI, p. 661)? La richiesta della principessa si configura come un'implicita critica al dualismo ontologico cartesiano, secondo cui mente e corpo sono due sostanze distinte e indipendenti: la *res cogitans*, immateriale, pensante e incorruttibile; la *res extensa* materiale, estesa e soggetta a deperimento. Le perplessità di Elisabetta si sommano ad una serie di critiche che da più parti piovono su Descartes, all'indomani della stesura delle *Meditazioni metafisiche*. Pierre Gassendi (1592-1655), ad esempio, muove una serie di rilievi che confluiscono nelle quinte obiezioni alle *Meditazioni* stesse, ritenendo del tutto inintelligibile l'idea dell'unione tra due entità realmente distinte (Descartes 2009, pp. 1139-1141). Antoine Arnauld (1612-1694), nelle quarte obiezioni, contestando a Cartesio di non aver provato l'indipendenza epistemologica della mente dal corpo, ventila la possibilità che il pensiero, lungi dall'aver un'autonomia ontologica, sia piuttosto il prodotto dell'azione del corpo: "riconoscete di essere una cosa che pensa; ma cosa sia questa cosa pensante non lo sapete. E se infatti fosse il corpo a produrre, attraverso vari movimenti ed urti, ciò che chiamiamo pensiero?" (Descartes 2009, p. 841). Henricus Regius (1598-1679), nella cosiddetta *querelle* di Utrecht<sup>5</sup>, sostiene che, se *res cogitans* e *res extensa* sono due sostanze perfette e complete, la loro unione non può generare un essere reale, ma solo un *ens per accidens*<sup>6</sup>.

Elisabetta ha, tuttavia, il merito di mettere in questione un aspetto poco considerato, se non ignorato, nelle obiezioni degli altri critici di Descartes, vale a dire l'incongruenza tra la

---

<sup>5</sup> Sulla quale si veda Verbeek 1992.

<sup>6</sup> Per un'ampia e sapiente ricostruzione delle critiche di Gassendi, Arnauld e Regius segnalo Allocca 2006, pp. 83-157. Per approfondimenti si veda anche Alexandrescu 2012, pp. 5-9.

nozione di interazione tra anima e corpo con le leggi della dinamica cartesiana<sup>7</sup>. Questa prospettiva emerge sin dalla prima lettera del carteggio:

Infatti – scrive la principessa di Boemia –, sembra che ogni determinazione al movimento avvenga per impulso della cosa mossa, e dipenda dal modo in cui è spinta da quella che la muove, oppure dalla consistenza e dalla figura di quest'ultima. Il contatto è richiesto nelle prime due condizioni, l'estensione nella terza. Voi escludete del tutto questa dalla vostra nozione di anima, mentre quello a me sembra incompatibile con una cosa immateriale (AT III, Ep. CCCI, p. 661).

Come appare evidente, in questo passo, Elisabetta va direttamente al cuore del problema: come può l'anima, che nella metafisica cartesiana è immateriale e non ha estensione, produrre il movimento corporeo, che invece richiede contatto, consistenza e figura? La principessa denuncia l'inadeguatezza della nozione cartesiana di anima, che sembra perdere dignità ontologica, appiattendosi sulla sua azione più propria, ossia il pensiero: “vi chiedo una definizione di anima più dettagliata che nella vostra Metafisica, ossia della sostanza separata dalla sua azione, il pensiero. Infatti, sebbene le supponiamo inseparabili [...], come gli attributi di Dio, possiamo, considerandoli separatamente, acquisirne un'idea più perfetta” (*ibidem*).

La breve missiva rivela un'indiscutibile padronanza del linguaggio filosofico, che consente ad Elisabetta di combinare concetti e filosofemi di matrice aristotelica – in particolare le nozioni di sostanza e di causalità, soprattutto rispetto alla possibilità che l'azione della mente si connoti come causa efficiente del moto corporeo – con gli elementi chiave della metafisica cartesiana, di cui denuncia gli aspetti più opachi e problematici.

La risposta di Descartes, datata 21 maggio 1643, lascia non poche perplessità nella corrispondente. Egli, infatti, indica tre nozioni primitive come “originali sul modello dei quali

---

<sup>7</sup> Sarebbe interessante analizzare le diverse incoerenze della posizione cartesiana nel carteggio con Elisabetta. Tuttavia, questo esula dal proposito del presente lavoro. Al riguardo segnalo Garber 1983.



formiamo” la nostra conoscenza del dualismo tra anima e corpo e della loro interazione:

[...] non abbiamo per il corpo che la nozione di estensione, dalla quale seguono quelle di figura e movimento; e per la sola anima non abbiamo che quella di pensiero, nella quale sono comprese le percezioni dell’intelletto e le inclinazioni della volontà; infine, per l’anima e il corpo insieme non abbiamo che quella della loro unione, dalla quale dipende quella della forza che l’anima ha di muovere il corpo, e il corpo di agire sull’anima, causandone sentimenti e passioni (AT III, Ep. CCCII, p. 665).

Annoverando l’unione di anima e corpo tra le nozioni primitive, alla stregua di idee come ‘essere’, ‘numero’ e ‘durata’, Descartes sembrerebbe glissare sulla richiesta stessa della principessa di Boemia, che ne sollecita invece una dimostrazione. Egli si limita ad affermare che l’azione dell’anima sul corpo, così come quella del corpo sull’anima, dipende da una realtà semplice, di cui si fa esperienza diretta nella vita quotidiana, che è la stessa unione anima-corpo. Inoltre, precisa il pensatore francese, spesso si confonde “la forza con cui l’anima agisce sul corpo con quella con cui un corpo agisce su un altro”, si attribuisce “l’una e l’altra non all’anima, [...] ma alle diverse qualità dei corpi” (AT III, Ep. CCCII, p. 667). Per spiegare questo punto egli ricorre ad un’analogia che rende ancor più criptica la sua posizione:

Supponendo che la pesantezza sia una qualità reale, di cui non abbiamo alcun’altra conoscenza se non che ha la forza di muovere verso il centro della Terra il corpo nel quale si trova, non ci diamo pena di concepire come essa muova questo corpo, né come gli sia congiunta – né pensiamo per nulla che questo avvenga per contatto reale di una superficie con un’altra –, perché sperimentiamo in noi stessi di avere una nozione particolare, per concepire ciò, e credo che facciamo cattivo uso di questa nozione, applicandola alla pesantezza, che non è nulla di realmente distinto dal corpo, come spero di dimostrare in fisica, ma che ci è stata data per concepire il modo in cui l’anima muove il corpo (AT III, Ep. CCCII, pp. 667-668).

È evidente, come è già stato notato in letteratura, che tale spiegazione della terza nozione primitiva proposta da Descartes non renda conto in alcun modo dell'unione di anima e corpo, ma si limiti a riproporre una semplice esperienza (Fabiani 2002, p. 21). Anche Lisa Shapiro ritiene che la spiegazione di Descartes complichino la questione dell'interazione mente-corpo, perché non ne chiarisce lo statuto metafisico, lasciando incertezza sulla natura delle nozioni primitive stesse: non è chiaro, infatti, se esse individuino tre diverse sostanze o se abbiano mero valore epistemico. Inoltre, continua la studiosa, la debolezza della replica di Descartes è relativa al fatto che egli si appelli alla nostra incontrovertibile conoscenza dell'unione tra mente e corpo, della quale facciamo esperienza immediata – e che peraltro Elisabetta non mette mai in discussione –, ma non spieghi “*come* mente e corpo interagiscano in termini propriamente meccanici” (Shapiro 2007, p. 24).

La risposta della principessa Elisabetta è datata 10 giugno 1643 e solleva, dietro il velo di una modestia di maniera, alcune osservazioni critiche decisamente penetranti. Ella, infatti, confessa all'interlocutore “d'aver trovato” in se stessa “tutte le cause di errore”, ma di non riuscire a “bandirle del tutto”, forse perché, a causa degli impegni del suo rango e degli “interessi della sua casa”, ai quali non può sottrarsi, non ha mai “tempo sufficiente per acquisire un'abitudine alla meditazione secondo le vostre regole” (AT III, Ep. CCCVIII, p. 684). Inoltre, la principessa si scusa per la propria *stupidité*, che le impedisce di comprendere in che modo l'analogia con la pesantezza possa rendere conto di “come l'anima (non estesa e immateriale) possa muovere il corpo” (*ibidem*).

Il riferimento alla limitatezza delle proprie capacità intellettive va ben al di là della mera professione formale di modestia, ma si connota come una vera e propria accusa nei confronti di Descartes, che sa bene che la stupidità non rientra tra le prerogative della principessa di Boemia. In effetti, ella ritiene che il ricorso all'analogia con la nozione di pesantezza renda ancor meno intelligibile la questione dell'interazione mente-corpo: “non riesco a comprendere – scrive Elisabetta – [...] perché questa potenza [...] di portare il corpo verso il centro della Terra, ci debba persuadere che un corpo possa

essere spinto da qualche cosa immateriale più di quanto la dimostrazione di una verità contraria (che promettete nella vostra fisica) non ci debba confermare nell'opinione della sua impossibilità" (AT III, Ep. CCCVIII, p. 684).

In epoca pre-newtoniana, la nozione di pesantezza è ancora a dir poco oscura, ecco perché Elisabetta, che ne è ben consapevole, scrive che "questa idea (non potendo aspirare alla stessa perfezione e realtà oggettiva di quella di Dio) si può immaginare per ignoranza di ciò che veramente muove questi corpi verso il centro". E, poiché i sensi non ne percepiscono "nessuna causa materiale", la si attribuisce ad una causa immateriale, "che tuttavia – commenta la principessa – non ho mai potuto concepire che come una negazione della materia, che non può avere alcuna comunicazione con essa" (*ibidem*). È a questo punto che Elisabetta di Boemia, con simulata ingenuità, sferra un duro colpo contro il dualismo cartesiano:

E confesso che mi sarebbe più facile concedere all'anima la materia e l'estensione che ad un essere immateriale la capacità di muovere un corpo, e di esserne mosso. Giacché, se la prima cosa [che un essere immateriale possa muovere un corpo] si producesse per informazione, bisognerebbe che gli spiriti che producono il movimento fossero intelligenti, cosa che voi non accordate a niente di corporeo. E, sebbene nelle vostre *Meditazioni Metafisiche* mostriate la possibilità della seconda cosa [che un corpo muova un essere immateriale], tuttavia, è molto difficile comprendere che un'anima, come l'avete descritta, dopo aver avuto la facoltà e l'abitudine di ben ragionare, possa perdere tutto ciò per via di qualche vapore e, potendo sussistere senza il corpo e non avendo niente in comune con esso, ne sia poi a tal punto diretta (AT III, Ep. CCCVIII, p. 685).

In questo brano emerge con chiarezza l'abilità di Elisabetta di radicalizzare il meccanicismo cartesiano, creando un cortocircuito sul piano ontologico e metafisico: se l'interazione mente-corpo si produce nel mondo fisico, come inequivocabilmente attesta l'esperienza quotidiana, allora, secondo la principessa di Boemia, dovrebbe rispondere alle medesime leggi della dinamica che regolano i movimenti e le

interazioni tra corpi; tuttavia, il dualismo ontologico cartesiano impone una netta cesura tra le leggi dei movimenti dei corpi e quelle dei movimenti dell'anima, rendendo inintelligibile l'unione e l'interazione tra mente e corpo. Così, ella lo incalza, dichiarandosi certa "che mi spiegherete altrettanto bene la natura di una sostanza materiale e il modo delle sue azioni e passioni nel corpo, quanto tutte le altre cose che mi avete voluto insegnare" (*ibidem*).

L'insistenza dell'interlocutrice spinge Descartes a rispondere, il 28 giugno 1643, in modo più dettagliato alle questioni sollevate dalla principessa di Boemia, senza però riuscire neppure in questo caso a scioglierne le iniziali perplessità. Nel tentativo di spiegarle la differenza tra le tre nozioni primitive, il pensatore francese le scrive che l'anima è concepita solo dall'intelletto puro, il corpo – ossia estensione, figure e movimenti – si conosce per mezzo dell'intelletto aiutato dall'immaginazione, mentre l'unione di anima e corpo si conosce in maniera oscura mediante intelletto e immaginazione, ma molto chiaramente per mezzo dei sensi. Ne consegue che "coloro i quali non filosofano mai, e si servono dei loro soli sensi, non dubitano affatto che l'anima muova il corpo, e che il corpo agisca sull'anima, ma considerano l'uno e l'altra come una sola cosa, cioè concepiscono la loro unione" (AT III, Ep. CCCX, p. 692). D'altronde, prosegue Descartes, poiché mente e corpo sono due sostanze ontologicamente distinte, le meditazioni metafisiche, "più di quei pensieri che richiedo minor attenzione", potrebbero generare oscurità riguardo alla nozione della loro unione, "poiché non mi sembra che la mente umana sia capace di concepire del tutto distintamente, e nello stesso tempo, sia la distinzione tra l'anima e il corpo sia la loro unione, a causa del fatto che, a tal fine, occorre concepirli come una cosa sola e, al contempo, concepirli come due, il che è contraddittorio" (AT III, Ep. CCCX, p. 693).

La questione dell'estensione dell'anima, sollevata provocatoriamente da Elisabetta nella missiva precedente, è invece aggirata da Descartes, il quale si limita a notare che è legittimo attribuire materia ed estensione all'anima, nella misura in cui la si concepisce come unita al corpo. Tuttavia, egli continua, "dopo aver ben concepito ciò, e averlo provato in sé

stessa, le sarà facile considerare che la materia che avrà attribuito a questo pensiero non è il pensiero stesso”. Infatti, l’estensione della materia è di natura diversa rispetto a quella del pensiero: “la prima è determinata in certo luogo, dal quale esclude ogni altra estensione corporea, cosa che, invece, non fa la seconda” (AT III, Ep. CCCX, p. 694). Purtroppo, il francese non fornisce altri dettagli al riguardo.

La missiva del 1° luglio 1643, scritta da Elisabetta di Boemia, chiude questo primo ciclo di lettere, concernenti la questione dell’unione di anima e corpo. La principessa smaschera abilmente l’artificio retorico di Descartes, notando che, se, per un verso, la lettera precedente “mi fa vedere chiaramente i tre tipi di nozioni che abbiamo, i loro oggetti e come ce ne dobbiamo servire”, per altro verso, “trovo anche che i sensi mi mostrino che l’anima muove il corpo, ma non mi insegnano affatto (non più dell’intelletto e dell’immaginazione) il modo in cui lo fa” (AT IV, Ep. CCCXI, p. 2). Ella riporta, così, la discussione sul principale oggetto della sua richiesta, rimarcando che non è affatto in questione che anima e corpo interagiscano, cosa ampiamente attestata dall’esperienza quotidiana, bensì come tale interazione sia possibile, all’interno di un sistema, quale quello dualista cartesiano, in cui anima e corpo sono sostanze di natura diversa. In altri termini, se l’unione di anima e corpo si connota come l’anello di congiunzione tra due diversi livelli di realtà, per i quali valgono leggi dinamiche differenti, quali sono le leggi che invece regolano tale unione?

La finezza del ragionamento filosofico della principessa del Palatinato si manifesta anche attraverso il ricorso ad una sorta di dotta ignoranza: “penso – afferma argutamente – che ci siano delle proprietà dell’anima, che ci sono ignote, che potranno forse rovesciare ciò di cui le vostre *Meditazioni Metafisiche* mi hanno persuasa, con ragioni così valide, circa l’inestensione dell’anima” (AT IV, Ep. CCCXI, p. 2). E, rivolgendo contro Descartes la stessa regola cartesiana “del vero e del falso, secondo la quale ogni nostro errore proviene dal formare giudizi su ciò che non percepiamo a sufficienza”, Elisabetta arriva ad affermare che “sebbene l’estensione non sia necessaria al pensiero, essa potrà, non ripugnando affatto a quello, assolvere a

qualche altra funzione dell'anima, che non le sia meno essenziale" (*ibidem*).

In altre parole, Elisabetta sembra suggerire a Descartes che l'anima possa essere dotata di un altro attributo oltre al pensiero, che le è altrettanto essenziale quanto questo, ma è esteso e, proprio grazie a questa sua estensione, le consente di operare sul corpo. Deborah Tollefsen rintraccia nella soluzione proposta da Elisabetta una certa assonanza con la posizione di Henry More nel carteggio con lo stesso Descartes, precisando, tuttavia, che, nonostante le somiglianze, More non può essere la fonte d'ispirazione di Elisabetta, dal momento che la corrispondenza di Descartes con More è successiva a quella con la principessa di Boemia (Tollefsen 1999, pp. 72-73)<sup>8</sup>.

Sfortunatamente, non ci sono altre lettere relative alla questione dell'interazione mente-corpo. Il carteggio fra Descartes ed Elisabetta di Boemia, così intenso in queste prime battute del 1643, s'interrompe per alcuni mesi e riprende soltanto a novembre di quello stesso anno, virando verso questioni relative alla morale, alle passioni e al libero arbitrio, senza più riprendere la discussione sull'interazione di mente e corpo. È plausibile che altre missive siano intercorse tra i due in questo lungo intervallo, specie in considerazione del fatto che la principessa sembra ritenere questione tutt'altro che risolta, ma si tratta di una mera congettura che non avrà conferma né smentita finché non emergano nuovi documenti. Come noto, Elisabetta di Boemia non ha lasciato altri scritti, editi o inediti, di natura filosofica, che possano offrire ulteriori elementi utili all'analisi. Cionondimeno, il raffinato carteggio con Descartes rivela una spiccata propensione al ragionamento filosofico e un'indiscutibile autonomia intellettuale.

#### ABBREVIAZIONI

AT *Oeuvres de Descartes*, publiées par Charles Adam et Paul Tannery, 12 vols., Paris: Cerf, 1897-1910; seconda edizione Paris: Vrin/CNRS 1964-1976

---

<sup>8</sup> Al riguardo segnalò anche Alanen 2018.

VBV *The Correspondence of René Descartes 1643*, ed. by Theo Verbeek, Erik-Jan Bos, Jeroen van de Ven, Utrecht, Zeno Institute for Philosophy 2003

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALANEN, Lili (2018). "The Soul's Extension: Elisabeth's Solution to Descartes's Mind-Body Problem". In: S. Ebbersmeyer and S. Hutton (eds.), *Elisabeth of Bohemia (1618-1680). A Philosopher in her Historical Context*, Cham: Springer, pp. 145-161.
- ALEXANDRESCU, Vlad (2012). "What Someone May Have Whispered in Elizabeth's Ear". In: D. Garber and D. Rutherford (eds.), *Oxford Studies in Early Modern Philosophy*, 6, Oxford: Oxford University Press, pp. 1-27.
- ALLOCCA, Nunzio (2006). *Cartesio e il corpo della mente*, Roma: Aracne, 2006.
- BEI DER WIEDEN, Helge (1997). "Ein Schloß auf dem Mond und eine Versorgung in Westfalen. Der Weg der Pfalzgräfin Elisabeth nach Herford". *Historisches Jahrbuch für den Kreis Herford*, 6, pp. 7-38.
- BROAD, Jacqueline (2002). *Women Philosophers of the Seventeenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press.
- CIPOLLETTA, Patrizia (2011). *Emozioni e pratiche filosofiche. Elisabetta del Palatinato "consulta" Cartesio*, Milano-Udine: Mimesis.
- DESCARTES, René (2009). *Opere 1637-1649*, a cura di Giulia Belgioioso, Milano: Bompiani.
- FABIANI, Paolo (2002). *La filosofia dell'immaginazione in Vico e Malebranche*, Firenze: Firenze University Press.
- GARBER, Daniel (1983). "Understanding Interaction. What Descartes Should Have Told Elisabeth". *Southern Journal of Philosophy*, 21(1), pp. 15-32.
- SHAPIRO, Lisa (1999). "Princess Elizabeth and Descartes: The Union of Mind and Body and the Practice of Philosophy". *British Journal for the History of Philosophy*, 7(3), pp. 503-520.
- SHAPIRO, Lisa (ed.) (2007). *The Correspondence of Princess Elisabeth of Bohemia and René Descartes*, Chicago-London: The University of Chicago Press.
- TOLLEFSEN, Deborah (1999). "Princess Elisabeth and the Problem of Mind-Body Interaction". *Hypatia*, 14 (3), pp. 59-77.
- VERBEEK, Theo (1992). "Ensis per accidens: le origini della Querelle di

Utrecht". *Giornale Critico della Filosofia Italiana*, 71, pp. 276-288, 1992.



CORPI MATERIALI, MESSAGGI-MERCI E  
PLUSVALORI ETEREI: PER UNA TEORIA  
UNITARIA DELLA RIPRODUZIONE SOCIALE

MATERIAL BODIES, COMMODITY-MESSAGES  
AND ETHEREAL SURPLUS-VALUES: FOR A  
UNITARY THEORY OF SOCIAL REPRODUCTION

Andrea D'URSO

*Università degli Studi di Sassari*

*Riassunto*

Mostreremo l'uso della semiotica di Rossi-Landi in relazione alle teorie del femminismo operaista italiano (Fortunati) e materialista francese (Delphy), con un'estensione dal *linguaggio come lavoro* al *sexo come lavoro* e del *plusvalore linguistico* in *plusvalore ideologico*, per una teoria unitaria della riproduzione sociale, fondata sulla triplice omologia della produzione materiale, linguistica e della specie, che includa lo sfruttamento domestico, sessuale e riproduttivo del corpo della donna.

*Parole chiave:* semiotica; femminismo; marxismo; valori; merci.

*Abstract*

We will show the use of Rossi-Landi's semiotics in relation to the feminist theories of Italian workerists (Fortunati) and French materialists (Delphy), with an extension from *language as work* to *sex as work* and of *linguistic surplus-value* into *ideological surplus-value*, for a unitary theory of social reproduction, based upon the triple homology of material production, linguistic production and production of species, thus including domestic, sexual and reproductive exploitation of woman's body.

*Keywords:* semiotics; feminism; Marxism; values; commodities.

*A mia zia, Anna Blagho, libera sempre*

## 1. LINGUE, CORPI, MERCI: OMOLOGIA DELLA (RI)PRODUZIONE SOCIALE

Il nostro contributo, calandosi negli interstizi che lasciano trasparire i suggerimenti bibliografici e i temi del convegno, si pone sul piano più teorico che letterario e si propone di mostrare come poter usare nel campo degli studi femministi una semiotica troppo poco (e spesso mal) studiata nell'ambiente accademico: quella di Ferruccio Rossi-Landi (1965), fondata sull'*omologia della produzione linguistica e della produzione materiale*, che considera il *linguaggio come lavoro e come mercato*.

Sintetizzando al massimo la sua prospettiva, il *linguaggio* è *lavoro* in senso generale, inteso come capacità alla base della antropogenesi, cioè del processo che ha permesso l'ominazione, lo sviluppo dell'essere umano in quanto umano e distinto dalle altre specie animali. Esso è dunque l'origine comune delle due produzioni materiale e linguistica, che per scopi analitici Rossi-Landi (1966-67) distingue artificialmente per poi confrontarle, in quello che egli stesso definisce uno *schema di corrispondenze omologiche* tra gli artefatti linguistici e quelli materiali. Tali corrispondenze non sono lasciate al caso; si basano bensì su “un metodo genetico propriamente inteso, cioè accoppiato allo studio strutturale delle fasi sincroniche e simmetriche dei processi, che permette la *deduzione* dell'omologia” in dieci livelli equiparabili di complessità crescente (ivi: 187).

Se il linguaggio è lavoro, la *lingua* è allora il *prodotto* di questo lavoro, ma al contempo anche il suo *materiale* e il suo *strumento*, perché si lavora *sulla* lingua *con* la lingua. È così che Rossi-Landi giunge ad applicare le categorie dell'economia politica marxiana: per lui, ogni lingua storico-sociale in quanto materiale, strumento e prodotto di lavoro costituisce il *capitale (linguistico) costante o fisso*, mentre la forza-lavoro di coloro che (ri)producono la lingua è il *capitale (linguistico) variabile*, la “merce parlante” (Rossi-Landi, 1970: 214). “Capitale costante e variabile riuniti costituiscono il *capitale linguistico complessivo* o totale per mezzo del quale avviene la comunicazione. La comunicazione è produzione e circolazione di messaggi nell'ambito di una comunità linguistica” (Rossi-

Landi, 1965: 81-82), e quest'ultima “si presenta come una specie di *immenso mercato, nel quale parole, espressioni e messaggi circolano come merci*” (ivi: 83).<sup>1</sup>

Coi messaggi-merci (Rossi-Landi, 1968) ci troviamo nello schema omologico al livello mediano degli *enunciati*, e non delle mere parole (*words as tools* come volevano i filosofi oxoniensi): essi possono pur essere fatti talvolta di singole parole, talaltra da interi tomi di giurisprudenza. Del resto, Rossi-Landi (1966: 107) amava dire che “*È con tutta la propria organizzazione sociale, che l'uomo comunica*”. Con ciò si chiarisce parte del titolo del nostro contributo nel riferimento ai *messaggi-merci*, che non a caso poniamo in posizione intermedia tra corpi materiali e plusvalori eterei, perché comportano (cioè, portano con sé) questi altri fattori. Per comprenderli, servono alcuni ulteriori passaggi di semiotica rossi-landiana. Partiamo per ora dai corpi.

La tendenza della semiotica idealistica che Rossi-Landi ha strenuamente combattuto porta a considerare il linguaggio come qualcosa di *immateriale*. La sua prospettiva materialista sulla produzione di artefatti linguistici ci ricorda, invece, ciò che in genere ci sfugge solo perché non lo vediamo o non ci riflettiamo: non solo parole e segni sono prodotti che non esisterebbero senza l'essere umano, ma anch'essi hanno un *corpo*. Ciò è più evidente quando segni diventano le cose del mondo naturale o della produzione materiale, tant'è che Rossi-Landi (1966: 113-115) parla di *residuo corporale dei messaggi non-verbali*.

Ma persino le frasi che emettiamo quotidianamente sono fatte di suoni, materiali acustici e onde sonore, come un libro o un quadro sono fatti di carta e inchiostro, tela e colori, o miliardi di bit che li traducono sullo schermo di un tablet. Resta fermo per Rossi-Landi che la componente più immateriale del linguaggio, che è anche la meno visibile e consapevole, perché interiorizzata nella mente e nel corpo di chi produce parole, segni e atti, mediante cioè concetti e referenti, usi e comportamenti, rinvia sempre inevitabilmente a una *sostanza sociale* (Rossi-Landi, 1980: 164), ossia a residui che si esprimono sul piano della

---

<sup>1</sup> Sui messaggi-merci si vedano pure Rossi-Landi, 1968, e D'Urso, 2020.

riproduzione sociale, nel quadro di quel che Rossi-Landi (1967, 1982) definisce l'*ideologia come pratica sociale e progettazione della società*. Ciò ci porta verso la dimensione più eterea dei valori e plusvalori semiotici, che riprenderemo alla fine.

Per il momento sottolineiamo che la semiotica rossi-landiana insegna che bisogna saper distinguere tra produzione e consumo materiali, da un lato, e linguistici, dall'altro, anche se spesso sono compresenti. Un ramoscello d'ulivo e una colomba presi come segni di pace mantengono la loro materialità, indipendentemente dal loro significato simbolico, anche se è quest'ultimo a essere "consumato" nella comunicazione sociale. Un pollo adoperato per una ricetta di alta cucina o impiegato in una cerimonia rituale subisce un consumo segnico diverso a seconda dei casi, ma in entrambi è il pollo che viene mangiato (Rossi-Landi, 1975: 123).

Rossi-Landi (ivi: 62) dice, forse un po' impoeticamente, che, se diamo un mazzo di fiori a una persona in segno del nostro amore, sono i fiori che profumano e non il messaggio. E dice pure che il significato assunto dalle donne nella definizione del sistema di parentela in società cosiddette selvagge, in riferimento allo scambio esogamico studiato da Lévi-Strauss (1949) e Godelier (1969), che le rende accessibili per alcuni e interdette ad altri, non toglie che sia il corpo della donna – e non il suo segno – a essere oggetto di scambio e consumo (Rossi-Landi, 1975: 122), come, aggiungiamo, di possesso e di eventuale abuso, il che è vero anche nelle nostre società dette civilizzate, nonostante le inciviltà simboliche e materiali cui sono aduse.

## 2. DAL LINGUAGGIO COME LAVORO AL SESSO COME LAVORO

Pur non essendosi mai occupato di femminismo, Rossi-Landi (1986: 103) ha denunciato la "*componente antifemminista*" che sta nel mito naturalista del linguaggio, perché cancella il ruolo della madre nella fase di apprendimento della lingua da parte dell'infante. E tuttavia il suo studio, che rivela risvolti prima di lui impensati del linguaggio, permette di gettare un ponte verso certe analisi femministe.

Un primo punto di contatto sta nei termini *immateriale* e

*improduttivo* che definiscono il linguaggio e che sono guarda caso gli stessi impiegati per il *lavoro domestico*, che ha scatenato tante lotte femministe per l'ottenimento di un suo riconoscimento e di un salario<sup>2</sup>. È forse superfluo ricordare qui che il lavoro domestico è appunto una delle forme specifiche di sfruttamento gratuito della forza-lavoro femminile nella classica normo-famiglia patriarcale, che però in senso lato include sue varie declinazioni (*nurturing, mothering, care-giving, nursery*, ecc.), oggi meglio distinte come vere e proprie categorie professionali e ormai estese ad altre categorie di genere.

L'utilità sociale che assumono questi tipi di lavoro è ciò che nutre le lotte per il riconoscimento della loro materialità e della loro produttività al livello di ciò che Rossi-Landi (1977: 181) definisce come "il principio di tutte le cose", cioè la *riproduzione sociale*, dalla quale, per lui, deve iniziare ogni analisi materialista, tanto più che essa comprende la riproduzione biologica, e non l'inverso, includendovi peraltro quella degli animali domestici e di tutte le forme di vita importanti per l'umanità, per gli animali stessi e per l'intero pianeta, sollevando così il problema della minaccia ecologica di cui deve (pre)occuparsi la riproduzione sociale. Con ciò Rossi-Landi si dimostra già molto vicino alle problematiche particolarmente trattate dagli studi femministi su ecologia e riproduzione (per esempio Dalla Costa, 1998; 2002).

Di essa abbiamo visto che Rossi-Landi ha tenuto a studiare l'omologia di due sole componenti: la produzione materiale e la produzione linguistica. Con quest'urgenza, non si è dedicato al terzo fattore fondamentale, pur riconoscendolo: quello della *(ri)produzione della specie*. E non è certo un caso che questa sia al centro dei discorsi femministi giacché in essa il corpo della donna assume particolare importanza, come pure nelle varie forme del suo sfruttamento più o meno cosificato e mercificato sul piano sessuale e riproduttivo. In merito è pensabile un altro

---

<sup>2</sup> Si vedano il movimento internazionale *Wages for housework* creato nel 1972 da Mariarosa Dalla Costa (Padova), Selma James (Londra), Silvia Federici (New York) e Brigitte Galtier (Parigi), i relativi materiali in italiano su [http://www.femminismo-ruggente.it/femminismo/salario\\_ld.html](http://www.femminismo-ruggente.it/femminismo/salario_ld.html), e Dalla Costa, 1972, Federici, 2012 e 2014 (in origine scritto con Fortunati nel 1984).

punto d'incontro e d'integrazione dell'approccio rossi-landiano con gli studi femministi. Lo spunto sta nella possibilità di passare dal "linguaggio come lavoro" di Rossi-Landi al "sesso come lavoro" di Laura Agustín, ma al di là dell'uso sociologico che ne fa quest'ultima a partire da una barzelletta maschilista e militaresca, riassunta di seguito.

Un colonnello, aspettando che sia pronto il caffè, si lamenta di non aver dormito la notte a causa della moglie vogliosa e chiede al suo staff quanto nel sesso sia lavoro e quanto piacere, ricevendo pareri contrastanti (75% lavoro per il maggiore, 50 e 50 per il capitano, 25% per il tenente), mentre solo il giovane soldato che prepara il caffè gli risponde senza esitazione che deve per forza trattarsi al 100% di piacere, perché, se in esso ci fosse del lavoro, gli ufficiali gli chiederebbero di farlo al posto loro. Da questa boutade Agustín (2012) trae lo spunto per illustrare tutta una casistica di contratti sessuali, con o senza amore, all'interno e al di fuori della coppia standard, con tradimenti taciti o dichiarati, fino al sesso retribuito e considerato come un vero e proprio lavoro (*job*) nell'ambito dei servizi professionali del *care*.

Questa tassonomia, che non dice nulla dei rapporti di forza e di dominazione, c'interessa poco qui, se non perché ci ricorda le varie forme che assume il *lavoro sessuale* come *pratica sociale*, la cui più esplicita e diretta è quella della prostituzione, comunque non del tutto assimilabile o sovrapponibile a sua volta a quella dell'industria pornografica. Sono tutte declinazioni possibili del sesso come lavoro che, del resto, trova le basi nell'"amore come lavoro" (Bock e Duden, 1977) e che si può estendere pure all'analisi delle discriminazioni nella divisione sessuale dei compiti, come dei rapporti e delle forze di produzione, in base al genere: attribuzione di posti e mansioni considerati come "essenzialmente" femminili o maschili, o ancora ineguaglianza della retribuzione tra uomini e donne, ivi compreso a uno stesso livello di gerarchia sociale o d'organigramma d'impresa.

In questi casi, tuttavia, facciamo ancora un uso metaforico o metonimico del concetto di *sesso come lavoro*. Ciò che ci importa, invece, è una sua possibile rilettura in senso appunto più rossi-landiano, ossia in chiave omologica, nel ruolo che

assume il corpo della donna nell'atto sessuale tipicamente umano e col suo possibile sfruttamento, come al contempo *prodotto, materiale e strumento* nel quadro della riproduzione sociale.

In tal senso, dunque, la prospettiva rossi-landiana si trova d'accordo con quella femminista, in quanto entrambe permettono di cogliere il posto che la società patriarcale-capitalista riserva alle donne nella riproduzione della forza-lavoro, come *materiale* genetico, *mezzo* biologico di (ri)produzione *fisica* degli individui e come *prodotto* esse stesse di questa riproduzione *sociale* basata su una specifica *ideologia* dominante, e quindi su una *prassi* programmata e su un *progetto* pianificato e pianificante in funzione di una società, ancora profondamente maschilista, d'asservimento non solo di una classe sociale da parte di un'altra, ma pure del cosiddetto secondo sesso da parte di quello egemone.

### 3. L'ARCANO DELLA RIPRODUZIONE E IL FEMMINISMO OPERAISTA

Non citiamo a caso l'espressione tratta dalla celebre opera di Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, che ha gettato le basi di quella corrente del femminismo di stampo marcatamente francese definita "materialista", attorno alle riviste *Questions féministes* (1977-1980) e *Nouvelles Questions féministes* (dal 1981), fondate dalla stessa scrittrice ed altre militanti, tra cui Christine Delphy, divenuta una delle più note. Il riferimento a quest'ultima diventa inevitabile per il prosieguo del confronto con l'impianto teorico rossi-landiano che, seppur estraneo a certe tematiche di questo filone, permette tuttavia di colmarne alcune lacune o prevenzioni.

Diciamo prima, però, che si può semmai scoprire una visione *omologica* vicina alla nostra in un breve passo di Leopoldina Fortunati, che con Mariarosa Dalla Costa e Silvia Federici è la maggior esponente del gruppo Lotta Femminista nato in seno all'operaismo italiano: nel lavoro sessuale o di riproduzione per la procreazione di nuova forza lavoro "le materie prime sono il seme dell'uomo e il corpo stesso della donna nella sua totalità, che funziona però allo stesso tempo anche come mezzo di lavoro" (Fortunati, 1981: 114). Perciò, se è vero che la

procreazione funziona così da sempre e che il sistema capitalistico non ha introdotto nuovi mezzi di lavoro,

Esso ha però ugualmente trasformato il modo in cui questo lavoro viene svolto, anzitutto trasformando, per quello che qui ci interessa mettere in luce, il rapporto tra la donna e il suo corpo – che di tale processo è il mezzo produzione. Il capitale ha espropriato la donna non dalla proprietà del suo corpo, ma dalla possibilità di un suo controllo e in particolare dalla possibilità del controllo del suo utero, intervenendo in vari modi, non ultimo attraverso una legislazione sanguinaria in tema di aborto e mezzi anticoncezionali in genere. Prima come presupposto e poi come condizione della sua esistenza, esso ha trasformato il corpo della donna, in cui insiste questa capacità naturale di produrre individui, in una «macchina» per la produzione di operai, di nuove forze-lavoro.

È questa «macchinizzazione» del corpo femminile la grande invenzione tecnologica introdotta dal capitale nel processo di produzione che stiamo considerando. Non è più la donna ad adoperare il suo corpo, ma è il suo corpo stesso in qualità di mezzo di lavoro ad adoperarla. Il suo corpo, perciò, non solo le risulta estraneo, in quanto è soggetto al comando altrui, ma diventa anche il suo nemico, in quanto la consuma come fermento del suo processo vitale (ivi: 115-116).

Tornano chiaramente i fattori sopra evocati della *cosificazione* del corpo della donna (qui, la sua riduzione a mezzo, strumento o macchina, che dir si voglia, di produzione di forza-lavoro) e, possiamo aggiungere, della sua *mercificazione* in varie forme, tra cui i fenomeni attuali della maternità surrogata nell'eloquente formula dell'«utero in affitto», come pure della prostituzione e della pornografia, che peraltro recuperano in chiave maschilista importanti conquiste femministe sull'aborto e sull'uso dei contraccettivi, rendendo il corpo della donna ancor più un oggetto sessuale per il solo godimento fisiologico e psicologico degli uomini, dalla casa alla strada.

Precisiamo comunque che l'intento di Fortunati è dimostrare come il lavoro domestico di riproduzione sia in realtà produttivo in quanto rigenera (cioè riproduce) la forza lavoro dell'operaio e



della prole o ne genera (cioè produce) appunto di nuova e meriti proprio per questo un salario che gli viene negato e che pertanto lo distingue dalle altre forme qui citate di sfruttamento sessuale retribuito monetariamente.

Con ciò, Fortunati denuncia il doppio sfruttamento del sistema capitalista che passa inosservato: nella tipica famiglia patriarcale-capitalistica con l'uomo salariato e la donna casalinga, il salario pagato all'operaio serve ad acquistare i beni di sussistenza necessari in parte a lui e in parte all'operaia della casa (cibo, vestiti, mobili, ecc.) per riprodurre la loro forza-lavoro, con la differenza non indifferente, però, che essi sono lavorati dalla donna (cucinando, lavando, stirando, pulendo, ecc.) per poter essere usati e consumati come valori d'uso da entrambi. In tal senso, il capitale variabile che costituisce il salario dell'operaio si sdoppia a sua volta in capitale costante (che potremmo definire domestico) e capitale variabile (parimenti domestico), il primo coincidente appunto coi suddetti beni, materiali grezzi e strumenti via via acquistati e il secondo con la sola porzione di beni di sussistenza che consentono all'operaia della casa di riprodurre la propria forza-lavoro, ossia quella parte detta da Marx *lavoro necessario* (qui nello specifico, domestico) che la riproduce in quanto lavoratrice.

Se il lavoratore consumando la sua forza-lavoro la infonde come valore d'uso nel prodotto che sarà poi venduto come merce in base a un valore di scambio, ugualmente il valore d'uso della forza-lavoro della lavoratrice domestica creatrice di nuovo valore deve finire da qualche parte: per Fortunati, essa finisce tanto nella produzione di valori d'uso *materiali* (pensiamo al cibo edibile perché cucinato, al vestito indossabile perché lavato e stirato, ecc.), quanto nella produzione di valori d'uso *immateriali*, che appartengono alla sfera dei sentimenti, degli affetti, della sessualità, ossia l'amore, la cura, il sesso di cui si diceva sopra.

Essi ricadono in quella tipologia descritta già da Marx e allora sottovalutata, ma oggi sempre più imperante nell'era del terziario ipertecnologico e del capitalismo bio-cognitivo (D'Urso, 2023), per cui “la produzione non è separabile dall'atto del produrre, come nel caso di tutti gli artisti esecutori, degli oratori, degli attori, degli insegnanti, dei medici, dei preti ecc.”

(Marx, 1971: 610). Così Fortunati conclude che, in questo

secondo caso, le *materie prime e mezzo del lavoro coincidono con l'operaia della casa*, nella sua totalità di individuo o, per usare un binomio di uso comune, in lei «come anima e corpo». Questo comporta che i suoi bisogni immateriali non devono e non possono esistere se non come bisogni di soddisfare i bisogni immateriali dell'operaio o dei suoi figli. Ma significa anche che essa, oltre a essere forza-lavoro, è pure la «macchina» a ciclo continuo della produzione immateriale. In questo senso, l'operaia della casa stessa è una grossa invenzione tecnologica del capitale anche relativamente al processo di riproduzione (Fortunati, 1981: 123-124).

Tali affermazioni sono volte a reinserire nel quadro del modo di produzione capitalistico il processo di riproduzione della forza-lavoro, anziché ritenerlo un modo a sé stante, comprendendovi la sua componente immateriale divenuta oggi giorno spropositata (ivi: 117, 123). Ciò appare originale e alternativo persino rispetto alle teorie di Christine Delphy (1999), che invece giunge appunto a parlare di *modo di produzione domestico*. A questo riguardo va aperto un ulteriore discorso per comprendere come un'estensione della semiotica rossi-landiana permetta di superare certe idiosincrasie del femminismo materialista francese nei confronti di alcune categorie marxiane rispetto alle quali ha preso drasticamente e precipitosamente le distanze.

#### 4. DAL PLUSVALORE LINGUISTICO AL PLUSVALORE IDEOLOGICO

Non c'è modo di riprendere qui anche solo in sintesi le varie posizioni teoriche dei diversi approcci femministi in polemica coi fondatori del materialismo dialettico che abbiamo esposto altrove (D'Urso, 2016, per i filoni socialista, marxista, materialista e operaista; e D'Urso, 2017, specie per l'economia del dono). Ma ricordiamo che, nonostante le loro affermazioni pionieristiche sulla doppia produzione dei mezzi di sussistenza e della specie, sulla prima divisione del lavoro e di classe tra uomo e donna, sull'oppressione del sesso femminile da parte del

sesso maschile, sulla schiavitù domestica della donna che nella famiglia assume il ruolo del proletariato mentre l'uomo è il borghese (Marx-Engels, 2018: 83-84, 95; Engels, 1901: 4, 83, 95), il femminismo materialista di Delphy (2003-2004, 2015), che fa pur suoi questi assunti, ricusa la teoria marxiana del plusvalore, perché ritenuta incapace di spiegare lo sfruttamento non monetario del modo domestico, che si esercita ormai pure in altri lavori non retribuiti.

Così facendo, Delphy butta via il bambino con l'acqua sporca e commette paradossalmente l'errore che rimprovera a Marx: non considerare che il plusvalore può essere anche non monetario. È ciò che invece abbiamo proposto di fare a partire da un'estensione delle nozioni di Rossi-Landi su *denaro, sfruttamento e plusvalore linguistici* per applicare all'immateriale e all'improduttivo anche questa parte della teoria marxiana che, a differenza di quella sull'alienazione declinata in ogni campo, è rimasta relegata alla sua concezione originaria della fabbrica. Per far ciò è necessario spingere la lettura rossi-landiana di Marx laddove non è giunta.

Innanzitutto, è fondamentale che Rossi-Landi (1965: 80) abbia visto che la lingua, in quanto capitale costante e mezzo di scambio per eccellenza, non sia solo prodotto, materiale e strumento di lavoro, ma pure *denaro*. Nell'approfondire questa parte della sua omologia, che resta tutt'oggi la più oscura e incompresa ai più, Rossi-Landi (1974: 134-135) evoca il "privilegio linguistico" dovuto al fatto che un gruppo sociale o una classe in posizione dominante abbia un accesso maggiore alla lingua grazie ai mezzi di formazione e controllo dell'educazione, delle ideologie e della propaganda; ciò implica lo "sfruttamento linguistico" della massa parlante, costretta a un "plus-lavoro" con cui origina e riproduce, accanto alla lingua quotidiana, delle "sotto-lingue speciali" che impongono al parlante comune "di vedere il mondo nell'ottica di quella lingua speciale, un po' come quando il lavoratore spende il proprio salario per acquistare i beni stessi che si è trovato a produrre": qui risiede la produzione di un "*plusvalore linguistico* che viene adoperato solo da una minoranza", a proprio vantaggio.

Sosteniamo (D'Urso, 2014) che la limitazione rossi-landiana del plusvalore linguistico (o segnico, o semiotico) alle sole

lingue speciali vada estesa al di là, concependolo come *plusvalore ideologico*, per restare così sempre in linea col capolavoro di Rossi-Landi (1982), in cui considera l'ideologia non come qualcosa di astratto, bensì come vera e propria pratica sociale. Tale plusvalore etereo si manifesta concretamente nel quadro della riproduzione sociale. È chiaro che non corrisponde a quote di salario non pagato, ma a ciò che si perde o si (ri)produce parlando (verbalmente) e agendo (non verbalmente) a livello di denaro linguistico, cioè produzione ideologico-sovrastutturale, egemonia e progettazione sociale. Tutto ciò rende possibile il mantenimento di forme (o rapporti) sociali di asservimento non monetario, ma non per questo non materiali, anzi, traducendosi in potere, dominio e, in ultima istanza, finanche in moneta sonante.

Si comprende quindi come la mediazione semiotica che Rossi-Landi interpone, nel binomio ortodosso, tra base economica e sovrastrutture ideologiche, e resa possibile dai sistemi segnici che agiscono a tutti i livelli della riproduzione sociale, sia l'anello che manca per spiegare come i rapporti asimmetrici di genere su cui si fondano le forme di sfruttamento non monetario di cui parla Delphy o l'espropriazione-appropriazione maschile del lavoro femminile di cui scrive Federici siano quel plusvalore ideologico che accompagna e assicura sempre la produzione del plusvalore monetario, e dunque nuova accumulazione di capitale e potere.

Infine, proponiamo di applicare al linguaggio anche ciò che Marx (2010: 168, 929) ha detto sulla composizione del valore della merce, sintetizzando il tutto in questa formula di cui Rossi-Landi non ha tenuto conto:  $M$  (valore della merce) =  $c$  (capitale costante) +  $v$  (capitale variabile) +  $p$  (plusvalore). Solo così l'omologia coi messaggi-merci è completa, perché va a includere, oltre alle componenti corporee della lingua ( $c$ ) e della forza-lavoro, il fattore apparentemente etereo dell'ideologia ( $p$ ) che è il corrispettivo di quello monetario nella produzione materiale.

Nel caso delle teorie femministe citate, un'integrazione è possibile intendendo il valore mercificato della donna ( $M$ ) come la somma dello sfruttamento del suo corpo in qualità di prodotto della riproduzione sociale, materiale genetico o oggetto sessuale

e strumento di riproduzione biologica o soddisfazione fisiologica (*c*), del suo lavoro (*v*) domestico, sessuale o riproduttivo in senso stretto (procreazione) o in senso lato (cura, ecc.), e del plusvalore *riproduttivo* (*p*), che è tutto ciò che di non monetario va a scapito della donna e a solo vantaggio del marito, della prole, del cliente e della riproduzione dell'intero sistema capitalistico-patriarcale.

E del resto, ciò che ci viene comunicato da una società in cui i rapporti di riproduzione sono sussunti dai rapporti di produzione e reificati in merce (*M*) in funzione del profitto, è che essa è il risultato dell'accumulazione del capitale (*c*) monetizzato, segnico e umano, dello sfruttamento del lavoro vivo (*v*) di ogni genere (materiale, linguistico, domestico, sessuale, procreativo, ecc.) e dell'ottenimento di un plusvalore (*p*) che è insieme monetario, ideologico e riproduttivo.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGUSTÍN, Laura (2012). "Sex as work and sex work". *The Commoner*, 15, pp. 262-277. <https://thecommoner.org/wp-content/uploads/2019/10/the-commoner-15.pdf> [consultato il 16 aprile 2024].
- BOCK, Gisela e DUDEN, Barbara (1977). "Arbeit aus Liebe – Liebe als Arbeit: zur Entstehung der Hausarbeit im Kapitalismus". In *Frauen und Wissenschaft: Beiträge zur Berliner Sommeruniversität für Frauen Juli 1976*. Berlin: Courage Verlag.
- DALLA COSTA Mariarosa (1998). *Isterectomia. Il problema sociale di un abuso contro le donne*. Milano: Franco Angeli.
- DALLA COSTA Mariarosa (2002). "La porta dell'orto e del giardino". Recuperato da <http://www.generation-online.org/p/fpdallacosta.htm> [consultato il 16 aprile 2024].
- DALLA COSTA, Mariarosa (1972). *Potere femminile e sovversione sociale. Con "Il posto della donna" di Selma James*. Venezia: Marsilio (ried. *Donne e sovversione sociale. Un metodo per il futuro*. Verona: Ombre corte, 2021). Trad. fr. Mariarosa Dalla Costa et Selma James, *Le pouvoir des femmes et la subversion sociale*, Genève, Librairie Adverse, 1973. Trad. sp. *El poder de la mujer y la subversión de la*

- comunidad*, Mexico, España, Argentina, Siglo XXI editores, 1975.
- DELPHY, Christine (1999). *L'ennemi principal, I: Économie politique du patriarcat*. Paris : Syllepse.
- DELPHY, Christine (2003/2004). "Pour une théorie générale de l'exploitation. I : En finir avec la théorie de la plus-value ; II : Repartir du bon pied". *Mouvements*, 26, pp. 69-78, e 31, pp. 97-106.
- DELPHY, Christine (2015). "Pour une théorie générale de l'exploitation. Des différentes formes d'extorsion du travail aujourd'hui". Paris-Québec : Éditions Syllepse-M éditeur.
- D'URSO, Andrea (2014). "Denaro linguistico e plusvalore ideologico. Estensione dell'omologia fra economia e semiotica". *Krypton*, 4, pp. 52-61.
- D'URSO, Andrea (2016). Marxisme révolutionnaire, sémiotique matérialiste et féminisme ouvrieriste, de F. Rossi-Landi à L. Fortunati : une approche unitaire des trois facteurs de la reproduction sociale". *Cahiers du GRM*, 10. Recuperato da <https://journals.openedition.org/grm/896> [consultato il 16 aprile 2024].
- D'URSO, Andrea (2017). "Féminisme et sémiotique matérialistes : une convergence dialectique". In M. Vadot, F. Roche, Ch. Dahou (éd.), *Genre et sciences du langage : enjeux et perspectives* (pp. 41-58). Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée.
- D'URSO, Andrea (2020). "Messages-marchandises et homologie entre linguistique et économie à partir de Rossi-Landi". *RSSI. Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry*, 40 (2-3), pp. 57-79.
- D'URSO, Andrea (2023). "Tecnologia e omologia: per un uso marxiano di Rossi-Landi nell'analisi neo-operaista dell'attuale capitalismo bio-cognitivo". *RIFL-Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 17 (2), pp. 77-89.
- ENGELS Friedrich (1901). *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato in relazione alle ricerche di L. H. Morgan* [1884]. Milano: Uffici della Critica Sociale.
- ENGELS, Friedrich e MARX, Karl (2018). *L'Ideologia tedesca* [1845-1846, 1932]. Roma: Editori riuniti.
- FEDERICI, Silvia (2012). *Revolution at Point Zero. Housework*,

- Reproduction, and Feminist Struggle*. New York: PM Press.
- FEDERICI, Silvia (2014). *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive* [2004]. Paris : Entremonde.
- FEDERICI, Silvia e FORTUNATI, Leopoldina (1984). *Il grande Calibano. Storia del corpo sociale ribelle nella prima fase del capitale*. Milano: Franco Angeli.
- FORTUNATI, Leopoldina (1981). *L'arcano della riproduzione. Casalinghe, prostitute, operai e capitale*. Venezia: Marsilio. Trad. ingl. *The Arcane of Reproduction. Housework, Prostitution, Labor and Capital*, New York, Autonomedia, 1995. Trad. fr. *L'arcano de la reproduction. Femmes au foyer, travailleuses du sexe, ouvriers et capital*, Genève, Entremonde, 2022.
- GODELIER, Maurice (1969). "La pensée de Marx et d'Engels aujourd'hui et les recherches de demain". *La pensée*, 143, pp. 92-120.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1949). *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris/La Haie : Mouton.
- MARX, Karl (1971). *Teorie sul plusvalore* [1863, 1905-1910]. Vol. I. Roma: Editori Riuniti.
- MARX, Karl (2010). *Il capitale. Critica dell'economia politica* [1867, 1885, 1894]. Roma: Newton Compton.
- ROSSI-LANDI, Ferruccio (1965). "Il linguaggio come lavoro e come mercato". In *Il linguaggio come lavoro e come mercato* [1968] (pp. 61-104). Ed. a cura di A. Ponzio. Milano: Bompiani, 2003.
- ROSSI-LANDI, Ferruccio (1966). "Sul linguaggio verbale e non-verbale". In *Il linguaggio come lavoro e come mercato* (pp. 105-129).
- ROSSI-LANDI, Ferruccio (1966-1967). "Per uno schema omologico della produzione". In *Il linguaggio come lavoro e come mercato* (pp. 177-228).
- ROSSI-LANDI, Ferruccio (1967). "Ideologia come progettazione sociale". In *Il linguaggio come lavoro e come mercato* (pp. 131-161).
- ROSSI-LANDI, Ferruccio (1968). "Le merci come messaggi". In *Semiotica e ideologia* (pp. 117-123). Milano: Bompiani, 1972.
- ROSSI-LANDI, Ferruccio (1970). "Capitale e proprietà privata nel

- linguaggio”. In *Semiotica e ideologia* (pp. 201-227).
- ROSSI-LANDI, Ferruccio (1974). “Sul denaro linguistico”. In *Metodica filosofica e scienza dei segni. Nuovi saggi sul linguaggio e l'ideologia* (pp. 115-136). Milano: Bompiani, 1985.
- ROSSI-LANDI, Ferruccio (1975). *Linguistics and Economics*. The Hague: Mouton.
- ROSSI-LANDI Ferruccio (1977). “Introduction to *Semiosis and Social Reproduction*”. In *Between Signs and Non-signs* (pp. 171-187). Ed. By S. Petrilli. Amsterdam: J. Benjamins, 1992.
- ROSSI-LANDI, Ferruccio (1980). “Teoria dei residui segnici”. In *Metodica filosofica e scienza dei segni. Nuovi saggi sul linguaggio e l'ideologia* (pp. 137-166).
- ROSSI-LANDI, Ferruccio (1982). *Ideologia* [1978]. Milano: Mondadori.
- ROSSI-LANDI, Ferruccio (1986). “Semiosi e riproduzione sociale”. *Idee*, 2-3, pp. 101-112.



LA COSTRUZIONE DELLE IDENTITÀ  
ATTRAVERSO LE RELAZIONI:  
UN CONFRONTO TRA LE TEORIE QUEER DI  
MICHELA MURGIA, DONNA HARAWAY E  
LAUREN BERLANT

THE CONSTRUCTION OF IDENTITIES  
THROUGH RELATIONSHIPS:  
A COMPARISON OF QUEER THEORIES BY  
MICHELA MURGIA, DONNA HARAWAY AND  
LAUREN BERLANT

Simona ESPOSITO

*Universidad de Sevilla*

*Riassunto*

La costruzione delle identità umane, specialmente nel contesto queer, è centrale nell'ambito accademico. Michela Murgia, Donna Haraway e Lauren Berlant offrono prospettive innovative sulla formazione delle identità, evidenziando l'importanza delle relazioni sociali. Murgia analizza il corpo come spazio identitario politicizzato, Haraway propone una visione postumana attraverso il concetto di cyborg, mentre Berlant esplora le relazioni affettive. Pur presentando approcci distinti, tali teorie convergono nel promuovere una visione più inclusiva e aperta delle identità, contrastando le norme di genere oppressive e contribuendo alla costruzione di una società più equa e rispettosa delle differenze.

*Parole chiave:* Identità, queer, relazioni, inclusione, norme di genere.

*Abstract*

The construction of human identities, especially in the queer

context, is a central point in the academic field. Michela Murgia, Donna Haraway and Lauren Berlant offer innovative perspectives on identity formation, highlighting the importance of social relationships. Murgia analyses the body as a politicised identity space, Haraway proposes a posthuman vision through the cyborg concept, while Berlant explores affective relationships. Although presenting distinct approaches, these theories converge in promoting a more inclusive and open vision of identities, counteracting oppressive gender norms and contributing to the construction of a more equal and respectful society of differences.

*Keywords:* Identity, queer, relationships, inclusion, gender norms.

## 1. INTRODUZIONE

Nel contesto del dibattito contemporaneo sulle complesse interazioni tra le dinamiche socio-culturali e le esperienze umane, attraverso il prisma delle emozioni e degli stati affettivi, il corpo e l'autodeterminazione emergono come questioni fondamentali. Queste riflessioni ci incoraggiano a un impegno attivo nella promozione del benessere individuale e collettivo, stimolando una profonda riflessione critica sulla nostra comprensione delle dinamiche di potere e sulle possibilità di trasformazione sociale.

Con ogni probabilità ci troviamo in un periodo in cui le mutazioni sono tali da mettere in crisi e superare le diverse forme sociali che venivano rigorosamente raccolte sotto il concetto sociologico di identità.

Ora, si hanno solide ragioni per pensare che i riferimenti identitari stiano esplodendo e che i gatti di grondaia rappresentino il futuro del mondo. Non è questo o quel tipo di identità a essere in crisi. È il concetto stesso, e i modi d'essere che esso pretendeva di ricoprire, che vanno in pezzi. Da questo punto di vista, viviamo un'epoca formidabilmente promettente e al tempo stesso pericolosissima. In una società ormai esposta ai venti più impetuosi, nelle forme organizzative fluttuanti e

trasversali, nei giochi di relazione multiple, quando gli individui diventano eterogenei e fluidi, le identità collettive in pericolo possono inasprirsi, radicalizzarsi, resistere (Zarifian, 2000: 13).

Chi siamo? In chi o in cosa ci identifichiamo? È possibile andare oltre i pregiudizi e i condizionamenti che ci sono stati inflitti? Siamo in grado di far fronte alla necessità di liberarci dalle convenzioni che potrebbero esserci state imposte dall'esterno? La realtà, con le sue strutture rigide ed impositive, è davvero così come ce l'hanno raccontata: un mondo binario di persone binarie?

Esaminare questo argomento da una prospettiva queer può sfidare la struttura di base su cui si basa ogni identità, senza però necessariamente distruggerla o eliminarla completamente. Questo approccio interdisciplinare consente alla teoria queer di aprire nuovi orizzonti di riflessione sui modi in cui la sessualità sia modellata da altri fattori.

Ci si concentrerà in particolare sulle figure di tre intellettuali: Michela Murgia, Lauren Berlant e Donna Haraway, le cui opere rappresentano un intricato dialogo con la società contemporanea nel suo complesso. Le riflessioni che offrono, la complessità e la ricchezza delle loro prospettive all'interno del discorso queer, aprono la porta a una molteplicità di interpretazioni che non mirano a fornire risposte definitive o assolute, ma piuttosto si configurano come un percorso di ricerca in costante evoluzione. Ognuna di loro usa l'idioma corpo per informare immaginari sociali alternativi e sconvolgere il discorso politico. Le nozioni su come ciò avvenga divergono ma la premessa fondativa del loro lavoro è comune: l'orientamento politico e culturale queer.

Attraverso una necessaria delimitazione del campo d'osservazione, il suddetto confronto verrà realizzato analizzando tre opere: *Dare la vita*, *Cruel Optimis* e *Manifesto Cyborg*.

Quello che infine si vorrebbe far emergere al termine di questo percorso è che le teorie queer, spesso liquidate come una irrilevante moda intellettuale, possono invece rappresentare un valido strumento politico che indaga e problematizza criticamente i nostri desideri e aspirazioni al conformismo e alla normalità, i valori egemonici sull'amore sull'intimità, sulla

parentela, sull'incarnazione, sulla competitività capitalista, sull'egoismo.

## 2. LA CULTURA QUEER E LA CREAZIONE DI MONDI INCLUSIVI: UN'ANALISI CRITICA DELLE RIFLESSIONI DI MURGIA, BERLANT E HARAWAY

Instabile e infedele conglomerato di senso, il queer è presentato come un metodo di critica permanente a una socialità sessuale e di genere normalizzata e assimilata, un laboratorio dove gli strumenti del pensiero contemporaneo (marxismo, psicanalisi, femminismo, linguistica strutturale, studi culturali) vengono usati per scandagliare sia il dibattito pubblico, accademico, sia l'attivismo LGBT americano ed europeo dalla fine degli anni Ottanta. Il corpo, ormai contaminato con vari tipi di *techne*, non si configura più come un dato biologico e immutabile, ma un terreno su cui esprimere inquietudini e aspirazioni.

La storia del corpo, gli storici l'hanno avviata da tempo. Hanno studiato il corpo nel campo della demografia o di una patologia, l'hanno esaminato come sede di bisogni e appetiti, come luogo di processi fisiologici, come bersaglio di attacchi microbici o virali: essi hanno mostrato fino a qual punto i processi storici erano implicati in quello che poteva apparire come il substrato puramente biologico dell'esistenza. Ma il corpo è anche direttamente immerso in un campo politico: i rapporti di potere operano su di lui una presa immediata, l'investono, lo marchiano, lo addestrano, lo suppliziano, lo costringono a certi lavori, lo obbligano a delle cerimonie, esigono da lui dei segni (Boccia, 2018: 22).

Le autrici presentate in questo articolo, accolgono ampiamente queste istanze. Il loro lavoro, profondamente radicato nella corporeità concepisce l'esistenza come incarnata e collocata in un determinato ambiente, che oggi più che mai rivendica diritti. Diventa superficie su cui scrivere nuovi valori esistenziali, luogo della lotta contro l'oppressione dei soggetti marginalizzati e agente di identità che non coincidono più con la pelle che abita.

Michela Murgia, Donna Haraway e Laurent Berlant nelle loro opere tematizzano la tensione tra instabilità del desiderio e persistenza delle norme identitarie, la valenza pubblica degli affetti, la resistenza alle dinamiche, che generano nuove forme di abiezione dietro la facciata di una politica integrazionista della sessualità. L'orizzonte che aprono fa spazio a una politica che viene dopo l'identità e a un'etica antisociale e non riproduttiva. Tutte sono accomunate dall'idea che l'antropocentrismo è giunto al suo tramonto e il narcisismo ontologico proprio della nostra specie deve soccombere per lasciare spazio a soggettività altre. Uno dei concetti chiave della teoria queer è l'idea di eteronormatività, che riguarda "le istituzioni, le strutture di comprensione e gli orientamenti pratici che fanno sembrare l'eterosessualità non solo coerente - cioè organizzata come sessualità - ma anche privilegiata" (Berlant, 2011: 25).

L'uomo non è più misura di tutte le cose, ma ad esserlo è il suo corpo: non tanto il corpo che ha, il *corpo-oggetto*, quanto piuttosto il corpo che è, il *corpo-vissuto*.

Scrittrici libere, attiviste e femministe, protagoniste culturali del loro tempo, hanno ricordato alla società di oggi, disimpegnata e disillusa, che l'intellettuale ha ancora un ruolo fondamentale per promuovere un futuro diverso, per parlare di diritti, di scelta e di libertà, per denunciare problemi ed invocare cambiamenti. Le loro idee propongono nuove realtà attraverso la scrittura, attraverso il dialogo, attraverso il loro stesso corpo, attraverso l'attivismo. L'unica capacità che ancor oggi dovrebbe contraddistinguere l'intellettuale suggerisce Habermas (2011), è il fiuto avanguardistico per ciò che conta, il senso per quel che non va e che potrebbe andare diversamente, un pizzico di fantasia per progettare alternative, un poco di coraggio per l'asserzione provocatoria, per il pamphlet.

## 2.1. IL CORPO POLITICO DELLA SCRITTURA: MICHELA MURGIA E LA SUA BATTAGLIA PER LA DIFFERENZA

Capace di una non facile ma voluta esposizione pubblica della propria differenza, Michela Murgia è sempre partita da sé e dalla sua esperienza personale come punto di partenza per la sua narrazione, la sua è stata una scrittura orgogliosamente e

dichiaratamente partigiana, anche quando lontana dalla forma saggistica. Attraverso una serie di interventi pubblici coraggiosi e deliberati, si è distinta per la sua esplicita e inequivocabile aderenza a una causa di emancipazione individuale e collettiva, innescando un dibattito pubblico su questioni sociali e politiche di rilevanza.

Il suo impegno nel rivelare e esplorare le complessità della differenza in modo audace e senza compromessi inizia con *Il mondo deve sapere* e prosegue in *Accabadora* del 2009, in cui Murgia, in modo del tutto originale e nuovo affronta il tema del fine vita e la figura della *fill'e anima*, nome della forma con cui in Sardegna ci si è presi cura in famiglie diverse da quelle cosiddette naturali, di figli e figlie d'altri senza con questo passare necessariamente attraverso forme di adozione normata. Due temi che anticipano di molto quanto è oggi al centro di un dibattito molto acceso.

Nonostante le sfide e le resistenze del contesto sociale circostante, spesso aggressivo se non addirittura violento nei suoi confronti, il corpo politico della scrittura di Michela Murgia è sempre stato saldamente nelle sue mani, in rete, sulle pagine di carta, negli interventi sui media e nelle infinite e più varie modalità che ha esercitato e inventato. Eterna antagonista, a volte provocatrice insaziabile per la quale neppure la prospettiva della morte imminente ha rappresentato motivo di abbattimento, anche quando ha parlato di malattia e di morte ne ha fatto volutamente tema pubblico. L'esposizione del suo corpo malato è divenuta forma politica della rappresentazione della famiglia queer che ha scelto come forma elettiva del proprio vivere. Murgia ha condiviso apertamente la sua esperienza personale di famiglia queer sui suoi social, dopo il matrimonio contratto per avere diritti che non c'era altro modo di ottenere rapidamente. La scrittrice celebra una nuova idea di famiglia, in cui non contano i legami di sangue ma quelli d'amore, affetto, responsabilità e atti di cura reciproca che vanno oltre il legame di sangue e rompono gli schemi tradizionali del concetto di coppia monogamica. Grazie a questo ultimo atto politico della scrittrice sarda, il tema è entrato prepotentemente nel dibattito pubblico. Murgia si è accorta che il tema della *queerness*, che da quasi cinquant'anni anima un intero campo di studi teorici,

filosofici e socio-politici, collegato a quello che stava affrontando lei, era un tema evidentemente urgente nell'Italia dei saluti romani e del ritorno di un represso iper-conservatorismo, che con difficoltà si scontra con le richieste di diritti civili delle coppie e famiglie omosessuali isolandosi sempre più dall'Europa Occidentale (Bordoni, 2020).

*Dare la vita*, titolo paradigmatico dell'ultimo scrupolo autoscopico, politico e narrativo di Michela Murgia, pubblicato postumo da Rizzoli all'alba del 2024, è un pamphlet denso e infinito che l'autrice ha lasciato come eredità del suo pensiero e summa di interrogativi fecondi per il presente. Con sguardo lucido, Murgia squarcia il velo per guardare al di là di quello che è tradizionalmente considerato *normale* e *naturale* per esplorare le tensioni e i conflitti che sorgono all'interno delle dinamiche familiari evidenziando come il familismo possa diventare un meccanismo di oppressione e controllo che limita le possibilità di crescita e realizzazione personale.

In origine, questo libro doveva essere un intervento sulla gestazione per altri, un tema di cui ha scritto per anni sui social media e nei giornali, il punto su cui si è scontrata pubblicamente persino con compagne di strada del femminismo italiano.

Ma soprattutto è un tema, la gestazione per altri, che mette in questione tutti i principali argomenti della sua opera: il mistero della filiazione, che unisce i suoi due più celebrati romanzi, l'intreccio di religione legge ed economia che cerca di controllare i corpi e i destini delle donne, il rapporto tra femminismo e attivismo omo-bi-trans, i diritti civili, la biopolitica nella Bibbia e nella Costituzione.

*Dare la vita* può essere letto come un libro sulla libertà degli individui, oppure come un libro sul fatto che l'unica salvezza di questo mondo apocalittico sarà, se ci sarà, collettiva e plurale, rizomatica, comune. Raccogliendo la sfida di questa idiosincrasia irriducibile pare proprio che Michela Murgia intenda rimanere, ancora una volta, incorreggibilmente sulla soglia.

## 2.2. OTTIMISMO CRUDELE E ASPIRAZIONI INCLUSIVE

“Se capiamo che tutto ciò che facciamo sarà imperfetto, imbarazzante e farsesco, abbiamo maggiori possibilità di

sopravvivere alle nostre delusioni” (Berlant, 2011: 25). Questa frase rappresenta il cuore del lavoro queer, di Lauren Berlant, eminente teorica culturale e docente di inglese presso l'Università di Chicago. La sua eredità accademica include numerose opere di critica letteraria, tra cui *Cruel Optimism* (2011), considerata una delle sue pubblicazioni più influenti.

Lauren Berlant adotta un approccio innovativo nello studio del genere e della sessualità, concentrandosi non solo sulla critica delle norme sociali, ma anche sulla comprensione degli investimenti emotivi delle persone in queste strutture. Contrariamente a molti teorici che enfatizzano la trasgressione, Berlant esplora le ragioni per cui alcune persone nelle sottoculture di genere potrebbero preferire mantenere le norme esistenti piuttosto che cercare di cambiarle. Questo approccio critico spinge a esaminare le motivazioni individuali e collettive che influenzano le scelte e i comportamenti all'interno delle comunità di genere e sessualità, offrendo una prospettiva più sfumata delle dinamiche di potere e identità.

In quella che si potrebbe definire trilogia del sentimentalismo nazionale, *The Queen of America Goes to Washington City* (1993), *The Female Complaint* (2008), nonché il pluripremiato *Cruel Optimism* (2011), Berlant ha postulato che il nostro senso di identità deriva meno da scelte consapevoli e più da compulsioni e attaccamenti inconsci, che spesso operano senza la nostra consapevolezza o qualsiasi auto-riflessione.

In *Cruel Optimism*, Berlant pone una domanda fondamentale: perché continuiamo a nutrire fantasie ideali di una buona vita, nonostante le evidenti prove della loro instabilità e fragilità? Questo interrogativo innesca un'indagine approfondita sulla disgiunzione tra il realismo ufficialmente riconosciuto e l'esperienza affettiva della realtà, spesso in netto contrasto con esso. Berlant esplora l'attaccamento culturale ai sogni, agli ideali, alle relazioni o alle aspirazioni che, sebbene prometta realizzazione e felicità in realtà ci lascia intrappolati in situazioni di precarietà e insoddisfazione e paradossalmente può sabotare il nostro benessere. Non vi è più traccia di una visione romantica o stigmatizzante di certi affetti e neanche di un'adesione all'idea che la dimensione affettiva sia naturalmente destabilizzante. Ciò che prevale è piuttosto una lettura feroce di



stereotipi in grado di rendere conto in modo eterodosso della dimensione corporea e del ruolo che essa svolge in politica.

Gli affetti sono il punto di partenza per presentare una visione alternativa del corpo e dell'esperienza che è lontana dall'umanesimo, al punto da occuparsi anche degli affetti nella misura in cui attraversano, non solo i soggetti, ma anche le cose stesse (Bennett, 2010). Il concetto di “crucele ottimismo” descritto dall'autrice offre nuove prospettive sulle dinamiche sociali, emotive e politiche contemporanee, invitando a una riflessione profonda sulle implicazioni di vivere in un'epoca caratterizzata da incertezza e precarietà.

Questa critica dell'ottimismo crudele si collega alle aspirazioni della cultura queer di costruire un futuro più inclusivo, dibattere gli affetti, che sono stati del corpo, implica mettere in luce una dimensione che gioca un ruolo centrale nella costituzione e nel dispiegamento della sfera pubblica. Farlo da prospettive come quella di Berlant ci permette di avvicinarci a questa analisi, non come un ingenuo attaccamento alla materialità come qualcosa di dato, né come risorsa per un regno misterioso e sacralizzato nello stile di Massumi (2002). Piuttosto, è un riconoscimento delle conseguenze di portare molte delle premesse del post-strutturalismo nel regno del corporeo.

### 2.3. DONNA HARAWAY: VERSO UNA COMPOSIZIONE INTERSPECIE NEL CHTHULUCENE

Oltre ai paradigmi tradizionali di femminilità e mascolinità, genere e sesso, esistono altre dimensioni di differenza che meritano attenzione, come quella tra umano e non-umano. Questa distinzione potrebbe offrire nuove prospettive, che nel contesto della nostra ricerca di libertà sociale, dimostrano la varietà con cui i corpi, le identità e le relazioni possono essere vissute ed esplorate.

Con la celebre frase in chiusura di *Manifesto cyborg* “Preferisco essere cyborg che dea”, (1991: 84), Haraway sanciva nettamente il superamento del femminismo della differenza, e apriva le porte ad una nuova prospettiva tecno-materialista e abolizionista del genere, rompendo “l'economia binaria e spezzando i codici” (Cavarero, 2002:

109).

Un cyborg, secondo Donna Haraway è un organismo cibernetico, un ibrido di macchina e organismo, una creatura che appartiene tanto alla realtà sociale quanto alla finzione. La riflessione di Haraway dimostra la centralità nel suo pensiero del mito ironico del cyborg e si concentra sulla necessità di trovare immagini, metafore, miti, capaci di spiegare il mondo e metterci nelle condizioni di trasformarlo. I cyborg rendono assai problematica la condizione di uomo o di donna, di umano, di manufatto, di membro di una razza, di entità individuale o di corpo. Immaginando un corpo femminile come artificiale, Haraway lo libera dallo stigma della funzione di madre e dall'assegnazione di genere che la natura ha deciso. Il cyborg non è etero, né uomo, né donna, si pone nel mezzo e segna una via d'uscita dai dualismi. Emerge dai cedimenti di confine tra organico e macchinico, umano e animale, materiale e informazionale. È un assemblaggio auto-differente le cui parti non formano mai un tutto omogeneo, è un modello operativo che riguarda il fare e non l'essere. La sua è una politica dell'affinità mai identitaria.

Il contesto statunitense degli anni ottanta pervaso dalla tecnoscienza, deduce il crollo dei confini tra uomo e animale, organismo e macchina, fisico e non fisico, naturale e culturale, sociale e tecnico, pubblico e privato di cui il cyborg è figurazione. La vita come insieme di forze produttive e riproduttive è colonizzata e messa al lavoro nei circuiti del tecno-biopotere, un altro concetto essenziale nelle teorizzazioni di Haraway dove informatica, biologia ed economia si integrano dal piano biomolecolare a quello transnazionale. Questa colonizzazione solleva importanti questioni etiche, politiche e sociali, e pone in discussione i confini tradizionali tra naturale e artificiale e tra individuale e collettivo. Demonizzare la tecnologia non serve, suggerisce Haraway, occorre piuttosto vigilare sulle forme di controllo che la tecnologia tende a operare sui nostri corpi, bisogna sviluppare forme di relazione critica rispetto alle pratiche di produzione di conoscenza e alle forme di soggettivazione dominanti, e sprigionare il potenziale liberatorio delle tecnologie. Nei circuiti del tecno-biopotere, i corpi, come sistemi cibernetici, si caratterizzano per i loro

confini comunicanti piuttosto che per la loro integrità. Per questo, sono soggetti a forme più capillari e pervasive di controllo, ma la loro apertura relazionale è anche la loro forza vitale. Un sistema riproduttivo complesso, in cui i corpi sono un tutt'uno con la tecnica e la natura, attraverso pratiche dettate dal rispetto e dalla responsabilità.

Nel saggio *Staying with the Trouble Making Kin* in *Chthulucene*, Haraway sposta l'asticella ancora più su e offre nuovi modi provocatori per riconfigurare le nostre relazioni con la terra e tutti i suoi abitanti. Legando ecologia politica e cyberfemminismo, il concetto centrale che gravita attorno all'idea di *Chthulucene*, è creare legami, parentele/*kin*, definendo nuove traiettorie di connessione creative e concettuali che superino i canonici concetti e legami di/tra genere, razza, sesso, riproduzione e processo di composizione di tutti i soggetti.

Haraway invita a riscoprirsi virtuali, cioè capaci di fare insieme, di fare mondi, di fare parentele. Le parentele che andremo a generare saranno imprevedibili e non di sangue, da qui lo slogan "*Make kin, not babies*" (2016: 102). Ancora una volta la filosofa gioca con le assonanze e i significati: già Shakespeare nell'*Amleto* faceva notare la somiglianza tra le parole *kin* e *kind* ("gentile"). Dunque, *Making kin* è anche *making kind*, esercitare la propria premura verso l'altro, prendersene cura. Ecco che il lavoro di cura si libera da quel legame oppressivo tipico della cultura patriarcale, smette di essere una prerogativa femminile per diventare prerogativa comune. In una prospettiva post-antropocentrica, la filosofa statunitense pone di fronte ad una nuova problematica questione: l'assunzione collettiva di responsabilità.

Se spesso leggendo Haraway il rischio è di perdersi tra le sue argomentazioni astratte e nella mescolanza dei generi, è bene ricordarsi che per lei inventare storie è un modo per ampliare la prospettiva, una vera e propria insurrezione che rifiuta la paralisi della critica, o l'idea che il mondo sia finito perché sappiamo già come funziona.

### 3. CONCLUSIONI

Concludendo, l'intersezione tra teoria queer e la

riconsiderazione dell'antropocentrismo ci invita a un profondo ripensamento della nostra relazione con il mondo che ci circonda. Il riconoscimento della nostra interconnessione con il *non-umano* sottolinea la necessità di superare una visione riduzionista del mondo come mero insieme di risorse, promuovendo invece una comprensione più complessa e integrata dell'ecosistema globale del quale facciamo parte.

Le riflessioni avanzate dalle nostre autrici evidenziano l'importanza di sviluppare nuove narrazioni che intreccino la soggettività umana con la natura, la tecnologia, gli sviluppi socio-politici e le dinamiche di genere e sessuali. In questo contesto, la teoria queer si presenta come una lente attraverso cui esplorare e reinterpretare radicalmente le aspirazioni di libertà e trasformazione.

Tuttavia, ci troviamo di fronte a domande cruciali: come possiamo esprimere adeguatamente la nostra “co-sostanzialità” del e nel mondo? Cosa cambia se ci sentiamo davvero coinvolti nella materialità dei corpi e tra corpi? Quale capacità di risposta abbiamo, di quale intra-attività, di quale messa in atto e performance siamo capaci? A cosa può portare questa decostruzione critica dell'ontologia classica, questa ri-figurazione della materialità, della virtualità, della temporalità, dell'indeterminatezza? In ascolto etico con contesti non umani della soggettività quale campo di forze creiamo in questo tempo di crisi?

Da Copernico a Marx, da Darwin a Freud, abbiamo appreso che siamo esseri interdipendenti che coabitano un universo di processi connessi e il concetto di biodiversità, che esprime in termini assoluti la naturale variabilità della vita sul nostro pianeta rappresenta, forse, l'ultima di una serie di umiliazioni dell'essere umano. Siamo esseri decentrati, che abitano un universo di processi autonomi che ci spinge verso un'intimità politica con il mondo non-umano, caratterizzata da un'accoglienza e un desiderio ben descritti dalla teoria queer. La sessualità in questo contesto, non costituisce mai un'istanza normativa contro le sue varianti patologiche, ma piuttosto diventa un campo di forze in cui costruire solidarietà e resistenza.

Nina Ferrante, nel suo saggio *Pelle Queer. Maschere Straight*

(2019), ricorda che l'incontro nel disagio, la vulnerabilità e la frammentazione sono essenziali per costruire relazioni di solidarietà e resistenza. Questa prospettiva enfatizza la necessità di valorizzare la convivenza delle differenze e di praticare la fragilità, la frammentazione e l'incertezza come modalità di resistenza e trasformazione.

Riassumendo dunque, l'adozione di un approccio *queerizzato* ci offre una nuova visione per esplorare e comprendere le complesse dinamiche di oppressione e liberazione che caratterizzano la società contemporanea. Attraverso una comunicazione che valorizza la convivenza delle differenze e la celebrazione della diversità, possiamo contribuire a un cambiamento culturale e sociale trasformativo, costruendo ponti e abbattendo barriere per una società più inclusiva, equa e rispettosa della varietà delle identità e delle esperienze umane.

In questo contesto, queer designa uno stile di vita, una posizione etica ed eretica di delegittimazione antisociale del discorso egemonico, una bussola per aspirare all'orizzonte ed essere in grado di mettere sempre in discussione il qui ed ora, per non cedere alla tentazione di una costruzione lineare e progressiva del nostro esistere, per guardare all'altro da sé come identità frammentata e caotica e rintracciare elementi affettivi inediti sovversivi e non normati.

“Quando si comprende che orizzonte è solo un altro nome per chiamare il limite, ogni possibilità diventa una rischiosa tensione all'utopia” (Murgia, 2024: 34).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AHMED, Sara (2010). *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press.
- BANDURA, Albert (1989). Human agency in social cognitive theory. *American Psychologist*, vol. 44 (n.9), pp. 1175-1184.
- BENNETT, Jane (2009). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- BERLANT, Lauren (2011). *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press Books.
- BERLANT, Lauren, WARNER Michael (1998). “Sex in Public”. *Critical Inquiry*, vol. 24, (n. 2), pp. 547-566.

- BOCCIA, Maria Luisa. (2018). *Le parole e i corpi. Scritti femministi*. Roma: Ediesse.
- BORDONI, Carlo (2020). “Il primato delle tecnologie”. In S. Zuboff (ed), *Il capitalismo della sorveglianza*, (pp. 67-81). 2020. Milano: Mimesis.
- BRAIDOTTI, Rosa (1996). *Madri Mostri Macchine*. Roma: Manifestolibri.
- BUTLER, Judith (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- CAVARERO, Adriana (1999). “Il pensiero femminista. Un approccio teoretico” In A. Cavarero, F. Restaino (ed), *Le filosofie femministe* (pp. 111–164). Torino: Paravia.
- DE LAURETIS, Teresa (1991). “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities An Introduction”. *Differences* vol. 3 (n. 2), pp. 3-17.
- ESTEBAN MUÑOZ, José (2022). *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurity queer*. Milano: Nero Edizioni.
- FERRANTE, Nina (2019). *Pelle Queer. Maschere Straight*. Udine: Mimesis.
- GREGG, Melissa, SEIGWORTH, Gregory (2010). *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press.
- HABERMAS, Jürgen (2011). *Il ruolo dell'intellettuale e la causa dell'Europa*. Bari: Laterza.
- HALL, Donald, JAGOSE, Annamarie., BEBELL, Andrea, POTTER, Susan. (2013). *The Routledge Queer Studies Reader*. Londra: Routledge.
- HARAWAY, Donna (1991). *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milano: Feltrinelli.
- HARAWAY, Donna (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- JAGOSE, Annamarie (1996). *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York UP.
- MACÓN, Cecilia (2014). Género, afectos y política: Lauren Berlant y la irrupción de un dilema. *Debate Feminista*, vol. 49, pp. 163-186.
- MAGGIORDOMO, Giuditta (1999). *Problemi di genere: femminismo e sovversione dell'identità*. New York: Routledge.
- MASSUMIN, Brian (2009). *Parables for the Virtual: Movement*,

- Affect, Sensation*. Durham: Duke University.
- MCEWAN, Ian (2019). *Macchine come me*. Torino: Einaudi.
- MORTON, Timothy (2021). *Ecologia oscura. Logica della coesistenza futura*. Roma: Luiss University Press.
- MURGIA, Michela (2009). *Accabadora*. Milano: Einaudi.
- MURGIA, Michela (2023). *Tre ciotole. Rituali per un anno di crisi*. Milano: Einaudi.
- MURGIA, Michela (2024). *Dare la vita*. Milano: Rizzoli.
- TIMETO, Federica (2008). *Culture della differenza. Femminismo, visualità e studi postcoloniali*. Torino: Utet.
- TIMETO, Federica (2020). *Bestiario Haraway. Per un femminismo multispecie*. Milano: Eterotopie.
- ZARIFAN, Philippe (2020). *L'emergere di un Popolo Mondo. Appartenenza, singolarità e divenire collettivo*. Verona: Ombrecorte.

IMMAGINE E IDENTITÀ:  
RAPPRESENTAZIONI CORPOREE NEI MANUALI  
DI ITALIANO L2/LS

IMAGE AND IDENTITY:  
REPRESENTATIONS OF THE BODY IN ITALIAN  
L2/FL TEXTBOOKS

Simona FRABOTTA

*Universidad de Málaga*

*Abstracy*

Il modello egemonico di identità corporea nella società attuale risulta fortemente stereotipato e ciò si riflette su tutti i prodotti culturali, compresi i libri di testo. Le nuove prospettive di analisi provenienti dal femminismo intersezionale suggeriscono di mettere in discussione tale modello, prestando attenzione agli indicatori di diversità come genere, razza, età, disabilità e diversità corporea. Il presente studio, realizzato su un campione di manuali di italiano L2/LS, rileva scarsa rappresentazione di identità corporee che esulino il prototipo di persona bianca, giovane, sana e con un corpo magro.

*Parole chiave:* Italiano L2/LS, Libri di testo, Identità, Studi di genere, Body Positivity.

*Abstract*

The hegemonic model of body identity today is highly stereotyped, and this is reflected in all cultural products, including textbooks. New perspectives from intersectional feminism suggest questioning this model, paying attention to diversity indicators such as gender, race, age, disability, and body type. This study, conducted on a sample of Italian L2/LS textbooks, finds a lack of representation of bodily identities that goes beyond the prototype of a white, young, healthy person



with a slim body.

*Keywords:* Italian SL/FL, Textbooks, Identity, Gender Studies, Body Positivity.

## 1. INTRODUZIONE

Sviluppare e mantenere una visione critica dei materiali scolastici è basilare all'interno dei processi formativi a tutti i livelli e in tutti i contesti educativi, ed è ciò che emerge nella guida curata dall'Unesco nel 2004 *Teaching respect for all*, il cui scopo è fornire delle linee guida per l'analisi e la valutazione dei testi scolastici da un punto di vista etico e inclusivo. Al suo interno si sottolinea che l'uguaglianza nella rappresentazione di uomini e donne e una presenza equilibrata delle minoranze, nel senso più ampio del termine, sono degli elementi imprescindibili per un buon testo scolastico. I libri di testo sono infatti "a prime source for maintaining and re-enforcing discriminatory attitudes". Content, whether included or not, can impact bias development" (UNESCO 2004: 30). Risulta interessante notare che le raccomandazioni puntano sull'importanza sia degli elementi presenti che su quelli assenti, in altre parole, sul chiamato "curricolo nascosto", cioè l'insieme di tutti quei contenuti che si trasmette silenziosamente e invisibilmente dinamiche di potere, norme sociali, aspettative e valori che riflettono le regole della società egemonica e che hanno un effetto sul percorso formativo e vitale degli individui (Apple 1971, Biemmi e Mapelli 2023). L'assenza, dunque, risulta di per sé eloquente e parla della poca importanza che un elemento riveste in un determinato contesto, sottolineando la sua imprescindibilità e il suo scarso valore, con ovvie conseguenze sulle persone che usufruiscono dei materiali.

Nel processo di costruzione della propria identità, infatti, si attinge all'immaginario simbolico offerto dai testi che si incontrano lungo il percorso formativo che, in quanto veicolo di socializzazione, hanno l'effetto di rafforzare o minare determinate concezioni, trasmettere atteggiamenti positivi o negativi sulla conformità e la diversità e perfino avere l'effetto totalmente contraddittorio di scoraggiare l'apprendimento

(Biemmi e Mapelli 2023; Piñeyro 2021; Shardakova e Pavlenko 2004). Nell'utilizzo di un testo, concretamente, si stabiliscono relazioni di identificazione con i protagonisti del testo stesso: "The images and language which are used in teaching, and the extent to which learners can identify with them, have an important effect on how well people learn" (Women in ELT 1991: 2). Ne consegue che una relazione problematica tra gli/le apprendenti e i materiali può influire sulla fiducia, motivazione e disponibilità a partecipare alle attività di apprendimento, il che a sua volta influisce sul loro accesso alle risorse (Pavlenko 2000: 90).

Infine, nel caso specifico dei manuali di lingua straniera, va ricordato che essi rappresentano un mezzo di diffusione, non solo della lingua, ma anche della cultura di un determinato paese (o di più paesi), e che le/i protagoniste/i dei testi spesso vengono identificate/i come esponenti della popolazione dei paesi in cui si parla la lingua target. Riguardo a questa dimensione, Sunderland (1992: 6) suggerisce che i libri di testo dovrebbero possedere un certo grado di "credibility and cultural appropriacy", cioè la capacità di rappresentare in maniera veridica e coerente la realtà del paese in questione, senza incappare in rappresentazioni rigide e stereotipate, anche in relazione alla componente umana.

#### 1.1. IL FEMMINISMO COME STRUMENTO DI ANALISI

Al fine di effettuare un'analisi dei libri di testo che permetta di rilevare se essi prendono in considerazione i fattori inclusivi fin qui evidenziati, risultano di enorme utilità gli strumenti forniti dall'epistemologia femminista, che ha tra i suoi obiettivi la messa in discussione dei prodotti culturali tradizionali per rintracciare quegli elementi che danno origine a squilibri e discriminazioni (Biglia e Vergés-Bosch 2016; Díaz e Dema 2013). Uno dei primi e più importanti contributi della teoria femminista è sicuramente la considerazione del divario di genere a discapito dell'identità femminile, che si osserva in tutti gli ambiti di una società patriarcale, si riflette con molta frequenza sui materiali scolastici (Biemmi 2017, Corsini e Scierri 2016, Frabotta 2021) ed ha un esito negativo sull'apprendimento delle donne e delle ragazze (Sunderland

1992: 86).

Negli ultimi decenni, i contributi del femminismo hanno ampliato i limiti delle categorie di analisi tradizionali con l'obiettivo di combattere le discriminazioni in modo più ampio, rendendo sempre più complessa la categoria di genere e puntando alla decentralizzazione dell'oggetto dell'analisi, che non è più la donna bianca, giovane, sana, eterosessuale e di classe media (Leonelli 2011: 10). Fondamentale in questo senso è il concetto di intersezionalità definito da Kimberlé Crenshaw nel 1989, in base al quale, quando si analizza la disuguaglianza di presenza o rappresentazione di un determinato soggetto, è importante considerare in realtà l'incrocio di diversi fattori, quali il genere, ma anche la razza, l'età, la classe e tutti quei fattori che possono rappresentare un potenziale motivo di discriminazione. Similmente, le nuove istanze del *Femminismo periferico* o proveniente dai margini (hooks 1998, Rodríguez Martínez 2011) ci invitano a osservare la presenza di tutti quei soggetti che si allontanano dal centro e abitano, appunto, ai limiti del sistema di valori culturali, economici e umani della società.

In aggiunta, le recenti riflessioni provenienti dal femminismo della quarta ondata sui *Fat Studies* e *Disability Studies* (Cuollo e Righetti 2021, Piñeyro 2021, Meloni e Mabelli 2021, Malaguti 2011) permettono di ampliare ulteriormente lo sguardo, puntando l'attenzione sui corpi rappresentati. Specialmente nella dimensione corporea, infatti, è facile osservare una forte tendenza alla stereotipizzazione: il corpo ideale per le donne è magro e per gli uomini è muscoloso e i corpi che si allontanano da questo standard, come quelli grassi, si associano a una serie di valori che la società considera negativi (Piñeyro 2021: 51). Di conseguenza, in una società grassofobica, i corpi non conformi a questo standard, soprattutto quelli femminili, sono costantemente invisibilizzati o, se sono presenti, vengono ridicolizzati, umiliati o trattati come un corpo-transito, un corpo cioè che non è accettato per quello che è e deve aspirare a diventare qualcos'altro (Piñeyro 2021: 21-58).

Il corpo standard e ideale, inoltre, è sempre associato ad abilità fisiche, sensoriali e cognitive e la mancanza di queste viene quasi sempre considerata come un qualcosa di spaventoso

(Cuollo e Righetti 2021: 11). La narrazione sui corpi disabili si svolge spesso all'interno di immaginari che si muovono normalmente tra due estremi: in uno, quello "pietistico-compassionevole", troviamo rappresentazioni tragiche e patologizzanti della disabilità, dall'altro, quello "eroico-ispirazionale", troviamo invece rappresentazioni eroiche e celebrative delle loro vite o storie offerte come fonte di ispirazione per il resto della popolazione (Cuollo e Righetti, 2021, Bellacicco et al. 2022). La disabilità si considera inoltre una caratteristica totalizzante (Malaguti 2011, 8), che impedisce che le persone con disabilità vengano considerate come soggetti capaci di svolgere azioni comuni: la società "disabilita le persone disabili", impedendone una piena partecipazione e relegandole a ruoli marginali, incorrendo insomma nel chiamato *abilissimo* (Cuollo e Righetti 2021: 12).

In sintesi, l'intreccio degli studi di genere con le nuove concezioni identitarie basate sulla diversità corporea all'interno dei processi di analisi del materiale didattico, permette di considerare la rappresentazione di soggetti in base ad un alto grado di varietà e ad evitare la diffusione di modelli stereotipati e poco aderenti alla realtà, e di favorire, quindi, un'identificazione tra l'identità di chi impara e quella dei protagonisti/delle protagoniste dei testi che usa, all'interno di un processo di apprendimento più fluido e motivante..

## 2. STUDI PRECEDENTI

La rappresentazione dell'identità nei libri di testo di lingua straniera o seconda è un fenomeno che interessa da diversi anni gli studi di glottodidattica soprattutto in ambito anglosassone, ed è stato ispirato soprattutto dagli sviluppi della pedagogia critica e femminista (Shardakova e Pavlenko 2004: 26). Questi si sono concentrati soprattutto sulla dimensione iconica, in cui le diverse caratteristiche dei personaggi sono più facilmente percepibili. Porreca (1984: 45) ha osservato che nei libri di inglese come lingua straniera vi era un rapporto di 1:1,97 tra personaggi maschili e femminili nelle illustrazioni. In altri studi realizzati sempre sui manuali di inglese, la percentuale femminile risulta costantemente inferiore e varia dal 40,3%

(Cerezal e Jimenez 1990: 78) al 35% (Giaschi 2000: 112) fino ad uno scarso 19,2% (Lee e Collins 2009: 235). Nel caso dei manuali di italiano L2, Daloiso e D'Annunzio (2021: 135) hanno osservato una rappresentazione maschile compresa tra il 52% e il 54%, mentre Scaglioso e del Chirico (2022: 312) hanno riportato una presenza maschile del 53% e femminile del 39% nei manuali di italiano per bambini/e.

Gli studi condotti sulla componente razziale dei protagonisti e delle protagoniste delle immagini dei libri di testo di lingue straniere, evidenziano una marcata sottorappresentazione delle minoranze e una netta prevalenza delle immagini raffiguranti persone di razza bianca. In particolare, Otlowski (2003: 11) rileva che, su oltre cento illustrazioni presenti in un manuale di inglese come lingua straniera, solo quattro potrebbero raffigurare individui "non bianchi". Il 75,10% delle figure umane osservate nello studio di Menescardi et al. (2017: 64) sono caucasiche o bianche, e Cook (2015: 6) nota che le rappresentazioni nei libri di testo tendono a enfatizzare i parlanti caucasici, con una sottorappresentazione delle altre etnie.

Gli studi anagrafici nei manuali rivelano una rappresentazione prevalente di giovani adulti, con una presenza occasionale di anziani. In particolare, Cunningsworth (1995, citato in Arikan, 2005: 31) evidenzia un'enfasi sui ventenni nei manuali per adulti. Nei libri di francese, Cerezal e Jimenez (1999: 6) notano che solo il 2,1% dei personaggi è bambine e lo 0,9% è anziane, mentre i bambini rappresentano il 7,2% e gli uomini il 30,6%. Daloiso e D'Annunzio (2021: 136) confermano una tendenza simile nei manuali di italiano L2, con una prevalenza di adulti e una presenza episodica di anziani, fino al 9%.

Per quanto riguarda gli studi dedicati all'osservazione costituzione corporea nei libri di testo di lingue straniere, Menescardi et al. (2017: 71) hanno rilevato che il somatotipo ectomorfo, indicante un corpo magro, è rappresentato in percentuale maggiore rispetto agli altri, con percentuali in media dell'81,30% nei diversi manuali di inglese per la scuola privata osservati. Cook (2015: 7) osserva che le donne e gli uomini presenti nel campione di libri di inglese analizzato vengono ritratti generalmente come attraenti, snelli e fisicamente in

forma.

Infine, un'analisi su un campione di 5535 immagini estrapolate da libri di testo di inglese come lingua straniera utilizzati nell'istruzione primaria e secondaria in Ungheria, si riconosce che solo 17 immagini contenevano contenuti legati alla disabilità (0,30%) (Gulya e Fehérvári 2023: 5). Un risultato simile è emerso da uno studio nei libri di testo di inglese usati a livello di scuola superiore in Iran: su un totale di 321 immagini che ritraggono uomini, donne, ragazzi e ragazze, erano presenti solo 15 persone con disabilità (Kow Yip Cheng e Biglar Beigi 2011: 241). Altre indagini, infine hanno concluso che il corpus iconografico dei manuali osservati, non contiene nessuna immagine che ritrae persone con disabilità fisica o sensoriale. (Menescardi et al. 2017; Daloso e D'Annunzio 2021).

In sintesi, gli studi fino ad oggi realizzati sui libri di testo di lingue straniere riportano la presenza di rappresentazioni con un marcato squilibrio in tutti i fattori relativi all'identità umana non standard e questo si intensifica nei rari studi che hanno considerato anche la dimensione corporea, soprattutto la disabilità e la grassezza, dei soggetti presenti nelle illustrazioni dei libri.

### 3. METODOLOGIA E CAMPIONE

L'obiettivo di questo studio è osservare in che modo viene rappresentata l'identità corporea dei protagonisti delle immagini di un corpus di manuali di italiano L2/LS tenendo presente gli strumenti utilizzati in studi precedenti (Menescardi et al. 2017 e Daloso e D'Annunzio 2021). Si è selezionato un campione di 9 manuali rivolti ad un generico pubblico adulto, pubblicati dalle tre principali case editrici del settore e attualmente in uso. Per ogni editore è stata scelta una serie di tre libri tra i livelli A1, A2 e B1 del Quadro Comune Europeo di Riferimento per le Lingue. I manuali scelti sono i seguenti:

Casa editrice:	Edilingua
Autori:	Telis Marin e Magnelli Sandro.
Titoli:	<i>Nuovo progetto italiano 1A (2013)</i>

*Nuovo progetto italiano 1B (2013)*  
*Nuovo progetto italiano 2A (2013)*

- Casa editrice: Alma Edizioni
- Autori: Carlo Guastalla e Ciro Massimo Naddeo
- Titoli: *Domani 1 (2010)*  
*Domani 2 (2011)*  
*Domani 3 (2012)*
- Casa editrice: Loescher Editore
- Autrici: Rosella Bozzone Costa, Chiara Ghezzi e  
Monica Piantone
- Titoli: *Nuovo Contatto A1 (2014)*  
*Nuovo Contatto A2 (2014)*  
*Nuovo Contatto B1 (2015)*

Dalle illustrazioni totali presenti nei manuali, sono state estrapolate 1161 immagini in cui era visibile una sola persona, considerata come la protagonista, escludendo le coppie o i gruppi di persone. La tecnica di ricerca è stata l'analisi del contenuto, utilizzando un sistema di categorie elaborato per rilevare le informazioni ritenute utili per gli obiettivi dello studio, ogni categoria a sua volta è composta da una serie di indici che ne consentono la piena caratterizzazione. La categoria 'genere' si è considerata prima isolatamente e poi trasversalmente a tutte le altre al fine di rilevare eventuali squilibri riguardanti in modo particolare le protagoniste femminili.

1. Rappresentazione in base al genere
  - a. Donna
  - b. Uomo
2. Rappresentazione in base alla razza e al genere
  - A. Donna razzializzata
  - B. Uomo razzializzato

Successivamente si sono quantificate le tipologie razziali più comuni quali persone nere, asiatiche, arabe, indiane, etc.

3. Rappresentazione in base all'età e al genere
  - A. Bambine
  - B. Bambini
  - C. Adulte
  - D. Adulti
  - E. Anziane
  - F. Anziani
4. Rappresentazione in base al somatotipo e al genere
  - A. Donna/uomo con corporatura endomorfa (corporatura ampia)
  - B. Donna/uomo con corporatura mesomorfa (corporatura media-muscolosa)
  - C. Donna/uomo con corporatura ectomorfa (corporatura esile-magra)
5. Rappresentazione in base alla diversità funzionale e al genere
  - A. Donna/uomo con disabilità
  - B. Donna/uomo senza disabilità

### 3. RISULTATI E DISCUSSIONE

Dall'analisi delle immagini in base al genere (Tabella 1), vediamo che la presenza femminile in media raggiunge il 38,9%. La casa editrice Edilingua è quella che presenta il maggior numero di immagini di donne in percentuale (44,40%).

Tabella 1

Percentuale di presenza di protagonisti per genere e per casa editrice

Casa editrice	donne	uomini
Loescher	38,80%	61,20%
Alma	35,40%	64,60%
Edilingua	44,40%	55,60%
<b>Totale</b>	<b>38,90%</b>	<b>61,1%</b>

Per quanto riguarda la diversità razziale (Tabella 2), vediamo che le donne razzializzate rappresentano l'1,7% del totale,



mentre questa percentuale è ancora più bassa (1 %) se il protagonista è un uomo. In questo caso è la casa editrice Loescher che presenta il numero più alto di personaggi razzializzati, sia nel caso dei personaggi femminili (9) sia nel caso dei personaggi maschili (5), anche se in percentuale Edilingua ha più uomini razzializzati rispetto al relativo totale (1,8 %). I gruppi razziali più comuni sono le persone nere (8), asiatiche (6), arabe (4) e indiane (1).

Tabella 2

Percentuale di presenza di immagini di donne e uomini razzializzate rispetto al totale per casa editrice

Casa editrice	Donne razzializzate	Donne totali	Uomini razzializzati	Uomini totali
Loescher	3%	97%	1,10%	98,9
Alma	0%	100%	0,40%	99,60%
Edilingua	0,80%	99,20%	1,80%	98,2
<b>Totale</b>	<b>1,7%</b>	<b>98,30%</b>	<b>1%</b>	<b>99%</b>

Se consideriamo l'età dei protagonisti (Tabella 3), su un totale di 1846 immagini, solo 264 rappresentano una persona non adulta, cioè solo il 12,5% dei casi. La categoria con la minore rappresentanza è quella delle bambine (1, 10%), seguita dalle donne anziane (1,7%). La casa editrice Edilingua supera la media riguardo alla presenza delle bambine con un 1,7%, mentre Alma presenta una maggiore, seppur leggera, presenza di anziane (1,40%).

Tabella 3

Percentuali di immagini con protagonista per età e genere per casa editrice.

Casa Editrice	Bambine	Bambini	Adulte	Adulti	Anziane	Anziani
Loescher	1,10%	2,40%	36,80%	55,10%	0,90%	3,70%
Alma	0,30%	1,20%	33,80%	57,50%	1,40%	5,80%

Edilingua	1,70%	1,70%	41,60%	49,10%	1%	4,80%
<b>Totale</b>	<b>1%</b>	<b>1,90%</b>	<b>36,90%</b>	<b>54,60%</b>	<b>1,10%</b>	<b>4,50%</b>

Nell'osservazione del tipo corporale, emerge che la quasi totalità dei personaggi femminili presenti nelle immagini considerate ha una corporatura magra e che esiste una grande omogeneità tra tutte le case editrici in questo senso (in media il 98,40%). Nel caso dei soggetti maschili la situazione è leggermente diversa, visto che questi, sebbene siano rappresentati in prevalenza con una corporatura magra (86,90%), a volte presentano una corporatura più muscolosa (11,20%) e in alcuni casi anche dei corpi grassi (1,90 %).

Tabella 4

Numero di immagini con protagonista per genere e somatotipo per casa editrice.

Casa Editrice	donna			uomo		
	ectomo rfo	mesomo rfo	endomo rfo	ectomo rfo	mesomo rfo	endomo rfo
Loescher	98,30%	1,40%	0,30%	83,90%	13,70%	2,40%
Alma	98,70%	0,70%	0,70%	91,80%	7,10%	1,10%
Edilingua	98,5	1,50%	0%	87,40%	10,80%	1,80%
<b>Totale</b>	<b>98,40%</b>	<b>1,20%</b>	<b>0,40%</b>	<b>86,90%</b>	<b>11,20%</b>	<b>1,90%</b>

Infine, riguardo alla presenza di protagonisti/e che presentassero una qualche disabilità abbiamo trovato un solo esempio: in Nuovo Contatto A2 (p.120) si trova una foto di un uomo con le stampelle e una gamba ingessata, che indica una disabilità transitoria.

### 3.2. DISCUSSIONE

I risultati ottenuti riguardo al genere dei personaggi dimostrano che le immagini esaminate sono ancora lontane da

una rappresentazione equilibrata. Una presenza femminile al di sotto del 40% risulta inferiore a quella rilevata da studi come Daloiso e D'Annunzio (2020: 135) che la attestano sul 47%, però in linea con tutti gli altri studi citati, che vedono le protagoniste femminili costantemente in secondo piano dal punto di vista numerico. Sebbene le donne siano più della metà della popolazione mondiale, si continua a rappresentarle in percentuale minore degli uomini, a conferma del fatto che l'androcentrismo continua ad influenzare l'immaginario dominante.

Per quanto riguarda la presenza della diversità razziale, questa si presenta in forma realmente episodica, intorno all' 1% per entrambi i generi: la schiacciante maggioranza delle persone rappresentate è bianca. Negli studi precedenti la razza bianca o caucasica rimane sempre la più rappresentata anche se in percentuale minore (75,10% nello studio di Menescardi et al. e 51% nel caso di Daloiso e D'Annunzio 2021). Probabilmente, una diversità razziale così limitata non è rappresentativa né della popolazione italiana, né della comunità di apprendenti italiano, risultando una scelta piuttosto criticabile da parte delle case editrici.

La differenziazione in base all'età dà risultati in parte prevedibili: dato che i manuali osservati si dirigono a un pubblico generico di adulti, è normale che in essi siano questi ultimi ad essere ad avere il protagonismo. Tuttavia, come emerso anche dagli studi precedenti (Cerezal e Jimenez, 1999; Daloiso e D'Annunzio 2021), risalta soprattutto l'assenza di persone anziane che tuttavia sono possibili utenti dei libri.

Rispetto alla tipologia corporale, dai dati emerge che esiste un enorme divario tra il numero di corpi ectomorfo, quindi magri e il resto, a dimostrazione del fatto che i corpi non conformi allo standard non vengono praticamente mai considerati una possibilità al momento di caratterizzare i protagonisti e le protagoniste di un manuale. Se focalizziamo l'attenzione sulla differenza di genere, vediamo che le percentuali di corpi mesomorfi e endomorfi, seppure bassissime, sono soprattutto di personaggi maschili. Possiamo inferire, dunque, che c'è più difficoltà a riprodurre un corpo femminile fuori dal canone rispetto a uno maschile e che, in questo modo, i

testi non fanno che proporre un ideale di bellezza femminile ancora più canonico e rigido. Questi risultati sono più eloquenti di quelli ottenuti dallo studio di Menescardi et al. (2017) sui libri di inglese, che vedeva la corporeità ectomorfa nel 81,30% dei casi senza, tuttavia, analizzare la differenza di genere all'interno di questo dato.

Infine, l'assenza totale di corpi con disabilità, tranne l'esempio citato di disabilità transitoria, contribuisce a diffondere l'idea che questi ultimi rappresentino qualcosa di invisibile, forse perché indesiderabile e non valido al momento di realizzare delle illustrazioni per un libro di testo diretto a un pubblico generico.

#### 4. CONCLUSIONI

L'obiettivo del presente studio è stato quello di osservare le immagini di un campione di libri di italiano L2/LS per identificare le caratteristiche relative al genere, razza, età e diversità corporale e verificare l'esistenza o meno di un giusto grado di varietà di tutti questi fattori. I risultati hanno dimostrato che i manuali, rivolti a un pubblico generico, rappresentano in realtà un modello molto definito di uomo adulto bianco, adulto, con un corpo magro e senza disabilità.

Risulta dunque necessario un cambio di prospettiva nella selezione e realizzazione della componente iconica dei manuali di lingua straniera, che porti ad assumere una considerazione più ampia delle diverse identità, incorporando la dimensione corporea e rivendicandone la dignità al di là della sua condizione e della sua non conformità agli standard prestabiliti (Meloni e Mabelli 2021: 20).

Emerge inoltre la necessità di sviluppare una maggiore consapevolezza da parte di chi è coinvolto nei processi di creazione dei materiali, del valore simbolico che questo tipo di rappresentazioni piuttosto unidimensionali assumono nei diversi contesti di apprendimento, con l'obiettivo di bilanciare gli squilibri presenti nei libri di testo, evitando la sistematica diffusione di immagini convenzionali e stereotipate e puntando alla diffusione di illustrazioni più inclusive, rispettose della diversità e aderenti alla realtà.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- APPLE, Micheal W. (1971). "The hidden curriculum and the nature of conflict". *Interchange*, 2(4), pp. 27-40.
- ARIKAN, Arda (2005). "Age, Gender and Social Class in ELT Coursebooks: A Critical Study". *Hacettepe University Journal of Education*, 28, pp. 29-38
- BELLACICCO, Rosa; DELL'ANNA, Silvia; MICALIZZI, Ester; PARISI, Tania (2022). *Nulla senza di noi. Una ricerca empirica sull'abilismo in Italia*. Milano: Franco Angeli
- BIGLIA, Barbara; VERGÉS-S-BOSCH, Núria (2016). "Cuestionando la perspectiva de género en la investigación". *REIRE. Revista d'Innovació i Recerca en Educació*, 9 (2), pp. 12-29. DOI:10.1344/reire2016.9.2922.
- BIEMMI, Irene (2017). *Educazione sessista. Stereotipi di genere nei libri delle elementari*. Rosenberg & Sellier.
- BIEMMI Irene; MAPELLI Barbara (2023). *Pedagogia di genere. Educare ed educarsi a vivere in un mondo sessuato*. Milano: Mondadori Università.
- BORGHETTI, Claudia (2018). "Otto criteri per analizzare la dimensione (inter)culturale dei manuali di lingua: il caso dell'italiano L2/LS". In Tabaku Sörman, E., Torresan, Paolo, Pauletto, Franco (a cura di), *Paese che vai, manuale che trovi*, (pp. 81-100), Firenze: Cesati.
- CEREZAL, Fernando; JIMÉNEZ, Carolina (1990). "La discriminación genérica en textos de inglés y francés en EGB". *Rev. Interuniv. Form. Profr.*, 8, pp. 87-98.
- COOK, Melodie (2015). "Gender bias in ESL/EFL textbooks: 10 years later". *Between the Keys*, 23 (3), pp. 4-7.
- CORSINI, Cristiano, SCIERRI, Irene (2016). *Differenze di genere nell'editoria scolastica*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- CUOLLO, Marina; RIGHETTI, Sofia (2021). "Abilismo". In Furci, Biancamaria; Vescio, Biancamaria (Eds.), *Anche questo è femminismo* (pp. 11-24). Roma: Tlon
- CRENSHAW, Kimberle (1989). "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine", *Feminist Theory and Antiracist Politics*. University of Chicago Legal Forum, 1,

pp. 139-167.

- DALOISO, Michele; D'ANNUNZIO, Barbara (2021). "La rappresentazione delle diversità nei materiali glottodidattici". In Daloso, Michele; Mezzadri, Marco (Eds.), *Educazione linguistica inclusiva. Riflessioni, ricerche ed esperienze* (pp. 125-149). Venezia: Edizioni Ca'Foscari.
- DÍAZ MARTÍNEZ, Capitolina; DEMA MORENO, Sandra (2013). "Metodología no sexista en la investigación y producción del conocimiento". In Díaz Martínez, Capitolina; Dema Moreno, Sandra (Eds.) *Sociología y género* (pp. 65-86), Tecnos.
- FRABOTTA, Simona (2021). "La ausencia de las mujeres como referentes culturales en los manuales de italiano como lengua extranjera". *Cuestiones de género: de la Igualdad y la Diferencia*, 16, pp. 668-687. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i16.6971>
- GIASCHI, Peter (2000). "Gender Positioning in Education: A Critical Image Analysis of ESL Texts". *Test Canada Journal/Revue Test du Canada*, 18 (1), pp. 32-46.
- GULYA, Nikoletta; FEHÉRVÁRI, Anikó (2023). "Addressing disability representation in EFL textbooks used in Hungarian public education". *International Journal of Educational Research Open*, 4, pp. 1-8. <https://doi.org/10.1016/j.ijedro.2023.100226>
- HOOBS, bell (1998). *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*. Milano: Feltrinelli.
- KOW YIP CHENG, Karen; BIGLAR BEIGI, Amir (2011). "Addressing students with disabilities in school textbooks". *Disability & Society*, 26, (2) pp. 239-242, DOI:10.1080/09687599.2011.544063
- LEE, Jackie F.K.; COLLINS, Peter (2009). "Australian English-language textbooks: the gender issues". *Gender and Education*, 21(4) pp. 353-370.
- LEONELLI, Silvia (2011). "La Pedagogia di genere in Italia: dall'uguaglianza alla complessificazione". *Ricerche di Pedagogia e Didattica*, 6 (1), pp. 1-15.
- MALAGUTI, Elena (2011). "Donne e Uomini con disabilità Studi di genere, disability studies e nuovi intrecci contemporanei". *Ricerche di Pedagogia e Didattica*, 6 (1), pp. 1-20
- MELONI, Chiara; MIBELLI, Mara (2021). *Belle di faccia*.

- Tecniche per ribellarsi a un mondo grassofobico*. Milano: Mondadori
- MENESCARDI ROYELA, Cristina; ESTEVAN T ORRES, Isaac, ROS ROS, Concepción; MOYA -MATA, Irene (2017). “Estereotipos corporales en las imágenes de los libros de texto de inglés”. *Educatio Siglo XXI*, 35, pp. 55–76. <https://doi.org/10.6018/j/286221>
- OTLOSWKI, Marcus (2003). “Ethnic diversity and gender bias in EFL textbooks”. *Asian EFL Journal*, 5(2), pp. 1-15.
- PAVLENKO, Aneta (2000). “Access to linguistic resources: Key variable in second language learning”. *Sociolinguistic Studies*, pp. 85-105 doi: 10.1558/SOLS.V1I2.85
- PIÑEYRO, Magdalena (2019). *10 gritos contra la gordofobia*. Barcelona: Vergara.
- PORRECA, Karen L. (1984). Sexism in current ESL textbooks. *TESOL Quarterly*, 18 (4), pp. 705-724.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Pilar (2011). “Feminismos Periféricos”. *Rev. Sociedad & Equidad*, 2, pp. 23-45.
- SCAGLIOSO, Carolina; DEL CHIERICO, Clarissa (2022). “Sessismo culturale e apprendimento della lingua: Le rappresentazioni di genere nei manuali di italiano L2/LS per bambini e bambine. *Formazione e Insegnamento* 20 (3) pp. 305-325
- SHARDAKOVA, Marya; PAVLENKO, Aneta (2004). “Identity options in Russian textbooks”. *Journal of Language, Identity, and Education*, 3, pp. 25–46, [https://doi.org/10.1207/s15327701jlie0301\\_2](https://doi.org/10.1207/s15327701jlie0301_2)
- SUNDERLAND, Jane (1992). “Gender in the EFL classroom”. *ELT Journal*, 46(1), pp. 81–91, <https://doi.org/10.1093/elt/46.1.81>
- UNESCO (2014). *Teaching respect for all: implementation guide*. Recuperato da <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000227983> [Data di consulta 22/04/2024]
- Women in Efl (1991). *On balance: guidelines for the representation of women and men in English language teaching materials*. Recuperato da [https://www.academia.edu/3303387/On\\_balance\\_guidelines\\_for\\_the\\_representation\\_of\\_women\\_and\\_men\\_in\\_English\\_language\\_teaching\\_materials](https://www.academia.edu/3303387/On_balance_guidelines_for_the_representation_of_women_and_men_in_English_language_teaching_materials)

[guage teaching materials](#) Women in EFL Materials. [Data di  
consulta 22/04/2024]



*LA FEMME PIÈGE: SOBRE EL CUERPO EN EL  
LUNES NOS QUERRÁN*

*LA FEMME PIÈGE: ON THE BODY IN EL LUNES  
NOS QUERRÁN*

Marta GALIÑANES GALLÉN

*Universidad de Sassari*

*Resumen*

En este trabajo se reflexiona sobre los distintos valores del cuerpo y su influencia en los conceptos de integración, libertad y aceptación. Para ello, se analiza la novela *El lunes nos querrán*, donde la asimilación al canon de belleza occidental, aparentemente, hace que las formas de la mujer no sean tan evidentes para la cultura islámica, favoreciendo la libertad de las adolescentes, y facilita la incorporación en la sociedad de acogida.

*Palabras clave:* Najat el Hachmi, cuerpo, integración, prejuicio, discriminación positiva.

*Abstract*

This paper reflects on the different values of the body and their influence on the concepts of integration, freedom and acceptance. To this end, it analyses the novel *El lunes nos querrán*, where assimilation to the western canon of beauty apparently makes women's shapes less obvious to islamic culture, favouring the freedom of adolescent girls and facilitating their incorporation into the host society.

*Keywords:* Najat el Hachmi, body, integration, prejudice, positive discrimination.

## 1. INTRODUCCIÓN

Najat El Hachmi es una escritora catalana de origen marroquí, concretamente rifeño, nacida en 1979, que con ocho años se trasladó con su familia a Vic, en la provincia de Barcelona, donde completó sus estudios y se licenció en Filología árabe. Casada a los veinte años para poder abandonar su hogar, al año siguiente nació el primero de sus hijos y poco después se divorció (Camps, 2021). Desde pequeña se apasionó por la lectura y empezó pronto a escribir, alimentándose de su propia experiencia. Y es que escribir no solo le dio la oportunidad de ser consciente de lo que la encadenaba a una cultura que no la representaba, sino que fue su manera de expresar la sensación de estar entre dos mundos paralelos, el marroquí y el catalán, y el sentimiento de no pertenecer completamente a ninguno de los dos. Hoy en día es una de las voces más críticas contra el islamismo radical, la opresión y contra la discriminación de la mujer.

Su carrera como escritora, en la que siempre aparece su experiencia como mujer migrante y musulmana, comenzó con la publicación en 2004 de la obra autobiográfica *Jo també soc catalana*. A partir de ahí las novelas se sucedieron: *El último patriarca*, reconocida con el Premio Ramón Llull en 2008, *La caçadora de cossos* (2011), *La filla estrangera* (2015), Premio Sant Jordi de literatura catalana, *Mare de llet i mel* (2018), *Sempre han parlat per nosaltres* (2019) hasta llegar a la publicación de *El lunes nos querrán* (2021), su primer texto concebido desde el principio en castellano con el que ganó el Premio Nadal.

De esta última obra, El Hachmi afirma que se trata de una historia de amistad (Iglesia, 2021); en efecto, la novela es una larga epístola en la que la joven protagonista, Naíma, se dirige a su mejor amiga que acaba de morir en un accidente de bicicleta —“el psiquiatra me sugirió que te escribiera, que te mandara una carta. Y eso hice” (El Hachmi, 2021: 298)—. La escritura como terapia para superar el conflicto psicológico, adquirir conciencia de sí misma y aceptar un pasado que han vivido juntas: “Te escribo para recuperarte pero también para recuperar a la persona que fui” (El Hachmi, 2021: 17), pero no sólo: la

autora, que dedica la novela “a las mujeres que salieron del camino recto para ser libres. Aunque doliera” (El Hachmi, 2021: 7), desea que el lector comprenda la complejidad en la que viven todas las mujeres que se encuentran en la condición de emigrantes, aplastadas por la presión que sobre ellas ejerce su origen, pero también por la que reciben por parte de la cultura de acogida. De este modo, Naíma, que nos conduce por los hilos de sus pensamientos y experiencias desde un punto de vista parcial y subjetivo, crea una atmósfera cercana e íntima entre la joven narradora y la destinataria ausente, un “tú” que representa a todas aquellas mujeres que comparten la misma condición y experiencia que la protagonista. Y así, aferrada al único salvavidas que le queda en la vida, Naíma desarrolla su identidad rechazando la división binaria de marroquí y de catalana que la sociedad, a toda costa, quiere imponerle. Rompe con el canon para explorar la complejidad de su propia identidad en un largo y doloroso viaje en el que se define como ser humano.

## 2. EL CUERPO EN *EL LUNES NOS QUERRÁN*

A lo largo de la historia los cuerpos de hombres y mujeres se han visto enfrentados. En el mundo clásico no distinguían dos sexos, ya que la diferencia entre ambos se basaba en la existencia de un mismo cuerpo que presentaba fases de evolución distintas. En los varones se encontraba el estado acabado y perfecto, mientras que, en las mujeres, los órganos reproductivos masculinos no habían alcanzado la maduración necesaria para descender (Zaffaroni, 2012: 20). De esta concepción se concluía que el hombre tenía capacidad, era causa y principio, mientras que la mujer era efecto y consecuencia, un ser que se definía a partir del modelo masculino: “la hembra es como un macho mutilado, y las menstruaciones son esperma, aunque no puro, pues no les falta más que una cosa, el principio del alma” (Aristóteles, 1990: 574). Este tipo de razonamiento hizo que durante siglos se mantuviera a la mujer en un estado de “inferioridad, debilidad o perpetua infancia, sometimiento que, a su vez, provocó una violencia generalizada contra ella” (Ortiz *et al.*, 2020: 28). Sólo con la segunda ola del feminismo se empezó

a hablar con más precisión del cuerpo de la mujer; así, Simone de Beauvoir analizó cómo la tradición la había vinculado a la inmanencia, a la naturaleza, a la reproducción, es decir, al cuerpo (Beauvoir, 1965: 58) y años más tarde, Cixous escribiría que “las mujeres son cuerpos, y lo son más que el hombre, incitado al éxito social, a la sublimación” (1995: 58), palabras que, en la novela que estamos analizando en estas líneas, pronuncia la amiga de Naíma: “tu cuerpo eres tú, no lo tienes separado a un lado. Es lo que eres” (El Hachmi, 2021: 54).

La corporeidad es un tema central en *El lunes nos querrán* hasta el punto de dividir el relato en dos partes: una primera, desde la adolescencia de Naíma hasta su boda, con dieciocho años, con Yamal, y una segunda, tras el naufragio de su matrimonio, en la que nuestra protagonista considera erróneamente que su cuerpo se ha liberado de todas sus ataduras.

En las sociedades musulmanas, el Islam es tanto la cultura como el sistema jurídico que rige la vida privada del individuo. La ley islámica estipula que la *Umma* en su conjunto, es decir, todos los musulmanes del mundo deben cumplir con sus deberes religiosos (Declich, 2016: 54). Lo prohibido, *haram*, y lo permitido, *halal*, se determinan a partir del Corán y los *hadices*, es decir, los relatos de la vida, dichos y hechos de Mahoma (Declich, 2016: 27). La familia de Naíma, a pesar de vivir en Cataluña, lleva una vida regulada por los parámetros islámicos. Como todas las religiones monoteístas, el Islam es una coartada necesaria para que el patriarcado imponga normas discriminatorias y opresivas a las mujeres con la finalidad de controlarlas. El acuerdo religioso es unánime: las mujeres tienen que ser vírgenes o esposas y, por supuesto, madres.

Naíma, por su género, es decir, por ser mujer, tiene una relación conflictiva con su cuerpo, un cuerpo que, en realidad, pertenece a todos, menos a ella: a su padre, que quiere controlar su sexualidad, al espectador masculino y a la *Umma* en general, que mira ese cuerpo como un objeto que puede servir para su propio placer. Con la pubertad comienza la prevaricación del patriarcado y la consiguiente restricción de la libertad,

todo porque nos habían salido esos bultos por todas partes y

cada mes nos bajaba un flujo de sangre que sabíamos que era normal por las clases de educación sexual, pero que no nos dejaban vivirla con normalidad, porque esa sangre de mierda que nos salía del cuerpo había alterado nuestras libertades (El Hachmi, 2021: 50).

El cuerpo femenino se convierte en un símbolo del honor de los padres y de la *Umma*, y es percibido como algo tentador que conduce al pecado, al *haram*, y que, por lo tanto, tiene que ocultarse para pasar desapercibido ante la mirada masculina que podría verse inducida a tener pensamientos prohibidos. En efecto, como afirma Pérez Molina (2005),

Las leyes suntuarias tratan de proteger el honor masculino a través de la honorabilidad y honra de las mujeres. Es decir, el honor masculino y la honra femenina están directamente relacionados con el cuerpo femenino, el cubrimiento del cuerpo femenino, la decencia, clasificando a la mujer de pura-casta o impura dependiendo de que su comportamiento sexual se adecue o no a las reglas impuestas por el orden simbólico patriarcal. Por ello los códigos de honor se reflejan en la ley, parte del cuerpo simbólico, del discurso dominante.

La evolución del cuerpo de Naíma de niña a mujer la obliga a someterse a las rígidas normas del patriarcado; de ahí que, por una parte, se avergüence de él:

[...] en esa época salía al mundo exterior con el cuerpo encogido sobre sí mismo, como ocultándome de las miradas de toda la gente con la que me iba encontrando. Daba igual quiénes fueran, yo siempre me encogía. Ese cuerpo era mío, pero me estorbaba hasta resultarme asfixiante porque no sabía muy bien cómo desprenderme de él (El Hachmi, 2021: 22).

y, por otra, tenga miedo de los efectos que puede provocar:

Cuando nos conocimos me di cuenta [...], de que a vosotras también os pasaban cosas en el cuerpo que expresaban lo que no podíamos decir en voz alta. Ahora sé que era puro miedo al placer, al amor, al sexo, a la libertad, pero también al acoso, a las consecuencias devastadoras que podía tener el hecho de

provocar el deseo en los hombres, un deseo amenazador sobre el que todas las madres nos advertían sin parar desde que éramos pequeñas (El Hachmi, 2021: 29).

De este modo, el cuerpo no será otra cosa que “un enemigo que abatir” (El Hachmi, 2021: 39), porque muerto “se acabarían todos esos problemas que me había traído al convertirse en ese amasijo de carnes desorganizadas” (El Hachmi, 2021: 40). Ante esto, Naíma llega a una conclusión lógica: “No hacía falta mucho más para acabar interiorizando que nuestras carnes suponían un problema, que la única salida era reducirlas a la mínima expresión con tal de que nos dejaran en paz” (El Hachmi, 2021: 46).

Naíma trata de recuperar la posesión de su cuerpo para volver a dominarlo, sustrayéndolo al control de la *Umma*, y lo hace intentando ajustarse al canon de belleza de la sociedad occidental hasta el punto de convertir este propósito en uno de los objetivos fundamentales de su vida (García Palacios, 2021), ya que considera dicho canon como un emblema de libertad, de identidad y de belleza —“Las que hacían dieta eran otras chicas, más glamurosas, más ricas [...] que se podían permitir esa soberanía sobre su propio cuerpo porque ya habían alcanzado la independencia [...]” (El Hachmi, 2021: 38)—; además, Naíma cree que su cuerpo no puede gustarle a los cristianos, no se considera atractiva, porque “era demasiado oscura, demasiado mora, con el pelo recogido en la ridícula trenza que mi madre me obligaba a hacerme todos los días, esas facciones que yo consideraba feas, demasiado étnicas” (El Hachmi, 2021: 85). A esto se añade también el hecho de que “la percepción del cuerpo varía en razón de la posición social de dominado o dominante desde la que se aprehende” (Posada Kubissa, 2015: 111), por lo que alcanzar una belleza occidental será, según nuestra protagonista, un instrumento que facilitará su integración en la sociedad catalana.

En resumen: en el relato, la asimilación al canon de belleza occidental facilita, por una parte, que esas formas de mujer no sean tan evidentes para la cultura islámica, favoreciendo así la libertad de la joven adolescente y, por otra, ingenuamente, se piensa que ese nuevo cuerpo ayudará a la completa

incorporación en la sociedad de acogida; sin embargo, nuestro personaje se verá atrapado en estas convicciones, convirtiéndose en *la femme piège* que da título a este trabajo.

En esta “fiebre” de belleza, Naïma descubre que “se podía comer no en función de lo que te ponían en el plato, [...], sino que se podía comer con un objetivo completamente distinto: modificar tu cuerpo, transformarlo” y aprende “todo lo que tenía que saber sobre calorías, carbohidratos y grasas” (El Hachmi, 2021: 41-42). Junto con su amiga, se somete a dietas agotadoras y ejercicios extenuantes para intentar encajar en un canon con unos estándares tan elevados que resultan imposibles de alcanzar, pero en ella subyace siempre la creencia de que un físico acorde a las convenciones garantiza la felicidad y, en consecuencia, una vida mejor: “estaba convencida de que las dietas nos salvarían de las desgracias y nos llevarían a una vida más fácil y próspera” (El Hachmi, 2021: 135). La envidia por la delgadez extrema, la petición de muestras gratuitas de cremas anticelulíticas en las farmacias, las visitas a la academia de peluquería para alisarse el pelo que “si te llevabas la toalla y el champú te hacían descuento” (El Hachmi, 2021: 156), las infiltraciones a base de hierbas para fundir la grasa, en definitiva, “mil capas de sombras y purpurinas” (El Hachmi, 2021: 249) serán sólo instrumentos para conseguir la libertad y la integración.

Superar el adoctrinamiento religioso que ha sufrido desde su nacimiento no será un camino fácil para Naïma que, a lo largo de su vida, se sentirá culpable por haber cometido algunos actos *haram*: “Querer estar guapa era algo sospechoso, querer gustar era simplemente de putas. Cortarse el pelo, teñirse, depilarse, maquillarse, todo eran tentaciones del diablo” (El Hachmi, 2021: 44). Sin embargo, esto no la hará vacilar a la hora de imponer su voluntad:

A mí me habría gustado hacer como tú, pero no tenía dinero y encima seguía intentando saber si dudaba o no de la existencia de mi cuerpo, un cuerpo que mi madre me prohibía que modificara de ningún modo. Solo me dejaba cortarme las puntas cuando era el mes de *Aichura*, y no podía llevar flequillo ni depilarme las cejas. Entonces también leía libros feministas

que coincidían con mi madre, pero porque depilarte era consentir que te convirtieras en un objeto. Aun así yo soñaba con maquillarme y vestirme a la moda, me daba igual estar ofendiendo a Dios o convertirme en un objeto. Al menos de esa forma dejaría de ser propiedad de mi padre, mi madre y mi religión (El Hachmi, 2021: 54-55).

Y es que, como afirma Muñiz (2014: 430), “las mujeres paradójicamente se sienten empoderadas o liberadas a través de las normas y prácticas de belleza, las cuales, en cambio, las constriñen y esclavizan”.

Con la aparente libertad que Naíma cree alcanzar con garantiza su matrimonio con Yamal asistimos a su transformación física y al abandono de las dietas, que ya no tienen sentido:

En tu casa lo tenías todo preparado para transformarme. Al fin sería como quería ser. Mientras esperábamos a que el producto alisador hiciera efecto, con mi cabeza envuelta en papel de film y tus dedos manchados de tinte, bebimos refrescos y comimos patatas fritas. Ya no estábamos a dieta, ya no hacía falta. Podíamos comer lo que nos diera la gana (El Hachmi, 2021: 175).

Como recuerda Chaguaro (2016: 13), el cuerpo es un signo donde las mujeres crean imaginarios de belleza a partir de la mirada del “otro” y en el que la imagen corporal está determinada por los valores estéticos de lo bueno y lo bello que “al conjugarse al sentido utilitario de la belleza crea un culto al cuerpo y a su valor que condiciona otros elementos de la vida como son el éxito y status social”. La nueva Naíma será una joven de pelo liso y corto, tejanos ajustados y labios pintados, y su deseo de integración la empujará a buscar un trabajo que pueda compaginar con sus estudios universitarios por lo que mandará su curriculum a distintas empresas “con una foto en la que no había ni rastro de mis rizos. Limpia, lisa y ordenada. Intentando parecer siempre lo menos mora posible” (El Hachmi, 2021: 177). Y, a pesar de esto, el teléfono no suena, asustado por su nombre que revela su origen. Poco a poco, esa nueva vida que “creía haber escogido libremente” (El Hachmi, 2021: 184)



dejará de parecerse a lo que había imaginado al chocar contra el muro del prejuicio.

Naíma pronto entenderá que integrarse en la sociedad de acogida no significa ser considerada occidental; de este modo, dentro del relato, como parturienta, se verá obligada a compartir una habitación con inmigrantes marroquíes “para no molestar a las que no eran moras, las parturientas limpias que no olían raro y a quienes visitaban pocos familiares” (El Hachmi, 2021: 207) y, como emigrante, para la sociedad de acogida será inconcebible que domine la lengua local, por lo que se pondrá en discusión su victoria en un premio literario:

Algunos interpretaron que mi logro era una prueba de integración en la sociedad; otros me dieron palmaditas en la espalda y se asombraron de que alguien como yo hubiera podido escribir un relato como ese. Ya lo sabes, creían que no podíamos ni hablar, ¿cómo íbamos a escribir? (El Hachmi, 2021: 149).

Pero, sin lugar a dudas, donde mayormente se manifiesta el prejuicio es a la hora de encontrar un trabajo que refuerce su independencia. Un prejuicio que es doble: como emigrante y como mujer. En efecto, el único trabajo que consigue es en una agencia de servicios de limpieza y, a pesar de la paga mísera, para la protagonista es una luz de esperanza ante una relación matrimonial prácticamente muerta y que se ha convertido en “una constante sensación de repugnancia” (El Hachmi, 2021: 223).

Por medio del trabajo, conoce el significado de la palabra frontera, una frontera que no se corresponde con una “realidad objetiva fija”, sino que se presenta como un espacio producido socialmente (Páez Cruz et al, 2021: 857). Naíma entra en contacto con un “aquí” del que, aunque quiera, no forma parte:

Éramos diez o doce empleados, hombres y mujeres, casi todos extranjeros. Los únicos de fuera, porque las operarias de las cadenas de producción eran todas de “aquí”. Yo no comprendía muy bien lo que ese “aquí” significaba (El Hachmi, 2021: 224).

En tierra de nadie, siempre apartada, bien porque procede de otra cultura, bien porque no quiere someterse a las reglas de los demás.

En este viaje que la conducirá, finalmente, a la aceptación de sí misma, Naíma también conoce la discriminación positiva, la pornografía étnica, es decir, lo que “otros llaman fiestas de la diversidad donde comen cuscús y no saludan al vecino al día siguiente”, como la define El Hachmi (Roglam, 2007), con la que “se exige al migrante su integración en el sistema cultural español al mismo tiempo que no debe abandonar sus rasgos identitarios de origen” (Guzmán Mora, 2021: 118). Así, cuando nuestra protagonista se centra en su éxito como escritora y es invitada a diferentes actos culturales, se da cuenta de que lo único que el público busca son los rasgos de su “exotismo”. La sociedad de acogida, en este caso la catalana, ve a los musulmanes como una entidad única, un bloque compacto de personas con las mismas ideas y pensamientos debido a su fe y desea que estos se integren sin perder su lengua y su cultura, un deseo que, para Naíma, es imposible y que se esfuerza por dar a entender a su público,

Yo no me atrevía a contarles que para conservar la lengua me hubiera tenido que quedar en el barrio bien tapada. Lo único que conseguía explicar era que las lenguas no van solas, que están vinculadas a emociones y que mis emociones hacía décadas que no estaban ligadas a la lengua de mi pueblo (El Hachmi, 2021: 261).

aunque es consciente de que sería mucho más fácil permanecer dentro del estereotipo:

Quizás habría sido más cómodo dejarme llevar por la corriente y responder a todo que sí. Que hablaba con mi hijo en árabe aunque esta no fuera mi lengua. Quedaría todo el mundo asombrado: qué suerte poder transmitirle un idioma que hablan millones de personas. Y que sí, que rezaba cinco veces al día, y cumplía el ramadán, y estaba felizmente casada, y mi marido le bailaba la danza del vientre. Que sí, que sí, que Marrakech era muy bonito y el Islam una religión de paz y amor. Y yo hacía dos días que había aterrizado procedente del desierto (El

Hachmi, 2021: 262).

Naíma realiza que para las dos comunidades en las que se mueve siempre será diferente: para la de origen, por ser una apóstata que ha renunciado al Islam y, en consecuencia, a su familia; para la de acogida, por sus rasgos no occidentales. Esta reflexión la lleva por primera vez al rechazo del canon de belleza y a la aceptación de su cuerpo: “De repente, esa grasa firme me resultó agradable a la vista, imaginé que también lo sería al tacto. ¿Por qué teníamos que deshacernos de ella?” (El Hachmi, 2021: 224).

El recorrido de Naíma desde la periferia de Barcelona al centro de la ciudad es paralelo a su toma de conciencia. Se trata de un viaje, su vida, que ya no le imponen los demás, sino que emprende con una determinación que la lleva al reconocimiento de sí misma. Abandona la periferia para instalarse en el centro de una Barcelona donde se convierte en protagonista de su propia vida: ya no es otra, ya no es todo lo que los demás esperaban de ella, cesa el imperativo “encajaremos en todos los moldes que nos ponen” (El Hachmi, 2021: 10) para aceptarse en todas sus facetas:

Me pasé casi todo el mes tendida sobre una gran roca, completamente desnuda. Sin estorbos, sin telas, sin encogerme ni esconderme. Incluso si aparecía alguien, no me importaba, que me vieran, que me miraran, no me importaba ya. Esa era yo, así era y merecía salir a la luz del día con ese cuerpo tanto como cualquier otra persona en el mundo. No había nada ofensivo en mí (El Hachmi, 2021: 268).

El de la protagonista dejará de ser un cuerpo “para otros”. Ya no será una *femme piège* y saldrá de la trampa de ambicionar un físico ajustado a la belleza occidental, belleza determinada desde un punto de vista antropocéntrico y social.

Naíma reivindica el derecho a poder ser ella misma, sin estar sujeta a las normas patriarcales que han marcado su vida. Desea ser vista del mismo modo tanto por su comunidad de origen como por la sociedad que la ha acogido, sin sentirse anormal o diferente. Aspira a la aprobación de su identidad híbrida sin

sufrir ningún tipo de fenómeno discriminatorio. Por esto, al encontrarse a sí misma, encuentra también su camino y llega a la conclusión —conclusión también de estas páginas— de que

Lo único que queríamos era ser amadas, tal y como éramos, sin más. Sin tener que recortarnos ni adaptarnos ni someternos. Ni tapadas ni hambrientas, ni perforadas por mil agujas ni embadurnadas de cremas ni embutidas en telas. Solo con nuestros cuerpos, que somos nosotras, con nuestro carácter, que también somos nosotras, con nuestros pensamientos y nuestras emociones y nuestras heridas, las cicatrizadas y las abiertas. Nada más (El Hachmi, 2021: 299).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (1990). *Historia de los animales*, ed. De J. Vara Donado. Madrid: Akal/Clásica.
- BEAUVOIR, Simone (1965). *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.
- CAMPS, Magí (23 de mayo de 2021). “Una voz mestiza y feminista. Najat El Hachmi: Siempre escribo desde el deseo”. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/> [Fecha de consultación: 1/01/2024]
- CIXOUS, Helene (1995). *La risa de la Medusa*. Barcelona: Anthropos.
- CHAGUARO PAREDES, Lucía Daniela (2016). *El discurso mediático del cuerpo femenino: análisis del programa Combate*. Quito: Universidad Central del Ecuador.
- DECLICH, Lorenzo (2016). *Islam in 20 parole*. Bari: Laterza.
- EL HACHMI, Najat (2021). *El lunes nos querrán*. Barcelona: Destino.
- GARCÍA-PALACIOS, David (8 de abril de 2021). “Najat El Hachmi: La literatura es una herramienta de transformación”. *El Siglo de Europa*. Recuperado de <https://www.elsiglodeeuropa.es/> [Fecha de consultación: 31/12/2023]
- GUZMÁN MORA, Jesús (2021). “La subversión del estereotipo: *El lunes nos querrán* (Najat El Hachmi, 2021). En R. Grana

- (coord.), *Discursos, mujeres y artes: ¿construyendo o derribando fronteras?* (pp. 106-120). Madrid: Dikynson.
- IGLESIA, Anna María (12 de febrero de 2021). “Najat El Hachmi: Una literatura ensimismada es un entretenimiento, pero, si no va más allá, se vuelve prescindible”. *The objective*. Recuperado de <https://theobjective.com/> [Fecha de consultación: 31/12/2023]
- MUÑIZ, Elsa (2014). “Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista”. *Revista Sociedade e Estado*, 29/2, pp. 415-432.
- ORTIZ, Laura; RIVERA, Valentina; PARDO, Luisa Fernanda y FAJARDO, Nilsa Eugenia (2020). “El cuerpo de la mujer como territorio de violencia”. *Justicia y Derecho*, 8, pp. 26-35.
- PÁEZ CRUZ, Iris; GARCÍA VALLINAS, Eulogio e IZQUIERDO MEDINA Giovanna (2021). “El efecto frontera en los procesos identitarios e mujeres extra-comunitarias”. En R. Grana (coord.), *Discursos, mujeres y artes: ¿construyendo o derribando fronteras?* (pp. 847-867). Madrid: Dikynson.
- PÉREZ MOLINA, Isabel (2005). “Apariencia del cuerpo y belleza: el adorno femenino”. *La diferencia de ser mujer. Investigación y enseñanza de la historia*. Barcelona: Duoda. Centro de investigación de mujeres.
- POSADA KUBISSA, Luisa (2015). “Las mujeres son cuerpo: reflexiones feministas”. *Investigaciones feministas*, 6, pp. 108-121.
- ROGLAM, Joaquín (12 de mayo de 2007). “En la llamada Catalunya catalana”. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/> [Fecha de consultación: 31/12/2023]
- ZAFFARONI, Eugenio Raúl (2012). *La cuestión criminal*. Buenos Aires: Planeta.

RECETAS PARA LA SALUD Y LA BELLEZA DE  
LAS MUJERES ITALIANAS EN EL SIGLO XVI:  
*I SECRETI*, DE ALESSIO PIEMONTESE

RECIPES FOR THE HEALTH AND BEAUTY OF  
ITALIAN WOMEN IN THE 16<sup>TH</sup> CENTURY:  
*I SECRETI*, BY ALESSIO PIEMONTESE

Pablo GARCÍA-VALDÉS<sup>1</sup>

*Universidad de Oviedo*

*Resumen*

La atención al estado de la salud y de la belleza eran, en el siglo XVI, un binomio para el cual las mujeres confeccionaban afeites, aguas y ungüentos para lograr un óptimo estado de salud y de belleza. Fruto de este interés surge *I secreti del reverendo donno Alessio Piemontese* (1555), una obra que se articula como una recopilación de múltiples recetas o remedios, tanto relativos a la naturaleza corpórea de la mujer, sea el parto, la lactancia, la menstruación, como de trucos de belleza, como tintes o ungüentos depilatorios.

*Palabras clave:* literatura renacentista, libros de secretos, mujeres y salud, historia de la medicina, belleza renacentista.

*Abstract*

In the 16<sup>th</sup> century the attention to health and beauty was a binomial for which women made shaves, waters, and ointments to achieve an optimal state of health and beauty. The success of *I secreti del reverendo donno Alessio Piemontese* (1555) proofs

---

<sup>1</sup> Esta investigación se ha realizado en el marco del proyecto de investigación de la Generalitat Valenciana, RECIPE CIGE/2022/162, *Recetario para las enfermedades femeninas en Europa. Siglos XVI-XVII*, dirigido por la Dra. Maria Muñoz Benavent en la Universidad Miguel Hernández.

it. The treatise is drafted as a compilation of multiple recipes or remedies, both related to the body's nature of women: childbirth, breastfeeding, or menstruation, as well as beauty tricks, such as dyes or hair-removing lotions.

*Keywords:* renaissance literature, books of secrets, women and health, history of medicine, beauty of the Renaissance.

## 1. LA MEDICINA DE LAS MUJERES EN EL RENACIMIENTO

El estudio de documentación hallada en el espacio doméstico, fueran misivas, anotaciones manuscritas, recetarios o manuales, que la salud y el cuidado de su propio cuerpo, como el de sus familiares, era uno de los temas que más preocupaban a las mujeres renacentistas del continente europeo (Benavent, 2021). Rastreando sucintamente las obras de carácter médico que han abordado la salud de las mujeres, se encuentran reminiscencias en tratados medievales del siglo XII, como el conjunto de tres obras que aparecen bajo el título de *Trotula*, y que aúnan el *Liber de sinthomatibus mulierum*, el *De curis mulierum* y el *De ornatu mulierum*. Su autoría ha sido objeto de un profundo análisis por su asociación con la médica salernitana Trotula de Ruggiero (s. XI), pero que buena parte de la crítica actual ha desligado su total autoría (Green, 1989; 1996; 2008). Estas obras abordan asuntos que van desde lo obstétrico-ginecológico hasta cuestiones de belleza. No obstante, no serán los únicos que ligarán estas dos disciplinas, la medicina y la belleza, sino que encontramos a lo largo de la Historia otras obras. Basta recordar, a este respecto, las contribuciones de Hildegarda de Bingen (1098-1179). Esta mística, poeta, filósofa y científica alemana llevó a cabo a mediados del siglo XII un compendio de varios títulos que abordaban cuestiones médicas: el *Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum*, que posteriormente se subdividió en *Physica*, traducido como Historia Natural, y el *Liber simplicis medicinæ*, que simplificaba saberes medicinales. En el contexto italiano hallamos el compendio de la célebre aristócrata Caterina Sforza (1463-1509), titulado *Esperimenti della Eccellentissima Sra. Caterina da Furlì*, que vio su edición a finales del siglo XIX en

tres volúmenes y que está confeccionado por distintas manos, conteniendo partes en italiano, latín e incluso en lenguaje cifrado. Contiene tanto remedios medicinales como trucos de belleza (*vid.* Ray, 2010).

En el periodo renacentista, uno de los médicos más relevantes fue Giovanni Marinello, autor de diversas obras que muestran su formación humanística y su interés en diversos campos, entre los que se incluyen los de su profesión médica. Marinello muestra en sus tratados una especial atención a la naturaleza corpórea de las mujeres. La primera publicación será *Le medicine appartenenti alle infermità delle donne* (1563), publicada en Venecia, ciudad a la que se había desplazado para ejercer la medicina. La obra gozó de una calurosa acogida entre el público especialista de la época, siendo traducida a diversos idiomas, concretamente vio diversas ediciones en francés y alemán, lo que constata su relevancia en el contexto europeo de los siglos XVI y XVII. La segunda de sus obras es *Gli ornamenti delle donne tolti dalle scritture di una Reina Greca* (1574), un tratado que aborda cuestiones cosméticas ofreciendo trucos de belleza relacionados con la confección de ungüentos, afeites, aceites, etc. que dieran esplendor al rostro, a los cabellos, a los dientes, frescor al hálito y suavidad a las manos para que la mujer proyectase una imagen amable y, así, facilitar el encuentro con los hombres.

Cabe precisar, asimismo, que en el Renacimiento se produce una dicotomía entre la medicina académica y la popular, lo que provocará, entre otros factores, la irrupción en el panorama editorial italiano de mediados del siglo XVI los denominados libros de secretos (*vid.* Eamon, 1994). Se trataban de compendios de recetas y remedios que habían sido custodiados por las mujeres en la tradición oral, pero que, con el auge de la imprenta, las mujeres burguesas y aristocráticas buscarán de hacerse con una copia por interés personal para poder cuidar de su familia y de ellas mismas, así como para engrosar su propia biblioteca. Esta popularización de la obra escrita y del saber médico queda patente con la amplia y rápida difusión de este tipo de libros, no solo en el contexto italiano, sino también en el europeo. Algunos de ellos tuvieron un gran número de traducciones a otras lenguas vernáculas, lo que promovió la



difusión del saber médico, así como de los cánones estéticos que imperaban en la Italia. Algunos de los libros que más éxito cosecharon de este periodo fueron *I secreti del reverendo donno Alessio Piemontese* (1555) e *I secreti della signora Isabella Cortese* (1561), ambos publicados bajo un seudónimo que correspondía al polígrafo Girolamo Ruscelli (*vid.* Celaschi & Gregori, 2014).

## 2. *I SECRETI*: CURAS Y CUIDADOS DE LAS MUJERES

*I secreti del reverendo donno Alessio Piemontese* (1555) se publicó en la ciudad de Venecia, centro de difusión editorial y de publicación de obras impresas cuya referencia europea. Al cabo de pocos años fue traducida a diversas lenguas, concretamente al francés, castellano, alemán, inglés, polaco, holandés, latín, etc. convirtiéndose en un éxito de masas sin parangón. Se conocen ediciones a lo largo del siglo XVI, XVII y XVIII, coincidiendo con el auge de la revolución científica. El manual está dividido en diversas partes y, todas ellas, a su vez, en libros que se relacionan con diversas disciplinas: como son la elaboración de recetas de carácter médico, la destilación de sustancias perfumadas, la elaboración de confituras, de productos cosméticos, de pigmentos o de elementos metálicos que están íntimamente relacionados con los saberes alquímicos.

Debido al carácter somero de esta contribución, quisiéramos centrarnos, a modo de ejemplificación, en algunos secretos que pueden considerarse representativos de las dos clasificaciones que hemos estipulado: tanto la salud de las aflicciones que afectan al cuerpo de las mujeres, como de los remedios cosméticos que contribuyen a forjar un canon de la belleza femenina renacentista. Para llevar a cabo nuestro análisis, se ha tomado como referencia la traducción castellana publicada en la ciudad de Toledo en 1570 por Francisco de Guzmán. Los textos citados han sido editados respetando el original, tan solo se ha adaptado la puntuación y la acentuación para facilitar la comprensión del lector hodierno. Asimismo, se ha marcado con cursiva los títulos de las recetas para distinguirlos del cuerpo de la receta.

## 2.1. RECETAS PARA LA SALUD DE LAS MUJERES

Como se ha expuesto, se tiene constancia que en la Antigüedad ya existieron tratados que abordaron males que han asolado a las mujeres, lo que demuestra que la obstetricia y la ginecología han suscitado el interés desde tiempos remotos. No obstante, los remedios contra las aflicciones de las mujeres se han transmitido en la oralidad, pasando de forma generacional entre madres a hijas, lo que suponía la creación de una red de transmisión y de difusión de un saber médico que correspondía y dependía de las propias mujeres, pues a los médicos no les estaba permitido asistir cuestiones que atañían a las enfermedades de las mujeres. Por ende, los libros de secretos suponen una manifestación por escrito de esa transmisión ancestral de dichos saberes.

Entre las aflicciones específicas de la naturaleza corpórea de la mujer en *I Secreti* encontramos algunas relacionadas con la matriz. En concreto, con el desplazamiento de este órgano en el área vaginal producido, entre otros factores, por haber sufrido diversos partos. Como se advierte en la receta que indicamos a continuación, se contemplan procedimientos internos y externos para abordar su tratamiento y restaurar su lugar natural.

### *Para sanar una muger que tenga la madre fuera de su lugar*

Tomaréis piedra viva que esté debaxo de tierra <y> que el ayre no le aya tocado en muchos días. Y ponedla en un crisol cubierto en grande fuego. Y después que estuviere bien caliente, ponedla en un vaso o servidor rociándole por encima vinagre. Y haréis que la muger se assiente encima para que tome el humo o vapor. Y esto haga a la tarde y a la mañana. Y háganla después acostar en la cama. Tomaréis después ruda y sacaréis el çumo. Y haréis una pelotilla de algodón y atadle un hilo, que se pueda atar a las piernas. Y la dicha pelotilla mojaréis en el çumo de la ruda. Y ponerla heys en la boca de la madre, que luego la madre tomará la pelotilla y tirarla ha adentro. Y ella se tornará a su lugar. Pero seáis avisados en hazer buena atadura a la pelotilla, que no se quede dentro. Después, hazed esta unción para untar las renes. Tomaréis de la yerva llamada pan porcino y ruda partes yguales, y moledles muy bien. Y tendréys una olla y ponedlas a hervir en azeyte

antiguo, hasta que se resuelva la tercera parte. Después, dexadlo enfriar y estrujadlo, de suerte que saquéys la sustancia. Y des- // (f. 18r) pués, ponerla heys de nuevo en otra olla. Y echarle heys una poca de cera nueva, calentándola de suerte que se incorpore todo muy bien. Con lo qual, untaréys las renes y pondréys una poca de estopa caliente encima. Y taxadla como hazen a los niños. Advertí que la muger ha de estar en la cama boca abaxo y con las nalgas alçadas. Y haréys esto una tarde a par de otra. Y sean tres vezes y será libre. Sea su comer cosas calientes, como palominos, gallinas con especias y otras cosas tales, que sin duda sanará, aunque fuesse mal de treynta años. (Piamontés, 1570: ff. 17v-18r)

La menstruación supuso uno de los asuntos que suscitaron un mayor interés a las mujeres, pues disponemos de una amplia gama de remedios enfocados tanto a provocar el flujo menstrual, y, en ocasiones, evitar embarazos no deseados, así como para restringirla, quizá por los dolores que podían provocar. Resulta interesante, a este respecto, el estudio de Maria Muñoz Benavent titulado *Recetas para la menstruación en el siglo XVI* (2021: 235-248), en el que la estudiosa no solo realiza un análisis de las propiedades de los ingredientes utilizados para la preparación de estas recetas, sino que expone que hablar de menstruación era tabú, por lo que resultaba habitual el uso de eufemismos en los manuales médicos renacentistas.

*Para restreñir la regla a las mugeres*

Tomen cortezas de granadas, y quémenlas, y hagan polvos, y denlos en vino o en agua a la muger, que se restriñirá luego. (Piamontés, 1570: f. 175v)

El embarazo y engendramiento de hijos para la conformación de una unidad familia suponía una de las obligaciones sociales de las mujeres renacentistas, por lo que la obra de Piemontese contiene secretos sobre fertilidad, pues suponía, en ocasiones, una cuestión de estado, especialmente para las aristócratas. En este sentido, no solo resultaba esencial saber si una mujer era apta para engendrar, sino que encontramos varias recetas que buscaban facilitar el embarazo, e incluso se ofrecen algunos trucos para engendrar un varón.

*Para hazer que una muger se empreñe*

Abayalde y encienso tomen, de cada cosa una dragma. Y luego, como han usado con la muger, pónganlo dentro de la madre. Si le dan a beber, leche de yegua; o a comer, el vientre de una liebre o los compañeros de un cabrón. Después que le ha venido de su regla, le ayudará mucho. (Piamontés, 1570: f. 256r)

El parto suponía uno de los momentos más cruciales para la vida de las mujeres, no solo por la significación social que tenía, sino también porque era uno de los procesos biológicos que acarreaban un mayor riesgo para la vida de las mujeres, siendo una de las causas de mayor mortalidad femenina. Por este motivo, en el tratado encontramos recetas tanto para facilitarlos como para abordar sus secuelas.

*Para facilitar el parto a una muger*

Tomen polvos de cuescos de dátiles y cortezas de cassia, una onça de cada cosa. Y hierva en un pucherito con dos taças de vino blanco. Después, cuélenlo y echen dentro açafrán, canela y clavillos, de cada cosa media onça. Todo bien molido, denlo a beber a la muger que tiene pena en el parto y luego parirá. (Piamontés, 1570: f. 175v)

*Para el dolor de vientre que tienen las mugeres rezién paridas*

Tomen higos secos y hiérvanlos en miel. Y denlo a comer a la enferma, que luego de cessará. (Piamontés, 1570: f. 175v)

La lactancia resultaba indispensable para la crianza de los hijos. En el tratado se encuentran recetas tanto para hacer venir la leche materna como para que las mujeres pudieran producirla en abundancia:

*Para hazer multiplicar y venir la leche a las mugeres*

Tomaréys hojas verdes de hinojo y hiervan en vino o agua. Y beva aquella agua la muger a comer. Y después, entre día, siempre que quisiere beber, que le vendrá leche en abundancia. Y si por ventura padeciese retención del menstuo, o curso ordinario de las mugeres, esta es medicina muy buena. (Piamontés, 1570: f. 18r)

Finalizamos el presente apartado con algunas dolencias en los pechos o en los pezones, que podían estar derivadas, según lo comentado con anterioridad, en la lactancia de los bebés, fueran propios o ajenos.

*Provadíssimo remedio para el mal que se haze en los peçones o pechos de las mugeres*

Avéys de tomar dos yemas de huevos frescos, dos dineros de cera nueva, un poco de azeýte rosado y una poquita de tutía preparada en agua rosada. Deshazedlo todo al fuego en un pucherico limpio. Y quando esté frío, tiendan lo sobre un paño y pónganlo sobre el mal. Mas primero lo laven con vino blanco cozido o con cozimio de rosas y hojas de llantén y de olivo verde o seco. Después, enxugadlo y poner el dicho paño con dicho unguento. Y sanará muy presto. (Piamontés, 1570: f. 45v-46r)

## 2.2. RECETAS PARA LA BELLEZA DE LAS MUJERES

Según lo indicado, el libro cuarto de la primera parte contiene diversas recetas y remedios que atienden a cuestiones cosméticas. Por ello, mostraremos una sucinta representación de algunos de los remedios y recetas que contiene la obra y que atienden, como se evidenciará, en el cuidado de aquellas partes corpóreas que eran visibles: el rostro y las manos. Para el cuidado del rostro encontramos diversos secretos relacionados con aguas, tónicos, afeites y ungüentos relacionados con el cuidado de la piel, pero también con su blanqueamiento, siguiendo el gusto de la época.

*Adreço del rostro*

Avéys de tomar talco o piedra espejera molida y estaño hecho polvos, lavado y mezcladlo todo junto. Y ponedlo en una olla bien cubierta y embetunada, la qual poned en horno de vidrieros o tejeros quatro días. Después, sacadla, que estará blanquíssima como una nieve, y moledla con agua de higos o leche de higuera, o con vinagre destilado o agua de palominos o otra cosa semejante viscosa. (Piamontés, 1570: f. 99r)

La obra recoge, asimismo, numerosas recetas que contribuían

a quitar manchas, pecas o marcas causadas por haber padecido algunas enfermedades infecciosas, como la sífilis, que dejaban secuelas en el rostro. Para la eliminación de estas imperfecciones se recurría a sustancias químicas, como el mercurio, que, aunque mostraban cierto beneficio, en ocasiones resultaban perjudiciales a largo término para la piel (Armenta & Mauri, 2021: 249-262).

*Ungüento para quitar las pecas del rostro*

Avéys de tomar lagartijas verdes vivas o saltarostro, las quales hiervan con azeyte hasta que se consuma la tercera parte. Después, coladlo y añadid una parte de cera blanca. Y hazed unguento, con el qual untarán muchas vezes la cara. (Piamontés, 1570: f. 96r)

El canon de belleza de las mujeres, como rezan buena parte de los versos de los grandes poetas renacentistas, implicaba que las damas lucieran una brillante cabellera. El tinte de los cabellos para aclararlos hacia tonos rubios concentra alguna de las recetas de Piemontese, aunque también se hallan algunas destinadas a cubrir las canas, también las de la barba.

*Agua o lexía para hazer los cabellos ruvios como hilos de oro*

Tomad cortezas o pedaços de hechos de ruibarbaro y ponedlo a remojar en vino blanco, en lexía clara. Y con ella, después que os havréys lavado la cabeça, baños los cabellos con una esponja y enxugadlos al fuego o al sol. Y de nuevo os tornaréys a bañar y enxugar. Y quantas más vezes lo hizieredes, será mejor y no haze daño a la cabeça. (Piamontés, 1570: ff. 99r-99v)

Las recetas depilatorias también ocuparán un destacado lugar en el tratado. Las técnicas para quitar el vello son diversas, desde la aplicación de unguentos como a la utilización de utensilios, en concreto se apunta a la aplicación de metales a altas temperaturas para quemar el vello y sellar los poros. El canon estético de este periodo, como queda patente en los retratos, regía la frente amplia y las cejas sutiles, en ocasiones casi inexistentes.

*Ungüento para quitar los pelos de qualquier lugar*

Tomad claras de tres huevos frescos batidos muy bien, de cal viva ocho onças, de oropimente una onça. Polvorízese todo muy bien y mezclad los polvos con la clara. Y ayuntadle una poca de lexía, tanta que baste para hazer un licor como una salsa espessa. Y con una pluma, untad el lugar do<nde> están los pelos que queréys quitar. Y dexadlo assí untado por un quarto de hora, o poco más. Después, lavadlo con agua caliente y los pelos caerán todos. Y sino cayessen, tornad a untar de nuevo como primero, y lavar como primero, y caerán sin ninguna duda. Untad el lugar pelado con azeyte rosado o violado, que quedará el cuero lindíssimo y sin lisió alguna. (Piamontés, 1570: f. 102r)

Otra categoría de recetas serían aquellas dedicadas a limpiar y blanquear los dientes, así como eliminar el mal hálito. En la obra de Piemontese se aprecian numerosos secretos en este sentido, lo que demuestra su relevancia. Incluso Giovanni Marinello indica en su obra que de nada servía que una mujer tuviera la tez blanca si luego su dentadura era negra o tenía un olor desagradable, lo que provocaba el rechazo de sus pretendientes.

*Tres importantísimos advertimientos acerca de sostener los dientes lindísimos y sanos. Y por lo mismo el haliento*

El primero es que, quien no usa lavarse bien la boca, siempre que se dexa de comer, tendrá siempre los dientes amarillos y el haliento malo. El segundo, que, quien duerme con la boca abierta, tendrá semejantemente siempre el haliento malo y los dientes suzíssimos. El tercero es que para mantener los dientes lindos y el haliento bueno, quando están en la cama y se despiertan al alva, devrían las personas purgar muy bien el pecho y la garganta con escupir todo aquello que en la noche se recogió, lo qual ayuda mucho para el estómago y cabeza. Y después luego, con un paño de lienço, fregarse muy bien los dientes dentro y fuera, que se quitará aquella immundicia y amarillez que se recogió en la noche, que es lo que haze amarillos los dientes y podrece las enzías y corrompe el haliento. Esta es cosa de mucha importancia saberla y guardarla para tal necesidad. Cada mañana es bien que masquen entre los

dientes algunos granos de almástiga. // (Piamontés, 1570: f. 109v)

La última categoría de recetas que incluiremos en este estudio será aquella relacionada con el cuidado de las manos, parte de la anatomía que estaba expuesta a arduos trabajos y que podía sufrir cortes, agrietamientos, asperezas, etc. Su cuidado se relacionaba con el uso de afeites, ungüentos e incluso perfumes que aplicaban como aderezo a los guantes.

*Agua excelentissima para hazer lindissimas las manos y el rostro*

Avéys de tomar hojas de açucena y destiladlas en vaso de vidrio o de plomo con fuego suavissimo. Después, tendréys sándalos blancos, y lavadlos muy bien. Y ponedlos a remojar en la dicha agua y dexadlos hasta que estén bien hinchados. Después, por cada onça de la dicha agua echaréys media onça o tres quartos de almástiga bien lavada, y enxuta y molida. Y todo lo mezclaréys junto y lo destilaréys por baño marie. Y poned en el pico del alquitara un poco de almizcle si la quisieredes olorosa, y tendréys un agua nobilissima y de pocos sabida. (Piamontés, 1570: ff. 110v-111r)

### 3. CONCLUSIONES

En el siglo XVI se documenta un amplio corpus de tratados y de manuales específicos de las aflicciones de las mujeres, entre los que encontramos un nutrido grupo específico de ginecología y obstetricia, lo que constituye un reflejo de las preocupaciones de la sociedad renacentista por atender a las especificidades sanitarias de las mujeres y de la práctica médica que estas llevaron a cabo en el hogar o en centros de caridad y cuidado de los enfermos. Como se ha podido comprobar, nos hallamos ante un periodo histórico en el que se atestiguan tres tendencias que se estaban afianzando en Italia, y casi contemporáneamente en el resto del continente europeo: por un lado, las interconexiones entre medicina académica y medicina popular transmitida durante siglos por las mujeres oralmente de madres a hijas; por otro, la publicación en Italia de diversos tratados dirigidos a las mujeres, quienes practicaron la medicina tanto en el hogar a su



familia como en otras instituciones públicas y de caridad, que dio como resultado el éxito editorial de los codiciados libros de secretos; y, finalmente, el uso de las lenguas vernáculas para la transmisión del saber médico a la par que el latín, que seguía vigente en el ámbito de la medicina académica. Como se ha expuesto, uno de los libros de secretos más difusos en el siglo XVI y posteriores tanto en Italia como en otras potencias europeas fue *I secreti*, de Alessio Piemontese. Se trataba de un tratado que abordaba, entre otras cuestiones, recetas populares para las aflicciones del cuerpo de las mujeres relacionadas con la matriz, el embarazo, el parto, la lactancia o dolencias de los pechos. Asimismo, junto a la salud del cuerpo se dio importancia a la belleza, casi como un binomio. Los secretos de esta categoría estaban relacionados con aquellas partes de la anatomía que quedaban al descubierto, fuera el rostro o las manos. Así, encontramos remedios para la obtención de una tintura blanquecina del rostro y de los dientes, para depilar el vello o teñir las canas o los cabellos de rubio. Estos secretos nos dan un fiel testimonio de los cánones de la belleza renacentista de las mujeres, por lo que suponen un rico filón de estudio, tanto desde la filología como desde la historia de la ciencia.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTIERI BIAGI, Maria Luisa (ed.) (1992). *Medicina per le donne nel Cinquecento*. Torino: UTET.
- ARMENTA ESTRELA, Sergio y MAURI I AUCEJO, Adela (2021). “Sobre la toxicidad de los elementos usados en las recetas antiguas de salud y belleza”. En J. Benavent (ed.). *El cuidado del cuerpo de las mujeres desde la Antigüedad hasta el Renacimiento* (pp. 249-262). Valencia: Tirant Humanidades.
- BENAVENT, Júlia (ed.) (2021). *El cuidado del cuerpo de las mujeres desde la Antigüedad hasta el Renacimiento*. Valencia: Tirant Humanidades.
- BERTOMEU, María José (2021). “El cuidado del cuerpo de las mujeres a través de algunos libros de secretos renacentistas italianos”. En J. Benavent (ed.). *El cuidado del cuerpo de las mujeres desde la Antigüedad hasta el Renacimiento* (pp. 215-234). Valencia: Tirant Humanidades.

- CELASCHI, Massimiliano & GREGORI, Antonella (2014). *Da Girolamo Ruscelli a Alessio Piemontese. I segreti in Italia e in Europa dal Cinque al Settecento*. Manziana: Vecchiarelli Editore.
- EAMON, William (1994). *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- GRAMENZI, Annagiulia (2020). “Le medicine appartenenti alle infermità delle donne di Giovanni Marinello ‘Opera a beneficio e conservatione delle donne [...] così esse la leggano & vedano volentieri’”. *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, 14, pp. 83-90.
- GREEN, Monica H. (1989). «Women’s medical practice and health care in Medieval Europe». *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 14 (2), pp. 434-473.
- GREEN, Monica H. (1996). “The Development of the Trotula”. *Revue d’histoire des textes*, vol. 26, pp. 119-203.
- GREEN, Monica H. (2008). *Making Women’s Medicine Masculine: The Rise of Male Authority in Pre-Modern Gynecology*. Oxford: Oxford University Press.
- MARINELLO, Giovanni (1574a). *Le medicine appartenenti alle infermità delle donne*. Venezia: Giovanni Varsilio.
- MARINELLO, Giovanni (1574b). *Gli ornamenti delle donne*. Venezia: Giovanni Varsilio.
- MUÑOZ BENAVENT, Maria (2021). “Recetas para la menstruación en el siglo XVI”. En J. Benavent (ed.). *El cuidado del cuerpo de las mujeres desde la Antigüedad hasta el Renacimiento* (pp. 235-248). Valencia: Tirant Humanidades.
- PASOLINI, Pier Desiderio (1893). *Caterina Sforza*. 3 vol. Roma: Loescher.
- PIAMONTÉS, Alexo (1570). *Secretos de diversos excelentes hombres y del reberendo don Alexo Piamontés*. Toledo: Francisco de guzmán.
- RAY, Meredith K. (2010). “Experiments with Alchemy: Caterina Sforza in Early Modern Scientific Culture”. En K. P. Long. *Gender and Scientific Discourse in Early Modern Culture* (pp. 139-164). Ashgate: Aldershot.
- RAY, Meredith K. (2010). *Daughters of Alchemy: Women and*

*Scientific Culture in Early Modern Italy.* Harvard University Press.

# CUERPOS DESBORDADOS: ANATOMÍA Y MUTACIÓN EN LA OBRA DE MARINA NÚÑEZ

## OVERFLOWING BODIES: ANATOMY AND MUTATION IN THE WORK OF MARINA NÚÑEZ.

Mar GARRIDO ROMÁN  
*Universidad de Granada*

### *Resumen*

La obra de Marina Núñez (Palencia 1966), explora el cuerpo abordando lo oscuro, desmesurado y metamórfico para cuestionar lo establecido. Hereda del barroco sintaxis e iconografía, y del surrealismo, el cambio de escala, la descontextualización, el extrañamiento y el interés por el inconsciente. Utiliza un lenguaje polisémico para representar la otredad, provocando reflexiones sobre el impacto de las crecientes interferencias entre lo humano y lo tecnológico en nuestra percepción de la realidad.

*Palabras clave:* Marina Núñez, Identidad-Otredad, Corporeidad.

### *Abstract*

The work of Marina Núñez (Palencia 1966) explores the body, addressing the dark, excessive and metamorphic in order to question the established. She inherits from baroque syntax and iconography, and from surrealism, the change of scale, decontextualisation, estrangement and interest in the unconscious. He uses polysemic language to represent otherness, provoking reflections on the impact of the growing interference between the human and the technological on our perception of reality.

*Keywords:* Marina Nuñez, Identity-Otherness, Corporeality.

## 1. INTRODUCCIÓN.

Aunque el cuerpo haya sido negado como objeto de estudio por la teoría social clásica, tras la era de la hegemonía de la razón, la corporeidad ha adquirido una relevancia inesperada. El sociólogo Bryan Turner (1994: 15) señala dos motivos que explican el descuido académico del cuerpo. En primer lugar, la teoría social heredó el dualismo cartesiano, priorizando la mente y la razón sobre el cuerpo y las emociones. La segunda razón es que el cuerpo fue tratado como un fenómeno natural en lugar de social, excluyéndolo como objeto legítimo de investigación sociológica. Pero ese largo olvido como fenómeno-objeto-proceso-sistema-cultural, actualmente se ve compensado por el esfuerzo que, desde distintas disciplinas, ha ampliado considerablemente el interés sobre sus características, significaciones, presencia, ausencia, relaciones y condiciones. Nos sumamos a esta tendencia con este texto, cuyo objetivo es examinar, desde las artes visuales, las reflexiones relacionadas con el cuerpo en las propuestas de la artista Marina Núñez. Para alcanzar estos propósitos, comenzaremos situando su obra en el contexto cultural. Examinaremos cómo sus referentes artísticos influyen y se reflejan en su producción y, paralelamente llevaremos a cabo un diálogo cruzado y abierto entre sus propuestas, las de Ángeles Agrela y las de Marina Vargas, dos artistas que comparten con Marina Núñez la representación corporal como eje vertebrador de su trabajo.

## 2. EL CUERPO COMO MEDIADOR DE LA IDENTIDAD.

Defendemos que nuestras experiencias y percepción del mundo están condicionadas por la corporeidad, por la carnalidad humana. Cada persona posee un cuerpo, fuente de alegría y dolor, que actúa como el mediador de la existencia en nuestras relaciones con el entorno. El cuerpo es el correlato de nuestra identidad, "el vehículo del ser-del-mundo" (Merleau-Ponty, 1993: 100). Esta idea que implica que ser (existir), es tener cuerpo, ha sido objeto de estudio y reflexión por diversas

disciplinas a lo largo de la historia, incluyendo la ética, las ciencias naturales, la medicina, la biología, la antropología o la psicología. Desde el ámbito de las artes visuales, Marina Núñez comparte y explora esta afirmación con sus propuestas artísticas. Sus obras nos adentran en la exploración del cuerpo como espacio de convergencia o conflicto, donde se entrelazan complejas pulsiones morales, biológicas, estéticas y políticas.

Marina Núñez destaca por su capacidad para sumergirnos en un mundo donde el arte se convierte en el catalizador que cuestiona los axiomas normativos. A lo largo de su trayectoria artística, ha explorado medios, herramientas y formas de expresión, para tratar temas relacionados con lo corpóreo, la identidad, el género, lo enigmático, la tecnología y lo onírico, abordando el tema desde diversas perspectivas que exploran sus dimensiones físicas, psicológicas y simbólicas. En la obra de Marina Núñez la materia corporal es un vehículo fundamental para la expresión de la identidad. Sus cuerpos desbordados, cuerpos sin medida que la artista, descompone, transforma y reconstruye, nos enfrentan con una inestabilidad que rastrea la complejidad de la identidad humana.

Núñez rompe con una de las dicotomías más arraigadas en la cultura occidental: la contraposición entre alma y cuerpo. Tradicionalmente, el ámbito del alma abarca lo inmaterial, las esencias, los noúmenos, las estructuras y el orden, asociándose con la razón. En contraste, el cuerpo se vincula con lo efímero, lo caótico, los fenómenos y lo verosímil. Esta dualidad persiste aún en nuestra percepción contemporánea.

Nunca dejará de sorprenderme hasta qué punto consideramos el cuerpo un epifenómeno. Hasta qué punto estamos convencidos de que somos esa cosa inmaterial metida dentro de un cuerpo. Como si el cuerpo fuera simplemente una especie de caja o de cárcel o incluso de tumba para lo que de verdad somos que no es el cuerpo (Núñez, 2018: 00:04:56-00:05:17).

En este sentido, recordemos que en 1872 Friedrich Nietzsche en su obra *El origen de la tragedia*, ofrece una visión del arte como producto de la tensión, alternancia y fusión de dos principios opuestos: lo apolíneo y lo dionisiaco (Nietzsche,

2002: 23). Esta concepción del arte como resultado de la unión de fuerzas contrapuestas acentúa la idea de que lo corporal y lo espiritual no son entidades separadas, sino elementos intrínsecos y complementarios de la experiencia humana, superando así una dualidad imperante en nuestra percepción cultural.

#### 2.1. DIÁLOGO CON LOS REFERENTES

El prestigio de los espacios expositivos donde Marina Núñez muestra su obra (Museo Lázaro Galdiano, Museo Thyssen-Bornemisza; IVAM o la Sala Alcalá 31 de Madrid, entre otros), se suma a la calidad de una propuesta que dialoga con la historia del arte para trabajar el presente, contrastando lo que se dice, el discurso y lo que se hace, las prácticas culturales. La propia artista declara: "la historia de la pintura empapa toda mi obra" (Núñez, 2019), una obra que es heredera tanto de la complejidad narrativa de los maestros antiguos y algunas obras del Renacimiento, como de la voluptuosidad del Barroco, el Romanticismo Negro con su temática siniestra, o la audacia del Surrealismo. Estos elementos consolidan la relevancia de su trayectoria, donde la representación de la otredad, de aquello que existe al margen del canon, es una constante.

En el tejido conceptual de su trabajo, percibimos una herencia del Barroco que se manifiesta en el dinamismo de sus figuras, el empleo del claroscuro y especialmente a través de sus seres metamórficos que reflejan esa belleza de lo asombroso que tanto cautivó a los creadores del siglo XVII.

Si el Renacimiento valora la armonía y la proporción, el Barroco apela al mundo de los sentidos y trata de provocar sorpresa por medio de la representación de lo grotesco. Los monstruos, debido a su deformidad, hibridez y rasgos contradictorios, resultaban particularmente atractivos para la cultura barroca. Esas criaturas transgredían las reglas racionales de simetría y orden de la naturaleza, cuestionando la noción de perfección en la creación divina. Del mismo modo, en la obra de Marina Núñez, los monstruos -las monstruas-, adquieren un papel fundamental como elementos que desafían las convenciones estéticas y culturales. A través de su representación, la autora explora los límites del cuerpo humano, cuestionando las normas establecidas sobre la belleza, la

identidad y la aceptación social.

Un ejemplo paradigmático es el cuadro de José de Ribera *Magdalena Ventura con su marido* (1631), más conocido como *La Mujer Barbuda*. Precisamente esta fue la obra elegida por la artista para realizar, en marzo de 2014, una visita comentada en el Museo del Prado, como parte del III Festival Miradas de Mujeres (Núñez, 2014).



**Figura 1.** Ribera, J. de. (1631). *Magdalena Ventura con su marido* [Óleo sobre lienzo, 196 x 127 cm]. Museo del Prado, Madrid.

*La Mujer Barbuda* es uno de los cuadros más inquietantes del Barroco. Nos impacta porque representa a Magdalena Ventura, cuyas características físicas desafían las normas de género: calvicie, rostro hirsuto, manos grandes y, sin embargo, con su enorme pecho desnudo amamanta a su hijo. La disposición de la imagen y el uso de la luz desdibujan la presencia del recién nacido y del marido, guiando la atención hacia Magdalena, cuya mirada parece perdida en un espacio más allá del espectador. Esta prioridad en el orden de lectura de la imagen que establece José de Ribera sugiere una afirmación de identidad por parte de Magdalena: “Soy madre, tengo vello en el rostro y manos de hombre. ¿Y qué?”. Esta declaración establece un diálogo directo con el que la observa, instándolo a aceptar su realidad: “Sí,



puedes mirarme; sí, soy madre; sí, una barba cubre mi rostro; no, no necesito tu perdón”.

Podemos vincular este cuadro con las numerosas representaciones de la Virgen María amamantando a Jesús, conocidas como Vírgenes de la Leche, comunes en la Edad Media tardía y el Renacimiento. Artistas destacados como Donatello, Botticelli, Leonardo, Miguel Ángel, Cranach, Tiziano o Durero, recurrieron a este patrón iconográfico en sus obras. Sin embargo, la diferencia fundamental radica en que, en las Vírgenes de la Leche, se establece un vínculo mediante la mirada entre la madre y el hijo que cierra la composición de la imagen y, en la obra de José de Ribera, la atención se centra únicamente en la figura frontal de un hombre de edad avanzada, que alimenta a su hijo con un explícito seno desnudo.

En su obra *Mujeres barbudas. Cuerpos singulares*, María José Galé Moyano subraya el “llamativo contraste entre la virilidad acentuada de la figura de Magdalena y la explícita maternidad que se representa con el amamantamiento del bebé que sostiene en sus brazos. [...] Ribera logra destacar el conflicto, lo difuso y complejo de la asignación de una identidad precisa y clara” (Galé Moyano, 2016: 118).

*Magdalena Ventura con su marido* nos induce a cuestionar si existen de verdad fronteras entre los géneros, algo que niega Marina Núñez, que a través de sus monstruas y sus mujeres barbudas busca la transgresión. Con motivo de la exposición *La Mujer Barbuda* en la galería Pilar Serra de Madrid en el año 2017, Marina Núñez explica la causa de la elección de un tema incómodo que la sociedad pretende silenciar.

Las monstruas hirsutas, contaminadas de otredad, amplían nuestros horizontes respecto a la rigidez de la dicotomía masculino/femenino, por extensión cuestionan la firme imposición social a que escojamos una sola y prefijada identidad (de género, sexual) para toda la vida (Núñez 2017).



**Figura 2.** Núñez, M. (2017). *La mujer barbuda (Carmen)* [Detalle, imagen digital sobre papel de algodón, 100x130 cm].



**Figura 3.** Núñez, M. (2017). *La mujer barbuda (Inés)* [Detalle, imagen digital sobre papel de algodón, 100x130 cm].

Marina Núñez apuesta por una imagen atípica que rescata la belleza de lo no convencional, propiciando un desplazamiento de significados al situar en el rostro la abundante melena de sus mujeres barbudas. El cabello, considerado como arquetipo de lo femenino y fetiche sexual en muchas culturas, se transforma en símbolo de la otredad al desplazarse desde la cabeza al rostro.

Esta es también la estrategia de extrañamiento seguida por el Surrealismo, donde el pelo también es utilizado como elemento simbólico. Ejemplos notables son la icónica taza con plato y cuchara forradas de pelo de Meret Oppenheim, *Object, Le Déjeuner en fourrure* (1936); *Masculino-Femenino* de Mimi Parent, un ensamblaje presentado en la exposición internacional de Surrealismo en 1959, donde una corbata realizada con el pelo de la propia artista, descansa sobre una camisa blanca y una chaqueta de traje sin cuerpo, sin género; o las obras de René Magritte, como *L'amour désarmé* (1935) o *Le pain de nuit* (1965), que con las relaciones ilógicas de sus elementos compositivos inducen a interpretaciones ambiguas. Pero un ejemplo particularmente relevante, debido a las similitudes formales y de contenido con la obra de Marina Núñez, es *The Hand Hat* (1947) de Hans Bellmer. En esta pieza, el artista retrata a una niña cuyo cabello se convierte en dos manos que se juntan en la parte superior de su cabeza. Tanto la técnica utilizada, caracterizada por trazos curvos y repetidos que conforman la imagen, como el tema de la transformación, nos remiten a los bajorrelieves en latón lacado de la serie *Envidia* de Marina Núñez, donde unas manos -el cuerpo humano-, aspiran a convertirse en ramas de árbol -naturaleza-.



**Figura 4.** Bellmer, H. (1947). *The Hand Hat* (*Le Chapeau-main*) [Lámina].



Figura 5. Núñez, M. (2022). *Envidia (rama de abedul)* [Bajorrelieve en latón lacado, 30x38 cm].

## 2.2. DIÁLOGO CON AFINES CONTEMPORÁNEAS.

Si establecemos un diálogo entre la obra de Marina Núñez y la de otras artistas coetáneas, cuyo trabajo explora temas relacionados con la condición humana y los estereotipos de la representación, constatamos como la artista palentina comparte con Ángeles Agrela (Úbeda, Jaén 1966), no solo la temática abordada, sino también el preciosismo y la meticulosidad en la ejecución de sus obras. Además, la utilización del cabello como arquetipo de los ideales de belleza y las cuestiones definitorias de género, es también retomado por Ángeles Agrela para replantear el papel de las mujeres en la Historia del Arte.

Agrela utiliza la carga simbólica de la cabellera para crear una superficie dinámica que en ocasiones se erige como protagonista sustituyendo al rostro -centro la expresividad humana- o lo envuelve transformándose en una máscara que tanto oculta como realza la identidad, o bien se convierte en el obstáculo que la limita.

En *El peso de Sara* (2018) y en *Lucía y sus trenzas* (2016), la presencia del cabello es tan sugestiva como asfixiante. El encuadre utilizado, un primer plano muy cerrado, junto con las posturas adoptadas por las protagonistas —cuyas cabezas descansan sobre lo que podría evocar un altar de sacrificio—, remiten a temas bíblicos clásicos, como el sacrificio de Isaac, Judith y Holofernes, o el degüello del Bautista, que han sido recurrentes temas artísticos a lo largo de la historia.



Figura 6. Agrela, Á. (2016). *Lucía y sus trenzas* [Acrílico y lápiz sobre papel, 120 x 90 cm].

Ángeles Agrela desvela como resuelve técnicamente sus hipnóticas masas de cabello:

Para pintar el pelo suelo hacer un boceto previo con el Photoshop con postizos que corto y pego por aquí y por allá y que saco de peinados que encuentro o que yo misma he fotografiado a mis modelos hasta conseguir los volúmenes que busco en boceto digital. En la siguiente fase y ya con el boceto aproximado pinto los volúmenes con acrílico, pero sin apenas dibujar pelo, sólo manchando, y después utilizo lápices normalmente acuarelables para pintar con más detalle. Hay zonas que fundo con el pincel y otras las dejo tal cual. Pintar pelo requiere mucha paciencia, así que yo lo suelo hacer por etapas. Von Touceda, M. (2021).

Las bellas adolescentes de Ángeles Agrela plantean una atractiva reflexión sobre cómo se ha representado a las mujeres a lo largo de la Historia del Arte.

El cabello –y su ausencia- ha sido objeto de diversas interpretaciones, siendo una de las más recurrentes aquella que asocia el pelo con la fuerza y la identidad de una persona. Un ejemplo emblemático es el relato bíblico de Sansón y Dalila. Dalila, en connivencia con los filisteos, despliega su astucia para

seducir a Sansón y desentrañar el secreto de su invencible fuerza, asociada a su larga cabellera. Durante la noche, mientras Sansón duerme, corta su cabello, privándolo así de su poder. Este episodio emblemático de Sansón y Dalila ejemplifica cómo el cabello puede simbolizar poder y su pérdida, vulnerabilidad.

Tomamos la ausencia como el hilo conductor que nos permite vincular a Marina Núñez con otra artista multidisciplinar imprescindible, Marina Vargas.

Marina Vargas (Granada 1980), al igual que Ángeles Agrela y Marina Núñez, utiliza diferentes medios para elaborar propuestas multidisciplinarias que se desarrollan en torno al concepto de la herencia cultural y sus significados. Su obra, cargada de dramatismo y belleza, revisa el concepto de identidad, creando un modelo de estética que de nuevo cuestiona el canon clásico de la representación.

Comenzaremos con una obra que desafía a la enfermedad y a la ausencia: *Intra-Venus*, 2019-2021. Poco antes del confinamiento causado por la pandemia de COVID-19, Marina Vargas es diagnosticada de cáncer de mama, enfrentándose a un doble encierro: el interior, causado por su propia enfermedad y, el de un mundo aislado en pandemia (Vargas, 2024: 00:01'55" - 00:02'45). En el año 2021, produce una impactante escultura de mármol de Carrara a escala 1:1, donde presenta su cabeza sin cabello, su cicatriz y la asimetría de su cuerpo desnudo tras someterse a una mastectomía. El conocimiento de herramientas y los materiales conducen a la artista a seleccionar el mármol de Carrara para la realización de esta escultura. El mármol transmite simultáneamente tanto la transparencia como la densidad de su interior, y, además, sus delicadas vetas grises parecen dibujar las venas, las irregularidades y la morbidez del cuerpo herido<sup>1</sup>. La escultura, alza el brazo izquierdo con el puño cerrado. Es el mismo brazo del que han sido extirpados los ganglios. Mantenerlo erguido implica dolor, resistencia y

---

<sup>1</sup> *Intra-Venus* ha sido seleccionada por el Museo Nacional de las Mujeres de Washington (Estados Unidos) para su programa *New Worlds: Woman to Watch 2024* (Nuevos mundos: mujeres a las que mirar). En él, 28 mujeres de diversas nacionalidades presentan nuevos enfoques relacionados con el cambio climático, cuestiones sociales o, como en su caso, desafíos sanitarios surgidos a raíz de la pandemia de COVID-19.

tenacidad. Marina Vargas tampoco pide perdón. La imagen se ha convertido en símbolo de apoyo reivindicación y lucha <sup>2</sup>.



**Figura 7.** Marina Vargas *Intra-Venus*, 2019-2021. Mármol de carrara. 197,5 cm x 68 cm x 66 cm.

La exposición personal y explícita del cuerpo enfermo, nos enfrenta mediante la identificación, el impacto, el rechazo y la admiración, con nuestra propia finitud. Impacto, generado por la experiencia extrema del cuerpo límite que se percibió también en *Intra-Venus*, la exposición póstuma de la artista Hannah Wilke (1940 - 1993), fallecida por complicaciones de un linfoma, de la cual el proyecto de Marina Vargas toma el nombre.

---

<sup>2</sup> En febrero de 2022 y bajo la presidencia de Marina Vargas, se constituye Intravenous, una asociación sin ánimo de lucro que nace para crear una red de ayuda a mujeres en procesos de cáncer activo o que lo hayan padecido. Es una Plataforma para el apoyo mutuo, la visibilización, el activismo y la comprensión de la enfermedad a través del arte y de la cultura como herramientas de transformación social. <https://intra-venus.org/que-es-intra-venus/>

*Intra-Venus* forma parte de un proyecto más amplio que incluye fotografías, dibujos y un video del proceso de construcción de la escultura, donde la autora establece una analogía entre su elaboración y la transformación de su propio cuerpo afectado por la enfermedad, en un ser cibernético, un cibernético.

Ahora soy canal. Una humana deseosa de transformarse en Ciborg. La enfermedad transforma mis órganos en un engranaje. *Intra-Venus* es mi nuevo cuerpo. Es un Cibernético lejos de la ciencia ficción. Difumina las líneas entre lo natural y lo artificial. Las máquinas despiertan a mi humana dormida. He nacido en nombre de las nuevas normas de feminidad que necesitamos romper para romper el canon patriarcal (Vargas, 2022: 00:45'26" - 00:45'52").

Las reflexiones de Marina Vargas, nos acercan a una corriente artística que construye su narrativa analizando la alteridad, planteando el cuerpo como el espacio de transformación e incertidumbre que instiga a cuestionarnos: ¿Quién soy?

Los últimos trabajos de Marina Núñez, con los que concluiremos este texto, siguen esta tendencia y se adentran en la convergencia humano-máquina, ofreciendo un posicionamiento acorde con el discurso de Donna Haraway, al considerar que el cibernético trasciende a las oposiciones binarias sobre las que se funda la cultura occidental: naturaleza-tecnología original-réplica o verdad-simulacro (Goodeve, Haraway, 2018: 148).

Gilles Deleuze, en *Lógica del sentido* (Deleuze, 1988: 12), cita uno de los pensamientos más conocidos de Valéry, preguntándose si lo más profundo es nuestra piel. Marina Núñez responde afirmativamente con *Nada es tan profundo como la piel*, la exposición celebrada en el Museo Lázaro Galdiano desde el 01-12-2023 hasta el 10-03-2024. La piel, no es ornamento y superficie, sino el órgano que nos conecta con mundo.

En la sala 7 del Museo Lázaro Galdiano, magníficas piezas españolas de los siglos XV y XVI, conviven con *Botánica I y II*,



dos gigantes rostros sin cabello. De su piel de encaje de oro, brotan unas esferas que, aunque parecen joyas, son en realidad esporas de las que nacen plantas, células que se expanden generando vida.



Figura 8. Núñez, M. (2023). *Botánica (I)* [Detalle, imagen digital sobre dibond, 300x132,5 cm]

En la sala 9, espacio dedicado a los retratos femeninos de la colección, destacan dos obras de una serie de seis: *Dafne I y II*. Estas piezas, que hacen referencia a los retratos de perfil de mujeres sobre fondo negro característicos del siglo XV en Italia (Maestro de la Natividad de Castello, Paolo Uccello, Antonio del Pollaiolo), muestran la integración del cuerpo con la Naturaleza. subrayando la conexión entre lo humano y lo natural. En una de ellas, la cabeza se transforma en una hortaliza, convirtiendo el cabello en hojas; en la otra, sus ramificaciones cerebrales se asemejan al crecimiento de las formas vegetales.



**Figura 9.** Núñez, M. (2023). *Dafne (1)* [Lápiz e impresión sobre madera (DM), 45x45 cm].

Las propuestas plásticas de Marina Núñez, describen parte del panorama del pensamiento actual. Refuerzan nuestra opinión de que, desde las artes visuales y a través de la representación del cuerpo, hay una voluntad por romper con lo normativo, indagar sobre la multiplicidad del ser, sobre los diferentes «yoes» que nos conforman y nuestra conexión con el entorno. Esta ruptura con dicotomías regladas implica, paradójicamente, apelar a una nueva dualidad entre lo bello y lo siniestro. Cuando lo cotidiano se vuelve extraño, en las apariencias se abren grietas que generan una perturbadora conmoción, planteando interrogantes que se materializarán en nuevas obras. Pero sólo si partimos de una imagen atractiva, conseguiremos atrapar la mirada del espectador para llevarla a un lugar inesperado. Este cambio de significados solo se alcanza si el punto de partida es una imagen cuya belleza perturbe nuestra percepción.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELEUZE, Gilles (1988). *Le pli, Leibniz et le Barroque*. Paris: Editions du minuit.
- GALÉ MOYANO, María José (2016). *Mujeres barbudas. Cuerpos singulares*. Barcelona: Bellaterra.
- GOODEVE, Thyrsa., HARAWAY, Donna (2018). *Como una hoja. Una conversación con Thyrsa N. Goodeve*. Continta Me Tienes.

- NIETZSCHE, Friedrich (2002). *El nacimiento de la tragedia*. Buenos Aires: Alianza.
- NÚÑEZ, Marina (2014). Magdalena Ventura con su marido (la mujer barbuda), de José de Ribera [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wtsW-7A-yME> [Fecha de consulta: 03/01/2024].
- NÚÑEZ, Marina (2017). "La Mujer Barbuda". *Nota de prensa*. Recuperado de <http://pilarserra.com/wp-content/uploads/2017/05/MARINANU%C3%91EZ-notaprensa.pdf> [Fecha de consulta: 23/12/2023].
- NÚÑEZ, Marina (2018). Master Class. La UNED en TVE-2 [Archivo de video]. UNED. Recuperado de <https://canal.uned.es/video/5ae33bd6b1111f34558b4567> [Fecha de consulta: 10/01/2024].
- NÚÑEZ, Marina (2019). "Marina Núñez: abrir el cuerpo". *Tendencias del Mercado del Arte*. Recuperado de <https://www.tendenciasdelarte.com/marina-nunez-noviembre-2019/> [Fecha de consulta: 04/02/2024].
- MERLAU-PONTY, Maurice (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta Agostini.
- TURNER, Bryan (1994). "Avances recientes en la teoría del cuerpo". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 68, pp. 11-40.
- VARGAS, Marina (2022). *Conferencia de la artista Marina Vargas sobre su trabajo artístico y la escultura "Intra-Venus"*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gyyvKfqDgK0&t=2770s> [Fecha de consulta: 16/04/2024].
- VARGAS, Marina (2024). *Marina Vargas, única española en el Museo Nacional de las Mujeres en Washington* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Qy9exPEZGFI> [Fecha de consulta: 16/04/2024].
- VON TOUCEDA, MARÍA (02 de diciembre de 2021). "Ángeles Agrela: Nos identificamos con la visión de otro ser humano y nos proyectamos en esa imagen". *Elemental*. Recuperado de <https://elemental.com/2019/12/10/entrevista-angeles-agrela/> [Fecha de consulta: 03/02/2024].

## REFERENCIAS A LAS IMÁGENES

- Figura 1. Ribera, J. de. (1631). Magdalena Ventura con su marido [Óleo sobre lienzo, 196 x 127 cm]. Museo del Prado, Madrid. Fuente: Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mujer\\_barbuda\\_ribera.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mujer_barbuda_ribera.jpg)
- Figura 2. Núñez, M. (2017). *La mujer barbuda (Carmen)* [Detalle, imagen digital sobre papel de algodón, 100x130 cm]. Recuperado de <https://www.marinanunez.net/la-mujer-barbuda/>
- Figura 3. Núñez, M. (2017). *La mujer barbuda (Inés)* [Detalle, imagen digital sobre papel de algodón, 100x130 cm]. Recuperado de <https://www.marinanunez.net/la-mujer-barbuda/>
- Figura 4. Bellmer, H. (1947). *Le Chapeau-main* [Lámina]. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/16021>
- Figura 5. Núñez, M. (2022). *Envidia (rama de abedul)* [Bajorrelieve en latón lacado, 30x38 cm]. Recuperado de <https://www.marinanunez.net/envidia/>
- Figura 6. Agrela, Á. (2016). *Lucía y sus trenzas* [Acrílico y lápiz sobre papel, 120 x 90 cm]. Recuperado de <https://studioap.es/El-favor-de-las-bellas>
- Figura 7. Vargas, M. (2019-2021). *Intra-Venus* [Escultura en mármol de Carrara, 197,5 cm x 68 cm x 66 cm]. Recuperado de <https://www.rofaprojects.com/marina-vargas>
- Figura 8. Núñez, M. (2023). *Botánica (I)* [Detalle, imagen digital sobre dibond, 300x132,5 cm]. Recuperado de <https://www.marinanunez.net/botanica/>
- Figura 9. Núñez, M. (2023). *Dafne (I)* [Lápiz e impresión sobre madera (DM), 45x45 cm]. Recuperado de <https://www.marinanunez.net/dafne/>

EL CUERPO FEMENINO EN LA NARRATIVA  
CONTEMPORÁNEA: PERSPECTIVAS DE  
AUTORAS ACTUALES

THE FEMALE BODY IN CONTEMPORARY  
NARRATIVE: PERSPECTIVES OF PRESENT-DAY  
FEMALE AUTHORS.

Laura GARRIGÓS LLORENS

*Universitat de València*

María CARRASCO GUTIÉRREZ

*Colegio El Planet (Altea)*

*Resumen*

Desde la filosofía occidental, el cuerpo femenino se ha visto constantemente violentado y sometido a unos cánones preestablecidos. Esto ha provocado en las mujeres una ansiedad al cambio corporal que la convierte en una esclava de su propia imagen. Por ello, ha ido naciendo en la mujer una necesidad de contar su propia experiencia, de construir una nueva narrativa del mundo, y de revalorizar el análisis del cuerpo y el discurso desde una perspectiva crítica e interdisciplinar.

*Palabras clave:* cuerpo, mujer, texto, discurso, narrativa.

*Abstract*

From Western philosophy, female body has been constantly forced and subjected to pre-established canons. This has caused women an anxiety upon body change that has led them to become a slave to their own image. For this reason, arouse the need in women has to tell their own experience, to build a new narrative of the world, and to revalue the analysis of the body

and discourse from a critical and interdisciplinary perspective.  
*Keywords:* body, women, text, speech, narrative.

## 1. INTRODUCCIÓN: UNA APROXIMACIÓN A LA CONCEPCIÓN TRADICIONAL DEL CUERPO

La relación que se establece entre el individuo y el mundo está mediada a partir del propio cuerpo. Todo ser humano está familiarizado con esta idea porque todo sujeto tiene un cuerpo que le pertenece y le define. El cuerpo abarca tanto la noción de algo con extensión limitada y perceptible por los sentidos, como el conjunto de sistemas orgánicos que conforman un organismo vivo, acorde a las definiciones propuestas por el Diccionario de la lengua española (2014). Sin embargo, estas dos acepciones no recogen que el cuerpo está profundamente mediado por nuestro sistema de pensamiento, nuestra cultura, y la mirada de la sociedad. Es, por esta razón, que ha existido siempre la necesidad de teorizar sobre lo corporal.

A lo largo de la historia, y desde diferentes perspectivas, se ha abordado esa dimensión corporal. Filósofos como Platón, Aristóteles o Descartes ya otorgaban al cuerpo un papel central en sus escritos. Platón, por ejemplo, en algunas de sus obras como *Fedro* o *El banquete* exponía su teoría basada en el dualismo antropológico: cuerpo y alma, donde el cuerpo representa una prisión temporal del alma sujeto a las pasiones y deseos, considerados estos últimos como inferiores o perturbadores. Platón desconfiaba de los placeres sensoriales y de los impulsos físicos por considerar que estos llevaban al individuo a la injusticia y a la ignorancia, alejando a éste de la perfección espiritual y moral. Es decir, Platón defendía la necesidad de disciplinar y reprimir los deseos corporales en favor del desarrollo intelectual y ético del individuo. Por su parte, Descartes, si bien reconocía la interacción entre la mente y el cuerpo (por ejemplo, cómo las sensaciones físicas pueden influir en nuestros pensamientos y emociones), mantenía que eran entidades separadas, siendo la primera el asiento del pensamiento, la conciencia y la voluntad.

No obstante -y a pesar de las diferencias existentes entre

ambos- se puede apreciar un elemento común dentro de la tradición filosófica occidental: una concepción del cuerpo que prescinde de la distinción entre lo femenino y lo masculino, quedando fijado lo masculino como lo neutro.

Esta cuestión se convierte en una concepción científica, casi inapreciable. Y es que, si bien la misoginia es algo detectable, el androcentrismo<sup>1</sup> no es tan evidente porque aparece inserto en el propio pensamiento y supone una exclusión de lo femenino del espacio público, de los discursos, y de la producción intelectual. Volviendo a Platón, se observa cómo éste, en su obra, elude la materialidad del cuerpo, restando importancia a las diferencias biológicas entre hombres y mujeres y la capacidad de reproducción de éstas últimas. Esta especificidad concreta femenina pasa por alto para el filósofo. Para él la diferencia se encuentra en el alma, no en la materia. Aquello que la mujer tiene de específico que es su capacidad de reproducir queda relegado a un segundo plano. Algo que es tan trascendente para el ser humano, queda reducido.

Esta necesidad de afirmar la existencia de una sola naturaleza que se presenta como neutra se ha traducido en una falta de comprensión de los aspectos fundamentales de la experiencia de las mujeres sobre sus propios cuerpos.

El recorrido por reivindicar una posición y una nueva lectura del cuerpo femenino ha sido progresivo y se ha ido enriqueciendo a lo largo de la historia gracias a las aportaciones de diferentes autoras y pensadoras que lucharon porque la experiencia de su corporalidad no quedase relegada a la visión masculina.

Las primeras «feministas» medievales -término que no existía por aquel entonces- demuestran que la creación de conciencia sobre la subordinación del cuerpo no es un fenómeno exclusivamente contemporáneo, sino que pueden rastrearse trazos en las obras de autoras como Hildegarda de Bingen o Christine de Pizan<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> El término hace referencia a la práctica, consciente o no, de otorgar al varón y a su punto de vista una posición central en el mundo, las sociedades, la cultura y la historia.

<sup>2</sup> En *La ciudad de las damas*, Christine de Pizan incorpora un discurso

Sin embargo, será dentro de la corriente del existencialismo cuando se plantee por primera vez la posibilidad de describir la humanidad a través de la acción. Contrariando a la filosofía aristotélica, esta corriente defiende que no hay un propósito colectivo común y exclusivo, sino que son las acciones y las experiencias lo que construyen el proyecto individual de cada persona, dando lugar con ello a la aparición de nuevas miradas sobre la subjetividad, incluida la femenina.

## 2. SIMONE DE BEAUVOIR: EL NACIMIENTO DE UNA NUEVA LECTURA DEL CUERPO FEMENINO

Simone de Beauvoir, una de las figuras más influyentes del feminismo moderno, abordó de manera profunda la cuestión del cuerpo femenino en su obra *El segundo sexo* (1949).<sup>3</sup> Para la filósofa existencialista francesa, el cuerpo de la mujer ha sido históricamente objeto de interpretaciones y manipulaciones que la han relegado a un papel subordinado en relación con el cuerpo masculino. Beauvoir siente la necesidad de explicar cuál es la condición femenina y por qué a lo largo de la historia la mujer ha ocupado un lugar inferior con respecto al hombre. Así lo explica en sus *Memorias*:<sup>4</sup>

He explicado cómo fue concebido este libro: casi de manera

---

innovador sobre la feminidad en el que tratará de despojar al cuerpo de la mujer del carácter androcéntrico y sexista que la historia le otorga. Su obra fue fundamental en el debate literario y académico que tuvo lugar a lo largo de varios siglos, abarcando desde finales del siglo XIV, en la Europa medieval, hasta la Revolución francesa en el siglo XVIII.

<sup>3</sup> *El segundo sexo*, fue, sin duda, su obra más influyente. Su publicación causó gran revuelo en la sociedad del momento, tanto es así que en 1956 fue incluida en el Índice de los libros prohibidos por el Vaticano y dejó de venderse en distintos puntos de venta. Además, en Portugal y en los países que formaban la Unión Soviética fue prohibida su venta. También en Inglaterra se produjeron varias protestas. En cuanto a España, fue prohibido por la iglesia católica y solo se podía adquirir en algunas librerías que pudieron importarlo, más bien de manera clandestina, a partir de los años sesenta de Argentina o de México.

<sup>4</sup> *Memorias de una joven formal* recrea la infancia de la autora en el seno de una familia católica y burguesa.



fortuita; queriendo hablar de mí, me di cuenta de que me era necesario describir la condición femenina; comencé por considerar los mitos que los hombres habían forjado a través de las cosmologías, las religiones, las supersticiones, las ideologías o las literaturas. Intentaba poner orden en el cuadro aparentemente incoherente que se me ofrecía [...] (Beauvoir: 1963: 258)

En la introducción a esta obra, la autora se cuestiona sobre lo que significa ser mujer y, reconoce que, aunque este planteamiento no es nuevo, las respuestas que se han dado no han logrado resolver la cuestión y, por ello, surgirá en ella la necesidad de seguir reflexionando y poder dar una respuesta a la situación de la mujer en la sociedad del momento.

En dicha introducción, la autora afirma que:

No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino (Beauvoir, 1981: 87).

Esta frase «No se nace mujer: se llega a serlo» se convertiría en la frase más conocida de su obra y sobre la que se asentará su filosofía. Es importante que entendamos qué quería decirnos Beauvoir con esta frase. Para la filósofa francesa, el género es una construcción cultural sobre el sexo puesto que la esencia femenina está condicionada por una cultura y una sociedad que ha relevado a la mujer al papel de *la otra*: «La humanidad es macho y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él»<sup>5</sup> (Beauvoir, 198: 3). Las mujeres se han construido desde el centro masculino, por su condición social no tienen ni han tenido la posibilidad de alcanzar una trascendencia de por sí, sino que han sido condenadas a una posición que les ha impedido ser concebidas como sujetos. Isabel Morant explica esta cuestión en un artículo dedicado a la filósofa francesa:

---

<sup>5</sup> En la introducción de *El segundo sexo*, Beauvoir explica cómo la perspectiva del hombre equivale a la perspectiva del ser humano en general.

Beauvoir observa que en nuestra sociedad, el hombre y la mujer no se representan como dos polos simétricos. El hombre representa lo positivo y lo neutro [...], la mujer aparece en negativo, de tal manera que toda determinación se le imputa como una carencia. Se mire por donde se mire, en la filosofía clásica en los textos de las religiones o en las teorías de la ciencia moderna, la mujer se representa en negativo; el carácter de la mujer sería así naturalmente defectuoso; la mujer es un hombre fallido; la mujer es un ser relativo; el cuerpo de la mujer aparece desvalido, etcétera. (Morant, 2017: 106)

Para poder entender las causas que han llevado a la mujer a definirse como la Otra, la pensadora existencialista se adentró en la historia de la humanidad basándose en su estudio realizado por Hegel en el cual se afirmaba que el estadio de inmanencia en el que la mujer se encuentra provenía de las antiguas civilizaciones prehistóricas donde la fuerza física era necesaria para la supervivencia (las guerras, la caza, etc.). Por esta razón, mientras los hombres obtenían prestigio, las mujeres quedaban relegadas a la maternidad y a la reproducción, asumiendo así ser la Otra. Además, la autora matizará que también existen razones ontológicas dado que los hombres son más propensos a reafirmarse como sujetos y aprovechan dicha ventaja física para oprimir a las mujeres.

La autora defiende que a lo largo de los años se ha ido creando una construcción social de la idea de mujer basada en la biología y ha utilizado la diferencia entre sexos para justificar la debilidad femenina. Este enfoque sobre el cuerpo de la mujer la convierte en un signo del estatus y poderío masculinos, limitando su autonomía y libertad. De esta manera, afirma Beauvoir, el cuerpo femenino se convierte en un signo tangible del dominio y el estatus social masculino:

En la sociedad burguesa uno de los papeles asignados a la mujer es el de representar: su belleza, su encanto, su inteligencia, su elegancia son los signos exteriores de la fortuna del marido con el mismo título que la carrocería de su automóvil. Rico, la cubre de pieles y alhajas. Mas pobre, encomiará sus cualidades morales y su talento de ama de casa; el más desheredado, si ha

conseguido una mujer que le sirva, cree poseer algo en la tierra. [...] pero la mujer no sólo alaga la vanidad social del hombre. Le permite también un orgullo más íntimo; le encanta el dominio que ejerce sobre ella. [...] todo hombre exhibe a su mujer porque cree mostrar así sus propios méritos. (Beauvoir, 2014: 179)

Tal y como afirma la filósofa en esta cita, las mujeres han sido socializadas para valorar su apariencia física por encima de otras cualidades o capacidades. Esta obsesión cultural por la belleza y la juventud ha llevado a muchas mujeres a sentirse presionadas para cumplir con estándares estéticos irracionales, afectando esto su autoestima y bienestar emocional.

Es por ello, que la autora abordará también el tema de la vejez<sup>6</sup> afirmando que no se enfrenta de la misma manera en hombres y mujeres puesto que, como hemos mencionado, la mujer es reducida a su aspecto corporal.<sup>7</sup> Para la mujer tradicional, perder la fertilidad y la belleza, supone perder su poder en la sociedad puesto que son estos los rasgos que la sociedad valoraba del sexo femenino.

Tal y como explica Dulce Suaya (2015) en un estudio dedicado a la vejez, la mujer se ve relegada a ser un cuerpo objeto, definido por su apariencia y la satisfacción que puede proporcionar especialmente a los hombres. Su experiencia personal con su propio cuerpo queda en segundo plano y son los demás, sobre todo los hombres, quienes la convierten en un objeto de contemplación.

Por otro lado, Beauvoir critica también la instrumentalización del cuerpo femenino en términos de maternidad. En una sociedad que idealiza la maternidad como el único rol válido para las mujeres, se limita su capacidad de elegir y desarrollar otras dimensiones más allá de la reproducción. La propia filósofa decidió no aceptar la propuesta de matrimonio de su pareja -el filósofo existencialista Jean-Paul Sartre- y renunció a la maternidad.

---

<sup>6</sup> En 1970 publicaría un ensayo sobre la vejez: *La vejez*.

<sup>7</sup> En 1968 publicaría *La mujer rota*, una novela desgarradora que retrata el dolor de una mujer que es abandonada en su vejez.

Beauvoir, no creía en el matrimonio, es más, lo describía como una institución burguesa repugnante parecida a la prostitución puesto que la mujer dependería económicamente del marido sin posibilidad de independizarse y dedicando su vida en exclusiva a él y a los hijos. Además, hace una crítica al romanticismo proveniente de la maternidad haciendo referencia a los dolores y el malestar durante el embarazo y el parto o los problemas derivados de la lactancia:

Es un señuelo aún más decepcionante soñar con alcanzar a través del hijo una plenitud, un calor y un valor que no ha sabido uno crear por sí mismo; eso no aporta dicha más que a la mujer capaz de querer desinteresadamente la felicidad de otro, a aquella que, sin reciprocidad, busca una superación de su propia existencia. (Beauvoir, 1972).

Para la filósofa existencialista, todo ser humano necesita trascenderse para reafirmarse como sujeto; sin embargo, las mujeres, para lograrlo han de ser capaces de tener el pleno control sobre su cuerpo, decidiendo cuándo someterlo a la gestación o si deciden simplemente no hacerlo. Por ello, con el fin de lograr este derecho, firmó, junto con otras mujeres el Manifiesto de las 343,<sup>8</sup> un documento que se publicó en la revista *Le Nouvel Observateur*, donde aparecían otras mujeres que se habían sometido a un aborto, reclamando así este derecho que finalmente conseguirían cuatro años más tarde.

Simone de Beauvoir desafió las concepciones tradicionales y limitadas del cuerpo femenino, instando a reconocer su complejidad, autonomía y capacidad para trascender los roles y expectativas impuestas por la sociedad patriarcal. Su análisis invita a reflexionar sobre la necesidad de redefinir y valorar el cuerpo femenino en términos de libertad, autonomía y dignidad.

---

<sup>8</sup> El manifiesto de las 343, también conocido como el manifiesto de las 343 guarras (en francés, *manifeste des 343, o des 343 salopes*) fue una declaración publicada el 5 de abril de 1971 en la revista francesa *Le Nouvel Observateur*, nº334 del 5 de abril de 1971. Fue firmada por 343 mujeres que habían tenido un aborto y que, por tanto, se exponían a ser sometidas a procedimientos penales que podían llevarlas a prisión.

A partir de su obra, se inicia un camino que seguirán autoras posteriores para seguir reivindicando una nueva mirada sobre la corporalidad femenina.

### 3. LA DIFERENCIA SEXUAL: UNA REIVINDICACIÓN DE LA ESPECIFICIDAD DEL CUERPO FEMENINO

Zaradat Domínguez recoge una cita de la crítica literaria Hélène Cixous en un artículo dedicado a la relación que esta última establece entre el texto y el cuerpo<sup>9</sup>, que es muy ilustrativa de las ideas que se desarrollarán a continuación.

Yo no «empiezo» por «escribir»: yo no escribo. La vida hace texto a partir de mi cuerpo. Soy ya texto. La Historia, el amor, la violencia, el tiempo, el trabajo, el deseo lo inscriben en mi cuerpo, acudo al lugar donde se hace oír «la lengua fundamental», la lengua cuerpo en la cual se traducen todas las lenguas de las cosas [...].

Hélène Cixous. *La llegada a la escritura*.

En la década de los 60, en un contexto de promoción colectiva por la conquista de los derechos civiles, o el de oposición a la guerra de Vietnam, las mujeres tratan de articular una práctica política en la que empieza a llevarse a cabo por primera vez un análisis de la mujer como grupo oprimido.

Las mujeres del movimiento radical y aquellas que se dedicaron a elaborar posiciones teóricas centran sus propuestas en ir más allá de lo que proponía Beauvoir. La existencialista francesa consideraba que las mujeres debían pasar de la casa al espacio público para liberarse de su opresión. Sin embargo, para estas autoras-que pertenecen al pensamiento de la diferencia francés- lo que sacará a la mujer de la opresión será compartir las experiencias de vida. Hablan de una condición en común de la mujer en cuanto grupo, de considerar que lo que les pasa a las mujeres en general es un entramado mucho más complejo que trasciende el ámbito de la casa y de la propia reproducción.

---

<sup>9</sup> Todas las citas recogidas en este artículo sobre la autora francesa Hélène Cixous han sido extraídas del trabajo de Zaradat Domínguez, que se citará posteriormente cuando profundicemos en sus ideas.

En este sentido, se genera una producción de textos de cuestiones de humanidad que también abordan la cuestión del cuerpo. Las feministas de la diferencia introducen la idea de vida íntima como lugar desde el que se entiende ser mujer. En este sentido, hay que atender a los cuerpos porque estos hablan de la experiencia de las mujeres. Para estas autoras, la diferencia sexual alude directamente al cuerpo, y a la necesidad de que este se introduzca en los discursos para poder pensar la condición de las mujeres.

Y es que, mientras que Beauvoir defendía cuestiones como el alejamiento de la maternidad y la necesidad de olvidarse de lo femenino para construir este sujeto, las teóricas de la diferencia sexual apuntan en la dirección de que lo que falta introducir en los discursos es la cuestión de la centralidad del cuerpo. Estas autoras consideran que ser consciente de que el cuerpo femenino está impregnado de carga simbólica es la base de cualquier acción política para su propia emancipación.

De hecho, estas nuevas voces consideran que las mujeres-precisamente por haber estado su cuerpo ligado al orden simbólico- carecen de valores, estrategias y capacidades que tienen que ver con esta posibilidad de reivindicar esta posición. Esta condición es la base de la teorización de Luce Irigaray<sup>10</sup>, que en su texto fundacional *Espéculo de la otra mujer* (1987) postula que el problema del psicoanálisis en la comprensión de la condición de las mujeres es haber sido pensado desde una tradición androcéntrica. No haber considerado el cuerpo sexuado de la mujer en su subjetividad. Para ella, el psicoanálisis atiende sólo al cuerpo masculino, considerado como neutro.

En su obra, Irigaray hace referencia a los órganos femeninos para el psiquismo diferenciado. La autora pone de relieve que en la medida en la que el cuerpo es un artefacto del discurso que no es sexuado en la teoría psicoanalítica, hay un cuerpo que no es

---

<sup>10</sup> Está considerada como una de las teóricas fundacionales del pensamiento del feminismo de la diferencia francés. Su obra la llevó a una intensa disputa con el analista Jacques Lacan, ya que ésta se enfoca en la exclusión de la mujer del lenguaje mismo.

marcado por la diferencia sexual, y que asume las características del otro como neutro.

La vanidad corporal de la mujer, compensando su inferioridad sexual, sería provocada por la «envidia de los penes» Admitido. Pero también aquí se plantea la cuestión de si la mujer puede elegir entre ser o no vanidosa de su «cuerpo» para corresponder a la «feminidad» que se espera de ella. (Irigaray, 1974: 100)

Para la filósofa, se debe introducir el concepto de cuerpo sexuado y marginalizar el discurso sobre lo central, lo neutro masculino. En este sentido, Irigaray toma la dirección contraria a Beauvoir y el resto de las teóricas que hablan de que la mujer tiene que renegar de la capacidad reproductora del cuerpo femenino. Para las filósofas de la diferencia la experiencia adscrita de ser mujer tiene que ver precisamente con las especificidades propias que su cuerpo le otorga, tales como la maternidad. Así, la mujer no debería renunciar a aquello que es específicamente suyo para igualarse al cuerpo neutro, sino reivindicar esa diferencia.

Irigaray considera que la mujer tiene que vivir la experiencia de ser mujer y resignificar el acceso a este orden simbólico a través de su cuerpo.

En Simone de Beauvoir, la mujer debe reivindicar su acceso al espacio público a través de concebirse como cuerpo neutro que constituye un elemento de acción. Para Irigaray, si el sujeto es el resultado de los condicionantes culturales y sociales, esos mismos condicionantes tienen mucho que decir acerca de la experiencia del cuerpo sexuado. Además, para las teóricas de la diferencia sexual el hecho de que el cuerpo sexuado no haya entrado en el orden simbólico se debe a la ausencia de un discurso femenino.

En la misma línea, entran en juego otras escritoras como Hélène Cixous<sup>11</sup>, que en su obra *La risa de la medusa* (1995) establece una posibilidad de repensar el cuerpo femenino a

---

<sup>11</sup> Es una de las feministas clave en el pensamiento de la diferencia sexual, profesora universitaria, escritora, poeta, dramaturga, filósofa, crítica literaria y especialista en retórica.

través de la escritura femenina. Para Cixous, el texto y la práctica de escribir otorgará a la mujer la posibilidad de repensar su experiencia, darle voz y, en definitiva, permitir la entrada en un discurso que tradicionalmente había sido masculino.

Cixous otorga un lugar central al cuerpo en su pensamiento. Zaradat Domínguez Galván<sup>12</sup>, recupera la siguiente cita de Cixous en su estudio *Cuerpo y texto. Reflexiones en torno a la teoría literaria de Hélène Cixous* (2019)

¿Soy yo ese no-cuerpo vestido, envuelto en velos, alejado cuidadosamente, mantenido, apartado de la Historia, de las transformaciones, anulado, mantenido al margen de la escena, al ámbito de la cocina al de la cama? (Cixous, 2006: 22)

Al respecto de la misma, Zaradat continúa hablando acerca de cómo a ese cuerpo que nace desprovisto de significado «desprovisto de palabra» y de ideología, completamente libre, se le van imprimiendo y sellando contenidos simbólicos. «La mujer despertó al mundo con un cuerpo cuyo sentido y funcionalidad ya estaba dictado de antemano» resume la autora sobre los planteamientos de Cixous en el ensayo citado anteriormente.

La literatura femenina supone para Cixous la capacidad de reescribirnos a nosotras mismas intentando dar a nuestros cuerpos un nuevo lenguaje lejos de la mirada masculina.

La escritura es, en mí, el paso, entrada, salida, estancia, del otro que soy y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir —que me destroza, me inquieta, me altera, ¿quién? —, ¿una, uno unas?, varios, del desconocido que me despierta precisamente las ganas de conocer a partir de las que toda vida se eleva. (Cixous, 1995: 46)

El cuerpo femenino es el cuerpo de lo diferente, de lo alterno, aquel que ha sido despojado de sí mismo para ser leído por el otro, por el sujeto masculino y dominante. La escritura femenina

---

<sup>12</sup> Docente e investigadora en Literatura Hispánica, Estudios Culturales y de Género en la Universidad de Gran Canaria.



será, por tanto, para Cixous, el medio que devuelva al cuerpo femenino la voz y la palabra.

En este sentido, en los últimos años, se puede presenciar una nueva tendencia literaria, una nueva literatura narrada y protagonizada por mujeres en la que su visión del cuerpo femenino contraría toda la tradición del imperante imaginario masculino.

#### 4. MIRADAS CONTEMPORÁNEAS: EL CUERPO EN LA LITERATURA Y FILOSOFÍA ACTUAL

«La voluntad de un cuerpo histérico es más fuerte  
que la razón de los hombres »  
(Torres, 2022: 118)

Un ejemplo de ello es la escritora y poeta española Sara Torres<sup>13</sup> que en su obra más reconocida *Lo que hay* (2022) explora con delicadeza los infinitos matices que atraviesan la corporalidad femenina. El deseo, la enfermedad, el poder, las relaciones, todos estos aspectos tienen su traducción en la experiencia corporal para la autora, y así lo refleja en su obra.

A lo largo del libro, una autobiografía, esta habla de la extrañeza que experimenta un cuerpo dividido y atravesado por dos experiencias tan distintas: el duelo y el deseo. El duelo por la pérdida de su madre, y el deseo que siente por una nueva amante.

Cuando la autora llega a su ciudad natal tras haber sido informada de que su madre ha fallecido, se encuentra con que el cuerpo de la difunta ya ha sido trasladado.

Me estoy preparando para el impacto, la visión insoportable,  
pero mi tía me informa de que también a ese dolor llego tarde,  
ya se han llevado «el cuerpo». ¿Por qué tan rápido?El cuerpo

---

<sup>13</sup> Doctorada en la Queen Mary University de Londres, especializada en teorías de la textualidad, psicoanálisis, estudios *queer* y feminismos. Profesora de estudios culturales con perspectiva de género en la Universitat Autònoma de Barcelona. En 2022 fue coordinadora del ciclo de Poesía en Acció del Museo Carmen Thyssen de Málaga.

no es cualquier cosa. No es solo una cáscara. «Ella ya no estaba ahí»: es lo primero que dice mi abuela, alisándose la tela de la blusa, dando consuelo a la prenda y a sus manos. Llena con fe religiosa el vacío que deja la ausencia de cuerpo. Yo busco algo que también me corresponde: la piel de mi madre, un punto de pertenencia, horror y angustia». (Torres, 2022: 26)

Este ejercicio de reivindicación de la importancia de lo corpóreo está presente a lo largo de toda la obra. Así, la autora narra cómo debió acostumbrarse al deterioro del cuerpo de su madre y amar cada una de las diferentes representaciones que éste adquirió a lo largo de la enfermedad. El cuerpo toma así una agencia e importancia propia, el cuerpo de la persona amada como espacio propio.

Una imagen muta demasiado rápido: era todo estructura ósea, una membrana de piel y el jersey azul. Fue un choque. El miedo a la fragilidad de la vida proyectado en su delgadez. Pasado el impacto me acerqué a su cuerpo. Me familiaricé con ese cuerpo. Amé esa imagen. (Torres, 2022: 28)

El intento de Torres por colocar el cuerpo en lo central de su obra, la lleva a desmontar concepciones profundamente enraizadas en nuestra cultura sobre el punto de partida de nuestras emociones, siempre asociadas al alma o la mente.

Escribe Comte-Sponville que la angustia no es un estado del alma, sino un estado del cuerpo. Algunos la reconocen como una sensación de vacío a la altura del esternón, una especie de fiebre fría acompañada de un sofoco o un encogimiento. Yo noto también cómo la actividad del estómago y los intestinos se interrumpe, el cuerpo entra en un estado de alarma, descabalga las yeguas de la mente y sin dirección ni sentido entra en una vulnerabilidad total. (Torres, 2022: 33)

En la acera frente al edificio de mi abuela, un estallido de ansiedad no me deja cruzar el primer paso de cebra. Se me doblan las piernas. Resulta que sí, esa expresión existe porque responde a una realidad material. A veces, cuando el organismo no puede más, las piernas se doblan. El tiempo se pliega y el cuerpo, extrañamente, sabe. (Torres, 2022: 58)

La autora constantemente se pregunta por qué a los seres humanos nunca se nos ha enseñado a acompañar a un cuerpo que muere lentamente. También acerca de cómo la intimidad misteriosa y triste que los cuerpos femeninos soportan durante la enfermedad tiene una naturaleza casi política. En línea con lo que enunciaba Beauvoir de que al cuerpo de la mujer se le ha otorgado un papel de representar el encanto y la belleza, Torres afirma cómo las personas, especialmente los hombres, no están preparados para sostener el deterioro de los cuerpos de las mujeres.

Días después de la operación, cuando yo estaba en mi cuarto y papá en la salita, mi madre me llamó: «Sara, ven, mira. Te voy a enseñar algo que no ha visto *nadie*. ¿Quieres verla? La cicatriz». Me asustó la idea, pero recuerdo ser muy consciente de lo que quería transmitir. Tranquilidad, alegría por el ofrecimiento, deseo de ver. Pensé que eso era político, superar mi miedo-el miedo heredado por todos- al cuerpo cercenado de una mujer bella. Pero, ¿qué significaba que hubiese sido yo la primera en ver el nuevo lugar donde solía estar el pecho antiguo? ¿Cómo miran los hombres a las mujeres enfermas? ¿Cómo se muestran las mujeres enfermas a los hombres que aman? Y cuando las mujeres ocultan su cuerpo, ¿por qué lo hacen? (Torres, 2022,

Uno de los aspectos más reveladores de *Lo que hay* es quizás esa reivindicación de los aspectos que en la lógica dualista occidental (hombre-mujer, cuerpo-alma) han sido denostados: es decir, el cuerpo y la mujer.

Llorar con amplitud, sin embargo, funciona. Llorar hipando, gritando, con las manos apretadas en puños. Es lo más intenso que puede ocurrir en este monólogo, para sacar el cuerpo de la tensión y la ira y devolverlo a la bondad del reposo. La voluntad de un cuerpo histérico es más fuerte que la razón de los hombres. Es temido porque los músculos se tensan, la mirada se endurece, como si pudiera ser fulminante. No reconocen que antes has sido paciente, y has llegado a tu límite. El cuerpo de una mujer en estado de «histeria» -decían los textos antes de la revolución feminista- «habla», expresa su

malestar a través de síntomas físicos. El cuerpo histérico es un cuerpo sin amante, que sostiene una renuncia imposible. Durante tiempo ha intentado comportarse. Ser lo que otros quisieron. (Torres, 2022: 118)

Tal y como se puede apreciar en las citas, esta autora recoge en sus obras las ideas acerca del cuerpo femenino y la escritura que ya plasmaron otras escritoras como Simone De Beauvoir o Hélène Cixous, trasladadas al contexto actual. De este modo, su obra se convierte en un reflejo y altavoz de las problemáticas que enfrentan las mujeres en torno a sus cuerpos, y en un referente tanto para otras escritoras como para las propias lectoras. Un espejo donde la mujer actual pueda mirarse, reconocerse, y reconquistar el espacio simbólico tradicionalmente arrebatado.

## 5. CONSIDERACIONES FINALES

Con este trabajo pretendemos poner de manifiesto la aparición de una literatura femenina emergente que utiliza el cuerpo de la mujer como eje central para narrar e interpretar el mundo frente a la visión masculina y patriarcal que ha imperado en la escritura y en el pensamiento tradicional.

Esta literatura femenina contemporánea se centra explícitamente en el cuerpo de la mujer como elemento central para explorar, interpretar y narrar las complejidades de la experiencia humana. De esta manera, se ponen en cuestión los estereotipos y convenciones establecidos, y también se ofrece una nueva forma de representar la realidad desde una perspectiva femenina.

Así pues, esta nueva literatura representa una transformación profunda y abre camino a una narrativa más inclusiva y diversa. El texto, en este sentido, no solo se convierte en una herramienta de empoderamiento para las mujeres escritoras, sino también en un medio para enriquecer y ampliar el panorama literario.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEAUVOIR, Simone de (1981). *El segundo sexo. I. Los hechos y los mitos. II. La experiencia vivida* [EPub]. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- BEAUVOIR, Simone de (2005). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- BEAUVOIR, Simone de (2014). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- DOMÍNGUEZ, Zaradat (2019). “Cuerpo y texto. Reflexiones en torno a la teoría literaria de Hélène Cixous”. *Revell*, vol. 1, n. 21, pp. 304-322.
- GARRIGÓS LLORENS, Laura. (2023). “La lucha de Simone de Beauvoir por la independencia y la libertad de la mujer”. En J. Benavent y M.J. Bertomeu (eds.), *El no de las mujeres* (pp. 381-392). Valencia: Tirant lo Blanch.
- IRIGARAY, Luce (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid. Ediciones Akal.
- MORANT, Isabel (2017). “El segundo sexo de Simone de Beauvoir y el feminismo contemporáneo”. *Saitabi*, vol. 67, pp. 105- 134.
- SUAYA, Dulce (2015). “El cuerpo de la vejez desde una perspectiva de género. Aproximaciones desde La vejez de Simone de Beauvoir”. *Cad. Cedes, Campinas*, vol. 35, n. 97, pp. 617-627.
- TORRES, Sara (2022). *Lo que hay*. Barcelona: Reservoir Books.

ESCRIBIR EL DOLOR PARA SOBREVIVIR.  
*MEMORIAS DE ABAJO* DE LEONORA  
CARRINGTON

WRITING PAIN TO SURVIVE. *MEMORIAS DE  
ABAJO* BY LEONORA CARRINGTON

Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN

*Universidad de Cantabria*

*Resumen*

Leonora Carrington (1917-2011) fue internada contra su voluntad en el sanatorio del doctor Morales de Santander, donde recibió brutales tratamientos psiquiátricos. Fueron meses terribles en la vida de la autora, de los que dio cuenta en su escrito autobiográfico *Memorias de abajo* (1946). Este trabajo presenta un estudio de este relato, que puede ser interesante por la calidad de un texto tan demoledor como lúcido y por tratarse de un relato que, por diversos motivos, apenas ha sido abordado por la crítica literaria.

*Palabras clave:* Leonora Carrington; escritura autobiográfica; psiquiátrico; tortura terapéutica.

*Abstract*

Leonora Carrington (1917-2011) was admitted against her will to Dr. Morales' sanatorium in Santander, where she received brutal psychiatric treatments. They were terrible months in the author's life, which she gave an account of in her autobiographical writing *Memories from Below* (1946). This work presents a study of this story, which may be interesting due to the quality of a text that is as devastating as it is lucid and because it is a story that, for various reasons, has barely been addressed by literary criticism.

*Keywords:* autobiographical writing; psychiatric; therapeutic

torture.

## 1. INTRODUCCIÓN

Como es sabido, uno de los mecanismos del poder patriarcal contra las mujeres rebeldes o diferentes fueron las distintas formas de encierro y particularmente desde el siglo XIX la institución de los manicomios y las torturas terapéuticas. Señalaba el filósofo Michel Foucault en los años 60 del siglo XX la necesidad de investigar sobre cómo eran reconocidos, internados y tratados los marginados, qué métodos se empleaban para someterlos y qué instancias definían su locura y a través de qué criterios. (Foucault, 1982).

Me propongo en esta investigación exponer la experiencia de la artista Leonora Carrington que, a instancias de su padre, fue ingresada contra su voluntad en la clínica del doctor Morales de Santander y cómo vehiculó su traumática experiencia a través del hecho artístico, algunos bocetos y cuadros y un libro autobiográfico, cuyo estudio constituirá una parte esencial de esta investigación.

## 2. LEONORA CARRINGTON, DISTINTA, REBELDE Y ARTISTA

Leonora Carrington (1917-2011), gran artista, pintora, escultura y escritora nacida británica pero nacionalizada mexicana, fue desde su infancia una niña rebelde, expulsada de varios internados, hija de una familia aristocrática que no aceptó su puesto en la sociedad y que quiso vivir libre y dedicada al arte. Muchas son las facetas que podríamos analizar de esta mujer extraordinariamente original, calificada como extravagante y loca desde sus primeros años, cuyas relaciones intelectuales y sexuales con Marx Ernst podrían ser estudiadas desde la perspectiva de género- creo que con resultados muy reveladores del autosometimiento femenino-, pero me voy a centrar en este trabajo en un episodio concreto de su existencia.

Me refiero a su ingreso forzoso en 1940 en la clínica del doctor Morales de Santander, sanatorio mental lujoso en el que se internaba, por regla general, a enfermos mentales de la buena sociedad de la época.

La clínica del Dr. Morales fue creada en 1908 por Mariano

Morales Rillo, médico aragonés que adquirió un palacete de indiano con once hectáreas de terreno de parque que lo rodeaba. Comenzó como clínica dietética y para trastornos nerviosos, como constatan los anuncios que aparecieron en la prensa en esos años, y progresivamente amplió su campo de trabajo con la atención a pacientes alcohólicos, toxicómanos y enfermos psiquiátricos, que quedaron bajo la responsabilidad de Luis Morales Noriega, hijo del fundador.

Con el paso de los años, se fue ampliando el sanatorio con la adquisición de algunas villas limítrofes: villa Covadonga y villa María, pabellones en los que se trataba a los enfermos psiquiátricos, con separación entre hombres y mujeres, y villa Amachu, en la que se encontraban internados pacientes alcohólicos y toxicómanos. (Vázquez de Quevedo, 1982: 238).

Jesusa Pertejo, una de las primera mujeres psiquiatras en España tras la Guerra civil, médica en aquella clínica durante un tiempo, recordaba los pormenores de las instalaciones del centro:

una clientela que seguía allí de preferencia regímenes dietéticos, iba a descansar y tenía un aire más de Balneario [...] un lugar conocido en el norte de España donde se alojaban personas de alta clase socio-económica del país, en el que seguían dietas específicas [...] el edificio era muy lujoso y con un servicio de habitaciones y comedor del más alto nivel. (Álvarez-Arenas y Conseglieri, 2022: 118- 119).

En la clínica del doctor Morales se seguían los tratamientos establecidos por los estudios de Psiquiatría alemanes, según recuerda Pertejo:

al depresivo, cardiazol o electroshock; al psicótico, insulina; al neurótico, laborterapia; al alcohólico, reflejo condicionado; al muy obsesivo, le hacía pensar en la necesidad de leucotomía aun cuando no la aplicase; al muy trastorno de conducta, absceso de fijación; y al sifilítico «malaria», según la normativa de la psiquiatría alemana de la época, según se hacía en los manicomios. (Álvarez-Arenas y Conseglieri, 2022:119).

Eran los tratamientos utilizados en la época, por ejemplo, en



el manicomio de Leganés, donde había trabajado Luis Morales, métodos descritos detalladamente por Pigem Serra en un texto de 1945:

Entre los distintos métodos piroterápicos, uno de los más frecuentes, consiste en la inyección de esencia de trementina envejecida y oxigenada al contacto del aire dando lugar al denominado "absceso de fijación". En general, se inyectan 1 ó 2 c. c., profundamente, en la región glútea o en la cara externa del muslo; suele producirse una reacción local en la zona de la inyección con dolor, calor y enrojecimiento, y formación de una colección leucocitaria (pus aséptico). Al mismo tiempo se presenta desde las primeras horas una reacción general del organismo con ascenso de la temperatura que llega a 39 grados o más. Generalmente el enfermo queda postrado en cama con impotencia funcional del miembro inyectado. En 3, 4 o 5 días suele desaparecer la fiebre y se va reabsorbiendo la colección purulenta. El absceso de fijación tiene una brillante indicación: calmar los cuadros con intensa agitación psicomotriz de cualquier naturaleza que sea. Por lo tanto, lo mismo está indicado ante agitaciones esquizofrénicas que ante los enfermos maníacos. En algún caso para conseguir una mayor inmovilización del enfermo en la cama ponemos una inyección de esencia de trementina en ambas extremidades inferiores. (Pigem Serra, 1945: 260).

Este absceso de fijación se utilizaba para mantener inmovilizados a los enfermos y administrarles Cardiazol, un medicamento que les provocaba un ataque epiléptico y que, según la Psiquiatría del momento, podía detener el proceso:

La técnica de la cardiazolterapia es extraordinariamente sencilla [...] El médico debe tener presente tan sólo que para que la inyección endovenosa de cardiazol tenga un efecto convulsionante debe ser aplicado en dosis suficiente, con aguja ancha, e inyectado con rapidez. [...] Se ha hablado de las crisis de angustia que presentan los enfermos al inyectarles el cardiazol. Hay que atribuir estas manifestaciones en general, a que las dosis son insuficientes. Esta angustia va acompañada de sensación de muerte -dice el paciente- se opone a la continuación del tratamiento por el gran temor que le hacen las

inyecciones. Si la inyección de cardiazol es con dosis insuficiente hay que repetirla inmediatamente añadiendo un c. c. más. Si la técnica ha sido correcta y cada inyección ha producido ataque epiléptico, se suelen poder hacer sin resistencia del enfermo 4 o 5 shocks. Pero incluso en estos casos puede ir naciendo un gran pánico en el paciente, que va en aumento a cada nueva inyección, desde la 4ª o 5ª siendo difícil seguir llevando el tratamiento adelante. Las inyecciones de cardiazol se aplican al ritmo de 2 por semana hasta que el proceso mental remite siendo conveniente entonces escalonar aún dos o tres más con intervalos de 8, 10 ó 12 días hasta que se considere el caso como curado. (Pigen Serra, 1945: 261).

Los pacientes que eran objeto de estos tratamientos que provocaban tanto terror, podían tener afecciones que hoy en día difícilmente se catalogarían como trastornos psiquiátricos. Pigen Serra, en el texto que venimos citando, testimonia haber tratado con cardiazol a una mujer embarazada "con delirio de celos y fuertes altercados familiares." (Pigen Serra, 1945:263).

Leonora Carrington fue una de esas pacientes. Era entonces una joven de veintitrés años, hija del adinerado magnate de la empresa textil inglesa, Harold Carrington, principal accionista de la ICI, Imperial Chemical Industries. Este hombre y su esposa habían intentado educar a Leonora en los valores de las clases altas británicas, para ser una esposa sumisa, pero ella desde muy niña se había manifestado como un espíritu rebelde y salvaje, fuertemente vinculado a la naturaleza y a sus emociones más primarias. Había sido expulsada de todos los internados y pretendía vivir libremente ejerciendo su profesión de artista y de acuerdo con sus inclinaciones personales. La ruptura con la familia se hizo patente cuando Leonora se marcha a París, y vive con el pintor Max Ernst, un artista judío en pleno éxito en los ámbitos franceses de esos años, mucho mayor que ella, y casado. Su padre rompió relaciones con Leonora, pero siguió controlándola a distancia, y la madre intentó no cortar los vínculos y se relacionó con su hija de manera puntual.

Esta potra indomable-en sus propias palabras- que fue Leonora Carrington, vivió el París de la efervescencia surrealista y huyó con Max al pueblo cercano al Ródano de Saint Martin d'Ardèche. Allí ambos se sumergieron en una vida libre,

creadora y plena de placeres amorosos e intelectuales, una vida que escandalizaba y asombraba a partes iguales a los habitantes del pueblo, por el que paseaban desnudos, en el que organizaban fiestas, pintaban, y se amaban con delirio.

Pero la entrada de los nazis en Alemania y la detención de Max, que fue recluido en un campo de concentración, sumergió progresivamente a Leonora en un estado de enajenación que la lleva primero a los desórdenes físicos: vómitos, alcohol, autolesiones, delgadez extrema, insolación...y posteriormente, a tener una visión desajustada de la realidad. Michel y Catherine, dos amigos, al encontrarla tan deteriorada la convencen de la necesidad de dejar Francia y pasar a España, país donde quizá pueda conseguir un visado para Max Ernst.

El viaje a nuestro país evidencia el proceso de deterioro mental de Leonora, que cada vez se encuentra más alejada de la realidad y tiene un comportamiento que la sociedad y sus propios amigos califican como locura. Siente que puede detener la guerra con sus propias manos, desarrolla un pensamiento fantástico y cree que va a entrevistarse incluso con Franco. Evidentemente, su soledad en Madrid y el hecho de que sea víctima de una violación múltiple fueron factores determinantes de ese proceso de deterioro mental.

El poder de su padre hace que las autoridades españolas la internen primero en un sanatorio de religiosas en Madrid y que posteriormente se la traslade a Santander, a la clínica del doctor Morales, cuya misión era curar a Leonora de su enfermedad mental y devolverla con su familia a Inglaterra.

Luis Morales, en una entrevista publicada en la revista *Triunfo* en los años 70, declaró que el tratamiento con cardiazol que le aplicó a Leonora Carrington era "el que existía en aquel momento del desarrollo de la psiquiatría" y que Carrington padecía "una psicosis que puede llamarse marginal y que [...] no deja rastro." (Pereda, 1974: 63).

Estas afirmaciones del psiquiatra no concuerdan con las aplicaciones terapéuticas que especificaba la doctora Pertejo, cardiazol para los depresivos, ni con las terapias habituales del cardiazol, propuesto como tratamiento para pacientes con esquizofrenia aguda (Conseglieri Gámez, 2014: 214). Lo mismo se puede decir del absceso con fijación, producido en una pierna

a Leonora, que le ocasionó fuertes dolores y pérdida de movimiento, un tratamiento reservado a pacientes agresivos.

En definitiva, Leonora Carrington fue objeto de un tratamiento de choque, que le produjo un extraordinario sufrimiento físico y psicológico, que no se parece corresponderse con el diagnóstico, inespecífico y vago, de psicosis marginal del que hablaba Morales en su entrevista.

Fueron 40 días y 40 noches de tortura, fueron 23 años de intentos de domeñar una personalidad arrolladora, distinta, ajena a lo socialmente correcto y conveniente, de los que escapó gracias a la ayuda de un primo, Guillermo Gil, médico que se encontraba en otro hospital en Santander. Tras su huida de la clínica de Morales, llegó a Madrid, donde los agentes de su padre pretendieron volver a internarla en un psiquiátrico, esta vez en Estoril, pero logró marcharse en Lisboa y se refugió en la embajada de México, donde Renato Leduc la protegió, se casó con ella y la llevó a México, el país que le dará la libertad y el reconocimiento público.

El reflejo literario de este momento tan crítico de la experiencia vital de la artista se produjo en varias obras, de Carrington, tanto pictóricas como literarias, y es particularmente significativo su revisión y lectura.

Me voy a detener en una de esas obras, en este caso literaria, que podríamos encuadrar en la autoficción, Leonora escribió en inglés un texto actualmente perdido en el que se recreaban los cuarenta días de estancia en Santander, y en 1943 lo dictó en francés a Jeanne Megnen por indicación de su psiquiatra. Este texto dictado apareció publicado en 1946 en francés y en 1987 se le añadió como epílogo una entrevista que Leonora Carrington concedió a la escritora y feminista inglesa Marina Warner.

El volumen se publicó por primera vez con el título de *Memorias de Abajo*, en alusión al pabellón situado en la parte baja de la finca del doctor Morales, un pabellón al que se trasladaba a los enfermos cuando remitían sus dolencias y que era la antesala de la libertad. En español apareció en 1974 dentro de un volumen titulado *Versiones del surrealismo*, una antología preparada por César Moro.

A esta mirada autoficcional, memorialística, podemos añadir

el relato de 2011 que publicó la escritora mexicana Elena Poniatowska. La obra se tituló *Leonora* y como su autora indica al final del libro es “una aproximación libre a la vida de una artista fuera de serie.” (Poniatowska, 2011, 506), artista a la que la escritora conoció y trató desde los años 50 hasta su muerte.

En el discurso narrativo, se relataban, desde una tercera persona que intentaba escrutar y revelar los laberínticos pensamientos de la mente del personaje de Leonora, sus vivencias, desde la infancia hasta sus últimos días. Finaliza el relato con el encuentro con una joven fanática de su obra que devuelve a Leonora a la realidad mexicana y la enfrenta con el arte contemporáneo, al que desprecia. Esta joven, Pepita, se ha imbuido del mundo onírico y de la vida de Leonora y es quien la acompaña a los umbrales de sus últimos momentos y quien revisita con ella algunos episodios de su vida.

Nos detendremos a continuación en el análisis de la mirada propia, en el interesantísimo discurso literario autoficcional titulado *Memorias de abajo*. Y lo calificamos como autoficcional frente a las denominaciones de texto surrealista que se han venido barajando para definirlo. No hay en él escritura automática ni ruptura con la realidad y tenemos que recordar que el discurso pretende y logra recrear unos momentos especialmente perturbadores de la vida de la voz narradora.

El relato es muy sorprendente por su lucidez y realismo, teniendo en cuenta que fue dictado por una mujer que recuerda cómo se sintió cuando era sometida a múltiples agresiones terapéuticas, una mujer que lo había perdido todo: su libertad, su proyección pública y su amante.

Destaca el gran detallismo realista con el que describe a los trabajadores del sanatorio y a los doctores Morales, padre e hijo, que puede confirmarse con la consulta de fuentes externas e incluso con el testimonio del propio doctor Morales hijo.

Asimismo, es sumamente fidedigna en el relato la descripción de los edificios que componían el sanatorio, hoy destruido y convertido en un parque público en la ciudad de Santander, el nombre de los pabellones que lo componían, las recreaciones del jardín y de sus especies vegetales y en especial de los árboles a los que tan unida estuvo Leonora.

Con respecto a la autoconciencia del sujeto narrativo,

sorprende también la lucidez y la capacidad de recordar los pormenores del tratamiento con cardiazol y de la terapéutica del absceso, empleada, supuestamente, para la curación de esta paciente. Escribe Leonora sobre sus dolores, sus terrores y sus momentos de pánico, en un relato que estremece la sensibilidad del lector actual, como se aprecia en este fragmento en el que recrea el tratamiento de provocación del absceso:

Era don Luis Morales, el hijo de don Mariano. Aunque me había detenido justo antes de llegar al alcance de sus manos, trató de agarrarme. Evité que me tocara, aunque seguí cerca. En ese momento apareció José y me cogió. Yo me defendí honrosamente hasta que otro hombre-Santos-se sumó a la refriega. Don Luis se había sentado cómodamente entre dos raíces de árbol y disfrutaba del espectáculo mientras los dos hombres, José y Santos, me arrojaban al suelo. José se sentó sobre mi cabeza y Santos y Asegurado trataron de atarme los brazos y las piernas, que yo seguía agitando. Armada de una jeringuilla que esgrimía como una espada, Mercedes me clavó la aguja en el muslo. [...] Frau Asegurado me dijo que me habían provocado un absceso artificial en el muslo. [...] En “Covadonga” me arrancaron brutalmente las ropas y me ataron con correas, desnuda, a la cama. Don Luis entró en mi habitación a mirarme. Yo lloraba copiosamente y le pregunté por qué me tenían prisionera y me trataban tan mal. Se marchó inmediatamente sin contestarme. (Carrington, 2001.22-23).

Y si la realidad exterior para Leonora puede ser contada con tal lujo de detalles, su mundo interior también es presentado en su multiplicidad de matices. Una mujer que veía la realidad desde otro prisma, que vivía la fantasía, como muchos artistas, es capaz de trasladarnos discursivamente esa mirada delirante sobre el mundo:

Creía que estaba siendo sometida a torturas purificadoras, a fin de poder alcanzar el saber absoluto, momento a partir del cual podría vivir en Abajo. El pabellón de este nombre era para mí la Tierra, el Mundo Real, el Paraíso, el Edén, Jerusalén. Don Luis y don Mariano eran Dios y Su Hijo. Pensaba que eran judíos; pensaba que yo, una celta y aria sajona, soportaba estos sufrimientos para vengar a los judíos por las persecuciones a las

que estaban sometidos. Más tarde, alcanzada la plena lucidez, iría Abajo en calidad de tercera persona de la Trinidad. (Carrington, 2001:34).

En definitiva, nos encontramos ante el estremecedor relato de una voz femenina que clama contra la tortura terapéutica, cuyo cuerpo es el objeto del sometimiento de la mente, que llega a soportar dolores extremos, barbaries y vejaciones y que nos deja en el aire una serie de interrogantes, acerca de las historias de olvido de esas locas encerradas y vejadas, sobre la valentía de ser mujer y rebelarse contra el destino impuesto, acerca del arte como elemento de catarsis, sobre la necesidad de enfrentarnos a una realidad incómoda y a una historia oculta cuyos capítulos, necesaria y dolorosamente, estamos destinadas a escribir.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ ARENAS, Julia y CONSEGLIERI, Ana (2022). "Jesusa Pertejo Seseña (1920-2007) y sus primeros años de formación en medicina y psiquiatría". *Norte de salud mental*, XVIII, (66), pp. 111-123.
- CARRINGTON, Leonora (1946). *En bas*. París: Editions Fontaine.
- CARRINGTON, Leonora (2001). *Memorias de abajo*. Madrid: Siruela.
- CATALÁ DOMENECH, José M. (2019). *Visionarias*. Madrid: Sans Soleil.
- CONSEGLIERI GÁMEZ, Ana María (2014). *El manicomio nacional de Leganés en la posguerra española (1939-1952): aspectos organizativos y clínico asistenciales*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://docta.ucm.es/entities/publication/64f55e93-5d83-4bf7-ac47-80d2590a2103> [Fecha de consulta: 19/03/2024].
- FOUCAULT, Michel (1982). *Historia de la locura en la época clásica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- MONTIEL, Luis (2010). "El nacimiento de la psicología en el espíritu de la literatura. Los orígenes literarios de la psiquiatría alemana decimonónica". *Frenia*, X, pp. 75-94.
- MORO, César (1974). *Versiones del surrealismo*. Edición a cargo de Julio Ortega, Barcelona: Tusquets.

- PEREDA, Rosa María (19 de noviembre de 1974). "Entre el surrealismo y la locura. Leonora Carrington en España". *Triunfo*, 633, pp. 60-65.
- PIGEM SERRA, José María (1945). "La piroterapia, las curas de choque y asociación de métodos en psiquiatría". *Anales de medicina y cirugía*. II época, 3, pp. 260-264.
- PONIATOVSKA, Elena (2011). *Leonora*. Barcelona: Seix Barral.
- TOCA, María (21 de febrero de 2021). "Leonora Carrington". *El diario Cantabria*. [periódico digital]. Recuperado de (<https://eldiariocantabria.publico.es/articulo/memoria/leonora-carrington/20210221145447092019.html>). [Fecha de consulta: 10/03/2024].



LA FORMACIÓN DE LA MUJER ILUSTRADA. LA  
PROPUESTA FEMINISTA DE CATHARINE  
MACAULAY GRAHAM

THE INSTRUCTION OF THE ENLIGHTENED  
WOMEN. CATHARINE MACAULAY GRAHAM'S  
FEMINIST PROPOSAL

Ricardo HURTADO SIMÓ  
*Investigador independiente*

*Resumen*

En 1790, la historiadora y filósofa Catharine Macaulay Graham publica *Cartas sobre la educación*, un extenso tratado en el que expone su propuesta para crear una sociedad verdaderamente ilustrada a través de la educación. Defensora de los ideales republicanos, y radical en muchos de sus planteamientos, propondrá un modelo coeducativo. Crear un mundo mejor, más justo, libre e igualitario exige llevar a cabo una revolución: la emancipación de la mujer a través de su formación física e intelectual.

*Palabras clave:* feminismo, coeducación, Ilustración radical, republicanism.

*Abstract*

In 1790, the historian and philosopher Catharine Macaulay Graham published *Letters on education*, a long treatise on how to build a real enlightened society through education. Supporter of republican ideas, and radical in many aspects, she put forward a model of coeducation. Creating a better world, more fair, free and equal, in need of a revolution: woman's emancipation through her intellectual and physical tuition.

*Keywords:* feminism, coeducation, Radical enlightenment, republicanism.

## 1. MACAULAY GRAHAM, HISTORIADORA Y FILÓSOFA

Pocas figuras del siglo XVIII se han atrevido a abordar con tanta clarividencia la situación de la humanidad en su momento como Catharine Macaulay Graham (1731-1791). En su doble faceta intelectual, comprendiendo la historia, estudiando algunos de los acontecimientos más relevantes de Europa, como la Revolución Gloriosa y la Revolución francesa, y ejerciendo la actividad filosófica, campo en el que nos deja interesantes reflexiones sobre la obra de Hobbes, acerca de la inmortalidad del alma o sobre la puesta en práctica de las líneas fundamentales del republicanismo cívico harringtoniano. Ambas vertientes confluyen en la que, sin duda, puede considerarse su gran obra, *Cartas sobre la educación*. Y nos atrevemos a hacer esa afirmación por dos motivos. Primero, porque es su último gran trabajo, pudiéndose observar la madurez y el poso de quien ha dedicado su vida a comprender el presente desde un vasto conocimiento del pensamiento clásico y contemporáneo. En segundo lugar, porque es un texto que sintetiza las coordenadas maestras del pensamiento ilustrado, en concreto, un enfoque radical que aboga por una transformación profunda de las estructuras políticas, sociales y religiosas (Hurtado Simó, 2022: 260). Dividida en tres partes, el texto bien puede considerarse el sistema de la autora, pues su lectura de la realidad abarca desde la epistemología hasta la política, pasando por la ética y la metafísica. Para lograrlo, Macaulay Graham recurre, en un acto de erudición inusual para una mujer de su tiempo, a una catarata de citas explícitas e implícitas de acontecimientos, obras y autores pertenecientes a la Antigüedad, léase Guerra del Peloponeso, Platón, Sófocles o Julio César; y a su momento, por mencionar algunos, Cromwell, *Don Quijote de la Mancha*, Voltaire, Beccaria o el Imperio otomano. Su capacidad para asimilar corrientes y escuelas heterogéneas, para empaparse del pensamiento ilustrado hace de *Cartas sobre la educación* un

inmejorable broche de oro al siglo XVIII y, a la vez, convierte a su autora en una pensadora tan ecléctica como original (Hurtado Simó, 2022: 275).

El análisis que realiza de su tiempo, en un momento convulso, con el proceso revolucionario francés dando sus primeros pasos ante el estupor y la tensión del resto de monarquías europeas, apuesta por seguir la línea llevada a cabo en el país galo. Son innumerables las deficiencias del *status quo*, ocasionando una tremenda desigualdad que se ceba, especialmente, con los grupos más desfavorecidos: pobres, esclavos y mujeres. Plenamente consciente de su pertenencia al *factum* ilustrado, fía la emancipación a un proceso educativo que ha de ser actualizado con urgencia; cambiar el futuro exige conocer el presente, con sus luces y sombras, sin censuras, sin límites, sin miedo al cambio. Tal y como muestra 1789, la historia de la humanidad se enfrenta a retos hasta entonces desconocidos; es, a su juicio, el inicio de un cambio de época (vemos, una vez más, su clarividencia como historiadora) que cambiará las categorías culturales de occidente. Y este cambio solo podrá tener éxito si viene respaldado de una sociedad verdaderamente ilustrada, dicho de otro modo, transformando cuerpos y mentes por medio de un proceso formativo transversal, integrador y coeducativo que contrarreste privilegios y abusos de poder:

No conozco ni un solo gobierno europeo al que se pueda confiar tranquilamente el cuidado de la educación, ni tampoco esa sociedad que, bajo dicha confianza, no ponga en peligro la pérdida eterna de sus más preciados derechos. ¿Por este motivo los grilletes pueden apretar tan fuerte, incluso, mortalmente, a aquellos que están atados en su mente? Hay otras razones menos obvias, aunque igualmente fuertes, para no entregar a esas manos, en las que actualmente se confía, la educación de la juventud (Macaulay Graham, 2021:20).

Defensora de una instrucción pública capaz de realizar dicha transformación de arriba abajo, su realismo político le induce a desestimar la idea, conocedora de las reticencias del poder político y religioso a abordar mejoras de calado (Macaulay

Graham, 2021: 19-22). Así, opta, en esta primera fase de una nueva época, por el movimiento de abajo arriba, confiando la difícil tarea de educar a tutores ilustrados que, a modo de enseñanza privada, vuelquen conocimientos y actitudes a sus alumnos y alumnas. El radicalismo choca con la dificultad de los hechos, y hace que Macaulay Graham entregue sus anhelos a una futura generación de jóvenes educados de esta forma tan elitista, futuros gobernantes listos para extender derechos y libertades a quienes no han tenido las mismas facilidades; y, ahora sí, instaurar un sistema educativo público universal.

## 2. EN CUERPO Y MENTE. CÓMO EDUCAR A UNA MUJER ILUSTRADA

Con estas coordenadas, tenemos los datos necesarios para conocer la manera en la que Macaulay Graham despliega su programa educativo sobre las educandas, en un acto de insólito atrevimiento, convirtiéndola, sin ningún género de dudas, en integrante de esa primera ola del feminismo en la que podemos incluir a Nicolás de Condorcet, Olympe de Gouges, Sophie de Grouchy y Mary Wollstonecraft. La ruptura con el pasado, y también con su presente, es tan evidente como atrevida:

En la educación de sus hijos, los modernos han seguido demasiado los rígidos y mojigatos modales de días pasados en la separación de los niños y las niñas de la familia. Esto se adapta perfectamente al absurdo rigor antisocial de las costumbres griegas; pero, de la misma manera que no es muy agradable para todas las sociedades europeas esa mezcla de sexos en una edad más avanzada, no es fácil explicar, sin recurrir al absurdo, por qué la educación de las mujeres debe ser lo opuesto a la que reciben los hombres. ¿Cuántas enfermedades nerviosas han contraído a causa de las costumbres? ¿Hasta qué punto los hábitos han debilitado su constitución por formarse la falsa idea de la excelencia femenina? (Macaulay Graham, 2021: 40-41).

La propuesta coeducativa superará esa barrera, combinando teoría y práctica, y, frente a modelos defensores de dar libertad al educando y dejar que la Naturaleza siga su curso, considerando al tutor mero conductor del proceso formativo,

Macaulay Graham sostiene que el aprendizaje ha de comenzar cuanto antes. Tras unos años vinculados a la conducta y los modales, la cultura inglesa y su lengua darán los primeros pasos recurriendo a Shakespeare o Milton; el estudio de la geografía física y política llegará en la adolescencia, momento en el que, asimismo, los y las educandas entrarán en contacto con el francés, con la lectura de Voltaire, Racine o Corneille; partir de ese momento, la dimensión teórica profundizará en el estudio de Grecia y Roma, con fuentes primarias, como los diálogos platónicos, Tito Livio, Cicerón o Epicteto, y secundarias, destacando la *Historia de la decadencia y caída del Imperio romano* de Gibbon. Incluyendo a las niñas en este proceso de claro talante humanístico, la autora pretende tener éxito en un doble movimiento: ubicar a la mujer como punta de lanza del movimiento ilustrado y dotarla de la autonomía y el pensamiento crítico suficiente para que elija su propio camino. La razón, facultad que nos hace verdaderamente humanos, incluye a la mujer en igualdad de condiciones con los hombres. Por este motivo, una educación igualitaria las alejará de esa falsa educación que las convierte desde la infancia en objetos bellos, moldeados para la coquetería y la satisfacción de los juegos masculinos (Macaulay Graham, 2021: 43). Además, la instrucción no se olvidará del cuerpo, siendo, una vez más, un proceso inclusivo en el que el baile, por citar un ejemplo, será aprendido de igual manera por niños y niñas. Como tampoco de saberes técnicos como el arte del bordado y la costura (Macaulay Graham, 2021: 53-54). La ruptura, la radicalidad de muchas de las propuestas educativas se dirige a acabar con el peso de la tradición y el interés de los hombres, porque Macaulay Graham considera que la desigualdad tiene ahí su raíz, en la educación, una educación, por llamarlo de alguna manera, hecha por y para hombres; y destinada a debilitar la racionalidad femenina para, a cambio, exaltar su dimensión estética y sensual:

Mentira, adulación, hipocresía, soborno y un largo catálogo de los peores vicios humanos son empleados para preservar las necesarias apariencias. Como resultado, los sentimientos delicados van debilitándose gradualmente; las advertencias de

la virtud dejan de sentirse; la mente se hace corrupta y está abierta a cualquier solicitud que presenten en apetito y la pasión. Tal vez este sea el curso natural de las cosas según el plan del sexo masculino, pero origina una observación trillada e imprudente en la que la primera falta contra la castidad de la mujer tiene el poder radical de depravar el carácter (Macaulay Graham, 2021: 151).

Macaulay Graham considera indispensable para crear una sociedad verdaderamente ilustrada, que la mujer desarrolle plenamente sus capacidades físicas e intelectuales y, así, permitirle la posibilidad de alcanzar la virtud y la felicidad en las mismas condiciones que los hombres; y, simultáneamente, los mismos derechos:

Primero, solo hay una regla para la conducta de todos los seres racionales. Consecuentemente, la verdadera virtud de un sexo debe ser la misma para el otro, siempre que una oportunidad adecuada permita su ejercicio. Y viceversa, lo que es el vicio en un sexo no puede tener un significado diferente cuando se da en el otro. Segundo, la verdadera sabiduría, que nunca se encuentra en disputa con la rectitud, es tan útil para las mujeres como para los hombres, pues es necesaria para alcanzar el máximo grado de felicidad, algo que nunca puede lograrse con la ignorancia. Finalmente, en nuestra llegada a otro mundo nuestra felicidad puede depender del grado de perfección que hayamos alcanzado en este. No podemos desdeñar en un sexo o en otro los medios de esa perfección, que no es sino otra forma de nombrar la adquisición de la sabiduría (Macaulay Graham, 2021: 143-145).

Negar a la mujer todo lo arriba indicado es caer en un fanatismo irracional y biologicista cercano al que acontece en el terreno religioso (Macaulay Graham, 2021: 157). Esta dimensión, la religiosa, no escapa al plan que Macaulay Graham traza para instruir a los individuos de la nueva etapa que se avecina, y que da sus primeros pasos en la Francia revolucionaria. Y, una vez más, se aleja con claridad de la tradición y la costumbre. Frente a la práctica cotidiana, y a los grandes referentes pedagógicos del siglo XVIII, retrasará el

estudio de las cuestiones religiosas y metafísicas. A su juicio, por la complejidad de los contenidos, la mayoría de ellos alejados de la experiencia y difíciles de racionalizar, no será hasta los dieciocho años aproximadamente cuando los y las jóvenes empezarán a abordarlos. Macaulay Graham, que ya había criticado las guerras religiosas entre católicos y protestantes que asolaron Inglaterra y Europa en el último tomo de *La Historia de Inglaterra* (Macaulay Graham, 1783: 69), es tremendamente crítica con una forma de entender la fe que se alía con el poder político, que justifica sus abusos y que, en última instancia, exhorta a los creyentes a asumir el sufrimiento sin más algo que acontece en el momento en el que el cristianismo se convierte en religión oficial del Imperio romano (Green, 2020:145). En las *Cartas sobre la educación*, es cuanto menos llamativo que el capítulo destinado a la enseñanza de la religión aparezca con el siguiente título: Acerca del vicio de mentir. Sobre la religión. Esto, lejos de ser azaroso, es una no muy sutil declaración de intenciones, pues los preceptos religiosos vienen acompañados de un lenguaje y unas intenciones humanas capaces de conducir a la violencia y al error:

Las delicadas mentes de los niños, Hortensia, no están adaptadas para entretenerse con ideas abstractas y, consecuentemente, muy pocos tienen acceso a la contemplación de los asuntos religiosos. De hecho, muy pocos son los adultos que tienen suficiente solidez comprensiva y fortaleza intelectual para estudiar teología con buenos resultados. Es por estas razones por lo que formamos nuestra fe a partir de los dictados de la autoridad y de esa contemplación que por su sublime trascendencia tiene, por encima de todo, una tendencia a elevar la mente, alegrar y determinar sus sentimientos, pero que, en vez de encaminar al hombre a la mayor perfección de su naturaleza, lo hunde por debajo de esta (Macaulay Graham, 2021: 69).

Comprender las verdades religiosas, y no malinterpretarlas ni ser manipulados en su exégesis, exige de todo ese proceso formativo que enumeramos anteriormente. En este sentido, Macaulay Graham dirige su mordaz pluma ante dos sujetos. El

primero, quien se aprovecha de su poder en el púlpito y en el estrado para servirse de la religión con fines egoístas; el segundo, la masa de hombres y mujeres incultos, crédulos y fácilmente manipulables, “Como la comprensión de las Escrituras en el presente depende en gran medida de un conocimiento crítico y de la observación, rara vez las entenderá quien no esté instruido” (Macaulay Graham, 2021: 71).

### 2.1. OPOSICIÓN A LAS PEDAGOGÍAS DOMINANTES

Además, la heterodoxia religiosa la aleja, por otra parte, de quienes ejercen una influencia mayor en la educación de las mujeres, pudiendo mencionar, para la ocasión, a tres pensadores: Fénelon, Rousseau y Madame de Genlis. François Fénelon publica en 1686 *Tratado de la educación de las hijas*, obra que tuvo un peso notable en Francia, España e Italia a lo largo del siglo siguiente. El autor francés elabora una guía destinada a las madres e institutrices eduquen a las niñas para que sean esposas que acaten las normas de sus futuros maridos, sin cuestionar los preceptos religiosos y morales subyacentes (Franco Rubio, 2009: 482). La sabiduría es entendida aquí como la correcta manifestación de las bondades femeninas, la dulzura, la sencillez y la obediencia. Lo contrario las convierte en eruditas ridículas que serán rechazadas por los hombres (Fénelon, 1820: 5). Consiguientemente, aprenderán por medio de cuentos y relatos moralizantes; y cuidarán su físico con algo de ejercicio físico y una alimentación variada que prohíbe comer entre horas, para evitar un posible sobrepeso que genere el rechazo masculino, y será la encargada de transmitir las verdades de la fe a sus descendientes. Por otra parte, Fénelon está pensando en las niñas de la nobleza y la aristocracia, y no con la finalidad universalista de nuestra protagonista. La mujer perteneciente a la élite ha de ser modélica, dignificar su apellido y el de su marido. No hay propósito emancipador alguno, ni para la mujer ni para las clases más bajas.

En los capítulos de *Cartas sobre la educación* que la autora inglesa dedica a abordar la ilustración de las mujeres, Rousseau emerge como el gran rival a rebatir. Es mencionado en decenas de ocasiones para desmontar sus tesis naturalistas y



cosificadoras sobre el sexo femenino, encarnado en Julia. Macaulay Graham opondrá un racionalismo iusnaturalista que, volcado hacia los derechos, afirma sin titubeos la igualdad. La educanda no es, como afirman los tres autores nombrados, mera portadora de los valores religiosos, madre y esposa. La dimensión rupturista, ese ir más allá de los límites de muchos pensadores de su época, conduce a la pensadora inglesa a romper los vínculos intelectuales con Rousseau. Si bien sigue de cerca planteamientos políticos contenidos en *El Contrato Social*, lleva a cabo un movimiento similar al que realizará Wollstonecraft, dirigir hasta sus últimas consecuencias las ideas de igualdad y virtud que el ginebrino apartaba de la mano de las mujeres (Sánchez Muñoz, 2008: 33). Nada tiene que ver Julia, la inocente y sumisa compañera de Emilio, con la educanda que va creciendo intelectualmente en *Cartas sobre la educación*; el enfoque feminista de este texto no se entiende sin las aportaciones pedagógicas del ginebrino, interlocutor y adversario a rebatir en las partes centrales de la apología coeducativa, en las que Macaulay Graham incluye a su sexo en el acceso a la virtud y la felicidad, alejando a la mujer del determinismo naturalista (Vilafranca Manguán, 2012: 35-53). que recorre todo el *Emilio* roussonianos:

El uno debe ser activo y fuerte, el otro pasivo y débil. Es indispensable que el uno quiera y pueda, y es suficiente que el otro oponga poca resistencia. Establecido este principio, se deduce que el destino especial de la mujer consiste en agradar al hombre (Rousseau, 182: 2002).

Por el contrario, para la autora de las *Cartas*, la mujer no tiene un futuro escrito de antemano, ni la Providencia ni la naturaleza la ha marcado con un sentido último y dependiente del hombre, y su mayor debilidad física no es motivo para justificar forma alguna de discriminación. Rousseau encarna en su siglo el paradigma masculino que, desde los comienzos de la humanidad, desde aquellas épocas en las que el movimiento ilustrado era un sueño imposible, ha reducido a la mujer a un estado de eterna esclavitud, convirtiendo sus virtudes en debilidades y vicios al servicio del otro sexo. Cambiar el curso

de la historia, de los acontecimientos, exige empezar de cero en muchos aspectos, siendo prioritario modificar radicalmente el modelo educativo, que será plenamente inclusivo desde que el y la educanda da sus primeros pasos hasta que se les considera plenamente formados, o sea, ilustrados.

De Genlis, autora de *Adela y Teodoro*, libro muy influyente en Francia e Inglaterra durante el último tercio del siglo XVIII, también dialoga con Macaulay Graham. La autora francesa separa a los diez años de edad a niños y niñas, destinando a la joven Adela a una preparación dirigida a solventar con éxito las tareas del espacio privado y hacer más dulce la vida de su esposo:

Desarrollar todo lo posible nuestras facultades intelectuales es un deber religioso; es cumplir con nuestro destino que el hombre se eleve por las virtudes y por el genio, que se separe del bruto y que cumpla con las intenciones del Creador (De Genlis, 1817: 67).

La propuesta de De Genlis se dirige a la mujer con dos contenidos firmemente ensamblados: moralidad y religión. Su Adela empieza a formarse cuando tiene unos dos años de vida y concluye este proceso con el matrimonio. Entre medias, tiene la misión de perpetuar los modos y costumbres cristianos y desplegar adecuadamente su inclinación natural para servir al hombre. La mujer es, en esencia, una potencial madre y esposa; esta es su finalidad y no puede plantearse otra alternativa, se entrega en cuerpo y alma:

Solo vive para sus hijos, renuncia a la disipación, a los placeres, para dedicarse enteramente a su educación; pasa el día dándoles lecciones, y una parte de las noches las dedica a estudiar, a instruirse para ellos; sacrifica con alegría su juventud, su tiempo, su salud y, *voilà*, así se alcanza el ejemplo sublime (De Genlis, 1785: 315-316).

Por el contrario, en ningún momento Macaulay Graham establecerá una diferenciación que afecte a cuestiones religiosas y morales. La igualdad entre sexos, fundamentada en la razón, no hace distinciones de esa índole. Como tampoco propondrá

cambios en el sistema educativo marcados por razones externas a su propia evolución, al contrario de lo llevado a cabo por Fénelon, Rousseau y De Genlis, para quienes la instrucción de la mujer giraba en torno a dos momentos decisivos, naturales e inevitables: el matrimonio y la maternidad. *Cartas sobre la educación* no hace referencia en ningún momento a ambos; la mujer no aparece ni destinada ni dedicada a ser esposa y madre. Sucede, implícitamente, lo contrario, incitándola a ganar autonomía, a ser dueña de su futuro, para lo que necesita formarse plenamente, en igualdad total con el hombre.

### 3. CONCLUSIONES

En los comienzos del movimiento feminista, el asunto de la educación de las mujeres ocupó un lugar central. Una vez adquirida la toma de conciencia por parte de un grupo minoritario pero influyente de intelectuales, fundamentalmente de Inglaterra y de Francia, de la precaria situación en la que se encontraba su sexo, el análisis de las causas, consecuencias y posibles salidas al problema se focalizó en el proceso formativo. En este sentido, Catharine Macaulay Graham es una figura indispensable y pionera. Sus aportaciones feministas, contenidas fundamentalmente en *Cartas sobre la educación*, marcan un punto de inflexión por la radicalidad de su propuesta y por la profundidad de un programa educativo plenamente ilustrado. Macaulay Graham es incapaz de concebir un proyecto emancipatorio y racional que no cuente con la mitad de la población. La instrucción, totalmente coeducativa, abarcará cuerpo y alma, y será guiada por tutores ilustrados que transmitirán conocimientos humanísticos, científicos, técnicos y vinculados a una óptima forma física. De esta manera, la niña, convertida en educanda, cultivará sus facultades corporales e intelectuales en igualdad de condiciones, deshaciéndose así de los inveterados prejuicios y estereotipos sexistas y cosificadores que convertían el aprendizaje en mera coquetería, que hacían de su vida un acto de sumisión y entrega absoluta por y para el hombre.

Macaulay Graham es imprescindible para comprender las reivindicaciones feministas que, desde la segunda mitad del siglo XVIII, han marcado el rumbo hasta la actualidad. No en

vano, *Cartas sobre la educación* ejerció una influencia decisiva en una autora como Mary Wollstonecraft; su *Vindicación de los derechos de la mujer* es, en gran medida, resultado de la lectura de aquella obra (Macaulay Graham, 2021: XCIX-CV). Y el nexo entre ambas pensadoras no es solo intelectual, se fraguó una comunicación epistolar interrumpida por la muerte de Macaulay Graham (Green, 2020: 294-295). Buena prueba de la presencia de nuestra protagonista en la obra de Wollstonecraft son estas palabras vinculadas a la crítica de la visión biologicista de Rousseau y al peso que una cultura machista ha ejercido sobre la mujer, y que actúa como broche de oro para reclamar el legado de quien puede considerarse su maestra:

Esta palabra [respeto] me trae el recuerdo de la señora Macaulay, sin duda la mujer de mayor talento que ha existido en este país y, sin embargo, ha muerto sin que se prestara respeto suficiente a su memoria. La posteridad será más justa y recordará que Catharine Macaulay fue un ejemplo de las cualidades intelectuales que se suponían incompatibles con la debilidad de su sexo. Realmente, en su forma de escribir no aparece el sexo, porque es como el sentido que comunica, fuerte y claro. No denominaré al suyo entendimiento masculino porque no admito una asunción de razón tan arrogante, pero sostengo que era firme, y que, a su juicio, fruto maduro de un pensamiento profundo, fue una prueba de que una mujer puede adquirirlo en la plena definición de la palabra. Poseía más penetración que sagacidad, más entendimiento que imaginación, y escribió con sobria energía y exactitud sus argumentos; no obstante, la afinidad y la benevolencia proporcionan interés a sus sentimientos, y ese calor vital a sus argumentos que fuerzan al lector a tenerlos en cuenta. Cuando pensé en escribir estas críticas, conté por anticipado con la aprobación de la señora Macaulay, con un poco de ese ardor optimista que ha sido la tarea de mi vida reprimir; pero pronto me enteré, con la calma enfermiza de la esperanza frustrada y la inmóvil seriedad del pensar, de que ya no estaba entre nosotros (Wollstonecraft, 1996: 109-110).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE GENLIS, Madame (1785). *Théâtre à l'usage des jeunes*

- personnes: La Bonne mère*. Paris: Onfroy.
- DE GENLIS, Madame (1817). *Les Battuécas*. Paris: Chez Maradan.
- FÉNELON, François (1820). *Tratado de la educación de las hijas*. Barcelona: Imprenta de Piferrer.
- FRANCO RUBIO, Gloria (2009). “El tratado de la educación de las hijas, de Fénelon, y la difusión del modelo de mujer doméstica en la España del siglo XVIII”. En A. Alvar Ezquerra (ed.), *Las Enciclopedias en España antes de l’Encyclopédie* (479-500). Madrid: CSIC.
- GREEN, Karen (2019). *Catharine Macaulay’s Republican Enlightenment*. New York: Routledge.
- GREEN, Karen (2020). *The correspondence of Catharine Macaulay*. New York: Oxford University Press.
- HURTADO SIMÓ, Ricardo (2020). “¿A qué llamamos Ilustración radical?”. *Paradoxa*, 22, pp. 19-56.
- HURTADO SIMÓ, Ricardo (2022). “La educación radical de Catharine Macaulay Graham”. *Revista Tópicos Educacionais*, 28 (1), 258-277.
- MACAULAY GRAHAM, Catharine (1783). *The History of England from the Accession of James I to that of the Brunswick Line*, 8. London: C. Dilly.
- MACAULAY GRAHAM, Catharine (2021). *Cartas sobre la educación. Con observaciones respecto a temas religiosos y metafísicos*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- ROUSSEAU, Jean Jacques (2002). *Emilio o de la educación*. Barcelona: RBA.
- SÁNCHEZ MUÑOZ, Cristina. “Genealogía de la vindicación” (2008). En E. Beltrán, V. Maqueira, S. Álvarez y C. Sánchez (coords.), *Feminismos: debates teóricos contemporáneos* (17-73). Madrid: Alianza.
- VILAFRANCA MANGUÁN, Isabel (2012). “La filosofía de la educación de Rousseau: el naturalismo eudemonista”. *Educació i Història: Revista d’Història de l’Educació*, 19 (gener-july), 35-53. Palma: UIB.
- WOLLSTONECRAFT, Mary (1996). *A Vindication of the Rights of Woman*. Dover: Dover Publications Inc.



PONER EL CUERPO CONTRA EL [BIO]PODER:  
VIOLENCIA Y REBELDÍA ENCARNADAS EN EL  
CUERPO DE LAS MUJERES EN *FRUTA PODRIDA*  
(2007), DE LINA MERUANE Y *LA VEGETARIANA*  
(2007) DE HAN KANG

PUTTING THE BODY AGAINST THE  
[BIO]POWER: VIOLENCE AND REBELLION  
INCARNATED IN WOMEN'S BODIES IN *ROTTEN*  
*FRUIT* (2007) BY LINA MERUANE AND *THE*  
*VEGETARIAN* (2007) BY HAN KANG

Pilar IGLESIAS APARICIO  
*Investigadora Independiente.*

*Resumen*

En este trabajo, nos aproximamos a las obras *Fruta podrida* (Lina Meruane, Chile), y *La Vegetariana* (Han Kang, Corea del Sur), publicadas en 2007. Ambas novelas reflejan la violencia y la explotación ejercidas sobre las mujeres, en paralelismo con la explotación y la destrucción de la naturaleza en un marco neoliberal. En ambas novelas, las protagonistas, se inmolan, de diferente forma, como expresión de rebeldía, resistencia y encarnación de la denuncia de las violencias visibles e invisibles.

*Palabras clave:* *La Vegetariana*, *Fruta Podrida*, cuerpo y literatura, literatura feminista, violencia contra las mujeres

*Abstract*

In this paper, we approach the works *Rotten Fruit* (Lina Meruane, Chile) and *The Vegetarian* (Han Kang, South Korea), published in 2007. Both novels reflect the violence and exploitation exercised against women, in parallelism with the exploitation and destruction of nature in the framework of

neoliberal societies. In both novels, the protagonists immolate themselves in different ways, as an expression of rebellion, resistance and embodiment of denunciation of visible and invisible violence.

*Keywords:* *The Vegetarian*, *Rotten Fruit*, body and literature, feminist literature, violence against women

## 1. CUERPO Y LITERATURA. LA LITERATURA ENCARNADA.

Numerosas escritoras contemporáneas de diferentes países desarrollan lo que podemos denominar una “literatura encarnada”. Escribir de, desde y sobre el cuerpo implica revelar las marcas que la socialización de género, la religión, la cultura, la precariedad, la colonialidad, la racialización, la violencia, los diferentes sistemas de opresión... imponen sobre los cuerpos, y, especialmente, sobre los cuerpos de las mujeres, porque el cuerpo, “aquello que se presenta como lo más natural, primario e inmutable no es un *a priori* histórico, una mera realidad biológica, sino una construcción cultural con sus modulaciones a través de los tiempos” (Bolufer Peruga, 2001: 205). Nuestro cuerpo es “la superficie primera de la palabra y de la cultura, adonde van a parar las narraciones ideológicas que la realidad social nos lega” (Domínguez Galván, 2019: 306). El aprendizaje social “labra en las carnes, a golpes de discursos y de prácticas de salud y de urbanidad, los perfiles de las hegemonías sociales que se construyen, que dominan y se discuten en una época y un entorno dado” (Bolufer Peruga, 2001: 205-206). El control social no se ejerce sólo a través de discursos teóricos, sino, fundamentalmente, en el cuerpo y con el cuerpo, según la teoría foucaultiana. Y ello afecta, sobre todo, a las mujeres porque ellas “han sido representadas en relación más estrecha y directa con lo material, con lo corpóreo, con una biología que se ha hecho destino” (Bolufer Peruga, 2001: 206). Son los cuerpos de las mujeres, y el uso que se les permite hacer de ellos, los que quedan regulados por los discursos hegemónicos y las imposiciones transmitidas a través de instituciones como la familia, la religión, las costumbres sociales y el conocimiento científico-médico, no ajeno a la construcción social dominante.



En gran parte de la literatura escrita por varones “la mujer representa los deseos, las ilusiones, los encantos que los hombres depositan en ella haciéndola su objeto de deseo, de ira, de frustración, su quimera, etc.” (Salinero Cascante, 2001: 41). Y ello lleva a la producción de representaciones idealizadas, que ignoran las vivencias reales de las mujeres; hasta otras negativas y abyectas, pasando por cuerpos perfectos, moldeables, manipulables y siempre disponibles, como las “evas” de Louise O’Neill<sup>1</sup>. “El cuerpo en general y el de la mujer en particular sufre las modificaciones que le impone cada cultura. Cada época tiene un perfil específico de mujer que oscila entre las formas abundantes de una diosa madre y la Venus tentadora que seduce” (Santiso Sanz, 2001: 232). En la búsqueda inalcanzable de responder al modelo impuesto por la cultura y el deseo masculino, el cuerpo de la mujer se convierte “en lugar de sacrificio, frustraciones, culpas, penitencias y renunciaciones” (Santiso Sanz, 2001: 241). La alimentación, tan marcada por la cultura, tiene diferente significación para hombres y mujeres. Tradicionalmente “el hombre es el principal destinatario del servicio y el devorador del alimento que la mujer debe aprender a prepararle” (Gómez, 2001: 80). La mujer tiene que equilibrar permanentemente su deseo hacia la comida para ajustarse al modelo corporal de cada época, generando con más frecuencia que los hombres trastornos relacionados con la alimentación, como la anorexia y la bulimia, que pueden constituir respuestas corporales de rebeldía.

Afortunadamente, hace ya décadas que muchas mujeres tomaron la palabra subvirtiendo el orden patriarcal en la literatura, porque quizás, como afirmaba Hélène Cixous (1995: 61), “un texto femenino no puede ser nada más que subversivo”, frase que probablemente reescribiríamos ahora cambiando “femenino” por “feminista”, pues no basta la mera autoría de mujer. Hablamos de

una nueva literatura de mujeres en la que el cuerpo femenino es el punto de partida desde el cual mirar y narrar el mundo,

---

<sup>1</sup> Autora irlandesa. Su primera novela es la distopía feminista *Only ever yours* publicada en 2014.

contrariando así toda una tradición donde el imaginario femenino ha sido escrito y fijado literariamente por los hombres desde su visión masculina y patriarcal. (Domínguez Galván, 2019: 309).

Hablamos de autoras que escriben desde la realidad del cuerpo sexuado, socializado y constreñido, pero también sentido y vivido, lo que les permite incorporar las experiencias, emociones, pensamientos, dolores y placeres de las mujeres, a través de palabras que resultan subversivas, críticas y transformadoras, presentando protagonistas que “encarnan” las opresiones y actualizan, también a través de sus cuerpos, sus estrategias de rebeldía y resistencia.

## 2. *LA VEGETARIANA*. ANOREXIA COMO REBELDÍA

*La Vegetariana* (2007)<sup>2</sup>, de Han Kang (1970)<sup>3</sup>, está compuesta por tres capítulos que corresponden a tres novelas cortas: *La Vegetariana*, *La mancha mongólica* (publicada como novela independiente en 2005, obteniendo el Premio Literario Yi Sang de Corea del Sur) y *Árboles en llamas*. La versión completa fue publicada en 2007 y dos años más tarde, se estrenó una película surcoreana basada en la misma. La traducción al inglés, obtuvo en 2016 el Premio Internacional Man Booker, concedido conjuntamente a Hang Kang y a la traductora Deborah Smith. Asimismo, obtuvo en España, en 2019, el XXIV Premio San Clemente. La novela

---

<sup>2</sup> Sobre *La Vegetariana*, ver: Barros y Villazón, 2023; Bica, 2023; Chandra y Pai, 2017; Freitas, 2019; Iglesias Aparicio, 2024; Kyun y Chica-Morales, 2024; Lopes da Costa y Pinheiro-Mariz, (2022); Maciel, 2022; Savitri, 2018.

<sup>3</sup> Han Kang denuncia en sus obras el horror de las diferentes formas de violencia y retrata el dolor individual y colectivo. Ha publicado poemas, relatos y cinco novelas: *Ciervo Negro* (1998); *Tus manos frías* (2002); *La Vegetariana* (2007); *Sopla el viento, vete* (2010); *Actos humanos* (2014) Premio Manhae de Literatura de Corea y Premio Malaparte de Italia en 2017; *Blanco* (2016) finalista del Booker International en 2018; *Sin decir adiós* (2021) y *La clase de griego*, (2023). Otros galardones son: Premio Médicis Extranjero; Premio Artista Joven del Año; 25 Premio de Novela Coreana; Premio de Literatura Hwang Sun-won y Premio de Literatura Dong Ri.

se articula desde tres miradas: la del esposo, que resulta el más ajeno y distante a los sentimientos de Yeonghye; la de su cuñado artista, cautivado por el poder simbólico de una iniciativa, de una «acción» rebelde, que desea explotar creativamente; y la de su hermana, que, si bien no logra descifrar las razones de Yeonghye, de algún modo comprende su sufrimiento mientras toma cierta conciencia de lo que ella misma ha soportado por el hecho de ser mujer (Martínez, 2017: 7).

Yeonghye es una mujer vulgar, razón por la que el marido se casó con ella, compensando sus propios sentimientos de inferioridad. Cumple perfectamente el rol de esposa, satisfaciendo las necesidades sexuales, alimenticias y de cuidado de su marido, y contribuye a la economía familiar con trabajos temporales.

Sin embargo, desde el comienzo observamos dos actos de rebeldía, el hecho de no querer llevar sujetador y la decisión de no tomar carne ni pescado, movida por unos sueños angustiosos en que se ve a sí misma cubierta de sangre, incluso capaz de matar salvajemente:

*me ha quedado la sensación de algo espeluznante, sucio, terrible y cruel. Como si yo hubiera matado a alguien con mis propias manos o hubiera muerto a manos de otra persona. Es una sensación imposible de imaginar si no se ha vivido antes... Es perentoria, frustrante y tibia como la sangre que aún no se ha enfriado (Han, 2017: 27)<sup>4</sup>.*

¿Sufre algún tipo de trastorno mental? ¿o más bien necesita expresar la rabia reprimida ante la violencia sufrida durante toda su vida, desde las palizas del padre en la infancia a la indiferencia del marido, que se transformará también en violencia física cuando la descubra tirando a la basura la carne y pescado que guardaban en el frigorífico? ¿Lucha su cuerpo, como el cuerpo sangrante de los animales de sus sueños, por liberarse de la opresión estructural, familiar y social que pesa

---

<sup>4</sup> Los textos que corresponden a la voz de Yeonghye están en cursiva en el original.

sobre ella?

Yeonghye impone para sí y para su marido una alimentación vegetariana; se niega incluso a tomar carne o pescado durante una cena de la empresa del esposo. Ante el cuestionamiento continuo sobre su forma de alimentación, y haber sido acallada por su marido en público cuando trataba de referirse a sus experiencias oníricas, Yeonghye reacciona con el silencio, forma de resistencia que incomoda al grupo al romper la aparente “normalidad” establecida. También en silencio intenta rechazar las relaciones sexuales con su marido, quien, indiferente a los sentimientos de Yeonghye, la viola, buscando su propia satisfacción

Cuando volvía tarde a casa de alguna reunión, me abalanzaba sobre mi mujer impulsado por el alcohol. Incluso sentía una inesperada excitación cuando le bajaba los pantalones sujetando sus brazos forcejeantes. Lanzándole insultos en voz baja mientras ella se me resistía con todas sus fuerzas, lograba penetrarla en una de cada tres oportunidades. Entonces se quedaba mirando el techo en medio de la oscuridad con los ojos vacíos, como si fuera una esclava sexual forzada por los nipones. Después de correrme, ella se ponía de lado dándome la espalda y hundía la cara entre las sábanas (Han, 2017: 29).

Un comportamiento similar tendrá su cuñado hacia Inghye, la hermana mayor de Yeonghye, volcando en ella el deseo por su cuñada y convirtiendo el sexo en un acto de violencia y humillación de la mujer:

Unos días atrás, la noche del día en que había ido a ver a su cuñada, había forzado a su mujer en la oscuridad impelido por un deseo incontenible [...] —¿Qué te ocurre? No quería escuchar su tono nasal, así que le tapó la boca. [...] Cuando terminó de correrse, su mujer estaba llorando. No supo si era por la excesiva violencia que había mostrado o por otro sentimiento que desconocía. Su mujer se dio la vuelta dándole la espalda, mientras murmuraba: «Tengo miedo». O quizá había dicho: «Me das miedo» (Han, 2017: 63)

Para someter la voluntad de Yeonghye, su marido pide ayuda

a la familia. Durante una comida familiar el padre la agrede violentamente para obligarla a comer carne. La respuesta a este acto de dominio y violencia es autolesionarse con un cuchillo de cocina, quizás su único resquicio de libertad.

Tras la salida del hospital, y siempre manteniendo su negativa a ingerir ningún alimento que no sea vegetal, Yeonghye será objeto de la obsesión sexual de su cuñado, sobre todo desde el momento en que sabe que tiene una mancha mongólica en la nalga. Inghye descubre a ambos desnudos, con el cuerpo cubierto de flores pintadas, tras una relación sexual que no puede dejar de considerarse una violación: “Esperó a que su llanto se calmara y luego volvió a acostarla en el suelo. En los últimos minutos de sexo, ella hizo castañetear los dientes, lanzó gritos ásperos y agudos, escupió resoplando «basta...» y se puso a llorar nuevamente” (Han, 2017: 89).

Al ser descubiertos por Inghye, Yeonghye y su cuñado tratan de saltar por la ventana y son ingresados en un psiquiátrico. Él es considerado «una persona en sus cabales» (Han, 2016: 104), enviado a la cárcel y puesto en libertad poco después, desapareciendo de la vida de su familia. Yeonghye va de psiquiátrico en psiquiátrico bajo el cuidado de Inghye, hasta el final de la novela que parece coincidir con el final de su vida (Iglesias Aparicio, 2024: 212).

Ante la imposibilidad de comprender el comportamiento de Yeonghye, los médicos le diagnostican anorexia nerviosa y esquizofrenia. “La resistencia, la rebeldía de Yeonghye no encuentra perdón: ha de permanecer encerrada, y su hermana, abandonada por el resto de su familia y su marido, será la única que se encargue de proporcionarle cuidados y visitas durante su encierro” (Barros y Villazón, 2023: 115). Su decisión final de no ingerir ningún alimento, salvo agua, en una identificación completa con las plantas, tampoco será respetada por el poder médico:

La inyección intravenosa es la única manera de proporcionarle proteínas y glucosa, pero ya no hay más lugares que puedan ser pinchados con la aguja. La única salida es conectar con la vena cava que pasa por el hombro, pero esta es una operación difícil

y debe ser realizada en un hospital general (Han, 2017: 112).

Yeonghye deja de menstruar y presenta un cuerpo asexuado (Han, 112), en el que apenas se diferencian sus pechos. La anorexia, protesta extrema a través del cuerpo, tiene entre sus factores causantes “la rebeldía y la impotencia que sufre la joven al enfrentarse, en su proceso de socialización, con el papel o rol que se le sigue asignando a la mujer en nuestra sociedad” (Gómez, 2002: 78). Es significativo que en los casos de anorexia “la amenorrea aparece antes de que exista una delgadez que la justifique, lo cual indica la existencia además de un factor psicológico de rechazo a la regla que actúa sobre los niveles hormonales de estas mujeres” (Gómez, 2001: 83).

Yeonghye aparece como extremadamente vulnerable y objeto de diferentes violencias (física, sexual, médica) ejercidas sobre su cuerpo. Pero es también a través de su cuerpo, su resistencia a ser alimentada, como ejerce la rebeldía más extrema contra esa misma dominación.

Inghye ha arrastrado el peso de las responsabilidades de hija, hermana, esposa y madre. “Desde los años de infancia, en los que eran castigadas con cachetadas por la mano pesada del padre, Yeonghye había sido para ella alguien a quien debía cuidar continuamente, alguien que le suscitaba un sentimiento de responsabilidad que se asemejaba al instinto maternal” (Han, 2017: 98). Ha asumido la carga de las tareas domésticas, la atención a su pequeño negocio, su propia enfermedad y el cuidado de su hijo en soledad, ante la indiferencia y falta de responsabilidad de su marido. La inminente muerte de Yeonghye la lleva a interrogarse sobre su propia vida y quizás las últimas frases de la novela nos indiquen la apertura a su propia rebeldía: “En silencio, respira profundamente. Mira con fiereza los árboles que arden a la vera del camino, mira las verdes llamas que se agitan como incontables bestias en pie. Como si esperara una respuesta, mejor dicho, como si la reclamara, su mirada es sombría y tenaz” (Han, 2017: 135).

### 3. *FRUTA PODRIDA*. ENFERMEDAD Y BULIMIA COMO REBELDÍA

*Fruta podrida*<sup>5</sup> de Lina Meruane (Chile, 1970)<sup>6</sup>, narra “las vivencias de dos «medio hermanas», María y Zoila, que encarnan dos discursos diferentes: el de la productividad y la salud frente al de la improductividad y la enfermedad” (Bukhalovskaya, 2021: 428). Se estructura en cuatro capítulos: “Plan fruta”, “Moscas de la fruta”, dividido en seis apartados, introducidos por frases del denominado “cuaderno de descomposición”; “Fruta de Exportación” y “Pies en la tierra”, especie de monólogo de 49 páginas, escrito en cursiva, sin separación en párrafos, que dirige la enfermera a una extraña mujer, sentada frente al Gran Hospital de la ciudad del Norte.

La novela constituye “una distopía, quizás extremadamente realista, que muestra el paralelismo entre la explotación de la naturaleza (mediante la superproducción frutícola en un «país del Sur» para su exportación a «un país del Norte») y la explotación laboral, sexual y reproductiva de las mujeres” (Iglesias Aparicio, 2024: 216). Además, aunque podría situarse en cualquier otro país del sur global, no deja de ser una crítica a cómo

---

<sup>5</sup> Sobre *Fruta podrida* ver: Bukhalovskaya, 2021; Canepa, 2011; Fallas Arias, 2016; Fenna Walst, 2015; Ferrús, 2016; Iglesias Aparicio, 2024, Novelli, 2019; Recchia, 2018.

<sup>6</sup> Ha publicado las colecciones de relatos *Las Infantas* (1998) y *Avidez* (2021); las novelas: *Póstuma* (2000); *Cercada* (2000); *Fruta podrida* (2007), Premio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile a la Mejor Novela Inédita en 2006, y Premio Cámalo Otra Mirada de España en 2016; *Sangre en el ojo* (2012), Premio Sor Juana Inés de la Cruz de México 2016 y *Sistema nervioso* (2018); y los libros de ensayo *Viajes virales la crisis del contagio global en la escritura del sida* (2012) basada en su tesis doctoral; *Contra los hijos* (2014), *Volverse Palestina* (2014), *Palestina en pedazos* (2021) y *Zona Ciega* (2021), así como el libro de poesía *Palestina* (2018). En 2011 recibió el Premio Anna Seghers en Alemania, por el conjunto de su obra. Meruane destaca por describir de forma precisa y detallada los síntomas, sensaciones, percepciones y emociones relacionadas con procesos corporales y enfermedades. Desde una mirada crítica feminista y a través de un lenguaje escueto, realista, descarnado, pero también poético y lleno de simbolismos, denuncia en sus obras, diferentes tipos de violencia, incluida la brutalidad de la tortura bajo la dictadura, la violencia familiar, la violencia en la pareja, y el enfrentamiento radical del ser humano con la enfermedad y la muerte.

el régimen-militar-disciplinario-chileno utilizó diferentes dispositivos para disciplinar el cuerpo social, especialmente el de las mujeres, exigiéndoles la adhesión al sistema neoliberal, sin importarle que las corporaciones internacionales contratantes se ensañaran sobre ellas, como también se encarnizó la autoridad médica sobre sus cuerpos, una vez desmantelado el sistema de salud chileno (Fallas Arias, 2016: 6).

La violencia contra la naturaleza no se lleva a cabo aquí mediante la muerte de los animales para consumo humano, sino mediante la utilización de pesticidas y otros productos químicos, a fin de producir la fruta destinada a la exportación a países ricos.

Las temporeras están sometidas a condiciones laborales inhumanas: “aseguraban que ganaban la mitad porque no eran hombres, porque eran jóvenes, porque estaban desesperadas” (Meruane, 2015: 105), carecían de contrato y “estaban solas, solísimas, se habían ido quedando sin sus hombres, sin sus maridos, sin los padres de la prole, porque todos ellos estaban cesantes o alcoholizados o vagando por las calles y no contaban con ellos” (Meruane, 2015: 104-105).

María, la Mayor, además de su dedicación fiel como encargada, vive permanentemente embarazada, dando a luz cada año a una criatura que entrega inmediatamente, para ser utilizada en los experimentos y trasplantes de órganos, que permiten mantener el excelente estado de salud de las y los ciudadanos del Norte. Es el precio que paga para obtener, algún día, un tratamiento que cure la diabetes que sufre la Menor, Zoila. En su afán por contar con la aprobación del poder (el Ingeniero, el Médico...), María está siempre disponible y no cobra las horas extraordinarias “porque era necesario demostrar que podía como cualquier hombre, sin reclamar, sin admitir jamás cansancio o preocupaciones, sin apelar a otras necesidades. Trabajar agachando el moño [...] con bototos pesados y pantalones estrechos, como si no fuera la que era, como si no tuviera el cuerpo que tenía” (Meruane, 2015: 39). Reprimía sus propias frustraciones y desconocía la sororidad hacia sus compañeras.



Así había ascendido peldaño a peldaño desde el primer piso hasta el segundo, dejando atrás el rumor y la fetidez del sudor y la sangre menstrual de temporeras y de supervisoras y de la nueva secretaria en prácticas, para empezar a tomar decisiones ejecutivas sobre el futuro de la empresa (Meruane, 2015: 28).

Sin embargo, en un contexto en que la higiene es indispensable para mantener la industria frutícola, y en el que un perfecto estado de salud es la gran aspiración del sistema, la rebeldía de la Menor se encarna en una enfermedad, la diabetes, genética e irremediable, como la desobediencia (Meruane, 2015: 80), en la que

no había bacterias involucradas ni virus, no había amebas ni menos hongos que pudieran ser rociados una noche desde el cielo, con avionetas. No se podía cavar alrededor de la Menor y regarla con antidotos. No se sabía lo suficiente sobre cómo proceder para evitar la aparición de esa condición que resultaba tan sorprendente para la ciencia (Meruane, 2015: 25).

Además, en vez de seguir el estricto régimen que el Médico le impone, la Menor devora todo tipo de comida: “Yo no desperdicio ni devuelvo nada: tengo más hambre que posibilidades de saciarla. Hambre de todo lo prohibido, hambre de lo que quedó pegado en las ollas, de lo que sobra y se desperdicia” (Meruane, 2015: 35-36).

Las temporeras también muestran su rebeldía, en un acto fisiológico espontáneo cuando comienzan todas a menstruar al mismo tiempo (Meruane, 2015: 102), iniciando una huelga que María desactiva mediante un burdo chantaje. Pero cuando no recibe recompensa alguna y sabe que la promesa de curación de su hermana nunca se cumplirá, también ella se rebela, envenenando las manzanas con cianuro y entregando a la Menor la documentación y el dinero para viajar al Norte, momentos antes de ser detenida.

Es evidente que *Fruta podrida*

critica la consideración de la biotecnología y la medicina como sistemas de poder incuestionables. Refleja y denuncia el

excesivo control de un modelo médico que implica la deshumanización y despersonalización de la persona enferma, así como la fragmentación del cuerpo incluyendo la de los bebés nacidos para proporcionar órganos para trasplantes; el poder ejercido por la acción médica, la explotación laboral sobre los cuerpos de las mujeres, y el profundo desequilibrio de poder entre el Sur pobre que proporciona las materias primas y la fuerza de trabajo humana, incluida la reproductiva, y el Norte, rico, que ostenta el control del conocimiento científico y tecnológico (Iglesias Aparicio, 2024: 2019-220).

El ataque al biopoder se mantiene, mediante la desconexión de los bebés conservados para trasplantes, llevada a cabo por una misteriosa mujer que “cada tanto se cuele en el hospital por debajo de sus ojos sin ser detectada por sus sensores... el aparato de seguridad del hospital...” (Meruane, 2015: 175). Así lo manifiesta la extraña ¿mendiga? ¿anciana? que asiste al monólogo de la enfermera en el capítulo final, mientras su cuerpo desaparece, se extingue y los dedos de la enfermera solo “alcanzan un vacío dentro de la bota, oscilan en la cavidad in haber alcanzado todavía el pie... y entonces fuerzo la mano hasta que alcanzo un charco de líquido espeso, un fluido gomoso” (Meruane, 2015: 204).

Zoila ha logrado ser, nada más que un vacío,

lo que falta/ sobra, lo que se vuelve inasimilable. Frente al régimen disciplinador, al discurso controlador de los agentes en el aeropuerto, frente al discurso de la institución médica final, enunciado por la enfermera: Zoila es lo inentendible, ni lo vivo ni lo muerto, lo que escapa al registro, al dato útil, como su fiebre que no puede registrarse en los termómetros (Novelli, 2019: 298).

#### 4. CONCLUSIONES

En ambas novelas, el cuerpo de las protagonistas está sometido a diferentes formas de dominio, explotación y violencia, expresión de un sistema patriarcal y machista. En ambas novelas se establece un paralelismo entre la violencia y explotación de las mujeres y la explotación de la naturaleza en el marco de la economía neoliberal. En ambas, del biopoder médico pretende el control de los cuerpos, de la

vida y de la muerte. Ambas combinan situaciones de descarnado realismo con pasajes poéticos y oníricos. En ambas, las protagonistas, Zoila, María y Yeonghye, se inmolan, de diferente forma, siendo la extinción de su propio cuerpo una expresión de rebeldía, resistencia y encarnación de la denuncia de las diferentes violencias. En ambas, las historias de las protagonistas no se cierran en sí mismas, sino que es evidente el carácter subversivo, transformador y simbólico que implican.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS GARCÍA, Benamí y VILLAZÓN BUSTA, Jimena (2023). “Morir en árbol para matar al monstruo. Lo fantástico como resistencia a la violencia y el androcentrismo en *La vegetariana*”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, XI (1), pp. 105-125.
- BICA, Paola (2023). “*The Vegetarian* by Han Kang: A postmodern allegory for women’s fight for power and freedom”. *Revista de Investigación del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales*, 23, pp. 47-57.
- BOLUFER PERUGA, Mónica (2001). “Literatura encarnada: Modelos de corporalidad femenina en la Edad Moderna”. En S. Mattalia y N. Girona Fabia (eds.), *Aun y más allá: mujeres y discursos* (pp. 205-215). Valencia: Excultura.
- BUKHALOVSKAYA, Alena (2021). “Fronteras y espacios de resistencia en *Fruta Podrida* de Lina Meruane”. *Revista chilena de literatura*, 104, pp. 427-445.
- CANEPA, Gina (2011). “*Fruta podrida* de Lina Meruane: temporeras, mercadotecnia y putrefacción”. En M. Álvarez-Solar et al (eds.), *Temas iberoamericanos. Estudios dedicados a Birger Angvik y Willi Rasmussen*. Universidad EAFIT.
- CASANOVAS BOHIGAS, Anna (2001). “Cibercultura: El cuerpo esfumado”. En M. Azpeitia Gimeno et al (eds.), *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos* (pp. 21-37). Barcelona: Icaria.
- CHANDRA, Rincy & PAI, Geetha R. (2017). “THE FLOWERING OF HUMAN CONSCIOUSNESS: AN

ECOFEMINIST READING OF HAN KANG'S *THE VEGETARIAN* AND *THE FRUIT OF MY WOMAN*". *International Journal of English and Literature (IJEL)*, 7 (4), pp. 21-28.

- CIXOUS, Hélène (1995 [1979]). *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- DOMÍNGUEZ GALVÁN, Zaradat (2019). "Cuerpo y texto. Reflexiones en torno a la teoría literaria de Hélène Cixous". *Revell*, I (21), pp. 305-322.
- FALLAS ARIAS, Teresa (2016). "Fruta podrida: La reivindicación de la vida y de la muerte desde un cuerpo enfermo, desechado". *Revista Humanidades*, 6 (1), pp. 1-30.
- FENNA WALST, Simone (2015). "Ficciones patológicas: la enfermedad y el cuerpo enfermo en *Fruta podrida* (2007) y *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane". *Revista Estudios*, 31 (2), pp. 1-18.
- FERRÚS, Beatriz (2016). "«Fruta podrida» La escritura descompuesta de Lina Meruane". *Rassegna iberistica*, 39 (106), pp. 325-336.
- FREITAS BETANCOURT, Rita Lenira de (2019). "Corpo em flamas; silêncio, ruptura e violência da palavra em *A Vegetariana* (□□□□□/Chaesik Juija) de Han Kang". *fragmentum*, 49, pp. 141-157.
- GÓMEZ, Paloma (2001). "La anorexia nerviosa: una aproximación histórica". En M. Azpeitia Gimeno et al (eds.), *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos* (pp. 77-110). Barcelona: Icaria.
- HAN, Kang (2017 [2007]). *La vegetariana*. Rata.
- IGLESIAS APARICIO, Pilar (2024) "El cuerpo grita. Paralelismos entre escritoras surcoreanas y latinoamericanas contemporáneas". *Revista Internacional de Culturas y Literatura*, 27, pp. 192-224.
- KYUNG, Kang y CHICA-MORALES, Patricia (2024). "Mujer, familia y sociedad en *La Vegetariana* de Han Kang". *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 27, pp. 165-180.
- LOPES DA COSTA, José Veranildo y PINHEIRO-MARIZ, Josilene (2022). "Um devir vegetal na Coreia do Sul de Han Kang". *Revista do Programa de Pós Graduação em Letras da*

- Universidade de Passo Fundo*, 18 (1), pp. 26-42.
- MACIEL, Leonardo Gregory (2022). *O corpo e a loucura em A Vegetariana, de Han Kang, e Nada de Carne sobre nós, de Mariana Enríquez: Um estudo comparado* [Trabajo Fin de Grado]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Recuperado de <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/242261>. [Fecha de consulta: 16/01/2023].
- MARTÍNEZ, Gabi (2017). “Donde crecen las secoyas”. Prólogo a la traducción al castellano de *La Vegetariana* (pp. 5-10). Rata.
- MERUANE, Lina (2015 [2007]). *Fruta podrida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- NOVELLI, Julieta (2019). “Modos de resistencia en *Fruta Podrida* de Lina Meruane”. *Caracol*, 17, pp. 285-299.
- RECCHIA PÁEZ, Juan (2018). “Cuerpos infectos, cuerpos extraños: literatura y vida en *Fruta podrida* de Lina Meruane”. *Estudios de Teoría Literaria*, 7 (14), pp. 155-168.
- SALINERO CASCANTE, M.<sup>a</sup> Jesús (2001). “El cuerpo femenino y su representación en la ficción literaria”. En M. Azpeitia Gimeno et al (eds.), *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos* (pp. 39-76). Barcelona: Icaria.
- SANTISO SANZ, Raquel (2001). “El cuerpo del delito. Torturas culturales en torno al cuerpo”. En M. Azpeitia Gimeno et al (eds.), *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos* (pp. 223-244). Barcelona: Icaria.
- SAVITRI, Adelia (2018). “Subjectivity of women’s body as a resistance to the domination of patriarchy in novel *Vegetarian* by Han Kang”. *International Journal of English and Literature (IJEL)*, 8 (1), pp. 1-10.

SUPPLIZI ED ESTASI. IL CORPO NEMICO DELLE  
MONACHE NELL'ITALIA DELLA  
CONTRORIFORMA

SUFFERINGS AND ECSTASIES. THE ENEMY  
BODY OF NUNS IN COUNTER-REFORMATION  
ITALY

Alix KAZUBEK

*Sorbonne Université - Università Ca'Foscari*

*Riassunto*

A partire dal ritorno della clausura nel 1563, l'autrice esamina le reazioni delle monache in Italia, con particolare attenzione al posto che il dolore occupa nei loro scritti e nella narrazione della loro vita.

*Parola chiave: Controriforma, monache, clausura, dolore*

*Abstract*

Following the re-establishment of enclosure in 1563, the author examines the reactions of nuns, focusing in particular on the place of pain in their writings and in their biographies.

*Keywords: Counter-Reformation, nuns, enclosure, pain*

1. LA RIFORMA TRIDENTINA E LE MONACHE

La reintroduzione della clausura stretta attraverso il decreto tridentino *De Regularibus et Monialibus* del 1563 fu una delle riforme più significative proposte dal Concilio di Trento per i conventi femminili. Redatto durante la XXV e ultima sessione del Concilio, il decreto conteneva una serie di misure: l'osservanza dei tre voti di povertà, castità e obbedienza; l'applicazione della clausura sistematica di tutte le comunità femminili; la reintroduzione della vita communis, cioè della vita

in comune, e dell'assenza di proprietà privata; la regolamentazione dell'età minima di 12 anni per le postulanti alla vita monastica e di 16 anni per la pronuncia dei voti solenni, con l'obiettivo di combattere la reclusione forzata. Lo scopo di questa riforma era quello di agire sulla disciplina interna dei chiostri, tagliando le reti e i legami tra le giovani monache e le loro famiglie, e allo stesso tempo ristabilire severamente le regole originarie dei vari ordini, imponendo addirittura la clausura agli ordini che originariamente non la prevedevano. Le nuove norme tridentine furono diffuse e amplificate dalla costituzione *Circa pastoralis* emanata da Papa Pio V nel 1566. Essa rafforzava il decreto sopra citato affermando che l'accettazione della clausura era una *conditio sine qua non* per prendere i voti solenni e diventare monaca. Seguì una profonda crisi nel mondo della vita monastica femminile.

In precedenza, il convento era un'estensione del patrimonio familiare, dove i parlotti potevano essere trasformati in salotti e le celle in appartamenti. Era anche una scelta strategica per collocare le figlie che non volevano sposarsi, per evitare di dividere il patrimonio familiare e garantire la continuazione della linea di famiglia<sup>1</sup>. Le famiglie nobili vi collocavano regolarmente le figlie disabili, per evitare di gettare vergogna sulla famiglia. Allo stesso modo, le figlie considerate brutte, il cui valore sul mercato matrimoniale era praticamente nullo, vi venivano inviate nonostante le critiche di Bernardino da Siena, già presenti negli anni '20 del Quattrocento, ai padri che mandavano le figlie antiestetiche o inferme in convento come "sputo e vomito del mondo". Questa gestione portò comunque a un'osservazione spregiudicata della Regola all'interno dei conventi, attraverso l'abbandono della vita comunitaria, dei contatti con il mondo esterno e del fasto delle celle. In carcere, come nel monastero, il recluso o la reclusa è privat\* del suo nome, dei suoi abiti civili, è soggetto a un'autorità sulla quale non ha alcun controllo e, infine, è privato del suo corpo. La reclusione obbligatoria reinveste quindi i corpi imprigionati e

---

<sup>1</sup> La dimensione economica prevaleva, anche se c'era il desiderio di far sposare tutte le figlie. Non sempre le famiglie disponevano di una dote sufficiente per tutte, in quanto un'unica dote era solitamente prevista per la figlia maggiore.

prigionieri in modi nuovi. A tal fine, le autorità hanno dovuto sviluppare nuove conoscenze per "addestrare" i detenuti e controllare meglio i loro gesti, atteggiamenti e discorsi. Infatti, la monaca veneziana Suor Arcangela Tarabotti insiste nell'educare le giovani inviate al convento a rassegnarsi nel suo manoscritto *L'Inferno Monacale*, ma anche in *La Semplicità Ingannata*. La nuova monaca è quindi costretta, suo malgrado, all'"autocondanna" al convento e a una forma di automonitoraggio del proprio corpo, che è il risultato di un lungo periodo di formazione.

Mentre la maggior parte delle monache sembrava adattarsi alla clausura senza difficoltà, l'improvviso obbligo di sottomissione autoritaria in seguito al Concilio di Trento portò alcune monache a prendere dolorosamente coscienza della loro condizione di prigioniera. Alcune scrissero lettere di lamento, altre si unirono a nuovi movimenti religiosi riformati o si dedicarono alla produzione letteraria. Due furono le reazioni degne di nota da parte loro: la prima fu la resistenza attraverso l'organizzazione interna del convento o l'attivazione di una rete esterna e comunitaria, in particolare attraverso la scrittura; la seconda fu l'appropriazione di questa misura per creare un luogo privilegiato all'interno della Chiesa romana. Questo è simile alle strategie di "adattamento secondario" discusse da Erwin Goffman nel suo studio sugli istituti totalitari, come le prigioni, ma anche le caserme e i monasteri.

Lo scopo di questi "adattamenti secondari" è quello di ottenere privilegi minimi che non mettono in discussione l'autorità e il potere dell'amministrazione. Le cosiddette "dimissioni" non sono quindi l'unico controllo esercitato sulle monache, perché non sarebbero sufficienti. Diversi meccanismi, sia volontari che involontari, sono stati messi in atto per costringere gli organismi e hanno avuto conseguenze dirette sulla vita delle monache.

Per capire questi meccanismi, studieremo le conseguenze materiali e fisiche della riforma e le reazioni o non reazioni delle monache alla chiusura attraverso un tema centrale: il corpo imprigionato e il dolore che ne consegue.



## 2. LA CLAUSURA E LE SUE CONSEGUENZE

### 2.1. LA SALUTE

La questione della sofferenza fisica può sembrare paradossale, poiché teoricamente e teologicamente il corpo delle monache è inesistente. Eppure le loro condizioni materiali disagiate sono talvolta al centro dei loro scritti ed della loro vita.

Nel *l'Inferno Monacale*, Arcangela Tarabotti fa più volte riferimento alla povertà dei vestiti e dei cibi del suo monastero di Sant'Anna, che mettevano le monache a rischio di freddo e fame. Uno dei mali più presenti nei loro racconti è la malattia, che può essere vista come un mezzo di controllo involontario che indebolisce la suora tanto da renderla più vulnerabile o addirittura innocua. Nei loro testi, la malattia rende la loro condizione più insopportabile a causa della sua inevitabilità aggravata dalle loro condizioni di vita. Nella maggior parte delle lettere in cui si parla di malattia, Suor Arcangela Tarabotti fa riferimento direttamente alla sua “strettura di petto” e l'assenza di cure, che sottolinea la volontà dello Stato di non prendersi premura delle suore affidate alle sue cure<sup>2</sup>. Un'altra forma di danno involontario è il danno domestico.

Nella *Vita di Suor Lucia Ferrari*, c'è un episodio drammatico che riguarda la ferita di un'altra suora, Suor Paola Maria : “Suor Paola Maria lasciata dalla Madre, Vicaria del Collegio, aveva tutto il peso di quel governo” quando un giorno lei “cadde precipitosamente in terra con tanto impeto, che se le ruppero l'ossa d'un piede con suo dolore tormentosissimo”. Grazie all'assistenza di Lucia Ferrari, Suor Paola Maria è stata in grado di “soffrire con rassegnata pazienza non meno il dolore del male, che il tormento acutissimo del rimedio”. La disavventura diventa una tragedia che rende più eroica la fondazione del monastero e consolida il ruolo dell'autrice nella sua storia.

---

<sup>2</sup> Per Arcangela Tarabotti, la ragione per cui le monache si trovano condannate in questo modo è in effetti lo Stato, a cui fa riferimento nei suoi scritti direttamente (la Repubblica di Venezia alla quale dedica il suo *Inferno Monacale*) e attraverso la nozione di “ragion di stato”.

## 2.2. MALANCONIA

Il dolore veniva così trasformato in una forza motrice divina, che abilitava ad atti virtuosi. Ma questa sofferenza così frequente solleva un paradosso: la clausura imposta deve essere vissuta dalle monache come una reclusione felice. Per raggiungere questo obiettivo, dovevano affrontare la durezza della reclusione. Questa incarcerazione è stata accompagnata da una nuova visione della reclusione penale, poiché doveva essere vista come una scelta volontaria da parte delle monache. La giustizia penale, che si era fondata piuttosto sul principio della vendetta, doveva appoggiarsi sulla nozione di punizione costruttiva e di protezione della società. Tuttavia, nella reclusione, il corpo viene punito e messo alla prova da diversi fattori.

Tra il XVI e il XVII secolo, la densità di popolazione dei conventi aumentò notevolmente, propagando quella che allora era chiamata “malattia dei frati” al di là delle mura delle istituzioni religiose. Questo dolore psicologico era noto come malinconia. Il medico Girolamo Mercuriale riteneva che la malinconia di cui soffrivano le monache fosse causata dal cattivo funzionamento dell'ipocondrio, fonte della malinconia secondo lo schema medico galenico. Nel 1597, egli concluse che il crescente numero di monache gravemente afflitte da questo disturbo non era sorprendente, dato che le donne “trascorrendo la maggior parte della loro vita nella quiete e nella meditazione”. Nonostante le conseguenze fisiche possano essere violente, dall'automutilazione al tentativo di suicidio, nell'era moderna il dolore era visto come parte integrante della condizione umana e cominciava appena a diventare oggetto di riflessione.

Particolarmente rilevante, a questo proposito, è una lettera di Virginia Galilei, meglio nota come Suor Maria Celeste. In questa lettera, datata 22 novembre 1629, la suora racconta gli episodi di “follia” di una sua consorella, che in diverse occasioni aveva tentato di uccidersi. Mai, nel suo racconto, la suora suggerisce che questi atti autodistruttivi fossero il risultato di una disperazione spirituale. Anche se fa riferimento alla teoria

degli umori (“sopraffatta da que’ suoi umori o furori”), insiste sulle conseguenze fisiche delle sue azioni e sul bisogno più pressante di denaro, che il padre indugiava a inviare. Tuttavia, le conseguenze sul corpo della sorella suicida sono centrali. Il suo volto è deformato, il suo corpo è mutilato dalle ferite (“tredici ferite, due nella gola, due nello stomaco e l’altre tutte nel ventre”) è legata al suo letto e monitorata (“e lei si tiene in letto legata, ma con le medesime frenesie, che perciò stiamo in continuo timore di qualche altra stravaganza”). Più tardi, Suor Maria Celeste ci dice che c’è stato un altro incidente e che la speranza di sopravvivenza della sua compagna sembra molto scarsa. Ne approfitta per chiedere al padre i soldi necessari per la potenziale camera mortuaria. L’ammalata viene monitorata dalla comunità stessa fino ai suoi probabili ultimi istanti di vita.

### 3. IL CONTROLLO DEI CORPI E LE PENE CORPORALI

#### 3.1. AUTOMONITORAGGIO E MORTIFICAZIONE

Questa disciplina, mantenuta volontariamente dalla comunità religiosa, non è esclusiva al monastero di Virginia Galilei. Risulta chiaro che queste azioni non appartengono al registro dei dolori religiosi riconosciuti e valorizzati che si possono trovare, ad esempio, nell’autoflagellazione. Alcuni ordini, infatti, facevano dell’automutilazione una pratica settimanale obbligatoria, nota come “capitolo delle colpe”, in cui si dichiarava pubblicamente le proprie mancanze. Le monache si riunivano nella sala capitolare e ognuna si confessava davanti alle altre per ricevere la penitenza eventualmente dovuta. Al termine della riunione, veniva inflitta la punizione, il più delle volte con la fustigazione<sup>3</sup>. Lo scopo di questa pratica era quello di avvicinarsi alla sofferenza provata da Cristo e di assicurare l’umiliazione del corpo. Infatti, come ha analizzato Isabel Harvey, “il corpo delle monache è anche - o meglio deve essere anche - un corpo sofferente, a immagine di Cristo sulla via della crocifissione”. A tal fine, la sofferenza è deliberatamente

---

<sup>3</sup> Questa usanza sembra essere stata ereditata da San Bernardo da Siena e si è diffusa in tutta Europa. Ancora oggi si mette in pratica nei monasteri, ma l’abuso fisico è stato sostituito da lunghe prostrazioni.

provocata, con lo scopo di addomesticare la carne attraverso la mortificazione.

La capacità del corpo di provare dolore è particolarmente palpabile nel contesto dell'astinenza che si trova nelle biografie e nelle autobiografie delle monache. L'astinenza dal cibo è la più diffusa; la si ritrova, ad esempio, nei racconti di Suor Francesca Fabbri, talmente tanto che fu considerata una santa. Questa assenza di discrezione fu fortemente criticata da Costantino Fabbri, che rimproverò la giovane suora per una presunta mancanza di umiltà e mise in dubbio la veridicità dei suoi digiuni. Suor Cecilia Ferrazzi, per far credere alla sua santità, scrisse che digiunava regolarmente e superava la fame con l'ingestione dell'ostia consacrata. Un'altra religiosa, Suor Domitilla Galluzzi, praticò intensi atti di umiltà e penitenza accompagnati da severi digiuni fin dai primi anni in convento. Questi atti di contrizione della propria carne le avvicinavano al divino.

La santa Maria Maddalena de' Pazzi è particolarmente chiara su questo argomento nel capitolo che dedica alla mortificazione nella sua *Renovazione della Chiesa*, pubblicata nel 1586. In esso, ha redatto due misure sul tema dell'alimentazione<sup>4</sup>. Deve essere odiata e non dare piacere, perché è una necessità imprescindibile della vita che alimenta eternamente un corpo nemico, che sarà sempre in opposizione alla fede:

3. Nel cibarvi mortificatevi sempre in qualche cosa che non vi sia di nocumento.

4. Non prendete mai il cibo per diletto ma per necessità, con dolore e con odio di voi stessa per havere a cibare il vostro nimico corpo che sempre ricalcitra contro di voi. (Maria Maddalena de'Pazzi, 1966 : 298)

### 3.2. ODIARE IL PROPRIO CORPO

Il “corpo nemico”, come scrive Maria Maddalena de'Pazzi, si

---

<sup>4</sup> In S. Maria degli Angeli era custodito e operava miracoli il corpo di Maria Bartolomea Bagnesi, una terziaria domenicana morta in fama di santità nel 1577. Il suo insegnamento tramandato nelle scritture del monastero fu un modello per Maria Maddalena, in particolare nel tempo del noviziato e della sua prima esperienza mistica.

riferisce alla sua dimensione terreno-carnale, ma forse anche ai suoi potenziali desideri peccaminosi. In questo modo, può riferirsi alle mestruazioni che il corpo produce, segno di potenziali desideri sessuali, ma anche di femminilità<sup>5</sup>. Le donne, per essere considerate degne di santità, dovevano nascondere ogni attributo che potesse condurle anche solo indirettamente alla sfera ontologica della femminilità, come sviluppa Margaret Miles nel suo studio sul concetto di *becoming male*. Purtroppo per queste donne il corpo è impossibile da cancellare. Per loro, dunque, il cibo diventa un mezzo di sostentamento che deve essere limitato il più possibile nella speranza di indurre l'amenorrea. Se il digiuno era una pratica comune nel mondo monastico, nel periodo moderno si è assistito a una medicalizzazione di questa pratica, in linea con gli handicap che potevano derivarne, tra cui l'amenorrea. A partire dal XVII secolo, i trattati medici e morali consigliano sempre più spesso diete ristrette e digiuni periodici, poiché l'inedia causata dall'anoressia viene sempre più patologizzata come una disabilità. Christopher Frey e Leanore Lieblen hanno suggerito che questo periodo abbia segnato un punto di svolta nella ricezione del digiuno estremo femminile, da "santo" a "malato", da miracolose fanciulle medievali a misteri medici. Secondo il ricercatore Simon Chess, le vergini moderne - e quindi le monache - che si autodigiunavano sono state patologizzate in quanto legate sia all'ipersessualità che a una forma di asessualità.

Nello stesso capitolo in cui parla della dieta, Maria Maddalena de' Pazzi sottolinea l'importanza della mortificazione: "5. Doletevi d'haver in vano speso quel dì che non havete mortificato voi medesima". Tuttavia, se guardiamo i processi delle istanze giudiziarie della Chiesa, possiamo vedere che c'erano poche pratiche di mortificazione, ma semplici digiuni, completi o intervallati da qualche pasto nascosto, costituiscono il mondo delle mortificazioni effettuate dalle monache della Controriforma. Queste mortificazioni erano strettamente vigilate dall'Inquisizione, preoccupata dalla finta

---

<sup>5</sup> La credenza nel potere afrodisiaco del sangue mestruale sembra essere ben radicata in Europa già nel Medioevo.

santità delle monache. Essa utilizzò il termine di “affettata santità”, che può essere definita come un'imitazione volontaria delle caratteristiche della santità. L'obiettivo dell'Inquisizione era quello di eliminare le forme di devozione che erano diventate inaccettabili. Le forme di pratiche devozionali, gli attributi del corpo e i discorsi di comunicazione privilegiata con Dio riconosciuti come caratteristici della santità comprendevano, ad esempio, malattie e guarigioni miracolose, digiuni prolungati, estasi, rivelazioni, visioni e stigmate.

### 3.3. LE STIMMATE

Offerti da Dio come segno dell'elezione divina attraverso i segni e le stigmate che apparivano sul corpo, questi eventi dolorosi venivano sublimati. Le stigmate, intese come segni corporei miracolosi che rimandano alle ferite di Cristo sulla croce, hanno sollevato molti interrogativi tra gli uomini di Chiesa quando sono state ricevute dalle donne. Infatti, le donne stigmatizzate, come la terziaria domenicana Lucia Brocadelli da Narni (morta nel 1544), hanno suscitato dibattiti. È opportuno notare che l'autore del *Malleus maleficorum*, Kramer, noto per il suo odio nei riguardi delle donne, sostenne l'affermazione della domenicana di aver ricevuto le stigmate e la inserì addirittura come figura chiave nella sua compilazione *Stigmifere virginis Lucie de Narnia aliarumque spiritualium personarum feminei sexus facta admiratione digna (Azioni della stigmatizzata Vergine Lucia di Narni e di altre persone di sesso femminile degne di ammirazione)* pubblicato a Varsavia nel 1501.

Ricevere le stigmate, una vera e propria mutilazione, visibile o no, provocava l'adorazione. Essa è stata anche oggetto di *performance* teatrali: Maria Maddalena de'Pazzi, che era regolarmente soggetta a estasi in cui partecipava alla Passione di Cristo o alla Deposizione, ricevette le stigmate il 15 aprile 1585 durante uno di questi episodi. Allo stesso modo, durante la Quaresima del 1622, Suor Domitilla Galluzzi ebbe un'esperienza estatica in cui seguì Cristo attraverso le fasi della sua Passione, soffrendo gli stessi dolori. Queste sofferenze lasciarono ferite sulla sua pelle, visibili alle sue consorelle. La stessa esperienza si ripeté nel 1625, lasciandole nuove cicatrici

e, prima che esse potessero svanire, il fenomeno si ripeté ancora nella quaresima successiva fino al 1629. Queste estasi erano private (all'interno del monastero) ma pubbliche; le mistiche erano generalmente seguite da due o tre monache che dovevano raccontare l'intera performance a un uomo che sarebbe poi stato chiamato a raccontare i miracoli della mistica. In questo modo, l'abuso subito da queste monache veniva valorizzato e sublimato, ma la violenza sentita o vissuta dal corpo portava le mistiche a una fine che contraddiceva la morale cristiana. Un esempio particolarmente rilevante è quello di Maria Maddalena de'Pazzi, morta all'età di 41 anni, indebolita e logorata dai numerosi digiuni e dalle mutilazioni fisiche. La ripetizione di estasi, stimmate e mortificazioni tende a esaurire il corpo fino al punto di non ritorno. Le manifestazioni divine diventano un veleno per il corpo. Attraverso la penitenza e la mortificazione, queste mistiche si conducono al loro martirio e alla propria morte.

#### 3.4. LA MORTE

La violenza sacra inflitta al corpo porta fatalmente alla morte e a quello che viene chiamato "suicidio mistico". Il suicidio è uno dei più grandi peccati cristiani, ma ci sono casi in cui è legittimo almeno desiderare la morte: quando Dio non riceve più gloria, quando si vuole lasciare la compagnia dei cattivi, per non offendere più Dio, quando si considerano le calamità e le disgrazie di questa vita, o per unirci totalmente a Cristo. Questo si riflette nella dottrina dell'annientamento sempre più forte delle mistiche, che rivela una sorta di affinità tra una spiritualità ostile al mondo e il suicidio. Così, le mistiche si trovarono in una costante tensione tra il disprezzo per il mondo e la proibizione del suicidio, aggravata dal clima tridentino. L'intenso misticismo che cresceva nel contesto tridentino si accompagnava a una sublimazione di questo destino mortale. Le monache involontarie, invece, rimasero soggette alla volontà di morire quando si resero conto che nessuna liberazione dalla clausura era possibile. Nel *Inferno Monacale*, Tarabotti paragona l'ingresso nel monastero a "funebri cerimonie che in poco o nulla differiscono dai funerali che a' diffunti si celebrano". La sua descrizione della cerimonia di ingresso in

convento è davvero molto lugubre :

Ella stessa sente i suoi proprij funerali e sotto quella bara gl'accompagna con lacrime e singulti, sacrificando tutti i sensi alla passion e dolore. Ma, per ch  il racchiuso fuoco - e che non pu  svaporare - opera con maggior forza, i di lei desiderij, che stanno oppressi sotto verecondia, maggiormente l'affligono. Misera, adolorata, sa che non pu  terminar il corso a' suoi infortunij, poi ch  son irremediabili i suoi mali. Vede l'impossibilit  del rimedio e conosce che i suoi lamenti non son per impietosir i rigori del Celo. Va perci  con aspra risoluzione ingannando i sentimenti del dolore e cos , con labra da disperatione fioche, s'induce a properir la sentenza della propria sepoltura. (Arcangela Tarabotti, 1990: 78)

Presi a malincuore, i voti si tingono quindi di dolore. Nel suo manoscritto, Arcangela Tarabotti trasforma le suore in vere e proprie martiri "condonate a patir eterno martir di pene" e trasforma il convento in una sepoltura dove ogni suora   condannata a morire. Disperate, pregano affin  una malattia mortale le affligga e, quando ogni speranza   persa, arrivano a rinunciare alla salvezza delle loro anime e a ricorrere al suicidio. Durante un processo, suor Mansueta esprime il suo desiderio di morire come segue : "Il Romito mi persuade che mi amazzi, che l'andar  a trovare fora, et certo mi amizzer ". Questa dichiarazione scandalizza i giudici, che rispondono immediatamente: "Come che ti amizzerai? Non vedi, poveretta, che andrai all'Inferno nelle fiamme del fuoco eterno?".   risaputo che il suicidio porta all'inferno. Eppure la suora sembra viverlo come un dilemma; le sue scelte sono l'inferno della clausura tridentina o l'inferno della dannazione eterna. Per raggiungere la morte desiderata, la suora si sottopone a una forma di sacrificio rituale.   dunque il desiderio di morte del corpo che si ritrova regolarmente nei discorsi delle monache, siano essi mistici o no.

#### 4. CONCLUSIONI

Il corpo delle monache, volontarie o involontarie, era innegabilmente doloroso e oggetto di disprezzo. In effetti, esso



agisce come un contenitore carcerario all'interno della prigione del monastero stesso, soggetto ad affezioni come ferite, malattie, freddo e fame. Queste sofferenze concrete sono enfatizzate ancora di più dalle monache preoccupate per le vocazioni forzate. Queste prove del corpo, subite a malincuore, diventano la causa di un malessere psicologico di cui le monache sono ben consapevoli. La morte divenne desiderabile in un modo diverso dalla virtù cristiana che ci si aspettava da loro; divenne un simbolo di liberazione dalla sofferenza corporea causata dalla reclusione. Allo stesso tempo, si assisteva a una rappresentazione del dolore sotto forma di estasi sceniche, il più delle volte riferite alla pratica del teatro monastico. Sebbene queste performance fossero conosciute solo all'interno del convento, permettevano di acquisire uno status e una reputazione che si accompagnavano ad alcuni privilegi. Uno degli elementi comuni a questi due tipi di sofferenza è lo sviluppo del disprezzo e persino dell'odio per il corpo come prigione terrena. Fonte di dolore materiale e di asservimento, costante richiamo ai peccati, soggetto a passioni e vizi, il corpo sembra essere il principale rifugio di tutte queste monache. Esso le spingeva a una costante ricerca di penitenza e cercava di frenare qualsiasi proiezione al di fuori dei confini della clausura del convento. Tuttavia, attraverso la loro pratica letteraria, le monache, favorevoli o meno alla clausura, ne sfruttarono le porosità per raggiungere il mondo esterno. Isabel Harvey scrive che “in breve, la clausura tridentina non riuscì a tenere le monache completamente all'interno del chiostro e a limitare i loro contatti sociali”. Paradossalmente, fu proprio attraverso il tema della morte del corpo che esse raggiunsero maggiormente il mondo esterno; suscitando la preoccupazione dei contemporanei per la loro salvezza o la loro onestà nelle mortificazioni, si moltiplicarono gli scritti sulle loro condizioni, concentrandosi sempre più sul loro rapporto con la sofferenza. Eppure, potremmo chiederci se la clausura possa essere vissuta senza dolore, se sia possibile per le prigioniere diventare più libere interiormente quando si trovano rinchiusi, e se un movimento interiore possa trascendere la prigione come cella monastica. Se Michèle Sequin scrive: “Il *felix carcer* [...] incarna in ogni caso la vittoria del libero pensiero”, le nostre

monache sembrano incarnare il contrario: il libero pensiero in un contesto di *infelix*, o almeno di *dolorem carcer*.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BUTTERINI Giorgio ; NUBOLA Cecilia ; VALERIO Andriana (éd., 2007), *Maria Arcangela Biondini (1641-1712) e il monastero delle serve di Maria di Arco. Una fondatrice e un archivio*, Bologna: Il Mulino.
- CHESS, Simone (2020), “Opting Out : Anorexia, Asexuality and Early Modern Women”, *Early Modern Women : An Interdisciplinary Journal*, vol. 15, n°1.
- DE' PAZZI Santa Maria Maddalena (1966), *Tutte le opere [...] dai manoscritti originali*, ed. Fulvio Nardoni. Vol. VII. Firenze: Centro Internazionale del Libro.
- DONI Alessandro (1997), *Il medico e la follia : Cinquanta casi di malattia mentale nella letteratura medica italiana del Seicento*, Firenze: Le Lettere.
- FABBRI, Don Costantino (1678), *Il Dagono abbattuto*, in Adelisa Malena, *Il velo e la maschera: "Santità" e "illusione" di suor Francesca Fabbroni (1619-1681)*, San Gimignano, Comune di San Gimignano
- FERRAZZI, Cecilia (1990), *Autobiografia di una santa mancata*, edizione critica di Anne Jacobson Schutte, Bergamo: Pierluigi Lubrina Editore.
- FIORE Angela (2017), *'Non senza scandalo delli convicini': pratiche musicali nelle istituzioni religiose femminili a Napoli 1650-1750*, Berne: Peter Lang Editions.
- FONTANA Paolo (2007), *Santità Femminile e Inquisizione. La « passione di Suor Domitilla Galluzzi (1595-1671)*, Roma: Libreria Editrice Vaticana.
- FREY, Christopher; LIEBLEIN, Leanore (2004), “My Breasts Sear'd’: The Self-Starved Female Body and ‘A Woman Killed with Kindness,’”, *Early Theatre* 7, n° 1, p. 45–66.
- GALILEI Suor Maria Celeste (1983), *Lettere al padre*, Giuliana Morandini (éd.), Torino: La Rosa.
- GIRARD, René (1972), *La Violence et le Sacré*, Parigi: Grasset.
- GOFFMAN Erving (1968), *Asylum ou Asiles*, Paris: Éditions de Minuit.
- GOWLAND, Angus (2006), “The Problem of Early Modern Melancholy”, *Past and Present*, p. 77-120.
- HARVEY, Isabel (2017), *(Re)construire une identité monastique*

*à travers le corps : normalisations, traductions et utilisations des discours et pratiques corporelles entre les murs des cloîtres féminins dans l'Italie de la Réforme Catholique* [tesi di dottorato], Université de McGill.

- HERZIG, Tamar (2013), "Stigmatized Holy Women as Female Christs", *Archivio italiano per la storia della pietà*, n°26 ; (2013) *Christ Transformed into a Virgin Woman. Lucia Brocadelli, Heinrich Institoris, and the Defense of Faith*, Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- KAY, Sarah (2000), "The Sublime Body of the Martyr: Violence in Early Romances Saints' Lives", in KAEUPER R. (ed.), *Violence in Medieval Society*, Woodbridge: The Boydell Press, pp. 3–21.
- LEFEUVRE DÉOTTE (2010), Martine, "Foucault : le corps, le pouvoir, la prison", *Appareil* [en ligne], n°4.
- LUSSANA, Fiamma (1987), "Rivolta e misticismo nei chiostri femminili del Seicento", *Studi Storici*, vol. 28, n°1.
- MACSOTAY Tomas ; VAN DER HAVEN Cornelis ; VANHAESEBROUCK Karel (2017), *The hurt(ful) body. Performing and beholding pain, 1600-1800*, Manchester: Manchester University Press.
- MALENA, Adelisa (2002), *Il velo e la maschera: «Santità» e «illusione» di suor Francesca Fabbroni (1619-1681)*, Comune di San Gimignano: San Gimignano.
- MILES, Margaret R. (1989), *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*, Boston: Beacon Press.
- MINOIS, Georges (1995), *Histoire du suicide. La société occidentale face à la mort volontaire*, Parigi: Fayard.
- MONDINI, Pietro (1709), *Vita della Venerabile Serva di Dio Suor Lucia Ferrari da Reggio, Fondatrice de' Monasterj delle Reverende Madri Cappucine di Guastalla, Treviso, Mantova, Venezia, Como, e Parma*, Roma : Per Domenico Antonio Ercole in Parione.
- NARDONI, Fulvio (1966), *Santa Maria Maddalena de' Pazzi, Tutte le opere [...] dai manoscritti originali.. Vol. VII*. Firenze: Centro Internazionale del Libro.
- PANIZZA, Letizia (2004), *Paternal tyranny*, Chicago: University of Chicago Press.

- PAOLIN, Giovanna (1996), *Lo spazio di silenzio: monacazioni forzate, clausura e proposte di vita religiosa femminile nell'età moderna*. Montereale Valcellina: Biblioteca dell'Immagine.
- PLA, Nadia (2023), "Visions féminines des menstrues dans l'Europe médiévale du XIIe au XVe siècle", *Questes* [online], n°45, pubblicato il 30 juin 2023, consultato il 03 luglio 2023.
- SACQUIN, Michèle (2010), « La poésie captive au fil des manuscrits », *Revue de la BNF*, 2, n°35.
- SPIERENBURG, Peter (1984), *The Spectacle of Suffering. Executions and the evolution of repression : from a preindustrial metropolis to the European experience*, Cambridge: Cambridge University Press.
- STROCCHIA, Sharon T. (2011), *The Melancholic Nun in Late Renaissance Italy* in Yasmin Haskell (dir.), *Diseases of the imagination and Imaginary Disease in the Early Modern Period*, Brepols, Turnhout, 2011. p. 140-141.
- TARABOTTI Arcangela (1990), *L'Inferno Monacale*, éd. Francesca Medioli, Torino: Rosenberg et Sellier.
- TARABOTTI Arcangela (1654), *La Semplicità Ingannata o Tirannia Paterna*, Leida: Sambix, reed. 2007, Padova: Il Poligrafo
- TOUBER, Jetze (2009), *Articulating Pain : Martyrology, Torture & Exécution in the works of Antonio Gallonio (1556-1605)* in Jan Frans VAN DIJKHUIZEN et Karl A.E. ENENKEL, *The Sense of Suffering. Constructions of Physical Pain in Early Modern Culture*, Leiden: Brill.

IL CORPO DELLE DONNE DI MILENA: CROCE E  
DELIZIA PER RAGGIUNGERE LA FELICITÀ

MILENA WOMEN'S BODY: CROSS AND  
DELIGHT TO ACHIEVE HAPPINESS

Nadia LA MANTIA

*Università degli studi di Sassari*

*Resumen*

Le donne dei romanzi dei Milena Agus rappresentano una rivoluzione dal punto di vista della concezione del proprio corpo: luogo sacro, strumento di perdizione, culla della vita e rifiuto della stessa. Quali motivazioni si celano dietro considerazioni ed approcci così diversi lo si scopre solo dopo essere entrati nella mente e nelle vite di ciascuna delle protagoniste dei romanzi della scrittrice sarda: differenti per età, esperienze, classe sociale, le donne di Milena sono, comunque, uniche.

*Palabras clave:* corpo, sesso, erotismo, libertà, riscatto.

*Abstract*

The women of Milena Agus' novels represent a revolution from the point of view of the conception of their bodies: sacred place, instrument of perdition, cradle of life and rejection of it. What motivations lie behind such different considerations one discovers only after entering the minds and lives of each of the protagonists of our sardinian writer: different in age, experience, social class, Milena's women are, however, unique.

*Keywords:* body, sex, erotism, freedom, redemption.

## 1. SCRIVO, DUNQUE ESISTO.

Nel corso della storia, la necessità di esistere e non passare inosservate in un mondo prettamente maschile ha portato molte scrittrici a cimentarsi nella creazione di opere originali, impegnate, aperte e sperimentali rispetto alla tradizione e ai canoni prestabiliti: parliamo di quei momenti in cui, dopo essere state messe in discussione, fortemente censurate ed aspramente criticate dagli intellettuali, per poter arrivare ad esprimere tutto il loro personale mondo dovettero comunque ricorrere al linguaggio consueto, ineluttabilmente codificato dal maschio, non riuscendo, comunque, ad identificarvisi. Eppure, non si tratta di epoche così lontane nel tempo, tutt'altro: solo recentemente le donne hanno cominciato a far sentire la propria voce in maniera del tutto originale, scegliendo di incentrare le esperienze individuali sul proprio corpo, generando in tal modo un fortissimo legame con la scrittura e lasciando che la fisicità entrasse a pieno titolo nel loro personale linguaggio non solo come tema, bensì come percezione di sé stesse e del mondo. Il nuovo traguardo raggiunto ha permesso di arrivare a conoscere il proprio *io*, esplorare la propria individualità e scoprire il proprio corpo per liberarsi dall'alienazione delle identità attribuite dalla società: la verità della donna non potrebbe, altrimenti, essere colta in modo inequivocabile se non fossero le donne stesse a comunicare *cosa* veramente sia la donna.

Nell'ambito della letteratura cosiddetta erotica, Sarane Alexandrian<sup>1</sup>, uno dei massimi esperti del settore, riconosce che il materiale più significativo nel quale il corpo è il protagonista assoluto e indiscutibile si riduce ad un centinaio di capolavori

---

<sup>1</sup> Sarane Alexandrian (Bagdad 1927-Ivry-Sur-Seine 2009) è un saggista, romanziere, critico d'arte e letteratura appartenente al movimento surrealista, autore di numerose opere che hanno ottenuto grande popolarità internazionale: tra le tante, *Le Surrealisme et le rêve*, *Histoire de la Philosophie occulte*, *Histoire de la littérature erotique* e *Les libérateurs de l'amour*. Considerato uno dei principali esperti di erotologia, affrontò per la prima volta il tema da una prospettiva critica, che rigettava la volgarizzazione dell'argomento rendendolo così accessibile ad un ampio pubblico e da una innovativa prospettiva antro-po-sociopsicologica

latini, greci, francesi, italiani, inglesi e tedeschi, analizzati i quali i restanti risultano essere repliche o riproduzioni. Non sorprende affatto che, nell'arco di circa duemila anni di storia, temi quali corpo, erotismo, pulsioni e sessualità siano stati costantemente presenti nelle opere di un cospicuo numero di autori: ciò che invece stupisce è il fatto che siano stati solo ed esclusivamente gli uomini gli unici a scriverne e a parlarne. Fatta eccezione per la celebre Saffo, la sensuale e raffinata umanista Louise Labé, le isolate promotrici della cultura tra le quali spiccarono Madame de Rambouillet, o Suzanne de Giroux con la sua prepotente difesa del libertinaggio femminile nel Classicismo, neanche durante il Romanticismo, per quanto si rivendicasse il diritto alla passione in romanzi deliranti e frenetici, non si riscontrano contributi significativi da parte delle scrittrici dell'epoca. Occorre spingersi fino alla fine del XIX secolo e la prima metà del XX<sup>2</sup> per poter parlare di letteratura *del corpo* scritta e vissuta dalle donne, autrici e protagoniste delle storie.

## 2. CORPO DELLA SCRITTURA E CORPO FEMMINILE.

Una delle massime più conosciute di Seneca afferma che non è libero colui che è schiavo del proprio corpo, e sicuramente questo fu uno dei principi fondativi della filosofia *beauvoirienne* del XX secolo. Tra le teorie e le correnti rivoluzionarie alla base del pensiero femminista del Novecento, quello inaugurato da Simone de Beauvoir è indubbiamente il più illuminante e

---

<sup>2</sup> Purtroppo, in questa sede, non è possibile dilungarsi eccessivamente e dedicare la giusta e doverosa analisi di altrettante meritevoli autrici quali, Colette, Rachilde o Anais Nin. E ancora Pauline Réage (1907-1998), alias Dominique Aury, che scrisse *Histoire d'O* (1954) per dimostrare al suo editore, Jean Paulhan che anche una donna era in grado di scrivere un romanzo erotico di grandissimo successo; o Emmanuelle Arsan (1932-2005) autrice del celebre *Emmanuelle*, pubblicato clandestinamente nel 1959 poiché i contenuti –edonismo, autoerotismo reciproco, amori saffici- furono ritenuti troppo espliciti; e la conturbante Marguerite Duras (1914-1996), autrice del best seller autobiografico *L'amante* (1984), una storia d'amore senza tempo che rappresenta l'essenza della trasgressione, della fuga verso il proibito in un rito iniziatico e di transizione dalla condizione di bambina a quella di donna.



audace<sup>3</sup>: partendo dalla decostruzione culturale del concetto di differenza sessuale legata al determinismo biologico, arrivò a plasmare l'indistruttibile idea di *deuxième sexe*. Per la prima volta, la concezione della donna come nient'altro che un essere relativo, incompleto e indefinito, grazie al pensiero esistenzialista ridefinito dalla filosofa francese, venne distrutta e ricostruita.

Quale soggetto capace di imporre la propria volontà, in contrasto con le immutabili posizioni decretate dal determinismo biologico, la donna decise di affermare il proprio sesso, rifiutando di esserne *mutolata*. Il corpo della donna venne manifestamente riconosciuto parte essenziale di essa, strumento fondamentale per la comprensione del mondo e centro della riflessione filosofica, «un des éléments essentiels de la situation qu'elle occupe en ce monde» (Beauvoir, 1949:204): tale rivelazione, in altri tempi considerata un vero e proprio tabù, prese forma nel dialogo e nella narrazione, strumenti imprescindibili per poter arrivare ad esplorare nuovi territori e mondi sconosciuti, concreti o simbolici, reali o immaginari.

Quel preciso momento storico sancì per le emergenti scritture femminili l'inizio di tutta una serie di pratiche e moduli espressivi - matrici di una soggettività dialogica e narrativa - che diedero vita, nel corso del tempo, ad un profondo cambiamento riguardante non solo l'oggetto o il metodo, bensì lo sguardo sulle cose e sulla realtà, sempre unico, soggettivo e perciò differente, fatto di anima e, soprattutto, corpo.

Anche le scrittrici italiane, seppure in minor misura, contribuirono ad inaugurare un filone letterario che, progredendo gradualmente, arrivò a riscuotere un notevole successo di pubblico e ad affermarsi quale genere unico, polemico e conturbante. Arrivare a creare qualcosa di veramente meritevole di essere annoverato tra le produzioni nazionali non è stato facile per le autrici italiane che dovettero lottare

---

<sup>3</sup> Sebbene in molteplici occasioni sia stato affermato che la sua opera rappresenti il momento cruciale e fondazionale della teoria femminista contemporanea è la stessa Beauvoir che, all'inizio del suo libro, dichiara pressoché chiusa la disputa del femminismo, denunciando le «enormi sciocchezze» (Beauvoir, 1949:2) che troppe donne avevano scritto, nel corso della storia, sull'argomento.

tenacemente per poter esprimere quella parte più intima di sé che, loro malgrado, erano state costrette a reprimere: molte vennero duramente demolite dalla critica, altrettante non furono comprese dal pubblico, talune subirono la pressione misogina dei colleghi intimoriti da un temuto capovolgimento dei ruoli, talaltre vennero perseguitate e condannate dalla giustizia<sup>4</sup>. È chiaro, dunque, che il percorso delle scrittrici italiane nel campo dell'erotismo letterario non sia stato semplice, omogeneo, né privo di ostacoli, non solo agli albori: la componente culturale, sociale e geografica giocò un ruolo determinante nelle pratiche letterarie delle autrici nazionali, che dovettero resistere stoicamente per far sentire la loro piccola, grande voce.

Nell'ambito di tale espressione culturale, la più recente produzione letteraria di Milena Agus rappresenta un interessante e policromo esempio della centralità del corpo femminile all'interno delle vicende narrate: non si tratta semplicemente di un elemento circoscritto alla mera narrazione, bensì di uno strumento significativo per la comprensione del pensiero non solo delle protagoniste ma anche della loro creatrice.

Quando il corpo parla, dunque, anche l'anima si rivela.

### 3. IL CORPO È PROTAGONISTA: LE DONNE DI MILENA AGUS.

In seguito allo scandalo e alle polemiche suscitate da una mostra dei suoi quadri alle Warren Galleries di Londra, definiti pornografici e indecenti, D.H. Lawrence si difese dichiarando in un saggio del 1929 che ciò che sono la pornografia e l'oscenità

---

<sup>4</sup> La presenza dell'eros, del corpo e delle pulsioni nella produzione letteraria italiana femminile risulta essere alquanto recente e ci si dovrebbe spingere fino ai nostri giorni per poterne trovare alcune tracce: difatti, non si parla di scrittrici che nel corso della lunga storia della letteratura italiana si siano distinte esclusivamente per la loro produzione erotica, bensì di alcune che abbiano affrontato o incluso tale tematica nei loro scritti. Tra esse, spiccano le piemontesi Sibilla Aleramo – connubio perfetto tra letteratura e biografia, dal quale emerge la caparbia volontà di confessione tra i tormenti del corpo e dell'anima, oltre alla denuncia della misogina società di cui si sente ostaggio, Amalia Guglielminetti – anima provocatrice delle sue storie ipermoderne di tradimenti, oltraggi e passioni -, la napoletana Matilde Serao – rappresentante dell'erotismo mondano e passionale- e la ligure Milena Milani – pietra dello scandalo nell'Italia perbenista degli anni '70.

dipende esclusivamente dall'individuo, poiché ciò che per uno è indecente o immorale, per l'altro è la risata del genio. Questo è l'approccio che occorre adottare nei confronti delle opere di Milena Agus: critico ed oggettivo, libero da condizionamenti e preconcetti e, soprattutto, contestualizzato.

Erotismo e sessualità allo stato puro, nessun filtro né artificio negli scritti della rappresentante assoluta del *sardomasochismo*, neologismo appositamente coniato per descrivere la sessualità esplicitamente presente tra le pagine dei suoi libri e che rende omaggio alle origini dell'autrice. Il sesso è necessariamente ed irrimediabilmente connesso al vissuto dei personaggi che rimandano al conosciuto archetipo pirandelliano *dell'uno, nessuno e centomila* dando luogo, perciò, ad interpretazioni tutt'altro che univoche a riguardo.

La produzione letteraria della Agus, fin dalle primissime pubblicazioni, ha attirato lo sguardo di numerosi critici letterari che hanno trovato sconcertante, disorientante, talvolta fintamente ricercato il modo in cui descrive dettagliatamente alcune scene di sesso estremo senza precauzioni né censure, ma con intensa crudezza e graziosa leggerezza. La maggior parte dei suoi romanzi, compresi quelli a cui si farà riferimento nel presente studio – *Ali di babbo* (2008) e *Mentre dorme il pescecane* (2005) - non solo rappresentano appieno la tematica in oggetto – il corpo come protagonista assoluto – ma sono spesso narrate da donne che parlano in prima persona degli eventi di cui sono protagoniste o semplici spettatrici: esse rivelano una sconcertante apertura mentale rispetto ad abitudini ed inclinazioni sessuali poco comuni ed usuali, destando stupore e incredulità nel lettore, anche se avvezzo a certe narrazioni.

### 3.1. L'EROTISMO SEMPLICE E SOFISTICATO IN *ALI DI BABBO* (2008)

Rasentando la tragicommedia, in uno stile ed un linguaggio che richiamano quello del diario di un'adolescente, la quattordicenne protagonista del romanzo *Ali di babbo* (2008) dialoga con sé stessa e riflette su alcuni degli eventi e dei personaggi che hanno segnato la sua vita e quella dei membri della sua famiglia che, ironicamente, definisce allargata: senza un padre, che crede morto in circostanze misteriose e di cui solo

percepisce la presenza - le sue grandi ali -, la ragazza vive con lo scontoso e carismatico nonno, l'infelice ed inferma madre, l'eccentrica e nomade zia e due sorelle più piccole. In questo malinconico e triste paesino dimenticato da Dio la vita scorrerebbe silenziosamente se non fosse per la presenza di Madame, personaggio indubbiamente intrigante ma altrettanto disorientante per la ragazza, che ne fa l'oggetto della sua ammirazione.

Tra la narratrice e Madame, nonostante la considerevole differenza d'età, esiste un peculiare rapporto di amicizia fatto di confidenze, paure, pensieri e segreti. E Madame ne ha tanti, anche se pare non importarle di tenerli al sicuro: nel fatiscente albergo di cui è proprietaria accoglie i suoi amanti, ospiti fissi o sporadici, a cui si concede senza titubanze, mossa dall'eterna speranza di trovare finalmente l'uomo dei suoi sogni. La ragazza è convinta di conoscere a fondo la vita privata di Madame, della quale apprezza i consigli sulla brevità dell'esistenza, gli ammonimenti sulla precarietà dell'amore e l'importanza dell'aiuto di Dio e della fortuna per conquistare la felicità: perciò ne giustifica i comportamenti sessuali socialmente discutibili ed è incapace di vedere in essi qualsiasi traccia di peccato o lascivia. Per questo non trova scandalosi i racconti di Madame e dei suoi incontri a tre:

Lei era seduta davanti con il secondo amante che guidava e per gioco si è sollevata la maglietta e ha chiesto ai due uomini se gli piacevano le sue tette quarta misura e siccome quello dietro non le vedeva ha iniziato a toccargliele per darle una risposta e le strizzava i capezzoli e il secondo amante era eccitato da morire, ma anche molto triste [...] ha abbassato il sedile e il ragazzo se l'è presa per primo, perché a lei piaceva che quello più vecchio guardasse e si masturbasse. Ma il secondo amante non ce l'ha fatta a far nulla perché l'eccitazione era sparita e anziché guardare e godere, è uscito dalla macchina e ha vomitato (Agus,2008:35)

Né paiono turbarla scene scabrose come la sottomissione che Madame accetta di vivere, pur di godere di un fatuo appagamento, superando i limiti della moderazione quando cede

a pratiche sessuali avviliti ed umilianti. accucciata sotto una finestra del porticato dell'albergo, scopre che un gruppo di uomini «a petto nudo e come rispettando un turno la toccavano e poi la colpivano dappertutto mentre lei piangeva e diceva di continuare» (Agus, 2008:70) e «uno di loro andava ad aprire il forno e tirava fuori con un guanto dei legnetti ardenti e li posava leggermente sulla pelle di madame che allora lanciava un urlo» (Agus, 2008:71). Credendo si trattasse di alcuni costruttori che intendevano truffare Madame per convincerla a vendere i suoi terreni, la giovane decide di nascondersi dietro una finestra per osservare attentamente ciò che accadeva:

Madame non c'era e i costruttori mangiavano e parlavano fra loro, ma non sembravano proprio veri. Ogni tanto lanciavano a un cane, che sicuramente avevano portato con loro, degli avanzi. Il cane non riusciva a vederlo, era sotto la tavola, ma ero certa che fosse un animale dal modo in cui lo trattavano. Dopo ho capito che questo cane a cui davano gli avanzi era Madame, perché le dicevano “cagna” e “demente” e “brava la nostra albergatrice, la nostra ereditiera” (Agus, 2008:72)

La ragazza non giudica in nessun momento il comportamento né il pensiero della sua amica, poiché la sola cosa che deduce è che Madame non abbia mai compreso cosa fosse l'amore e inizia a pensare che anche per lei potrebbe non arrivare mai: entrambe, però, sono convinte che il sesso possa essere il modo più immediato per arrivare a conoscerlo e raggiungere la felicità, benché effimera.

### 3.2. IL LEGGERO SARDOMASOCHISMO IN *MENTRE DORME IL PESCANO* (2005).

La vita della giovane protagonista di *Mentre dorme il pescano* (2005) ricorda, per certi aspetti, quella di Madame. Cresciuta nel seno di una famiglia atipica, quasi pittoresca, la diciottenne confessa senza alcuna prudenza morale di mantenere una relazione puramente sessuale con un maturo uomo sposato, a cui è completamente devota e al quale non intende rinunciare per niente al mondo.

Tra un aneddoto e l'altro, la narratrice introduce brevi ma

intense definizioni degli incontri con l'amante specificando che, sebbene si tratti di mero sesso, nulla è lasciato al caso – “[...] l'attesa è una vera cerimonia: la lampadina da dieci watt in camera, silenzio totale. Lo aspetto distesa sul letto come se dovessimo uscire. Cappotto, borsetta, scarpe coi tacchi e mani incrociate sul petto. Una morta pronta a rinascere” (Agus, 2005:17); grazie al rapporto con l'amante è capace di esistere in un mondo tutto suo, differente rispetto a quello in cui è costretta a vivere.

Potrebbe forse disorientare il fatto che la ragazza, così giovane e a tratti ingenua, accondiscenda senza remore alle richieste di un uomo che dichiara esplicitamente di desiderare solo il suo corpo, di volerla possedere e dominare, quale semplice trastullo nelle sue mani; ciò nonostante, nei suoi racconti ella lo giustifica convinta che, dietro queste azioni, si celi un recondito sentimento di amore nei suoi confronti:

Poi mi dà le istruzioni. Dice che se voglio che nessun uomo mi resista, anche quello di cui mi innamorerò, insomma, se voglio diventare un cigno, devo essere puttana a letto, non spifferare subito la storia della mia vita e soprattutto imparare che al mondo c'è di tutto e che devo resistere al maggior numero di cose possibili. Per questo vuole che mi spogli, piano, da professionista, mentre l'auto corre. Per questo mi frusta, o mi mette in ginocchio perché lo faccia godere e il giorno dopo mi incontra apposta e non mi saluta nemmeno, oppure non si fa sentire per tanto tempo. Devo resistere anche alle torture psicologiche. (Agus, 2005: 37)

Se ci soffermassimo sommariamente sulle descrizioni degli incontri, l'immagine sarebbe quella inequivocabile di una donna oggetto, seviziata, impotente ed inerme, in balia di un uomo che intende convertirla in una schiava sessuale. Ma è la stessa protagonista a ribadire di non esserne una vittima, tutt'altro: si dichiara pienamente felice di vivere tali situazioni che, a tratti, potrebbero avere i contorni di esperienze *borderline*. Invece ci si rende conto che non sono incompatibili, né inconciliabili, l'indole selvaggia e masochista della giovane ragazza ed il suo dichiarato, quasi infantile, bisogno di un semplice bacio a

placarne i desideri: si scopre infatti che nella sua famiglia, dichiaratamente bizzarra ed anticonformista, persistono valori e considerazioni assai tradizionali riguardo l'amore ed il sesso che, in fondo, hanno permeato anche la sua vita. È, difatti, suo padre, personaggio alquanto originale e sovversivo che le ricorda che l'atto sessuale "è una sorta di apoteosi dell'incontro. È accoglienza totale. E questo Comandamento è estremamente poetico. Ti dice che la sessualità apre la porta al momento magico. Ciò che Dio ti sconsiglia è farlo senza amore" (Agus, 2005: 42). Ed in quelle parole la ragazza trae l'ennesima giustificazione alle sue esperienze che, per quanto terribilmente proibite e denigranti, ai suoi occhi sono colme d'amore, e perciò non dispiacciono a Dio.

Gli incontri tra i due amanti si susseguono tra pratiche erotiche estreme ed episodi di violenza psicologica talvolta sconvolgenti, accentuati dalla leggerezza e naturalezza con le quali vengono descritte dalla giovane donna: ad ogni sordida narrazione – "se un giorno riuscirò a sedermi a tavola e a mangiare i suoi escrementi, allora mi giura che mi vorrà anche da vecchia, per sempre" (Agus, 2005:55) o "Ora mi permetterò di sfogarmi io con te. Ti piscerò addosso e tu te ne starai lì, distesa, con la bocca aperta. E dovrai bere" (Agus, 2005:78) - segue un'inopportuna e spesso incomprensibile esaltazione di alcune doti dell'amante – "lui mi dà anche delle istruzioni su come si cucina e una cosa che mi piace tantissimo è l'idea di mettere gli spaghetti a raggera nella pentola"(Agus, 2005:56). Ma solo dopo un'attenta analisi del pensiero della protagonista si riescono a comprendere i motivi che la spingono ad accettare compiacente un rapporto psicologicamente e fisicamente violento e distruttivo:

Lui ha promesso di ammazzarmi un giorno o l'altro con una overdose di sevizie, ma per adesso devo vivere. [...] mi stringe le mutande fra le natiche e inizia a colpirmi con lo scudiscio che suo nonno usava per frustare i cavalli quando non volevano correre. Fino a quando cado a terra. [...] Mi fustigherà a sangue e quando lo implorerò di smettere sarà soltanto per passare a un altro tormento [...] Mi legherà i polsi alla corda che pende da un gancio del soffitto e inizierà a

stringere i seni e a morderli come per divorarli e questo sarà un dolore insopportabile [...] Facciamo tutto in un secchio dove poi lui mi fa guardare e mangiare tenendomi per i capelli. (Agus, 2005: 138)

Il suicidio della madre, la repentina sparizione del padre ed il lungo silenzio dell'amante paiono essere la causa e la giustificazione della perdizione della ragazza. Solo le parole del maliardo ex fidanzato della zia si rivelano chiarificatrici e intendono dimostrarle che esiste la possibilità di essere felice:

“Ma a te piace fare sesso in questo modo?”

“Lo facevo perché lo amavo. E anche lui mi amava ...ero felice, perché se avessi eseguito tutte le istruzioni, sarebbe durata per sempre, anche quando fossi diventata vecchia e avvizzita”

“Essere torturati per sempre: una bella fortuna. Ma quello non era l'inferno?”

Scoppio di nuovo a ridere, perché quando Mauro è lì, mi sembra tutto facile e chiaro e forse anche un po' buffo.

“E un amore bello? Non ti piacerebbe?”

“Certo. Ma non è possibile. A nessuno della mia famiglia è stato possibile”

“Potresti provare a cercarlo. Anzi a pretenderlo. Basta con le briciole e le torture. Pretendi un amore bello”. (Agus, 2005:98)

Solo a quel punto la giovane protagonista sembra convincersi che la felicità possa essere una realtà concreta, così come il diritto di vivere una relazione in cui non si debbano patire mortificazioni ed umiliazioni in cambio di un semplice e casto abbraccio. Ma la paura dell'abbandono è sempre dietro l'angolo e più forte di qualsiasi convinzione; e basta l'ennesima delusione d'amore per far ripiombare la giovane ragazza tra le mani del suo torturatore, da cui desidera essere punita. Bisogna aspettare pazientemente che arrivi il momento giusto per scappare dall'infelicità che, come un grande pesceccane, l'aveva inghiottita da tempo e continuava a digrignare i denti, senza lasciare neanche uno spiraglio tra l'uno e l'altro per impedirle ogni via di scampo:



E capii che quello era il momento di scappare, perché ero felice non di ciò che succedeva, ma per il semplice fatto di esistere e me lo sentivo che era quella l'idea giusta e il pescecane adesso stava dormendo. Fu allora che vidi un varco fra i suoi denti, mi ci infilai e poi mi lasciai scivolare giù sulla sabbia e trascinare dalla delicatissima corrente del mare e sapevo che ce l'avrei fatta e che sarei diventata saggia e carica d'anni come Giobbe. (Agus, 2005:15)

Quando dorme il pescecane, dunque, è il momento in cui si deve fuggire, poiché si è pronti a comprendere il senso della vita e ci si è resi conto di quanto ogni cosa valga la pena

#### 4. CONCLUSIONI.

In tutti i romanzi brevi di Milena Agus il sesso e l'erotismo sono onnipresenti nelle loro diverse sfumature. Sebbene possano sembrare artifici letterari marginali alle storie, si tratta invece di elementi determinanti nello svolgimento delle stesse poiché rivelano la psicologia dei personaggi: spesso è proprio la loro presenza o la loro assenza a condizionare le vite delle protagoniste delle vicende narrate.

Consapevoli del potere del proprio corpo, queste donne sono disposte a tutto pur di sfiorare, seppure per un istante, l'ideale di felicità che hanno costruito o immaginato: ciò che, però, accade nella maggior parte delle storie è che devono pagare un prezzo troppo alto: umiliazioni, torture, sevizie, violenze psicologiche, abbandono. Ma proprio quando pare che ormai tutto sia irrimediabilmente perduto, ecco che un elemento inaspettato - Dio, il destino, forse gli astri o, semplicemente, banali coincidenze - regala alle donne protagoniste un'ultima possibilità di riscatto, di appagamento. Il sesso diviene improvvisamente spontaneo, fresco ed impulsivo, pieno di baci che prendono il posto delle parole, parole che riempiono il cuore, carezze che non fanno male.

Per le donne di Milena, dunque, c'è sempre una svolta.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGUS, Milena (2008). *Ali di Babbo*. Milano: Ed. Nottetempo
- AGUS, Milena (2005). *Mentre dorme il pesceccane*. Milano: Ed. Nottetempo
- AGUS, Milena (2009). *Mal di pietre*. Milano: Ed. Nottetempo
- AEXANDRIAN, Sarane (1994). *Storia della letteratura erotica*. Milano: Ed. Rusconi
- BEAUVOIR DE, Simone (1949). *Il secondo sesso*. Milano: Ed Il saggiatore
- BEAUVOIR DE, Simone (1979). *Quando tutte le donne del mondo*: Milano, Ed Einaudi
- BERTOLOTI. A. (2015). *Guida alla letteratura erotica.dal medioevo ai nostri giorni*. Bologna: Ed Odoya.
- BONINO, D. (2010). *Il tormento e l'estasi: racconti d'amore del?ottocento da Sade a Pirandello*. Milano: ed Rizzoli
- BUTLER, J. (1996). *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*. Milano: Ed. Feltrinelli
- COETZEE, J.M. (1996). *Pornografia e censura*. Roma: Ed. Donzelli.
- GIORGIO, C. (2014). *Storia erotica d'Italia. L'Italia è una repubblica fondata sul piacere*. Roma: Ed. Newton Compton.
- ROSSI, R. (2014). *Adolescenza e sessualità*, in Rivista di sessuologia clinica, XXI Roma: Ed. Franco Angeli.
- SÀNCHEZ MUÑOZ, C. (2019). *Simone de Baeuvoir. Del género al sexo*, Madrid: Ed. Shackleton Books.

SIBILLA ALERAMO: LA CONQUISTA  
DELL'IDENTITÀ FEMMINILE NEL SISTEMA  
PATRIARCALE

SIBILLA ALERAMO: THE CONQUEST OF  
FEMALE IDENTITY IN THE PATRIARCHAL  
SYSTEM

Clarissa Maria LEONE  
*Universidad de Salamanca*

*Riassunto*

Nella letteratura della prima metà del XX secolo, sono tante le personalità che decidono di scrivere per raccontare le violenze, le umiliazioni e le manipolazioni subite dal sistema patriarcale della società del tempo. Sibilla Aleramo sceglie di testimoniare la sofferta verità pubblicando *Una donna* (1906), documento storico in cui denuncia la società misogina e mira alla creazione di un nuovo modello femminile: la lotta personale volta alla ricostruzione della propria identità verso la libertà.

*Parole chiave:* Sibilla Aleramo, *Una donna*, XX secolo, scrittrice italiana.

*Abstract*

In the literature of the first half of the 20th century, many figures opted to write about their lives, delving into the violence, humiliations and manipulations suffered under the patriarchal system of society at the time. Sibilla Aleramo decided to give voice to her thoughts and chose to testify to the painful truth by publishing *A Woman* (1906), historical document where she denounces the misogynistic society and aims to create a new female model: the personal struggle towards the reconstruction of one's identity towards freedom.

*Keywords:* Sibilla Aleramo, *A Woman*, 20th century, Italian

female writer.

## 1. INTRODUZIONE

La storia di Sibilla Aleramo (Alessandria 1876- Roma 1960), pseudonimo di Rina Faccio, è quella di una donna che volle vivere con le stesse libertà e possibilità decisionali degli uomini, ma proprio questo suo corpo femminile la condannò ben presto ad essere incompresa e giudicata secondo gli schemi etici e mentali della società patriarcale del tempo, venendo definita dalla critica letteraria come *scandalosa* o, addirittura, *lavatoio sessuale della letteratura italiana*<sup>1</sup>.

L'opera che l'ha resa celebre, *Una donna* (1906), è un manifesto di denuncia contro quell'assurda condizione subalterna in cui era tenuta la donna nel contesto culturale di fine Ottocento e inizi Novecento. Per Aleramo la stesura del romanzo autobiografico rappresenta un percorso di autoanalisi, di introspezione, un processo di dissoluzione del velo che le mostra chiaramente la centralità della visione maschile del mondo e la relativa noncuranza della sensibilità femminile, e pertanto la donna viene ridotta a un inutile corpo nel quale quello maschile si incastra fisiologicamente. L'autrice, come si vedrà, attraverso la scrittura riesce a superare il trauma psicologico della violenza sessuale e delle continue umiliazioni da parte dell'uomo che avrebbe dovuto amarla; inoltre, infrange gli stereotipi femminili tradizionali della società in cui vive e mostra al mondo intero la ribellione dell'anima con il fine di riappropriarsi di quella dignità umana che le era stata tolta da adolescente e che l'aveva resa una semplice creatura di

---

<sup>1</sup> L'espressione è del giornalista e scrittore Giuseppe Prezzolini (Perugia 1882- Lugano 1982) che partecipò attivamente al dibattito culturale del primo Novecento. In questo contesto culturale, la scrittrice nasce per essere rifiutata, solo perché tenta di proiettarsi nella dimensione pubblica e culturale fino ad allora patrimonio esclusivo degli uomini. Parlare e scrivere in pubblico, o esprimere i propri pensieri, rappresentavano un'invasione della territorialità degli uomini e, pertanto, veniva percepito come una trasgressione all'ordine imposto (Arriaga, 1997: 91).

sacrificio<sup>2</sup>.

## 2. ANALISI DEL ROMANZO *UNA DONNA* (1906)

“La mia giovinezza fu libera e gagliarda<sup>3</sup>. Risuscitarla nel ricordo, farla riscintillare dinanzi alla mia coscienza, è un vano sforzo” (Aleramo, 1921: 3).

Con queste parole si apre *Una donna*, romanzo dichiaratamente autobiografico di Sibilla Aleramo, che narra attraverso i ricordi dell’infanzia e dell’adolescenza il destino di una donna che si limita a seguire la tradizione imposta dalla società del tempo: sposa giovanissima, madre di un bambino, condannata a una vita da reclusa a causa della gelosia del marito. Se da una parte l’autrice scrive per dare voce al suo dolore mettendo in risalto il malessere esistenziale dovuto al dramma della violenza sessuale e al problema di essere nata donna nell’Italia di fine Ottocento; dall’altra, quando si rende conto che un’infinità di donne patisce le sue stesse quotidiane umiliazioni, subentra un proposito più alto di portata sociale, e diventa testimone di un esempio di resilienza e rinascita che si realizza solo attraverso la scrittura e che, come si mostra nelle parole che seguono, la porta alla creazione di una nuova identità (Zancan, 1998: 53).

Un libro, *il libro*.... Ah, non vagheggiavo di scriverlo, no! Ma mi struggevo, certe volte, contemplando nel mio spirito la visione di quel libro che sentivo necessario, di un libro d’amore e di dolore, che fosse straziante e insieme fecondo, inesorabile e pietoso, che mostrasse al mondo intero l’anima femminile moderna, per la prima volta, e per la prima volta facesse palpitar di rimorso e di desiderio l’anima dell’uomo, del triste fratello.... Un libro che recasse tradotte tutte le idee che si

---

<sup>2</sup> Come si osserverà nell’analisi del romanzo, in modo opposto alla madre e in nome della sua libertà e del diritto all’amore, Sibilla abbandona la propria famiglia senza lasciarsi trattenere dalla seduzione del sacrificio, come invece anni prima aveva fatto sua madre; Sibilla è consapevole ed è cosciente che l’affetto che prova verso il figlio non deve trascinarla in una spirale di amore della sua personalità (Layolo, 1986: 62).

<sup>3</sup> Definita libera e gagliarda in quanto figlia maggiore e preferita dal padre che l’adorava.

agitavano in me caoticamente da due anni, e portasse l'impronta della passione. Non lo avrebbe mai scritto nessuno? Nessuna donna v'era al mondo che avesse sofferto quel ch'io avevo sofferto, che avesse ricevuto dalle cose animate e inanimate gli ammonimenti ch'io avevo ricevuto, e sapesse trarre da ciò la pura essenza, il capolavoro equivalente ad una vita? (Aleramo, 1921: 161).

Rispetto alle autrici del primo Novecento che nei loro romanzi raccontavano e descrivevano, attraverso gli occhi delle protagoniste, i primi tentativi di emancipazione femminile confinati però nell'impossibilità della realizzazione, Sibilla Aleramo non indossa alcuna maschera, ma si assume in prima persona ogni responsabilità sulla vicenda che racconta e, servendosi di una scrupolosa osservanza cronologica, narra un vissuto con più risvolti dolorosi che non straordinari. L'autrice ripercorre le varie fasi del suo rapporto fallimentare: l'insofferenza e il disprezzo verso il marito; la crisi depressiva che l'aveva spinta a tentare il suicidio; la consolazione di un figlio, la conquista della libertà e l'indipendenza economica. Si sofferma, inoltre, su tematiche profonde quali la rinuncia al concetto di emancipazione come partecipazione paritaria a un insieme di valori precostituiti<sup>4</sup>; il conflitto esistenziale col mondo maschile; l'enfatizzazione del ruolo materno, la violenza sessuale e, infine, il dolore più grande dovuto al lacerante abbandono del figlio. Queste caratteristiche contribuirono al successo di *Una donna*, rendendola un'opera pionieristica e, pertanto, primo romanzo autobiografico femminista contemporaneo (Federzoni, 1980: 46).

Nella prima parte del romanzo vengono narrati e rievocati alcuni ricordi di un'infanzia milanese *temeraria e trionfante*, ed emergono caratteristiche che ci mostrano una bambina curiosa,

---

<sup>4</sup> Sibilla mette a confronto il suo destino con quello di dolore e di sacrificio sopportato dalla madre che per amore dei figli aveva preso la decisione finale di non lasciare la famiglia, e non esprime nessuna comprensione per la scelta di abnegazione della madre, ma soltanto fastidio. Si chiede come mai la madre non abbia abbandonato il marito, pur sapendo del tradimento, come aveva scritto in una lettera ritrovata anni dopo dalla stessa figlia (Layolo, 1986: 61).

avida di sapere, che mostra ammirazione nei confronti del padre e indifferenza verso la madre, una madre completamente sopraffatta dal carattere autoritario del marito e perciò profondamente infelice.

L'amore per mio padre mi dominava unico. Alla mamma volevo bene, ma per il babbo avevo un'adorazione illimitata; e di questa differenza mi rendevo conto, senza osare di cercarne le cause. Era lui il luminoso esemplare per la mia piccola individualità, lui che mi rappresentava la bellezza della vita: un istinto mi faceva ritenere provvidenziale il suo fascino. Nessuno gli somigliava: egli sapeva tutto e avea sempre ragione (Aleramo, 1906: 4).

La protagonista adora il padre quasi come un Dio, lo ammira e lo considera l'unico esempio da seguire. Diverso è invece il rapporto con la madre. Sibilla non prova alcun affetto verso la figura materna, una figura che reputa completamente assente: non ne condivide il modo di vivere, non ne accetta il carattere, non riesce a comprenderla (González, 1982: 44).

Verso gli otto anni avevo come lo strano timore di non possedere una mamma «vera» una di quelle mamme, dicevano i miei libri di lettura, che versano sulle figliuollette, col loro amore, una gioia ineffabile, la certezza della protezione costante. Due, tre anni dopo, a questo timore succedeva in me la coscienza di non riuscire ad amar mia madre come il mio cuore avrebbe desiderato (Aleramo, 1921: 9).

Come si osserva, in queste righe emerge l'incapacità di comunicazione che la madre ha nei confronti della protagonista e che, in un secondo momento, la stessa Aleramo avrà nei confronti del figlio Walter. Questa distanza relazionale porterà l'autrice a non confidarsi con la figura materna dopo la violenza sessuale subita, portandola con rassegnazione ad accettarne le conseguenze ed essere relegata al ruolo tradizionale imposto dalla società dell'epoca e che la vedeva come moglie obbediente e madre esemplare.

L'adolescenza *libera e gagliarda* si conclude in seguito al trasferimento della famiglia in una piccola città di provincia

delle Marche, dove il padre accetta il ruolo da dirigente in una fabbrica che produce vetro e, in assenza della scuola secondaria, decide di assumere come contabile sua figlia Sibilla.

Ben presto, però, le consuetudini della piccola città di provincia, in cui vive, iniziano a rappresentare una gabbia soffocante di solitudine. Giovane, bella e attraente, i suoi pensieri sono animati da uomini appena conosciuti, misteriosi e sfuggenti, in cui la giovane donna vorrebbe rintracciare qualche tratto della forte personalità del padre (Lajolo, 1986: 60).

Ed è proprio in questo paese marchigiano, esattamente della fabbrica in cui lavora, che la protagonista incontra la persona che segnerà profondamente la sua vita:

Egli aveva venticinque anni<sup>5</sup>, la persona maschia e snella, il viso olivastro animato da due larghi occhi neri: parlava con facilità ed abbondanza. Molte cose in lui mi urtavano, quotidianamente. Non tutte gliel celavo; ma egli non badava alle osservazioni di una ragazzina, stupito soltanto, abituato com'era a considerarla la donna un essere naturalmente sottomesso e servile, della mia indipendenza. Non sapevo nulla di lui, soltanto avevo udito dire vagamente che una ragazza da lui amata prima che andasse soldato, aveva tentato di uccidersi quando al ritorno egli non l'aveva più curata. A mio padre non piaceva: lo tollerava perché era un lavoratore; ma mi rimbrottava seccamente ogni volta che ci sorprendevo a chiacchierar insieme (Aleramo, 1921: 42).

Come si può osservare dalle ultime righe, emerge la figura di un padre protettivo nei confronti della figlia; ma presto questo rapporto padre-figlia si deteriora quando il giovane operaio, forse per ripicca o forse per strategia, svela a Sibilla il segreto della relazione amorosa del padre tanto adorato con un'operaia della fabbrica. Ed ecco che quell'esemplare raggiante e da sempre fonte d'ispirazione diventa per la scrittrice un oggetto di orrore e, per la prima volta, avverte un senso di straziante solitudine e profonda delusione.

---

<sup>5</sup> Si riferisce a Ulderico Pierangeli, giovane operaio di dieci anni più grande, impiegato nella fabbrica marchigiana.



In paese ormai molti sapevano: che mio padre aveva un'amante, una ragazza stata qualche tempo operaia nella fabbrica; che la cosa doveva essersi iniziata in primavera, durante il viaggio mio e di mia madre; che quasi ogni sera il babbo andava a trovar colei, alloggiata e mantenuta a sue spese con tutta la miserabile e numerosa famiglia in una casa fuor del paese.... Mi sentii curvare a terra, afferrare dalla smania di mordere il suolo, nel dolore e nella vergogna.... Mio padre, l'esemplare raggianti, si trasformava d'un tratto in un oggetto d'orrore: egli, che mi aveva cresciuta nel culto della sincerità, della lealtà, egli nascondeva a mia madre, a noi tutti un lato della sua vita. Oh babbo, babbo! Dove era la nostra superiorità, di cui andavo così altera fino a ieri? (Aleramo, 1921: 43).

Successivamente, Sibilla rimprovera al padre la sua ipocrisia e quest'ultimo, non accettando di essere giudicato, per far prevalere la propria autorità le annuncia il licenziamento entro la fine del mese. E lei, che amava tanto il suo lavoro, anche perché la rendeva indipendente, resta per la seconda volta delusa e cerca conforto nel giovane collega:

Egli comprendeva la mia incoscienza, constatava la mia ignoranza, la mia frigidità di bambina quindicenne. Velando con gesti e sorrisi scherzosi l'orgasmo ond'era posseduto, con lenta progressione mi accarezzò la persona, si fece restituire carezze e baci, come un debito di giuoco, come lo svolgimento piacevole d'un prologo alla grande opera d'amore che la mia immaginazione cominciava a dipingermi dinanzi (Aleramo, 1921: 47).

La narrazione continua con la scena principale che porta alla fine dell'adolescenza e che segna il drastico cambiamento nella vita della protagonista:

Delle mani tremanti frugavano le mie vesti, arrovesciavano il mio corpo fin quasi a coricarlo attraverso uno sgabello, mentre

istintivamente si divincolava. Soffocavo e diedi un gemito ch'era per finire in urlo, quando l'uomo, premendomi la bocca, mi respinse lontano. Udi un passo fuggire e sbattersi l'uscio. Barcollando, mi rifugiai nel piccolo laboratorio in fondo allo studio. Tentavo ricompormi, mentre mi sentivo mancare le forze; ma un sospetto oscuro mi si affacciò. Slanciatami fuor della stanza, vidi colui, che m'interrogava in silenzio, smarrito, ansante. Dovevo esprimere un immenso orrore, poiché una paura folle gli apparì sul volto, mentre avanzava verso di me le mani congiunte in atto supplichevole (Aleramo, 1921: 48).

In seguito alla violenza fisica subita, il carnefice propone immediatamente un matrimonio riparatore, e ciò rappresenterà la fine della libertà, da sempre tanto desiderata, della protagonista.

Appartenevo ad un uomo, dunque?

Lo credetti dopo non so quanti giorni d'uno smarrimento senza nome. Ho di essi una rimembranza vaga e cupa. D'improvviso la mia esistenza, già scossa per l'abbandono di mio padre, veniva sconvolta, tragicamente mutata. Che cos'ero io ora? Che cosa stavo per diventare? La mia vita di fanciulla era finita. Il mio orgoglio di creatura libera e riflessiva spasimava; ma non mi permetteva d'indugiarmi in rimpianti e discolpe, mi spingeva ad accettar la responsabilità dell'accaduto (Aleramo, 1921: 48).

Il romanzo entra in una zona d'ombra che si farà sempre più fitta e che darà inizio a quella che Sibilla chiamerà *la tragedia silenziosa di una sposa infelice*<sup>6</sup>, e ben presto si renderà conto

---

<sup>6</sup> Il matrimonio sbagliato è inizialmente visto come unica via d'uscita per allontanarsi dai problemi familiari, sopraggiunti dopo aver scoperto l'infedeltà coniugale del padre, genitore che aveva sempre ammirato. Il rapporto col padre e questa indifferenza verso la madre, nata già durante l'adolescenza, porta entrambe le donne a prendere delle decisioni affrettate senza pensare alle conseguenze future: se la relazione fosse stata differente e ci fosse stata maggiore comprensione, comunicazione, complicità, molto probabilmente si sarebbe evitata la follia della madre (aveva tentato il

che si è trattato di un matrimonio di convenienza, basato solo sull'interesse economico e sulla possibilità, in futuro, di prendere il posto da dirigente del padre della protagonista:

Deciso a non lasciare l'impiego in fabbrica, calcolava su prossimi miglioramenti e su una futura successione a mio padre. Dibatté a lungo con lui la questione della dote; infine si rassegnò ad accettare soltanto un assegno mensile. Voleva una promessa legale; ma mio padre, indignato, fu per troncane ogni trattativa. Il mio fidanzato non disponeva di nulla, appena di che rifornirsi la guardaroba e comperarmi l'anello matrimoniale (Aleramo, 1921: 58).

Da adolescente libera, spensierata e abituata a scegliere per se stessa, si troverà costretta ad adattarsi a uno stile di vita inaccettabile, e vedrà la propria personalità essere annullata dalla incessante gelosia e dalla meschinità amorosa del marito:

La mia personalità fin allora così libera, dinanzi alla memoria del fatto ch'io consideravo irreparabile, insorgeva a tratti, ma soltanto per farmi più sentire la sconfitta patita.

Pure, scrivevo alle mie amiche che ero felice. Cercavo d'ingannar me stessa. E riuscivo ad eccitarmi la fantasia fino a provarne una specie di ebbrezza. Amarlo, amarlo! Sì, lo volevo tenacemente. E non mi soffermavo su alcuna delle continue impressioni spiacevoli che il mio fidanzato mi procurava. Scoprivo in lui una quantità di difetti, prima insospettati: lo sapevo incolto, ma l'avevo ritenuto più agile di mente: il suo carattere soprattutto deludeva la mia aspettativa (Aleramo, 1921: 58).

L'odio di Sibilla verso il marito aumenta e l'unico spiraglio di luce sembra essere la sopraggiunta della maternità. Aleramo

---

suicidio) e una madre capace di intendere non avrebbe mai permesso alla figlia di compiere i suoi solitari errori (Federzoni, 1980: 53).

ama il figlio ancora prima di partorirlo e scopre in lui la ragione della propria vita. La presenza di questo bambino cambia lo stato d'animo della protagonista che, nell'infelicità coniugale, compie una vera e propria trasformazione interiore, e raggiunge il piacere di sentirsi libera attraverso la scrittura: comincia a leggere, a riflettere, a formarsi, scopre i problemi della società e inizia a pensare alla donna, all'emancipazione e al movimento femminista. Sente di doversi ribellare al peso dell'ambiente di provincia e verso il quale prova un senso di estraneità<sup>7</sup>.

L'apertura intellettuale di Sibilla si evolve quando partirà per Roma, città in cui costruirà una concezione differente del ruolo che la donna deve giocare nel mondo in cui vive, e a partire da questo momento in poi le convinzioni sul sesso, sulla maternità, sulla proclamazione a una vita dignitosa diventano il grido di battaglia della protagonista.

In tal maniera, introduce una nuova tipologia di personaggio femminile, ovvero, un non modello di romanzo di formazione: decide di appartenere solo a se stessa e sceglie la libertà, prendendo la drastica decisione di lasciare per sempre il figlio al marito, che a causa delle leggi giuridiche del tempo affidavano la piena potestà al padre<sup>8</sup>.

Nelle ultime pagine del romanzo, si assiste al completamento del processo di ricostruzione dell'io, e finalmente la protagonista riesce a sentirsi libera dalle costrizioni sociali, pur sapendo che ciò che sta facendo costituirà sempre una ferita aperta che la porterà ad essere giudicata dalla gente. Va osservato che Sibilla, prima di partire, pondera bene la sua dolorosa scelta: potrebbe obbedire a questa moralità nonostante il disagio che vive o potrebbe ribellarsi a questi *cliché*

---

<sup>7</sup> Le letture sul movimento femminile in Inghilterra e in Scandinavia sviluppano la sua aspirazione ad essere integralmente padrona della sua dignità di donna, e aumentano una simpatia irresistibile per tutte le donne che protestano esasperate in nome dei propri diritti (Layolo, 1986: 65).

<sup>8</sup> Sibilla Aleramo non riuscirà mai ad ottenere l'affidamento del figlio Walter perché le leggi del primo Novecento non riconoscevano alle donne nessun diritto di possesso di beni o cura dei figli, e perciò restavano patrimonio inalienabile dei padri. Lasciare il proprio figlio era visto come una profonda infrazione della moralità borghese (Chemotti, 2009: 47).

tradizionali; ma proprio perché vuole dare un esempio dignitoso al figlio, sceglie la seconda via. L'autrice è cosciente di aver intrapreso una strada senza ritorno e sa che non avrà mai con sé quel figlio tanto amato.

Si narra così il distacco lacerante e irrimediabile dal figlio di sei anni che, ignaro di tutto, continua a dormire (Federzoni, 1980: 52):

Per lui. Mio figlio, mio figlio! E suo padre forse lo crede felice! Egli arricchisce: gli darà balocchi, libri, precettori; lo cironderà di agi e di mollezze. Mio figlio mi dimenticherà e mi odierà. Mi odii, ma non mi dimentichi!

[...] Un giorno avrà vent'anni. Partirà, allora, alla ventura, a cercare sua madre? O avrà già un'altra immagine femminile in cuore? Non sentirà allora che le mie braccia si tenderanno a lui nella lontananza, e che lo chiamerò, lo chiamerò per nome? O io forse non sarò più.... Non potrò più raccontargli la mia vita, la storia della mia anima.... e dirgli che l'ho atteso per tanto tempo!

Ed è per questo che scrissi.

Le mie parole lo raggiungeranno (Aleramo, 1921: 286).

L'autrice è cosciente di aver intrapreso una strada senza ritorno e sa che non avrà mai con sé quel figlio tanto amato.

In una società fondata sul silenzio assenso della donna, Sibilla Aleramo trova dolorosamente il coraggio di ribellarsi: la maternità l'ha resa più consapevole della sua forza interiore e del bisogno esistenziale di libera scelta e di autonomia. Il suo libro autobiografico è un'autoanalisi che le consente di fermare sulla carta le delusioni, i tradimenti, le violenze mettendo a nudo il suo scandaloso, per l'epoca, desiderio di libertà. Una libertà che riuscirà a conquistare sacrificando l'unico maschio amato smisuratamente, suo figlio.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALERAMO, Sibilla (1921). *Una donna*. Firenze: Bemporad & Figli editori.

- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (1997). *Mio amore, mio giudice: alterità autobiografica femminile*. Lecce: Manni.
- CHEMOTTI, Saveria (2009). *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*. Padova: Il Poligrafo.
- ZANCAN, Marina (1998). *Il doppio itinerario della scrittura*. Torino: Einaudi.
- FEDERZONI, Marina; PEZZINI, Isabella; POZZATO, Maria Pia (1980). *Sibilla Aleramo*. Firenze: La nuova Italia.
- GONZÁLEZ, Isabel (1982). *Profilo di Sibilla Aleramo. La donna e l'intellettuale nelle opere e nel giudizio dei contemporanei*. Universidad de Santiago de Compostela.
- LAJOLO, Laurana (1986). "La maternità di Sibilla. Riflessioni su qualche pagina di *Una donna*". In *Sibilla Aleramo: coscienza e scrittura*. Milano: Feltrinelli (pp. 60-67).
- ZANCAN, Marina (1998). *Il doppio itinerario della scrittura*. Torino: Einaudi.

IL CORPO DELLA DONNA TRA PROCREAZIONE,  
FRUSTRAZIONE E ALIENAZIONE: *LES  
MAMELLES DE TIRÉSIAS* DI GUILLAUME  
APOLLINAIRE ET *LA LEÇON* DI EUGÈNE  
IONESCO. LE RIVENDICAZIONI DI THÉRÈSE E  
LA RISEMANTIZZAZIONE DEL CORPO  
FEMMINILE

WOMAN'S BODY BETWEEN PROCREATION,  
FRUSTRATION AND ALIENATION: *LES  
MAMELLES DE TIRÉSIAS* BY GUILLAUME  
APOLLINAIRE AND *LA LEÇON* BY EUGÈNE  
IONESCO. THÉRÈSE'S CLAIMS AND THE  
RESEMENTIZATION OF THE FEMALE BODY

Marcella LEOPIZZI  
*Università del Salento - Lecce*

*Riassunto*

La ricerca attiene a tre personaggi femminili (Thérèse/Tirésias, l'Élève e Marie) e intende dimostrare che, al di là delle rispettive finalità precipue, le due pièces si sviluppano sull'asse di un denominatore concettuale in base al quale la donna non ha né il diritto né l'opportunità di costruirsi come Altra (cfr. *Le deuxième sexe*). Si proverà inoltre che, se il contesto de *La Leçon* non offre i presupposti per emanciparsi, di contro, Zanzibar sussume uno spazio mentale che fa eco alle prospettive innovatrici di Tirésias.

*Parole chiave:* Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, Ionesco, *La Leçon*.

### *Abstract*

This study aims to examine three female characters (Thérèse/Tirésias, l'Élève, Marie) in order to demonstrate that, beyond their respective main purposes, these two plays are characterized by a common denominator based on women subordination and marginalization (cf. *Le deuxième sexe*). Our goal will be to prove that, if the context of *La Leçon* does not offer the conditions for emancipation, on the other hand, Zanzibar subsumes a mental space that echoes the innovative perspectives of Tirésias.

*Keywords:* Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, Ionesco, *La Leçon*.

## 1. IL CORPO FEMMINILE NE *LA LEÇON* DI EUGÈNE IONESCO

Rappresentata per la prima volta a Parigi al Théâtre de Poche il 20 febbraio 1951, e sottotitolata “dramma comico”, *La Leçon* ritrae sulla scena tre personaggi<sup>1</sup> indicati nelle didascalie in base al loro ruolo: il Professore, l'Allieva, la Domestica. Tale caratteristica determina, nel corso della pièce, uno scarto esplicito tra funzione presunta e funzione assunta ovvero tra le caratteristiche generiche ascrivibili al ruolo e le peculiarità specifiche, di fatto, poste in essere dalle azioni dei personaggi in questione. Siffatto dramma identitario ingloba aspetti tragici connessi con il corpo femminile, poiché quest'ultimo è posseduto dall'uomo in una condizione di subordinazione fisica e mentale ed è pertanto imprigionato e alienato, nonché vessato e violato.

### 1.1. IL CORPO DELL'ÉLÈVE COME «PAUVRE CHOSE» TRA ASSURDITÀ, VIOLENZA E SOLITUDINE

L' Allieva ha 18 anni. Le indicazioni didascaliche relative al suo corpo attengono all'atteggiamento posturale, ai gesti, alle

---

<sup>1</sup> Altri personaggi sono soltanto nominati: cfr. genitori dell'Allieva, curé Auguste, abitanti della città.



espressioni del volto, alle movenze della voce, all'espressione dello sguardo. Dalle descrizioni emerge, nel corso della pièce, un cambiamento comportamentale graduale di rilevante interesse ai fini dell'analisi dello stato d'animo della studentessa.

Ella è dapprima vivace, allegra, dinamica, sorridente, e poi, triste, pensierosa, dall'aspetto sempre più stanco e assonnato e dal portamento sempre più (in)sofferente e passivo ovvero privo di riflessi. Si assiste ad un rallentamento nel ritmo locutorio: la voce, inizialmente, «bien timbrée» (p.90)<sup>2</sup> diventa impercettibile; inoltre, le parole sono articolate faticosamente e questa incapacità di esprimersi culmina in uno stato di afasia. Tanto che nelle ultime scene, l'unico mezzo di espressione è costituito dagli occhi che rivelano spavento e orrore. A poco a poco, il corpo dell'Allieva diviene un vero e proprio oggetto: pura materia inerme, fisicità inanimata, «une pauvre chose» (p.90) nelle mani del Professore.

Nelle battute del Professore rivolte all'Allieva si annunciano sin dal principio della pièce i presupposti della violenza comportamentale poiché, di fronte all'incapacità della studentessa di effettuare i calcoli aritmetici della sottrazione, questi per meglio spiegarsi fa degli esempi in cui sono contenuti atti di aggressioni: «Si vous aviez eu deux nez, et je vous en aurais arraché un... combien vous en resterait-il maintenant?» (p.107). L'Allieva è così sottoposta ad apprendere la "leçon" della sottomissione mentale e fisica. Infatti, quando durante la lezione di filologia interviene interagendo correttamente con il contenuto degli argomenti, è rimproverata e accusata di voler ostentare il proprio sapere ed è costretta a tacere: «Taisez-vous. Restez assise, n'interrompez pas» (p.121).

La studentessa incomincia ad avvertire dolore ai denti («j'ai mal aux dents, Monsieur» p.122) e, a poco a poco, assume un atteggiamento sempre più provato fisicamente («j'ai mal, mal, mal aux dents» p.127). Il suo corpo diventa man mano dolente in svariati punti: «dents, pieds, tête, oreilles, yeux, gorge, épaules, seins, hanches, cuisses, cou, bras» (p.140-143). A questi lamenti espressi in lacrime, il Professore risponde

---

<sup>2</sup> Tutte le citazioni de *La Leçon* sono tratte dall'edizione Ionesco (1954).

reiteratamente con tono brusco e severo: «continuons» (p.123), «continuons, continuons» (p.128). Il suo è un atteggiamento sadico. Infatti, quando l'Allieva dice per la diciannovesima volta «j'ai mal» (p.129), lui addirittura completa la frase aggiungendo «aux dents» (p.129) con tono cantilenante. E, dopo la trentesima volta che l'Allieva si lamenta, egli esclama: «Silence! Ou je vous fracasse le crâne!» (p.135). Infine, quando l'Allieva dice di avere dolore alle orecchie, lui afferma «je vais te les arracher, moi, tes oreilles, comme ça elles ne te feront plus mal» (p.141).

Tra pretese e vessazioni, le dinamiche relazionali rinviano alle specificità tiranniche e tale sudditanza fisica e mentale si esplicita soprattutto intorno all'immagine del coltello. Nel corso della pièce, il coltello funge infatti da attante fondamentale nell'azione narrativa poiché, rappresentando l'adiuvante del Professore e l'oppositore dell'Allieva, determina la conflittualità relazionale. Esso è un referente esplicito della violenza che subisce il corpo dell'Allieva per il tramite del linguaggio verbale e non-verbale. La globalità del corpo della ragazza subisce attraverso tutti i sensi l'azione diretta e indiretta del coltello: patisce le coltellate e prima di ciò i suoi occhi osservano con orrore questo oggetto e inoltre il suo apparato uditivo e quello fonatorio sono soggetti alla ripetizione del lemma *couteau* «dites, cou, comme cou, teau, comme teau» (p.140-141).

Sottomessa dal e col coltello, l'Allieva grida per il dolore. Cade («l'élève est affalée sur la chaise ; les jambes, très écartées, pendent des deux côtés de la chaise» p.143). E, crudeltà nella crudeltà, dopo averla uccisa, il Professore continua a colpirla: «après le premier coup de couteau, il frappe l'Elève morte d'un second coup de couteau» (p.143). Poi, afferma : «Mademoiselle, la leçon est terminée... vous pouvez partir... vous paierez une autre fois...» (p.143). Ecco allora che tragico e derisorio si intersecano nella drammaticità dei fatti narrati: egli continua a parlare alla ragazza morta. L'orrore posto in essere è tale ai suoi stessi occhi che sembra prenderne le distanze. In quest'ottica, il Professore si muove tra consapevolezza e incoscienza. Tratta quel corpo morto come se fosse soggetto alla sensibilità («Attention. Ne lui faites pas de mal» p.149), ma, accanto a questi momenti ascrivibili a

situazioni di incoscienza circa ciò che ha fatto, ci sono i momenti di totale lucidità in cui, viceversa, spiega l'accaduto motivandolo e giustificandolo in ragione dell'incapacità dell'Allieva di apprendere «Elle était désobéissante. C'était une mauvaise élève ! Elle ne voulait pas apprendre !» (p.146).

Tale dispotismo io-tu si fonda sul paradigma semantico dello sfruttamento dell'innocenza e dell'ingenuità. Il dramma relazionale della pièce è declinabile in termini di conflittualità uomo-donna e di autorità gerarchica *maître-élève*, *maître-valet*, *chef-esclave*. Facendo leva sulla differenza di età e di ruolo, abusando del proprio potere, il Professore riduce l'Altro-da-sé alla passività: «de plus en plus passive, jusqu'à ne plus être qu'un objet mou et inerte, semblant inanimée, entre les mains du Professeur» (p.89).

Nessun personaggio interviene a vantaggio della ragazza, e, prigioniera di un contesto in cui trionfano gli istinti brutali, l'Allieva muore. Abile nel calcolo dell'addizione ma non altresì in quello della sottrazione, la studentessa rappresenta l'incapacità di uscire dagli schemi e di inserirsi attivamente nella contingenza elaborando ragionamenti allineati con le circostanze. L'Allieva è emblema della solitudine non soltanto perché è vittima delle devianze del Professore e dell'atteggiamento complice della Bonne, ma anche perché i suoi genitori hanno proiettato sulla figlia delle aspettative e delle ambizioni ben superiori alle sue effettive potenzialità (p.94). Inoltre, quando spiega al Professore che ha trovato facilmente la casa, la ragazza precisa: «j'ai demandé. Tout le monde vous connaît ici» (p.91) e lui risponde «il y a trente ans que j'habite la ville» (p.91). Anche con questa battuta, dunque, Ionesco mette in scena il dramma della solitudine, in quanto, a conclusione della pièce, ripensando a questa frase, lo spettatore si domanda in che termini tutti lo conoscono. Chi lo conosce, sa che lui è un assassino? Se sì, sono quindi tutti conniventi ovvero complici succubi? Oppure si tratta di conoscenze superficiali fondate sull'abilità del Professore e della Bonne di mascherare la doppiezza identitaria?

Ovviamente l'interrogativo resta aperto, tanto più che verso la fine della pièce, a proposito dei cadaveri delle quaranta vittime di quella giornata, la Bonne afferma: «les gens ne

demandront rien, ils sont habitués» (p.148) e questa considerazione favorisce interpretazioni che alludono all'epidemia di indifferenza e/o di corresponsabilità omertosa e dunque al dramma della solitudine identitaria, del vuoto interiore e dell'isolamento sociale.

#### 1.2. IL CORPO DELLA BONNE COME STRUMENTO DI COMPLICITÀ TRA FRUSTRAZIONE E ALIENAZIONE

La Bonne ha un'età compresa tra i 45 e i 50 anni. È l'unico dei tre personaggi di cui lo spettatore conosce il nome di battesimo: Marie. Nelle didascalie appare sempre e soltanto sotto la denominazione di Bonne ma, dopo aver compiuto il delitto, il Professore la chiama per nome e, pertanto, lo spettatore apprende che si chiama Marie.

Questo doppio appellativo sottende un duplice ruolo. Innanzitutto, quello legato alla funzione di Bonne in ragione del quale il personaggio apre la porta, fa accomodare gli ospiti, viene rimproverata quando esprime delle idee ponendosi a tu-per-tu con il padrone, e, una volta messa a tacere, è invitata con disprezzo ad andare in cucina: «Allez à votre cuisine» (p.97); «À la cuisine! À votre vaisselle! Allez! Allez!» (p.116); «Je suis majeur, Marie» (p.117). Poi, in aggiunta a questo ruolo, quello assimilabile all'attività di adiuvante: infatti, dopo ogni delitto, il Professore chiama «Marie»: «Marie! Marie! Ma chère Marie, venez donc! [...] ma petite Marie» (p.144-145). E Marie conferisce all'accaduto un'apparenza di siffatta normalità («on va appeler les pompes funèbres et mon amoureux, le curé Auguste...on va commander des couronnes» p.147) che il Professore afferma: «Merci, ma petite Marie; comme ça, je suis tranquille... vous êtes une bonne fille, Marie... bien dévouée» (p.149).

Marie funge dunque da complice fidata e devota. È la «chère» (p.144) e la «petite» (p.149) che aiuta il padrone a disfarsi dei cadaveri; è colei che suggerisce dove mettere il corpo esamine e che consiglia cosa rispondere a eventuali domande da parte della gente. Ella è a conoscenza delle devianze del Professore, ma tali informazioni restano imprigionate all'interno del loro rapporto *maître-valet* che

sussume un universo chiuso e monologico. Si limita a esprimere qualche battuta sarcastica a mo' di rimprovero: «vous êtes content de votre élève, elle a bien profité de votre leçon? [...] Qui donc alors? Moi? [...] Ou le chat?» (p.144-145). Non denuncia le abitudini del suo padrone a terzi. Né impedisce la circolarità del crimine dato che continua ad aprire la porta a nuove allieve (ipotetiche vittime), le lascia da sole con il loro futuro possibile assassino e ritorna in scena a delitto avvenuto. Marie prova «pietà» più per il Professore che per le vittime: «vous me faites pitié, tenez! Ah! vous êtes un brave garçon quand même! On va tâcher d'arranger ça» (p.147). D'altronde, le sue preoccupazioni non attengono alla minaccia che egli rappresenta per le sue allieve ma alle ricadute di questo atteggiamento sulla salute («vous allez vous rendre malade! [p.145 ...] Ça peut vous donner une maladie de cœur» p.147). E, in effetti, lo stesso Professore parlando con l'Allieva della Bonne dice: «Elle a toujours peur que je me fatigue. Elle craint pour ma santé. [...] Elle exagère. Sa peur est stupide» (p.99).

Di corporatura robusta, Marie è fisicamente forte. Dettaglio importante per illustrare il suo ruolo attivo nell'aiutare il Professore a sbarazzarsi del corpo cadaverico delle vittime. Sebbene, a tratti lo rimprovera e dà consigli finalizzati a porre fine al circolo vizioso di azioni negative («Excusez-moi, Monsieur, faites attention, je vous recommande le calme» p.98), di fatto, non mette in campo nessuna azione atta ad arrestare concretamente il processo del male. Perché agisce così? Marie sa come difendere il proprio corpo dal coltello del Professore, ma non interviene mai per difendere quello delle vittime; non le protegge ed è pronta a trasportare i loro corpi inermi e a soterrarli: «on va l'enterrer... en même temps que les trente-neuf autres... ça va faire quarante cercueils» (p.147). E, addirittura, prendendo le distanze dal gruppo delle allieve e astraendosi dall'insieme delle ipotetiche vittime dice:

Petit assassin! Salaud! Petit dégoûtant! Vous vouliez me faire ça à moi? Je ne suis pas une de vos élèves, moi! (p.146)

Trovandosi in una posizione gerarchicamente subordinata, il suo ruolo subalterno si fonda sulla sudditanza comportamentale

pure di fronte a situazioni che non condivide mentalmente. Nell'universo illogico in cui vive ci si limita, per quanto possibile, a cercare di proteggere se stessi. Anche perché il contesto sotteso in cui si sviluppano i fatti sembra fornire una sponda all'atteggiamento del Professore, la cui violenza sembra allinearsi, infatti, con il modello semantico dell'aggressività, ovvero con circostanze in cui il potere si basa sulla legge del più forte, come testimoniato dall'allusione alla svastica:

La Bonne sort un brassard portant un insigne, peut-être la Svastika nazie. Tenez, si vous avez peur, mettez ceci, vous n'aurez plus rien à craindre. Elle lui attache le brassard autour du bras... C'est politique.

Le Professeur: Merci, ma petite Marie ; comme ça, je suis tranquille... Vous êtes une bonne fille, Marie... bien dévouée... (p.148-149)

Essendo, come tutti i personaggi del Teatro dell'Assurdo, priva di introspezione e di spessore psicologico, la Bonne manifesta la propria frustrazione attraverso le battute in netta contraddizione tra loro ovvero per mezzo dell'incoerenza tra ciò che raccomanda-minaccia al Professore («faites attention, je vous recommande le calme [p.97...] ne comptez pas sur moi» p.139) e il sostegno verbale e non verbale che però, di fatto, gli offre. La Bonne incarna perciò l'emblema di una solitudine sostanziale a causa della quale non sono contemplati cambiamenti concreti. Il ruolo della Bonne è incardinato nel concetto della sottomissione servile e dunque assurge a prototipo di assoggettamento. Al contempo complice e vittima del Professore, la Bonne raffigura quindi l'alienazione da sé e dalla condizione umana intesa in termini di dignità della persona.

### 1.3. IL CORPO MORTO DELL'ALLIEVA E LA 'LEZIONE' DEL MALE: STRUTTURA ELICOIDALE E DERISIONE TRAGICA IN CHIAVE ANTROPOLOGICA

Pièce non propriamente circolare ma piuttosto elicoidale, *La Leçon* mette in scena la reiterazione di un susseguirsi di omicidi che si sommano l'uno con l'altro nelle parole dei personaggi:

pertanto, la ripetizione non implica mera routine identica a se stessa ma perseveranza nel male e accumulo di colpevolezze. Nell'ultima scena si incomincia a procedere nel medesimo modo della scena iniziale ma il contesto non è perfettamente identico perché ingloba la consapevolezza di quanto già avvenuto: ogni giorno è la stessa storia e i fatti si sommano nella mente dei personaggi su un asse mnemonico lineare che, in ragione della ripetizione, costituisce una struttura elicoidale.

Et c'est la quarantième fois, aujourd'hui !... Et tous les jours c'est la même chose ! Tous les jours ! Vous n'avez pas honte, à votre âge... mais vous allez vous rendre malade ! Il ne vous restera plus d'élèves. (p.145)

Anti-pièce sottotitolata dramma comico, *La Leçon* si discosta rappresentativamente dal valore assoluto del bene e mette in scena l'aggressività e l'assenza totale di rispetto anche nei confronti della morte. Con un atteggiamento, a tratti inconsapevole e a tratti beffardo quasi come Don Juan di Molière di fronte alla statua di pietra del commendatore da lui ucciso, il Professore comunica alla studentessa che la lezione è finita e che può andar via (ma, di fatto, la ragazza è morta) e, per di più, dice alla Bonne di non acquistare corone molto costose visto che la studentessa non ha pagato la lezione: «pas trop chères, tout de même, les couronnes. Elle n'a pas payé sa leçon» (p.148).

Non prova mai nessun rimorso di coscienza, nessun ripensamento. E le sue colpe restano impunte. In un mondo autoreferenziale, senza Dio né giustizia, gli impulsi brutali e malvagi trionfano. Il Professore evoca quindi il male libero da pena (totalitarismi, genocidi, crimini di guerra) che si ripete incessantemente attraverso coloro che lo pongono in essere e che ne sono complici in quanto conniventi o semplicemente perché vi assistono passivamente restando indifferenti («le symptôme final! Le grand symptôme!» p.139; «on va l'enterrer» p.147).

Espressione dello straniamento e rappresentazione del circolo vizioso delle mostruosità dell'animo umano, *La leçon* mostra le conseguenze atroci delle colpe non punite. La "lezione"

insegnata dal Professore, subita dall'Élève e appresa dalla Bonne è quella del male. Derisione tragica in chiave antropologica della natura umana, *La Leçon* sciocca lo spettatore per esortarlo a riflettere sulle assurdità. Il Teatro di Ionesco mette a nudo il vuoto esistenziale e propone dei contro-modelli e degli anti-eroi per indurre verso scelte consapevoli e comportamenti responsabili.

## 2. IL CORPO FEMMINILE NE *LES MAMELLES DE TIRÉSIAS* DI GUILLAUME APOLLINAIRE

Messa in scena a Parigi il 24 giugno 2017 al Théâtre Renée Maubel di Montmartre e sottotitolata dramma surrealista (Read, 2000: 195-202), *Les Mamelles de Tirésias* esprime nuove soluzioni estetiche e poetiche basate su una drammaturgia totale multidimensionale e multisensoriale ed elabora, attraverso personaggi clowneschi, grotteschi e privi di introspezione psicologica, percorsi mentali inediti. Sin dal titolo della pièce, il corpo femminile occupa un ruolo cardine nell'intrigo per il tramite del personaggio di Thérèse/Tirésias; quest'ultima declina infatti la dimensione identitaria del corpo femminile mostrando i limiti entro cui è imprigionato e le potenzialità di cui è capace.

### 2.1. IL CORPO DI THÉRÈSE COME OGGETTO DI PROCREAZIONE TRA PRETESE FAMILIARI E EMARGINAZIONE SOCIO-CULTURALE

Thérèse irrompe in scena pronunciando l'avverbio «Non» per porsi in disaccordo col marito. Si presenta subito come antagonista del proprio interlocutore e non lo chiama mai per nome ma si rivolge a lui dicendo «marito»: «Non Monsieur mon mari / Vous ne me ferez pas faire ce que vous voulez» (p.45)<sup>3</sup>. È proprio all'uomo-marito, infatti, che Thérèse parla per dirgli di non volere più restare imprigionata nella funzione di moglie-madre. Thérèse rivendica per sé spessore culturale e ruoli sociali in ambito politico e militare. E, in antitesi con quanto impostole

---

<sup>3</sup> Tutte le citazioni de *Les Mamelles de Tirésias* sono tratte dall'edizione Apollinaire (1918).



dal marito, afferma:

Je suis féministe et je ne reconnais pas l'autorité de l'homme  
[...]  
Je veux faire la guerre *Tonnerre* et non pas faire des enfants  
Non Monsieur mon mari vous ne me commanderez plus (p.45)

Nella mentalità maschilistica del Marito, il corpo della donna è considerato fundamentalmente in termini di procreazione. Esso è una sorta di incubatrice (cf. l'allusione alla «couveuse», p.103). Inoltre, ha la funzione di forza-lavoro, poiché è utile in ambito domestico e soprattutto culinario (cf. «Donnez-moi du lard je te dis donnez-moi du lard» p.46, 49 ; «je veux du lard je te dis» p.51), ed è oggetto-strumento necessario per soddisfare i sensi maschili ovvero i bisogni carnali («Comme c'est joli les appas féminins / C'est mignon tout plein / On en mangerait» p.49).

Pertanto, al fine di affrancarsi da tale dipendenza fisica e mentale, Thérèse decide di trasformarsi in un'identità maschile, di prendere il nome di Tirésias, e, in questo modo, vince la frustrazione e l'alienazione.

## 2.2. THÉRÈSE E TIRÉSIAS CORPI E FEMMINILITÀ A CONFRONTO

La prima scena del primo atto, si caratterizza da un gesto simbolico che richiama il titolo dell'opera e che ricorda le narrazioni relative alle Amazzoni: Thérèse si stacca le mammelle, le getta via e assume fattezze maschili. Codesta metamorfosi esprime l'insoddisfazione e la rivolta verso la condizione di donna succube della logica patriarcale.

Vittima di una condizione subordinata all'uomo in ragione di una presunta inferiorità del genere femminile rispetto a quello maschile, Thérèse non coltiva amore né amicizie né piaceri, non è fruitrice né generatrice di cultura; è incatenata ad un sesso procreativo e ad un vissuto stabilito dall'uomo. Così, spogliatasi dell'identità di Thérèse, la cui femminilità è forgiata in funzione maschile, ella propone, per il tramite del corpo di Tirésias, la riscrittura dell'identità femminile da intendersi come superamento dei limiti associati all'immagine della donna. La trasformazione fisica oltrepassa la dimensione biologica e si

proietta, in termini sociali e culturali, verso un altrove mentale di libertà e indipendenza.

Thérèse-Tirésias è una donna che ha aspirazioni audaci e che con determinazione cambia le rotte del proprio destino coltivando opinioni controcorrente. È una donna le cui ambizioni creano un legame tra donna e scienza, e donna e politica nell'ottica della rivendicazione dei diritti femminili.

Quest'opera implica pertanto tematiche di grande attualità declinabili nell'ottica emancipatrice per la parità di genere.

### 2.3. IL CORPO DI TIRÉSIAS COME RISEMANTIZZAZIONE DEL CORPO FEMMINILE

Simbolo della ribellione e del tentativo di emancipazione, Thérèse-Tirésias sviluppa un logos alternativo rispetto ai dettami della consuetudine imposti dal/i marito/i alle/a mogli/e. La rivolta di Thérèse ridefinisce il sé corporeo femminile all'interno di una rappresentazione sociale riservata all'uomo.

Femminista ante litteram, Thérèse cambia il proprio corpo con la finalità di affrancarsi dalle idee e dagli schemi preconcepiuti che la incatenano in certi contesti. Dimostra l'infondatezza delle concezioni patriarcali fondate su limitazioni frustranti per l'identità femminile. Assume tanti ruoli ritenuti prerogativa maschile (soldato, artista, deputato, avvocato, senatore, ministro, presidente, medico, fisico, matematico, filosofo, chimico) e riscuote gli applausi: «*voix d'hommes dans les coulisses* “Vive Tirésias / Vive le général Tirésias / Vive le député Tirésias”» (p.67). Risemantizza, così, la propria sfera esistenziale conferendo alla figura femminile una nuova immagine in seno alla società e alla famiglia. Per il tramite dell'allusione all'indovino mitologico che, nonostante i limiti in cui è imprigionato il suo corpo (a causa della cecità), vede oltre il visibile e profetizza l'avvenire, così, il personaggio di Thérèse-Tirésias-Cartomancienne supera gli impedimenti assimilati al corpo femminile dimostrandone le potenzialità e incarna la proiezione nel futuro.

Come testimoniato dalle voci corali femminili e maschili (p.65, 67, 68, 106), lo spazio entro cui si sviluppa la metamorfosi fa eco alle prospettive innovatrici di Thérèse/Tirésias. Zanzibar è uno spazio endoforico che incarna

l'altrove e che sussume il luogo surreale dell'utopia mentale. Inserita in una dimensione irreali caratterizzata da una fantasiosa immaginazione ovvero da elementi ed eventi straordinari, basti pensare al grande incendio che distrugge le cascate del Niagara (p.94) nonché ai 40.049 bambini nati in un solo giorno da un uomo (p.82), la pièce mette in scena una fluidità di genere (uomo-donna) da intendersi come superamento di una rigida categorizzazione-distinzione tra i due sessi in ambito socioculturale.

La metamorfosi volontaria di Thérèse->Tirésias e la metamorfosi del marito indotta dalla moglie si inseriscono nella prospettiva di superamento degli schemi fissi e determinano fruizioni interpretative nell'ottica di una ricerca paritaria fra i due sessi in ambito socio-famigliare. I due personaggi principali sperimentano un capovolgimento radicale e gustano le conseguenze di tale trasformazione: persino il marito, nelle vesti femminili in cui è stato inizialmente costretto, ha modo di assaporare i vantaggi del cambiamento «mon bonheur est complet» (p.82). Trattasi di mutamenti che implicano sostanziali modifiche nel pensiero e che pertanto attengono alla sfera della metánoia.

Lungi dal rappresentare un totale ritorno all'inizio, la scena finale, infatti, offre risvolti interpretativi assimilabili ad un'evoluzione nell'ottica di una mentalità diretta ad inquadrare la differenza (uomo-donna) senza (troppe) disuguaglianze. Thérèse non ritorna identicamente nella condizione iniziale. Nella scena finale, il marito utilizza l'aggettivo possessivo «mon» instaurando un contatto di appartenenza verso il riconoscimento di altri ruoli «mon général mon député» (p.106); dice «allons» («allons tremper la soupe» p.108) e non usa quindi lo stesso registro con cui all'inizio gridava «donnez-moi du lard je te dis donnez-moi du lard» (p.46). Inoltre, Thérèse gestisce liberamente a proprio piacimento il mucchio di palloncini presi dal marito e, proclamando l'importanza di amare («il faut s'aimer» p.107), utilizza l'aggettivo possessivo «ta» per sottolineare la loro unione e per invitare il marito a regnare nel suo cuore («viens régner / sur le grand cœur de ta Thérèse» p.107): il verbo «régner» è così svuotato dai contorni del potere dispotico perché è assimilato al paradigma

dell'amore.

Intellettuale cosmopolita difensore della libertà e osservatore dei mutamenti della storia contemporanea, attraverso nuove sperimentazioni drammaturgiche, Apollinaire elabora ne *Les Mamelles de Tirésias*, pensieri non convenzionali e, per mezzo di veri e propri neologismi concettuali, suggerisce la percezione dei cambiamenti che si andavano delineando nella costruzione sociale e culturale della famiglia anche in ragione delle emergenti novità legate alla figura femminile e alle sue aspirazioni. La sua pièce che, in certi versi apre prospettive innovative in chiave femminista che vanno anche oltre le effettive concrete intenzioni reali previste dall'autore, presenta un substrato semantico complesso, come lo stesso Apollinaire ha scritto nella prefazione, declinabile nell'ottica di una riflessione antropologica attorno al tema del corpo uomo-donna.

### 3. CONCLUSIONE

Opere caratterizzate da generi teatrali diversi e da intenti drammaturgici differenti, *Les Mamelles de Tirésias* e *La Leçon* scaturiscono da un contesto storico-letterario prossimo durante il quale Simone de Beauvoir sosteneva che non sussiste nessun fondamento ontologico e nessuna giustificazione empirico-biologica per discriminare il 'secondo' sesso. Esse rappresentano dei risvolti comuni nell'ambito della gestione del rapporto io-Altro essendo entrambe caratterizzate da figure maschili inclini a dominare emarginando completamente la figura femminile e servendosi del corpo della donna a proprio piacimento.

Se il contesto de *La Leçon* non offre i presupposti per emanciparsi né la sponda per ribellarsi, di contro, *Zanzibar* sussume uno spazio mentale che fa eco alle prospettive innovatrici di *Tirésias* come testimoniato dal coro.

I temi di queste due pièces costituiscono l'asse centrale delle preoccupazioni sociali attuali nell'intero pianeta. Molti fatti di cronaca attengono alle questioni trattate nelle due opere. Il corpo della donna è oggi, nonostante l'evoluzione emancipatrice crescente, preda di abusi e di soprusi. La violenza subita

dall'Allieva rispecchia una tragica realtà contemporanea in contesti familiari, scolastici, lavorativi ecc. L'equilibrio e il rispetto fra i sessi non si è ancora compiuto. La donna non è ovunque integrata nella società con gli stessi diritti dell'uomo. Donde la necessità di intervenire sulle coscienze per promuovere finalità educative fondate sul valore imprescindibile della dignità della persona e per costruire menti critiche capaci di relazionarsi in maniera costruttiva nel rispetto della diversità e del principio di libertà. In tal senso, la letteratura, le opere di Apollinaire e di Ionesco costituiscono una fonte inesauribile di spunti riflessivi, di suggerimenti e di insegnamenti.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- APOLLINAIRE, Guillaume (1918). *Les Mamelles de Tirésias*. Drame surréaliste en deux actes et un prologue. Avec la musique de Germaine Albert-Birot et sept dessins hors texte de Serge Férat. Paris : Éditions Sic.
- DÉCAUDIN, Michel (1965). “*Les Mamelles de Tirésias* en italien”. *La Revue des lettres modernes*, pp.64-66.
- DÉCAUDIN, Michel (2002). *Apollinaire*. Paris: Librairie Générale Française.
- DELBREIL, Daniel; PURNELLE, Gérald (Ed.) (2018). *Apollinaire et le théâtre*. Paris: Calliopée.
- FRANKINET, Baptiste (2023). *La Leçon. Analyse de l'œuvre*. Paris, Le Petit Littéraire.
- FUSASCHI, Michela (2013). *Corpo non si nasce, si diventa. Antropologiche di genere nella globalizzazione*. Roma: Cisu.
- IONESCO, Eugène (1954). *La cantatrice chauve* [1950] suivi de *La Leçon* [1951]. Paris: Gallimard.
- IONESCO, Eugène (1966). *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard.
- OST, Isabelle (2012). “Dissymétrie grotesque et disproportion anthropologique sur la scène d'Eugène Ionesco”. In A. Le Berre (ed.), *Grotesque et spatialité* (pp.225-236). Bern: Peter Lang.
- READ, Peter (1999). “Un théâtre de guerre: l'actualité dans *Les Mamelles de Tirésias*”. *Francographies*, 2, pp.357-365.

- READ, Peter (2000). *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias*. Rennes: PUR.
- TAMAS, Jennifer (2023). *Au NON des femmes: Libérer nos classiques du regard masculin*. Paris: Éditions du Seuil.
- THÉBAUD, Françoise (1986). *La femme au temps de la guerre de 14*. Paris: Stock.

CONTEMPLARE IL CORPO FERITO: LA CRITICA  
DI LEA VERGINE ALLA *BODY ART* FEMMINILE  
E LE CONNESSIONI AUTOBIOGRAFICHE

CONTEMPLATING THE WOUNDED BODY: LEA  
VERGINE'S CRITICISM OF WOMEN'S BODY ART  
AND THE AUTOBIOGRAPHICAL CONNECTIONS

Martina LÓPEZ

*Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)*

*Riassunto*

La critica artistica al movimento della Body Art di Lea Vergine rimane, a distanza di decenni, un caposaldo della critica d'arte in genere. Le sue intuizioni riguardo al legame tra interiorità umana e rappresentazione corporea delle emozioni e delle frustrazioni continuano a illuminare il mondo contemporaneo e a costituire la base di qualsiasi narrativa a proposito della Body Art. Lea sentiva che attraverso quelle ferite aperte e quelle trasformazioni fisiche, trovava un senso anche il proprio dolore, salvando l'arte del corpo femminile, salvava sé stessa.

*Parole chiave:* Lea Vergine, Body Art, Critica d'Arte, Arte Contemporánea, Artiste.

*Abstract*

The artistic criticism of Lea Vergine's Body Art movement remains, decades later, a cornerstone of art criticism in general. Her insights into the connection between human interiority and the bodily representation of emotions and frustrations continue to illuminate the contemporary world and form the basis of any narrative about Body Art. Lea felt that through those open wounds and physical transformations, she found a meaning even her own pain, by saving the art of the female body, she saved herself.

*Keywords:* Lea Vergine, Body Art, Art Criticism, Contemporary Art, Artists.

1. IL CORPO COME LINGUAGGIO (LA BODY ART E STORIE SIMILI):  
L'IMPORTANTE INTUIZIONE CRITICA DI LEA VERGINE

Il libro di Lea Vergine sulla Body Art uscì nel 1974 e fu la risposta che l'ambiente dell'arte contemporanea e della critica d'arte stava aspettando alle pressanti domande esistenziali che ponevano le nuove correnti artistiche. Il titolo che scelse l'autrice era disposto al contrario rispetto a quello scelto dall'editrice Skira per la riedizione del 2020. Era, cioè, *Il corpo come linguaggio (La "Body-Art" e storie simili)*<sup>1</sup>. Vergine, quindi, dava priorità a questa nascente intuizione del corpo come detentore di un potere semiotico, ponendo la Body Art tra virgolette e unendola a delle *storie simili*, quasi si trattasse di una massa informe di opere che erano ancora tutte da decifrare, probabilmente interpretando correttamente i sentimenti del pubblico davanti a queste nuove proposte, che lo facevano sentire smarrito nel dover interpretare, ed eventualmente, apprezzare tutto un insieme di informazioni estetico-sensoriali che non sapeva, realmente, come affrontare.

Lea Vergine offriva una chiave di lettura assolutamente coerente con il suo *modus operandi*:

Non ho mai assistito a quanto accadeva nel contemporaneo da chierico acquiescente né da testimone imparziale e algido: non ho mai praticato la scrittura come resoconto elettorale né come sottofondo liturgico; ho suggerito, di fronte ai compromessi e ai miserabilismi, la salutarità dello sdegno e, nei casi felici, le gioie insolenti dell'intelligenza (Vergine, 2008: 7).

Quindi lo sguardo di Vergine era lucido e giusto, ma mai svuotato di significato emotivo o di ricerca di connessione con

---

<sup>1</sup> Skira lo ha pubblicato invece come *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio* (2020). Angelo Trimarco, in un'intervista a Vergine, ipotizza che il cambiamento sia dovuto al fatto che "la body art in meno di trent'anni ha conquistato a pieno titolo la scena dell'arte" (Vergine 2008: 261).



l'esperienza materiale della vita. Si è trattato, chiaramente, di critica militante, com'era giusto in quegli anni in cui i critici si erano stancati di guardare l'arte in vetrina misurandola come un appezzamento di terreno da vendere, ma avevano scelto di legarsi all'artista e alle sue motivazioni a partire dalla connessione che l'esperienza poteva avere con la propria vita. Il critico voleva essere *reporter* del momento artistico e non più osservatore pedante. Il termine *militante* racchiude un palese significato partigiano, quasi bellico, attraverso il quale il critico non si fa solo interprete ma decisamente *difensore* dell'artista e diviene, addirittura, colui il quale lo introduce agli altri, ne accompagna l'esperienza e ne tutela la poetica:

La critica militante è un'attività del tutto laica, forse l'attività laica per eccellenza. Il critico militante non può che fare atti di fede limitati e, soprattutto, deve ogni volta motivare tutto dall'inizio. Anche col peggiore degli autori egli è di fronte alle domande prime e ultime. Non ha una religione con i suoi santi e le sue gerarchie: è fuori dalla storia della letteratura. Nel momento in cui legge, e scrive su ciò che ha letto, è solo di fronte al mondo, e deve decidere se ciò che sta leggendo vale la pena di essere letto anche da altri o se, invece, può essere dimenticato (Manacorda, 2017: pos. 11 di 521).

Quindi, Lea Vergine decise di affrontare questa enorme responsabilità proprio in relazione alla Body art. Suo maestro è stato Gillo Dorfles, critico d'arte e filosofo, personalità cardine di quegli stessi anni che seppe trovare parole per descrivere una sorta di decadenza della società borghese che si accomodava in un perbenismo languido e stantio (Dorfles, 2014). Vergine ne eredita lo sguardo sardonico, spesso ironico, verso la realtà, ma anche l'incredibile generosità intellettuale che le ha consentito di restituire significato ad ambiti dell'arte e della storia dell'arte che erano rimasti nell'ombra. Questo approccio le consentì di essere pioniera nell'isolare e valorizzare artisti e correnti. Sua è una mostra su Lucio Fontana che si tenne a Napoli (sua città natale) agli inizi degli anni '60 per la quale fu duramente criticata dai colleghi contemporanei che guardavano con divertito sospetto una giovane di vent'anni totalmente decisa e

imporre la propria opinione in un ambito allora prettamente maschile come quello della critica d'arte<sup>2</sup>.

La comparsa del corpo negli anni '70, vedeva sicuramente la sua origine dalla liberazione sessuale degli ultimi anni del decennio precedente. Concepire il corpo anche solo come appartenente a un individuo, come mezzo, come strumento, come presenza viva e ribelle erano presupposti completamente rivoluzionari. Nella sua ricerca della bellezza perenne come valore morale al di sopra del tempo e dello spazio (ben lontana dall'estetismo che perenne non è) Lea Vergine si avvicina alla Body Art e la tratta da pari, senza magnificarla come avrebbero potuto fare certi cacciatori di successo di quegli anni, ma senza neppure mortificarla come avrebbero voluto, invece, fare i moralisti di quegli stessi anni. Il libro sulla Body Art venne accolto come un'avventura anche dallo stesso editore (Prearo), che rispettò le intenzioni dell'autrice in fatto di struttura e finalità del lavoro. Il progetto si poteva definire quasi un lavoro cooperativo, perché Vergine volle chiedere agli stessi artisti di illustrare, ed eventualmente spiegare, il proprio lavoro attraverso un breve scritto che sarebbe stato pubblicato accanto alle foto delle loro *performance*<sup>3</sup>. Questa scelta spostava il controllo del lavoro finito dall'autrice alle persone che erano, invece, soggetto dell'analisi con esiti, a volte, sconcertanti<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Nell'occasione della mostra di Napoli, conobbe Giulio Carlo Argan e, dall'incontro, nacque una amicizia che durò per sempre. Argan, qualche anno dopo, fece conoscere a Vergine Enzo Mari, giovane e promettente designer che diverrà suo marito.

<sup>3</sup> La costruzione singolare del libro, in qualche modo, ricorda un altro saggio creato con l'intenzione di uscire dai canoni della saggistica della critica d'arte: *Autoritratto* di Carla Lonzi del 1969. Il libro di Lonzi è costruito come un montaggio di conversazioni dove le tematiche si avvicinano in modo continuo, separate solo dalla breve indicazione del cognome dell'interlocutore. Proprio per il protagonismo che viene dato agli artisti è ciò che rende il saggio unico, ed è proprio la miccia che farà riflettere Lonzi sull'impossibilità di scardinare la centralità maschile nel mondo dell'arte.

<sup>4</sup> Come successe, per esempio, nel caso di Pierpaolo Calzolari che mandò una breve lettera con il titolo della sua opera *Azione* del 1972 accompagnato dal testo "...per ciò che riguarda il testo esplicativo della mia azione, mi rincresce, ma non è nelle mie normali abitudini accompagnare i miei lavori con dei testi" (Vergine 2000: 69).

Ciò che realmente, però, ha conferito al libro la possibilità di diventare un eterno referente della critica d'arte è la potente introduzione dell'autrice che, senza giri di parole, mette a nudo in modo immediato ed efficace, tutta la poetica della Body Art, lasciando nel lettore la sensazione che semplicemente sia stato detto già forse tutto su questa corrente. La critica d'arte è realmente un circolo sempre aperto con infiniti anelli che si possono aggiungere, ma la percezione di chiarezza e completezza dello scritto di Vergine è concreta e permanente, nonostante le parole della stessa autrice:

Lungi dal voler porsi come un saggio di sistematizzazione [...] esso vuol essere una pista, vuole trarre illazioni e suggerire ipotesi, non fornire giudizi ma solo rilievi e considerazioni, in modo che i lettori possano essere facilitati nell'approccio al tema dell'uso del corpo come linguaggio (Vergine 2000: 27).

## 2. LA BODY ART COME ESPRESSIONE DEL FEMMINISMO E DELLA REVISIONE SOCIALE.

Per Lea Vergine la Body Art è nata in Austria da un piccolo gruppo di artisti che cominciarono a organizzare delle *azioni*, come lei le definisce (Vergine, 2008: 262) che si potevano circoscrivere come una sorta di psicanalisi di gruppo, o uno sfogo convulso che si realizzava attraverso “tormenti inflitti al corpo stesso dell'artista, vuoi per misticismo vuoi per perversione...” (Vergine, 2008: 262). In Italia queste declinazioni non ebbero la stessa intensità, secondo Vergine a causa dello *scetticismo endemico* della cultura italiana, però si verificarono comunque alcuni episodi interessanti che la stessa critica evidenziò nel suo volume:

a me allora parve che questa situazione fosse estremamente interessante, soprattutto per il suo portato patologico e la malattia e il patologico sono sempre estremamente interessanti nelle arti, da Caravaggio ad Artaud [...] quella che si chiamava e che si chiama la body contiene al proprio interno tutta una serie di filoni diversi: il problema dell'identità, quello dell'identificazione, quello del travestimento, quello assolutamente masochista, la perversione sadomaso e, per

contro, il misticismo (Vergine 2008: 262).

La funzione del corpo come linguaggio, come denuncia, come manifesto è sempre stata molto consona alla lotta femminista e spesso inscindibile dalla stessa e, proprio grazie alla Body Art, la presenza femminile è stata messa al centro del panorama artistico dei primi anni Settanta. Tra arte e femminismo esisteva una contraddizione che la stessa Carla Lonzi aveva evidenziato, fino a farne il motivo del suo abbandono totale dell'arte. Si trattava di una certa difficoltà costitutiva nel riconoscere l'arte come arma per le rivendicazioni, essendo il sistema artistico completamente strutturato intorno alla figura maschile che ne diventava il centro assoluto, tanto che il genio, il potere inventivo veniva concepito come entità maschile, mentre la donna era costantemente relegata alla figura della musa o, comunque, a presenza marginale e satellitare. La prima necessità della lotta femminista era cambiamento e mutevolezza mentre l'arte contemporanea era un complesso immobile e monolitico:

nella tensione del rapporto "arte-vita", le donne hanno articolato linguaggi artistici più che per tentare un'inclusione, per forzare l'apertura di quel sistema, operando in linea con il riposizionamento generale del soggetto femminile anche nella società (Iaquinta, 2018: 230).

La donna, quindi, è il *soggetto imprevisto*<sup>5</sup> che interviene nella scena portando con sé tutto il proprio patrimonio umano, la propria visione del mondo e, conseguentemente, del corpo. Al di là di come questa coscienza nascente sia esplicitata (dalla Body Art, appunto, fino al ricamo o alle arti considerate *femminili*<sup>6</sup> in

---

<sup>5</sup> Iaquinta riporta questa definizione creata da Carla Lonzi e inserita nel suo libro *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale* del 1974.

<sup>6</sup> Nel suo interessante e completo studio sull'arte femminile a Roma negli anni Settanta, Marta Serravalli riporta le teorie di Schapiro e Melissa Meyer nel quale si chiarisce il di *femmage*, termine costruito sul modello dei più maschili *collage*, *assemblage*, *photomontage*. Sotto questa definizione si includono le tecniche tradizionali femminili come il ricamo, il cucito che sarebbero predilette grazie all'attitudine femminile alla raccolta e conservazione di oggetti (Serravalli 2013: 129).

genere) è fondamentale il consolidarsi di un auto-riconoscimento esperienziale (Iaquinta, 2018: 232). Probabilmente la soluzione alle contraddizioni che si ponevano nell'affrontare tematiche femministe attraverso l'arte ha trovato una parziale soluzione nella teorizzazione di Sauzeau Boetti che nel 1975 riconosceva la creatività femminile come *l'altra cosa*, che si stabiliva "fuori dal sistema linguistico che ha ordinato la realtà secondo l'esperienza maschile. 'L'altra cosa' per ora non si afferra ma si cerca" (Sauzeau Boetti, 1975: 58). È interessante la consapevolezza di Sauzeau Boetti di come l'inizio dell'intervento femminile non si tratti di una tappa ma di un processo, così come è fondamentale la risposta che la stessa offre alla domanda che si imponeva in quegli anni a livello internazionale: l'arte ha un sesso? Secondo Sauzeau Boetti "l'arte no, ma gli artisti sì" (1975: 55). Sarebbe quindi impossibile separare l'opera dall'esperienza materiale che le artiste e gli artisti sperimentano.

Per costruire nuove concezioni corporali e sociali il primo passo è la decostruzione di ciò che già esiste e l'intenzione della Body Art è proprio affrontare questa prima fase attraverso l'esposizione, il ferimento, spesso la mortificazione del corpo che, per trovare nuove declinazioni e nuove definizioni deve prima scontornare i limiti del proprio esistere attraverso il sentire fisico, il dolore o il camuffamento e la deformazione: "quando le donne usano il proprio corpo nelle loro opere, usano il loro sé; un significativo fattore psicologico converte questi corpi o volti da oggetti a soggetti" (Lippard, 1976: 124). Usare il corpo implica una riflessione approfondita sul *gesto*:

Giorgio Agamben<sup>7</sup> individua nel gesto una sorta di grado zero dell'agire, un fare senza un fine e senza fini estetici: «il gesto non è né un mezzo, né un fine: è, piuttosto, l'esibizione di una pura medialità, è il rendere visibile un mezzo come tale, nella sua emancipazione da ogni finalità» (Iaquinta, 2018: 235).

---

<sup>7</sup> Caterina Iaquinta riprende il sistema postulato dal filosofo in relazione al gesto. Il filosofo riconoscerà la "gestualità integrale" non rientrante nelle sfere delle *prassi* o della *poiesis* ma affine all'*ethos* (Agamben, 1996) "che scardina le gabbie della morale e del fine per rientrare nella sfera dell'umano" (Iaquinta, 2018: 235).

Focalizzare la base della Body Art nel gesto e non nel ferimento fisico come spesso la critica è portata a fare, è necessario per poter così includere tutte le produzioni artistiche che includono semplicemente il gesto o la sovrastruttura fisica, raggiunta attraverso l'applicazione di protesi momentanee o permanenti e, come sostiene Iaquina, ripensare il linguaggio espresso dal gesto, è realmente anche ridisegnare "i soggetti che lo abitano e le loro esigenze comunicative" (Iaquina, 2018: 236).

Quindi gli interrogativi che rivestono la modalità, il *come* fare arte, si spostano sul soggetto e, in questo caso, sulla protagonista dell'azione, che si sta a sua volta ripensando come soggetto nuovo nella trasformazione sociale progettata e ambita dal femminismo. Questa conclusione acquisisce ulteriore importanza se si riflette sul corpo come simbolo della struttura sociale:

El cuerpo por tanto se convierte en una construcción simbólica [...] el cuerpo alcanza el carácter de mediador entre el mundo exterior y el propio sujeto, a través de una experiencia corporal del espacio y del tiempo en el que habita. El cuerpo es el medio por el cual nos producimos como seres sociales dentro de un espacio social construido, en realidad, por nosotros mismos (Balbina Fernández Consuegra, 2015: 33).

Sarà importante analizzare, quindi, le nuove relazioni che la Body Art stabilisce con lo spettatore, dato che scardina completamente i criteri interpretativi appresi e accettati socialmente fino al momento della sua irruzione nel mondo dell'arte. Lo spettatore rimane totalmente indifeso davanti alla potenza espressiva della Body Art, dovendo, nello stesso tempo, investigare una possibile interpretazione e lottare contro i preconcetti che l'ambiente culturale della propria epoca ha stabilito come chiavi interpretative. Lo spazio in cui questa forma d'arte avviene invade completamente quello dello spettatore, non c'è vetro o piedistallo che divida le due dimensioni, artista e spettatore condividono rumori, odori, tempo e spazio. Come sostiene Balbina Fernández Consuegra, il

corpo agisce come un valore di scambio comunicativo e ideologico, ricercando l'interazione sociale, invitando alla riflessione ed esponendosi alla contemplazione pubblica assumendone tutte le conseguenze (2015: 37). Chiaramente questo ha comportato che lo spettatore concepisse come assurde e inconsistenti queste azioni dato che non possiedono un discorso narrativo e non mediano le intenzioni attraverso l'uso di oggetti, materiali e superfici:

Debido a esto, el espectador se vio obligado, por asociación, a adquirir una nueva percepción de la experiencia particular que el intérprete mostraba [...] ahora, el cuerpo se transforma en el soporte artístico porque es el lienzo, el pincel, el marco y el pedestal, y sobre todo, se sostiene a sí mismo como mensaje estético (Balbina Fernández Consuegra, 2015: 33).

Alla radice della Body Art c'è la volontà di scuotere, di creare uno shock, una specie di visione rivelatrice ed epifanica sulla vita e sul proprio essere, un discorso profondamente anticapitalista nella sua analisi dell'esperienza umana primitiva, e potentemente femminista, nel momento in cui intervengono le donne con la loro intensa rivendicazione di spazi e di concetti attraverso il proprio corpo. Lea Vergine, pur mantenendo lo sguardo attento della modalità critica, si lascia commuovere da questo dolore gettato davanti allo spettatore e ne comprende saggiamente e amorevolmente l'origine.

### 3. LA RICONDUZIONE AUTOBIOGRAFICA DELLA CRITICA

Ma qual è, quindi, l'analisi che Lea Vergine compie della Body Art? Dalle prime righe della sua introduzione vengono enucleati alcuni concetti che rimarranno poi il filo conduttore della dissertazione:

Alla base della cosiddetta Body Art [...] c'è la necessità (ciò che non può essere) inappagata di un amore che si estenda illimitatamente nel tempo (la durata), il bisogno d'essere amati comunque, per quello che si è e per quello che si vorrebbe essere con diritti illimitati [...] quel che si chiama *amore primario* (Vergine, 2000: 7).

Perciò la Body Art nasce da una carenza, da un vuoto interno che gesti isterici, apparentemente irrazionali o grandi messe in scena masochiste cercano di colmare, provano ad analizzare e a *mettere in piazza*, forse nella speranza che questo gemito primordiale venga ascoltato, venga accudito, magari compreso. Lea Vergine stessa parla, infatti, del feto che continuiamo comunque ad essere in attesa di essere amati. Così come farebbe infatti un neonato, l'artista del corpo non intende di morale, è spontanea e organica, determinando così il proprio isolamento dalla società e, di fatto, peggiorando la sua situazione affettiva.

A questo punto risulta interessante investigare nella memoria autobiografica di Lea Vergine per poter tessere profonde connessioni tra le sue parole e il suo vissuto. Nel suo libro-intervista *L'arte non è faccenda di persone perbene* del 2016 si svela che Lea ebbe un'infanzia affettivamente complessa: strappata ai genitori da un nonno patriarca che non si fidava né del proprio figlio né della madre della piccola, visse una vita *a parte* separata anche dai fratelli che sarebbero arrivati dopo e che morirono tutti e due nell'infanzia. Ma ciò che più caratterizza il racconto autobiografico è il detenersi sulla mancanza di amore da parte della madre, una persona instabile e confusa, nella quale, però, Lea ricercò sempre di rintracciare un certo amore materno senza trovarlo neppure in punto di morte:

Non riconosceva nessuno e allora feci finta di essere un'amica e le chiesi di parlarmi dei suoi figli. «Ah, mio figlio, il mio preferito, è morto in aereo in Giappone» mi disse, immaginandosi chissà quale destino eroico per mio fratello [...] «Mia figlia» continuò «è morta invece a tre anni, di polmonite.» La lasciai sfogare e, quando si calmò, le chiesi se non avesse avuto una terza figlia. Si sollevò dal cuscino di scatto e, in modo violento, come se fosse cosciente e nel pieno delle sue facoltà, rispose acida: «No!» (Vergine, 2016: pos. 97 di 1102 vers. Kindle).

e neppure il neonato, di cui parla nella sua prefazione, aveva trovato pace e calore:

Poi raccontava – e me lo sogno ancora adesso – che quando



partori me, lo fece dopo quattro giorni di travaglio. «Perché» mi diceva «eri una carogna e lo si vedeva fin da allora.» Appena nacqui, disse: «Non voglio neanche vederla, datela ai gatti, che se la sbranino». Ho sempre avuto paura dei gatti. Ora mi è passata. Ogni tanto li accarezzo persino (Vergine, 2016: pos. 863 di 1102 vers. Kindle).

Non è difficile, a questo punto, concludere che Lea Vergine intuisce e comprende il dolore insito nella Body Art perché lei stesso lo ha sperimentato, sentendosi poi, nella vita, rinfacciare di essere un *tipo abbandonico* e trovando una spiegazione a questa sua maniera di amare proprio nei differenti abbandoni emotivi sperimentati nell'infanzia e nell'adolescenza e ricercando forme genuine di amore nella famiglia da lei creata, negli anni successivi, con il designer Enzo Mari.

Il grande affetto familiare di Lea Vergine fu il padre, una personalità completamente incompresa nella sua famiglia e costantemente umiliata dal padre e dalla moglie, un essere gentile e affettuoso con la figlia, costretto a nascondere prudentemente il proprio animo fragile, in parte femminile e profondamente *artista*:

I due custodivano un'intesa semplice, costituita da reale somiglianza d'animo, da una sensibilità intensa a una visione anche estetica della vita, fatta di piccoli piaceri e momenti di serenità [...] Un affetto, quello verso il padre, quindi frustrato e soffocato dai criteri affettivi (o anaffettivi) del nonno, che imperavano in ogni relazione (Lopez, 2023: 14).

Forse proprio per questo ciò che più interessa a Lea Vergine è identificare l'artista di Body Art come un individuo apprensivo, acuto e arguto osservatore, che ricerca un modo per *rimettersi al mondo*. Si tratta di personalità sensibili ed estremamente fragili che investigano costantemente un modo per essere riconosciute per ciò che sono attraverso esperienze di dolore autentico, perché “coloro che sentono dolore hanno bisogno di aver ragione” (Vergine, 2020: 8). Il vissuto privato dell'artista entra prepotentemente nella *performance* e non lascia scampo allo spettatore che si vede obbligato a ripetere le proprie esperienze psichiche: “le sue nevrosi caricano le «scene» di un

dignificato in più e di un'importanza altra che vanno a sovrapporsi alla vicenda già matamorfizzata dagli autori” (Vergine, 2020: 19). E ancora: “debido a ello, para los artistas, tanto la vida cotidiana como las estructuras ideológicas, tanto lo público como lo privado, están íntimamente relacionados” (Balbina Fernández Consuegra, 2015: 37). È evidente che neppure il critico si può sottrarre a questo spettacolo catartico, dovendo mettere in gioco i propri strumenti di comprensione attinti dall'esperienza personale, dal proprio dolore e dai propri traumi.

Lea Vergine nei decenni seguenti venne riconosciuta come *la critica della Body Art* dato che per prima aveva codificato la poetica di questa nuova arte che lei stessa definisce come “l'ultima situazione romantica” (Vergine, 2008: 263) e questo si protrasse fino all'uscita del suo libro *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche* nel 1980, dato che, da quel momento in poi fu definita, *la critica delle donne*. Per lei non è invalidante un'etichetta che riassume il senso del suo lavoro in poche parole:

Certamente il fatto di essere così interessata al patologico o di aver scelto in quel momento di occuparmi di questa corrente probabilmente derivava dal fatto che in tutta la mia vita ho costeggiato la follia e il dolore a un pelo del rischio finale e probabilmente questo mi ha portato a misurarmi con questa cosa molto conflittuale che è stata l'espressione del corpo come linguaggio (Vergine, 2008: 269).

La coscienza che esista, quindi, una connessione tra la vita di Lea Vergine e il suo modo di fare critica, lungi dal sottrarre eternità e classicismo alle sue analisi, corrobora il fatto che la Body Art sia quasi uno strumento utile alla società, uno specchio nel quale tutti possono guardare per ritrovarsi esattamente in quello stato primordiale che Vergine postula all'inizio del suo saggio: nudi, indifesi e bisognosi d'amore.

Non si sono potute approfondire in questa sede le semantiche del linguaggio del corpo, ma rimane chiaro che la Body Art sia soprattutto una ricerca di nuovi modi per rappresentare i

soggetti. Si tratta, comunque, di soggetti cambianti come cambiante è l'autonarrazione femminile degli anni Settanta (ma anche contemporanea) nell'anelito di determinare nuove forme di essere donna nel mondo, di rompere le gabbie di femminilità imposte e di studiarsi a partire dall'esperienza materiale. Così come cita Iaquina, Mirella Bentivoglio trova le parole più adatte: "È cercando il corpo del linguaggio che la donna ha ritrovato anche il proprio: appunto nel gesto" (Bentivoglio, 1978:2).

Universalizzando le istanze, Lea Vergine *sceglie* la Body Art e riesce a compiere su sé stessa il miracolo di salvazione che questa offre perché "l'arte nella sua *generosità* è pubblica quale dono gratuito che viene dato alla società per conoscere e riconoscersi, implicando la ritualità perenne e conseguente dell'offerta, dello scambio e del sacrificio" (Tinterri 2004: 33). Sempre Tinterri insiste sulla funzione sociale della *performance* fisica della Body Art "Il corpo è pubblico perché collabora democraticamente con gli altri corpi e li fa crescere generando coscienza e organicità, ovvero è un corpo democratico perché media con gli altri da sé" (Tinterri 2004: 43).

Quindi la Body Art si identifica come il manifesto dell'estrema fragilità della situazione umana e nello stesso tempo mette in atto visceralmente e possentemente "l'estremo tentativo per conquistare il diritto di metterci al mondo di nuovo" (Vergine 2000: 8).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAMBEN, Giorgio (1996). *Mezzi senza fine. Nota sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- BALBINA FERNÁNDEZ CONSUEGRA, Celia (2015). Body Art. Cuerpo y espacio corporal. Las acciones artísticas realizadas con el cuerpo crean nuevas realidades espaciales consideradas arte. *Communication Papers. Media Literacy & Gender Studies*, Vol.4, n°6, pp. 32-46.
- BARTOLOTTA, Salvatore; LOPEZ, Martina (2022). "Prácticas comunes de la traducción y del pensamiento crítico artístico. Dos procesos en comparación con el análisis de "Il corpo come linguaggio" de Lea Vergine y de "Matthew Barney" de

- Massimiliano Gioni. *Transfert. Revista electrónica sobre traducción e interculturalidad*, Vol.17, 92-110.
- BENTIVOGLIO, Mirella (1978) *Materializzazione del linguaggio. Catalogo della mostra (Venezia, Magazzini del Sale, 1978)*. Venezia: La Biennale di Venezia.
- DORFLES, Gillo (2014). *Le oscillazioni del gusto: L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*. Milano: Skira.
- IAQUINTA, Caterina (2018). Manifestazioni di creatività "imprevista" nell'arte delle donne in Italia negli anni Settanta. Ketty La Rocca e Irma Blank: operare tra gesto e linguaggio. *Annali online. Sezione di Lettere*, XIII, pp. 229-252.
- LIPPARD, Lucy R. (1976). The Pains and Pleasures of Rebirth: European and America Women's Body Art. In L. R. Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* (pp. 121-138). New York: E.P. Dutton & Co., Inc.
- LONZI, Carla (2017). *Autoritratto*. Milano: Abscondita s.r.l.
- LOPEZ, Martina (2023). "Non mi posso permettere di essere modesta": Lea Vergine e l'identità di donna intellettuale e di critica dell'arte contemporanea nell'autobiografia "L'arte non è faccenda di persone perbene". In S.Velázquez-García; J. D. Sánchez (eds.) *Mujeres y autoescrituras. Reocreaciones literarias en primera persona* (pp.11-21) Granada: Editorial Comares.
- MANACORDA, Giorgio (2017). *Apologia del critico militante*. Roma: Alberto Castelvechi Editore s.r.l.
- SAUZEAU BOETTI, Annemarie (1975). L'altra creatività. *DATA*, XVI/XVII, pp. 54-59
- SERRAVALLI, Marta (2013). *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*. Roma: Biblink editori.
- TINTERRI, Vania (2004). *Corpo pubblico, corpo significante* [Tesi di dottorato]. Accademia di Belle Arti di Bologna e Universitat de Barcelona. Recuperato da [https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/35423/1/TESI\\_VTINTERRI.pdf](https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/35423/1/TESI_VTINTERRI.pdf) [Data ultima consultazione 17/04/2023].
- VERGINE, Lea (2016). *L'arte non è faccenda di persone perbene*. [Versione Kindle]. Milano: Rizzoli.
- VERGINE, Lea (2008). *Parole sull'arte*. Milano: il Saggiatore.
- VERGINE, Lea (2000). *Body art e storie simili. Il corpo come*

*linguaggio*. Milano: Skira.  
VERGINE, Lea (1974). *Il corpo come linguaggio. Body art e storie simili*. Milano: Giampaolo Prearo Editore.

IL CORPO DELLA MADRE, TRA INESSERE E  
FASCINAZIONE: «L'UMANO COME DONNA»<sup>1</sup>

THE MOTHER'S BODY, BETWEEN IN-BEING  
AND FASCINATION: «THE HUMAN AS  
WOMAN»

Elvira LOPS

*Pontificia Università Antonianum*

*Riassunto*

Se lo psicanalista Donald Winnicott ha avuto il merito di aver sottolineato l'importanza della relazione tra la madre e il figlio per lo sviluppo psichico di quest'ultimo, la pneumanalisi tenta di descrivere l'incidenza che tale rapporto ha anche sulla formazione cognitiva del neonato. Poste in un loro ontologico inessere, le mani della madre, nel mappare il confine del corpo del piccolo attraverso una tattilità sollecita e sensibilmente gradevole, costituiscono in lui il senso dell'esteriorità del mondo che lo circonda e dell'interiorità propria dell'essere-in-sé.

*Parole chiave:* Pneumanalisi, madre, inessere, donna, neonato.

*Abstract*

If the psychoanalyst Donald Winnicott had the merit of having underlined the importance of the relationship between the mother and the child for the psychic development of the latter, pneumanalysis attempts to describe the impact that this relationship also has on the cognitive formation of the newborn, in the transition from potential to act with regard to the cognitive aptitudes that lead him to the intelligibility of reality. Placed in their ontological in-being, the mother's hands in mapping the boundary of the baby's body through a solicitous and significantly pleasant tactility, constitute in him the sense of

---

<sup>1</sup> Cfr. Andreas-Salomé, 2016.

the externality of the world that surrounds him and at the same time of the internality of being-in-itself, revealing and putting together the fragments of a body 'perceived in pieces' since exposed to the chaos of sensations should take into account the impact that this relationship can have in the investigation concerning the origin of the sense of belonging in the pre-egoic phase, through which the localization of the ego takes place, and therefore try to pay attention to *in-being gyneanthropic* and to that woman's own saying which is not fully listened to.

*Keywords:* Pneumanalysis, mother, in-being, woman, newborn.

## 1. DALL'UGUAGLIANZA ALLA DIFFERENZA: IL PERCORSO EMANCIPATIVO FEMMINILE

La politica dell'emancipazione femminile, in prima istanza, rivendicava un'uguaglianza formale tra i sessi diretta all'ottenimento dei diritti sociali, politici e civili che non considerava l'ambito filosofico-simbolico ad essi annesso, nascondendo *de facto* una logica forgiata su quell'ordine patriarcale 'logo-fallico'<sup>2</sup> dal quale voleva evadere; si cercava, così, di superare il pensiero maschile mediante l'utilizzo del pensiero maschile. La contraddizione in termini derivatane a livello concettuale, costituisce l'elemento dal quale partire per approdare a un'altra proposta di tipo euristico-interpretativa riguardante la questione se siffatta emancipazione debba ridursi soltanto a un aspetto socio-politico-economico o debba necessariamente coinvolgere anche quello interiore immaginativo-categoriale, per cui la dimensione *embeded* del sé e le ripercussioni prodotte da tale approccio sono considerate fondamentali in questo intervento. Pertanto, il nodo speculativo che in definitiva emerge riguarda la 'dualità di genere'

---

<sup>2</sup> Derrida individua un rapporto semantico tra i seguenti termini: *kyein* (essere in cinta), *kyma* (essere gonfio, rigonfiamento) e *kyrios* (avere pieni poteri), che indicano, rispettivamente, la fertilità dell'essere incinta, il rigonfiamento e, infine, la sovranità. Per approfondire: Derrida, 2000; *Fede e sapere. Le due fonti della "religione" ai limiti della semplice ragione*, a cura di J. Derrida e G. Vattimo, in Aa. Vv., 1995: 53.

incentrata sul pensiero dell'‘equivalenza nella differenza’ che comporta il riconoscimento della diversità come valore da difendere nonché il valore della difformità della dimensione fisiologica-emotiva-intellettuale dei due sessi per la comprensione della condizione umana *tout court*. Secondo Irigaray:

La differenza sessuale rappresenta uno dei problemi o il problema che la nostra epoca ha da pensare. Ogni epoca – secondo Heidegger – ha una cosa da pensare. Una soltanto. La differenza sessuale, probabilmente, è quella del nostro tempo. La cosa del nostro tempo che, pensata, ci darebbe la ‘salvezza’? (Irigaray, 1990: 11).

L'importanza della riflessione è data dal fatto che non è solo un semplice domandare o un ripensare il già pensato, quanto istituire un modo nuovo di pensare intuendo un pensabile mai istituito, che salvi nel momento stesso del suo istituirsi, dacché teoria gravida di prassi.

Il sol definire la differenza in qualità di valore imprescindibile di un ‘corpo sessuato’ e non di un soggetto astratto, è già di per sé un atto pratico di liberazione, un gesto di natura emancipativa che porta nel precipuo alveolo conoscitivo un agire etico riguardante il riconoscimento dell'altrui equivalenza, al di là di una pre-determinazione naturale e/o sociale e dei ruoli stereotipati derivanti. Vi è forse un nesso tra sesso biologico e individualità, o il soggetto è angelicamente neutro, prescindendo da ogni caratteristica di ordine corporeo? La presunta costituzione interiore neutrale della soggettività è una nozione liberante che garantisce la pari dignità o si può considerare una sorta di colonizzazione pervasiva dell'intimo femminile, in cui l'universale non ingloba il particolare nella sua dualità, ma lo nega nella assimilazione dell'altro al proprio? La teorizzazione della complementarità dei sessi non soddisfa l'istanza liberante, in quanto riconduce il dire della donna al dire dell'uomo in un rapporto di verticalità conoscitiva, dacché si insinua la primogenitura ontologica del primo su cui la seconda è ammessa ad armonizzarsi, senza tener conto dell'esperienza femminile vissuta dal punto di vista della



femminilità, che di conseguenza si dimostra carente di una specifica categorizzazione concettuale atta a comprenderla.

L'impersonale insito nell'universalizzazione speculativa, non garantisce alla donna la pari opportunità di interpretare il mondo, ma la mantiene subalterna a una interpretazione in precedenza definita, cosicché si pone necessario la presenza di una concettualizzazione sessuata basata su di un 'paradigma al femminile' non alternativo quanto piuttosto integrativo di quello maschile dominante, poiché l'universalità in questo caso è universalmente duale se non vuole divenire al contrario omogenizzazione ideologica, dunque 'voce soggettuale' di un unico soggetto riconosciuto al livello logico-immaginario. Rivendicare la *specificità nella differenza* di un discorso sessuato non implica una «rottura epistemologica»<sup>3</sup> ma auspica all'inverso una *apertura epistemica* volta a una comprensione globale dell'umano, trasformando la marginalità da condanna in una opportunità che eviti derive ideologiche. Ricorda Collin:

Le caractère passionnant du féminisme était, et reste pour moi, lié à cet projet premier: dessiner le paysage de la liberté plutôt que d'en définir les objets. L'insurrection ou si on préfère la déconstruction plutôt que l'institution (Rochefort, Haase-Dubosc, 2001: 10).

Di conseguenza, decostruire con il preciso compito di deantropizzare la filosofia attraverso una femminilizzazione di essa. Dunque, descrivere i paesaggi della libertà mediante un'insurrezione permanente, come la filosofa ci invita a fare, diviene l'oggetto di una filosofia al femminile che essendo stata emarginata non vuole commettere l'errore di marginalizzare il diverso dal proprio, ma intrattenersi sulla soglia di una differenza che non diviene mai omologazione mediante

---

<sup>3</sup> Espressione introdotta da Gaston Bachelard, dalla quale Françoise Collin parte per proporre, come lotta femminista, una «rivoluzione permanente» in vista della creazione di un «mondo comune» ma, si potrebbe aggiungere, *per creare in comune un mondo comune*, superando *de facto* la sterile opposizione tra i sessi. Secondo Collin, l'altro è «détour», affascinante definizione che noi interpretiamo in qualità di deviazione da sé stessi necessaria alla comprensione dell'alterità.

l'elaborazione di un 'pensiero dell'esperienza' atto alla comprensione dell'evento nel suo aspetto temporale della discontinuità.

Il pensare la differenza non coincide *ex abrupto* con il pensiero della differenza, in quanto la prima posizione problematizza la questione dell'uso di un linguaggio tarato su una concettualità al maschile stratificatasi nel tempo, che la seconda dà per acquisita e quindi oggetto di sovvertimento, non cogliendo così la difficoltà dell'utilizzo di un linguaggio coniato dall'uomo per la costruzione di un linguaggio che sappia cogliere l'esperienza al femminile, per l'edificazione di un sapere davvero differente in quanto proprio della donna. Il problema della rivendicazione della diversità è che questa per essere tale deve implicare il riconoscimento, da ambedue i sessi, della propria specificità alternativa evitando l'omologazione subordinante e/o la definizione di sé al negativo rispetto all'altro, quindi il suo *non-essere-come*.

Virginia Woolf, nel saggio *Le tre ghinee*, propone una «società delle estranee» che abbia l'obiettivo della costruzione di una cultura diversa per la realizzazione di una comunità diversa. Il principio interessante da lei proposto è quello di sfruttare la condizione di *outsider* delle donne per poter esercitare la diversità nel progetto di un differente punto di vista concernente i valori fondativi come concreto superamento del sistema patriarcale. La sua estraneità, in quanto essere discriminato, la mette in una situazione di possibile gestazione di un nuovo, non assimilato al dire precedente, conservando una diversità realmente differente nel mantenere una mente autonoma dal detto maschile, senza per questo cambiare, trasformandosi da «vittime del sistema patriarcale» a «esponenti del sistema capitalistico» (Woolf, 1979: 98). Il suggerimento di uno sguardo dissimile che, pur non avendo la medesima forma, non si contrappone nella negazione di un'alterità da sé stesso, mette in discussione la metafisica dell'Uno introducendo il valore del molteplice. Dunque, la Woolf non prospetta un riscatto vissuto nell'assimilazione all'uomo, assimilazione che rinvia a quell'unico universale che ha la capacità di liberarla, ma una reale alternativa di pensiero fornita di concetti e metodi propri.

La dualità di genere propugnata non deve ricadere nelle

maglie della contrapposizione che diviene pura ideologia, come ricorda Derrida, per cui:

Il femminismo è l'operazione mediante la quale la donna vuole assomigliare [...] al filosofo dogmatico, rivendicandone per sé la verità. Il femminismo vuole la castrazione – anche della donna. Perde lo stile, perde stile. (Derrida, 1991: 62).

Il superamento della visione della lotta femminista in qualità di liberazione concepita come uguaglianza al genere maschile, è condiviso anche da Lou Andreas-Salomé che rivendica anch'ella il non assorbimento concettuale allo schema interpretativo dell'uomo, né la condivisione del suo stile di vita quale garanzia di effettiva emancipazione, senza al contempo ricadere in una logica identitaria che escluda l'altro da sé.

Se per Irangay l'essere è due, si deve procedere ulteriormente affermando che l'essere è *inessere*. L'analisi del 'soggetto donna' è necessaria perché ella si deve appropriare di un sapere che interpreti il mondo partendo dal proprio punto di vista attraverso un suo dire estrinsecato da una ragione e da una discorsività sessuata, solo in tal modo si può superare la condizione di fallologocentrismo alla quale è asservita, acquisendo un'etero-significanza alternativa e una evidenza altrimenti evidente.

Dato che da Aristotele in poi la disuguaglianza dei sessi è un fatto biologico-naturale, giacché la donna è passiva in quanto è colei che genera in sé stessa e dalla quale si forma il generato che deriva dal genitore maschio che invece è attivo avendo donato il suo seme che genera, si comprende come sia vieppiù indispensabile e non ideologico riflettere sulle parole di Lou Andreas-Salomé riguardanti la differenza tra i sessi che è individuata in un differente modo di vivere, senza che nessuna delle due tipologie sia ritenuta più valida dell'altra. Descrizione che inficia la tradizione, riconsiderando come è vissuta la relazione erotica dalla donna<sup>4</sup> nel cui corpo si vivono i due

---

<sup>4</sup> Lou Andreas-Salomé, propone una descrizione dell'erotismo femminile diversa da quella fornitaci da Freud sostituendo all'invidia del pene l'invidia, da parte degli uomini, per la capacità della donna di generare Per Susan Brownmiller in "Contro la nostra volontà" lo stupro dimostra la stretta

legami più potenti: il rapporto sessuale e la procreazione di un nuovo essere vivente (cfr. Andreas-Salomé, 2022: 82-87), considerando l'atto di amore carnale come un ritorno alle origini e dunque:

L'accesso a quell'immenso calore nel quale il singolo, che vi ha riposato una volta, rompe la propria solitudine originaria [...] Così per qualche istante essa lo colloca di nuovo al centro del mondo, in quell'unicità [che può rendere giustizia anche all'essere più insignificante (*Ibidem*: 82-83)].

Da tale significativa correlazione si può dedurre quanto nella donna l'altro, non essendo più altro ma parte di sé medesima, diviene un Io riconosciuto, un Io irripetibile affrancato dall'indistinzione e dalla insignificanza dell'uguale, mediante una unicità senza protervia, derivata dal portare a compimento una sintesi di stampo biologico-simbolico-pneumatico nonché sociale. Laddove il suo corpo e tutta sé stessa sia un dissiparsi che nel dissiparsi si conosce, e nel conoscersi non si dissipa riconoscendosi essenziale per il prosieguo della vita. Dunque, esistendo nel suo modo di esistere e al contempo comprendendosi attraverso un suo preciso dire, diviene capace di superare i *tropoi* antropologici decretati dall'uomo che, nel tentativo di definirla in qualità di contraltare negativo, l'assimila a sé assoggettandola. Cosicché l'analisi dell'essere donna, partendo dalla prospettiva della donna medesima, si carica di significati irriducibili al paradigma maschile universalizzato, in quanto eccedenti di contenuti ulteriori da indagare. La 'dualità di genere' (cfr. Derrida, 1991: 62) si estrinseca nella libertà di essere ciò che si è, nella consapevolezza di una identità intesa non come mancanza quanto come pienezza, per cui l'essere a modo proprio non è indice di manchevolezza ontica.

## 2. L'INESSERE GINANTROPICO

---

connessione tra sessualità e potere, che costituisce il fondamento della società patriarcale. Il contrasto concettuale si estende anche alla psicanalisi che aveva proposto il complesso di Edipo.

L'analisi dell'essere proprio della donna rileva che ella costituisce non solo il *luogo ontologico dell'incontro* ma anche l'*abitazione dell'essere*, per cui il suo ventre diviene 'radura', *Lichtung*, dove l'essere viene alla luce, dunque spazio del concreto apparire dell'ente, ciò che lo rende visibile. Per di più:

A prescindere da questo contributo creativo equivalente e necessario a generare il figlio, si aggiunge, come un *plus* del lavoro femminile in questo compito, il fatto che negli animali più evoluti il figlio finisce di maturare nell'organismo materno. Dopo aver formato il frutto della materia creatrice, maschile e femminile, il soggetto femminile è ancora teatro della sua evoluzione ulteriore: il corpo della madre è come la terra-madre, in cui è affondato il figlio-seme che si è formato, per poter germogliare alla vita dopo essere stato nutrito da essa (Andreas-Salomé, 2016: 27-28).

La natura femminile, per quanto riguarda l'apporto alla riproduzione, si comporta diversamente presentando un suo modo precipuo di esistere, dacché:

Si ferma e si attiene a ciò che, dopo aver assorbito in sé, ha identificato con sé [...] concrescendo organicamente con quello che crea, completandosi con qualcosa che difficilmente si può ancora chiamare un'azione, perché consiste nell'emanare e nel diffondere dalla sua vita attiva e unitaria un'altra vita, a sua volta attiva e unitaria (*Ibidem*: 34-35).

Da questo coinvolgimento del suo essere con l'essere altrui così rilevante è condotta alla *sapienza del ventre*,<sup>5</sup> da cui si può dedurre che una ulteriore peculiarità intellettuale della donna risieda nel fatto che i suoi pensieri nascano 'in carne e ossa' considerato che sono messi in relazione con le persone reali, caso per caso. Il processo di astrazione da lei effettuato non astrae dal soggetto concreto, giacché l'esperienza dell'altro non è simile a quella esperita dall'uomo, il quale vive sempre

---

<sup>5</sup> È più consono parlare di 'sapienza' che invece di 'verità', in quanto quest'ultima implicherebbe la presunzione di un aspetto totalizzante che escluderebbe il punto di vista maschile, ricadendo nella logica binaria della contrapposizione.

l'esternalità dell'altrui essere mai la co-essenza organico-emozionale condivisa con l'alterità.

La maternità all'opposto è il lasciar vivere l'altro da sé dentro di sé, segno di una specifica ontologia generante l'*inessere ginantropico*. Inessere, considerato che la condizione iniziale è determinata non dalla solitudine esistenziale della gettatezza ma dall'*essere-in*, per il semplice fatto che per poter essere si deve divenire parte costitutiva di un altro essere; ed è ginantropico dacché si evince come i due generi, per suddetto motivo, concorrano, contemporaneamente alla definizione di un universale non riduttivo né all'uno né all'altro sesso. Sicché *Rachamîm*<sup>6</sup> (viscere di misericordia) diviene quella connotazione più profonda posseduta dalla donna, la cui istituzione risulta sostanziale per realizzare il rapporto comunitario vissuto a livello sia socio-politico-economico che emozionale, dimodoché il suo non adeguarsi al modo di sentire e di percepire dell'uomo possa introdurre una costruzione alternativa della realtà.

Ecco perché l'*ysterologicità*, il pensiero logico della donna, si dimostra viepiù essenziale per il completamento di un detto ancora da dire in modo esaustivo, in quanto propone categorie cognitive e una sintassi non derivate dall'uomo ma dalla soggettività femminile, idonee a fornire un'interpretazione non unidimensionale del mondo. Il solo modo per superare una parità formale ancora compromessa da una discriminazione reale, risiede nel superare l'ordine androcentrico con l'instaurarsi di un discorso della donna, che non sia solo per le donne ma sia capace di proporre una *filosofia dell'inessere* che parta dal descrivere la prima acquisizione del mondo provata e comprovata da tutti: quella dell'*uterwelt*, della *appartentività pre-egoica* vissuta nel corpo della madre, per cui la modalità ontologica degli *inesseri ginantropi* è costituito dall'*In-Sein* diadico, anteriore nonché performante il *Mit-Sein* comunitario.

La precisazione non indica solo la natura relazionale della *ginantropicità* sin dalle sue lontane origini, ma sottolinea

---

<sup>6</sup> I termini ebraici *Hesed* (bontà costitutiva gratuita), *Rahamin* (amore viscerale della madre fondato sulla tenerezza e la sollecitudine), *Emet* (fedeltà assoluta) indicano le forme dell'amore nella Bibbia.

innanzitutto l'intimità *embedded* da cui l'essere discende. Mediante la *ysterosofia* (il sapere che deriva dalle esperienze del 'grembo' femminile) si desume che la donna partecipi alla formazione degli strumenti cognitivi del figlio ponendo in atto e sviluppando le potenzialità innate del piccolo. *L'immersività costitutiva* dell'essere, in quanto parte di un altro essere, mette in crisi la prelatura onto-simbolica dell'uomo rendendo possibile un *logos*, un *ordine* e un *immaginario* che, sebbene sia *ysterocentrico*, non si propone escludente giacché portatore in sé stesso dell'alterità. Evidenziare il diverso sentire femminile ha il compito di rammemorare, superando una manchevolezza ideologica, la compromissione materna all'inesistere ginantropico, di una *psiche abitata dall'altro*.

Secondo Lou Andreas-Salomé, invece di tentare a ogni costo di essere uguali all'uomo, è auspicabile 'femminilizzare' il mondo, valorizzando gli aspetti specifici della donna, non pensando erroneamente di doverli abbandonare per fornire una dimostrazione delle proprie capacità. Difatti la rinuncia sacrificale agli elementi cognitivo-affettivi peculiari della femminilità non uguaglia, impoverisce. Quindi, la rivendicazione di un lessico di genere funge sia da grimaldello dottrinale per scardinare lo *status quo*, sia da incentivo per un *pensare-insieme* che eviti le derive assimilanti e/o dialettico-competitive, nell'obiettivo comune di pervenire a una conoscenza integrata del reale. Laddove una *lessicologia di genere* riveste il duplice compito di individuare nel linguaggio le categorie che concorrono sottotraccia a edificare la struttura patriarcale ancora vigente e, al contempo, di immettere le categorie desunte dal mondo femminile.

Un codice interpretativo e comunicativo così mutato rende possibile perfezionare alcuni passaggi speculativo-dottrinali che altrimenti rimarrebbero incompleti. La riflessione sulla maternità, non concepita come destino o compito da dover realizzare per realizzarsi, bensì come evento sconvolgente a livello ontologico, in quanto nella madre l'essere suo non è più totalmente presso di sé avendone perduto il pieno possesso, comporta una diversa analisi di alcune nozioni filosofiche, a dimostrazione della mancanza di un detto che comprenda l'esperire di entrambi i generi. La marginalizzazione del suo

concepire a livello teorico deriva dalla insignificanza esperienziale del concepimento del figlio – che ella vive nella propria carne e nella propriamente mente – da parte dell’altro sesso. Settorialità che le preclude l’accesso a categorie di pensiero connesse all’inerente sentire. L’integrazione necessaria, coadiuvata dalla pneumanalisi<sup>7</sup> e dalla psicanalisi di Donald Winnicott, comporta una correzione fruttuosa riguardante, per esempio, la nozione di gettatezza di matrice heideggeriana, il concetto di appartenitività e le tendenze solipsistiche implicite nella fenomenologia.

Invero, posti in un loro ontologico inessere, le mani della madre nel mappare il confine del corpo del piccolo attraverso una tattilità sollecita e sensibilmente gradevole, lo aprono all’intelligibile, costituendo in lui il senso dell’esteriorità del mondo che lo circonda e al contempo dell’interiorità propria dell’essere in-sé, rivelandogli e mettendo insieme i frammenti di un corpo “percepito a pezzetti” dacché esposto al caos delle sensazioni. Di converso il volto diviene il crinale per distinguere tra il giusto e l’ingiusto, tra l’accettazione e il diniego da cui il bambino trarrà il modo di stanziarsi nell’essere. Pertanto, la filosofia e le neuroscienze contemporanee dovrebbero tener conto dell’incidenza che tale relazione può avere nella indagine riguardante l’origine del senso di appartenitività nella fase pre-egoica, attraverso la quale avviene la localizzazione dell’io, e quindi cercare di prestare attenzione a quel dire proprio della donna non del tutto ascoltato, tenendo conto dello sviluppo della funzione intersichica e intrapsichica del piccolo che ella svolge, dilatando il tempo della gestazione mediante una gravidanza che continua oltre la permanenza nell’utero, alloggio condiviso che costituisce il primo domicilio dell’essere dove prende avvio l’ente *ginantropico*. Secondo Winnicott, il rapporto con la madre sviluppa il sé del bambino:

I once said: «There is no such thing as an infant» meaning, of

---

<sup>7</sup> La pneumanalisi è una disciplina che, proponendo nell’essere ginantropico oltre l’aspetto somatico e psichico anche quello pneumico, indaga come mai derive solipsistiche anti-relazionali possano sopravvenire in un’interiorità di tal genere. Cfr. Lops, 2020.



course, that wherever one finds an infant one finds maternal care, and without maternal care there would be no infant (Winnicott, 1965: 44).

Difatti la costituzione della diade madre-figlio rende quest'ultimo capace di rapportarsi all'ambiente circostante costruendo il suo io nonché il suo mondo interno ed esterno. Evidenziare la rilevanza del periodo prenatale e delle primissime fasi dello sviluppo dell'infante comporta il rilievo di uno stato mentale della madre che le donne conoscono, ma che non è stato mai analizzato prima in modo efficace. Se dobbiamo a Winnicott la descrizione e la valorizzazione di tale stato definito da lui come *Primary maternal preoccupation*, si deve altresì sottolineare che l'analisi si presenta esaminata dalla prospettiva dello sviluppo del neonato, non dalla prospettiva degli sforzi bio-onto-emozionali che siffatta cura comporta da parte della genitrice. La preoccupazione materna primaria è uno stato mentale di coinvolgimento alimentato dalla fascinazione esercitata dal piccolo sulla madre che in modo totalizzante si mostra transitorio, ma che nella forma di perdita di una parte di sé stessa, come è vissuta da ella, si mostra permanente nel tempo. Fascinazione che pone in evidenza l'esistenza di un forte sentimento cementificante la relazionalità: la tenerezza congiunta alla consapevolezza che la perdita del possesso di sé di quella parte di sé che è altrove, è la parte di sé di cui è costituito suo figlio. La sollecitudine derivatane produce l'*ermeneutica materna*: l'interpretazione sollecita dei bisogni e degli stati interni del piccolo, la quale conduce alla scoperta e all'appropriazione del corpo del neonato da parte del suo sé acquisito mediante il corpo della madre (mani, volto, sorriso, braccia, seno, voce) svelandogli al contempo il mondo circostante. L'appartentività fenomenologica, il *cogito ergo sum* e non il *nascor ergo sum* (per cui è la ragione e non il grembo materno a 'concepire' l'ente), lo schematismo trascendentale, il senso della interiorità e della exteriorità, passano attraverso il corpo della madre, sconfessando la presunta gettatezza a cui saremmo determinati come condizione esistenziale destinante.

Il passaggio dalla pluralità informe e caotica delle sollecitazioni esterne all'unità pre-egoica ed egoica che

garantisce l'*indwelling*<sup>8</sup> e la continuità dell'esperienza dell'io, si costituisce attraverso il rapporto diadico con la madre, la quale attiva il processo di mentalizzazione<sup>9</sup> dell'infante, processo che dipende dal suo 'sostenere' (*holding*)<sup>10</sup> il figlio. Di conseguenza il piccolo è partorito nella sua stessa mente, nel mondo logico-simbolico della comunità a cui appartiene, nella mente e nel cuore della madre. Con la prima nascita perviene all'immedesimazione, con la seconda alla socializzazione, mentre con la terza non solo sono possibili le prime due nascite, ma soprattutto si apre al sapere del mondo affettivo partendo dall'amore ricevuto per giungere alla capacità di amare.

In definitiva, la categoria che ci accomuna è l'inesistere nella sua forma ginantropica. Benché siamo in un *ritardo di inessere* (inesseri prima di scegliere di esserlo), non per questo siamo gettati nel mondo, ma accompagnati in esso in quanto parte di una comune dimora. L'utero in qualità di sede dell'inesistere e della primigenia relazionalità, indica la struttura costitutiva esistenziale di cui siamo fatti, cosicché la condizione di interrelazione è ciò che ci fonda intimamente, istituendoci in maniera non monadica.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA. VV. (1995). *La religione. Annuario Filosofico Europeo*. Roma-Bari: Laterza.
- ANDREAS-SALOMÉ, Lou (2016). *L'umano come donna*. Milano: Vanda Edizioni.
- ANDREAS-SALOMÉ, Lou (2022). *L'eroticismo*. Milano: Vanda Edizioni.

---

<sup>8</sup> L'*indwelling* è, secondo Winnicott, la presa di possesso del proprio corpo, l'inabitazione del sé del bambino nel proprio corpo, l'immedesimazione, lo stare dentro di sé, partendo dalla coabitazione con la madre.

<sup>9</sup> La mentalizzazione (o teoria della mente) è quell'insieme di competenze che rendono possibile assegnare a sé stessi e agli altri stati interni, come credenze, sentimenti, emozioni, desideri, aspettative, attribuendo una causa al comportamento proprio e altrui.

<sup>10</sup> Secondo Winnicott il termine *holding* indica sia il prendere in braccio che il sostegno dato al figlio nel caos esperenziale in cui si trova

- DERRIDA, Jacques (1991). *Sproni. Gli stili di Nietzsche*. Milano: Adelphi.
- DERRIDA, Jacques (2000). *Foi et savoir*. Paris: Seuil.
- IRIGARAY, Luce (1990). *Etica della differenza sessuale*. Feltrinelli: Milano.
- LOPS, Elvira (2020). *Credevo di essere qui, invece non c'ero, Manuale di pneumanalisi*. Roma: Aracne Editrice.
- ROCHEFORT, Florence; HAASE-DUBOSC, Danielle (2001). "Entretien avec Françoise Collin. Philosophe et intellectuelle féministe". *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 13, pp. 9-14.
- WINNICOTT, Donald (1965). *The Maturation Processes and the Facilitating Environment*. Toronto: Maresfield Library.
- WOOLF, Virginia (1979). *Le tre ghinee*. Milano: Feltrinelli.

LA TRANSFIGURACIÓN DE LA MUJER EN  
CUALQUIER EDÉN. EL ELEMENTO  
SOBRENATURAL FEMENINO EN EL PARAÍSO  
TERRENAL DE GRAZIA DELEDDA

THE TRANSFIGURATION OF WOMAN IN ANY  
EDEN. THE SUPERNATURAL FEMALE  
ELEMENT IN GRAZIA DELEDDA'S EARTHLY  
PARADISE

María del Rosario MARTÍN MUÑOZ  
*Universidad de Sevilla*

*Resumen*

Asiduamente la mujer se corporiza en un lugar sacro o evocado, que se materializa en la Biblia e incluso en la *Divina Comedia*. Dante situó el jardín del Edén en el *Purgatorio*. Escritores y escritoras han seguido la estela. En adelante se hablará de escritoras, en especial de Grazia Deledda, quien describe un lugar glorioso con imágenes literarias y simbólicas, a lo que se añade el atavismo mágico de la Cerdeña natal. Con Deledda reviviremos a la mujer reencarnada a través de la palabra escrita. *Palabras clave:* Deledda, Matilde, Shelley, paraíso terrenal.

*Abstract*

Woman is often embodied in a sacred or conjured up place, which materialises in the Bible and even in the *Divine Comedy*. Dante placed the Garden of Eden in Purgatory. Writers have followed his footsteps. From here on we will talk about women writers, and above all about Grazia Deledda, who describes a glorious place with literary and symbolic images, enhanced by the magical atavism of her native Sardinia. With Deledda we will relive the woman, reincarnated through the written word. *Keywords:* Deledda, Shelley, Mathilda, earthly paradise.

## 1. INTRODUCCIÓN

En el curso de la historia, y de la prehistoria, tanto las venus como otras figuras femeninas se corporizan en un lugar sagrado. Ya sea en la literatura oral, sea en la escrita, la mujer con frecuencia aparece de forma celestial. En la naturaleza, en los cielos y en el propio edén particular, la mujer tiene cabida. Dante situó el jardín del Edén en el *Purgatorio*, es decir, en medio del camino de la *Divina Comedia*. De manera análoga, muchos otros escritores han recurrido a la mítica imagen edénica, textos redactados en las más insólitas lenguas de nuestra torre de Babel. En torno a los edenes se suele reproducir un espacio simbólico semejante, con las figuras y características que acompañan. Asimismo, las escritoras, hijas igualmente de la tradición literaria, recrean la escena. En esta ocasión se hablará de escritoras, y con más detenimiento de Grazia Deledda (1871-1936), cuya maestría nos permitirá configurar el escenario y la representación de la mujer que habita cualquier edén. Se mostrarán ejemplos de alusiones al paraíso terrenal halladas en parte de la producción deleddiana, especialmente en el relato *La casa paterna*. Esta artista, que es única, describe un lugar glorioso con imágenes literarias, en el cual están presentes personajes bíblicos, a lo que se añade el atavismo de su Cerdeña natal, un mundo mágico de *janas*, hadas, ninfas... Con Deledda reviviremos a la mujer reencarnada, una magistral composición con tintes evanescentes de cuerpos y almas en armónica sintonía.

El cuerpo ocupa un espacio. En la literatura ese terreno puede situarse entre lo terrenal y lo mágico, un margen de libertad en relación con la naturaleza, donde la imagen de la mujer evoca un mundo antiguo o ancestral. El cuerpo es algo físico, pero cuando se representa se convierte en otra entidad. Resulta de interés acudir a lo que dijo Butler sobre los conceptos de “teatralidad” o “performatividad”, que fueron desarrollados en *El género en disputa*. La autora profundiza en la “performatividad” y en la “apariencia de sustancia” afirmando lo siguiente: “la metáfora espacial de una “base” se desplazará y se convertirá en una configuración estilizada, en realidad, una corporalización del tiempo marcada con el género” (Butler,

2007: 274). El lenguaje literario ha sido predominantemente plasmado desde el punto de vista masculino, es lo que ha forjado la tradición. No es fácil para las escritoras afrontar el lenguaje. De manera poética, Luce Irigaray aconseja: “Sal de su lenguaje. Intenta atravesar los nombres que te han dado” (Irigaray, 2009: 155). De este modo, ese territorio aludido se acerca a la idea de otras representaciones. En el caso del escenario del paraíso terrenal, incesantemente nos traslada a un sitio de pureza y belleza primigenias, antes del pecado y de sus repercusiones. En el imaginario estético se hallan seres de apariencia sobrenatural.

En general, a las mujeres dentro del mundo sobrenatural, se las suele retratar bellas u horrorosas, jóvenes o ancianas, sobrevolando la duda de si son seres benéficos o todo lo contrario. Es un mundo reflejado por quien lo proyecta, por un colectivo legendario que se aúna en una visión parcial, de lo que no se entiende, de lo que está en un más allá, entre el mundo real o físico y otro, distante, etéreo, inaccesible. Se bosqueja un paisaje natural (de naturaleza) y sobrenatural (que excede los términos de la naturaleza), referido a una esencia inherente. A la mujer se la califica como bondadosa o maligna. Lo que sí está claro es que está fuera de la normalidad, habitando la otredad. Con recurrencia, la imagen femenina se sublima, se hiperboliza, para bien o mal, dotándola de un matiz ambiguo, imprevisible, construido sobre arquetipos, creencias, leyendas, lo considerado real o la ficción. En el caso que nos ocupa, la corporeidad (y la incorporeidad) femenina halla un escenario adecuado en la representación del paraíso terrestre, ese edén que no está al alcance de la mano, que es melancolía, relativa a la añoranza del bien, o simplemente en conexión con el paso del tiempo, que es también un paraíso perdido al estilo miltoniano.

Lo femenino se encarna y se desencarna en un plano simbólico. Cuando la mujer accede a la escritura, también a través de su mirada, se accede al *corpus* anterior. Nos vamos a detener en unos episodios de ese escenario en el que la mujer se transfigura en el paraíso terrenal, partiendo de Dante y de la representación descrita por escritoras. El abordaje es, a su vez, llevado a cabo por ellas, que son también bastantes, pero en este momento nos enfocaremos brevemente en unas escritoras

insulares que han visitado el Edén. Indudablemente dos casos paradigmáticos son la inglesa Mary Shelley y la italiana Grazia Deledda, con quien nos detendremos más tiempo. Hay muchas más, como la escritora de origen cubano Daína Chaviano, autora de *La isla de los amores infinitos*.

No es extraño que se aluda a la figura del creador, que tiene muchas connotaciones. El que crea puede ser el artista, escritor, el padre, la autoridad, a fin de cuentas, siempre un referente. Es algo que hemos visto en diferentes escritoras y escritores. El discurso, las palabras ordenadas, forman parte del lenguaje heredado que se proyecta, que se nutre y reproduce, un paisaje que es una recreación de muchos fondos de escenografía previa. Aparece también el lado femenino, primero fue Adán y después Eva. La imagen es dibujada, y como un milagro, posteriormente la desafiante mujer toma la palabra, y las escritoras escriben.

## 2. DANTE

En el florecimiento de la literatura en italiano, Dante ubicó el paraíso terrenal en el *Purgatorio*. En palabras de Jorge Gimeno, traductor y prologuista de la edición bilingüe de la *Divina Comedia* publicada por Penguin, se simboliza este lugar intermedio como: “Una montaña para purificarse” (Gimeno, 2022: 9). Es el Edén por donde cursan los ríos Leteo y Éúnoe, paraíso terrenal que está habitado también por mujeres, como Matelda, que guía hacia el olvido. Ella sería la mujer libre de pecado que recoge flores junto al río, representante también de Beatriz, la beatitud que también visita el *Purgatorio*, acompañando el recorrido ascendente del viajero, y que le pide que escriba lo que ha visto para que quede huella. Así como es Beatriz quien pide a Matelda que sumerja al peregrino en el Éúnoe, en las aguas del recuerdo de las buenas obras. Para situarnos geográficamente, se señala el paraíso terrenal, por Dante autor, en la localización precisa de la zona fluvial y costera del entorno de Rávena, por donde sopla el señor de los vientos:

[...] che tenevan bordone a le sue rime,  
tal qual di ramo in ramo si raccoglie

per la pineta in su 'lito di Chiassi,  
quand'Èolo scilocco fuor disciogle (Dante, 2021: 282).

*Il Poeta* proporciona el escenario del Edén y hace entrar en escena a los personajes. Sobre esa mujer que aparece en la entrada del paraíso terrenal no se revela el nombre hasta el canto XXXIII, en boca de Beatriz: “Per cotal priego detto mi fu: «Priega Matelda che 'l ti dica» / A lo cual se me dijo: «Que Matelda se ocupe de decírtelo»” (Dante, 2021: 338/9).

### 3. MARY SHELLEY

Por otras latitudes, tiempos e idiomas, son variadas las alusiones al Edén. En lengua inglesa, la estadounidense Emily Dickinson sería una buena referencia (*Come slowly, Eden*), pero elegimos esta vez a la emblemática Mary Shelley (o Mary Wollstonecraft Shelley). La autora nació en Londres, en la gran isla de Inglaterra, en 1797, hija de los escritores Mary Wollstonecraft y William Godwin. Su esposo fue el poeta Percy Shelley. Como anécdota, el famoso encuentro literario *presidido* por Lord Byron a orillas del lago Lemán, y allí justamente: “En la misma Villa Diodati que vería el alumbramiento de dos de los mitos más perdurables de los tiempos modernos -'Frankenstein' y 'El Vampiro'- se había alojado en 1638 el autor de 'El paraíso perdido', John Milton” (P. Unamuno, 2015). Así pues, la creadora de *Frankenstein, or The Modern Prometheus* repite a su manera la historia de la usurpación del fuego sagrado (ha robado algo divino, para darlo a la humanidad). Mary fue pionera en muchos aspectos. Con su novela *Mathilda* llegamos a un punto determinante de su obra. Además de su paso por Suiza, resultó crucial su estancia en Italia, dejando a un lado también las desgracias familiares que acaecieron en territorio transalpino. Y hablando de lugares y letras italianas, cómo no recurrir a la mayor fuente. Estamos con Mathilda, la protagonista:

Nuestra casa estaba situada en las riberas del lago, y el césped llegaba hasta el agua. Erraba a la aventura en el decorado salvaje de este maravilloso país [...]. Erraba hasta el infinito en



aquellas exquisitas soledades, recogiendo una flor tras otra: “Ond’era pinta tutta la mia vía”, cantando como podía las canciones del país, o sumergida por entero en mis dulces sueños (Shelley, M. 2023: 23-24).

Como bien señala la traductora, Anne-Marie Lecouté, en una nota al pie, Mary Shelley hace referencia a Dante. Concretamente nos conduce al encuentro del poeta con Matelda en el *Purgatorio*, a orillas del Leteo, que podemos hallar en el Canto XXVIII, que corresponde al paraíso terrenal. Las referencias en la novela *Mathilda* a espacios relativos al Edén son frecuentes. Se llega a mencionar al mismo Dante explícitamente, en una conversación entre los personajes padre-hija: “«La última vez que estuve aquí, tu madre me leía a Dante. Continúa donde ella se detuvo...» para decir un instante después: «No, es mejor, que no. No leas a Dante. Escoge un libro»” (*ib.*: 41). Las llamadas intertextuales recorren buena parte del libro. Otros versos literales de la *Comedia*, esta vez los encontramos en el *Paraíso*, cuando está con Woodville: *Gli occhi drizzo ver me con quel semblante, //che madre fa sopra figliuol deliro Paradiso*” (*ib.*: 100). Corresponden a los versos 101-2 del Canto I del *Paraíso*. Conviene recalcar que la redacción de *Mathilda* fue gestada durante el periodo en Italia de la autora. No está de más puntualizar que la publicación de la novela tardaría mucho en ver la luz, póstumamente, corriendo el año 1959 en Inglaterra. La crítica suele estar de acuerdo que *Mathilda* estaría inspirada en el relato inacabado “The cave of Fancy”, escrito por su madre, Mary Wollstonecraft. En este caso, cómo no entender la una sin la otra. De hecho, el nombre del borrador de lo que acabaría llamándose *Mathilda* fue “Fields of Fancy” (Véase el prefacio de Nitchie de la primera edición). Por tanto, la hija fue continuadora de la estirpe. No llegó a ver la obra estampada. Mucho tiempo pasó desde su fallecimiento (m. Londres, 1851) para que formara parte de la literatura. Como dice Rosa Montero en *Historias de mujeres*:

El conmovedor monstruo de Mary Shelley solo quiere un trato humano e igualitario: pero nadie le entiende y acaba muriendo en la infinita soledad polar, inmolado en su propia pira. Como

Mary Wollstonecraft, ardiendo de razón y de pasión en un mar de incompreensión y hielo (Montero, 1995: 58).

#### 4. PARAÍSO TERRENAL EN GRAZIA DELEDDA

*Cañas al viento* (1913) es considerada la obra cumbre de Grazia Deledda (Nuoro, 1871-Roma, 1936). Hasta llegar a esa meta muchos peldaños fueron escalados. La novela reúne la exitosa conjunción de acción y paisaje. Con ambientación sarda, con protagonismo del escenario, también del pueblo natal de Nuoro, con personajes que remiten a tiempos antiguos, bíblicos e isleños. En donde se encuentra Efix, el siervo fiel a las damas, Noemi, Ruth, Ester y la fugada Lia, quien ha osado salir de la casa familiar, la hija menor que está ausente, pero tan presente, también en la reencarnación metafórica de su hijo, que ama a Grixenda, hija del pueblo, sin nobleza de sangre, pero de espíritu noble. Nos sumerge en la trama con el trasfondo de la femenina luna, con presencia igualmente de excepcionales personajes femeninos: brujas o hadas; con nombre: Kalina, *donna Maria Cristina*; sin nombre: *janas, panas* y muchas más. Y la ausencia, que impregna toda la atmósfera: “[...] una disgrazia inaudita lo colpì a un tratto come un castigo di Dio per la sua superbia e i suoi pregiudizi. Donna Lia, la terza delle sue figlie, sparì una notte dalla casa paterna” (Deledda, 1999: 18). El estricto padre, don Zame, no se esperaba la rebeldía de una de sus hijas y le cayó inesperadamente la “desgracia”. Incluso el crítico Giancarlo Buzzi, que normalmente tiene un tono bastante severo al analizar la obra de Deledda, pone énfasis en el gran valor de la novela: “come elemento positivo, l’amore tenace per la Sardegna, per i colori e le passioni della sua terra. Quest’ultimo elemento sarà il filo conduttore che la porterà alla migliore realizzazione artistica, ad un vero capolavoro, equilibrato, luminoso, «Canne al vento»” (Buzzi, 1952: 9).

Otro inciso para volver con Dante. Entre las grandes mentes que han analizado la *Divina Comedia* también hay quienes han establecido una correlación entre grandes figuras femeninas, que actúan como vasos comunicantes que forman parte y todo. Estamos hablando de personajes como Beatriz, Eva, Matilde y

Lía<sup>1</sup>. Asimismo, los que siguen la estela de Dante, bebiendo de la misma fuente, superponen a menudo las mismas figuras, haciéndolas partícipes de la alusión y, a su vez, creando algo nuevo. En lo que concierne a Lía en la *Comedia*, sin lugar a dudas, nos lleva irremediabilmente al personaje bíblico, emblema de la vida activa. El nombre propio lleva la carga que lleva. No suele ser el azar quien escoge los nombres de los caracteres. En *Cañas al viento*, las hermanas Pintor se llaman como personajes bíblicos. Son nombres de mujer que suman y conforman una familia, un grupo asociativo. Como hemos adelantado, el personaje de Matelda en la *Divina Comedia* podría ser un símbolo de condición colectiva. Mucho se ha escrito sobre eso. Giovanni Negri en “Matelda identificata con Lia” considera que: “Se Lia, come non c’è dubbio, è la vita attiva, tal è anche Matelda. Lia move le belle mani cantando, e Matelda pure va intorno cantando, e tratta più color con le sue mani” (Negri, 1928). Se subraya el hecho de que ambas son presentadas de forma similar: mueven las manos y cantan (En el canto XXVII, se describe a Lía de ese modo en un sueño del poeta). Incluso más sentido encuentra a favor esta interpretación lo aportado en el verso 80 del canto XXVIII, (donde aparece Matelda): “ma luce rende il salmo *Delectasti*”, que remite, al salmo 92 (91, según versión) de la Biblia: “Delectasti me, Domine, in factura tua, et in operibus manum tuarum exultabo”, que en opinión de Negri resultaría: “una conferma notabile dell’identità delle due donne; appunto perché Matelda esulta nelle opere delle mani di Dio, dunque considera Iddio come Operatore, e come tale lo imita” (Negri, 1928).

En el Génesis se manifiesta el Edén, el lugar de paz donde no existe el pecado y ni siquiera se tiene conciencia de la culpa. En parte somos los libros que leemos, o el peso de la tradición cultural en la que participamos. Tal vez para Deledda, la lectura de la Biblia, de libros románticos, tardorrománticos, góticos y decadentistas contribuyeran a la tierra de cultivo que dio como

---

<sup>1</sup> Se reproducen los diferentes nombres y sus variantes, según la lengua empleada y el origen del escrito. Así pues, aparecerán nombres propios como Lía (español) o Lia (italiano). En el caso de Matilde, las diferentes versiones serán especialmente abundantes.

resultado una mezcla diferente, consiguiendo una fusión con el elemento regional conocido. Olga Lombardi expone que en Deledda se unen el tema regional con el motivo amoroso, que se enriquecen con “fatalità, peccato, rimorso, espiazione –così il tema della regione si amplia nella rappresentazione di tutte le sue componenti” (Lombardi, 1979: 87). La originalidad de la escritora reside en gran parte en ese saber llevar a su terreno local los grandes temas universales, sobre todo en torno a dualidades, como los conceptos interior-exterior, casa o cuerpo frente a la inmensidad de la naturaleza. Como observa Olga:

Dalla ristretta cerchia delle mura domestiche lo sguardo della scrittrice si allarga presto su un orizzonte piú vasto che abbraccia le *tancas*, i grandi pascoli dove [...] l'uomo impara a parlare con se stesso e con Dio, quel Dio che la Deledda immagina come una presenza immanente nei grandi spazi della natura (Lombardi, 1979: 87-8).

En la descripción paisajística hay protagonismo femenino, como la luz blanca de una luna simbólica. Asimismo, los personajes que intervienen no son comunes, sino extraordinarios; se elevan, o como bien describe Lombardi: “In genere la Deledda disegna i personaggi su un modello «alto», ispirato dalle letture della Bibbia ma anche da una disposizione morale che attribuisce alle figure fisiche quella nobiltà e dignità che ella suppone nel loro carattere” (Lombardi:1979: 95).

#### 4.1. LA CASA PATERNA

Recomencemos por los principios. Dentro de la recopilación de relatos *Nell'azzurro* (1890), se incluye *La casa paterna*, una edénica descripción del añorado tiempo de la ingenuidad. Es revisitar, de otro modo, la casa o tiempo de la infancia, donde afloran los recuerdos de la protagonista: “Poiché qui era tutta la mia gioia, tutta la mia campagna: qualche cosa di delizioso: in quei due metri di terreno, proprio miei; c'era un lembo di Eden, un giardino in miniatura” (Deledda, 2020: 206). Se deduce de lo escrito en *La casa paterna*, que la medida de las cosas difiere entre la memoria y la realidad; lo que se considera grande o pequeño fluctúa con la edad. Desde la visión de la niñez se tiene

otra perspectiva de las dimensiones, también de los colores, de las sensaciones. Se retrotrae a ese mundo nuevo de los orígenes, en el que la cotidianeidad se vive desde la maravilla. Ese paraíso terrenal al que el ser humano habita con fecha de caducidad, se recrea en el presente del relato rememorando el pasado. Leamos otro fragmento, de la primera página, cuando la protagonista va camino del antiguo Edén (Por cierto, se nombra a un personaje que se llama Matilde, que precisamente acompaña a la protagonista, la escritora Jole, que está volviendo a la casa donde se había criado):

–Signora Jole, –mi disse Matilde con premura,– si sente forse male? È bianca. –Grazie, sto benissimo, –diss'io con un sorriso,– sarà l'imbrunire che farà bianchi i nostri visi. Anche lei è bianca più del solito. Oh, certo, l'imbrunire se non fa tutti i visi bianchi getta però su tutte le anime una bizzarra melanconia, un velo di ricordi e di speranze, di desideri infiniti verso una felicità che è impossibile raggiungere (Deledda, 2020: 194-5).

*Nell'azzurro* es el origen de lo que, de una manera u otra, será desarrollado después. Tal como afirma Alessandra Sanna: “la primera colección no es útil únicamente para darnos una visión sobre las primeras aspiraciones de la escritora, sino que también contiene motivos, temas y personajes que posteriormente serán reelaborados en sus obras de madurez” (Sanna, 2021: 24). En *La casa paterna* estamos ante un conjunto de paisajes, caracteres, sentimientos y estados de ánimo que se fusionan. Jole se dedicaba al cuidado del jardín, tanto que: “Lo coltivavo con cura, con passione, tanto che mio padre mi chiamava la giardiniera” (Deledda, 2020: 206). Remite a la vida de antes de la conciencia de los pecados del mundo: “questa vita che sarebbe felice solo se non esistessero l'invidia, l'ignoranza, la maldicenza e l'ipocrisia...” (*ib.*: 208). A veces el creador también calla: “Ma Dio non sempre ascolta!” (*ib.*: 211). El contraste entre el antes y el después es evidente: “Tutto è desolazione, oscurità, tanfo in questa stanza, una volta sì gaia, sì ricca di luce e di fiori” (*ib.*: 214). Otro padre, la figura del sacerdote, le confirma la existencia del pecado: “e don Antonio

mi disse: –Sì, è peccato, figliuolina mia” (*ib.*: 220). Dentro de la historia hay otra encadenada, como en las *Mil y una noches*:

C'era una volta al Cairo un povero giovine chiamato Assan. E una notte vide in sogno Allah, il quale additandogli in lontananza una splendida moschea circondata da giardini e palazzi [...]. E là una Uri bianca, bella e gentile, gli porse da bere in un nappo di argento: Assan bevette, e scordò i suoi dolori: poi diventò signore di quell'Eden profumato ed azzurro (Deledda, 2020: 235/237).

Con esos dos últimos adjetivos, precisamente, concluirá el relato, refiriéndose a su habitación: “in questa cameretta azzurra e profumata” (Deledda, 2020: 248). El paraíso terrenal es nombrado además de en *La casa paterna*<sup>2</sup> en muchas otras obras de Deledda. Para un estudio más en profundidad se necesitaría más tiempo y espacio.

## 5. CONCLUSIONES E INFORMACIÓN ADICIONAL

En cierta manera, quizás la creación sea una especie de ofrenda al creador o a quienes nos preceden. La literatura se retroalimenta, formando parte, asimismo, de lo creado. Del efímero cuerpo mundano se pasa a la escritura que trasciende. También la mujer que escribe desafía tanto al orden establecido como al aspecto temporal. ¿Qué quieres? Si me diste boca y palabras, aunque torpemente las uso, podría decir cualquiera. Por otra parte, no hay que confundir la obra de arte con la vida, la inspiración y el resultado, la biografía y lo escrito tras reflexión. La descripción de cualquier edén está en una dimensión más allá de lo personal. Digamos que la obra, en este caso hecha con letras, dice lo que lleva el mismo texto destinado a hacerse público. Con frecuencia se somete a las escritoras a un examen más exhaustivo sobre lo que narra, intentando enjuiciar las palabras en un plano estrictamente autobiográfico. Eso es quedarse en una superficie mezquina (Se ha hablado de Mary Shelley como caso extremo). Ya hemos visto cómo los

---

<sup>2</sup> Sobre el título en sí, una observación, el patrimonio (*patrimonium*) suele ser tradicionalmente del padre.

elementos literarios se reproducen, así como los motivos, personajes y escenarios se alientan unos a otros. Definitivamente, no hay que confundir la ficción con la realidad.

Un último apunte relativo a Grazia Deledda, a partir de 1920 (Petriani, 2002: 43) la escritora, junto con su familia, solía pasar el periodo estival en Cervia (Rávena), un pueblo costero con frecuencia azotado por el viento, que está situado en los alrededores de donde Dante situó el paraíso terrenal. En la novela *Il paese del vento* (1931), se menciona a cierta condesa Matilde: “o meglio ancora come quelli di Bonifacio II, padre della celebre contessa Matilde” (Deledda, 2021: 400). No es de extrañar que el mencionar el nombre de Matilde en Italia lleve a recordar a la condesa Matilde di Canossa (Lucca, 1046 - Bondeno di Roncore, 1115). Es probable que la Gran Condesa, “figlia di Bonifacio di Canossa, marchese di Toscana, e di Beatrice di Lorena” (Sabbatini, 2019), se haya convertido en un personaje entre lo real y lo legendario. En lo referente a la *Divina Comedia*, una de las opciones que se barajan es que Matilde di Canossa fuera el personaje real que inspiró a Dante para el personaje del mismo nombre. Matilde di Canossa era mujer de acción: “Essa era stata donna d'azione e una guerriera, pienamente protagonista dei fatti che sconvolsero e trasformarono l'età in cui visse” (Sabbatini, 2019). En cuanto al personaje ficticio, hay muchas teorías sobre la Matelda del *Purgatorio*, la que predomina actualmente por parte de la crítica es que sea una figura simbólica o mezcla de varios personajes. Sobre la mención de Matilde en Grazia Deledda, se aprecia que era consciente de la existencia del personaje histórico. En cualquier caso, las alusiones e intenciones últimas las conocerán con certeza quienes escriben. Resulta interesante especular o interpretar, más aún indagar sobre las fuentes, como la Biblia o la *Divina Comedia*. Esta vez quien nos ha llevado al Edén ha sido principalmente una creadora, Grazia Deledda, de su mano hemos recorrido el camino de vuelta hacia ese paraíso terrenal que habita el mundo de las palabras, en el *corpus* y en la tradición. La inspiración está en todo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante (2021). *Divina Comedia: Purgatorio* (Prólogo y traducción de Jorge Gimeno). Barcelona: Penguin.
- BIBLIA (1990). [Consultado 18/02/2024]. Disponible en [https://www.vatican.va/archive/ESL0506/\\_P3.HTM](https://www.vatican.va/archive/ESL0506/_P3.HTM)
- BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México D.F.: Paidós.
- BUZZI, Giancarlo (1952). *Grazia Deledda*. Milano: Fratelli Bocca.
- DELEDDA, Grazia (1999). *Canne al vento*. Milano: Demetra (Giunti editori).
- DELEDDA, Grazia (2019). *Tutte le novelle* (vol. I y II). Nuoro: Il Maestrale.
- DELEDDA, Grazia (2020). *Nell'azzurro (La casa paterna)*. Pistoia: Informapress.
- DELEDDA, Grazia (2021). *Opere complete* (vol. 18): *Il paese del vento*. Sweden: L'Aleph.
- IRIGARAY, Luce & SÁNCHEZ CEDILLO, R. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- LOMBARDI, Olga (1979). *Invito alla lettura di Grazia Deledda*. Milano: Mursia.
- MONTERO, Rosa (1995). *Historias de mujeres*. Madrid: Alfaguara.
- Negri, Giovanni (1928). Matelda identificata con Lia: Il suo riso e il salmo "delectasti". *Giornale Storico Della Letteratura Italiana*, 92(276), 384. En: <https://www.proquest.com/scholarly-journals/matelda-identificata-con-lia-il-suo-riso-e-salmo/docview/1310293354/se-2> [consultado 1/4/2024]
- NITCHIE, Elizabeth (1959) en *Mathilda* (Mary Shelley). [Consultado 1/4/2024] En <https://www.gutenberg.org/files/15238/15238-h/15238-h.htm>
- PETRIGNANI, Sandra (2002). "Grazia Deledda a Nuoro" en *La scrittrice abita qui*. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- SABBATINI, Ilaria. *Enciclopedia delle Donne* (Matilde di Canossa). En <https://www.enciclopediadelledonne.it/edd.nsf/biografie/mati-ide-di-canossa> [consultado 1/1/2024].
- SANNA, Alessandra (2021). "Scrivo come sento". *Contribución al estudio de la narrativa breve de Grazia Deledda*. Granada: Comares.



SHELLEY, Mary (2023). *Mathilda*. Madrid: Nordicalibros.  
UNAMUNO, P. (2015). “La noche que nació Frankenstein”. En <https://www.elmundo.es/cultura/2015/06/13/557b1df846163f1c4e8b459e.html> [consultado 1/3/2024]

“*LE PASSIONI DI CORE*” DI ISABELLA DI CAPUA  
GONZAGA (1512-1559)

ISABELLA DI CAPUA GONZAGA’S “*LE  
PASSIONI DI CORE*”

Rosanna MELE

*Universitat de València*

*Riassunto*

Nel presente articolo analizziamo l'espressione scritta del dolore di Isabella di Capua, riflesso di uno stato d'animo altalenante. Nella corrispondenza leggiamo di disturbi associati alle sue emozioni, *malesseri* dovuti a fattori esterni, che la principessa di Molfetta era certa potessero essere alleviati dalla vicinanza del consorte Ferrante Gonzaga. Tuttavia, negli anni a seguire i disturbi allo stomaco si accentueranno. Il *male sospetto* fa il suo corso, peggiorando e portandola alla morte.

*Palabras clave:* terme, emozioni, Isabella di Capua, medicina, malesseri.

*Abstract*

In this article we analyze the written expression of Isabella of Capua's pains reflecting a fluctuating state of mind. In her letters we read of disorders associated with her emotions, discomforts due to external factors, which the princess of Molfetta was sure could be relieved by her husband Ferrante Gonzaga's love and closeness. Nevertheless, stomach disorders and others undefined pains will become more pronounced. The *dark* illness worsens in the last years of her life.

*Keywords:* Isabella di Capua, disorders, illness, pain, thermal baths.

## 1. DOLORI *CORPORALI*, DOLORI DELL'ANIMA

La corrispondenza di Isabella di Capua, principessa di Molfetta (1512-1559), rimane inedita. Nel suo epistolario si riflettono i dolori *corporali*, tante volte riflessi dei dolori dell'anima. Li definisce *passioni di core* e per alleviarli soleva trascorrere lunghi periodi alle terme<sup>1</sup>. Esprime le sue emozioni e la convinzione che *quelle cagioni* che l'avevano portata a prendere i bagni termali sarebbero sparite se il consorte fosse tornato a casa, facendole una sorpresa, a compiere quello che era il comune desiderio di tutti: “Dio volesse, che intertanto il S<sup>r</sup> mio consorte tornasse dalla corte et venesse a trovarmi così all'improvviso, [...] acciò che mi si levassero da dosso tutte quante quelle cagioni che m'hanno condotta a pigliare questi bagni [...]” (Lettera di Isabella di Capua a Federico Gonzaga. Marigliano, 12 aprile 1532, ASMn, AG, b. 810, fasc. III, f. 461r). Di certo, somatizzava la sofferenza di novella sposa, dovuta alla lontananza di Ferrante, un matrimonio non ancora *consumato* ed un erede maschio che, per ovvie ragioni, tardava ad arrivare.

Nella relazione presente analizziamo l'espressione scritta del dolore attraverso la sua corrispondenza, sofferenze legate da una parte a disturbi fisici di malattie preesistenti e dall'altra a stati d'ansia, stati d'animo altalenanti, preoccupazioni dell'anima, che la portano a tramutare le inquietudini dello spirito in problemi di salute. Ci siamo, inoltre, soffermati sui tipi di cure mediche dell'epoca e sull'importanza delle terme, quale strumento di medicalizzazione della salute, ma anche di piacere fisico e di cura dell'animo.

### 1.1. LE *PASSIONI DI CORE*

---

<sup>1</sup> “La sempre malaticcia sposa di Ferrante Gonzaga, Isabella di Capua, nel 1549 trascorreva l'estate tra Acqui Terme e Vigevano insieme a Isabella Bresegna, l'amica carissima di Giulia Gonzaga che avrebbe lasciato l'Italia religionis causa, e ad alcune gentildonne milanesi, «vivendo con li solazi soliti di legere et intender musica» e facendo «li bagnj» [...]” (Mazzei, 2014:662).

I problemi di salute sono associati a una preoccupazione di Isabella di Capua Gonzaga, uno stato ansiogeno ed emozionale, un *malessere* legato a problemi familiari, una certa *fiacchezza* che lei stessa attribuisce per lo più alla lontananza del consorte, via per impegni militari al seguito dell'imperatore Carlo V.

Come dichiara alla cognata Margherita Paleologo nel manoscritto che documenta la nascita della secondogenita Ippolita, la preoccupazione per il consorte l'aveva *totalmente sconsolata*<sup>2</sup>:

[...] d'ogni mal corporale et sana dil tutto, anzi uscita già dal letto, quatro di sono ma me è pur restata per compagna, sì come sol accader doppo il male, una certa fiacchezza, dalla qual spero liberarmene presto; ma quanto sarà tarda la recuperatione delle pristine forze, procederà il tutto dalla perturbatione del'animo et me nonché se m'è infixo nel cuore per questa gita del S. mio consorte a Su M<sup>ta</sup>, la quale totalmente m'ha sconsolata che mi pare esser un'altra, [...] (Lettera di Isabella di Capua a Margherita Paleologo. Campobasso il 10 luglio 1535, ASMn, AG, b. 811, fasc. VI, f. 383r).

Altrove, troviamo associate le *passioni di core* alla gravidanza. È l'anno 1533, ha da poco saputo di aspettare il suo primo bambino, ma appare sofferente:

[...] vengo a darle notitia del mio benestare, quantunque io non possa affermare di star così ben com'io vorrei, imperochè quasi ogni giorno per ordinario mi dano che fare queste mie passioni di core derrivate, per quel che dicono i medici et molti altri, dalla nova pignezza in ch'ei vogliono per ogni modo ch'io sia incorsa, [...] (Lettera di Isabella di Capua a Isabella d'Este. Napoli, 3 giugno 1533, ASMn, AG, b. 810, fasc. IV, f. 534r).

Si tratta di un problema serio che la mette in pericolo di vita,

---

<sup>2</sup> Ippolita Gonzaga nasce alla fine del mese di giugno 1535 a Campobasso, come attestato dalla corrispondenza del periodo (Lettera di Isabella di Capua a Margherita Paleologo. Campobasso il 10 luglio 1535, ASMn, AG, b. 811, fasc. VI, f. 383r). Il consorte Ferrante Gonzaga era assente perché impegnato nella spedizione contro l'Impero Ottomano e non aveva ancora ricevuto la nomina di Viceré della Sicilia.

sarà vittima di un aborto spontaneo<sup>3</sup>.

Qualche mese prima, quando ancora non era *gravida*, confidava alla suocera che le *passioni di core*, unite alla febbre, l'avevano fatta stare male fisicamente e in pericolo di vita:

[...] In li di passati io sono stata male et di febre et di passioni di core così acuti che mi hanno posta più volte la vita in pericolo grande.

Finalmente, per virtù de Dio prima, e poi delli infiniti remedi che sono stati porti alla salute mia, son redotta a termini tale ch'io posso andare da pertutto [...] (Lettera di Isabella di Capua a Isabella d'Este. Serra, 15 aprile 1533. ASMn, AG, b. 810, fasc. IV, f. 528r).

Non conosciamo il tipo di infermità o il rimedio, la cura proposta, non spiega altro, non sappiamo se si tratta di trattamenti naturali, applicabili alla medicina. Nel XVI secolo erano molto diffusi i *libri di segreti*, una tradizione letteraria che risale all'antica Grecia e che scomparve con l'arrivo della scienza moderna nel XVII secolo (Mollà Galvany, 2023: 9). Si tratta di ricette, formulari ed esperimenti applicabili sia alla medicina che a trattamenti di igiene della persona, di bellezza, di gioielleria: “[...] Las prácticas alquímicas que se formulaban a partir de plantas y minerales podían incluso orientarse a curar diversas enfermedades, entre ellas, la peste [...]” (Mollà Galvany, 2023: 10).

Fondamentalmente i manoscritti di ricette avevano una finalità pratica ed erano un elemento comune nella vita quotidiana delle donne della prima metà del '500, come nel caso di Isabella del Portogallo (Benavent, 2021:183-198). Inoltre, molte di queste pratiche si trasmettevano oralmente, restavano confinate nella cerchia privata, familiare, proponendo soluzioni semplici a problemi e preoccupazioni di vita quotidiana (Bertomeu, 2021:215-234). Tra le tante ricette era facile

---

<sup>3</sup> Si tratterà di una gravidanza difficile e sofferta, perde il bambino e si trova in pericolo di vita, come lei stessa scrive a Isabella d'Este nella lettera del 16 ottobre dello stesso anno (Lettera di Isabella di Capua a Isabella d'Este, Ariano, 16 ottobre 1533, ASMn, AG, b. 810, fasc. IV, f. 544r).

incontrare rimedi per le mestruazioni, sia per calmarne i dolori e il flusso, sia per provarle<sup>4</sup>. Era prassi scambiare attraverso la corrispondenza rimedi e ricette. Dell'epistolario di Isabella di Capua fanno parte le lettere scritte alla marchesa di Mantova<sup>5</sup>, tra cui quelle redatte tra il 27 dicembre 1533 e il primo gennaio 1534, che riferiscono di dolori allo stomaco di cui soffriva Isabella d'Este e dell'invio da parte della nuora di una medicina che, a suo dire, l'avrebbe aiutata a stare meglio, preparata appositamente per lei da un droghiere, un farmacista:

[...] trovandone avere in casa un speziale, che si diletta far certa sorte de confettione che dicono esser appropriata molto a simili indispositioni, m'ha parso con la comodità di questo messo mandarlinie un albarello<sup>6</sup> che V. Ex. sarà contento di provar et, trovando che li apporti giovamento, mi farà gratia darmene aviso<sup>7</sup> [...] (Isabella di Capua a Isabella d'Este.

---

<sup>4</sup> Un esempio è offerto dal manoscritto del cardinale Granvelle, Vicerè di Napoli. Quando il manoscritto fu composto, nonostante fosse un uomo, nel suo ricettario include rimedi per le donne. Interessante è la trascrizione di ogni ricetta secondo uno schema fisso: titolo, ingredienti e procedimento, il che lo rendeva comprensibile e facilmente consultabile. Inoltre, i rimedi sono stati formulati e trascritti in diversi momenti e da diverse mani, anche se la numerazione manuale apparteneva alla stessa mano (Muñoz, 2021: 235-262, Muñoz, 2024).

<sup>5</sup> Isabella di Capua a Isabella d'Este. Giovinazzo, 27 dicembre 1533, ASMn, AG, b. 810, fasc. IV, f. 548r.

Isabella di Capua a Isabella d'Este. Giovinazzo, primo gennaio 1534, ASMn, AG, b. 811, fasc. III, f. 115r.

<sup>6</sup> Con albarello si intende barattolo, vasetto (dapprima di legno, di bossolo, poi di terracotta, per lo più a forma cilindrica, con la bocca più stretta; per unguenti, sali, droghe, prodotti di farmacia) - anche vaso di vetro, boccaccio (*GDLI*, 287).

<sup>7</sup> Qualche mese dopo, la nuora scrive nuovamente alla suocera dell'albarello: "La nuova che a V. Ex. è piaciuto di darmi per la sua di III del passato della sua guarigione del stomaco ha generato in me così fatta leticia et consolatione che non m'ha lassato sentir il dispiacer che m'harei preso della perdita del albarello di confetto ch'io Le mandavo, [...] (Isabella di Capua a Isabella d'Este. Giovinazzo, 7 aprile 1534, ASMn, AG, b. 811, fasc. III, f. 123r). Essendo il termine *confetto* un preparato di sostanze medicinali (rese meno sgradevoli con lo zucchero), per lo più a forma di pallottole, di pastiglia (*GDLI*, 524), si ritiene che l'albarello inviato da Isabella di Capua alla suocera contenesse delle pasticche, compresse medicamentose.

Giovinazzo, primo gennaio 1534, ASMn, AG, b. 811, fasc. III, f. 115r).

## 1.2. I BAGNI CURATIVI

La principessa di Molfetta non entra nei dettagli nella descrizione di trattamenti medici, tranne qualche eccezione che si è vista nel paragrafo precedente, però si reca spesso, su consiglio dei medici, a *prendere i bagni* che si inseriscono in quella categoria della medicina *practica* che concerne la diagnosi e il trattamento delle malattie.

Ne fa uso sia per curare *malesseri* fisici sia per alleviare il suo stato ansiogeno, come nell'esempio sotto riportato. I medici le hanno consigliato di fare le terme a Pozzuoli per un paio di settimane per curare disturbi non meglio definiti, ma pare fossero legati alla lunga assenza del neosposo:

[...] a Pozolo, dove li medici mi hanno consigliata ch'io debbia stare insin a XV o XX giorni, et in questo tempo torre quei bagni, li quali essi mostrano et affermano essermi molto proficui et farmi alla persona utile et beneficio assai. [...] et, Dio volesse, che intertanto il S<sup>r</sup> mio consorte tornasse dalla corte et venesse a trovarmi così all'improvviso, [...] acciò che mi si levassero da dosso tutte quante quelle cagioni che m'hanno condotta a pigliare questi bagni [...] (Lettera di Isabella di Capua a Federico Gonzaga. Marigliano, 12 aprile 1532, ASMn, AG, b. 810, fasc. III, f. 461r).

Nelle sue lettere, le cure termali sono collegate il più delle volte al fare uso di *purghe*, lassativi, che sembrano essere un toccasana per la salute.

Proprio intorno alla metà del Cinquecento la farmacopea occidentale era passata dallo studio degli *erbari*, fondato sulla tradizione manoscritta dei codici antichi, all'istituzione degli orti botanici. Molte delle erbe descritte nei ricettari medievali avevano effettive proprietà farmacologiche che venivano utilizzate per curare gli eccessi dei cosiddetti *umori*, prevalentemente attraverso l'uso di *purghe* o di salassi. Isabella di Capua ne parla diffusamente nella sua corrispondenza, la *purga* era particolarmente efficace se presa prima di sottoporsi ai bagni:

[...] qua in Pozzolo, dove io Le ho fatto intendere, per altre mie, essere venuta per pigliare i bagni. Non occorre altro di nuovo se non che io sono sanissima diventata, Iddio gratia, di poi ch'io mi sono purgata et fra tre o quattro giorni darò principio a bagnarmi. (Lettera di Isabella di Capua a Federico Gonzaga. Pozzuoli, 5 maggio 1532, ASMn, AG, b. 810, fasc. III, f. 465r).

Le pratiche idroterapiche avevano anche la proprietà di favorire la gravidanza, grazie alle virtù delle acque, come si potrebbe pensare sia avvenuto per lei, da quel che racconta alla *socera* nella corrispondenza del periodo *siciliano*<sup>8</sup> e in particolare nella lettera del 9 novembre 1537. Ha preso i bagni ad Alcamo dietro suggerimento dei medici, ne ha tratto un gran beneficio, a tal punto che confida a Isabella d'Este di poter essere in *dolce attesa*<sup>9</sup>, ma preferisce attendere ed esserne certa al fine di evitare falsi allarmi, come già si è verificato in passato:

[...] l'acqua di questi bagni Alcamo, ch'ò pigliata li di passati per parere et consiglio li questi medici di qua per beneficio del corpo mio et per metterle in dispositione di potermi novamente ingravidare, mi ha fatto giovamento assai tal che oltre al beneficio ch'io ni ho cominciate a sentir, Iddio gratia, sono ancho entrata in suspittioni di nova prenezza, ma non già ch'io possa tenermene molto segura per lo esempio ch'ò inalzi et altre volte ch'io sono stata burlata de simiglianti suspittioni [...] (Lettera di Isabella di Capua a Isabella d'Este. Palermo, 9 novembre 1537, ASMn, AG, b.813 fasc. II, f. 233r).

La rilevanza delle acque curative nella società antica e altomedioevale ha attirato l'interesse degli storici della medicina che “ne hanno messo in evidenza il debito e la continuità con la dottrina ippocratico-galenica” (Danzi, 2017:44). Numerosi sono i resti di terme che possono essere ritrovati in diverse parti della penisola italiana, in particolare nella zona dei Campi Flegrei,

---

<sup>8</sup> Il consorte Ferrante Gonzaga fu viceré di Sicilia dal 1536 al 1545.

<sup>9</sup> Gravidanza confermata da Isabella di Capua a Isabella d'Este. Palermo, 14 dicembre 1537. ASMn, AG, b.813 fasc. II, f. 241r.



nota già in antichità ai tempi dei Greci e dei Romani per le proprietà curative delle sue acque termali di origine vulcanica. Non è un caso che l'etimologia di Pozzuoli, *Puteoli*, provenga dalla parola *putei*, ovvero *pozzi* da cui sgorgavano le acque.

I Romani intorno a queste fonti costruirono ottime strutture per valorizzare l'uso delle benefiche proprietà delle acque e dei sudatori, frequentati indistintamente da uomini e donne, come attestano non solo le fonti scritte romane, ma anche un poema latino del XIII secolo *De balneis Terrae Laboris*, attribuito a Pietro da Eboli, più noto come *De Balneis Puteolanis*, ovvero *I bagni di Pozzuoli* (Percopo, 1887: 17-43).

Don Pietro d'Aragona, viceré di Carlo II di Spagna, nel XVII secolo decise di recuperare i bagni termali e ne affidò il compito al medico Sebastiano Bartolo<sup>10</sup> che ritrovò numerose sorgenti e ne riportò la descrizione di ognuna, indicando nome, sito e proprietà terapeutiche. Tra i vari bagni citiamo il *Bagnio delli Franii* di cui si riporta la descrizione delle proprietà terapeutiche attribuitegli:

#### Descrittione del Villano

Qui sono due fonte: ma una medesima acqua sempre contraria ali reumatici; [...] fortifica li denti, acconcia le guancie, [...] fa clara la voce [...] (Sebastiano Bartolo, 1667:44).

## 2. LA SALUTE COMPROMESSA

Nel corso degli anni i problemi fisici di Isabella di Capua si accentueranno - sintomi di una malattia che sarà sempre più incisiva - degenereranno, portandola alla morte. Il *male sospetto* peggiora negli ultimi anni di vita. La sua salute è compromessa. Non si tratta di *dolori dello spirito*. Tuttavia, dal carteggio degli anni 1556-59 traspare un atteggiamento sempre propositivo e

---

<sup>10</sup> Celebre medico, nacque a Montella (AV) nel 1635 e si spense a Napoli nel 1676. Si oppose ai cosiddetti Galenisti che formarono un'accademia, i *Discordanti*, per screditare la dottrina del Bartolo che, a sua volta, ne istituì un'altra gli *Investiganti*. Grazie ad essa, il suo nome diventò famoso in tutta Europa, non solo in medicina ma anche in anatomia, tanto che gli fu offerta la relativa cattedra all'Università di Napoli (Alinieri Riccio, 1844:53).

positivo, descrive le sofferenze fisiche e mentali in maniera lucida e dettagliata, evitando atteggiamenti vittimistici o di commiserazione.

In alcune lettere riferentesi al viaggio nei suoi possedimenti<sup>11</sup>, Luca Contile utilizza l'espressione di *salute compromessa*<sup>12</sup>, allorché Isabella è colta da malore allo stomaco, e si sospetta che gli strascichi del male siano oramai insanabili. Si erano riacutizzati le affezioni allo stomaco di cui sembra soffrisse fin dai primi anni del matrimonio. Non si hanno notizie precise in merito, talvolta se ne parla con preoccupazione, come se si trattasse di una grave malattia, altrove è definito un falso allarme, come nel 14 marzo 1531, quando Ferrante, scriveva alla suocera Antonicca del Balzo per tranquillizzarla sulla salute della figlia, riferendo che il *sospetto* era stato fugato (De Gioia Gadaleta, 2003:137).

In una lettera del 5 maggio 1537 la Principessa scrive ad Isabella d'Este del suo arrivo il 3 maggio a Messina, ancora convalescente, dopo un malanno contratto durante il viaggio che l'aveva costretta a una sosta forzata in Calabria nella residenza del principe di Bisignano (Garofalo, 2022:122-3), presso il quale era rimasta dieci giorni insieme ai bambini. I sintomi descritti fanno riferimento a una febbre terzana, unita ad affanni di cuore. Si ha, comunque, la sensazione che la nobildonna fosse di salute alquanto cagionevole, anche se mostra una notevole forza interiore. Non è ancora del tutto guarita, ma ha recuperato forze sufficienti per continuare il viaggio fino a Messina per raggiungere il consorte, viceré del Regno di Sicilia, certa che si rimetterà grazie al luogo in cui risiederà e alle cure che riceverà: “[...] havendo bonissima speranza poi che mi trovo condotta in questo luogo dove non mi mancherà cosa alcuna di ch'io habbi

---

<sup>11</sup> Si tratta del viaggio in Puglia, svoltosi tra maggio e ottobre del 1549 nei possedimenti che la principessa aveva ereditato dal padre Ferrante de Capua, principe di Molfetta e duca di Termoli, ai quali se ne aggiunsero altri, nel 1549, per successione della madre Antonia del Balzo. Il viaggio è documentato dalle lettere di Luca Contile, segretario di Ferrante Gonzaga, che accompagnò la Principessa durante tutto il percorso. (Nicoli, 2008: I-VIII).

<sup>12</sup> Lettera di Luca Contile a Ferrante Gonzaga. Ariano, 27 settembre 1549. ASPr, Fondo Epistolare scelto, Lettere Autografe, b. 7, fasc. 13, lettera XIII.

bisogno per la convalescentia mia, di dovermi risanare prestissimo[...]" (Lettera di Isabella di Capua a Isabella d'Este. Messina, 5 maggio 1537, ASMn, AG, b. 813, fasc. II, f. 201r)<sup>13</sup>.

Nel 1544, di rientro a Mantova, la principessa aveva fatto tappa a Napoli sempre a causa di problemi di salute. Qui era accompagnata dal suo medico di fiducia Filippo Ingrassia<sup>14</sup>, che pare avesse conosciuto quando esercitava a Palermo nel 1540, e che da allora volle come suo medico personale (Salerno, 2012: V).

Gli ultimi tre anni di vita di Isabella di Capua saranno un calvario tra sofferenza fisica e dolore spirituale legato alle sorti di Ferrante. Parte della sua corrispondenza è inviata alla duchessa di Mantova, sua cognata Margherita Paleologo, da Napoli, la sua città natale. Accanto a lei c'è la figlia Ippolita che non la lascia sola, come lei stessa scrive al cugino Guglielmo, duca di Mantova. Descrive le sofferenze fisiche della madre, i dolori lancinanti causati da coliche addominali che la costringono a letto: "Et tanto più hora non ho voluto lasciarla quanto che gli sian gravati alcuni dolori colici intanto che son più di che la tenghono con assai fastidio in letto, qua in Napoli. [...] (Lettera di Ippolita Gonzaga a Guglielmo Gonzaga. Napoli, 7 maggio 1557, ASMn, AG, b. 815, fasc. V (Diversi), f. 258r).

A causa del cattivo stato di salute in cui versa, Isabella di Capua non riesce a firmare la corrispondenza che è autografata dalla figlia Ippolita: "[...] Questa sarà firmata da D. Hippolita sua serva per non potere io sottoscrivere, però V. Ex. mi perdona e habbi iscusata" (Lettera di Isabella di Capua a Guglielmo Gonzaga. Napoli, 2 settembre 1557, ASMn, AG, b. 815, fasc. V (Diversi), f. 281r).

---

<sup>13</sup> "La corrispondenza prosegue con una cadenza all'incirca bisettimanale (16 maggio, 30 maggio, 14 giugno) e con brevi scambi dai toni amorevoli, che sembrano testimoniare una forte sintonia tra le due donne (ASMn, AG, busta 3000, libro 52, cc. 9v-10r, cc. 10v-11r, cc. 13v-14r)" (Garofalo, 2022: 123).

<sup>14</sup> Anatomico e medico (Regalbuto 1510 - Palermo 1580), studia a Padova dove si laurea nel 1537. Dopo aver insegnato anatomia e medicina teorica e pratica all'università di Napoli, pubblica nel 1547 la sua *Iatropologia* e nel 1553 *De Tumoribus*. Si trasferisce a Palermo in qualità di protomedico generale. (Spedalieri, 1817: 5-21).

La sofferenza della donna si protrae per mesi. Infatti, già in una lettera del maggio precedente rivolta a Margherita Paleologo, Isabella di Capua, dopo aver descritto i mali fisici che la tormentano, si scusa per non averla sottoscritta di suo pugno:

[...] me perdoni se questa non è scritta da me, come saria il dovere, et mi scusi in questo et in haverli scritto rare volte sopra il mal grande che io ho havuto et che ho ancora, il qual io mi credeva cacciar via con medicine et con altri remedi [...] (Isabella di Capua a Margherita Paleologo. Napoli, 8 maggio 1557, ASMn, AG, b.815, fasc. V (Diversi), f. 264r).

Fa uso di medicine, ma anche di rimedi, di “purga da la buona evacuatione, di la quale parmi essere netta di febre” (Lettera di Isabella di Capua a Margherita Paleologo. Napoli, 2 settembre 1557, ASMn, AG, b. 815, fasc. V (Diversi), f. 279r), il che a conferma che l’uno non escludeva l’altro. Sembra avvalersi sia di pratiche mediche ufficiali che di rimedi *naturali*. Nella lettera viene definito *mal grande*. Altrove, è più dettagliata la descrizione della patologia di cui soffre: sono due settimane che ha la febbre e un dolore ai reni e sotto le costole, vicino al fegato, che la tormenta, l’attanaglia (Lettera di Isabella di Capua a Guglielmo Gonzaga. Napoli, 2 settembre 1557, ASMn, AG, b.815, fasc. V (Diversi), f. 281r ), il che fa pensare a una malattia di tipo epatico o renale.

Eppure, la viceregina sembra rimettersi e da Napoli scrive alla cognata, l’8 novembre 1557, ha intenzione di recarsi da lei per la fine di gennaio, ora che è guarita, per via mare, approfittando del passaggio delle galere. Vuole rientrare per mettersi al servizio dei Gonzaga (Lettera di Isabella di Capua a Margherita Paleologo. Napoli, 8 novembre 1557, ASMn, AG, b.815, fasc. V (Diversi), f. 297r). Purtroppo, la notizia del decesso dell’amato consorte Ferrante Gonzaga, avvenuta pochi giorni dopo, il 16 novembre 1559, le precluderà una completa ed effettiva ripresa sia fisica che spirituale.

Le lettere della figlia Ippolita, rispettivamente del 18 ottobre e del 16 dicembre 1559 sono documenti che testimoniano gli ultimi due mesi di vita della madre. Nella prima

Ippolita accenna al *male pericoloso* che non permette alla madre di scrivere al nipote Guglielmo Gonzaga:

[...] V. E. sarà informata di ciò che passa et del male pericoloso de la S<sup>ra</sup> mia Madre ill<sup>ma</sup>, la quale s'iscusa con V. E. et La supplico a perdonargli si non risponde alle lettere Sui con questa occasione per che si ritrova in termine che non può sottoscrivere sì che V. E. sarà servita accettar la presente in comune (Lettera di Ippolita Gonzaga a Guglielmo Gonzaga. Napoli, 18 ottobre 1559. ASMn, AG, b.815, fasc. VII (Diversi), f. 383r).

La missiva del 16 dicembre, invece, conferma il decesso della principessa avvenuto il 15 dicembre 1559, alle 22:00, a 47 anni, dopo tanta sofferenza, un *lungo martirio di tante infermità*, a sottolineare sia la durata sia che si tratta delle conseguenze di una serie di problemi:

Essendo piaciuto a N. S. Di voler seco la s<sup>ra</sup> mia madre carissima ne andò ieri sera a 22 serì in paradiso dopo il lungo martirio di tante infermità sui, ho voluto darne viso a V. E. (Lettera di Ippolita Gonzaga a Guglielmo Gonzaga. Napoli, 15 dicembre 1559, ASMn, AG, b.815, fasc. VII (Diversi), f. 388r).

### 3. CONCLUSIONE

Il lavoro esposto finora ha voluto mostrare come Isabella di Capua scriva e descriva nel suo epistolario il dolore fisico, il male dell'anima che l'affligge, è palpabile la sua profonda sofferenza per quanto espressa sempre con dignità.

Abbiamo, inoltre, voluto soffermarci sul tipo di cure dell'epoca, sia il tipo di medicinali sia i toccasana alternativi.

Rimedi naturali, familiari o medicina ufficiale e quanto l'una compenetri l'altra sono evidenti all'epoca, nonostante ci fossero non poche polemiche, come si può leggere nelle opere di Giovanni Filippo Ingrassia, il già citato medico di fiducia della principessa di Molfetta, che nella sua *Iatropologia* dai toni durissimi, dichiara, tra l'altro, il pericolo di una sempre più pesante diffusione di pratiche, ritenute superstiziose, nell'uso dei *remedia*. In epoca rinascimentale il ricorso ai medici e alle

loro pratiche era ampiamente diffuso, e presumibilmente, si aveva fiducia nei loro confronti. Inoltre, vi erano erboristi, astrologi, guaritori e consiglieri religiosi, pronti a fornire spiegazioni, consigli o rimedi. Lo stesso termalismo italiano impiega secoli prima di affermarsi durante il Rinascimento come solido sapere medico e che le speranze riposte da Hemmerli “nella virtù delle acque si fanno disciplina scientifica, originando anche una nuova figura di «medico»” (Danzi, 2017:56).

Ciò si riflette nella corrispondenza di Isabella di Capua Gonzaga. Coesistono sia le medicine sia le cure termali che le ricette familiari, ci si affida ad ognuna di esse per alleviare le infermità dell’anima e del fisico. Si compenetrano allo stesso modo in cui il dolore dell’anima influisce nelle sue indisposizioni fisiche, si fondono l’uno nell’altro, rendendo difficile stabilire una netta separazione tra i due.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ASMn, AG, busta 3000, 810, 811, 813, 815.  
ASPr, Fondo Epistolare scelto, Lettere Autografe, busta 7.  
ALINIERI RICCIO, Camillo (1844). *Memorie storiche degli scrittori nate nel Regno di Napoli*. Napoli: Tipografia dell’Aquila di V. Puzziello, 53.  
BARTOLO, Sebastiano (1667). *Breve Ragguaglio de’ Bagni di Pozzuolo* [Pdf]. Napoli: nella stampa di Roncagliolo, 44.  
BENAVENT, Júlia (2020). “La habitación privada del Isabel de Portugal”. En J. Benavent (ed.) *El cuidado del cuerpo y de las mujeres* (pp. 183-198). Valencia: Tirant lo Blanch.  
BENAVENT, Júlia (2020). “El cuidado del cuerpo de las mujeres a través de algunos libros de secreto renacentistas italianos”. En J. Benavent (ed.) *El cuidado del cuerpo y de las mujeres* (pp. 215-234). Valencia: Tirant lo Blanch.  
BARATTA, Ilaria. “Come si andava alle terme nel Medioevo: il De Balneis Puteolanis” (30 de julio de 2022). *Finestre sull’arte*. Recuperado de <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/terme-medioevo-de-balneis-puteolanis-biblioteca-angelica->

[roma?desktop=n](#) [Fecha de consulta: 02/04/2024].

- DANZI, Massimo (2017). “Le terme in Europa tra letteratura e medicina”. *Quaderns d’Italià*, 22, pp. 43-56.
- DE GIOIA GADALETA, Caterina (2003). *Isabella de Capua Gonzaga. Principessa di Molfetta, Signora di Guastalla*, Molfetta: Biblioteca Maldotti di Guastalla, 137.
- GALVANY MOLLÀ, Paula (ed.) (2023). *I segreti della signora Isabella Cortese*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 9-10.
- GAROFALO, Emanuela (2022). “La costruzione di una corte, prove generali. Ferrante Gonzaga e Isabella di Capua in Sicilia (1535-1546)”. En E. Garofalo, F. Mattei (eds.). *I Gonzaga fuori Mantova, architettura, relazioni, potere* (pp. 111-146). Roma: Viella.
- GLDI *Grande dizionario della lingua italiana* (2018). UTET Grandi Opere – Accademia della Crusca, vol. I, 287, 524. Recuperado de <https://www.gdli.it> [Fecha de consulta: 27/03/2024].
- MAZZEI, Rita (2015). “Il viaggio alle terme nel Cinquecento. Un 'pellegrinaggio' d'élite fra sanità, politica e diplomazia”. *Archivio Storico Italiano*, Vol. 172, Firenze: Leo S. Olschki, pp. 645-690.
- MELE, Rosanna (2023). La corrispondenza di Isabella di Capua, Principessa di Molfetta (1512-1559). Edizione, studio e note (Tesis Doctoral). Universitat de Valencia, Valencia.
- MUÑOZ, Maria (2021). “Recetas para la menstruación en el siglo XVI”. En J. Benavent (ed.) *El cuidado del cuerpo y de las mujeres* (pp. 235-262). Valencia: Tirant lo Blanch.
- MUÑOZ, Maria (2024). *El recetario napolitano del cardenal Granvelle*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- NICOLI, Rita (ed.) (2008). *Luca Contile viaggio al seguito di Isabella di Capua: lettere dal 26 maggio al 5 ottobre 1549* [Pdf]. Bari: Edizioni digitali del CISVA, I-VIII.
- PERCOPO, Erasmo (1887). *I bagni di Pozzuoli* [Pdf]. Napoli: Federico Furchheim Libraio, 17-43.
- SALERNO, Alfredo; GERBINO, Aldo; BUSCEMI, Maria; SALOMONE, Tania; MALTA, Renato (eds.) (2012). *Ingrassia, Giovanni Filippo <1510-1580>. Informatione del Pestifero et*

*contagioso morbo* [Pdf]. Palermo: Accademia delle scienze mediche; Bagheria: Plumelia, V.  
SPETALIERI, Arcangelo (1817). *Elogio storico di Giovanni Filippo Ingrassia* [Pdf]. Milano: Imperiale Regia Stamperia, 5-21, 94-5.



EL *CORPO FELICE* DE DACIA MARAINI EN LA  
NOVELA *CHIARA DI ASSISI. ELOGIO DELLA  
DISOBBEDIENZA*

THE *CORPO FELICE* OF DACIA MARAINI IN  
THE NOVEL *CHIARA DI ASSISI. ELOGIO DELLA  
DISOBBEDIENZA*

Almudena MIRALLES GUARDIOLA  
*Universidad de Murcia*

*Resumen*

La escritora italiana Dacia Maraini ha desarrollado en los últimos años un concepto clave a la hora de comprender su pensamiento, el *corpo felice*, que la autora expuso y analizó por primera vez en su novela de 2013 sobre Clara de Asís, para luego recuperarlo en otros escritos. En la novela, Maraini establece un paralelismo entre las experiencias vitales de la santa de Asís y las de una joven siciliana en el presente, para resaltar que las cuestiones que oprimían a las mujeres en el medievo no han cambiado tanto en nuestros días.

*Palabras clave:* Maraini, Clara de Asís, *corpo felice*, mujer, objeto.

*Abstract*

The Italian writer Dacia Maraini has developed in recent years a key concept to understand her thought, the *corpo felice*, which the author expounded and analyzed for the first time in her 2013 novel about Clare of Assisi, and then recover it in other writings. In the novel, Maraini draws a parallel between the life experiences of the saint of Assisi and those of a young Sicilian woman in the present, to highlight that the issues that oppressed women in the Middle Ages have not changed so much in our days.

*Keywords:* Maraini, Clare of Assisi, *corpo felice*, woman, object.

## 1. INTRODUCCIÓN

El *corpo felice* es un concepto fundamental en el pensamiento de Dacia Maraini. Se trata de una idea que la autora considera esencial para que las mujeres dejen atrás el sentimiento de *inadeguatezza*, entendido como la suma de inseguridades y miedos que las mujeres han ido interiorizando con la educación a lo largo de los siglos, y puedan desarrollarse como seres autónomos e independientes.

Se trata así de un concepto filosófico que está presente en la novela *Chiara di Assisi. Elogio della disobbedienza* (2013) sin que tras su lectura pueda llegar a comprenderse por completo su significado, y que protagoniza el título de la última novela-ensayo de Maraini, *Corpo felice. Storia di donne, rivoluzioni e un figlio che se ne va* (2018). Con ocasión de la presentación de ese libro, la escritora expuso que para ella un cuerpo feliz es “un corpo capace di dare felicità ma anche di prenderla per sé” (Maraini, 2018: 1). A partir de estas palabras, podemos deducir que el *corpo felice* sería el objetivo que persiguen las mujeres que luchan contra los lastres que arrastran en forma de estereotipos y roles tradicionales. En una entrevista que Maraini concedió a Paola Susana Solorza cuando se presentó *Chiara di Assisi* en la Feria del Libro de Buenos Aires de 2015, preguntada sobre qué lugar ocupa el cuerpo en la vida de las mujeres, la autora respondió que “el cuerpo de las mujeres ha sido, por razones históricas, el lugar de su identidad y su destino. Pero no por naturaleza sino por cultura y construcción de roles” (Maraini, 2015: 1).

## 2. EL CUERPO FEMENINO COMO OBJETO PARA UN FIN. ANÁLISIS DE MARAINI

Durante siglos, el cuerpo de la mujer ha sido visto como un objeto inanimado, sin necesidades propias y con dos únicas funciones: la de traer hijos al mundo y la de proporcionar placer sexual a los hombres. Si la mujer participaba o no de ese placer

ha sido siempre un asunto desprovisto de cualquier importancia. Maraini explica en *Chiara di Assisi* el pensamiento extendido a ese respecto en la Edad Media.

Solo poche aristocratiche potevano dedicarsi al gioco rischioso ma eccitante dell'adulterio. Sfuggivano alla censura quelle troppo ricche, troppo saldate a famiglie potenti per essere denunciate e accusate. Il piacere femminile non era considerato necessario alla riproduzione e quindi inesistente. A nessuno veniva in mente che il piacere femminile potesse avere una qualche importanza per la vita di una donna. E quindi era gravemente peccaminoso. Mentre il piacere maschile, essendo indispensabile per produrre il seme generatore, veniva coltivato e incoraggiato, anche a costo di deviarlo nella pornografia, nella prostituzione o nello stupro. Tutte valvole di scarico per un corpo virile che si considerava il solo abitatore di un universo fatto a sua immagine e somiglianza. (Maraini, 2013: 107-108)

También el hecho de que las mujeres fuesen los seres humanos que contaban con la capacidad de gestar y dar a luz a los hijos ha sido algo históricamente menospreciado. Esta realidad la ilustra Maraini en la novela cuando reflexiona sobre la filosofía de los grandes pensadores desde la Antigüedad hasta los Padres de la Iglesia. Recoge la autora:

«La donna è male sopra ogni altro male, serpe e veleno contro il quale nessuna medicina va bene. Le donne servono soprattutto a soddisfare la libidine degli uomini». Sono parole di san Giovanni Crisostomo” (Maraini, 2013:94).

O sea, además de objetos que sirven para el placer, las mujeres eran el mal. Este es el pensamiento misógino tradicional sobre el que se ha ido edificando la civilización, un pensamiento patriarcal que ha dejado a las mujeres al margen en todo ámbito cultural. Además, los Padres de la Iglesia hablaban sin pudor de las mujeres como seres humanos inferiores. Por ejemplo, Epifanio de Salamina dijo: “«in verità le donne sono di razza debole, indegne di fiducia, di mediocre intelligenza» [...]. Epifanio fu uno dei primi vescovi della Chiesa cattolica

ortodossa, nel IV secolo” (Maraini, 2013: 95); y para Santo Tomás de Aquino:

Un feto maschile diventa essere umano in quaranta giorni, un feto femminile dopo ottanta giorni. Le femmine nascono a causa di un seme guasto o di venti umidi. (Maraini, 2013: 97)

Estos testimonios medievales superaron las barreras del tiempo y se enredaron en las raíces del pensamiento moderno. Porque no eran discursos pronunciados por cualquiera, sino por los fundadores de la moral pública, en palabras de la autora. Así, el cuerpo femenino fue transformándose en algo peligroso de lo que había que mantenerse alejado y que había que controlar y encerrar.

Bajo esas premisas comúnmente aceptadas era imposible que las mujeres no terminasen convirtiéndose en cómplices de las mismas, con el paso de los años, al verse absorbidas por un sistema que las hacía crecer interiorizando la idea de que su propio cuerpo era algo perverso. Según Maraini, para que las mujeres tuvieran un cuerpo feliz, este “dovrebbe germogliare in armonia con la natura en con la gioia di vivere, [...] un corpo felice no può essere separato da un pensiero felice. Ma quanti corpi crescono felici?” (Maraini, 2018: 74). Un cuerpo femenino no puede crecer en armonía con la naturaleza si siente que esta lo ha creado imperfecto física e intelectualmente. Y, en realidad, la autora se formula esa pregunta en relación con la concepción actual de la mujer en la sociedad occidental, no en la medieval.

Probablemente, un cierto desarrollo del sentido común desde la Edad Media favorece que las expresiones no sean tan sangrantes como las de los Padres de la Iglesia, pero la ideología misógina que subyace en ellos se atisba con facilidad en numerosos contextos cotidianos. Valgan como ejemplo las siguientes palabras del que era alcalde de la ciudad de Granada en 2015, frente a un auditorio de jóvenes estudiantes: “Ya sabéis que las mujeres, cuanto más desnudas, más elegantes, y los hombres, cuanto más vestidos, más elegantes” (Lucio, 2015: 1). Sin embargo, más grave parece poder entrever este tipo de opiniones en la pluma de los grandes intelectuales de nuestro

país. En este sentido, fue muy criticado un artículo de Arturo Pérez Reverte para XL Semanal en el que escribió:

Así que, tras esperar un tiempo dándoles la oportunidad de teclear lo ocurrido, me tiro al ruedo y lo cuento yo. Lo de aquella noche, en Casa Lucio, con Cristina Hendricks. La pelirroja de Mad Men, ya saben. La de las tetas grandes. Además de anatómica, ésta es una definición sexista, claro. Pero cuando uno escribe debe buscar, ante todo, la brevedad y la eficacia. Y reconozcan que la definición es breve y eficaz a tope: pelirroja de tetas grandes. Ahora todos –y todas– saben a quién me refiero. (Pérez Reverte, 2017:1)

Constituye un punto sobre el que reflexionar el grado de responsabilidad que se puede atribuir a Pérez Reverte, y a otros escritores que comparten sus formas expresivas, respecto a la perpetuación de la concepción del cuerpo femenino como un objeto sexual.

Por ilustrar también con un ejemplo la anteriormente expuesta antigua creencia de que el mal se personifica en las mujeres, concretamente en las feministas en este caso, el ex obispo de Palencia, José Ignacio Munilla, dijo que:

Es curioso como el demonio puede meter un gol desde las propias filas porque el feminismo, al haber asumido la ideología de género, se ha hecho una especie de harakiri. (Vega, 2018: 1)

Comprobamos así que el poner en relación a Lucifer con la mujer continúa siendo un recurso del que hacen uso algunos miembros de la Iglesia en pleno siglo XXI. En el contexto de las mujeres consideradas juguetes sexuales y *femmes fatales* se sitúa también el debate sobre la prostitución voluntaria. Sobre si verdaderamente una mujer es libre cuando decide ofrecer su cuerpo como algo que se puede comprar, o si es posible que cuando toma esa decisión su mente se vea condicionada y mediatizada por las ideas que hemos descrito sobre la mujer y su cuerpo, y que siguen vivas en el entorno y la educación de cualquier mujer en el mundo.

Además, hoy en día estas ideas misóginas se han entremezclado con la ideología liberal que rige radicalmente las relaciones económicas, políticas y sociales en occidente, dando como resultado la aceptación social de que el cuerpo femenino puede considerarse parte del mercado, si es de forma voluntaria, para distintos usos. Y, por supuesto, sin la reflexión sobre si esta práctica aparentemente libre contribuye en mayor o menor medida a perpetuar la antigua concepción de la mujer como cosa que enriquece y da vida al gran negocio internacional de la trata de seres humanos. Maraini reflexiona en la novela *Corpo felice* sobre esta concepción de la libertad individual que defienden algunas mujeres, que normalmente ocupan una posición privilegiada en la sociedad, sin ser conscientes de las implicaciones de la misma.

Ricordo un fatto di cronaca che mi ha impressionata, lo ricordi anche tu perché l'abbiamo letto insieme su un quotidiano: due ragazze di un quartiere ricco di Roma si vendevano per una scheda telefonica. Quando la notizia è arrivata sui giornali, è stato chiesto loro perché, pur disponendo di ogni necessità, si vendessero e perfino a un prezzo così basso. La risposta è stata: «Siamo autonome e libere e ci vendiamo come vogliamo, che c'è di male?». Nessuno le obbligava, lo facevano per il piacere di farlo. Totale aberrazione, mostruosa identificazione con una cultura del mercato. Le due ragazze, in modo libero e consapevole, a detta loro, davano al proprio corpo il valore di una scheda telefonica. Una visione distorta e pericolosamente autoafflittiva della libertà. (Maraini, 2018: 99-100)

A partir de esta reflexión se puede deducir que Maraini considera que, en la supuesta actuación libre que se atribuye a las prostitutas no forzadas, el concepto de libertad está distorsionado. Y esta distorsión se produce como consecuencia de la serie de factores ambientales y socioculturales que han condicionado históricamente a las mujeres y que siguen vigentes en la actualidad.

Veamos ahora el segundo “uso” al que sirve el cuerpo de las mujeres, el de gestar y alumbrar a los hijos. Desde la Grecia Antigua llegó al medioevo, gracias a los filósofos y al pensamiento patriarcal, la creencia de que el cuerpo femenino,

además de para satisfacer los instintos sexuales del hombre, servía para guardar su semilla mientras esta crecía y se convertía en ser humano. Eran vistas como unas portadoras a las cuales, durante el proceso, se les deformaba el cuerpo, sufrían achaques físicos y psicológicos mientras continuaban con sus tareas cotidianas y, finalmente, alumbraban a la criatura con grandes padecimientos e incluso con la muerte.

A pesar de todo, la aportación femenina a la vida humana era vista como una tarea nimia. En este sentido, la autora incluye en la novela el pensamiento de algunos de los filósofos más destacados de la Antigüedad, entre cuyas aportaciones cabe resaltar la siguiente:

Aristotele (384-322 a. C.), il più citato e il più ascoltato fra i teorici greci prima e poi fra gli studiosi romani e medievali, avanza l'idea che la donna sia un essere umano imperfetto: “Le donne sono 'maschi sterili’”. In base a teorie arbitrarie, lo ascoltiamo quasi divertite asserire che: “La donna, poiché non possiede sufficiente calore naturale, è incapace di 'cuocere' il suo liquido mestruale fino al punto di raffinatura con il quale diverrebbe sperma. Perciò il suo solo contributo all'embrione è la materia”. Ovvero, come teorizza Apollo nel processo raccontato da Eschilo, il corpo della donna non ha parte nel processo di creazione, ma è solo un vaso che contiene il seme maschile. La sua funzione è quella di conservazione, non di creazione. Solo l'uomo è un essere umano completo. (Maraini, 2013: 100)

Con estas palabras Aristóteles menosprecia por completo esa capacidad exclusiva de la mujer que permite la perpetuación de la especie humana. Y de este tipo eran las ideas concernientes a la mitad de los seres humanos del planeta que proporcionaron los cimientos sobre los que se empezó a construir la civilización occidental. El cuerpo de las mujeres como un simple recipiente de la vida humana.

La escritora también reflexiona sobre los orígenes más antiguos de esta creencia en su penúltima novela, haciendo referencia las obras dramáticas de la Orestíada, escritas por Esquilo en el siglo V a. C.:

Oreste, che ha ucciso la madre adultera, viene inseguito dalle Erinni che difendono i diritti delle madri. Il giovane matricida che corre disperato per mari e monti senza pace, punito per un delitto fino ad allora considerato imperdonabile, chiede ad Apollo, il nuovo dio della democrazia periclea, di istruire un processo per giudicare il suo delitto. Apollo lo accontenta. Ma nel tribunale degli dèi saranno chiamate tutte divinità maschili. La sola figura femminile sarà Atena, che non ha madre né mai l'avrà, essendo nata dalla testa di Zeus, e quindi non conosce né si interessa ai diritti della maternità. La sentenza di Apollo, che tutti gli dèi approveranno all'unanimità, sarà definitiva per il futuro delle donne: Oreste è innocente perché non ha infierito sul principio della vita, ma ha solo colpito il corpo che conteneva e conservava servilmente il seme del padre, l'unico vero 187 generatore di vita. Con questo argomento che mette a tacere per sempre le Erinni difenditrici del diritto materno [...], il rapporto fra i due sessi cambia in maniera chiara e definitiva. Da allora in avanti l'uomo sarà signore e padrone della continuità della specie. Le donne dovranno sottomettersi e ubbidire. (Maraini, 2018: 28-29)

Tanto hombres como mujeres vivían generación tras generación trasladando estas creencias de padres y madres a hijas e hijos. Así, las mujeres crecían como seres alienados, con un miedo interiorizado contra sí mismas y los procesos de sus propios cuerpos, creyéndolos tan peligrosos que debían ser custodiados y controlados por padres o esposos. Debido a esto, ellas debían ser seres subordinados al hombre, para estar a salvo. Pocas eran las que osaban oponerse al destino y a los roles diseñados para ellas por la tradición patriarcal; entre las valientes que sí desafiaron, en mayor o menor medida, las normas establecidas, encontramos a Clara de Asís, protagonista de la novela de Maraini.

Con ella como pretexto, la autora reflexiona sobre los roles de la mujer en la Edad Media, siempre de hija, madre o esposa si no entregaba su vida a la religión. A la hora de buscar esposa, todos los hombres medievales deseaban que la virginidad se contase entre sus virtudes, de acuerdo con las enseñanzas de la Iglesia. Pero los más humildes, es decir, los campesinos, podían



pasar por alto este requisito siempre que la esposa “fosse pronta subito a partorire un figlio all'anno, e che contemporaneamente fosse disposta a sgobbare” (Maraini, 2013: 92). Sin importar que, en aquella época, las muertes relacionadas con problemas durante el parto se produjesen a menudo porque “bastava una piccola disattenzione e la giovane madre se ne andava in preda ad atroci dolori lasciando un neonato da allattare” (Maraini, 2013:107).

Una vez que el cuerpo femenino dejaba de “servir” para la función de portar como un recipiente a los hijos y posteriormente alumbrarlos, “la donna passava dalla categoria della giovane madre fertile a quella della «vecchia querula e fastidiosa» e nessuno si occupava più di lei” (Maraini, 2013: 108). Precisamente como si el cuerpo de la mujer se convirtiese, a partir de cierta edad, en un objeto que ya no sirve para nada porque deja de ser útil para las funciones mencionadas.

Al igual que anteriormente ilustramos con ejemplos actuales que la concepción de la mujer como objeto sexual sigue existiendo en las sociedades contemporáneas, vamos ahora a comprobar que, efectivamente, también la consideración del cuerpo femenino como recipiente de la vida humana ha conseguido sobrevivir hasta hoy. Al menos en cierto sentido. En la actualidad está muy vivo, al igual que el debate sobre la prostitución sobre el que hemos reflexionado anteriormente, el debate sobre la gestación subrogada. Este concepto se emplea para definir la forma en que uno o dos individuos aportan su material genético a la ciencia, con el objetivo de que un tercer individuo, necesariamente en este caso mujer, geste en su vientre a un hijo que no tenga vínculo con ella ni genética ni legalmente.

Del mismo modo que en el caso de la prostitución, el pensamiento individualista y liberal que impera en buena parte de las mentes en las sociedades occidentales lleva a afirmar que estas mujeres ofrecen sus úteros a cambio de una mayor o menor compensación económica libre y felizmente. Pero la realidad demuestra que las que lo hacen son mujeres inmersas en una realidad vital condicionada por la pobreza o, al menos, por acuciantes necesidades económicas. Porque el embarazo es un proceso complejo de por sí, y a lo largo del mismo pueden

surgir infinidad de complicaciones que siempre implican consecuencias en las mentes, las emociones y los cuerpos de las mujeres.

De vuelta al *corpo felice*, es fundamental tener en cuenta que, históricamente, las mujeres han crecido leyendo y escuchando constantemente estas referencias, han sido educadas bajo la hegemonía de este pensamiento patriarcal concebido y desarrollado por los grandes intelectuales del presente y del pasado. Un pensamiento que considera el cuerpo de la mujer como un objeto que solo “da”, sin tener por qué recibir nada. Un cuerpo que en absoluto puede ser un cuerpo feliz, porque, tal y como explicó la autora en una entrevista a Vanity Fair en 2019:

Per essere felice, deve dare e ricevere: gioia, consolazione, felicità, piacere, bellezza, protezione. Non può solo dare senza ricevere. Il corpo delle donne è stato forzato, educato, costretto nei secoli a dare, sopprimendo la voglia di ricevere. Non ci si è mai posti il problema di che cosa il corpo delle donne avesse bisogno, volesse, desiderasse. Come corpo fertile, capace sì di partorire figli, ma anche pensieri e desideri, progetti e sogni. (Maraini, 2019: 1)

Las ideas sobre sí mismas que van tomando forma en las mentes de las mujeres son ideas que las menosprecian, sin que ellas puedan ser del todo o nada conscientes de ello, al no tener acceso a otro tipo de testimonios con los que contrastar. Esos testimonios inaccesibles durante años en la educación, tanto de mujeres como de hombres, son sobre los que Maraini trabaja para que por fin vean la luz. Testimonios y ejemplos como el de Clara de Asís.

Con el objetivo de poner en relieve esos ejemplos, en la novela encontramos a Clara Mandalà, una joven siciliana que afirma no comprender nada del mundo que la rodea, ni tampoco poder comprenderse a sí misma. Después de lo expuesto, podemos entender que ni Clara ni cualquier otra joven pueda ser capaz por sí sola de aclarar el concepto sobre ella misma que se ha creado en su imaginario. Ese concepto instalado de que ella, como mujer, es un cuerpo que debe servir, o que debe dar, lucha contra su voluntad de desarrollarse como persona, de satisfacer

sus inquietudes. En efecto, en una de las cartas que envía a una Maraini convertida también en personaje, Mandalà escribe “la mia aspirazione vera, glielo dico con la solita sincerità, è diventare un corpo felice” (Maraini 2013:16). Convertirse en un cuerpo feliz que haya superado las trabas y los condicionamientos que la sociedad sigue ahora imponiendo a su género.

Con esa meta en el horizonte, la siciliana expresa haber encontrado la inspiración en la santa de Asís, con la que dice sentirse identificada no sólo por la coincidencia en el nombre sino también por sus circunstancias vitales: en sus cartas afirma compartir con ella la práctica del ayuno, la elección de la virginidad y la vida en silencio. Vamos a analizar las cuestiones de la virginidad y el silencio en relación con la idea del cuerpo feliz.

*Cara scrittrice Chiara era vergine. Io sono vergine. Non perché abbia fatto un voto di castità, o per ubbidire a una legge della Chiesa, ma per inappetenza sessuale e forse per pura noia. Il sesso mi sembra sgangherato e prevedibile. L'amore un sogno irraggiungibile. Chiara invocava il silenzio. Ed io abito nel silenzio. Non riesco a parlare con nessuno. Le voci qui rimbalzano sulle pietre nere che ha lasciato la lava scorrendo e solidificandosi, scivolano lungo le nuove strade asfaltate, ma sono voci prive di significato. Non riesco a trovare qualcuno che parli con una voce significativa. (Maraini, 2013: 22)*

En primer lugar, la estudiante siciliana se refiere a la elección de la virginidad tanto en su caso como en el de Clara de Asís. Obviamente la de la santa parece responder a la imposición de la Iglesia a los que dedican su vida a Dios, el voto de castidad. Pero, finalmente, es una elección con un sentido, dado que en la Edad Media dedicarse a la vida religiosa suponía renunciar a la vida matrimonial. “ In convento però si poteva leggere e scrivere. In convento si poteva riflettere. In convento non c'erano stupri matrimoniali né coiti imposti” (Maraini, 2013: 114). Es decir, Clara de Asís eligió la vida en el convento y, con ello, eligió también que su cuerpo no sirviera para la satisfacción sexual de un hipotético marido, ni tampoco para

tener hijos. En una época en que las mujeres sólo podían decantarse por dos opciones, la santa se decidió por la que podría proporcionar una mayor satisfacción a su espíritu y, por qué no, a su intelecto.

Además, la virginidad es una característica que la Iglesia siempre ha considerado fundamental a la hora de situar en una posición destacada a una religiosa y aproximarla a la santidad. La autora se pregunta, “non è strano che fra tanti aggettivi ci mettano la verginità quasi fosse un dato del carattere e non una scelta?” (Maraini, 2013: 34), y, en respuesta, reflexiona:

*Cara Chiara In effetti nemmeno io ho mai capito questa faccenda della verginità. Se non dal punto di vista storico. La verginità come garanzia di trasmissione dell'eredità, questo sì. Che 192 nasce con la proprietà della terra. [...] Ma il mito della verginità mi pare incomprensibile. Come dice lei, la sessualità coinvolge il corpo intero, coinvolge la personalità, coinvolge perfino i pensieri dell'essere umano, cosa c'entra la verginità? Come dice Hume, la conoscenza passa attraverso i sensi e fra i sensi c'è anche l'eros. Cosa c'entra lo spirito religioso con l'imene intatto? (Maraini, 2013, 34-35)*

La cuestión de la exaltación de la virginidad de la mujer por parte de la Iglesia también la desarrolla Maraini en la novela, haciendo hincapié sobre todo en el difícil debate al que se enfrentaban los religiosos entre la exigencia de la virginidad para que una mujer fuera virtuosa y la necesidad de que ésta mantuviese relaciones sexuales dentro del matrimonio para permitir la perpetuación de la especie.

En el caso de Clara Mandalà, las razones que la llevan a decidir mantener su virginidad están basadas en su pretensión de aproximarse a la idea de un cuerpo feliz. La muchacha afirma no sentir interés hacia el sexo, y tal vez es la reacción de su subconsciente contra la imagen del cuerpo femenino como objeto sexual que todavía es frecuente observar en tantos ámbitos de la sociedad actual, tales como la publicidad y algunos exitosos géneros musicales. La joven entiende que la sexualización constante de la mujer atenta contra su dignidad como ser humano, y esta es una de sus razones para mantenerse virgen. Otro motivo lo encuentra en la también perpetuada

creencia de que la mujer debe emparejarse y tener hijos para tener una utilidad: ser esposa y madre.

Ne va del mio pudore. Una parola che sembra persa nei meandri del tempo. Cosa vuol dire pudore? Coprirsi quando le altre si scoprono? Oppure cercare un senso geloso della propria dignità? Non cedere al gioco del richiamo e del trabocchetto? Vedo le mie coetanee che si truccano, si vestono, anzi si svestono, ancheggiano, fanno la voce flautata, per trovare un ragazzo a cui strusciarsi, un ragazzo da baciare. [...] A me quei baci sembrano osceni. Non per moralismo, mi creda, ma perché ci vedo una ipocrisia che mi avvilita. Due corpi spinti da una crassa e stupida voglia di procreare, non pensa? Non è per questo che si accoppiano? Fingono di amarsi, mettono su casa insieme e poi cominciano gli orrori. (Maraini, 2013: 24)

Respecto a la segunda coincidencia que la siciliana ve en su experiencia y en la de la santa, la vida en silencio, también se produce por motivos distintos. Para Clara de Asís el silencio era un mandato en el convento, una realidad que también prefirió a los ruidos del mundo. Sin embargo, Mandalà se ve inmersa en el silencio porque no hay a su alrededor nadie que la motive a escuchar, ningún discurso en el que ella pueda encontrar inspiración o con el que se pueda sentir identificada. Es importante subrayar que la ausencia de voz en la vida de las mujeres es un aspecto que ha interesado especialmente a Maraini y que acompaña a muchas de sus protagonistas, recordemos como ejemplo más significativo a Marianna Ucrìa, que era sordomuda. Maraini expone que, en su opinión:

Ci sono due piani di interpretazione. Uno è simbolico: la mancanza di voce come mancanza di autorità, e questo riflette una condizione di genere; la storia mi dice che le donne sono state private della parola. Poi c'è un aspetto privato, che esce dal simbolico, e che rientra nella mia storia personale: è la mia difficoltà a mettermi in rapporto con gli altri, a esprimermi. (Maraini, 2000: 26)

En esa explicación encontramos la motivación de Clara Mandalà, cuando en su carta ruega a Maraini que la ayude a

descubrir a Clara de Asís, una figura con la que cree compartir muchas afinidades. Y, finalmente, el trabajo de la autora consigue ayudarla a sentirse liberada de todos esos lastres que tantas mujeres encuentran todavía hoy en sus vidas. Podríamos decir que, gracias a los conocimientos que adquiere sobre la vida y las motivaciones de la santa, al final de la novela la muchacha ha conseguido estar un poco más cerca de lograr un cuerpo feliz. Porque el hecho de que la santa encontrara un camino para ser libre, al elegir la pobreza y la entrega a los demás como forma de vida, en un tiempo en que para las mujeres todo eran imposiciones, constituye una decisión completamente revolucionaria bajo los ojos de una joven de hoy en día. Así, Clara Mandalà también decide llevar a cabo su propia revolución convirtiéndose en clarisa:

*Cara scrittrice Io non credo alle verità del mondo. Ma a quelle della fede credo. Ovvero credo al mistero che avvolge tutte le cose. Per quello mi piace l'idea di chiudermi in convento. Anche se oggi suona quasi un anacronismo, anche se i miei mi danno della pazza, anche 194 se c'è una parte di me che protesta. Ma ho sentito la voce di Chiara. [...] È struggente quello che sento. Non so se si tratti di una vera vocazione. Ma da quando ho deciso di rinchiudermi, sono passate tutte le mie paure, i miei dubbi, le mie inquietudini. Forse non mi conoscevo. Forse cercavo qualcosa che non potevo trovare nelle grandi strade della mia città. [...] (Maraini, 2013: 218-219)*

Y, en su última carta a la escritora, la joven se reafirma en su decisión y en sus motivos cuando escribe “credo di avere capito solo ora cosa significhi un corpo felice. [...] Forse abbiamo imparato che il corpo può praticare la castità [...] per pura gioia d'amore” (Maraini, 2013: 250). De este modo confirma que, después de sus reflexiones y de la decisión que ha tomado, se siente más próxima, finalmente, a tener un cuerpo feliz.

### 3. CONCLUSIONES

Es innegable que todas las mujeres del mundo, desde Clara de Asís a Clara Mandalà, crecen física e intelectualmente coartadas en alguna medida por el bagaje cultural y tradicional

que portan sobre sus hombros, y que es fruto de las normas patriarcales que afectan a toda estructura social. Ese peso las condiciona psicológicamente, les provoca la sensación de que hay algo en su cuerpo y en su intelecto inapropiado y defectuoso. Y la rebelión ante ese sentimiento se manifiesta en ellas de distintas formas, por ejemplo con el silencio y la resignación, con la violencia hacia sí mismas o hacia los demás, o con la apropiación y promoción de las ideas machistas para sentirse más integradas en la sociedad y menos vulnerables. Maraini explica esta realidad de forma muy acertada en su penúltima novela:

Il problema è che a furia di sentirsi attribuire colpe lontane e profonde, a furia di sentire dire che sono incapaci, deboli, soggette, irrazionali, irresponsabili, negate per la preghiera e l'arte, le donne hanno finito per crederci. Questa è la cosa più grave che potesse succedere. [...] Una ferita che diventa parte di un corpo leso, e perde il ricordo della mano che l'ha inferta, è una ferita che non cicatrizzerà mai. Una ferita aperta, e sempre presente, porta le donne a credere che quegli squarci siano propri del loro destino carnale, biologicamente cresciuti con loro e quindi ineluttabili. Il senso di colpa introiettato fa danni che spesso non vengono riconosciuti. Disamore per il proprio corpo, paura viscerale dell'eros, senso di inadeguatezza, sfiducia nelle proprie forze, senso di inferiorità congenito, timore dell'altro, voglia di autopunirsi. (Maraini, 2018: 87-88).

Así, podemos concluir que, para que puedan llegar a poseer un cuerpo feliz, las mujeres tienen que desprenderse de todos esos lastres ideológicos y empeñarse en ser individuos autónomos, independientes y autosuficientes en sus proyectos de vida y en la configuración de su pensamiento. Y para ello han de tener muy presentes las figuras femeninas del pasado porque, aunque hayan sido menospreciadas por la posteridad, sus ejemplos siguen ahí, esperando a ser redescubiertos y así poder servir de ejemplo de valentía y empoderamiento. Y Dacia Maraini pretende colaborar en esta empresa recuperándolas y trayéndolas al presente a través de sus escritos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIAS BAUTISTA, María Teresa (2009). “Frontera de sí, frontera de Dios: el cuerpo femenino en la Edad Media”. En Mercedes Arriaga et al. (coord.). *De lo sagrado y lo profano. Mujeres tras/entre/sin frontera* (31-46). Sevilla: Arcibel Editores.
- LUCIO, Lourdes (8 de julio de 2015). “Torres Hurtado: «Las mujeres cuanto más desnuda más elegantes»”. *El país digital*. Recuperado de [https://elpais.com/politica/2015/07/08/actualidad/1436358193\\_628029.html#](https://elpais.com/politica/2015/07/08/actualidad/1436358193_628029.html#) [Fecha de consulta: 18/04/2024].
- MARAINI, Dacia (2000). *Amata scrittura*. Milán: Rizzoli.
- (2013): *Chiara di Assisi- Elogio della disobbedienza*. Milán: Rizzoli.
  - (2018): *Corpo felice. Storia di donne, rivoluzioni e un figlio che se ne va*. Milán: Rizzoli.
  - (2019): “Dacia Maraini, le parole di una vita: «Un corpo felice è quello che desidera, sogna, dà e riceve»”. *Vanity Fair*. Recuperado de <https://www.vanityfair.it/show/libri/2019/01/14/dacia-maraini-corpo-felice-anni-parole-scrittrice-foto>, [Fecha de consulta: 18/04/2024].
- PEREZ REVERTE, Arturo (2017). “Cristina Hendricks y nosotros”. *XL Semanal*. Recuperado de <https://www.zendalibros.com/cristina-hendricks-y-nosotros>; [Fecha de consulta: 18/04/2024].
- SOLORZA, Paola Susana (2015). “El feminismo italiano y español de la década de 1980. Perspectivas sociales y representaciones literarias: Lettere a Marina (1981) de Dacia Maraini y Para no volver (1985) de Esther Tusquets”. *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*. Volumen 12 (129-152). San José: Universidad de Costa Rica.
- VEGA, Maxi (5 de marzo de 2018). “Munilla acusa al feminismo radical de tener al demonio en sus propias filas”. *El mundo*



*digital*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/pais-vasco/2018/03/05/5a9d9a95468aebcb188b465f.html> [Fecha de consulta: 18/04/2024].

IL CORPO EROTICO DI MODESTA:  
UTOPIA NELLA REPRESSIONE ISTITUZIONALE

MODESTA'S EROTIC BODY:  
UTOPIA INSIDE THE INSTITUTIONAL  
REPRESSION

Giulia MURAGLIA  
*Sapienza Università di Roma*

*Riassunto*

L'intervento prenderà avvio dalla lettura del corpo di Modesta come superamento utopico di quello di Goliarda, attraverso lo svincolamento dall'inibizione materna. Inoltre, si sottolineerà come la consapevolezza politica del proprio corpo permetterà all'eroina dell'*Arte della gioia* di eludere il controllo esercitato da istituzioni totali, come il convento, per perseguire il valore fondante del suo ecosistema alternativo rispetto a quello coercitivo-sociale: la gioia dell'*eros*.

*Parole-chiave:* corpo, utopia, gioia, ecosistema, *eros*.

*Abstract*

The speech will begin from the interpretation of Modesta's body as a utopic overcoming of Goliarda's one, through the freedom from maternal inhibition. Moreover, I'll underline how the political consciousness of her body will let *L'arte della gioia's* heroine elude the control practiced by total institutions, such as the convent, to pursue the art of joy, which is the fundamental value of her maverick ecosystem.

*Keywords:* body, utopia, joy, ecosystem, *eros*.

## 1. MODESTA COME UTOPIA DI GOLIARDA: NEL SUPERAMENTO DELL'INIBIZIONE MATERNA

*L'arte della gioia* rappresenta, per certi aspetti, il superamento della scrittura del trauma, condensato nel dittico *Lettera aperta* e *Il filo di mezzogiorno*. Nell'opera postuma si registra, infatti, la liberazione del corpo di Modesta dalla repressione familiare ed esperienziale cui era stato sottoposto il corpo dell'io-Goliarda. Forse è per questo che dall'*autofiction* si passa alla *fiction*; proprio per segnare il punto di rottura rispetto a un'esperienza traumatica cui si è messo un punto. All'altezza della stesura dell'*Arte della gioia*, la scrittura autofinzionale è conclusa; il punto effettivo del *Filo di mezzogiorno* coincide con un atto di morte, che però rivendica un atto d'amore per la vita e i suoi segreti:

Ogni individuo ha il suo segreto, ogni individuo ha la sua morte in solitudine... morte per ferro, morte per dolcezza, morte per fuoco, morte per acqua, morte per sazietà unica e irripetibile. Ogni individuo ha il suo diritto al suo segreto e alla sua morte. [...] se morirò fulminata dal fulmine della *gioia*, soffocata da un abbraccio troppo forte, annegata in una tempesta di emozioni trascinati verso un mare che invisibile attende dietro la notte [...]: non cercate di spiegarvi la mia morte, non la sezionate, non la catalogate per vostra tranquillità, per paura della vostra morte, ma al massimo pensate [...]: è morta perché ha vissuto (Sapienza, 2022: 200).<sup>1</sup>

Si comincia a percepire il concepimento dell'idea di un corpo non appartenente all'io-Goliarda che nasce, però, dalle ceneri del suo. Soltanto svincolandosi da sé, in un corpo estraneo, è possibile andare oltre il trauma inscritto nel proprio vissuto e creare *ex novo* una soggettività che può vivere con premesse diverse. Il romanzo postumo si realizza come l'ecosistema della gioia, in opposizione al sistema coercitivo della morale e del dogma istituzionale, rappresentato, nel dittico autobiografico, soprattutto dalla figura materna, l'autoritaria Maria Giudice. Il corpo di Modesta può essere ciò che quello di Goliarda non ha

---

<sup>1</sup> Corsivo mio.

potuto a causa dell'inibizione indotta psicologicamente, nonché fisicamente (attraverso uno schiaffo), dalla madre.

In *Lettera aperta*, la scoperta del corpo insieme all'amata Nica viene raccontata dalla narratrice come un rapporto gioioso e, per certi versi, ancora infantile. Infatti, la rappresentazione di questo segue i moti di una scoperta di sé e dell'altra, accompagnata dalla gioia della ricerca corporea, in cui a dominare è il linguaggio bambinesco calato in un gioco di ruoli. La messa in scena del matrimonio<sup>2</sup> e la sua performatività<sup>3</sup> mette in luce come, in realtà, il binarismo di genere sia un costrutto sociale prescritto *a posteriori*:

Ma Nica, un pomeriggio che giocavamo alle telefoniste, mi chiese: «Mi vuoi sposare?». Ero così emozionata che non sapevo cosa rispondere: «Ma come si fa?». «Così». E comincio a spogliarmi, e poi si spogliò anche lei. «Lei fa così, ho imparato da lei», e comincio a baciarla e a stringerla. «Ora tu fai la donna, e io l'uomo». «Ora tu fai l'uomo, e io la donna». Ma non mi riusciva: non sapevo muovermi su di lei come lei faceva. Non si arrabbiò, e fece sempre lei l'uomo. Non si arrabbiava mai. Nica era piena e mi piaceva stringerla a lei quando mi accarezzava (Sapienza, 1997: 96).

La scoperta del proprio corpo per le bambine è necessaria a distaccarsi dalla sfera egoriferita e a muovere verso l'altra da sé, trovando un proprio riflesso in questa nuova figura. Ma, aspetto davvero centrale, la sovversione infantile e adolescenziale (il mondo non può che essere *salvato dai ragazzini* per tale ragione, come pensò Elsa Morante) è possibile grazie alla libertà dai dogmi fino a che non giunge l'intervento di un Super-Io, che confligge con questo sconfinamento. A causa della castrazione indotta da Maria Giudice si scinderà inesorabilmente il rapporto

---

<sup>2</sup> Maria Rizzarelli, a tal proposito, scrive: “dall'attività ludica prediletta, la messa in scena del matrimonio, alle prime pratiche erotiche, inoltre, il passo è breve, così che dal rito che codifica rigidamente i binarismi eteronormativi, attraverso l'enfaticizzazione della dimensione performativa, sembra derivare il suo rovesciamento di senso nella decostruzione dei ruoli e dei generi” (Rizzarelli, 2018: 57).

<sup>3</sup> Riguardo questo aspetto, cfr. Butler (2017). Alla luce della trattazione butleriana, si può leggere la *performance* corporea di Modesta come atto di infrazione e sovversione rispetto alla norma che il discorso autoritativo sul genere detta, rendendo l'eroina *gender nonconforming*.

fra le due:

Finché una sera mia madre entrò mentre Nica mi abbracciava. Non sembrava arrabbiata. «Vestitevi e andate giù, devo parlare a Goliarda». E appena la porta si chiuse dietro di loro, mi si mise davanti e accese la luce – c’era ancora il sole che calava: ci si vedeva: perché aveva acceso la luce? Mi guardò a lungo, poi mi diede due schiaffi, e mi lasciò lì in mezzo alla camera. [...]

In ginocchio comincio ad avere sonno, non piangevo. Sapevo che era male quel matrimonio, e che la punizione sarebbe arrivata. Sapevo che mia madre non ne avrebbe più parlato. «Ero responsabile di quello che facevo»: non dovevo chiedere scusa né rifarlo. E non vidi più Nica. Non scesi più nel cortile per paura di vederla: avevo tanta voglia di abbracciarmi come lei mi abbracciava. La sua bocca allo specchio, le sue mani allo specchio: con le sue mani cercavo di ritrovare quel calore che lei mi comunicava nei giorni felici. Mi spogliavo, cercavo di abbracciarmi e di carezzarmi: ma quei due schiaffi mi colpivano e la lampadina si accendeva – dopo, nella penombra – costringendomi a cadere in ginocchio, sola, in mezzo alla stanza (ivi: 96-97).

Maria Giudice è a tutti gli effetti il Super-io che, incarnando la volontà sociale di ‘sorvegliare e punire’ i dissidenti, scinde la soggettività di Goliarda proprio nel momento più vitale della propria ricerca identitaria e sessuale. Nel *Filo di mezzogiorno*, tale intervento materno di violenza viene rievocato attraverso un’immagine lirica afferente alla sfera folkloristica siciliana: il termine *malifizio* (corrispettivo siculo di *maleficio*, più significativo rispetto al termine italiano, perché il trauma è stato vissuto in quella lingua, a Catania) rende bene l’idea di un’azione irreversibile, calata dall’alto senza una motivazione, come una legge imperscrutabile cui è impossibile ribellarsi (esattamente ciò che accade in ogni sistema sociale repressivo):

bisognava tornare a fissare il mare: sorvegliarlo, come diceva Nica. L’aria era limpida, forse era il giorno che l’Africa si sarebbe avvicinata alla Sicilia. “La viene ad abbracciare, sono sorelle, ma un *malifizio* ha buttato il mare in mezzo a loro, e *le condanna a stare lontane*, meno un giorno dell’anno: ma

nessuno dei vivi e dei morti sa quando viene questo giorno, è per questo che bisogna sorvegliare sempre”. [...] Nica, sorella mia, *quale malifizio ci condanna* a non abbracciarci mai? (Sapienza, 2022: 26)<sup>4</sup>.

A causare l'ordine restrittivo della madre non c'è soltanto la questione omosessuale, ma anche il profilarsi di un incesto: Nica e Goliarda sono nate dallo stesso padre. L'inibizione del rapporto causa la frattura identitaria di Goliarda, che da questo momento in poi comincerà a soffrire per la mancanza del corpo del desiderio, andando contro la propria natura: “non solo il suo corpo, ma la sua fantasia mi rubarono quei due schiaffi. E solo il suo corpo e la sua fantasia?” (Sapienza, 1997: 107).

La crepa nell'io causata dall'inibizione si cicatrizzerà dopo molti anni, in parte mediante il percorso psicoterapeutico, ma soprattutto attraverso la scrittura, grazie alla quale l'autrice potrà mettere in scena quel supplizio passato, e raggiungere una specie di catarsi nel momento in cui la sua penna si lascerà andare al racconto del rapporto gioioso fra Modesta e Beatrice (un rapporto possibile poiché non inibito da nessuna madre). Forse è anche per questo che le madri del romanzo – i super-io più temuti – sono state funzionalmente uccise<sup>5</sup>. Se nella vita vissuta Maria ha avuto un'influenza castrante sulla ricerca identitaria e sessuale della figlia, almeno in quella immaginata, Goliarda, fattasi autrice di un'altra storia (di *fiction*), si è affrancata dal dogma dell'ideologia morale dominante e ha liberato la sé del passato attraverso la creazione di una protagonista capace di svincolarsi dalle interdizioni vissute. Dunque, si può proprio dire che “con e contro l'eredità di Maria, Goliarda si costruisce, e Modesta nasce” (Castagné, 2012: 88) poiché sembra che Sapienza deleghi a Modesta il compito di distruggere simbolicamente quelle figure materne che hanno avuto un peso negativo per il proprio sviluppo identitario. Come si legge nel *Filo di mezzogiorno*:

L'ostacolo è dentro di lei... il suo super-io, sua madre che le fa percepire, nel suo inconscio, queste cose come cose da

---

<sup>4</sup> Corsivi non presenti nel testo.

<sup>5</sup> Cfr. Farnetti (2011: pp. 89-100); Scarfone (2018: pp. 155-169).

donnetta. Ma lei, non potendo accettare un'immagine di sua madre mutilante, ancora una volta come fece nell'infanzia lei per salvare l'immagine di perfezione che si fece di sua madre accusa il caso, il lavoro instabile di Citto eccetera. [...] Lei, signora, deve portare alla coscienza questo meccanismo... deve finirla signora di fare all'amore con queste immagini di donna femminili che crede di amare e invece solo teme (Sapienza, 2022: 119).

Se per Modesta l'uccisione della madre implica soprattutto la liberazione dalla condizione di subalternità coatta, l'ennesimo matricidio, compiuto ai danni di madre Leonora, risponde alla volontà di eliminare la vigliaccheria tipica di un corpo normato. Infatti, nell'*Arte della gioia*, la badessa, avendo introiettato la morale repressiva del convento, è giunta al rifiuto del proprio stesso corpo e dell'*eros* come istanza vitale. Il silenzio della madre di Modesta fa eco al silenzio strozzato della badessa Leonora nella preghiera, in cui soffoca l'impulso erotico che sente crescere in lei. Modesta, resasi conto della contraddizione insita in questo codice di comportamento e, al contempo, proiettata verso la ricerca e la sperimentazione identitaria, deve uccidere di nuovo per eliminare "ogni forma di morale obsoleta" (Providenti, 2012: 19) e svincolarsi dalla costrizione carceraria dell'istituzione.

Se, quindi, il rapporto fra Goliarda e Nica è stato castrato con violenza dall'intervento materno, nella dimensione finzionale dell'*Arte della gioia* si può ricucire questo strappo esistenziale attraverso la rappresentazione dell'amore incontrastato fra Modesta e Beatrice. Anche questo inizia come un divertimento infantile – "giochiamo alla tata e alla bambina?" (Sapienza, 2017: 80) –, in cui i ruoli non sono stabiliti aprioristicamente, ma mutano di volta in volta, introducendo, nella loro gioiosa alternanza, l'arte della performatività sessuale:

- Questa volta sei tu a fare la tata e io faccio la bambina.
- Che preferisci, fare la tata o la bambina?
- Oh, per me è lo stesso, basta che possa starti vicina e abbracciarti.
- Anche per me... (*ibidem*).

In seguito, la descrizione dettagliata delle lezioni di ballo appare come una *mise en abyme* dell'interscambiabilità dei ruoli nella performance sessuale. Difatti, lo spettacolo della danza tra Modesta e Beatrice è tutto giocato sull'ambiguità sia dello scambio di ruolo in sé, sia dei termini utilizzati dal maestro, che tendono a indirizzare l'interpretazione simbolica della scena e l'aspettativa del lettore. A maggior ragione del fatto che il maestro, con il suo corpicino leggero, rievoca un corpo sovversivo rispetto al dogma relativo ai generi: "piccolo [...] curiosamente levigato, esile, sorridente. [...] pieno di anelli" e con "le unghie rosa" che "sembravano smaltate" (ivi: 87), per Beatrice è "una femmina come noi" (*ibidem*). Il maestro è, nella sua essenza *queer*, l'unico che potrebbe pronunciare una frase come "era ora che la principessina avesse un partner" (*ibidem*) senza porsi problemi di ordine morale (non bisogna dimenticare che questo tipo di rappresentazione è immaginata nella società del primo Novecento siciliano):

- Oh, signorine, che gioia degli occhi guardarle: due angeli, giuraddio! Due angeli che si abbracciano volando su, su sulle nuvole! [...] E no, no, tocca a lei adesso, signorina Modesta, è già brava per portare, su, tocca a lei ora fare il cavaliere! Non abbia timore, e poi Beatrice la guiderà facendosi guidare, non tema, è sempre così. Giuraddio che è sempre quello il ritmo: la dama che finge di farsi guidare e invece guida, guida, guida... (ivi: 86-87).

Se la società pretende che la dama aderisca alla finzione del suo ruolo sociale – che è appunto un artefatto, presentato, però, come dato naturale –, il maestro disvela l'infondatezza del dogma e libera le due giovani danzatrici. Così, sfuggendo a qualsivoglia adesione a un ruolo predeterminato dal Potere, Beatrice può essere ora dama e ora cavaliere, e così Modesta, in un girotondo di conduzione instabile e gioioso, e perciò sovversivo. Come scrive a questo proposito Rizzarelli:

Nell'*Arte della gioia* prevale la leggerezza sognante dell'invenzione, che cancella il ricordo dell'impasse in cui era naufragata la storia d'amore con l'amica d'infanzia, come del resto, nella trasposizione romanzesca, cioè nella trasformazione



delle parti da assumere, si intravede uno scarto tematico relativo alle questioni di genere, non di poco conto. Il binarismo maschile e femminile sembra scomparire o comunque passare in secondo piano e la distinzione fra attivo e passivo viene attenuata dalla percezione, da parte di entrambe, della perfetta equivalenza dei ruoli (Rizzarelli, 2018: 90).

Nella libertà della danza, proiezione della libertà che le due ragazze vanno cercando nel loro amore attraverso carezze e baci, esplorando i confini dei propri corpi, Modesta sperimenta per la prima volta la redenzione dalle bende asfissianti del convento, che le avevano così a lungo costretto il respiro e impedito di conoscere la propria pelle: “con [...] il seno libero, contenuto solo da un leggero reggiseno di pizzo, andavo incontro a Beatrice che mi faceva da cavaliere in quella contraddanza complicata da inchini, abbracci appena sfiorati, giravolte” (Sapienza, 2017: 86).

## 2. TRAIETTORIE SOVVERSIVE DEL CORPO EROTICO

*L'arte della gioia* si può leggere anche come narrazione delle traiettorie cui va incontro il corpo. Se si pensa a Modesta e al suo percorso, la sua storia si pone come esempio di liberazione totale dalle interdizioni societarie, e questa liberazione non può che essere incarnata dal corpo: si parte da uno stadio di repressione familiare, che culmina con lo stupro da parte del padre; in seguito, il corpo di Modesta si imbatte in alcune stazioni di violenza istituzionale – fra cui il convento –, che tentano invano di normalizzarla, per arrivare, in epilogo, all'emancipazione agognata. E così l'orgasmo che suggella il finale viene percepito come il raggiungimento della gioia, che ha luogo soltanto in seguito all'appropriazione della propria identità psicofisica. Secondo Rizzarelli:

Ogni tappa di questo percorso di liberazione e di metamorfosi si compie nel corpo di Modesta, “un corpo utopico” in cui coesistono reclusione e utopia, frustrazione e desiderio di liberazione. [...] le reazioni del suo “corpo-calendario” disegnano la cornice della narrazione racchiusa entro un territorio della sua *quête* del piacere carnale (Rizzarelli, 2018:

Nel romanzo i corpi sottoposti alla normalizzazione, che accettano passivamente la repressione cui sono indotti dalla norma istituzionale, vanno incontro ad un esito tragico. Le due figure materne di Modesta, quella biologica e quella spirituale, vengono così descritte all'approssimarsi della loro fine: “mia madre si afflosciò come un vestito vuoto fra le sue mani: sembrava proprio un mucchio di stracci” (Sapienza, 2017: 12); e Madre Leonora “era diventata un cencio striminzito dai troppi lavaggi” (ivi: 40)<sup>7</sup>. In sostanza, il loro corpo è divenuto un involucro inconsistente e privo di contenuto, come se non ci fosse più un'identità da sorreggere (del resto, l'identità allineata al Potere non ha consistenza, tanto quanto il corpo normato). La reificazione delle madri assume una valenza simbolica centrale per il discorso che il romanzo porta avanti: essa è la conseguenza dell'introiezione passiva della “ferocia del dogma” (ivi: 168), vale a dire di quelle norme che il Potere, attraverso le istituzioni totali, impone per il controllo delle soggettività. Di fatto, consegnando il proprio corpo alla volontà societaria, le due donne contraddicono il principio cardine dell'esistenza – secondo l'ecosistema tracciato da Sapienza –, quello della gioia.

Contrariamente a quanto accade alle madri (ma anche ad altre figure come le suore del convento dell'Addolorata), il corpo di Modesta si fonda sulla sua capacità sempre rinnovata di opporsi ai meccanismi di repressione cui si imbatte nel suo percorso esistenziale. La mentalità esplorativa dell'eroina, alla ricerca di valori che non trova nel proprio spazio-tempo, ma che deve creare da sé, forse è fra quelle che il sociologo Karl Mannheim ebbe a definire *utopica*:

Una mentalità si dice utopica quando è in contraddizione con la realtà presente. Questa incongruenza appare evidente ogni qualvolta un tale atteggiamento si orienta, nell'esperienza, nella riflessione e nella pratica, verso oggetti che non esistono nella situazione reale. [...] Utopici possono invero considerarsi

---

<sup>6</sup> Il riferimento al “corpo utopico” è tratto da Foucault (2014: 31-45).

<sup>7</sup> Si noti la coincidenza lessicale delle descrizioni, che fa porre ancora più nettamente in relazione le due figure.

soltanto quegli orientamenti che, quando si traducono in pratica, tendono, in maniera parziale o totale, a rompere l'ordine prevalente (Mannheim, 1957: 189).

E come scrive ancora Mannheim:

La riluttanza a superare i limiti dello *status quo* porta a ritenere ciò che è irrealizzabile in un determinato assetto sociale come del tutto inattuabile in qualunque altro ordine, così che, venendo meno queste distinzioni, si passa a negare la validità delle istanze contenute nell'utopia cosiddetta relativa. Denominando utopistica ogni idea che oltrepassi la realtà presente, si tende pertanto a eliminare il senso d'incertezza che potrebbe insorgere dalle utopie relative, realizzabili in un diverso ordine sociale (ivi: 194).

Anche all'interno delle istituzioni totali<sup>8</sup>, il corpo utopico di Modesta è in grado di svincolarsi dalla morsa coercitiva del dogma, nonostante quest'ultimo appaia piuttosto rassicurante, dal momento in cui garantisce l'appartenenza all'istituzione, e quindi l'inclusione. Quando la fanciulla si strappa di dosso le bende claustrali – “quelle fasce strette «perché il seno non si mostrasse», che fino a quel momento erano state come una seconda pelle. Una pelle dall'apparenza morbida che mi legava col suo biancore rassicurante” (Sapienza, 2017: 41) –, simbolicamente questa *denudatio* comporta un atto politico di sovversione rispetto alla norma del convento:

Presi le forbici e le tagliai a pezzi. Dovevo respirare. E finalmente nuda – quanto era che non sentivo il mio corpo nudo? anche il bagno con la camicia si doveva fare – ritrovo la mia carne. Il seno libero esplose sotto le mie palme e mi accarezzo lì in terra godendo delle mie carezze (*ibidem*).<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Cfr. Goffman (2001).

<sup>9</sup> Questo atto sembrerebbe richiamare alla memoria la sovversione della piccola Goliarda che bruciò, insieme al padre, la divisa della scuola fascista: “A scuola non ci andai più, dopo che una sera, tornando a casa con la divisa di piccola italiana, incontrai nelle scale l'avvocato: «Che fai con quella maschera schifosa?». Andai in terrazza e la bruciai con le cimici, e non tornai più in quella quarta ginnasio piena di pidocchi” (Sapienza, 1997: 150-151). Del resto, Chiesa e Fascismo sono più volte posti in correlazione nell'*Arte della gioia*, come peraltro dimostra l'espressione “fascismo bianco”

La legge del convento occulta il corpo e ne inibisce l'impulso erotico, su cui vige il silenzio proprio dei tabù. Di qui, si comprende la valenza politica dell'*eros*, percepito come una minaccia di instabilità nell'ordine coercitivo, e dunque principio sovversivo che compromette le fondamenta dell'istituzione. Sin dall'incipit del romanzo sapienzano, è proprio l'*eros* a configurarsi come la miccia che innesca il percorso identitario di Modesta: la narrazione si apre sulla scoperta del proprio corpo da parte della bambina e, poche pagine in là, sulle carezze di Tuzzu che le dischiudono un orizzonte ignoto sterminato, rispetto alla ristrettezza di vedute della propria abitazione: “dietro la mia schiena si era sicuramente spalancato un precipizio che mi dava le vertigini, ma quei brividi mi tenevano sospesa nel vuoto. [...] Ora so cos'è il mare” (ivi: 9).

L'*eros* è certamente “un'arte faticosamente appresa” (Scarfone, 2018: 185), ma è anche uno strumento politico di cui l'individuo dispone per contrastare i sistemi di disintegrazione cui è sottoposto dal dogma sociale. Sapienza costruisce tutto il suo ecosistema della gioia proprio su questo principio vitale (quello erotico), e dunque oppositivo rispetto a quello regolatorio-normativo su cui si struttura la società. Si coglie a questo riguardo l'influenza che hanno avuto, fra le altre, le teorie di Wilhelm Reich, citato nell'*Arte della gioia* dal personaggio di Joyce (Sapienza, 2017: 302). Per lo psicanalista: “La storia dimostra che [...] esistono società di alta civiltà che non conoscono repressione sessuale e hanno una vita sessuale assolutamente libera” (Reich, 2020: 55), mentre la repressione è propria “di una *certa* civiltà e precisamente quella *patriarcale e autoritaria*, in tutte le sue forme” (*ibidem*). Già nel dattiloscritto di *Lettera aperta*, l'autrice poneva sotto i riflettori la potenza politica della liberazione del sesso femminile, da sempre tenuto costretto nell'ombra della repressione in virtù della sua

---

(Sapienza, 2017: 479), tipica del secondo dopoguerra e presente nel romanzo.

soggezione al sesso maschile<sup>10</sup>, come conseguenza dell'ordine coatto della società patriarcale:

Ma perché non ci lasciano giocare col nostro corpo? Perché ci impediscono di modellare, conoscere la terra... di carezzare, conoscere il nostro corpo? Che cosa sono queste “carezze solitarie” o con una amica, che chiamano masturbazione, che cosa sono se non un prendere coscienza del proprio corpo, di quello di una persona che è come te, alta come te, non sconosciuta e paurosa come i grandi o i maschi, così differenti e misteriosi? Non è forse un abituarci ad usarlo, questo nostro corpo carnale che la natura ci ha dato? [...] Eh sì, anche nell'erotismo – non parliamo d'amore – anche nell'erotismo, come nel suicidio, come nel fare le sedie: bisogna essere professionisti e con i loro schiaffi, questi atei-religiosi o questi religiosi-religiosi, ci costringono ad essere dei dilettanti per tutta la vita (Ferro, 2019: 217-218).<sup>11</sup>

La riflessione sapienzana centra il nucleo della questione sollevata dalle nuove teorie di liberazione dell'individuo della fine degli anni Sessanta (che non a caso è lo stesso periodo in cui inizia a prendere forma *L'arte della gioia*). Attraverso una rivoluzione di paradigma, si avverte la necessità di disbrogliare il corpo dalle catene della stigmatizzazione cui è stato costretto da secoli di tradizione occidentale, a partire dai filosofi antichi come il Platone del *Fedro* – secondo cui il corpo non sarebbe che la tomba dell'anima –, fino a giungere alla castigazione

---

<sup>10</sup> Anche l'atto sessuale risponde alle logiche sociali di dominazione e subordinazione; scrive a riguardo Bourdieu: “se il rapporto sessuale appare come un rapporto sociale di dominio, ciò dipende dal fatto che è costruito attraverso il principio di divisione fondamentale tra il maschile, attivo, e il femminile, passivo, e che questo principio crea, organizza, esprime e dirige il desiderio: quello maschile come desiderio di possesso, come dominazione erotizzata, quello femminile come desiderio della dominazione maschile, come subordinazione erotizzata o addirittura, al limite, come riconoscimento erotizzato del dominio” (Bourdieu, 2009: 30).

<sup>11</sup> Laura Ferro riporta questo frammento inedito dal dattiloscritto di Lettera aperta (carta 114).

impressa dal Cristianesimo<sup>12</sup> e protratta nel tempo.

La castigazione e l'umiliazione del corpo passa attraverso il suo rifiuto: ne è ancora espressione evidente l'uso di celare dietro il velo i tratti fisionomici delle spose di Dio, che nel romanzo di Sapienza si aggirano tristemente come fantasmi, piegati dal peso delle loro reticenze, sotto l'ombra del velo che nasconde i loro corpi dimenticati. Difatti, se Modesta è consapevole della gioia corporea e della libertà che si può sprigionare da essa, di contro le suore del Convento dell'Addolorata ne sono prive: "non facevano nessun rumore quanto ti passavano accanto o entravano e uscivano dalle loro celle: non avevano corpo" (Sapienza, 2017: 42). Avendo perduto la consistenza fisica (dato che si osserva nella descrizione delle loro membra fluttuanti), non emettendo più neppure un suono, la disumanizzazione delle spose di Dio nel convento può dirsi completa. Nell'atto di ripudiare la propria concretezza corporea, le spose di Dio anticipano la loro morte. Al contrario, Modesta riconosce il valore vitale del proprio corpo e si libera ben presto dalle bende monastiche che le serravano il petto, per tornare a respirare, e quindi a riappropriarsi di sé:

Avevo ritrovato il mio corpo. In quei mesi d'esilio, chiusa in quella corazza di dolore, non mi ero più accarezzata. Accecata dal terrore avevo dimenticato di avere il seno, il ventre, le gambe. Allora il dolore, l'umiliazione, la paura non erano, come dicevano, una fonte di purificazione e beatitudine. Erano ladri viscidati che di notte, approfittando del sonno, scivolavano al capezzale per rubarti la gioia di essere viva. [...] E ora che avevo ritrovato l'intensità del mio piacere, mai più mi sarei abbandonata alla rinuncia e all'umiliazione che loro tanto predicavano (*ibidem*).

Liberando Modesta dal dogma imposto al corpo, la scrittrice mostra di essere del tutto in linea con quel processo di rivoluzione sessuale avviato a partire dal Sessantotto, nella

---

<sup>12</sup> Ad esempio, Paolo di Tarso biasima il piacere del corpo (diviso in 'sacro' e 'profano') in quanto distoglierebbe l'anima dalla ricerca della salvezza in Dio.

tempesta contestatoria, di cui la storica Lucetta Scaraffia parla in questo senso: «la rivoluzione che era nell'aria poggiava su una solida base teorica, un'utopia potente [...]: la possibilità di trovare la felicità, l'equilibrio psichico e l'armonia nei rapporti umani», dopo aver scardinato le fondamenta della «morale repressiva» (Scaraffia, 2019: 10). Insieme a questo mutamento paradigmatico, il femminismo degli anni Settanta<sup>13</sup> ha contribuito alla creazione di una necessità: quella della riappropriazione del proprio corpo, da parte delle donne, come forma di liberazione dalla repressione patriarcale e strumento attraverso cui raggiungere l'autocoscienza.

Dunque, l'influenza sessantottina e femminista si condensano nell'*Arte della gioia*, partecipando alla creazione di un'identità consapevole di sé e ostinatamente risoluta contro i sistemi di disintegrazione delle soggettività. Infatti, attraverso il suo 'corpo erotico', Modesta mostra la complessità tipica dell'identità postmoderna. Il suo percorso umano si muove in direzione del raggiungimento della libertà identitaria a più livelli, da quello etico-morale a quello erotico-politico, esibendo attraverso il corpo la decostruzione del dogma del vivere sociale, sino al rifiuto della gabbia materna – non si prospetta un ritorno nel grembo della madre –, perché la riappropriazione del sé deve passare tramite un processo di autogenesi. Solo allora Sapienza potrà scrivere: “rinasce Modesta partorita dal suo corpo, sradicata da quella di prima che tutto voleva, e il dubbio di sé e degli altri non sapeva sostenere” (ivi: 264).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERTILOTI, Teresa, SCATTIGNO, Anna (2005). *Il femminismo degli anni Settanta*. Roma: Viella.
- BOURDIEU, Pierre (2009). *Il dominio maschile*. Milano: Feltrinelli.
- BUTLER, Judy (2017). *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*. Milano: nottetempo.
- CASTAGNÉ, Nathalie (2012). “Archeologia di Modesta”. In G. Providenti, «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza.

---

<sup>13</sup> Vedi Bertilotti, Scattigno, 2005.

*Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano* (pp. 81-91).

- FARNETTI, Monica (2011). *Appassionata Sapienza*. Milano: La Tartaruga.
- FERRO, Laura (2019). “Contro la donna «intelligente come l'uomo». Il femminismo di Goliarda Sapienza”. In S. Parmegiani e M. Prevedello, *Femminismo e femminismi nella letteratura italiana dall'Ottocento al XXI secolo* (pp. 209-226).
- FOUCAULT, Michel (2014). *Utopie. Eterotopie*. Napoli: Cronopio.
- GOFFMAN, Erving (2001). *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*. Torino: Edizioni di Comunità.
- MANNHEIM, Karl (1957). *Ideologia e Utopia*. Bologna: il Mulino.
- PROVIDENTI, Giovanna (2012). «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza. *Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*. Roma: Aracne editrice.
- REICH, Wilhelm (2020). *La rivoluzione sessuale*. Milano: Feltrinelli.
- RIZZARELLI, Maria (2018). *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*. Roma: Carocci editore.
- SAPIENZA, Goliarda (1997). *Lettera aperta*. Palermo: Sellerio.
- SAPIENZA, Goliarda (2017). *L'arte della gioia*. Torino: Einaudi.
- SAPIENZA, Goliarda (2022). *Il filo di mezzogiorno*. Torino: Einaudi.
- SCARAFFIA, Lucetta (2019). *Storia della liberazione sessuale. Il corpo delle donne tra eros e pudore*. Venezia: Marsilio.
- SCARFONE, Gloria (2018). *Goliarda Sapienza. Un'autrice ai margini del sistema letterario*. Massa: Transeuropa.



REFLEXIONES SOBRE EL TRATAMIENTO DEL  
CUERPO FEMENINO EN  
*GYNEVERA DE LE CLARE DONNE*  
DE GIOVANNI SABADINO DEGLI ARIENTI

REFLECTIONS ON THE TREATMENT OF THE  
FEMALE BODY IN  
'GYNEVERA DE LE CLARE DONNE'  
BY GIOVANNI SABADINO DEGLI ARIENTI

Silvia PACHECO  
*Universitat de València*

*Resumen*

En el presente trabajo analizaremos el tratamiento que Giovanni Sabadino degli Arienti da al cuerpo femenino en su obra titulada *Gynevera de le clare donne*, publicada a finales del siglo XV. A lo largo de algunas de las biografías que la componen Arienti ofrece una visión terrenal y celestial de la figura femenina y su rol dentro de la sociedad patriarcal de sus tiempos. Cuerpos castos, débiles o guerreros, dignos, delicados o de curiosa destreza, en trajes masculinos o en finos bordados, laicos o creyentes, bellos o no tanto, pero todos ellos espejo de virtud en clave femenina.

*Palabras clave:* *Gynevera de le clare donne*, cuerpo femenino, Sabadino degli Arienti.

*Abstract*

In this paper we will analyse Giovanni Sabadino degli Arienti's treatment of the female body in his work entitled *Gynevera de le clare donne*, published at the end of the 15th century. Throughout some of the biographies that comprise it, Arienti offers an earthly and heavenly vision of the female figure and her role within the patriarchal society of his time. Chaste bodies,

weak or warriors, dignified, delicate or with curious dexterity, in male costumes or in fine embroidery, secular or believers, beautiful or not so beautiful, but all of them a mirror of virtue in a feminine key.

*Keywords:* *Gynevera de le clare donne*, female body, Sabadino degli Arienti.

## 1. SABADINO DEGLI ARIENTI Y LA *GYNEVERA DE LE CLARE DONNE*

No obstante la extensa investigación existente sobre Giovanni Sabadino degli Arienti – y a la cual nos remitimos – presentaremos brevemente a este gran humanista boloñés a fin de contextualizar una de sus principales obras, titulada *Gynevera de le clare donne*, dedicada a Ginevra Sforza, esposa de Giovanni II Bentivoglio, señores de Bolonia.

Nacido en dicha ciudad, alrededor del año 1445, en el seno de una familia partidaria del linaje Bentivoglio, contó con su protección lo que le permitió desarrollar su profesión de notario, cronista y escritor. También prestó servicios al duque Ercole d'Este y a la marquesa Isabella d'Este, estableciendo contactos en ciudades como Ferrara, Mantua, Florencia, Roma y Verona.

Apasionado por la literatura compuso obras como *Le Porrettane*, una serie de novelas al estilo de Boccaccio ambientadas en el *locus amoenus* de dichas termas; *Trattato della Pudicizia*, dedicado a su cuñada “Colomba” y en el que trata la castidad como tema central; *De civica salute*, un espléndido manuscrito que lo llevó a la fama (Basile, 20214: 21) y que pretende ser una biografía encomiástica de Ludovico Bentivoglio y su familia; el célebre *Il Torneo fatto in Bologna il IV ottobre MCCCCLXX*, en el que describe el gran torneo organizado por Giovanni Bentivoglio para la celebración de San Petronio de 1470; *Vita* lo dedicó a Andrea Bentivoglio e hizo lo propio con Isabella d'Este a quien dedicó *Vita di Anna Sforza*, y que contribuyó a perdurar la alianza entre los Bentivoglio y los Estense, por citar algunas de ellas<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Para profundizar sobre su obra consultar: Silvia Pacheco, *Giovanni Sabadino degli Arienti, Gynevera de le clare donne*, Edición crítica.

Sabadino degli Arienti compuso *Gynevera de le clare donne*, una obra biográfica sobre ilustres mujeres, alrededor del año 1490. En ella, además de reflejar las particularidades de la literatura de finales del siglo XV, nos proporciona una ventana a la vida diaria de las mujeres de su época. Inspirado en la obra *De mulieribus claris* de Giovanni Boccaccio dedicó dos años de trabajo a su composición asumiendo una ejemplar defensa del género femenino.

En efecto, Arienti, quien hasta entonces había centrado su trabajo literario exclusivamente en figuras masculinas, ahora se interesaba por el género femenino y, por ello, consagró esta obra a Ginevra Sforza, señora de Bolonia. Se trata de una recopilación de biografías de treinta y tres mujeres, casi todas ellas italianas y contemporáneas, excepto los casos de Juana de Arco y Margarita, reina de Escocia.

Otra de las características que identifica a esta compilación de vidas es que todas ellas corresponden a mujeres ya fallecidas, a excepción de la referida Ginevra Sforza y otra de la cual prefiere callar su nombre, pero que, casi con seguridad, se trataría de su cuñada “Colomba”. Dicha elección tiene su explicación en el capítulo con el que cierra la obra, titulado: *Instructione de l’opera che se presenti a la mia excelsa Madonna*, en el que da razón de la omisión de un elenco numerosísimo de mujeres vivas. Explica que así lo hizo para no ser considerado un adulator y porque no se puede llamar virtuosa a una persona, sino al final de su vida<sup>2</sup>.

Arienti introduce cada una de las biografías siguiendo un patrón bien determinado que consiste en: indicar sus nombres, su lugar de nacimiento, linaje al que pertenecen, sus características físicas y de personalidad, acontecimientos importantes o meramente anecdóticos de su vida, muerte y, en algunos casos, concluye con un discurso moralizante final dirigido a aquellas mujeres que no están dispuestas a imitar sus virtudes. A modo de cierre, una última referencia al enebro – *gynevero* – símbolo de Ginevra Sforza Bentivoglio que da paso

---

<sup>2</sup> “perché non fusse io iudicato adulatore, peccato nephandissimo, et si perché non se può, se non al termine de la vita, chiamare l’huomo beato”. Cfr. Pacheco, *ob.cit.*

a la siguiente biografía, y así sucesivamente (Chandler, 1981: 224).

### 3. EL CUERPO POLISÉMICO

En este estudio abordaremos, en particular, las referencias al cuerpo femenino en la *Gynevera de le clare donne* y analizaremos cómo Giovanni Sabadino degli Arienti, fiel a su época, nos presenta a la mujer de sus tiempos.

Una mujer que tiene en la belleza una cualidad imprescindible, pero cuyo deber es el saber gobernar las facultades del marido, la casa y los hijos; que debe conocer las reglas de la vida cortesana y saber enfrentar a su destino con la razón y la virtud; ser educada, sabia y, al mismo tiempo, modesta y honesta.

La primera referencia que encontramos en la *Gynevera* es la que Arienti nos presenta de Theodolinda “felicissima regina et benemérita de tanta sua opera” que reinó llena de cortesía, libertad y magnificencia ( 625 ca.). Hija de Garibaldo, duque de Baviera, fue una mujer de gran virtud y ánimo para saber dirigir con singular ingenio a hombres y reinos.

Theodolinda fue descrita como una mujer de espectacular forma y belleza y, al mismo tiempo, poseía generosos modales, era sabia, de moral, casta y elocuente, floreció con tanta gracia más que ninguna otra mujer real conocida en aquel tiempo.

En el año 589 se casó en Verona con el rey lombardo Autari. El respaldo del papa Gregorio Magno resultó esencial para acompañar a la reina en su esfuerzo por convertir a los lombardos arrianos al catolicismo; logrando así un éxito significativo, especialmente después de la muerte de su marido. Posteriormente, Theodolinda contrajo matrimonio con Agilulfo, duque de Turín – y cuñado de Autari, a quien sucedió en el trono –. También Agilulfo se convirtió a la religión católica a instancia de la reina.

No pudiendo tener hijos varones rogó a San Juan Bautista que intercediera ante Dios para que éste le concediera tal gracia, a cambio, ella mandaría construir un templo a su nombre en la ciudad de Monza (donde hoy se erige la catedral). Y así fue que

nació su hijo Adoaldo y los lombardos concibieron al santo como su patrono.

Arienti describe el sereno retiro de Theodolinda concediendo dones y gracias a su pueblo y, al momento de su muerte, su púdico cuerpo fue sepultado en el templo del glorioso San Juan Bautista con gran piedad, entre el profundo sollozo de la gente, con honores y pompa “come a corpo de tanta regina convenia” y cuya memoria quiso recordar y honrar en primer lugar.

A Theodolinda le sigue “Maria Puteolana bellatrice”, de la ciudad de Pozzuoli, descrita como una mujer de generosa y memorable virtud de alma que no hubiera podido alcanzar si su sangre hubiese estado contaminada de malos hábitos.

Arienti la refiere de simiente plebeya y baja, pero más fuerte que mediocre. Era de pocas palabras, viril y prudente. No era de gran comer y solo bebía “aguas vivas”.

Su cuerpo, ornamento de virginidad, siempre con el espíritu dispuesto a cosas elevadas, nunca fue mancillado por nadie, relata Sabadino degli Arienti.

Conversaba con hombres armados, especialmente con aquellos valerosos de corazón; así, Maria Puteolana ofreció su cuerpo antes a las armas que al pudor. Sin embargo, existía en ella la “summa virtute”; de esta forma, los pensamientos y deseos lascivos de los hombres se transformaron en reverencia y temor. Quienes luchaban contra ella, a pie o a caballo, eran vencidos.

Era, ciertamente, portadora de una figura siempre más apta y dispuesta a las armas y al combate que a los adornos femeninos, de una destreza corporal rara y poco común. No era dada al tejido o al huso, sino al arco, la flecha y a todo tipo de armas.

No adquirió nobleza uniéndose a hombres poderosos, sino que se hizo ilustre por las cicatrices adquiridas en las batallas; aunque su espíritu de gloria despreció el hierro y la muerte.

Seguidamente Arienti nos revela a Francesca Venusta, hija del conde Bernardo da Polenta y amante de los halcones y del arte de la cetrería.

Casada con el caballero Alberto Galluzzi, de Bolonia, su belleza era tal que hizo que se la conociera como Francesca “Venusta”. A la muerte de su marido, viuda y rica, rechazó al menos una oferta de matrimonio (Pacheco, 2024). Se trataba del

humanista Andrea Magnani, a quien Arienti evoca recordando su amoroso gesto para con ella cuando esta no encontraba consuelo por la pérdida de una de sus aves y él, entonces, le regaló un halcón.

Se la describe como una mujer de una integridad inquebrantable y una belleza deslumbrante, con un cuerpo y un rostro sublimes. Pero ella, deseada por muchos jóvenes amantes de lo bello, luchó contra tales deseos con gran recato, modestia y mesura, alejando de sí todo pensamiento que pudiera contaminar su cuerpo y alma, la generosidad de su sangre y el honor de la querida memoria de su difunto esposo. Y así vivió su estado de viudez con la magnífica reputación de su modesta fama.

Seguidamente, en el relato biográfico de Barbara, segunda marquesa de Mantua, casada con Ludovico Gonzaga, Arienti la describe como una mujer bella, blanca, mansa y de aspecto venerable, con grandes ojos negros y con una brillante agudeza para todo.

Su discurso era sabio, raro, prudente y benigno. Tenía una personalidad modesta, caritativa, dispuesta a intervenir ante casos de sedición y discordia, poniendo paz, armonía y unión.

Cumpliendo los preceptos que describimos en la introducción del presente trabajo, “Barbara tedesca” tenía un espíritu generoso, jamás conoció la avaricia, y no solo gobernó con singular orden y gracia la espléndida corte familiar de los Gonzaga, sino también el Estado mantuano.

En efecto, Arienti describe el placer que Barbara sentía cuando veía una mujer hermosa, pero, sobre todo, honorable y, por el contrario, todo era malestar cuando se enteraba de aquella que era impúdica: “¡Oh, qué cosa tan preciosa es que la belleza de la mujer esté en un cuerpo casto y recatado, que es como una perla oriental engarzada en oro!”. Por ello, continúa reflexionando que, cuando se tiene un cuerpo impúdico es como una gema preciosa en el morro de un cerdo. Concluye, entonces, que una mujer honesta, casta y de buenas costumbres verdaderamente son merecedoras de ilustres títulos, como lo ha recibido Barbara para felicidad y gloria divina.

Dichas condiciones fueron también ostentadas por Costanza Strozzi, esposa del magnánimo Francesco I Gonzaga, duque de

Novellara; una mujer portadora de un espíritu generoso, siempre elevado a las cosas dignas de gloria.

Descrita como una persona bellísima cuyo andar y saber estar eran de gran majestuosidad. Su mirada era seria y reverente y su hablar, suave y prudente, no eran adquiridos, sino eran un don de Dios; y, por ello, quienes escuchaban su voz y veían el movimiento de sus gestos permanecían en un estado de consolación.

Arienti la refiere pudorosa en cuerpo y alma, observante del honor y gracia de su marido, de preclara virtud frente al mundo entero. Un cuerpo que jamás cubrió con vestimentas lascivos, pero sí magníficos y de decorosa pompa.

Ya viuda, vivió algún tiempo con singular honestidad y recato. Pero, afirma Sabadino degli Arienti que, como sucede a menudo a las grandes mujeres privadas de sus maridos y que se encuentran recluidas y en una inusual quietud, su cuerpo se vio afectado de humores mórbidos del bazo y el hígado. Padeció de afecciones renales que finalmente pusieron termino a su atormentada vida.

Costanza soportó con gran tolerancia y virtud sus padecimientos; y falleció agradeciendo siempre al Todopoderoso con amables palabras y piadosa voz.

El caso de la beata Catherina di Bologna, quizás nos ofrezca la visión más profunda de todos los cuerpos hasta aquí enumerados en los relatos biográficos de la *Gynevera de le clare donne*.

Arienti la describe como una “poverella bolognese” que no era bella ni de cuerpo ni de rostro, pero sí tenía una bonita mirada, además de buenos modales.

Con apenas trece años ingresó en el monasterio del Cuerpo de Cristo de Ferrara en el que permaneció recluida, alejada de las cosas, los placeres y los cuidados mundanos. Su única voluntad era servir a Dios, afirma Arienti. Por ello, mortificó todos los sentimientos físicos, siempre sometiendo la carne al espíritu.

Así, su mente se mantuvo ocupada con sanas meditaciones que le permitieron huir del ocio, al que considera enemigo de toda virtud. Los efectos de su meditación se reflejaban en su rostro, a veces regocijado y animado, otras, más sombrío e

incierto.

Su único amor verdadero era Dios, y se sentía tan unida a él que, como la nieve al sol, se sentía derretir, deseando que su propio cuerpo se disolviera para estar junto al Señor.

Arienti describe que vestía su cuerpo con vestiduras religiosas de telas ruines, como escapando del placer de la pompa y los ornamentos. Adornos a los que solo recurría en ocasión de tomar el sagrado cuerpo de Cristo. Limpiaba sus telas como se limpiaba el alma con el ayuno, decía.

Sentía que Dios no la abandonaba, incluso cuando su cuerpo perdía todas sus fuerzas y solo el sentimiento de felicidad de creerse en el Paraíso la mantenía viva.

Tras una vida dedicada a Dios y a su Iglesia, la beata Catherina murió rezando y con gran lucidez se despidió de sus hermanas.

Su cuerpo muerto, relata Sabadino, aunque estaba untado y manchado de cosas hediondas, desprendía un dulce olor, que perduraba a pesar del paso del tiempo. Lo llevaron envuelto a la iglesia para sus exequias, dejando descubierto su rostro para júbilo del resto de religiosas. Un rostro que abrazaron y besaron infinitas veces, junto a sus manos y pies.

Sus restos fueron sepultados bajo un palmo de tierra, en una fosa que, para los que pasaban a su lado, día y noche olía un agradable aroma. Por las mañanas se veían ciertos rayos lustrando la fosa, por lo cual, la juzgaron santa.

Pasados dieciocho días las hermanas desenterraron su cuerpo, limpiaron “il naso et tutto il corpo” y lo llevaron frente al Sacramento. Pasaban las horas y su cuerpo sudaba y cada vez se hacía más bello, fecundo, blanco y saludable.

Cardenales y autoridades de la Iglesia observaron aquel fenómeno; sus restos parecía que aún contenían el alma de la beata, por lo que muchos juzgaron que se trataba de un cuerpo santo.

Tiempo después, aunque ya no se mantenía precioso y bienoliente tal como lo vieron hombres, mujeres, reyes, príncipes, nobles y eclesiásticos de toda Italia, relata Arienti que continúan viéndose y escuchándose milagros y gracias concedidas por el cuerpo de Santa Catherina a quienes a su delicada alma recurren por piedad.



La siguiente biografía hace referencia a doña Isabel de Aragón, reina de Nápoles, una mujer llena de religiosidad, afirma Sabadino; y a la que describe portadora de tal grande belleza, como no se recuerda a reina alguna.

Alta de cuerpo, con graciosa debilidad y saludable candor. Sus ojos tendían al blanco y sus cabellos eran rubios y muy largos.

Debajo de tan agraciada y perfecta hermosura no se habían visto jamás una manos tan blancas ni dedos tan largos y bien proporcionados como los suyos.

Isabel era portadora de sangre real, por lo que cualquiera que no la conociese, si iba de incógnito, sola o acompañada por otras damas, e independientemente de su ropaje, solo su aspecto y su porte bastaban para confirmar su linaje regio.

La dulce sonoridad de su voz y la organización de su discurso desarrollaban su elocuencia. Fue muy humana y afable, honesta en el decir y en la hacer, sin un ápice de vanidad.

A los 42 años enfermó de fiebre y murió luego de diecinueve años de matrimonio. Su apesadumbrado esposo, el rey Fernando I de Nápoles, hizo conducir su cuerpo al templo de San Pedro Mártir como era su voluntad, donde fue sepultado para honra de su memoria.

#### 4. A MODO DE CONCLUSIÓN

A través de los diferentes relatos biograficos que forman parte de la *Gynevera de le clare donne*, Sabadino degli Arienti hemos conocido damas, compañeras, amigas, condotieras, mártires y siervas que cumplieron diversos roles dentro de la sociedad patriarcal de su época. Su virtud las hizo excepcionales, tanto desde una perspectiva terrenal, como celestial.

Hemos visto como esos cuerpos, ya sean castos, frágiles, guerreros, dignos, delicados o curiosos, vestidos con finos ropajes o pobres, masculinos o femeniles, laicos o devotos, bellos o no, son espejo de dicha virtud en clave femenina. Y también hemos percibido cómo el tratamiento de algunas partes del cuerpo, como ser el rostro, el cabello, los ojos o la mirada, la nariz, el corazón, las manos, los dedos, la piel, la altura, todos

ellos nos transmiten la idea de un “cuerpo omnipresente”.

Cuerpo y experiencia mística. A través de experiencias de pasional religiosidad y experiencias sensoriales observamos como Arienti concede al cuerpo de sus protagonistas la facultad del lenguaje. Un lenguaje que transmite conocimiento divino y experiencial resultado de las buenas prácticas y del acercamiento a Dios. Coloca así, en el centro de su obra, las características del cuerpo femenino y saca provecho para instaurar un nuevo ligamen con el Todopoderoso.

Cuerpo como símbolo de belleza y virtud. La belleza física considerada un atributo importante para las mujeres, no es suficiente, ya que debe ir acompañada de virtud, modestia y honestidad. Efectivamente, se exaltan las cualidades físicas de las mujeres, como su rostro, cabello, ojos, manos y cuerpo en general, pero asociadas con la pureza del alma y la nobleza de sangre.

Cuerpo como instrumento de poder. Hemos observado también como el cuerpo de la mujer puede ser utilizado para obtener poder e influencia. El caso de Maria Puteolana y el uso de su fuerza física y su destreza en combate para obtener reconocimiento; o la belleza de Isabel de Aragón que le permite ser reconocer su majestuosidad, incluso en pobres atuendos y sin acompañamiento.

Cuerpo como objeto de control. Las mujeres, postula Arienti, deben controlar su cuerpo y sus deseos para mantener su honor y reputación y se espera de ellas que sean recatadas y modestas en su comportamiento y vestir.

Y tenemos el caso de Catherina di Bologna, quien mortifica su cuerpo y lo somete al espíritu para alcanzar la santidad. Convertido en un objeto de veneración después de su muerte; incorrupto, alberga su alma y concede milagros, es símbolo de la trascendencia.

Sabadino degli Arienti nos presenta el cuerpo femenino como una entidad compleja y multifacética, símbolo de belleza, virtud, poder, control, fragilidad y trascendencia. Y, aunque se aprecian algunas rupturas con la tradición, está condicionada por las normas sociales y religiosas propias de la Bolonia de finales del siglo XV.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASILE, Bruno, SCIOLI, Stefano (ed.) (2014). *Le nozze dei Bentivoglio (1487) Cronisti e poeti*. Napoli: La scuola di Pitagora editrice.
- CHANDLER, S. Bernard (1953). “Appunti su Giovanni Sabadino degli Arienti”, en *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXX, 1953 (pp. 346-350). Torino: Loescher Editore.
- CHANDLER, S. Bernard (1981). “La *Gynevera de le clare donne* di Sabadino degli Arienti”, en *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLVIII, 1981 (pp. 222-234). Torino: Loescher Editore.
- CHANDLER, S. Bernard (1997). “Sabadino degli Arienti come traduttore e scrivano”, en *Rivista di Studi Italiani*, Anno XV, n. 1, giugno 1997 (pp. 121-126). Valtopina.
- CORFIATI, Claudia (julio de 2010). “Molte, se può dire, a la nostra aetate cum excellentia vixero. Le donne nella storia, secondo Sabbadino degli Arienti”. En Luisa Secchi Tarugi, *Feritas, Humanitas e Divinitas come aspetti del vivere nel Rinascimento, Atti del XXII Convegno Internazionale*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- JAMES, Carolyn (1996). *Giovanni Sabadino degli Arienti. A Literaty Career*. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki.
- MURPHY, Carolyn (1999). “In praise of the ladies of Bologna: the image and identity of the sixteenth-century Bolognese female patriciate”. En *Renaissance Studies*, December 1999, Vol. 13, No. 4, Special Issue: Civic Self-Fashioning in Renaissance Bologna: historical and scholarly contexts (pp. 440-454). New Jersey: Wiley & Sons, Inc.
- PACHECO, Silvia (2024). *Giovanni Sabadino degli Arienti. Gynevera de le clare donne. Edición a cargo de Silvia Pacheco*. ISBN 978-84-1183-421-6. Valencia: Tirant Lo Blanch Humanidades.
- RODRÍGUEZ MESA, Francisco José (2021). “Giovanni Sabadino degli Arienti: Un intelectual boloñés entre Humanismo cortesano y ‘Querelle des femmes’”. En *Revista Internacional de Pensamiento Político*, I Época, Vol. 16 (pp. 259-276). Sevilla: Laboratorio de Ideas y Prácticas Políticas de la Universidad Pablo de Olavide.



RICOSTRUIRE UMANITÀ ATTRAVERSO LA  
DEFORMITÀ: L'AVVENTURA DEL CORPO IN  
*VOLTAMI* DI SAVINA DOLORES MASSA

REBUILDING HUMANITY THROUGH  
DEFORMITY: THE ADVENTURE OF THE BODY  
IN SAVINA DOLORES MASSA'S *VOLTAMI*

Roberta PASSAGHE  
*Durham University*

*Riassunto*

Dopo la Prima Guerra Mondiale e le conseguenti sfigurazioni facciali che da essa sono causate, si fa largo la protesistica, disciplina atta a ricostruire i volti (ma non solo). È in questo contesto che inizia a operare la protagonista di *Voltami* (Nuoro: Il Maestrato 2022) con il preciso compito di ricostruire umanità a partire dalle deformità che si trova ad affrontare. Il racconto del corpo diventa, così, racconto dell'anima in un'abile commistione tra poesia e prosa.

*Parole chiave: volti, corpi non conformi, società, anima, crip theory.*

*Abstract*

The First World War was a devastating experience and as a result many people were mutilated. It was in this context that the science of prostheses began to be successful. Ophelia, the protagonist of *Voltami* (Nuoro: Il Maestrato 2022), is an artist who makes facial prostheses and begins to rebuild bodies through the concept of the soul. She approaches these non-conforming bodies by approaching the souls, in a general attempt to reconstruct humanity through deformity.

*Keywords: bodies, facial prothesis, crip theory, society, non-conform bodies.*

## 1. IL VOLTO DELL'ANIMA

La letteratura secondaria dedicata alle memorie dei reduci della Prima Guerra Mondiale non manca di sottolineare come in molti casi al trauma fisico si accompagnasse il trauma spirituale (Della Torre, 2024). La deformazione corporea arriva a corrodere i filamenti dell'anima e si appropria dell'individualità di chi ne è rimasto vittima: è in questo tipo di contesto che si fa largo la protesistica, scienza atta a compensare con la tecnologia quanto il conflitto ha tolto.

Liberamente ispirata, come dice l'autrice Savina Dolores Massa (1957) in *exergo*, a Anna Coleman-Ladd, scultrice statunitense vissuta a Parigi a cavallo tra Ottocento e Novecento, Ophelia Andersen, protagonista di *Voltami* (Nuoro: Il Maestrale 2022) è una giovane artista che, nella capitale francese, si reinventa – o scopre – protesista.

Ophelia conosce bene la necessità di ricostruire, insieme al corpo, quanto dell'anima si è perduto, e si impegna a scolpire, insieme ai nuovi volti, anche i pensieri. Questa doppia necessità trova riscontro nel romanzo in una doppia dimensione: da una parte Ophelia e i suoi reduci, dall'altra Massa e il racconto dell'anima attraverso il corpo. Per meglio illustrare questa dinamica si procederà con un'analisi tematico-stilistica dell'opera, restando fedeli al principio per cui forma e contenuto sono indissolubilmente legati (Matt, 2021: 7).

Recatasi a Parigi per sperimentare con la sua arte poco prima dell'imperversare della Grande Guerra, Ophelia si confronta con una città a tratti magica: ombre che vivono di vita propria e sono compartecipi delle sofferenze umane, edifici che raccontano storie, personaggi a metà tra il reale e il fantastico. A catturarne presto l'attenzione è Desirée, prostituta e bancarellara (venditrice principalmente di cappelli): “Una mattina, in un mercatino dell'usato, Ophelia scelse sette cappelli col proposito, deciso in quell'istante, di scolpire i volti delle donne che una volta li avevano portati” (Massa, 2022: 17). Il piano corporeo

irrompe immediatamente sulla scena: dalla risoluzione di Ophelia di scolpire i volti al volto di Desirée, che è un crocevia di epoche diverse, simbolo di “una bellezza di meno di trent’anni dal lato destro del volto e di oltre quaranta dal sinistro. Il labbro leporino inchiodato sotto il naso pareva una rosa di carne da macelleria” (Massa, 2022: 17). E ancora: “Ogni astro in alto era stupore per Ophelia, quanto la bocca deturpata ma incantevole di Desirée; quanto il volto di quella donna diviso in due dal tempo in disaccordo sul da farsi” (Massa, 2022: 26-27). Desirée ci appare subito come una figura misteriosa e, nell’arco della narrazione, diventerà sempre più portatrice di messaggi secondari. E sarà lei a scombinare le notti di Ophelia, che se ne ritroverà presto ammaliata e sedotta, e forse innamorata. Il corpo di Desirée è un corpo che ci comunica subito il suo potere espressivo. A partire dal lungo indugiare di Ophelia sul volto si dipana una narrazione estremamente caratterizzata dalla fisicità dei loro incontri, incontri in cui è ravvisabile una forte tensione sessuale. Infatti, tra le due nasce un rapporto sì di stretta amicizia ma anche di reciproca attrazione:

Ophelia fu stoffa per polpastrelli abili, nel collo, nei polsi, sulle natiche fino al solco, tra i segreti di ogni unghia dei piedi e poi/ poi la sua bocca più intima si arrese alla bancarella: labbra e denti spezzarono il filo sul lavoro concluso. La visione scomparve prima che un calore nuovo procurasse il primo orgasmo di quella settimana a un’americana a Parigi. (Massa, 2022: 29)

La tensione sessuale è giocata sul piano corporeo, ma non solo: un legame intellettuale le porta a rendersi vicendevolmente edotte su ambiti quali la poesia, la letteratura e la musica. Anche se la più colta sembra essere Ophelia, non mancano manifestazioni di Desirée che sorprendono sia l’americana sia chi legge. Al di là di un mero nozionismo, Desirée mostra di avere una sensibilità fuori dal comune (sarà questo a incantare Ophelia più di tutto), ad esempio nel modo in cui si riferisce ai suoi clienti:

Non mi baciano la bocca, non mi dicono, Mia: ho clienti silenziosi. Alcuni sono sfigurati come quelli che verranno da te. O nani scappati da un circo, o deformati dalla solitudine, o vergini alla ricerca di lezioni, o con il gusto di umiliarmi. Nascondo sempre le mie labbra sotto il lenzuolo, perché dimentichino di essere uguali a me. Fanno, pagano, vanno via. Lasciano al mio corpo la propria anima schizzata, già masticata: io la ingoio. Non ne ho mai trovata una che non fosse agra. In un certo senso, tu farai il mestiere, Ophelia. Consolerai passaggi. (Massa, 2022: 128)

Desirée è corpo ma anche anima: eccola pronta ad aiutare Ophelia, durante il secondo soggiorno parigino, ad allestire il laboratorio di protesistica dove la giovane può finalmente dedicarsi ai suoi reduci. Il laboratorio funziona anche da biblioteca: chiunque collabori con Ophelia è tenuto alla lettura mensile di alcuni volumi, a scelta, tra quelli proposti. È così che la nostra inizia a occuparsi di anime e corpi.

Gli incontri lasciano spesso in Ophelia un retrogusto amaro: ai reduci che, sparsasi la voce, iniziano a frequentarne il laboratorio è richiesto un lungo e dettagliato resoconto della loro vita, mezzo attraverso cui la protesista comincia, mentalmente, a dare corpo ai nuovi volti: “ogni volto è il vero specchio di se stessi” (Massa, 2022: 25). Il ruolo del volto è dunque primario perché è per suo tramite che viene ricostituita la vita persa, nella speranza che questi uomini “rotti non solo nei volti” (Massa, 2022: 140) possano riguadagnare la loro esistenza. Da qui l’accurato appello del reduce Claude Lefebvre: “I pensieri resteranno anche quando avrò la protesi. Magari nel tempo riuscirai signora Ophelia a dipingere anche quelli” (Massa, 2022: 161).

È proprio su questo che si applica Ophelia: dipingere i pensieri. Nelle lunghe conversazioni con i reduci, la protagonista va alla ricerca di ciò che si nasconde nel cumulo di quanto viene taciuto. Essere sfigurati infatti significa dover rinunciare alla propria vita: se chi rientra dalla guerra con una o più mutilazioni è considerato un eroe, uno sfigurato è invece posto ai margini della comunità. L’operazione che conduce Ophelia, perciò, ha un doppio significato, umano ma anche



sociale, significa ridare a queste persone un ruolo nella società. Si accontenterà “di non essere additato in strada, sfuggito, evitato” (Massa, 2022: 167) dice Pierre Dubois, uno dei tanti frequentatori del laboratorio di protesistica. È chiara, dunque, la missione, spesso tortuosa, di Ophelia. Un primo rilevante ostacolo è che non tutti i reduci sono ben disposti a un resoconto dettagliato della loro intimità e, anzi, così il reduce Jacques Truffaut: “Alla forza, l’anima che ritieni fondamentale per farmi una protesi!” (Massa, 2022: 224). Ma Ophelia è abile nella sua arte e riesce, col tempo, ad arrivare dove sembrava impensabile. È in questo contesto che le due voci, quella di Ophelia e quella di Massa, si sovrappongono: da un lato la vita di e nel laboratorio, dall’altro l’indugiare sui corpi. Massa è tra i pochi esempi nella letteratura italiana di scrittrice – con “scrittrice” intendiamo qui e intenderemo in seguito una persona di sesso femminile che scrive – che si occupa di corpi maschili (le prime eccezioni che vengono in mente sono Ginzburg e Morante; in proposito si veda Bazzocchi, 2016) e lo fa con un punto di vista inatteso: se è vero che è insistito l’indugiare sui volti, è vero altresì che manca la componente morbosa che, in altre circostanze, ha caratterizzato il racconto del corpo nelle patrie lettere (si pensi a Tarchetti o a Gadda). Il racconto del corpo è mosso dalla delicatezza che caratterizza sia il tatto di Ophelia nell’approcciarsi alle vite che si appresta a ricostruire, sia la lingua che Massa adoperava. Lo stile di *Voltami* è calibrato con efficacia tra momenti triviali (come in alcuni degli incontri con Desirée) e momenti squisitamente poetici (come gli scambi con Jacques Truffaut) in una lingua che sa essere mimetica ed evocativa. Si consideri, ad esempio, il passaggio in cui Pierre Dubois commenta la sua nuova protesi:

Hai riflettuto sul fatto che potrei andare in giro con una parte del volto ricoperto da mosche, senza percepirne fastidio? Certo sì, ci avrai pensato bilanciando sul più o meno peggio, decidendo con sofferenza la tua scelta d’essere sarta di un abito da farmi indossare e poi riporre [...]. E dovendo arrossire, Ophelia, quanto si noterebbe una fetta di me non timida? Se mi dovessi adirare, sarei davvero convincente? E mi scappasse da piangere, dove sceglierebbero di dirigersi le lacrime? su una

vallata di neve perenne o su una distesa di autentica sommosa, perenne sino a quando si spegnerà di morte naturale [...]? Mi hai chiesto l'anima, eccotela, ti domando scusa: così confusa, così abituata ormai a stare appartata. (Massa, 2022: 167-168)

La lingua, qui, è dosata in modo da riconsegnare, con delicatezza ma allo stesso tempo enfasi, le tribolazioni del reduce. Si notano delle inflessioni poetiche in una resa generale che muove dal concreto (lo stato del volto) allo spirituale (lo stato dell'anima). La climax con cui sono resi gli stati d'animo di Dubois si sposa con una mimesi del parlato che vuole emulare quello di una persona che, in preda a una crisi, straparla senza per questo rinunciare a espressioni più ricercate. Ne emerge quanto finora si è cercato di sottolineare: l'inscindibile relazione tra corpo e anima. Un corpo ricostruito agisce sull'anima e viceversa. Massa utilizza una lingua che ben restituisce questa dimensione e indulge in espressioni più prettamente liriche solo all'apice della menzionata climax, come a tirare fuori poesia dai momenti più drammatici: "Solitamente la poesia migliore racconta il dolore che si uccide da sé dentro ciascuno di noi. Per questo i poeti la scrivono: per liberarsene loro, gli egoisti" (Massa, 2022: 178).

La mimesi di Massa nella costruzione dei suoi personaggi è evidente fin dalla resa linguistica; la scrittrice cerca di emulare lo stile di alcuni scrittori e alcune scrittrici quando dà nota di essi nota all'interno del romanzo. Ad esempio, nei passaggi dedicati a Gabriel Garcia Márquez, dove il riferimento a svariati pesciolini d'oro rende l'ammiccamento a *Cent'anni di solitudine* più che evidente, si assiste a una trasformazione linguistica per cui la commistione tra reale e magico balza all'occhio. Il tentativo di emulare la lingua del colombiano crea un fortunato cortocircuito nel testo, che diventa immediatamente altro pur conservando il sapore della propria identità: "Naturalmente Ophelia quel dove si machiavellava a scoprirlo, soprattutto dopo aver trovato, giorni innanzi, un acervo di pesciolini d'oro tra scartoffie pasticciate da formule alchemiche e calcoli [...]". Oltre a quello a Márquez, il riferimento forse più riuscito in termini di emulazione è quello a Louis-Ferdinand Céline, al cui *Viaggio al termine della notte* sono chiari ed espliciti i rimandi:

“Scosse il capo L.F.D. miserando l’ennesimo viaggio terminato di una vita, come quando nei propri anni di guerra capitò a lui accompagnare ogni finito nella notte in occhi anticipanti la staticità del cuore”.

La complessità di *Voltami* sta anche in questo: mentre sfilano le storie dei reduci, dei loro corpi, volti e anime, si accavallano interi universi diegetici dove il ricorso a espedienti metaletterari origina un testo dai molteplici livelli interpretativi. Il corpo non è altro che un pretesto per giungere agli aspetti più intimi dell’anima e per condurre chi legge in un’avventura simile a quella delle storie marginali di Luis Sepúlveda nel suo *Le rose di Atacama*. Il susseguirsi delle storie produce, come nell’opera del cileno, un’escalation di varietà umana che muove dalla superficie (il corpo) fino alla profondità (l’anima). Una profondità non facile da raggiungere, che costringe Ophelia ad arrabattarsi con molteplici sotterfugi pur di arrivarvi: “Nessuna materia si farà plasmare se non avvertirà vene di sangue pulsante su di sé” (Massa, 2022: 13).

Questo arrabattarsi è, però, congeniale e Ophelia sa che tutto ciò la glorifica “nella convinzione che, un’artista quale voleva essere lei, dovesse attraversare il sacrificio per imparare le bellezze assorbendo da ogni poro la sporcizia più autentica” (Massa, 2022: 25). Continua così l’instancabile dialogo coi reduci, nel tentativo di restituire insieme al corpo lo spirito; sono le brutture ad attirare Ophelia più di ogni altra cosa: “L’Arte è qui e io non voglio essere altrove, capì Ophelia di fronte ai cenci umani” (Massa, 2022: 48). Certo, Ophelia è artista talentuosa e abile lettrice di desideri ma non per questo priva di qualche insicurezza: “si capì morsa da inadeguatezza quanto di strani fremiti alle mani, al cervello. Del cuore non volle saperne” (Massa, 2022: 89). È proprio questa l’insicurezza a condensare il desiderio di ricostruire tramite gli altri anche sé stessa. Ophelia è, come i suoi reduci, protagonista di una fenomenologia del corpo che prende le mosse dalla corporeità con cui si svolgono gli incontri con Desirée e giunge a una migliore comprensione di sé nel percorso di maturazione artistica: “Le maschere per i militi deturpati in faccia – interpretò Ophelia sullo scricchiolio dei propri scarponi – le parvero il passo di marcia finale per allontanarla dalla felicità”

(Massa, 2022: 97). È il contatto con il dolore più autentico, il proprio e quello altrui, a creare i presupposti per lo sviluppo del personaggio. Che, come si è detto, non è privo di incertezze: è ancora il corpo a darcene testimonianza:

Stava per realizzare un Dipartimento per la ricostruzione di volti infranti nel quartiere di chi cercava onori in vita o per l'eternità. Nessuno avrebbe considerato questo Arte. Le venne da piangere. *Non lo fare, torna in te*. Sulla lingua di Ophelia si formarono crepe dove far fermentare la sete, l'esitazione, l'orgoglio. Nessun vocabolo si sporse dai sentieri spaccati: le crepe si fecero forza dicendosi, Mi va bene così, a voi l'inchino in vita o per l'eternità, a me la morte vera che mi sporchi le mani (Massa, 2022: 104).

È il prosieguo del romanzo a farci capire che è proprio questo indicibile dolore che Ophelia si porta dentro a permetterle di entrare in comunicazione, così abilmente, coi suoi reduci. La condizione di sfigurato riguarda lei, che più di tutto è sfigurata nel cuore e rinuncia, per rispetto del marito, a un travolgente amore che la lascerà segnata nell'animo: "Due sfigurati nel cuore, per rispettare Peter Miller non si incontrarono mai più" (Massa, 2022: 133). Tuttavia, il terrore di non essere all'altezza del compito la incalza e le fa partorire pensieri spesso scoraggianti:

Capi di dover parlare a lungo con i reduci di guerra, appunto per sondare loro l'anima. Prima di potergli concretizzare qualunque aiuto. Non cenci qualunque per coprire i danni, solo precisione e immedesimazione. Sapeva bene di dover incontrare uomini differenti tra loro: per ciascuno sarebbero state innumerevoli ore di ascolto e di lavoro. E se non avessero avuto voglia di parlarle? Non posso farcela, si disse infine. (Massa, 2022: 148)

L'incoraggiamento avuto da Desirée e da altri collaboratori sarà per Ophelia fondamentale. Il laboratorio di protesistica prende così a lavorare a pieno regime e il susseguirsi di storie marginali somiglia all'esibizione di un umano *freak-show*. I corpi che sfuggono alla normatività sociale che li vorrebbe perfetti e immacolati si fanno portatori di un potente messaggio:

se è vero che, per dirla con Butler (2018), il corpo è un costrutto sociale, e quindi attorno ad esso ruota una serie di norme sulla sua accettazione, è vero altresì che il conclusivo compiersi del corpo viene dal suo interno, dall'anima. Ophelia lavora sulla non conformità dei corpi a partire dalla non conformità delle anime: sono sempre dei personaggi enigmatici a desiderare una protesi e, con essa, il ritorno nella società. Il ruolo della società non è certo secondario nel definire cosa è *freak* e cosa non lo è. Come insegna la *crip theory*, un corpo è considerato normato e abile quando appartiene *in toto* alla *workforce* (Richardson, 2010: 168), quando è dunque in grado di integrarsi e produrre senza che si percepiscano differenze di sorta. Nel caso dei reduci di Ophelia, il ricorso a una protesi significa un reintegro nelle file della società, che può finalmente ristabilire il suo controllo. Il corpo non normato sfugge alle maglie della normatività ma è, allo stesso tempo, vittima di questa categorizzazione. Perciò esiste un doppio sistema di controllo, che include ed esclude a suo piacimento, che i reduci sfuggono ma comunque subiscono: “dopo le prime frasi calava il silenzio non spezzato da Ophelia, ben conscia di avere accanto uomini per i quali il significato del ricordare chi fossero stati era fatica inutile, se non morte aggiunta” (Massa, 2022: 159). È il senso più profondo dell'essere esclusi dalla società: una morte in vita. Ophelia, perciò, ricostruisce insieme ai volti la vita persa e si impegna a restituire un'accettabile dimensione umana.

Il valore del corpo è quindi umano ma anche sociale, e Massa restituisce ancora una volta questa dualità attraverso l'uso sapiente di una lingua fortemente mimetica: la resa dei dialoghi coi reduci è sempre altalenante tra poesia e prosa più marcata; la dimensione dei pensieri (con le parti poetiche) e quella corporea (con le parti più prosaiche) è proposta in una commistione abilmente architettata.

Come già detto, la scrittrice oristanese si occupa qui di corpi maschili, ma la prospettiva non sembra affatto essere viziata dal sesso di appartenenza (ammesso che questo sia possibile) e, anzi, il valore del romanzo sta anche nel contribuire a combattere – unitamente a quanto va facendo da diversi anni l'accademia con gli studi sulla letteratura femminile – gli stereotipi che vorrebbero il femminile come maggiormente

enfatico o sentimentale – si pensi a quanto la Neoavanguardia italiana sosteneva sulle scrittrici, ovvero che fossero autrici di romanzi per signorine (Balestrini, 1966: 340).

In ultima istanza, il corpo in *Voltami* diventa paradigma del non detto, un messaggero silenzioso di quanto gravita attorno alla corporalità, ossia un intero universo diegetico: “Il valore di quei corpi l’abbiamo conosciuto solo noi compagni d’amicizie e destino” (Massa, 2022: 174). Un messaggio che passa per la ricognizione dei volti ma soprattutto per la ricognizione di quanto a questi volti è legato, ossia, ancora una volta la più intima spiritualità: “Qualsiasi schifo fossi diventato, volevo vivere” (Massa, 2022: 175). Sono l’amicizia e il destino a creare i presupposti per una accurata ricostruzione dei volti deturpati, pur se non è facile, si capisce, lasciarsi andare a Ophelia e qualche titubanza di partenza affianca sempre chi si presenta al laboratorio: “Sia cortese, non mi pretenda il volto e mi accolga per adesso standomi sempre dietro” (Massa, 2022: 220). È la misurata empatia di Ophelia a far sì che alla fine i reduci cedano:

Ophelia, essere un sopravvissuto può equivalere a essere un morto vivente. Hai un figurante accanto, un prolisso, una confusione ingestibile, uno spavento e poiché ci sta bene, aggiungo, vento assente. Adesso sono pronto per il calcio. Mi metterò in piedi. Accendi pure la lampada che hai accanto. Adesso. Voltami.

Con l’ultimo calcio a Jacques Truffaut si conclude l’avventura di *Voltami*; Ophelia è, così, riuscita nell’intento di restituire un volto a centottantacinque reduci in un forsennato dialogo ininterrotto tra corpo e anima.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALESTRINI, Nanni (1966). *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, Milano: Feltrinelli.  
BAZZOCCHI, Marco Antonio (2016). *Il codice del corpo. Genere*

- e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna: Pendragon.
- BUTLER, Judith (2018). *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, tr. It. Sergia Adamo, Roma-Bari: Laterza.
- CUTRUFELLI, Maria Rosa; KURUVILLA, Gabriella; MASSA, Savina Dolores; MORESCO, Antonio; POLICASTRO, Gilda; PROSA, Lina AND MING, Wu 2 (2015). "Parole d'autore: sette interviste", *Narrativa* [ONLINE], 37 | Online dal 01 marzo 2022, consultato il 18 marzo 2024.
- DE MARCO, Catia (2022). "Of Monsters and Men. The Search for the Humanin P.O. Enquist's *Nedstörtad ängel*", *NuBE* 3, pp. 79-107.
- MASSA, Savina Dolores (2022). *Voltami*, Nuoro: Il Maestrale.
- MATT, Luigi (2021). *Narratori italiani del Duemila. Scritti di stilistica militante*, Milano: Meltemi.
- ORBACH, Susie (2009). *Bodies*, New York: Picador.
- PAVAN DALLA TORRE, Ugo (2024). "L'esperienza bellica e il corpo invaso: i mutilati di guerra italiani fra letteratura medica, narrativa e autobiografia", *Cahiers d'études italiennes* [Online], 38 | 2024, online dal 01 marzo 2024, consultato l'11 marzo 2024.
- RICHARDSON, Niall (2010). *Transgressive bodies. Representations in Film and Popular Culture*, London-New York: Routledge.
- TURNER, Bryan (2012). *Routledge Handbook of Body Studies*, London-New York: Routledge.

# DESIRE AND IDENTITY: AN ANALYSIS OF JEANETTE WINTERSON'S *WRITTEN ON THE BODY* AS A WORK OF EROTIC LITERATURE

Pier Paolo PICIUCCO  
*Università di Torino*

## *Abstract*

Among the various paradoxes of Jeanette Winterson's *Written on the Body* erotic tale is that the narrator - one of the two protagonists of the central relationship - is ungendered, eliciting a distinctive ambivalence. Despite using a language that remains mostly oblique about amorous exchanges, Winterson's novel can indeed be read as an erotic story, because the body gains central importance in the storytelling, because the metaphors used to describe it largely call into question the kingdom of the senses and because part of the story is not realistic but makes extensive use of erotic fantasy.

*Keywords:* Jeanette Winterson, *Written on the Body*, eroticism, desire, Queer Studies.

## 1. INTRODUCTION

A fascinating and alluring reading, Jeanette Winterson's *Written on the Body* (1992) is anything but a straightforward text when it comes to interpreting it. The narrative is in fact fraught with ellipses, ambiguities, omissions and contradictions that totally dominate the scene and pervade large sections of the plot with a sense of evasiveness. The narrator, for instance, criticises the use of clichés in storytelling while at the same time making significant use of them. The metafictional slant of the tale contributes to a blurring of fiction and reality throughout the storyline: this is never so evident as in the conclusion, where the



return of Louise – the woman with whom the mysterious narrator is desperately in love – leaves the readers undecided about whether the story proceeds towards a happy ending or is the fruit of a delusional fantasy. Predictably enough, not even an analysis of the narratological techniques employed guides us toward a safer port: the narrator’s voice shifts from an autodiegetic first person to an omniscient third person and, in addition, addresses a shifting identity “as the narratee changes roles” (Kauer, 1998: 42) for the whole duration of the plot. Kauer also queries the nature of the tale itself, pointing out that while the narrator “establishes a quasi-oral relationship to the implied reader [...] metanarrative comments are interwoven that clearly and explicitly indicate the non-oral character of the situation.” (Kauer, 1998: 42) Onega instead unearths the inconsistencies inherent in the narrator’s role, who “could be the victimiser and the victim, the butch and the femme, the rakish Don Juan/Lothario/Casanova and the masochistic sexual toy of middle-aged married women.” (Onega, 2006: 118-19) Of course, the modernity of the account, (presumably?) dealing with a lesbian affair, is counteracted by what Giddens calls “the Romantic love complex.” (Giddens, 1992: 62) The ambiguity of the text of course affects the way in which critics have approached it: in this sense, the case of Stowers, who chooses to discuss *Written on the Body* from the angle of a lesbian story but claims that “this novel is also open to a *bisexual* reading”, (Stowers, 1998: 90) is worthy of attention.

All of these contradictions are however thwarted by – or result from – a major indistinct trait that governs the whole narrative: not only is the narrator’s identity enigmatic, but also any sign marking her/his gender remains carefully omitted for the whole course of the narration, creating what, to borrow from Butler, we may refer to as the typically ‘gender trouble’ that suffuses the entire story. This is far from insignificant, considering also that the focus of the story is the narrator’s affair with “a flame-haired temptress”, (Winterson, 1992: 34) the stunning Louise, married to the cancer specialist Elgin: in this ambiguous circumstance the only fixed element is the narrator’s bisexuality, which however intensifies the blurring around what

Rubinson aptly defines a “rapturous affair”. (Rubinson, 2001: 220) This is exactly the main point of my paper, since I will drive my attention on how passion works in the central love story of *Written on the Body* and how the body – significantly one of the two keywords in the title – becomes the palimpsest on which the romance is faithfully recorded. Gilmore points to the major puzzle around which much of the narrative revolves when she underscores that the “[t]he unnamed and ungendered narrator is taken as an interesting conceit in a love story focused so centrally upon the body and its materiality”. (Gilmore, 2001: 127) Clearly enough, the centrality and the implications of bodiness have not escaped the critics who have examined this novel, so that many have dealt with the erotic power that the text sparks at various levels. Among them, some meaningful examples may include Nunn, who claims that “[t]he force and challenge of Jeanette Winterson’s fiction is in its offering up of an erotic experience that contests the conventional fixity of identity”, (Nunn, 1996: 16) Farwell, who writes about the “plot which highlights narrative tension and seems to intensify an erotic triangle” (Farwell, 1996: 193) and Finney who, in focussing his attention on the palpable elusiveness in the text, argues that “[t]he indirectness of these allusions to the lovers’ bodies only adds to the erotic charge and demand on the reader’s imagination”. (Finney, 2006: 186) Below, I will discuss the paradox of how a gender-free narrator dwells on her/his personal involvement with a *femme fatale* and creates a work of erotic literature.

## 2. *WRITTEN ON THE BODY* AS A WORK OF EROTIC LITERATURE

[T]he themes of erotic writing are the familiar themes of mainstream writing, among them innocence and its loss; degradation and redemption; freedom and enslavement; desire and its consequences; and the transcendence of the ego. (Perkins, 1977: 17)

This is how Perkins maps the field of the possible cases in which erotic writing may emerge, and it seems appropriate for me to stress that many of the situations enlisted in this brief

passage also appear in *Written on the Body*, although it is evident that some of them display a conspicuous presence, whereas others have little to no impact on the story.

The plot of this novel can be summarised in a number of ways, but I propose a reading that presents the unnamed narrator struggling to define her/his own sexual identity which, for some reason, is not revealed to the reader. The first part of the storyline documents the bliss the narrating voice experiences at establishing a truly rewarding relationship with Louise, following a long series of affairs, all of which have too easily evaporated. The strong attachment to Louise, an Australian woman, is not only the result of a passionate sentimental bond – which is, however, manifest and cannot in any way be denied – but it also attests to the ways in which she/he manages to express her/his own sense of identity through her/his affair. The second part of the plot deals with her/his rather too hasty decision to leave Louise on the grounds of a self-sacrificing cause, driving the narrator to fall into desperate sorrow and depression. What the narrator seems to be unaware of at the time she/he takes the fateful resolve to drop her/his lover for good, is that the affair with Louise was not simply sentimentally but also ontologically gratifying, since it has contributed to shaping her/his identity and, whether the narrative voice may possibly accept to stay away from her/his lover for her sake, she/he cannot live without a proper sense of self-orientation. Hence, I agree with the joined views of Haines-Wright and Kyle when they claim that “[a]t the end of *Written on the Body*, the narrator affirms a speaking identity by commitment to Louise”. (Haines-Wright and Kyle, 1996: 181) Now, all this is instrumental in leading me to examine the role of desire in this story, since this appears to be the main spark that creates the ardent relationship that bonds the narrator to Louise. My feeling is that the narrator remains unaware that it is actually the thrust of desire which drives her/him to acquire a sense of self-acknowledgment: in her/his case, her/his story validates the philosophy ‘I desire, therefore I am’, or *cupio ergo sum*.

After setting the context within which to read *Written on the Body* as an erotic novel, I will here move to the analysis of the components that inscribe this work of fiction inside the canvas

of erotica. In his thorough-going study on this wide approach to literature, Perkins distinguishes among three possible models of erotic writing, and calls them assaultive, seductive and philosophical modes. Excluding from my examination the assaultive mode that has a totally different scope, *Written on the Body* seems rather designed in keeping with the philosophical mode, although suffused elements of the seductive mode also creep into the text:

The seductive mode must stimulate a sexual response, which is not necessarily true of the philosophical mode; here the object is to arouse a more complex set of responses that are as much intellectual as erotic. In the philosophical mode erotic feelings are stimulated in order to illustrate ideas about the nature of eroticism. Most of the masterpieces of erotic writing have been written in the philosophical mode, perhaps because the subject of eroticism lends itself to speculation about the nature of existence. (Perkins, 1977: 266)

What strongly characterises Winterson's text with regard to erotic writing in general is her avoidance of an explicitness and bluntness that we, as readers of the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries, seem to have grown accustomed to. Indeed, *Written on the Body*, instead of choosing direct modes of expression, largely privileges poetic, metaphorical, allusive, evocative codes: instead of adopting a realistic approach, Winterson primarily drifts toward a purely imaginary dimension. Curiously enough, her seductive ways in writing are the very same that Louise also adopts in the course of the plot. This is how the gender-free narrator describes her:

Louise's tastes had no place in the late twentieth century where sex is about revealing not concealing. She enjoyed the titillation of suggestion. Her pleasure was in slow certain arousal, a game between equals who might not always choose to be equals. She was not a D.H. Lawrence type. (Winterson, 1992: 67)

Many critics have already discussed the use of images in the language employed to describe Louise in the story and a number of valuable examples are available to those interested to further

this research; on my part, I will orientate my discourse towards a specific semantic field that has direct connection with the evocation of sensuality: the kingdom of the senses. In fact, the narrative voice in *Written on the Body* makes extensive use of images that relate to the various senses and, if hearing is scarcely represented in this list – save for a brief passage when the narrator says “I wish I could hear your voice again”, (Winterson, 1992: 135) hearing is rarely found – the remaining four are often evoked, with a light preference for smell, touch and taste over sight, which is, however, implicitly called upon each time that Louise’s red hair – possibly her most distinctive trait – is described. The following passage does exemplify how tastes – touch in this specific case – are evocatively used to refer to the magnetic power that the lover’s body exerts on the narrator, the body that is both the abstract representation of Louise’s identity and the source of physical pleasure for the two protagonists. In this case, the act of lovemaking is imagined in terms of a journey or an exploration, another recurrent trope in the text: “I needed no more light than was in her touch, her fingers brushing my skin, bringing up the nerve ends. Eyes closed I began a voyage down her spine, the cobbled road of hers that brought me to a cleft and a damp valley then a deep pit to drown in.” (Winterson, 1992: 82) Nor are the senses always referred to separately from one another, as in this case. In another situation, the combined action of what are, for Winterson at least, the four most relevant senses results in an intensification of the sensual description of a game in which the two bodies are called to fuse with one another. Not surprisingly, this appears to be one of those rare cases in the novel where language does not only represent the body as “the site on which to explore the psychological affects of love, betrayal, melancholy and the complex amalgam of attraction and repulsion that lovers experience”, (Makinen, 2005: 117) but also the object where the explicit reference to erogenous zones is used to accomplish arousal:

She arches her body like a cat on a stretch. She nuzzles her cunt into my face like a filly at the gate. She smells of the sea. She smells of rockpools when I was a child. She

keeps a starfish in there. I crouch down to taste the salt, to run my fingers around the rim. She opens and shuts like a sea anemone. She's refilled each day with fresh tides of longing. (Winterson, 1992: 73)

It is worth noting here that in order to intensify the impact of the images, the visionary power of desire repeatedly associates Louise's body to natural elements, most of which (four) are animal species. Actually, less than four lines of the description of lust suffice for it to project the amorous scene on a raw, wild and animal dimension.

Contingent to the sense of taste, the rhetoric of desire repeatedly hints at the metaphor of appetite, which always infuses the text with an atmosphere densely charged with sensuality and/or eroticism. The narrator seems to be particularly careful about associating the idea of the compulsion to eat with sexual intercourse with Louise: for instance, this becomes evident when we read: "I used to meet you here before you left Elgin. We used to come here together after sex. You were always hungry after we had made love. You said it was me you wanted to eat so it was decent of you to settle for a toasted sandwich." (Winterson, 1992: 179) Statistically speaking, when it comes to eating it is always Louise who eats the narrator, who drinks her in turn: "You were milk-white and fresh to drink". (Winterson, 1992: 125)

Yet, there is also another side to the picture to which we need to give its true weight as we read this work of fiction according to the canon of erotic literature, since particular attention should be apportioned to the role of imagination and its strategies of use. *Written on the Body* clearly displays its fictional nature to the reader and, while claiming so, I am not even thinking about the pervasive lack of realistic approach manifest in the portrayal of so many characters, most of them who seem to have been conscripted at a freak gathering – the love story between the narrator and the Dutch Inge going astray because of the girl's insistence on communicating with the narrator through homing pigeons after her return to Holland, is but a case in point. My focus instead is on Louise, whose characterisation indeed sounds more realistic than all the other figures (put together),

but whose existence within the framework of the story itself remains confined to a hazy and borderline site located between pure imagination and reality. “It’s as if Louise never existed, like a character in a book. Did I invent her?”, (Winterson, 1992: 189) wonders the narrator at the end of the plot, instilling more than a simple doubt in the reader’s mind about her role and agency. The idea that Louise’s seemingly realistic depiction ultimately undermines itself is also identified by Gilmore who, in a completely different situation, maintains: “The excessivity of Louise’s gendering in the context of the narrator’s self-representation casts Louise’s ‘reality’ into doubt. She is a gendered object in a hyperreal sense: she is almost a phantasm.” (Gilmore, 2001: 132) Therefore, the chance that Louise need not always be a real character on the stage, but a ghostly figure behind which the narrator shields her/his uncertainties or vulnerabilities is a theory that other critics have chartered, too. In this context, I wholly agree with Head when he claims that “[t]he problem for the narrator of *Written on the Body* is that the overwhelming negativity of lost love can be overcome only by a kind of dubious fantasy projection”. (Head, 2002: 103) Again, according to my interpretation of the story, the genesis of the plot lies in the narrator’s painstaking assertion of her/his identity – what Kauer means when she argues that “[t]his is no longer self-discovery, but rather self-construction”. (Kauer, 1998: 41) The blissful relationship with Louise allows her/him to reach her/his goal, but her/his decision to leave her, although for her sake, compromises all previous gains. Her/his consequent resilience not to surrender to the idea of the conclusion of the (finished) romance can surely find a sentimental explanation, but it can also – and mainly – be explained in terms of a defence of her/his acquired sense of identity. It is at this time that Louise becomes a “spectral” (Gilmore, 2001: 140) entity, a mere figuration that enables the narrator to keep a hope alive. Rubinson’s comment sounds most appropriate in this regard: “In the end, we know very little about Louise: that she has red hair, that she’s Australian. Nearly everything else is the narrator’s subjective construction of her as an erotic object”. (Rubinson, 2001: 226) It is right at this juncture that the circle closes, because a crucial premise of erotic literature is to remain centred

on unattainable goals. Of course, this is only possible on the condition that the realm of reality is abandoned and the narrative switches towards an imaginary dimension. In their psychoanalytic-bent introduction to erotic literature, the Kronhausens remark that “[i]t is in the nature of sex fantasies that they are, to a large extent, so unrealizable that they are seldom acted upon. And that is exactly their therapeutic function”. (Kronhausen and Kronhausen, 1969: xii) This is what I ultimately find intriguing in an analysis of *Written on the Body* as an erotic story: its curative and beneficial intent for the narrator’s anguished mind. At a later stage in the novel, in truth, we may imagine that Louise’s erotic projection for the narrator serves the purpose of safeguarding the assumptions of the sex/gender identity that the affair with (the real) Louise had created.

### 3. TOWARDS AN IDEOLOGICAL CONCLUSION

No erotogenics follows from conventionally sex-marked sites, body parts, zones — no penis, labia, clitoris, breasts, but also no anus, no nipples. No ‘source’ sites or parts from which substitutes are drawn — the site of pleasure and pain is, more comprehensively, the body. (Gilmore, 2001: 135)

Gilmore’s summary highlights how language works to describe the bodily interaction of the lovers: now, although – as I have already shown – it is not always true that a mention of the erogenous zones is disdained, this statement certainly resonates when generally casting an eye over the text. Instead, the lack of directness and explicitness ought to be contextualised in a wider set of norms that create meaning out of textual forms such as ellipses, erasures and omissions in such a way that they markedly characterise the fictional work. Silence pervades most of *Written on the Body* in various ways, on different levels, with diverse outcomes. Of course, the most remarkable feature of this fictional work concerns the manner in which the narrator’s identity and gender are permanently elided from the text. However, “[t]he book’s “secretive” structure” (Guess, 1995: 32) has far wider implications than this. Absence, the result of



elision, can be said to extend possibly to all domains of this romantic tale, since the plot deals with an affair between an unnamed narrator of unidentified gender with a woman who gradually vanishes. In other words, the plot records the sad evolution of a love story between a protagonist of lost identity with a woman who is gradually lost as the story unfolds, reinforcing the impact of “the repetition of loss as a central motif”. (Gilmore, 2001: 133) In addition, Gilmore also comments on the brief central section of the novel inspired by medical language as “the four lessons on the anatomy of absence”, (Gilmore, 2001: 140) whereas Guess identifies Louise’s cancer as a further reference to absence and loss: “The narrator’s discovery of Louise’s illness functions as a stand-in for her/his discovery of Louise’s “lack””. (Guess, 1995: 33)

As is evident, Winterson’s decision to carve a story from emptiness is eminently ideological in purpose and shows her as a militant deconstructivist feminist literally intent in the dismantling of the sex and gender categories. A long radical tradition criticising gender (first) and sex (at a later stage) as cultural artefacts harks back to the studies on Freud and his theory on castration complex, that have eventually driven Butler to argue that “[t]he female sex is thus also *the subject* that is not one”. (Butler, 1990: 15) Just a little anterior to the publication of *Written on the Body*, Butler’s *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* is in fact the text that has over time become the flagship of Queer Studies. Their nearly coeval publication – as well as their parallel and subversive message – has created an invisible thread associating the theoretical discourse engaged in Butler’s text (although this text by Butler and Butler herself as a feminist cannot be said to be the only ones that originated this parallel) to the creative elaboration by Winterson, as many works of critical analysis to *Written on the Body* testify. The lesbian orientation of both Butler and Winterson, and their consequent agenda which placed the lesbian subject at the heart of gender discourse has proved immensely constructive and decisive for the interpretation of Winterson’s novel. Hence, when Butler, by calling into question Wittig, claims in favour of a fresh recognition of the lesbian subject and asserts that “one can, if one chooses, become neither

female nor male, woman nor man. Indeed, the lesbian appears to be a third gender or, as I shall show, a category that radically problematizes both sex and gender as stable political categories of description”, (Butler, 1990: 144) the core issue of absence, denial or elision gains a subversive tone that any reader of *Written on the Body* can easily recognise. Although the critical interpretations to the novel do fluctuate – in some case even significantly – there is a wide consensus among critics now about establishing that “her narrator is neither male nor female”, (Finney, 2006: 178) therefore showing the weight of Butler’s approach in the analysis of Winterson’s novel. Indeed, “*Written on the Body*, whatever the sex of its narrator, is a queer novel with a queer plot”. (Lanser, 1995: 255) It is in this context that the trope of absence and lack finds an appropriate collocation and ideological feedback, since it has become one among the most recognisable metaphors for a representation of the lesbian identity, segregated by heteronormative culture into an invisible niche. In her analysis of the social recognition dispensed to lesbians in Western civilisation and culture, Castle has extensively referred to the allegorical figure of the phantom to focus her point on the stigma that has historically been reserved for them: “Why is it so difficult to see the lesbian — even when she is there, quite plainly, in front of us? In part because she has been “ghosted”— or made to seem invisible — by culture itself”. (Castle, 1995: 4) Winterson’s *Written on the Body*, with her spectral narrator “whose sex is forever a mystery”, (Lanser, 1995: 260) and Butler with her militant feminism have offered a large contribution to the subversion of heterosexist discourse in two completely different cultural contexts by using a subversive gender parody technique that has proved successfully queer.

It would be wrong however to consider the ideological and erotic discourses as separate paths in *Written on the Body*, since they create a solid – albeit not always apparent – connection, mostly because it is evident that for Winterson their alliance may help reach their distinct targets. The subversive agenda that Queer Studies endorse can capitalize from the transgressive programme supported by erotic literature and vice versa; both aim at upsetting ethical, normative, prescriptive standards, both make wide use of provocation in order to reach their goals. As

for erotic literature, Perkins correctly underscores that “erotic writing is a threat to the conventional moral order — Dionysus calling to the demons of the unconscious — and general literature is seldom so directly threatening.” (Perkins, 1977: 14) In this sense we should not be sidetracked by the ‘silenced’ message that erotic writing in the case of *Written on the Body* sustains, because it constantly undermines the heterosexual and patriarchal matrix of normative discourses. In view of this, I fully subscribe to Makinen’s contention that Winterson’s novel displays “a transgressive, specifically lesbian sexuality”. (Makinen, 2005: 117) Nor should we, for the same reason, suppose that the ideology of loss and absence – so relevant in the deconstructive agenda of Queer Studies – cannot equally hold for erotic writing. In his analysis of *Written on the Body*, Finney claims that “[I]ack is what produces desire. Similarly in Winterson’s novel desire is consistently linked to a sense of lack, absence or unobtainability.” (Finney, 2006: 182)

#### BIBLIOGRAPHY

- BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- CASTLE, Terry (1995). *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*. New York: Columbia University Press.
- FARWELL, Marilyn (1996). *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*. New York: New York University Press.
- FINNEY, Brian (2006). *English Fiction Since 1984: Narrating a Nation*. Houndmills: Palgrave.
- GIDDENS, Antony (1992). *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Cambridge: Polity.
- GILMORE, Leigh (2001). *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- GUESS, Carol (1995). “Que(e)rying Lesbian Identity”. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*. 28(1), *Identities* (Spring, 1995), pp. 19-37.
- HEAD, Dominic (2002). *The Cambridge Introduction to Modern*

- British Fiction, 1950-2000*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KAUER, Ute (1998). "Narration and Gender: the Role of the First-Person Narrator in Jeanette Winterson's *Written on the Body*". In H. Grice and T. Woods (eds), *'I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading* (pp. 42-51). Amsterdam: Rodopi.
- KRONHAUSEN, Phyllis and KRONHAUSEN, Eberhard (1969). *Erotic Fantasies. A Study of the Sexual Imagination*. New York: Grove Press.
- LANSER, Susan S. (1995). "Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology". *Narrative*, Jan. 1995, 3(1), pp. 85-94.
- HAINES-WRIGHT, Lisa and KYLE, Tracy Lynn (1996). "From He and She to You and Me". In B. Daugherty and E. Barrett (eds.), *Virginia Woolf: Texts and Contexts* (pp. 177-82). New York: Pace University Press.
- MAKINEN, Merja (2005). *The Novels of Jeanette Winterson*. Houndmills: Palgrave.
- NUNN, Heather (1996). "Written on the Body: an Anatomy of Horror, Melancholy and Love". *Women: A Cultural Review*, 7(1), pp. 16-27.
- ONEGA, Susana (2006). *Jeanette Winterson*. Manchester: Manchester University Press.
- PERKINS, Michael (1977). *The Secret Record. Modern Erotic Literature*. New York: William Morrow & Company.
- RUBINSON, Gregory J. (2001). "Body Languages: Scientific and Aesthetic Discourses in Jeanette Winterson's *Written on the Body*". *Critique Studies in Contemporary Fiction*, 42(2), pp. 218-232.
- STOWERS, Cath (1998). "The Erupting Lesbian Body: Reading *Written on the Body* as a Lesbian Text". In H. Grice and T. Woods (eds), *'I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading* (pp. 89-101). Amsterdam: Rodopi.
- WINTERSON, Jeanette (1992). *Written on the Body*. London: Vintage.

SILENZIO E POTERE DI PAMPHILA  
(“DUE FELICI RIVALI”, 1513)

SILENCE AND POWER OF PAMPHILA  
(TWO HAPPY RIVALS, 1513)

Ludovica RADIF

*Univerzita Palackého v Olomouci*\*

*Riassunto*

Nella commedia di Jacopo Nardi “Due felici rivali”, rappresentata a Firenze nel contesto dei festeggiamenti per il ritorno dei Medici (1513)<sup>1</sup> una sola battuta è affidata a Pamphila: un’espressione di pianto. Fin da bambina continuamente pilotata da uomini, rapita, protetta, corteggiata, o contesa, a ben vedere, costituisce l’anima dello sviluppo drammatico.

*Parole chiave:* Jacopo Nardi, *Due felici rivali*, Commedia del Cinquecento, Commedia fiorentina.

*Abstract*

In Jacopo Nardi's play “Due felici rivali” (“Two Happy Rivals”), performed in Florence as part of the celebrations for the return of the Medici (1513), only one line is given to Pamphila: an expression of weeping. As a girl continuously driven by men, abducted, protected, courted, or contended for, she constitutes the soul of the dramatic development.

*Keywords:* Jacopo Nardi, „Due felici rivali”, 16th century comedy, Florentine comedy.

---

\* Il presente lavoro è stato realizzato grazie a un finanziamento nell’ambito del progetto IGA\_FF\_2024\_040 dell’Univerzita Palackého v Olomouci (CZ).

<sup>1</sup> Furono animati, come racconta lo stesso Nardi nelle sue *Istorie della città di Firenze* (II, p. 16), dalle compagnie del Diamante e del Broncone.

## 1. UNA COMMEDIA CELEBRATIVA E MORALEGGIANTE

Tra i testi proposti alla cittadinanza in occasione delle celebrazioni per il ritorno dei Medici a Firenze, compare la commedia “Due felici rivali” scritta dal dotto fiorentino Jacopo Nardi (1476-1563), una figura complessa da inquadrare, essendo egli devoto di frate Savonarola, ma esponente della cultura umanistica, oscillante inoltre dal punto di vista politico rispetto al potere. Dopo aver composto l’“Amicizia” intorno ai primi anni del Cinquecento appoggiò la casata, dedicando alla salita al soglio pontificio di Leone X (Giovanni de’ Medici) “I sette trionfi del secol d’oro” e a Lorenzo i “Due felici rivali”, messa in scena appunto durante il carnevale del 1513. Successivamente, però, come frequentatore degli Orti Oricellari e del Machiavelli, sviluppò un rapporto conflittuale con la Signoria e venne condannato all’esilio in seguito alla definitiva restaurazione del 1530; a Venezia insieme ad altri esuli fiorentini si distinse come sostenitore della libertà repubblicana contro la tirannide (tra gli esponenti maggiormente colpiti dalla sua invettiva troviamo il papa Clemente VII).

La sua produzione teatrale, secondo il Gareffi, non andrebbe valutata sotto il profilo estetico, in un certo senso accessorio, in quanto si tratterebbe di opere di intrattenimento, progettate nell’ambito di una dimensione festiva<sup>2</sup>. Sarebbe da considerarsi piuttosto come *exemplum* morale: da un lato eredità ambigua delle prediche savonaroliane, ma intese in maniera superficiale, dall’altro effetto culturale del rinnovamento mediceo in atto, e dunque anche documento storico-politico, strettamente vincolato al suo contesto.

Pubblicata ai primi del Novecento da Ferrajoli (1901), che ne mise in luce l’eleganza stilistica insieme a una certa inconsistenza drammatica, dovuta a caratteri e passioni irrilevanti; è ora disponibile anche nella successiva edizione della Stefani (da cui citiamo), orientata ad apprezzarne il valore

---

<sup>2</sup> Gareffi, 1976: 48; già era stato evidenziato (Sanesi, 1944: 199-200) l’atteggiamento cortigianesco nei riguardi dei potenti.

di documento storico e tentativo sincretistico di tradizioni letterarie e popolari volte ad organizzare lo svago e insieme il consenso politico (Stefani, 1986: 61-108).

Cerchiamo di vedere anzitutto lo scarto rispetto al modello e lo sforzo di adattamento culturale impresso dall'umanista, prima di soffermarci in particolare sul personaggio femminile.

Si riprende in endecasillabi e settenari, quindi con un recupero anche delle forme della sacra rappresentazione, una novella del "Decameron" (V 5)<sup>3</sup>, ma vi si opera anzitutto un cambio di ambientazione dell'antefatto da Faenza ad Atene. Nel testo boccacciano si parla di assedio di Federigo durante il quale una bimba di due anni rimasta sola a casa, chiama „padre“ Guidotto da Cremona, inducendolo così a prenderla con sé come figlia e poi affidarla all'amico (divenuta adulta, occasiona per gelosia la rivalità tra i giovani Giannole e Minghino e uno scontro, in seguito al quale avviene poi la sua *agnitio*); in Nardi si svolge invece la storia della figlia di Simone, presa dal soldato cretese Megadoro, durante l'assedio persiano di Serse ad Atene; la quale, alla morte del soldato, viene lasciata al fratello Cremete, poi nuovamente rientrato in Atene. Questo spostamento sull'asse temporale e spaziale dovrebbe conferire al racconto, se non altro, un'aura di storicità, senza contare il fatto che per chi si trovava in ascolto a Firenze, nuova Atene umanistica, il richiamo a una vicenda là svoltasi poteva assumere una simbologia e un significato ulteriori. La trama viene inoltre armonizzata con elementi ereditati dalla tradizione comica latina plautino-terenziana<sup>4</sup>. Interessanti variazioni i nomi dei personaggi: non più tratti dalla società contemporanea, ma desunti dalla produzione classica (Cremete, per esempio, è tipico personaggio terenziano; il milite Trasone, addirittura, nel suo discorso dell'Atto III, Scena II, ripropone, col nome, anche la millanteria del vanaglorioso dell'*Eunuco* terenziano).

Da non trascurare l'inserimento di un prologo per bocca

---

<sup>3</sup> Innovazione del Nardi è la duplicazione dello sposalizio nel finale della commedia (Gareffi, 1976: 41, 50).

<sup>4</sup> Nardi eredita alcuni tratti e personaggi dal teatro latino, come, peraltro, nello stesso ambito fiorentino, si rileva una tendenza di riferimento al classico, per esempio, in Pietro Domizi.

dell'Improntitudine. Il prologo riallaccia in qualche modo la commedia al solco della struttura classica, ma al tempo stesso la allontana per via della sua natura né informativa, alla maniera plautina, né polemica, alla maniera terenziana: piuttosto, sembra ammiccare con una certa ambiguità di valori positivi e negativi al suo possibile pubblico, per predisporlo a quello che potremmo definire il contesto sociale del tema trattato, mentre all'argomento propriamente detto viene dedicata una sezione apposita. Siamo di fronte a una personificazione prologante che, come altre virtù o vizi del teatro del Cinquecento<sup>5</sup>, si dilunga sulla propria immagine e sugli attributi fisici utili a caratterizzarla in scena. L'Improntitudine si presenta nel suo aspetto anomalo e nelle sue facoltà che oltrepassano quelle umane (quali gli artigli che non restituiscono mai ciò che ottengono), come dominatrice di un regno virtuale principesco al quale molti uomini sono debitori e il mondo teatrale dei buffoni, bisognoso del suo sprone all'azione folle, non può dirsi estraneo. Chiede agli spettatori la massima attenzione, per poter cogliere il giusto messaggio dell'opera. Analogamente, nel testo contemporaneo *Iustitia*<sup>6</sup>, un dialogo iniziale informa il pubblico della nuova realtà poetica, per cui finalmente è risorto l'estro letterario e, da mattina a sera, si può assistere a commedie, le quali hanno fundamentalmente lo scopo di osservare la vita e indicare la giusta via mettendo a nudo difetti ed esaltando virtù. Il Prologo di Bonini si rallegra di Firenze, celebrandone le lodi e invitando tutti all'ascolto di qualcosa di piacevole, che rimane fino a quel punto piuttosto misterioso.

Ma la funzione qui non è eminentemente affabulatoria.

La sfacciataggine trova un collegamento con l'Atto quarto, nel quale il protagonista Carino ammette di dover farsi ardito ("Or mi bisogna essere ardito", Atto IV, Scena I) benché questo implichi un pericolo analogo a quello corso dai mercanti fra le onde<sup>7</sup>. Con il procedere dell'azione, dirà invece "Tu sai come io

---

<sup>5</sup> Come nel caso della Fama nella tragedia *Orazia* di Pietro Aretino (1546). (Refini, 2006: 71-74).

<sup>6</sup> Edita e disponibile nello stesso volume (Stefani, 1986: 109-152).

<sup>7</sup> In questo senso possiamo parlare di un capovolgimento; un'operazione simile tornerà nella *Fantesca* di Giovanni Battista della Porta nel 1592 (Refini, 2006: 74-79), dove la Gelosia dovrà vincere l'istintivo disappunto



ho speso tutti li anni / Per acquistare onore. Ora, in un punto, / Perdo l'onore e la gratia e la fama, / E così fa alfin ogn'uom che ama, Atto IV, Scena IV). Nardi, quindi, incastona tutta la *fabula* entro questo concetto dell'avventatezza, intesa come lo sprone che aiuta l'autore stesso (per il quale anche dice di essere entrata) ad agire secondo le necessità.

A tale impostazione si ricollegano le prime considerazioni generali, quasi antropologiche, che Carino innamorato elabora riguardo all'origine dei mali del mondo, da identificarsi nell'impero assoluto di Amore: gli uomini lo hanno chiamato dio, accessoriandolo di strali, vani orpelli, e asservendosi a lui, inseguendo così, cecamente, qualcosa che, in realtà, li va danneggiando. Il ragionamento trova un suo contraltare nelle sentenze del rivale (Atto III, Scena III), Callidoro, il quale amplia la prospettiva, affiancando alle conseguenze esaltanti del contraccambio in amore quelle disastrose della sua privazione. Proverbi e detti morali su amicizia e altri temi ritornano nel dialogo con il Parassito (un accenno alle maghe classiche si ha nella Scena II, immediatamente superato dalla forza attrattiva del denaro, quasi una nuova energia magica). Rintracciamo così, variato nei toni, un altro elemento della sacra rappresentazione, l'intento didascalico, riaffiorante dallo sfondo, insieme all'andamento sentenzioso dei dialoghi: si stempera la tensione drammatica, si distendono atmosfere moraleggianti, come quando verso la fine si sottolinea l'indulgenza del padre adottivo nei confronti dei due ragazzi, proditoriamente introdottisi in casa sua, o l'ammissione di Carino di aver sbagliato.

A confermare una certa esigenza di compattezza morale, e di *captatio benevolentiae* intervengono nel tessuto dialogico spunti metateatrali: quando, per esempio, si fa un appello agli spettatori come a rassicurarsi riguardo al proprio ragionamento (Atto II, fine Scena II), o si pensa di dover rimandare lo snodo della vicenda all'indomani mattina, per consentire agli anziani di potersi riposare ("In casa dunque. Non partite voi, / o spectator, che noi voglian finire / questa comedia. E' non resta per noi. /

---

del pubblico cercando di ribaltare il giudizio e riscattarsi come opportuno ausilio dell'amore.

ma quei vecchi han bisogno di dormire: / Questo dico io. Che alcun non dica poi / che non si debba o possa transferire / ne l'altro giorno il nodo dello errore, / e così incolpi a torto il nostro auctore”, Atto IV, Scena IV). In simil modo, Saturio preavverte gli spettatori che nell'Atto quarto, imminente, ci saranno delle botte: (Perch'in questo acto quarto, / andranno atorno busse, Atto III, fine Scena V). Analogamente, il festeggiamento conclusivo, duplicazione di quello reale carnevalesco, fornisce l'occasione per la richiesta degli applausi finali: (“Or, come genti liete, fate festa ancor voi in queste noze e plaudite et valetè”, Atto V, Scena IV).

La trasformazione di un breve racconto, quello boccaccesco, in un dialogo comico articolato in cinque atti, si affida quindi a una precisa struttura narrativa ed etica di riferimento.

## 2. IL PREPOTENTE SILENZIO DI PAMPHILA

Ciò che vorrei mettere in evidenza in questa sede è però soprattutto Pamphila, il cui nome anch'esso rinvia alla tradizione terenziana: pensiamo alla giovane di cui si invaghisce Cherea nell'*Eunuchus*, ma, in special modo al personaggio omonimo degli *Adelphoe*, con il quale condivide alcuni tratti, al di là del simile tema portante delle due coppie di innamorati (in quel caso Eschino-Pamphila; Ctesifone-Bacchide) che alla fine riescono a coronare il proprio sogno. In particolare, notiamo il ruolo scenico minimo affidato alle due ragazze: la Pamphila terenziana è soltanto una voce che arriva da dietro le quinte (verso la fine Atto III), il grido di una donna in preda alle doglie del parto e rivolta in un'invocazione alla casta Lucina. Andiamo ora a esaminare la Pamphila di Nardi, sotto il profilo del pensiero femminile in relazione con il linguaggio del corpo; colpisce anzitutto la sua assenza, dal momento che la sua comparsa sulla scena non avviene prima dell'atto quarto, quando ella esclama “Ohimè, padre mio! A questo modo / tractati sono e' forestier meschini? (Atto IV, Scena III): l'unica sua battuta, a cui il padre Cremete fa eco con un invito a non piangere e a ritirarsi in casa: “Non pianger più. Va' in casa, che io mi rodo (Atto IV, Scena III). Di conseguenza, possiamo

affermare che il solo atto locutorio della ragazza corrisponde a un pianto. Eppure, dal suo silenzio essa muove l'intera azione attraverso i personaggi che, attorno a lei, per un motivo o per l'altro, si trovano ad agire. In questa prospettiva, è interessante il fatto che Nardi faccia esprimere al giovane Carino, in apertura di scena, tutto il suo sconcerto per la violenza dell'amore, che, come si diceva, i poeti hanno voluto chiamare dio, signore dei loro vaneggiamenti; egli, come innamorato, prova in prima persona lo smarrimento di riconoscere con la ragione ciò che è vero ma poi essere coi sensi trascinato altrove.

A dire il vero, la fanciulla, come pensiero, è introdotta già all'inizio, ma come oggetto di un amore paterno da parte di Cremete, preoccupazione nei riguardi di una giovane ormai da marito...che diviene poi occasione per una confessione circa l'antefatto dell'intera vicenda. L'espedito così evita una rievocazione, conferendo al narrato un timbro vissuto, psicologicamente caratterizzato.

Nelle parole di Trasone invece ella dovrebbe trasformarsi in un futuro possesso: ("Pamphila, tu se' nostra, s' tu non voli", Atto IV, scena III). Anticipata da una frase di Menedemo stesso ("Basta dirli che Pamphila è sua sposa", Atto V, Scena III), la dichiarazione del futuro matrimonio la vede già sposa ("Prima, se tu la vuoi, data t'abbiamo / Pamphila", Atto V, Scena IV); naturalmente, la proposta viene fatta a Carino, non certo alla futura moglie.

La sua leggiadra persona tornerà nei discorsi dei personaggi come triste memoria di una lunga mancanza ("Vedi che questo vecchio è pur vixuto / miser tanti anni, per morir felice., / poiché la persa figlia ha riauto./ Io voglio ir drento e veder quel che dice"/ Pamphila e se riscontro han tutti i segni / che allegava e la madre e la nutrice", Atto V, Scena II). Evidentemente, come è naturale, per tutta una vita i famigliari avevano ricordato la bambina perduta, rievocandone dettagli. Si palesa come termine di paragone e modello per la bellezza femminile nelle parole di Menedemo ("...La sorella / di Carin nostro al tuo figliuol darai, / qual non è men che sia Pamphila bella" (Atto V, Scena II; in Boccaccio la si riteneva oltre che molto bella anche dotata di buoni costumi).

Nella dinamica del *plot*, Pamphila, dopo la disavventura

subita da bambina, si trova nuovamente vittima, questa volta essendo contesa tra due amanti, Carino e Callidoro, che macchinano di raggiungerla a casa di nascosto, grazie all'aiuto dei servi (di ascendenza plautina) e cercando ognuno, a sua volta, di ostacolare l'avversario. L'azione degenera richiamando l'intervento delle guardie, ma fortunatamente, nello sviluppo degli eventi guidati da saggezza, emerge dalle parole di Cremete e di Menedemo il dato dirimente che cioè la ragazza ha origini ateniesi, ed è figlia proprio di Simone, ossia sorella di Callidoro; perciò Carino può sposare Pamphila, e Callidoro la sorella di Carino, Filostrata, da lui amata in precedenza.

Per quanto riguarda il suo essere corporeo, nell'originale della novella boccacciana queste sono le righe riferite alla sua reazione di fronte al tentativo di rapimento da parte di Giannole: "La giovane cominciò a resistere ed a gridar forte". Ci veniva altresì riferita un'altra sua parola, quella pronunciata all'età di circa due anni ossia "padre" all'indirizzo di Guidotto da Cremona all'epoca impegnato come soldato a Faenza: un'apostrofe che lo aveva commosso e indotto a portarla con sé insieme con le cose di casa (destinate a rimanerle in dote) a Fano. In Nardi il grido "padre" peraltro ritorna in occasione del tentato rapimento: dal punto di vista formale si può anzi dire che si riproponga quasi un *déjà-vu*, dove la ragazza, ora come allora, si trova indifesa in casa propria in mezzo a soldati.

Il suo aspetto fisico, per il resto, si riassume nella somiglianza con la madre agli occhi del vero padre, al quale segue il riconoscimento e il tenero pianto della giovane. Se il grido "padre" l'aveva salvata da bimba permettendole una nuova vita, una cicatrice sopra l'orecchio sinistro la riabilita in qualche modo restituendole la dignità perduta e insieme regalándole una nuova esistenza di moglie al fianco dell'amato, e in compagnia della sua famiglia, improvvisamente riacquistata. La cicatrice e l'accorrere della balia (aggiunta dal Nardi) porta il racconto più che verso le *agnitiones* plautine verso la famosa scena di Euriclea con Odisseo.

Ella finisce col simboleggiare e concretizzare al contempo il futuro per chi l'aveva adottata, così come la speranza per il marito; in generale, in lei tutti trovano una soluzione di vita. In questo senso, non irrilevante la scelta del titolo: *due felici rivali*.

Nardi pone l'accento sul conflitto in amore incuriosendo il lettore circa quali possano essere le ragioni che trasformano la rivalità in quieto appagamento. Dietro questo titolo sta sempre lei, la sottintesa protagonista morale per la quale soltanto anche l'Improntitudine può riuscire nel suo intento di spronare le coscienze all'azione.

### 3. CONCLUSIONI

Boccacesca di trama, terenziana di motivi e plautina di personaggi, la commedia di Nardi si appella all'Improntitudine come colei che sola, incorniciando un'azione giunta con fatica e sofferenze a una situazione d'*impasse*, possa trovare il coraggio di scoprire la verità. Lo scioglimento dei nodi, delle incomprensioni, e dell'ignoranza contestuale porta al nucleo del vero storico, di fronte al quale tutti si ritrovano concordi e la rivalità lascia il posto a uno scenario alternativo in cui ciascuno possa riconoscersi naturalmente felice interprete. A voler ritenere come protagonisti i due innamorati, come parrebbe indicare il titolo, allora Pamphila ne sarebbe la premessa e l'obiettivo, mentre l'Improntitudine la necessaria strategia vincente. Pamphila non scambia realmente parole sulla scena, limitandosi a uno sfogo emotivo; non ha contezza del proprio passato, ma reca sulla sua pelle il sigillo della sua origine familiare; non ha potere decisionale, ma decide di fatto della vita di tutti gli altri.

Quasi personaggio muto, non può dichiararsi apertamente. A parlare per lei il suo corpo: sia esso il commovente appello infantile in una remota viva memoria, o il desiderio tangibile, la rarefatta lacrima di spavento o di commosso abbraccio.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAIOCCHI, Angelo (1994). *Storici e politici fiorentini del Cinquecento*. Milano-Napoli: Civelli, pp. 589-603.
- BAUSI, Francesco (1987). "J. N., Lorenzo duca d'Urbino e Machiavelli: l'«occasione» del 1518. *Interpres*, 7, pp. 191-204.

- BAUSI, Francesco (1992). “Il Broncone e la Fenice (morte e rinascita di Lorenzo de' Medici). *Archivio Storico Italiano*, 150, pp. 437-454.
- DALL'AGLIO, Stefano (2012). “NARDI, Jacopo” en Istituto dell'Enciclopedia Italiana (ed.). *Dizionario biografico degli italiani*, 77.
- DEL LUNGO, Isidoro (1897). *Florentia: uomini e cose del Quattrocento*. Firenze: G. Barbera, pp. 377-387.
- FERRAJOLI, Alessandro (ed) (1901). NARDI, Jacopo. I due felici rivali. Roma: Forzani e C. Tipografi del Senato.
- GAREFFI, Andrea (1976). “Il teatro di J. N. dalle trame del«Decameron» al comico moralistico fiorentino di primo Cinquecento”. *Biblioteca teatrale*, 14, pp. 38-63.
- GELLI, Agenore (1888). “Jacopo Nardi. *Istorie della città di Firenze*, voll. 2. Firenze: Le Monnier.
- INNAMORATI, Isabella (1982). “Due “commedie morali” del primo Cinquecento fiorentino”. *Quaderni di Teatro*, 5, pp.89-105.
- MONTEVECCHI, Alessandro (1989). *Storici di Firenze. Studi su N., Nerli e Varchi*. Bologna: Pàtron, pp. 23-69;
- NARDI, Jacopo (1990). *Vita di Antonio Giacomini*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- PICQUET, Théa (1997). “J. N. Le théâtre du Cinquecento et l'engagement. J. N.:«I due felici rivali» (1513)”. *Théâtres du monde*, 7, pp. 17-37.
- PICQUET, Théa (2004). “Un républicain florentin à Venise. Breve discorso di J. N. fatto in Venezia dopo la morte di papa Clemente settimo l'anno 1534”. *Rinascimento*, 44, pp. 117-137.
- PIERALLI, Alfredo (1901). *La vita e le opere di I.N.* Firenze: Civelli.
- PIERI, Marzia (1989). *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- PINTOR, Fortunato (1906). “Le prime recitazioni di commedie latine in Firenze”. En ... (ed.), *Nozze Ferrari Toniolo Pisa, il XII febbraio MCMVI*. Perugia: Unione Tipografica Cooperativa, pp. 135-146.

- REFINI, Eugenio (2006). "Prologhi figurati: appunti sull'uso della prosopopea nel prologo teatrale del Cinquecento". *Italianistica. Rivista di letteratura italiana* 35, pp. 61-86.
- SANESI, Ireneo (1944). *Storia dei generi letterari italiani: La commedia*, I, Milano: Francesco Vallardi.
- SIMONCELLI, Paolo (2006). *Fuoriuscitismo repubblicano fiorentino 1530-54*. Milano: Franco Angeli, *ad indicem*.
- STEFANI, Luigina (1981). "Coordinate orizzontali nel teatro comico del primo Cinquecento". *Belfagor* 36, pp. 275-97.
- STEFANI, Luigina (1986). *Tre commedie fiorentine del primo 500*, (ed.), Ferrara-Roma: Gabriele Corbo, pp. 61-108.

SOPRAVVIVERE PER RACCONTARLO: IRENE  
VILLA E LE SUE MEMORIE COME VITTIMA  
DEL TERRORISMO

SURVIVING TO TELL: IRENE VILLA AND HER  
MEMOIRS AS A VICTIM OF TERRORISM

Matteo RE

*Universidad Rey Juan Carlos*

*Riassunto*

Questo articolo è dedicato a una vittima dell'ETA, Irene Villa, gravemente ferita in un attentato il 17 ottobre 1991. Prende spunto anche dalle memorie delle vittime del terrorismo in Italia per poi concentrarsi sul caso spagnolo. Di Irene Villa si analizza la sua opera autobiografica *Saber que se puede*, libro in cui narra lo spirito di sopravvivenza e la forza mentale e fisica che le hanno permesso di superare il trauma dell'amputazione delle gambe quando aveva appena 12 anni.

*Parole chiave:* Terrorismo, Memorie, Autobiografie, ETA, Spagna.

*Abstract*

This article is dedicated to an ETA victim, Irene Villa, who was seriously injured in an attack on 17 October 1991. It also takes its cue from the memories of victims of terrorism in Italy and then focuses on the Spanish case. It analyses Irene Villa's autobiographical work *Saber que se puede*, a book in which she recounts the spirit of survival and the mental and physical strength that enabled her to overcome the trauma of having her legs amputated when she was just 12 years old.

*Keywords:* Terrorism, Memoirs, Autobiographies, ETA, Spain.



## 1. IL TERRORISMO IN SPAGNA E LE SUE VITTIME

L'organizzazione terroristica ETA ha ucciso 853 persone nei suoi oltre quarant'anni di storia. Nacque nel 1958-1959 (non esiste un vero e proprio momento fondazionale di questo gruppo) e commise il suo primo omicidio il 7 giugno 1968. La vittima, un *guardia civil* di 25 anni, era originaria della Galizia, ma aveva da poco iniziato a lavorare nei Paesi Baschi (Fernández Soldevilla, Domínguez, 2018). A quei tempi dell'ETA si sapeva ancora poco, dal momento che le prime scritte sui muri che riportavano quello sconosciuto acronimo avevano fatto la loro apparizione solo da pochi mesi.

Da quel momento in poi gli *etarras* uccisero senza mai più fermarsi. Le vittime predilette erano agenti di polizia, ma eliminarono anche (soprattutto dagli anni Novanta in poi) politici non appartenenti ai partiti indipendentisti, intellettuali e persone comuni considerate nemiche del progetto di indipendenza delle tre province basche spagnole, della Navarra e dei Paesi Baschi Francesi, di quella macroregione mai formalmente esistita chiamata Euskal Herria.

Quando nacque l'ETA la Spagna si trovava ancora sotto la dittatura del *generalísimo* Francisco Franco. E anche se il franchismo si stava inesorabilmente avviando verso il declino, o forse proprio per quel motivo, nei primi anni Settanta nacquero organizzazioni armate che pretendevano abbattere il regime. I GRAPO e il FRAP erano le più attive in questo senso (Castro, 2010; Rodríguez López, 2023; Catalán Deus, 2019). Il loro orientamento politico marxista-leninista faceva sì che il loro principale obiettivo fosse quello di porre fine a oltre trent'anni di dittatura. Una volta avvenuta, si sarebbe proceduti all'istituzione della dittatura del proletariato.

Uno dei principali errori di valutazione quando si studia l'ETA è quello di far coincidere questo gruppo armato con il resto delle organizzazioni antifranchiste, concedendogli quindi un privilegio che gli stessi *etarras* hanno sempre escluso (Reinares, 2001). Il suo principale, per non dire l'unico, è sempre stato quello di ottenere l'indipendenza dell'Euskal Herria, creando una nazione propria. In quest'ottica, ogni ostacolo che non permettesse il raggiungimento

dell'autodeterminazione andava inesorabilmente rimosso. Quando quest'ostacolo era rappresentato da Franco, il dittatore e il suo regime erano annoverati tra i bersagli da attaccare. Quando l'impedimento, così come avvenne in una fase successiva, era il prodotto dello sviluppo democratico del Paese, gli *etarras* si scagliarono proprio contro chi si impegnava a mantenere la democrazia.

Una volta crollato il franchismo, la Spagna fece i conti con una transizione che per certi versi fu considerata esemplare, ma che non escluse una certa presenza di violenza settaria terroristica (Baby, 2021; Casals, 2016). Difatti, negli anni che vanno dalla morte di Franco alla vittoria elettorale del Partito Socialista Obrero Español (PSOE) la violenza politica si acutizzò. Oltre a un'opposizione violenta di ispirazione marxista-leninista, si attivò anche un terrorismo di estrema destra nostalgico di Franco. Tuttavia, nel 1982, con la vittoria del socialista Felipe González si considerò conclusa con successo la Transizione. Quasi la totalità dei gruppi armati depose le armi. Solo i GRAPO e l'ETA proseguirono nel loro personale contrasto nei confronti dello Stato spagnolo. In questo articolo non ci soffermeremo sulle varie modificazioni interne del gruppo terroristico basco, ricorderemo solamente che chi proseguì con la violenza formava parte della dissidenza interna denominata ETA-militare, che sopravvisse, possiamo dire, all'ETA politico-militare (Fernández Soldevilla, Hidalgo, 2022). I *milis*, vale a dire gli *etarras* che formavano parte dell'ETA-militare, non placarono la loro sete di indipendenza nemmeno di fronte alla vittoria di Felipe González, dimostrando ancor più chiaramente che il loro unico scopo era quello di creare uno Stato proprio. I membri dell'ETA politico-militare, i *polimilis*, a metà degli anni Ottanta deposero le armi perché soddisfatti politicamente dall'esito elettorale progressista del 1982. La loro ispirazione non si limitava esclusivamente al nazionalismo, ma includeva forti sfumature di sinistra. Inoltre, i *polimilis* si beneficiarono di una amnistia non ufficiale. Da quel momento in poi sopravvisse solo l'ETA-militare che, in assenza di quella politico-militare, prese a chiamarsi semplicemente ETA.

I GRAPO, da parte loro, ridussero la loro attività armata dagli anni Novanta in poi, ma uccisero per l'ultima volta nel

2006, dopo aver provocato la morte di 93 persone (Ladrón de Guevara, 2022). Questo è un dato molto interessante, dal momento che questa organizzazione, poco studiata in Spagna e pressoché sconosciuta all'estero, ha ucciso più delle Brigate rosse in Italia e della RAF in Germania.

L'ETA abbandonò le armi solo nel 2011 e si dissolse definitivamente nel 2018. La produzione storiografica, giornalistica e politologica su questa organizzazione violenta è aumentata in maniera esponenziale proprio negli ultimi quindici anni, grazie anche al fatto che chi si dedica oggi allo studio dell'ETA non rischia la pelle come chi lo faceva quando il gruppo era ancora attivo. In tutto ciò, le vittime hanno acquisito un ruolo importante in Spagna, grazie anche alla visibilità ottenuta dal lavoro delle associazioni di vittime del terrorismo (López Romo, 2018; Llera, Retortillo, 2004), grazie ad alcune pubblicazioni e a una presenza pubblica molto più attiva rispetto alle vittime del terrorismo in Italia.

## 1. LE MEMORIE DELLE VITTIME DEL TERRORISMO

Il genere autobiografico è «quanto di meglio sia in grado di testimoniare la nostra libertà di parola, di opinione, di visione dei drammi e delle situazioni esistenziali della vita» (Demetrio, 2010). Scrivere di sé ha un effetto catartico, e questo effetto è ancor più evidente quando ci confrontiamo con le memorie delle vittime del terrorismo. Alcune di loro desiderano rendere pubblica la propria esperienza, e lo fanno attraverso le pubblicazioni, comunicando la loro intimità, proponendo un ritratto diverso da persona a persona, da caso a caso.

L'io narrante racconta in maniera fedele l'avvenimento che ha cambiato per sempre la vita di chi scrive e anche quella di chi gli sta attorno: familiari e amici. La costruzione letteraria del vissuto non si abbandona alla tentazione del romanzesco (Tassi, 2007), predilige, in genere, una narrazione diretta, esplicita, pungente, il cui obiettivo è quello di non far dimenticare il dramma, di far sì che nessuno dimentichi l'orrore provocato dal terrorismo (Cuesta, 2000).

Le memorie delle vittime del terrorismo si possono

catalogare in due tipologie.

Da una parte vi sono le narrazioni realizzate in prima persona da parte di vittime sopravvissute a un attentato o a un sequestro. In questo caso il racconto affonda nel ricordo traumatico di quanto avvenuto, e fa i conti non solo con la propria esperienza, ma anche con quella dei familiari la cui vita è pure cambiata il giorno dell'attentato. Spesso il libro si apre proprio con la rievocazione dell'avvenimento traumatico; prosegue poi con un'analisi della vita che si è sviluppata successivamente al trauma e l'adattamento alla nuova realtà. In Italia il libro più struggente in questo senso è quello scritto dall'architetto Lenci. La sua storia fu particolarmente traumatica. Il 2 maggio 1980, quattro terroristi di Prima Linea fecero irruzione nel suo studio, lo immobilizzarono e gli spararono alla nuca per «giustiziarlo». Tuttavia, la pallottola rimase conficcata nel cranio della vittima senza provocargli la morte. Per il resto della sua vita, Sergio Lenci dovette vivere con quel pezzo di ferro in testa, che gli provocava tremendi dolori e gli faceva ricordare ogni giorno il trauma che aveva vissuto. L'architetto narra in un libro (Lenci, 2009) il suo desiderio di capire il motivo di quell'attacco. Quella curiosità lo fece addirittura incontrare i suoi carnefici. Ma da quell'incontro non fu per nulla rincuorato, ne uscì piuttosto molto deluso, perché i terroristi non riuscirono a motivare il loro gesto. Anzi, gli fecero capire che obbedivano a ordini venuti dall'alto e che non sapevano praticamente nemmeno chi fosse il loro obiettivo.

Oltre alle narrazioni di chi è sopravvissuto a un attentato vi sono quelle (probabilmente le più numerose) dei familiari delle vittime. In questo secondo caso l'io narrante può a sua volta essere stato presente all'attentato (o comunque aver vissuto da vicino quegli attimi tremendi) o può averlo ricostruito anni dopo, con l'aiuto di testimonianze, articoli di giornale, sentenze. Mario Calabresi e sua madre, Gemma Capra, illustrano perfettamente questi due casi che abbiamo appena citato. Gemma visse in prima persona l'omicidio del marito, il commissario di Polizia Luigi Calabresi, assassinato da alcuni membri di Lotta Continua il 17 maggio 1972 a Milano. Nel suo romanzo autobiografico *La crepa e la luce: sulla strada del perdono* (2022) racconta in maniera molto dettagliata i momenti

concitati che seguirono la sparatoria, avvenuta proprio sotto casa, non appena il marito era uscito la mattina per andare al lavoro. Successivamente descrive il lungo processo di recupero fisico e psicologico cui fu sottoposta, le difficoltà come donna, in attesa del suo secondo figlio nel momento dell'omicidio, a crescere due bambini e a sopportare i numerosi atteggiamenti di rivittimizzazione a cui la società la espose (Capra, 2022). Essere la sposa di Calabresi, su cui pesò per anni il sospetto di aver in qualche modo favorito la morte dell'anarchico Giuseppe Pinelli, la fece diventare una vittima marginata.

Il figlio Mario, invece, nel 1972 aveva appena due anni, per cui elaborò le memorie della morte del padre molti più tardi, plasmandola nel libro *Spingendo la notte più in là* (2007), basato su narrazioni e letture sugli anni di piombo.

In generale le memorie delle vittime del terrorismo sono poco frequenti. Ciò è dovuto al fatto che si tratta di un genere letterario poco fruibile e spesso trascurato dalle case editrici. In Italia sono apparse invece numerose autobiografie di ex terroristi, pubblicate anche in case editrici importanti a pochi anni di distanza dalla fine degli anni di piombo, alcune addirittura quando la stagione del terrorismo non si era formalmente conclusa. Le vittime solo in pochi casi si sono cimentate nella scrittura e salvo alcuni casi famosi. Oltre al già citato Mario Calabresi mi verrebbe da aggiungere almeno Benedetta Tobagi (2015) e, in modo minore ma comunque in ottime case editrici, Silvia Giralucci (2011), Sabina Rossa (Fasanella; Rossa, 2006) e Luca Tarantelli (2013). Per il resto la visibilità delle loro opere è stata molto ridotta. Anche in Spagna questo fenomeno non ha avuto molto successo (Jiménez Ramos, 2023). A dire il vero nel paese iberico nemmeno i libri autobiografici scritti da ex militanti di organizzazioni armate lo hanno avuto. Sono veramente pochi gli esempi in questo senso. Probabilmente il più conosciuto è quello di Iñaki Rekarte (2015), famoso soprattutto perché intervistato da un noto giornalista.

### 3. SABER QUE SE PUEDE

Nel caso di Irene Villa, il libro in oggetto di questo articolo, «la volontà di narrarsi valica il rigido confine del dolore» (Cagnolati, Arriaga, 2016: 265) e lo fa in maniera non omologante rispetto ai codici egemonici (Cagnolati, 2012).

Il racconto di sé crea una narrazione identitaria che va oltre il genere (Ulivieri, Biemmi, 2011). Irene Villa è donna e vittima ma non vittima in quanto donna.

La sua storia può essere considerata uno dei fatti di cronaca più orrendi legati al terrorismo in Spagna. Il 17 ottobre 1991, all'età di 12 anni, Irene si apprestava ad andare a scuola con sua mamma, funzionaria della *Dirección General de Policía* di Madrid, quando una bomba collocata sotto la scocca dell'auto esplose. Lo scoppio lasciò in fin di vita madre e figlia. Ambedue si salvarono, ma riportarono danni irreversibili. Irene perse le due gambe e tre dita della mano sinistra.

A rivendicare l'attentato fu l'ETA. Nel 2004 Irene Villa, ormai venticinquenne, pubblicò il libro *Saber que se puede*, narrazione di quando accaduto quel giorno di ottobre del 1991. In quelle pagine descrive come la sua vita cambiò in un attimo, ma non lo fa mossa dal rancore, dalla rabbia, dalla tristezza, lo evoca da un'angolazione molto più positiva. Il suo è un messaggio di amore alla vita, di speranza, di lotta anche di fronte alle avversità più terribili e inesplicabili, come l'essere vittima di un attentato, per giunta quando si è ancora bambini. In quasi trecento pagine il lettore si ritrova a tu per tu con i ricordi e le riflessioni di una vittima del terrorismo.

Il testo è diviso in tre capitoli. Il primo, intitolato *Las barreras las pones tú*, racchiude un primo messaggio di assoluta positività: «Nunca me he sentido víctima porque creo que esa actitud no ayuda. Además, no se puede vivir pensando que te han puesto una bomba. Sencillamente volví a nacer. Pero sin piernas» (Villa, 2004: 17). Irene Villa accetta quanto le è successo, ascolta le parole di conforto della madre, fa di tutto per vivere una vita piena, nonostante le limitazioni provocate dalle amputazioni. Irene ricorda come fosse una bambina vivace, molto attiva, che adorava giocare a pallacanestro. L'amore per lo sport le fece, dopo l'attentato, continuare a praticarlo sino a diventare sciatrice alpina paraolimpica. Naturalmente, nonostante il taglio positivo di questo libro, in

nessun momento viene nascosto il primo impatto con la nuova realtà, tremendamente duro. La bambina si accorse solo dopo vari giorni di ricovero di non avere più le gambe:

«Aproveché este intervalo de tiempo en que nadie me miraba para levantar la sábana y descubrir lo que me habían hecho. Recuerdo perfectamente cómo salía mi padre llorando de la habitación en el momento en que me tocaba la pierna izquierda, bueno, su ausencia. Y es que, hasta aquel instante, no había notado nada fuera de lo normal. Tenía muchos vendajes y dos almohadas largas por piernas» (Villa, 2004: 62).

Ma la responsabilità che pesava sulle spalle di Irene, ancora così piccola, era enorme: «Si te caes tú, nos caemos todos» le ripeteva il padre (Villa, 2004: 65). E poi ci furono molti sogni frustrati: «pensé que nadie se iba a querer casar conmigo [...] ya no podría ir a clase. Ni jugar al baloncesto. Ni patinar sobre hielo [...] ni bañarme en el pantano [...] ya no subiría las montañas de la sierra» (Villa, 2004: 64).

Drammatico è il racconto del padre, dibattuto tra dare o no il consentimento ad operare la figlia di fronte alle poche speranze che le davano di sopravvivere i medici. Alla fine, la decisione fu quella di provare a salvare la bambina. E Irene riconosce che «nunca sabes todo el dolor que eres capaz de aguantar hasta que no estás en la situación» (Villa, 2004: 40-41). Una situazione che, secondo Irene Villa, è dettata da un destino «que ya está escrito y nadie puede cambiarlo» (Villa, 2004: 47).

Nel primo capitolo molte pagine sono dedicate all'amore profondo che unisce madre e figlia. Alla madre non importava aver perso una gamba e un braccio, il suo unico pensiero era quello di rivedere la figlia. Per questo motivo imparò velocemente ad usare le protesi, e poter così andare sulle «proprie gambe» all'ospedale in cui era ricoverata Irene<sup>1</sup>.

In questa prima parte del libro, l'autrice dedica un ampio spazio ai suoi cari, al padre e alla sua enorme sofferenza, e

---

<sup>1</sup> Madre e figlia vennero ricoverate in due ospedali diversi di Madrid dal momento che le ferite erano così gravi che in un solo ospedale non sarebbe stato possibile curare contemporaneamente entrambe.

soprattutto alla sorella. Di lei Irene parla come di una vittima quasi al di sopra di lei stessa dal momento che «nadie se ocupó de ella», «quedó completamente desprotegida y sin un camino que seguir» (Villa, 2004: 50). Ricorda la forza che dovette dimostrare per continuare a vivere, senza il sostegno che invece lei, come vittima principale, ebbe da parte di tutti, da parte della società civile, della politica, dei mezzi di comunicazione. La sorella invece ha sofferto in silenzio, dovendosi fare forza in ogni momento, patendo delle profonde ferite psicologiche, che sono ancor più gravi di quelle fisiche (Villa, 2004: 51). Di fatto è la mente che deve riuscire a farti superare i traumi. Non è quindi vero che il tempo cura tutto, senza la forza di volontà è impossibile uscire dal tunnel (Villa, 2004: 52).

Irene Villa e sua madre furono un esempio per chi soffre. Lo riconosce la stessa Irene: «nosotras queríamos demostrar que se puede ser feliz en cualquier situación, y bajo cualquier circunstancia, por muy dramática que resulte» (Villa, 2004: 69). La madre lo aveva detto chiaramente alla figlia quando entrambe erano ancora ricoverate in ospedale: «Irene, tenemos dos opciones. La primera es vivir siempre amargadas, sufriendo, maldiciendo a quienes nos han hecho esto y encerrarnos a llorar. La segunda es mirar hacia delante y luchar con valor y optimismo por recuperar nuestras vidas» (Villa, 2004: 73). Irene scelse la seconda opzione. Optò per «dejar de dar lástima para convertirnos en un impulso para todos los que se encontraban en una situación parecida» (Villa, 2004: 74).

Una volta che Irene prese coscienza del fatto che la sua vita sarebbe stata diversa ma non per quello meno bella e intensa, decise di «hacer de todo», addirittura festeggiare ogni 17 ottobre il compleanno della nuova vita, sua e di sua madre (Villa, 2004: 78).

Nonostante l'ottimismo, in questo racconto c'è spazio anche per chi non credeva in lei, e che le ricordava che la sua vita sarebbe stata tremendamente complicata. In molti cercarono di farla «bajar de la nube», ma nessuno vi riuscì. Irene preferì invece appoggiarsi a quelle numerose persone che le volevano bene, che l'ammiravano e che le auguravano una vita ogni giorno migliore, anche senza conoscerla direttamente. Vengono descritti numerosi atti di solidarietà pervenuti attraverso visite in



ospedale (di persone comuni ma anche di tanti famosi) e moltissime lettere. L'attentato dell'ETA ottenne per la prima volta un rifiuto generalizzato da parte della società civile, un rifiuto che anticipava di qualche anno quello realmente massiccio dopo il sequestro e successivo omicidio di Miguel Ángel Blanco, avvenuto nel 1997. Nel 1992 venne inoltre approvata la Ley de Presupuestos che attivava dei risarcimenti per le vittime del terrorismo.

Poi arrivarono le proteste. La descrizione della fatica che Irene fece per indossarle e poter camminare con loro è straziante. Ma alla fine ce la fece così bene che divenne una campionessa in vari sport. Seguirono moltissimi viaggi. Alcuni di piacere, altri per ricevere onorificenze, altri ancora per aiutare chi era in una situazione simile a quella di Irene. Il racconto dell'attentato dell'11 marzo 2004 a Madrid, in cui 192 persero la vita e quasi 2000 risultarono ferite dopo che in quattro treni scoppiarono dieci bombe jihadiste è emblematico del suo desiderio di aiutare gli altri (Villa, 2004: 178-184). Questo racconto appartiene al secondo capitolo, intitolato *Diario de una optimista*.

Il libro di Irene Villa non è in sé politico. Solo in alcuni aspetti risulta critico con i partiti che decisero, in qualche momento della loro storia, di scendere a patti con i terroristi (Villa, 2004: 172).

L'ultimo capitolo, intitolato *Contra el terrorismo: por la paz* è un elogio della pace e della convivenza e una critica feroce contro il terrorismo e la violenza indiscriminata. Nel 2004, anno di pubblicazione del libro, il terrorismo dell'ETA era ancora attivo, anche se in declino. Ci sarebbero voluti ancora sette anni prima della deposizione delle armi, e quattordici per la dissoluzione definitiva della banda terroristica.

Nel libro di Irene Villa, così come nella maggior parte delle pubblicazioni delle vittime del terrorismo, non c'è spazio per l'odio e la vendetta. In alcuni casi, c'è addirittura il perdono, perché, come dice la stessa Irene, «no hay paz sin perdón» (Villa, 2004: 17). In questo senso, Irene si era addirittura proposta di aiutare i terroristi e fare capire loro che in una società avanzata c'è un posto in cui è possibile esporre le proprie idee e avanzare libere richieste, è il Parlamento. Purtroppo, però, la stessa autrice arriva alla conclusione che è

inutile spiegare certe cose a chi si rifiuta di ascoltare, a chi non vuole nemmeno farsi aiutare (Villa, 2004: 237).

Sul perdono Irene diverge totalmente con la sorella, la quale «está harta de que se hable de los derechos de los presos terroristas» e dice che «lo único que le haría perdonar sería poder pensar que el daño que nos hicieron los siervos del terror ha servido para algo. Lo único que podría calmar su ira es el fin del terrorismo» (Villa, 2004: 51). La reazione del resto dei familiari di Irene Villa è passato dalla rabbia all'impotenza, ma anche sfiorato la vendetta. Al nonno passò per la mente l'idea di «coger a todos los terroristas y soltarlos en alta mar» (Villa, 2004: 55).

Il libro si chiude con una specie di decalogo per raggiungere la felicità basato sullo sviluppo dell'intelligenza emozionale, sulla necessità di vivere bene con noi stessi, di incoraggiare l'ottimismo e l'equilibrio e sull'importanza di viver il presente.

#### 4. CONCLUSIONI

In questo articolo abbiamo analizzato in profondità un libro scritto da Irene Villa, una delle vittime ferite dall'ETA. Si tratta di un racconto autobiografico di chi ha perso entrambe le gambe e tre dita della mano sinistra in un attentato commesso dai terroristi baschi il 17 ottobre 1991. Anche la madre dell'autrice del libro rimase gravemente ferita in quella circostanza.

La narrazione è notevolmente diversa dal resto delle memorie scritte da vittime del terrorismo. *Saber que se puede* è una specie di manifesto dell'ottimismo, un inno alla vita e un'ispirazione per le persone che hanno sofferto drammi simili a quelli che hanno cambiato la vita di Irene Villa.

In questo volume il lettore trova di fronte a sé il racconto di una ragazza che ricorda quanto avvenuto una dozzina di anni prima, quando all'età di soli 12 anni la sua vita cambiò per sempre. Ma il messaggio che traspare dalle pagine del libro non è mai di odio, rancore e vendetta, è piuttosto di speranza. Non tutte le vittime approvano questo tipo di reazione nei confronti di un fatto così assolutamente annichilante, ma Irene Villa non esita a proporre una chiave di lettura incoraggiante, ma non per questo cieca di fronte ai soprusi e alle violenze. Anzi, il suo è un

messaggio di pace e di giustizia e al contempo di perdono. Irene non è, in fondo, la unica protagonista di questo romanzo. Di fatto, la sua è un'autobiografia tutta al femminile, un'arringa sul coraggio e sulla forza interiore della madre e della sorella.

#### BIBLIOGRAFIA

- BABY, Sophie (2021). *El mito de la Transición pacífica*. Madrid: Akal.
- CAGNOLATI, Antonella (2012). *Biografía e formación*. Milano: Book Farm.
- CAGNOLATI, Antonella; ARRIAGA, Mercedes (2016). “Vite ribelli: storia, memoria, autobiografia”. In A. Cagnolati; C. Covato (ed.), *La scoperta del genere tra autobiografia e storie di vita* (pp. 265-271). Sevilla: Benilde.
- CALABRESI, Mario (2007). *Spingendo la notte più in là*. Milano: Mondadori.
- CAPRA, Gemma (2022). *La crepa e la luce: sulla strada del perdono*. Milano: Mondadori.
- CASALS, Xavier (2016). *La Transición española*. Barcelona: Editorial Pasado y Presente.
- CASTRO, Lorenzo (2010). “El PCE8r y los GRAPO”. *IV Jornadas Internacionales sobre terrorismo*, recuperato da <file:///Users/matteore/Downloads/Dialnet-EIPCERYLosGrapo-5735656.pdf>.
- CATALÁN DEUS, José (2019). “del FRAP al GRAPO. Una imposible insurrección maoista”. In J. Avilés; J. M. Azcona; M. Re (eds.), *Después del 68. La deriva terrorista en Occidente* (pp. 379-414). Madrid: Silex.
- CUESTA, Cristina (2000). *Contra el olvido*. Madrid: Temas de Hoy.
- DEMETRIO, Duccio (2010). “Scrivere di sé oltre la perdita”. *Psicoart*, 1(0), recuperato da <file:///Users/matteore/Downloads/1822-Articolo-3836-1-10-20100503.pdf>.
- FASANELLA, Giovanni; ROSSA, Sabina (2006). *Guido Rossa. Mio padre*. Roma: Rizzoli.
- FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka; DOMÍNGUEZ, Florencio (2018). *Pardines. Cuando ETA empezó a matar*. Madrid:

- Tecnos.
- FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka; HIDALGO, Sara (2022). *Héroes de la retirada*. Madrid: Tecnos.
- GIRALUCCI, Silvia (2011). *L'inferno sono gli altri*. Milano: Mondadori.
- JIMÉNEZ RAMOS, María (2023). *El tiempo del testimonio: las víctimas y el relato de ETA*. Granada: Comares.
- LADRÓN DE GUEVARA, Carmen (2022). *Las víctimas del terrorismo de extrema izquierda en España*. Córdoba: Almuzara.
- LENCI, Sergio (2009). *Colpo alla nuca*. Bologna: Il Mulino.
- LÓPEZ ROMO, Raúl (2018). "Las víctimas en el centro del relato". In A. Rivera (Ed.), *Naturaleza muerta*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- JUARISTI, Patxi, RETORTILLO, Alfredo (2004). "El apoyo a las víctimas". In F. Llera e A. Retortillo (Eds.), *Los españoles y las víctimas del terrorismo*, Madrid: CIS.
- REKARTE, Iñaki (2015). *Lo difícil es perdonarse a uno mismo*. Madrid: Península.
- REINARES, Fernando (2001). *Patriotas de la muerte*. Madrid: Taurus.
- RODRIGUES LÓPEZ, Jonatan (2023). *Los GRAPO contra el Estado (1968-1985)*. Madrid: Il Marciano Sonoro Ediciones.
- TARANTELLI, Luca (2013). *Il sogno che uccise mio padre*. Roma: Rizzoli.
- TASSI, Ivan (2007). *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*. Roma-Bari: Laterza.
- TOBAGI, Benedetta (2015). *Mi batte forte il tuo cuore*. Torino: Einaudi.
- ULIVIERI, Simonetta; BIEMMI, Irene (2011). *Storie di donne. Autobiografia al femminile e narrazione identitaria*. Milano: Guerini.
- VILLA, Irene (2004). *Saber que se puede*. Madrid: Ediciones Martínez Roca.

“AHIMÈ, CHE ACERBO ET AMOROSO AFFECTO  
ME DISNODA DA MEMBRO IN MEMBRO!”.

INCHIESTA SULLA CORPOREITÀ  
NELL’ESPRESSIONE FEMMINILE DEL  
DESIDERIO, XV-XVI SEC.

“AHIMÈ, CHE ACERBO ET AMOROSO AFFECTO  
ME DISNODA DA MEMBRO IN MEMBRO!”.

ENQUIRY INTO CORPOREALITY IN THE  
FEMALE EXPRESSION OF DESIRE, XV-XVI SEC.

Victoria RIMBERT  
*Université Grenoble Alpes*

*Riassunto*

Mentre molte scrittrici e poetesse dei secoli XV-XVI hanno tentato di imporre la propria voce autoriale eliminando la corporeità dalle loro opere, alcune hanno non hanno del tutto eliminato la componente sensuale dalle proprie opere. L’articolo indaga le strategie letterarie che hanno permesso alle autrici di esprimere il desiderio femminile, ricollocando il proprio corpo e quello dell’amato nel fulcro della loro produzione.

*Parole chiave:* scrittura femminile, petrarchismo, Rinascimento, desiderio.

*Abstract*

While many female writers and poets of the 15th-16th centuries attempted to impose their authorial voice by removing corporeality from their works, some did not completely eliminate the sensual component from their works. The article investigates the literary strategies that allowed women authors to express female desire by placing their own body and that of their beloved at the centre of their production.

*Keywords:* women’s writing, petrarchism, Renaissance, desire.

Mentre l'esperienza della scrittura femminile si diffonde in maniera inaudita sulla penisola italiana nei secoli XV-XVI, le tematiche sfruttate dalle scrittrici rimangono per lo più circoscritte nei limiti della convenevolezza imposta alle donne. L'espressione del desiderio femminile, ritenuta illecita, rimaneva in mano agli autori maschi, sul modello dell'*Elegia di madonna Fiammetta* di Boccaccio, o confinata alle battute più triviali dei personaggi femminili della novellistica. Per potersi inserire in un ambito finora quasi esclusivamente maschile, le autrici hanno dovuto, in un primo tempo, conformarsi a un modello di femminilità esemplare. Mentre i discorsi teologici, filosofici e medicali associavano la donna al corpo e l'uomo alla ragione, per poter ragionare, appunto, le scrittrici hanno tentato di nascondere il proprio corpo, di virilizzarsi per mettersi in scena e presentarsi come esseri quasi a-corporali. Per questo motivo le poetesse più apprezzate della prima metà del Cinquecento, Vittoria Colonna e Veronica Gambara, hanno esibito, nella loro produzione, il proprio *status* di donne caste, sfruttando la loro vedovanza presentata come esemplare, al fine di compensare la trasgressione che costituiva la pratica letteraria femminile.

Ciononostante, alcune donne hanno voluto esprimere il desiderio femminile, i loro sentimenti ma anche le sensazioni del proprio corpo, sempre nel contesto di relazioni extraconiugali, che si sottraevano agli imperativi di moralità e alla costrizione che rappresentava, molto spesso, il matrimonio. La diffusione di questi testi è spesso rimasta ristretta, se non completamente privata, proprio per via della trasgressione che rappresentavano, fino al successo della figura della cortigiana onesta alla fine del secolo (Rosenthal, 1992). Tali espressioni, tuttavia, rimangono spesso molto stereotipate e poco descrittive, con l'onnipresenza della metafora del fuoco, o l'uso del cuore come "parola-schermo" che sostituisce l'evocazione diretta del corpo. Cercheremo dunque di indagare, in un campione di testi di Ceccarella Minutolo, Maria Savorgnan, Gaspara Stampa, Chiara Matraini e Veronica Franco, la presenza, anche sporadica – e perciò significativa – della corporeità, e le strategie che permettono alle autrici di esprimere il loro desiderio sensuale. Tale analisi permetterà di mettere in rilievo le prime tracce di

connessioni tra linguaggio letterario e corpo sensiente e desiderante espresse da voci femminili, che si riappropriano, dunque, della messa in parole del proprio corpo, sempre operata, finora, dagli uomini.

## 1. BELLEZZA DEL CORPO DESIDERATO

Al momento della sua creazione e codificazione, il petrarchismo femminile, per affermarsi, si distingue dal petrarchismo maschile per via dell'assenza quasi totale di corporeità, elemento centrale nella produzione dei poeti che esibiscono una fondamentale componente sensuale, seguendo il modello di Petrarca: "Laura è insomma presente nel Canzoniere col suo corpo, scrutato in tutte le sue parti, goduto per la sua sensuale bellezza" (Picone, 2005: 21). Il corpo femminile è descritto in maniera dettagliata anche se stereotipata (pelle pallida, occhi azzurri, capelli biondi), in proporzioni maggiori rispetto all'evocazione delle qualità morali, intellettuali o artistiche dell'amata. La lode petrarchista del corpo femminile si iscrive in una tradizione antica, ispirata anche direttamente alla produzione trobadorica medievale. L'esaltazione della bellezza maschile, invece, non costituisce una vera e propria tradizione letteraria, soprattutto se formulata da una donna (Smarr, 2001). Potrebbe, anzi, essere percepita sia come un'oggettificazione dell'uomo che come un'espressione di sensualità e di desiderio illecito per una donna. Il petrarchismo femminile, dunque, sviluppatosi principalmente sul modello delle *Rime* di Vittoria Colonna, ha rinnegato completamente, in un primo periodo, il godimento estetico, per concentrarsi sulla lode di valori militari e virili come la bravura, la forza e l'ingegno strategico. La soppressione della sensualità è stata facilitata, nel caso di Vittoria Colonna, dal suo essere vedova: la morte dell'amato impediva ogni accusa di lascivia e la scrittrice si adeguava al ruolo di vedova ideale perpetuatrice della memoria del marito (Smarr, 2001). Vittoria Colonna e altre, come Isabella Morra, hanno anche trasferito la lode dettagliata del corpo maschile verso l'unico oggetto d'amore legittimo: Cristo (*ibid.*). Le poetesse successive si sono ispirate al modello colonniano

(Wainwright, 2021), ma molte hanno anche abbandonato la tematica amorosa, troppo complessa da reintegrare in quanto donna, per dedicarsi alla poesia di omaggio, alla poesia politica oppure spirituale, generi di grande successo e paradossalmente più accessibili per le donne, nonostante si tratti di tematiche ritenute “virili”.

Ma il corpo maschile non è del tutto assente dalla produzione poetica femminile. Alcuni tratti fisici possono essere evocati in maniera sporadica: si tratta spesso di un elemento isolato che fa da sineddoche per evocare la bellezza dell'amato. Molto famoso il trittico poetico di Veronica Gambara, detto “degli occhi lucenti” e composto dai sonetti *Dal veder voi, occhi lucenti e chiari* e *Vero albergo d'amore, occhi lucenti*, e dal madrigale *Occhi lucenti e belli* (Gambara, 1995: 77-80). Gli occhi diventano il supporto di ogni lode, e a loro vengono attribuiti numerosi aggettivi qualificativi che si possono applicare alla persona intera dell'amato, qui il marito, Giberto X da Correggio: sono “rari”, “limpide stelle [...] soavi e liete”, “Lieti, mesti, superbi, umili, alteri”, “felici”, “beati e cari”, “sereni, allegri e chiari”, “raggi ardenti”. Tale accumulazione di aggettivi, più espressivi che descrittivi, ci dà però ben poche informazioni sull'aspetto concreto dell'amato. La poetessa ebbe così la prudenza di evitare l'oggettificazione del marito, pur scegliendo di lodare una parte del suo corpo, che sembra diventare un simbolo della sua persona e non più un elemento anatomico, un organo tangibile e funzionale. La lucchese Chiara Matraini, che scrisse da vedova un canzoniere probabilmente rivolto all'amante e concubino, fa la lode, pure in termini evasivi, dell'amante ma anche dei suoi atteggiamenti, “quel vago viso / e l'angelico riso”, e il suo “portamento altero” (Matraini, 1989: 75), espressioni che ci danno un'impressione un po' più viva della figura dell'amante e del suo modo di comportarsi.

Molto più esplicita Gaspara Stampa quando scrive dell'amante, il conte Collaltino di Collalto. La produzione della poetessa di origine padovana è caratterizzata proprio dall'immediatezza della trascrizione di un'intensa passione extraconiugale: “The intensity of the passions described in Stampa's *Rime* – the excitements, jealousy, subtle irony, the pleasure derived from being united with the lover and the



subsequent pain of separation – seems to be far more rooted in real experiences than what was common in the lyrical tradition of Renaissance [...]” (Falkeid, Feng, 2015: 4). Se la bellezza non è l’unica qualità dell’amato, viene evocata nella maggior parte dei componimenti del canzoniere, in modo, tuttavia, spesso generico e poco dettagliato: “divin sembante” (Stampa, 2002: 145), “alma beltade” (2002: 104). Il viso e gli occhi costituiscono gli elementi più ricorrenti della descrizione fisica di Collaltino: “la faccia graziosa e bella” (2002: 144), i “begli occhi almi e lucenti” (2002: 98). Talvolta, la poetessa riprende l’analogia con elementi celesti e astronomici, popolarizzata dalla corrispondenza proposta da Vittoria Colonna tra l’amato e il sole, dando un tocco più spirituale alla descrizione di elementi anatomici: “Io assimiglio il mio signor al cielo / meco sovente. Il suo bel viso è ’l sole; /gli occhi, le stelle” (Stampa, 2002: 84). Le continue allusioni alla bellezza dell’amato inducono inoltre la poetessa a introdurre un paradosso: vuole che egli sia ammirato da tutti, ma le donne (spesso apostrofate nei suoi componimenti) non lo devono guardare troppo per non suscitare la gelosia della poetessa. Si tratta di una chiara allusione alla poca fedeltà dell’amato nei suoi confronti, ma anche di uno stratagemma che mette in risalto, grazie alla strumentalizzazione della gelosia (Feng, 2015; Jones, 2015), la bellezza desiderabile del conte: “Ma, s’ella è donna, non s’affissi molto, / ché resterà subitamente presa / fra mille meraviglie del bel volto” (12002: 58). Se molte evocazioni rimangono generiche e sono soprattutto delle citazioni di Petrarca e Vittoria Colonna, il sonetto *Chi vuol conoscer, donne, il mio signore* dà forse la descrizione più dettagliata, nella letteratura femminile del Cinquecento, di un bell’uomo:

Chi vuol conoscer, donne, il mio signore,  
miri un signor di vago e dolce aspetto,  
giovane d’anni e vecchio d’intelletto,  
imagin de la gloria e del valore:  
di pelo biondo, e di vivo colore,  
di persona alta e spazioso petto,  
e finalmente in ogni opra perfetto,  
fuor ch’un poco (oimè lassa!) empio in amore. (2002: 85)

Collaltino di Collalto è dunque giovane, biondo, alto e muscoloso: per Gordon Braden, “Stampa is prompt enough in fixing her beloved in a female gaze of idealizing desire” (1996: 124). Per mettere questa bellezza in rilievo, la poetessa non esita a introdurre un paragone con lei, che sembra voler giustificare il fatto che l’amante la trascura: “egli è nobile e bel, tu brutta e vile” (Stampa, 2002: 177). Questo confronto viene ripreso nei sonetti in cui chiede agli artisti, quelli “che ’n marmi, in colori, in bronzo, in cera / imitate e vincete la natura” (2002: 114), di fare il ritratto dell’amato proprio com’è, mentre lei deve essere raffigurata per metà triste, e per metà allegra. Rimpiange di essere solo capace di scrivere, mentre la padronanza delle arti figurative le permetterebbe di trascrivere meglio la bellezza dell’amato:

Deh perché non ho io l’ingegno e l’arte  
di Lisippo e d’Apelle, onde potessi  
il viso, che per sole al mondo elessi,  
dipinger e scolpir in qualche parte,  
poi che non posso ben ritrarr’ in carte,  
com’avrian con lo stile ritratto essi,  
le mie due stelle, la cui luce impressi  
pria sì nel cor, che d’indi non si parte? (2002: 116)

Il legame tra i due amanti, dunque, è proprio un legame fisico (anche se non solo). L’insistenza sulla bellezza dell’amato traduce un’attrazione sensuale, da parte dalle poetesse, per quelli che descrivono e onorano, avvicinandosi maggiormente al petrarchismo maschile.

## 2. SENSAZIONI DEL CORPO DESIDERANTE

“Brutta e vile”: se la descrizione precisa del corpo dell’amato rimane rara e sembra mettere le poetesse a disagio, questo verso della Stampa ci spinge a rimettere l’io femminile al centro della nostra indagine, per chiederci quale sia l’effetto prodotto dalla vista di questo corpo per le scrittrici, per il desiderio femminile. Anche se dal Medioevo la teoria medica confermava l’effetto

fisico prodotto dalla vista dell'oggetto desiderato, fino a provocare la malattia dell'amore "eroico", si trattava indubbiamente di un argomento altrettanto difficile per le poetesse. Tali allusioni finiscono di ribaltare i ruoli tradizionali: il maschile è diventato oggetto passivo di contemplazione, mentre il femminile diventato attore consapevole del proprio desiderio. Alcune poetesse, come Chiara Matraini, hanno evitato questo scoglio, troppo rischioso, trasformando in chiave neoplatonica il piacere fisico in godimento spirituale: "tal io, ne l'alto mio felice obbietto / mirando il chiaro, angelico costume, / godo e gioisco e ognor par mi consume / nuovo desio di più santo diletto" (Matraini, 1989: 23). Solo l'evocazione del caldo le permette di rendere conto di una sensazione fisica associata al desiderio, in modo tuttavia molto tradizionale, e perciò non ritenuto osceno – se la sua relazione con un uomo sposato non fosse così nota nella sua città di origine: "e sì soave è 'l foco / che 'l cor gioisce e l'alma si disface" (1989: 17). Anche Maria Savorgnan evoca il fuoco suscitato in lei dall'amante Pietro Bembo, nel sonetto in cui gli dichiara il proprio amore: "[...] onde ch'io mi consumo in fiamme ardente, / dil dolce foco che mi puose in seno / tuo divo aspecto candido e sereno" (Bembo, Savorgnan, 1950: 3). Sia Chiara Matraini che Gaspara Stampa, inoltre, evocano anche l'effetto del desiderio sulle proprie capacità cognitive, danneggiate come se il corpo sovrastasse la ragione: "Vedo ben che il desire / fuor del dritto sentir troppo mi porta" (Matraini, 1989: 11), "la bellezza ch'io amo, e ch'io pavento, / ogni senso m'intrica, offusca e sforza" (Stampa, 2002: 96). Gaspara Stampa descrive poi un contatto, anche se apparentemente casto, tra i due amanti dopo una lunga separazione: "Osarò io con queste fide braccia / cingerli il caro collo, ed accostare / la mia tremante a la sua viva faccia?" (2002: 145). Il verso permette di immaginare, anche se non viene descritto, un commovente bacio di riunione.

Ceccarella Minutolo, scrittrice napoletana attiva negli anni 1460-70, si nasconde dietro lo stratagemma del *prête-plume*, affermando, nella lettera inaugurale della sua raccolta epistolare, di aver trascritto storie e sentimenti altrui: "Trovarai [...] alcune lictere de passione de amatori, la quale, pregata da parenti et strettissimi amici, non agio possuto negare, secundo la loro

passione composte”, temendo comunque di “non incorrere maggiore del mio honore danno che de fama celebrato nome acquistare” (Minutolo, 1999: 34). Grazie a questa lettera programmatica improntata alla *captatio benevolentiae*, Ceccarella Minutolo può sviluppare espressioni infiammate di amore ricambiato e palesemente sensuale:

[...] voglio che omne mio sentuto amore, omne amoroso desio, omne piacevole affanno, tutti mei receputi piaceri, tutti spisi laburi et li continui mandati sospiri dal secreto incendio del mio inpresinato cuore se debiano convertire in arabia contra mei delicate membra, non manco amate da te, mio unico et eletto amore, che li propii occhi. (1999: 48-49)

Il cambiamento semantico è significativo: il desiderio dell'amante non è diretto verso il cuore, solita parola-schermo, ma verso le membra della donna, che rimandano all'aspetto fisico e sensuale dell'amore. La scrittrice napoletana usa anche l'espedito dell'epistolario fittizio per sviluppare, in una delle sue lettere, una questione d'amore, indirizzata dall'io femminile all'amante, che riguarda proprio la soddisfazione e la frustrazione dei desideri fisici in un rapporto amoroso:

Dicese in amore esserno cinque linee oviro gradi de amore: prima è videre, secundo è parlamento, tercia è tatto, quarta è porgere la bocca, quinta per honestà se tacie. Lo dubio è tale: sono tre amatori e quale in loro innamorate lo primo gode ne la prima linea et desidera pervenire a la secunda, lo secundo amante gode la prima et la secunda et arde attignere la terzza, lo terzzo gode de le quattro et more ottenere la quinta. Dubitasi quale de quisti tre maggiore desiderio tene (1999: 56)

La tematica dei cinque gradi d'amore (contatto visivo, conversazione, contatto fisico, bacio e atto sessuale) è tradizionale, esposta nella letteratura cortese francese e nei *carmina burana*. Secondo questa teoria, il processo di innamoramento consiste nell'integrazione graduale di tutti i sensi nei contatti tra gli amanti, fino al godimento supremo, qui “per honestà” non nominato (Verdon, 1996: 11-42). La citazione maliziosa, da parte di Ceccarella Minutolo, di questo

motivo sotto forma di caso d'amore, lasciato senza risposta, è destinata a divertire il lettore che deve risolvere il dilemma, e lo può fare solo riferendolo alle proprie sensazioni fisiche, ai propri desideri, alle proprie esperienze.

L'aspetto fisico del rapporto amoroso viene sviluppato in termini anche più espliciti da Veronica Franco, "cortigiana onesta" veneziana della seconda parte del secolo – la menzione dell'esercizio della prostituzione è qui fondamentale perché "essendo tale attività incentrata sul corpo, e su un corpo innegabilmente sessuato, essa confronta costantemente e direttamente l'autrice con una questione di genere" (Crivelli, 2005: 83). Le *Terze rime*, pubblicate nel 1575, sono in gran parte rivolte ai suoi amanti e spasimanti, e l'autrice non nasconde il rapporto intimo che ricorda o brama con i primi, mentre nega i suoi favori ai secondi (Miguel, 2022: 77-118). Ribalta l'immagine della prostituta che vende il proprio corpo a tutti, valorizzando i propri desideri fisici che prevalgono sulle opportunità di guadagno. Anzi, il piacere sessuale è accresciuto dalla riverenza dell'amante: il corpo non è solo corpo, è anche connesso con la sfera affettiva e con un certo senso di autostima:

Così dolce e gustevole divento  
quando mi trovo con persona in letto  
da cui amata e gradita mi sento  
che quel mio piacer vince ogni diletto,  
sì che quel, che strettissimo pareo  
nodo de l'altrui amor divien più stretto (Franco, 2007: 68).

L'allusione esplicita al rapporto sessuale, come accade spesso, viene rafforzata dall'immagine petrarchista del nodo d'amore, usata qui per esprimere un legame carnale (Crivelli, 2005: 98-99). Anche il motivo della battaglia amorosa (pensiamo subito al duello tra Tancredi e Clorinda nella *Gerusalemme liberata* di Tasso, pubblicata qualche anno dopo) è carico di una notevole sfumatura carnale:

Forse nel letto ancor ti seguirei,  
e quivi, teco guerreggiando stesa,  
in alcun modo non ti cederei:

per soverchiar la tua sì indegna offesa  
ti verrei sopra, e nel contrasto ardita,  
scaldandoti ancor tu nella difesa,  
teco morrei d'egual colpo ferita (2007: 136)

Il letto, “ov’in grembo t’accolsi, e ch’ancor l’orme / serba dei corpi in sen l’un l’altro stante” (2007: 134) è il luogo privilegiato del colloquio amoroso, lasciando pochi dubbi sulla natura di tali incontri. Anzi, la poetessa si mette in scena in quanto favorita dalla dea dell’amore, descrivendo agli amanti future delizie sensuali:

Aperto il cor vi mostrerò nel petto  
allor che ’l vostro non mi celerete  
e sarà di piacervi il mio diletto;  
e, s’a Febo sì grata mi tenete  
per lo compor, ne l’opere amorose  
grata a Venere più mi troverete.  
Certe proprietati in me nascose  
vi scovrirò d’infinita dolcezza,  
che prosa o verso altrui mai non espose. (2007: 62)

Il componimento, chiaramente metapoetico, sottolinea il doppio talento rivendicato da Veronica Franco, come scrittrice e amante, in un gioco che mette in rilievo l’interconnessione tra i due aspetti della sua persona. Il corpo e i piaceri sensuali si presentano come fonte di ispirazione per la pratica letteraria, mentre la scrittura poetica si configura come preliminare all’atto sessuale, destinata a suscitare il desiderio maschile. L’amore femminile, dunque, non è solo descritto come affettivo, spirituale o platonico: la vista o il pensiero dell’amante provoca reazioni fisiche, sensazioni concrete sul corpo femminile desiderante.

### 3. DECADENZA DEL CORPO DISAMATO

Un’altra strategia largamente usata dalle scrittrici è l’esposizione di un desiderio in negativo, cioè la descrizione degli effetti, sul corpo femminile, di un desiderio frustrato dall’assenza o dalla trascuranza dell’amato. La scrittura di

Gaspara Stampa è particolarmente segnata da questo strumento narrativo, poiché esibisce l'infedeltà, la crudeltà del conte, ma anche i suoi viaggi all'estero dettati dai suoi impegni militari: usando ampi riferimenti al genere pastorale, la poetessa costruisce un'immagine di sé straziata fisicamente dai dolori della lontananza e dalla negligenza dell'amante. Si ritrae spesso mentre piange per colpa sua:

Quando fia che non sia di pianto molle  
il petto moi, ch'a gran pena sostiene  
l'anima fuggitiva, or che la spene,  
ch'era sì poca, ancora Amor ne tolle? (Stampa, 2002: 95)

Il pianto, le preoccupazioni, i tormenti e la frustrazione hanno un effetto negativo diretto sull'apparenza fisica della donna:

Io ho le forze omai sì fiacche e dome,  
sì spaventosa son tornata e vile,  
che, quasi ad Eco imagine simile,  
di donna serbo sol la voce e 'l nome. (2002: 178)

Il corpo, "arso e 'mpiagato" (2002: 188), diventa il supporto per esprimere le sofferenze psicologiche della poetessa, anche se l'introduzione di un altro amante le permette, in seguito, di reinterpretare il topos della donna abbandonata (Andreani, 2015). Il disfacimento del corpo è inoltre accentuato dall'evocazione della ninfa Eco, il cui corpo, secondo Ovidio, si disseca fino a scomparire completamente dopo la morte di Narciso (Chemello, 2005: 63). Anche Chiara Matraini esprime simili sentimenti di decadenza fisica provocata dalle pene d'amore, in due occasioni: quando l'amante viene allontanato da lei, e al momento della sua morte, che permette alla poetessa di imitare il modello di Vittoria Colonna: "Occhi miei lassi [...] / che faremo dunque, se non sempre a terra / pien di lagrime star dolenti e chini?" (Matraini, 1989: 85).

Per Ceccarella Minutolo, le occasioni per esprimere il corpo addolorato sono più variegate, grazie alla forma da lei scelta per la sua opera, che le permette di affrontare in epistole fittizie diverse questioni d'amore, da diversi punti di vista, maschili e

femminili. Ritroviamo il motivo dell'amante allontanato per motivi militari, la cui assenza provoca un indebolimento del corpo della donna: "Sforzaria li perdute membre et le allentate forse ad scrivere più longo, dolce anima mia, se tu non te avisse transportata con tico l'anima et tutto lo mio vigore" (Minutolo, 1999: 50-51). Vi si ritrova anche la sofferenza provocata da un'amante crudele: ogni organo prima associato ai piaceri dell'amore, cioè gli occhi che contemplano la bellezza dell'amato e la bocca che lo bacia e conversa piacevolmente con lui, sono reinterpretati in chiave patetica quando l'amante si rivela infedele:

Oh, occhi in tante male immersi pericoli! La vostra speciosa vista, non accepta al mio core, bene per altra donna iniustamente ne è tolta. [...]. Et tu, lingua, et tu, mia trista bocca, poi che perduta è la mia altezza, poi che m'è tolto per chi volava in cielo, revolta tuoe amorosi losenghe in biastema de mia scontentezza, muta el tuo tante fiata chiamato et invocato nomo, et con disperato destino grida morte, morte, et renega vita, ioia, festa et omne bene. (1999:53-54)

Vi viene reinterpretata anche la metafora del fuoco: l'amore che scaldava piacevolmente il corpo con la gelosia si trasforma in fiamma che lo strazia fino a mutilarlo: "Ahimè, che acerbo et amoroso affecto me abrusa, me disrompe et me disnoda da membro in membro!" (48). Ma l'elemento perturbatore può essere altro: poiché, anche in queste lettere fittizie, si tratta comunque sempre di amori clandestini, la narratrice dell'epistola XIII rimpiange di essere sottomessa al proprio marito, ostacolo che le impedisce di vivere il suo vero amore. Questa situazione provoca, sul modello boccacciano dell'*Elegia di madonna Fiammetta*, un disfacimento dettagliato delle bellezze fisiche della donna:

Oviro perpetua carcere o violenta morte a'mme non mancarà da lo male agratato marito, lo quale più ogne dì de me comprende insolite ardure de sospirante core, sente et vede lo scambiato viso, la mutata natura, como so' dimenticata de mia iuventate, da me stessa abandonata, sì che lo mio amaro viso non sape che cosa sia ornamento feminino, né mai la



angosciosa imagine se effinge né se rapresenta dintro lucido specchio, imitatore de naturale viso. (49-50)

Il desiderio frustrato ha dunque un impatto diretto sulla salute, il corpo, il vigore e l'aspetto fisico dell'amante separata, per varie ragioni, dall'amato. Se il motivo della malattia d'amore è tradizionale, la novità introdotta dalle scrittrici è quella di riappropriarsi sottilmente di questo discorso per suggerire che il desiderio appagato provoca effetti contrari, cioè un accrescimento della bellezza e dell'energia vitale della donna innamorata e riamata.

Per concludere, è bene forse evocare un ultimo elemento del corpo femminile. Il desiderio viene espresso, per tutte le nostre scrittrici, tramite la necessità di cantare, cioè di scrivere. La mano e la voce intervengono in maniera più o meno esibita, ma sempre presente nel sottotesto. Ceccarella Minutolo designa sistematicamente le sue capacità letterarie con la propria energia vitale: entrambe si scemano per colpa dell'assenza dell'amato: "[...] non solamente so' dimenticata de scrivere in prolisso sermone, ma etiamdio so' discordata de me medesima, tuttavia pensando in te, vago et a me delettoso amante. Crideme, anima dolce, fugita me è la mente e lo stile [...]" (Minutolo, 1999: 51). Chiara Matraini cita direttamente Petrarca per rivendicare, in maniera metastuale, sia le sue conoscenze culturali che le proprie competenze letterarie: "Poiché tacer non posso / e 'l chiuso foco omai non pò celarsi, / convien ch'io torni a l'amorose note" (Matraini, 1989: 12). La voce come espressione del corpo, la penna come estensione del corpo: anche Gaspara Stampa evoca il suo ruolo di trascrittrice della bellezza e delle altre qualità dell'amato, di colui "che 'n tante carte omai celebri ed orno" (Stampa, 2002: 95), colui "per chi arsi ed ardo ancor, canto e cantai" (2002: 96). La mano che compie l'operazione letteraria ed esprime il desiderio, la passione, i sentimenti e le sensazioni permette alle scrittrici di non essere più ridotte, come voleva la tradizione, al proprio corpo, ma esso non viene più rinnegato, nascosto. La mano che scrive lo esibisce nella complessità dei suoi sensi e delle sue reazioni, che la scrittrice è capace di trasformare, grazie alla scrittura, in processo ragionato, se non ragionevole. La mano che scrive le permette di

superare la dicotomia donna-corpo/uomo-ragione, inventando un modo inedito di collegare l'uomo e la donna, al livello testuale, il corpo e la ragione, al livello metatestuale, proprio grazie al processo creativo.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDREANI, Veronica (2015). "Gaspara Stampa as Salamander and Phoenix: Reshaping the Tradition of the Abandoned Woman". En *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry* (pp. 171-184), Unn Falkeid, Aileen A. Feng (eds), Farnham, Burlington: Ashgate.
- BEMBO, Pietro, SAVORGNAN, Maria (1950). *Carteggio d'amore (1500-1501)*. Firenze: Le Monnier.
- BRADEN, Gordon (1996). "Gaspara Stampa and the Gender of Petrarchism". *Texas Studies in Literature and Language*, 38 (2), pp. 115-139.
- CHEMELLO, Adriana (2005). "La storia singolare della fidelissima Anasilla". En *L'una et l'altra chiave. Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo* (pp. 45-77), Tatiana Crivelli, Giovanni Nicoli, Mara Santi (eds), Roma: Salerno Editrice.
- CRIVELLI, Tatiana (2005). "Note sul sistema petrarchista di Veronica Franco". En *L'una et l'altra chiave. Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo* (pp. 79-102), Tatiana Crivelli, Giovanni Nicoli, Mara Santi (eds), Roma: Salerno Editrice.
- FALKEID, Unn, FENG, Aileen A. (2015). *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*. Farnham, Burlington: Ashgate.
- FENG, Aileen A. (2015). "Desiring Subjects: Mimetic Desire and Female *Invidia* in Gaspara Stampa's *Rime*". En *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry* (pp. 75-92), Unn Falkeid, Aileen A. Feng (eds), Farnham, Burlington: Ashgate.
- FRANCO, Veronica (2007). *Poems and Selected Letters*. Chicago: University of Chicago Press

- GAMBARA, Veronica (1995). *Le Rime*. Firenze, Perth: Olschki, The University of W. Australia.
- JONES, Ann Rosalind (2015). "Voi e tu, Love and Law: Gaspara Stampa's Post-Petrarchan Jealousy". En *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry* (pp. 93-116), Unn Falkeid, Aileen A. Feng (eds), Farnham, Burlington: Ashgate.
- MATRINI, Chiara (1989). *Rime e lettere*. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- MIGIEL, Marilyn (2022). *Veronica Franco in Dialogue*. Toronto: University of Toronto Press.
- MINUTOLO, Ceccarella (1999). *Lettere*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- PICONE, Michelangelo. "Petrarchiste del Cinquecento". En *L'una et l'altra chiave. Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo* (pp. 17-30), Tatiana Crivelli, Giovanni Nicoli, Mara Santi (eds), Roma: Salerno Editrice.
- ROSENTHAL, Margaret (1992). *The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, Chicago: University of Chicago Press.
- SMARR, Janet Levarie (2001). "Substituting for Laura: Objects of Desire for Renaissance Women Poets". *Comparative Literature Studies*, 38 (1), pp. 1-30.
- STAMPA, Gaspara (2002). *Rime*. Milano: BUR.
- VERDON, Jean (1996). *Le plaisir au Moyen-Âge*. Paris: Perrin.
- WAINWRIGHT, Anna (2021). "Outdoing Colonna. Widowhood Poetry in the Late Cinquecento". En *Vittoria Colonna. Poetry, Religion, Art, Impact* (pp. 95-114), Virginia Cox, Shannon McHugh (eds.), Bristol: Bristol University Press.

*CINCO SOMBRAS ALREDEDOR DE UN  
COSTURERO EN EL ECO DEL SILENCIO DE  
BERNARDA ALBA*  
*CINCO SOMBRAS ALREDEDOR DE UN  
COSTURERO IN THE ECHO OF SILENCE DE  
BERNARDA ALBA*

Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ  
*Sociedad Menéndez Pelayo*

*Resumen*

La novela *Cinco sombras* de Eulalia Galvarriato retoma el tema de *La casa de Bernarda Alba* de las cinco hermanas encerradas por la tiranía de un progenitor. Subyacen en las dos obras ideas y sentimientos comunes. Las imposiciones de las diversas censuras que pesaron sobre la autora obligaron a que esa protesta apareciera “amordazada” (Carmen Martín Gaité). Se analizan los instrumentos de la autora para disfrazar el mensaje de la protesta ante el maltrato a la mujer y la violencia de género.

*Palabras clave:* Eulalia Galvarriato, Cinco sombras, maltrato, violencia de género, La casa de Bernarda Alba.

*Abstract (en inglés)*

The novel *Cinco sombras* by Eulalia Galvarriato takes up the theme of *La casa de Bernarda Alba*, of the five sisters imprisoned by the tyranny of a parent. Common ideas and feelings underlie both works. The impositions of the various censorships that weighed on the author forced this protest to appear “gagged” (Carmen Martín Gaité). The author's instruments are analyzed to disguise the message of the protest against the mistreatment of women and gender violence.

*Keywords:* Eulalia Galvarriato, Cinco sombras, mistreatment of women, gender violence, La casa de Bernarda Alba

La periodización literaria es un instrumento útil pero que conviene utilizar con prudencia. En muchos casos nos puede llevar a error pues establece entre autores/as unas barreras que solo existen en el proyecto de ordenación de la historia de la literatura. En muchas ocasiones ese esquema organizativo con el cual funcionamos acaba construyendo una imagen mental, una estructura del devenir literario que aplicamos, de forma inconsciente, a los hechos. De esta manera el esquema se apodera de la historia, se impone a ella y acaba sustituyendo la realidad por la idea preconcebida que tenemos.

Esta situación puede advertirse con cierta claridad en el hecho desconcertante de que no se hayan analizado apenas las relaciones entre dos obras, un drama y una novela, que tratan el tema de la reclusión forzada de cinco hermanas, cinco mujeres en la casa familiar convertida en prisión o jaula, por la autoridad, materna en un caso, paterna en otro, autoridad reforzada por la estructura social. Más desconcertante es el caso aun, cuando se comprueba que ambos autores, Federico García Lorca y Eulalia Galvarriato, no solo se conocían y trataban, sino que tenían una relación de amistad, que entre ambas obras apenas transcurren diez años, y que la autora de *Cinco sombras alrededor de un costurero*, conocía, sin lugar a dudas, *La casa de Bernarda Alba*.

Bueno es en este momento recordar el ya añejo principio de Alfred Korzybski, el creador de la Semántica general: “El mapa no es el territorio”. No hay que confundir los esquemas mentales con los que intentamos aprehender la realidad con la realidad misma. En ese esquema mental, inconsciente y por lo tanto poderoso y conformador de nuestras primeras reacciones, la Generación del 27 es una unidad, formada por unos nombres, unos períodos y unos hechos. En el manual de historia de la literatura que tenemos interiorizado en ese inconsciente, el apartado de “Novela de posguerra” queda varios capítulos después. No digamos nada del capítulo de “Novelistas femeninas de posguerra” que está, cuando existe, todavía más lejos. Y aunque es cierto que en los últimos tiempos ha aparecido un nuevo capítulo en el inconsciente literario

colectivo, la Generación femenina del 27, sea cual sea el nombre que se utilice, la nómina de sus integrantes está aún sin definir de forma clara. Y en esa nómina no aparece, al menos en lo que yo tengo conocimiento, Eulalia Galvarriato.

Pero el repaso, seco, sin teorías previas, sin clasificaciones, nos indica que Federico García Lorca nace en 1898 y Eulalia Galvarriato en 1904. Galvarriato y García Lorca se conocieron, compartieron el mismo ambiente y la misma época. Los hechos, contrastados, documentados, revelan que ambos coincidieron en Nueva York en la época en que Lorca estaba en la metrópoli estadounidense y que mantuvieron una relación estrecha y una convivencia frecuente y amistosa en ese tiempo. Un hecho fundamental es que Galvarriato (Alonso, 1982: 12-13) asiste el 12 de julio de 1936 a una lectura privada (la segunda y última) que hace García Lorca de *La casa de Bernarda Alba*, en la casa de Eusebio Oliver, amigo de Lorca, médico de su padre (Gibson, 2006: 654) e íntimo amigo de Galvarriato y de su marido (Alborg, 1993: 27).

El asesinato de García Lorca y la Guerra Civil hicieron que el manuscrito de ese “Drama de mujeres en los pueblos de España” como lo subtituló su autor, quedase sepultado y desconocido hasta que, en 1945 Guillermo de Torre, otro de los asistentes a esa velada, lo publicó en Argentina, en la Editorial Losada.

*Cinco sombras alrededor de un costurero* fue finalista en el Premio Nadal de 1946. Recordemos que el Nadal proclama su ganador el 6 de enero de cada año y que las novelas que compiten al mismo deben haberse presentado a la editorial antes de finales de septiembre del año anterior. Galvarriato, por lo tanto, tenía concluida su novela antes de septiembre de 1945. La escritura, de la misma, se llevó a cabo en el “eco del silencio” que menciono en el título de este trabajo, cuando quedaba en el recuerdo de Galvarriato la voz de García Lorca, pero sin el texto de la tragedia a la vista. Recuerdo en el que no dejaría de tener parte el hecho de que las hermanas Galvarriato eran, precisamente. Y que también se agudizaría si tenemos en cuenta que el costurero que centra la historia lo había conocido Galvarriato, en la casa de Eusebio Oliver, la misma en la que había transcurrido aquella lectura de *La casa de Bernarda Alba*.

Un costurero real, el de Oliver, que era hexagonal. “De una manera inconsciente, yo debí cambiarlo a cinco” declaró Galvarriato a Concha Alborg (Alborg, 1993:27). Cinco, cinco hermanas Galvarriato, cinco hijas de Bernarda Alba, cinco sombras que en vida fueron hermanas en la novela de la que estamos hablando.

Carmen Martín Gaité (1992: 115) lo expresó con claridad y rotundidad. *Cinco sombras* es “un grito de protesta, aunque amordazado” contra la tiranía que aplasta y destroza la vida de cinco hermanas. Era una visión muy novedosa de una novela que hasta entonces (y también después) había sido calificada como lírica, tierna, intimista y sentimental. Y más aún cuando Martín Gaité la pone, en ese sentido, en paralelo a *Nada* y *La plaza del diamante*. Estelle Irizarry (1983) había calificado a *Cinco sombras* como novela que trataba sobre la incomunicación. En la crítica ha tenido una gran influencia la entrevista y el análisis que Concha Alborg realizó a nuestra novelista. Galvarriato niega en ella cualquier intención de crítica y Alborg concluye “Sin haber consultado con Eulalia Galvarriato mi interpretación hubiera sido la misma [que la de Martín Gaité]” (1997:33) pero, tras la entrevista, considera que “la creación de Galvarriato es fruto del patriarcado y de aquí que los valores y las ideas que se desprenden de su estudio sirvan para mantener el papel de la mujer abnegada a la figura dominante del hombre” (1997: 51). En línea con esta interpretación de Alborg está Jenny Fraai (2002 y 2003) que analiza la novela en relación con la novela sentimental del siglo XVI y la califica de “romance”. Cerullo, que ha dedicado varios estudios a Galvarriato, entiende, que la opinión de Martín Gaité da una idea “parcial de la novela y de la autora” (Cerullo, 2021:11).

Ahora bien, si prescindimos de las voces que hablan desde fuera de la novela, las voces ajenas al mundo narrado, podemos llegar a distintas conclusiones. Si solo tenemos en cuenta el texto, si escuchamos su voz, propia, autónoma, sin mediadores, por más que una de esas voces mediadoras sea la de la autora. Porque la autora, al fin y al cabo, está fuera del mundo narrado, pertenece a otra categoría: es real, no ficcional.

No podemos obviar el hecho de que García Lorca y

Galvarriato escribieron, es cierto, con poca distancia temporal, pero en muy distintas circunstancias, en mundos muy diferentes. *La casa de Bernarda Alba está* escrita por su autor con total libertad: en una España sin censura, en la que puede poner sobre la mesa todo lo que desea con la seguridad en sí mismo propia del autor que tiene éxito y prestigio. *Cinco sombras* es la primera novela de una escritora que tiene que lidiar con la censura gubernativa, con la censura social, con la censura familiar e incluso con la propia autocensura. Por lo tanto, el grito ardiente de rebeldía y de protesta que es el drama lorquiano, se transforma en la novela de Galvarriato, en el grito de protesta amordazado del que hablaba Martín Gaité. Una mordaza necesaria para que la novela sortease los obstáculos, pudiera ser publicada, leída y aceptada en aquella sociedad en la que Galvarriato se movía, quien sabe si necesaria para que la misma autora la aceptara.

Los mecanismos que Galvarriato emplea para amordazar ese grito son diversos pero el elemento fundamental es el complicado y perfectamente construido entramado de voces narrativas mediante el cual se cuenta la historia.

Es conveniente aquí un pequeño resumen. Julia, su hermana Elvira y Juan, el novio de esta última, llegan a la pequeña ciudad donde ocurren los hechos para hacerse cargo de una herencia, una casa, de la que nada sabían. En la casa les recibe un anciano, Diego, que a lo largo de varios días les cuenta la historia de las personas que vivían en esa casa, de las cinco hermanas (María, Laura, Rosario, Isabel y Gabriela) que vivían alrededor de un costurero, mueble que se presenta de manera destacada al inicio de la novela y que finalmente cerrará la narración. De una manera desordenada y a lo largo de varios días Diego va evocando la historia de las cinco sombras. Elvira y Juan se van desinteresando, pero Julia queda fascinada por la historia y acaba convirtiéndose en la única receptora del discurso de Diego. Cuando el anciano acaba su narración, entrega a Julia un diario de Rosario, una de las hermanas, en el que se vuelve a contar, desde otra perspectiva varios de los hechos ya relatados con anterioridad. En la primera parte conviven, de manera intencionadamente confusa diferentes narradores: un narrador omnisciente que aparece



ocasionalmente, Diego, contando su historia a Julia y la propia Julia. Diego es un narrador que mediatiza la historia: la desordena, la interpreta, la explica y su voz muchas veces se confunde con la del narrador omnisciente puesto que Galvarriato no da ninguna indicación formal o expresa del cambio de narrador, sino que mezcla las voces, a veces hasta en el mismo párrafo. Julia aparece como narradora en diferentes modalidades. Por una parte, por medio de las cartas que dirige a Carmen, la hermana de Juan, contándole lo que va descubriendo en sus conversaciones con Diego. En otras ocasiones las palabras de Diego nos llegan a través de un monólogo interior de Julia, que reelabora la historia y la comenta. Además, en varias ocasiones, tanto Diego con Julia imaginan la historia, una parte que no conocen, en momentos de una especial relación emotiva con los protagonistas del tiempo recordado hasta el punto de que tienden a identificarse con ellos. Las voces, en esta primera parte, se entrecruzan y desordenan la narración. En palabras de Diego:

En mi memoria se unen y se entrelazan los recuerdos de épocas distintas, sin confundirse nunca. Yo sé a dónde corresponde cada uno, y cada uno se sitúa, como los caracteres en las imprentas, en su sitio exacto, con su propia emoción. Pero, al contárselo a ustedes, los recuerdos acuden en tropel, desordenados; y ustedes, faltos de la clave para situarlos, tienen que sentir la confusión (Galvarriato, 2021: 71)<sup>1</sup>.

El diario de Rosario, en cambio, es una voz única, personal, pero mediatizada por unos valores recibidos y asumidos que se van exponiendo, siempre de manera indirecta a lo largo de su diario. Un diario que es desde el principio, una voz de desesperación, una protesta lanzada al vacío por parte de alguien que siente que está perdiendo su vida:

Tengo miedo, tengo mucho miedo de que esta vida nuestra, tan igual y tan gris, se nos vaya del todo sin darnos cuenta, sin dejarnos, siquiera, recuerdo (163).

---

<sup>1</sup> Todas las citas de la novela se refieren a esta edición.

Podemos analizar el uso de la mordaza a través de la presentación de la figura del padre, tan monstruoso, insensible e irracional como Bernarda Alba:

El padre penetró en la estancia. Al verle, Isabel se levantó de su silla con presteza, en un instintivo movimiento de protección a su hermana, pero tornó a sentarse lentamente, sin dejar de mirar a su padre con los ojos muy abiertos. Las otras tres inclinaron la cabeza como flores ante el huracán. ¿Qué iría a ocurrir? Gabriela se había quedado inmóvil, y supongo que aterrorizada (46).

La escena nos la cuenta Diego al inicio de la novela. La relación entre padre e hijas es de terror y sumisión como hemos visto. Tanto Bernarda como el padre de *Cinco sombras* son personajes absolutamente vacíos de pensamiento. Y por lo tanto, incomprensibles, atrabiliarios, imposibilitados para razonar y para escuchar razones de los demás. Organizan la vida de sus hijas en función de su voluntad sin la menor preocupación por sus deseos. Diego intenta, sin éxito convencerle: “intenté hablar con el padre; no lo conseguí. No quiso oírme. No quería que sus hijas se casaran. No daba razones: no quería, y bastaba”. (82) La ausencia de razones para esas órdenes está también presente en el diario de Rosario: “No salimos de casa. No vamos a bailes, ni a excursiones, ni siquiera a pasear por los soportales de la plaza, como hacen las demás, porque papá no quiere” (163). El padre pasa de la prohibición absoluta del matrimonio hacia María e Isabel a imponer un matrimonio no deseado a Rosario, sin que haya ninguna razón. En un momento dado decide un castigo brutal a sus hijas, enunciado con la frialdad que caracteriza al sádico integral:

Tranquilamente, sin alzar la voz, sin palabras duras, como quien da órdenes para el quehacer cotidiano, le había dado instrucciones: las niñas serían encerradas cada una en su habitación, y no habrían de salir de ellas con pretexto alguno. No se les permitirían libros, ni papel, ni pluma. Catalina se limitaría a llevarles la comida, sin detenerse a hablar con ellas. Cualquier desobediencia sería castigada con mayor rigor (92).

Amparo Salom Lucas, magistrada, define este tipo específico de maltratador que utiliza el encierro como herramienta de agresión:

El agresor utiliza muchas formas de manipulación tales como el aislamiento, la imposición de sus propias reglas, degradación, celos, comportamientos imprevisibles y amenazas. El aislamiento es un elemento común en todos los grupos culturales, parte de la idea de considerar a la mujer como una posesión, y se materializa en una situación de control sobre cómo, cuándo y dónde ve a la familia y amigos (Salom Lucas, 2019).

Definición que coincide a la perfección con la actuación del padre, de tiranía absoluta y comportamiento imprevisible (después, sin que haya razón, ni motivo, levanta el castigo y la vida vuelve a ser como antes). Diego no deja de apuntar que “sentí algo así como repulsión hacia él, y tenía que esforzarme para no mostrarle mi antipatía” (39).

El diario de Rosario nos presenta la visión de una persona maltratada. Su descripción del padre es paradigmática y da testimonio del conocimiento que tenía Galvarriato (recordemos que el estudio de Leonor Walker, *El síndrome de la mujer maltratada* es de 1979) de los sentimientos internos de las personas maltratadas, de su sensación de culpabilidad, de la autoacusación que con tanta frecuencia han interiorizado las víctimas, autoacusación que se potencia cuando se llega a la tercera fase del proceso que describió Walker: incremento de la sensación de peligro, acto de violencia) y arrepentimiento del agresor. Según apunta Salom Lucas:

El agresor suele disculparse repetidamente, intenta ayudar a la mujer, muestra amabilidad y remordimiento, le hace regalos y promesas de que no volverá ocurrir. [...] se convierte en un refuerzo positivo para mantener la relación y no romperla. Pero las fases se repiten inevitablemente (Salom Lucas, 2019).

A la luz de esta descripción, escuchemos las palabras de Rosario:

¡Papá es más bueno! Somos nosotras las injustas con él. Nosotras tenemos la culpa de todo, porque somos muy poco cariñosas. Él debe notar el respeto, casi el temor que nos causa; debe notar que, cuando entra en la salita, dejamos de hablar, y nos quedamos un momento asustadas, y debe dolerle, y se retrae.

[...] Es nuestra la culpa. Él nos quiere, lo sé.

Ha consentido que salgamos alguna vez de paseo con Diego... (182).

Este padre mantiene para sus hijas la prisión hasta la muerte de todas ellas (“Tengo cinco cadenas para vosotras” dice Bernarda [García Lorca, 2018: p. 42]<sup>2</sup>), impone un castigo absoluto y total para Isabel, la única hija rebelde (“Una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en una enemiga”, de nuevo palabras de Bernarda Alba [52]), castigo que alcanza incluso a la segunda Gabriela, hija de Isabel, la única nieta del tirano, que queda excluida para siempre de la familia. Y suscribe, por la vía de los hechos, las palabras de Bernarda: “Hilo y aguja para las hembras, látigo y mula para el varón” (12). La admonición, que establece esa absoluta separación y ese irremediable destino se refleja en el título primitivo de la novela: *Cinco sombras alrededor de un costurero*. Título que desaparece a la hora de la edición del libro, sin ninguna explicación que yo haya podido encontrar. El informe de censura de la novela<sup>3</sup>, establece que cuando se presenta a la revisión, el 28 de marzo de 1947 ya aparece con el título corto. Y no deja de llamar la atención, porque el costurero, referencia fundamental, icónico y simbólico, es capital a lo largo del relato. Con el costurero se abre la novela y la descripción del mismo y del espacio que ocupa ya nos advierte de la cosificación de los cinco personajes femeninos, cuyas sombras, pues no llegan a ser vidas, transcurren atadas a ese espacio:

En torno al costurero de los cinco lados, cercándole, velándole, hay cinco butaquitas rechonchas y sin brazos. Sobre los asientos

---

<sup>2</sup> Todas las citas de *La casa de Bernarda Alba* se refieren a esta edición.

<sup>3</sup> <http://www.represa.es/represa-8-febrero-2013-documentacion-46-48.html>

y en los respaldos, unos breves medallones de clara tela floreada cubren el rojo pelús que las tapiza, dejando ver, bajo los fruncidos volantes, las curvas graciosas de la negra madera. Están ordenadas y en calma (32).

Y el final de la novela vuelve a la descripción del costurero, con un último sintagma revelador de la naturaleza de ese símbolo:

Ahí está, solo en su rincón, entre las cinco butacas que lo cercan, con sus cinco almohadillas de seda gastada, callado y solo, el viejo costurero de los cinco lados, quién sabe si triste o indiferente (206).

Es evidente que en 1946 con la censura y la iglesia vigilantes, quizás también con la familia vigilante, ese retrato del padre maltratador presentado sin ningún tipo de veladura no hubiera sido admisible. Y de ahí la necesidad de los narradores-mediatizadores. Fundamentalmente esa es la función de Diego, la voz masculina que nos va contando la historia de las hermanas y al mismo tiempo interpretando hechos. Cuando quiere explicar la conducta del padre, justificarle, fantasea una historia sobre un hombre enamorado, sumido en una depresión irremediable por la muerte de su esposa y que en cierta manera reprocha a sus hijas la ausencia de la esposa muerta: un personaje en la línea del padre viudo del *Washington Square* de Henry James. Pero el texto dice además otra cosa. En las páginas 97 y 98 podemos entresacar unas palabras reveladoras: “me he preguntado”, “un indicio claro”, “quizá”, “quizás”, “sin duda”, “debió”, “acaso”, “quizá”, “acaso”, “quizá”, “acaso fue eso” (97-98). Todos esos elementos, y algunos más, aparecen en un momento en que Diego pretende explicar la conducta del padre por el recuerdo de la madre muerta y excusar, en cierto modo, su tiranía.

El uso que se hace de Diego para enmascarar ese grito de protesta, para reducirlo a una dimensión que fuera aceptable para las muchas censuras que planeaban sobre Galvarriato es muy perceptible en el momento de la fuga de una de las hermanas, Isabel.

Isabel, una de las dos mellizas, las más jóvenes de las hermanas, se enamora. Ya antes Diego ha contado a Julia que María, la hermana mayor, se había enamorado y que el padre, sin explicación, había prohibido el matrimonio.

María se sintió rechazada. Sin palabras. Rechazada por aquella puerta del despacho constantemente hermética, hostil; por aquel rostro del padre, aquel rostro aún más silencioso y hermético que la misma puerta hoscamente cerrada... (65).

María, sin capacidad de oponerse, quedó “silenciosa y atormentada [...] hasta su muerte”. (69)

Ese destino de María es lo que lleva a Isabel a rebelarse y a escapar y a todas sus hermanas y a Diego con ellas, a colaborar en la rebelión y en la huida. Cuando Isabel ha escapado, cuando huye con su amor y por fin es libre, Diego decide informar al padre.

Pero antes de contemplar como Diego se presenta ante el padre de Isabel, vamos a dar un salto de más de sesenta años en el pasado, a 1884, año en el que se publica la novela de Mark Twain, *Aventuras de Huckleberry Finn*. Y a un momento muy concreto de la novela, cuando Huckleberry se encuentra con Jim, un esclavo fugitivo, y le ayuda a escapar. Twain nos hace llegar la historia a través de la mirada del joven Huckleberry, un recurso para, como hace Galvarriato en *Cinco sombras*, mediatizar la narración.

Huckleberry está criado en el Sur de los Estados Unidos. Es de la clase más baja, apenas tiene instrucción y no conoce nada del mundo que hay más allá de las tierras donde ha transcurrido su vida. Acepta sin reservas la moral en la que se le ha educado y no tiene capacidad para plantearse a sí mismo dilemas morales, ni para analizar sus dudas. Jim le pide ayuda, él se la da y comete con ello un delito imperdonable, según todas las enseñanzas que ha recibido. Huckleberry se avergüenza de sí mismo, se reprocha la acción que va a llevar a cabo, teme el rechazo de todos aquellos que le conocen y está seguro de acabar en el infierno por cometer el terrible pecado de ayudar a escapar a un esclavo. No hay en el pensamiento del muchacho nada de ironía. No niega los valores del mundo en el que se

mueve, no es capaz de someterlos a examen. Está seguro de que su forma de actuar es repugnante. Se repugna a sí mismo y es incapaz de perdonarse.

Pero ayuda a Jim a escapar. No sabe por qué, no es capaz de explicar porque comete una acción tan malvada en su opinión. Pero es incapaz de no ayudar a Jim, es incapaz de delatarle, es incapaz de hacerle volver a la esclavitud de la que huye. Hay en él algo interior, algo más noble, más digno que la educación que ha recibido, que los valores que le han impuesto que le hace inclinarse por la auténtica moral, por la libertad y la dignidad. Ese algo interior es desconocido para Huckleberry, no sabe lo que es, ni es capaz de explicarlo, ni mucho menos de justificar su conducta a sí mismo. Pero ese algo interior es su auténtica naturaleza. Por eso ayuda a Jim a escapar, sintiéndose culpable en cada momento.

A través de este personaje clave, Twain quiere poner de relieve la existencia de una moral “natural”, interior, que está presente, siempre, en el ser humano, diferente de la moral social establecida, impuesta desde el exterior. El crimen, el pecado de Huckleberry es el triunfo de la dignidad humana, aunque el joven no sea capaz de darse cuenta, aunque piense todo lo contrario.

Volvamos ahora a Diego. Y no olvidemos que Diego es, si se puede llamar así, víctima “vicaria” del maltrato. Porque ha entrado en el mundo de las cautivas, ha compartido su prisión, ha conocido al padre opresor y ha vivido la vida de encarcelamiento de las cinco hermanas. Ha sido testigo del sufrimiento de María, ha intentado interceder ante el padre y ha fracasado. Y como Huckleberry que ayudó a escapar a Jim de su esclavitud, Diego ayuda a escapar a Isabel de la suya. Y acude a la habitación donde se refugia el padre, tras esa puerta constantemente hermética y hostil que rechazaba a María:

Se me habían hecho claras todas sus razones y nuestra sinrazón; había visto que, por encima de todo, de su terquedad, de su caprichoso despotismo, había algo que tenía derecho a la sumisión de sus hijas; algo, que nosotros habíamos dado, ligeramente, de lado. Y habíamos pecado contra él. Comprendí que, al querer defendernos, le habíamos ofendido mucho más

cruelmente, y me sentí confuso y avergonzado.

Pero yo no podía volverme atrás. Había estado ciego. Había aconsejado a sus hijas y ellas habían confiado en mí: no podía abandonarlas. Pero yo estaba ya del lado del padre. Y del lado de ellas también, y me aborrecía. Me aborrecía como al intruso, único culpable de un daño de imposible remedio; me sentía como el cizañero que se mete entre dos corazones afines y rompe para siempre una amistad. Y me desprecié (69-90).

Los pensamientos de Diego y de Huckleberry siguen caminos paralelos. La denuncia de Twain sobre la indignidad de la esclavitud se hace a través de ese conflicto interno entre la norma social, exterior y la moral natural, interior. Twain nunca pretendió justificar la esclavitud, todo lo contrario. Y Galvarriato no pretende justificar el maltrato, todo lo contrario. Lo que hace es presentar el hecho, y disfrazarlo con las voces interpuestas, para que su texto fuera admisible en la España de 1945 donde la censura y la iglesia nunca hubieran admitido una condena directa, tajante del abuso de la autoridad paterna, del maltrato estructural en el que estaban instaladas tantas familias.

Rosario, como Diego, comparte la situación de Huckleberry, En su diario, la víspera de la fuga de Isabel, anota:

Porque papá nos quiere, estoy segura; es así, callado y serio, pero nos quiere. ¿Por qué no ha de ser también razonable y justo? No tendríamos necesidad de hacer lo que hacemos y que tan mal está. Pero, ¿qué hacer? Ya destrozó la vida de María. Isabel debe defender la suya y nosotras tenemos que ayudarla (189).

En estas palabras del diario de Rosario aparece, aunque con sordina, la censura al padre. Y la solidaridad entre las hermanas, característica que, y esto sería otro estudio y solo puedo apuntarlo aquí, que aleja totalmente a las cinco sombras de las cinco hijas de Bernarda Alba, más enfrentadas entre ellas que opuestas a la madre opresora.

Pero no hay esperanza para las cautivas del costurero. La muerte les acecha, la maldición del padre las persigue hasta la tumba en la que acaban todas. Si Bernarda, ante el cadáver de Adela proclama que “Nos hundiremos todas en un mar de luto”



(68), un mar también es símbolo de la muerte como refleja Rosario en las últimas páginas de su diario:

Miraba delante de mí aquellas tres vestiduras negras, mis tres hermanas muertas. Y escuchaba en aquellas voces graves la muerte de toda nuestra casa. María y yo, ¿qué somos ahora? Como conchas sobre la arena, vaciadas ya del ser vivo que llevaron dentro, y dentro, en cambio, el rugido del mar (201).

Con esta novela, *Cinco sombras alrededor de un costurero*, aparece en la narrativa española de la posguerra el tema del maltrato, del cautiverio femenino, de la autoridad irracional, de la falta de derechos de las mujeres. “Amordazado”, como indicaba Carmen Martín Gaité. Velado, enmascarado, oculto. Quien sabe si quizá para la misma autora. Quien sabe si ese sexto lado del costurero que vio en el piso madrileño de Eusebio Oliver, en las habitaciones donde escuchó a García Lorca leer *La casa de Bernarda Alba*, ese sexto lado del costurero quedó para siempre con la autora. Quién sabe si en el eco del silencio quedó una sexta sombra.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBORG, Concha (1993). “Eulalia Galvarriato”. En Concha Alborg, *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra. Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadois y Aldecoa* (pp. 21-53). Madrid: Libertarias.
- ALONSO, Dámaso (1982), “Federico en mi recuerdo”. En Federico García Lorca, *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (pp. 7-13), Santander: Institución cultural de Cantabria
- CERULLO, Luca (2021). “Una voz olvidada de la posguerra española”. En Eulalia Galvarriato, *Cinco sombras* (pp. 7-26). Madrid: Fundación universitaria española.
- CERULLO, Luca (2023). “Eulalia Galvarriato, finalista del Premio Nadal con *Cinco sombras*”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XCIX-3, pp. 91-110.
- FRAAI, Jenny (2002). *Rebeldías camufladas. Análisis de tres*

- novelas femeninas de los años cuarenta en España*.  
Amsterdam: Universidad de Amsterdam.
- FRAAI, Jenny (2003). *Eulalia Galvarriato (1904-1997)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- GALVARRIATO, Eulalia (2021). *Cinco sombras*. Edición de Luca Cerullo. Madrid: Fundación universitaria española.
- GARCÍA LORCA, Federico (2008). *La casa de Bernarda Alba*. Edición de Borja Rodríguez Gutiérrez. Doral (Florida, EE.UU.): Stockcero.
- GIBSON, Ian (2006). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: Folio
- IRIZARRY, Estelle (1983). “*Cinco sombras*, de Eulalia Galvarriato: una novela singular de posguerra”. En Janet Pérez (ed.), *Novelistas femeninas de la posguerra española* (pp. 47-57), Madrid: José Porrúa.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1992). *Desde la ventana*. Madrid: Espasa-Calpe
- SALOM LUCAS, Amparo (2019). “El síndrome de la mujer maltratada.” *El derecho.com. Noticias jurídicas y actualidad*. Recuperado de <https://elderecho.com/sindrome-la-mujer-maltratada> [Fecha de consulta: 13/03/2024]
- WALKER, Leonore E.A. (2012). *El síndrome de la mujer maltratada*. Bilbao: Desclée De Brouwer

IL MANOSCRITTO DEL *LIBRO DE LE LODE E  
COMENDATIONE DE LE DONNE*:  
PARTICOLARITÀ ECDOTICHE DI UN TESTO  
TRA IL SACRO E IL PROFANO

THE MANUSCRIPT OF THE *LIBRO DE LE LODE E  
COMENDATIONE DE LE DONNE*: ECDOTIC  
PECULIARITIES OF A TEXT BETWEEN THE  
SACRED AND THE PROFANE

Francisco José RODRÍGUEZ-MESA  
*Universidad de Córdoba*

*Riassunto*

Il *Libro de le lode e commendazioni de le donne* di Vespasiano da Bisticci è un'opera sopravvissuta grazie al manoscritto 2293 della Biblioteca Riccardiana di Firenze. Esso offre un contrappunto femminile alle biografie maschili dell'autore – contenute nelle *Vite degli uomini illustri* – ma con un chiaro intento morale e didattico limitato principalmente alla sfera della fede, della religiosità e della castità. Questo contrasta con l'evoluzione sociale e intellettuale delle donne durante il Rinascimento fiorentino, periodo di composizione dell'opera.

Questo studio propone un'analisi filologica ed esegetica del manoscritto 2293, ancora poco esplorato, focalizzandosi sulle scelte materiali e strutturali di Vespasiano, che evidenziano le transizioni interne tra le diverse sezioni del libro, dal sacro al profano.

*Parole chiave*: Vespasiano da Bisticci, *Libro de le lode e commendatione delle donne*, ecdotica, filologia, critica testuale.

*Abstract*

The *Libro de le lode e commendazioni de le donne* by Vespasiano da Bisticci has survived thanks to manuscript 2293

housed at the Biblioteca Riccardiana of Florence. It offers a feminine counterpart to the author's male biographies –included in the *Vite degli uomini illustri*– but with a clear moral and didactic intent primarily focused on faith, religiosity, and chastity. This contrasts with the social and intellectual evolution of women during the Florentine Renaissance, the period of the work's composition.

This study proposes a philological and exegetical analysis of manuscript 2293, still underexplored, focusing on Vespasiano's material and structural choices, which highlight the internal transitions between the different sections of the book, from sacred to secular.

*Keywords:* Vespasiano da Bisticci, *Libro de le lode e comendatione delle donne*, Ecdotics, Philology, Textual Criticism.

## 1. VESPASIANO DA BISTICCI: BIBLIOFILO E BIOGRAFO

Uno degli aspetti principali per cui Vespasiano da Bisticci è passato alla storia riguarda la professione di mercante e produttore di manoscritti a cui dedicò gran parte della sua vita<sup>1</sup>. In questo senso, gli va riconosciuto l'immenso merito di aver prodotto codici che fecero parte delle più importanti biblioteche europee della seconda metà del XV secolo, dalla Napoli aragonese all'Ungheria di Mattia Corvino e, naturalmente, alla Firenze di Cosimo de' Medici.

Tuttavia, un aspetto che ha spesso occupato un posto marginale nel racconto della sua vita negli studi letterari riguarda la sua attività come scrittore, alla quale si dedicò negli ultimi decenni della sua vita (dal 1480 circa) e frutto della quale sorsero diverse opere che si contraddistinguono per la finalità esemplare, didattica o moraleggiante, applicata in modo

---

<sup>1</sup> Sebbene l'attività bibliofila di Vespasiano da Bisticci sia una costante negli studi che sono stati pubblicati sull'autore nel corso dell'ultimo secolo (si veda Carrara, 1937), negli ultimi anni sono venuti alla luce interessanti contributi in questo campo, come King (2021), Govi e Palumbo (2021) o Védrenne (2023).

particolare al genere della biografia<sup>2</sup>. Rispetto alla scrittura biografica, l'autore combina i due versanti di questa tipologia testuale offerti dai principali umanisti del secolo precedente: Petrarca – con il *De viris illustribus* – e Boccaccio – con il *De mulieribus claris*. In questo senso, Vespasiano da Bisticci compose le *Vite degli uomini illustri* e quello che potrebbe essere considerato –almeno a prima vista – il contrappunto femminile: il *Libro de le lode e comendatione de le donne*.

Nelle *Vite degli uomini illustri*<sup>3</sup> le biografie dei personaggi principali sono suddivise in cinque sezioni, a seconda del campo di appartenenza di ciascun personaggio. Così, la prima parte è dedicata ai pontefici, ai re e ai sovrani; la seconda ai cardinali; la terza agli arcivescovi, ai vescovi, ai prelati e agli altri religiosi; la quarta agli statisti e la quinta alle vite dei letterati<sup>4</sup>.

Dopo la composizione delle *Vite* e dopo alcune incursioni nel genere della biografia femminile, Vespasiano decise di comporre un catalogo di vite di donne esemplari che, almeno a priori, potesse fare da contrappunto alla sua opera precedente. In quest'ottica, e certamente tra il 1480 e il 1485, scrisse il *Libro de le lode e comendatione de le donne*, noto anche come *Libro delle lodi delle donne*<sup>5</sup>.

Questo compendio è composto da 162 capitoli, di cui 144 sono biografie femminili vere e proprie e i restanti 18 contengono contenuti moraleggianti su diversi temi trattati nel

---

<sup>2</sup> Tra gli studi del nuovo millennio che studiando la produzione letteraria di Vespasiano e il suo utilizzo del genere biografico si ricordano Martelli (2000), Doni Garfagnini (2001), Fubini e Kim (2010) e il recente lavoro coordinato da Crouzet-Pavan, Delzant e Revest (2021).

<sup>3</sup> In parole di Rammairone, “lo spunto per la composizione delle sue opere gli venne tra il 1477 e il 1478, dopo la morte dell'amico fidato Manetti, per il quale compose il *Commentario alla vita*, un profilo biografico molto dettagliato che rivela particolari non rintracciabili nei documenti ufficiali sulla sua vita e sui suoi rapporti con il potere mediceo” (2020).

<sup>4</sup> Le *Vite* contengono 103 biografie distribuite come segue: 6 nella prima sezione, 16 nella seconda, 29 nella terza, 20 nella quarta e 32 nella quinta.

<sup>5</sup> Come nel caso delle *Vite*, anche il *Libro* si basa su biografie isolate e precedentemente elaborate. In questo caso, però, gli antecedenti sono minori e si limitano all'*Exhortazione a Caterina de' Portinari* (1480) e alla *Vita di Alessandra Bardi*, cui lo stesso Vespasiano allude all'inizio del proemio del *Libro*.

libro e distribuiti nelle sue diverse sezioni. Per quanto riguarda gli ambiti di appartenenza delle protagoniste, si nota una netta prevalenza della sfera religiosa rispetto agli altri campi. Così, 126 delle donne di cui si racconta la vita provengono – in un modo o nell’altro – dall’ambito ecclesiastico, contro 10 donne italiane più o meno contemporanee all’autore e 8 biografie tratte dalla mitologia o dalla storia antica.

In questo studio verranno analizzate le particolarità ecdotiche che presenta l’unico manoscritto che tramanda il *Libro*.

## 2. IL MANOSCRITTO 2293 DELLA BIBLIOTECA RICCARDIANA DI FIRENZE: UNICA TESTIMONIANZA DEL *LIBRO DE LE LODE E COMENDATIONE DELLE DONNE*

Il testo del *Libro de le lode e comendatione de le donne* è giunto a noi esclusivamente attraverso un manoscritto custodito presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze con la collocazione 2293. Inoltre, tutto sembra indicare che il contenuto dell’opera non sia mai stato copiato o diffuso in altro modo, fino a quando – già nell’Ottocento – cominciarono a vedere la luce le pubblicazioni parziali delle varie sezioni incluse nel volume.

Prima dell’attuale collocazione, il manoscritto ne presentò altre due, le cui tracce sono ancora visibili sul *recto* dell’ultima delle quattro carte di guardia del volume (f. IVr), sulla cui parte centrale si può leggere “S.III.N.XL” e sulla cui parte superiore destra si trova ancora la scritta “S.III.40”. Nella parte centrale di questo stesso foglio, una mano molto più tarda di quella che ha prodotto il codice<sup>6</sup> scrisse il paratesto “Libro delle lodi e commendazioni delle donne di Vespasiano Arrighi” (si veda l’immagine 1).

---

<sup>6</sup> Secondo Lombardi (Vespasiano da Bisticci, 1999: XC), si tratterebbe di un intervento settecentesco.



**Immagine 1:** *recto* di una delle carte di guardia (f. IVr).  
Autorizzazione alla riproduzione concessa dal Ministero dei Beni Culturali.

Le tre collocazioni finora citate (quella attuale e le due precedentemente in vigore) corrisponderebbero alla Biblioteca Riccardiana di Firenze. Prima dell'arrivo in questa biblioteca fiorentina, secondo Sorrento (1911: 269) e Lombardi (Vespasiano da Bisticci, 1999: XCV), il codice avrebbe fatto parte della biblioteca della famiglia Pandolfini<sup>7</sup>. Ciò è abbastanza probabile se si considera il contenuto delle dediche presenti nel manoscritto. Tuttavia, il secondo di questi studiosi giustifica tale attribuzione sulla base di un presunto “stemma presente a f. 7r” (Vespasiano da Bisticci, 1999: XCV) che non compare nel codice<sup>8</sup> (si veda l'immagine 2).

---

<sup>7</sup> Nonostante questa affermazione di Sorrento e Lombardi, il fatto è che l'opera non è menzionata in nessuno degli inventari della biblioteca della famiglia fiorentina. Di tutti gli studi dedicati a questa biblioteca, solo Cataldi Palau (1988: 323-324) cita il libro. Per maggiori informazioni sui libri posseduti da questa dinastia, si veda Verde, 1969 e Bianca, 1994.

<sup>8</sup> Come si vedrà più avanti, nel f. 13r è presente uno stemma della famiglia Pandolfini, ma questo elemento non proverebbe in modo definitivo e inoppugnabile che, dopo l'invio del codice alle destinatarie, l'opera fosse entrata a far parte del patrimonio bibliografico della famiglia.

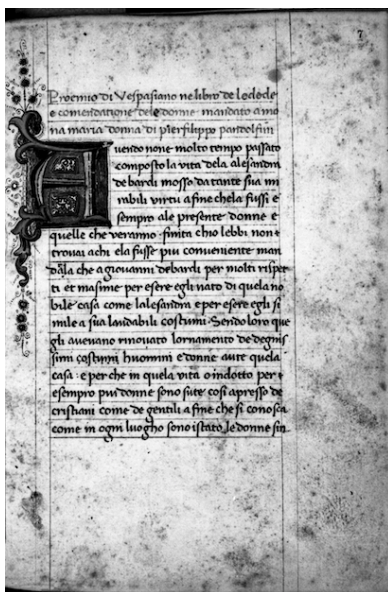


Immagine 2: f. 7r.

Autorizzazione alla riproduzione concessa dal Ministero dei Beni Culturali.

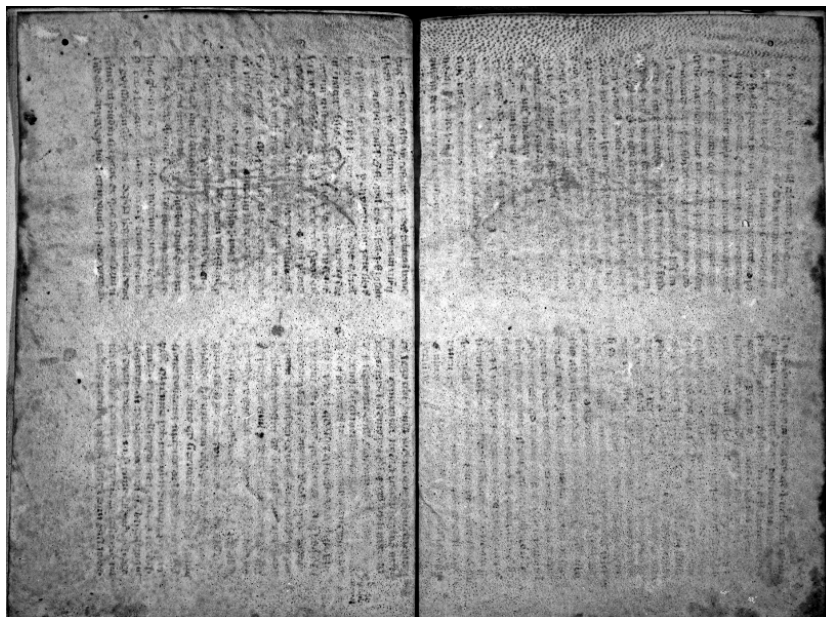
Per quanto riguarda la descrizione materiale del manoscritto, il codice, su carta, di grandezza mm. 235 x 165, ha un totale di 59 fogli ed è protetto da una rilegatura successiva alla data di composizione dell'opera. In base al loro contenuto e alla data di incorporazione nell'attuale volume riccardiano, le carte possono essere suddivise in diversi blocchi.

In primo luogo, ci sono due bifogli bianchi (ff. I-IV), che sono nuovi e sono stati aggiunti al volume al momento dell'attuale rilegatura. Il *recto* del primo foglio (f. Ir) è incollato alla copertina del volume, mentre il verso e i due fogli successivi non presentano alcuna scritta o indicazione. Il *recto* del quarto foglio, invece, è riprodotto nell'immagine 1<sup>9</sup>.

In secondo luogo, dopo le carte di guardia, troviamo altri due fogli che sono stati riutilizzati, cambiando il loro orientamento da verticale a orizzontale, probabilmente per proteggere questo codice. Su di essi sono facilmente visibili tracce di scrittura su due colonne (ff. IV-VI). A questo proposito, si veda l'immagine 3:

<sup>9</sup> El f. IVv è completamente in bianco.





**Immagine 3:** ff. Vv-VIr.

Autorizzazione alla riproduzione concessa dal Ministero dei Beni Culturali italiano.

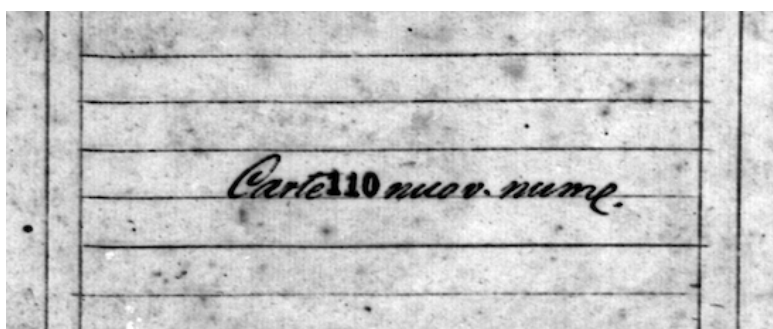
In terzo luogo, vi è il *Libro de le lode e comendatione de le donne* vero e proprio. Questa sezione occupa la parte più ampia del codice (110 carte numerate) ed è la più ricca di singolarità ecdotiche e di dati materiali di interesse, motivo per cui vi torneremo più avanti (si veda la sezione 3).

In quarto e ultimo posto, il volume si chiude con un altro bifoglio di guardia, in bianco e molto probabilmente di datazione posteriore a quella del nucleo del codice (ff. CXI-CXII), che deve essere stato incluso nel volume quando è stata realizzata l'attuale rilegatura e sono stati inseriti, almeno, i ff. I-IV.

Le carte che compongono la prima, la seconda e la quarta sezione del volume sono raggruppate in quaderni separati. I primi bifogli delle carte di guardia comprendono un quaternione (ff. I-IV), la cui prima parte (f. Ir) – come indicato sopra – è incollata alla copertina. Le carte riutilizzate (ff. IV-VI) e il bifoglio di guardia più tardo (ff. CXI-CXII) sono ripiegati su se stessi e formano un binione.

### 3. IL NUCLEO DEL CODICE: PECULIARITÀ ECDOTICHE DEL *LIBRO DE LE LODE E COMENDATIONE DE LE DONNE*

Il nucleo del manoscritto è costituito dalle 110 carte che compongono la terza delle sezioni sopra menzionate e che contengono l'insieme del testo del *Libro*. Le carte di questa sezione furono numerate adoperando numeri arabi che compaiono nel margine superiore destro del *recto* di ciascun foglio. Dato l'aspetto di questi numeri si può ipotizzare che risalgano a un'epoca molto più tarda rispetto alla stesura dell'opera e probabilmente coincidente con il momento della rilegatura del volume. Quest'ipotesi si basa sul fatto che non si tratta di numeri scritti a mano, ma provengono dall'uso di un timbro o di una placca. Inoltre, nel f. 110v, c'è un riferimento alla nuova numerazione inserita nel volume (si veda l'immagine 4).



**Immagine 4:** f. 110v (particolare).

Autorizzazione alla riproduzione concessa dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Come si può vedere nell'immagine 2, su ciascuna delle carte di questa sezione sono state disegnate venti linee orizzontali a modo di righe e quattro linee verticali (due a destra e due a sinistra) con la funzione di margini. Si noti che questi elementi sono presenti anche nei fogli che sono vuoti o che originariamente lo erano (si veda l'immagine 4).

L'ornamentazione che accompagna il testo è relativamente scarsa e si limita alle due iniziali maiuscole ostentatamente miniate nel f. 7r (si veda l'immagine 2) e nel f. 13r e allo stemma in fondo allo stesso foglio (si veda l'immagine 5).

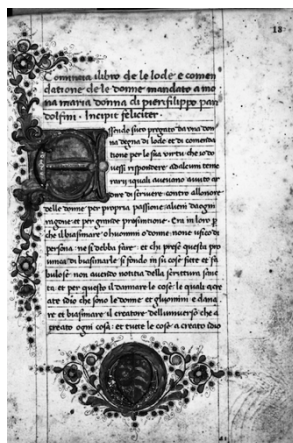


Immagine 5: f. 13r.

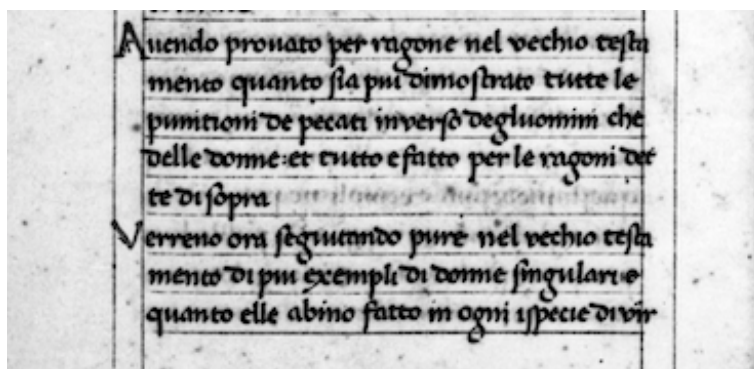
Autorizzazione alla riproduzione concessa dal Ministero dei Beni Culturali.

Per quanto riguarda lo stemma, i gigli nella parte superiore del corpo e i tre delfini disposti orizzontalmente nel settore destro provano l'appartenenza alla famiglia Pandolfini, la dinastia da cui provenivano le due destinatarie del *Libro* e il cui stemma è visibile più chiaramente nell'immagine 6. Tuttavia, la critica non si è messa d'accordo sull'esatto proprietario dello stemma, che Frati (1893) identifica con Maria Neroni Pandolfini, prima dedicataria dell'opera, e Sorrento (1911: 17) con Maddalena di Pierfilippo Pandolfini, a cui è indirizzato il secondo proemio. A nostro avviso, alla luce di quest'ultimo motivo, sembrerebbe più logico che la proprietaria dello stemma fosse questa seconda donna, poiché sembra che il codice sia stato realizzato – come specificato nel f. 11r – per essere inviato a lei.



**Immagine 6:** Stemma della famiglia Pandolfini procedente dalla Badia fiorentina. Museo del Bargello, Firenze. Immagine di dominio pubblico.

Ad eccezione delle iniziali e del suddetto stemma miniato, i soli elementi ornamentali che rompono la sobrietà del codice si limitano a una serie di lettere maiuscole di maggior grandezza che compaiono talvolta all'inizio di ciascuno dei capitoli dell'opera e che sono collocate tra le due linee verticali che delimitano il margine sinistro di ogni pagina (si veda immagine 7).

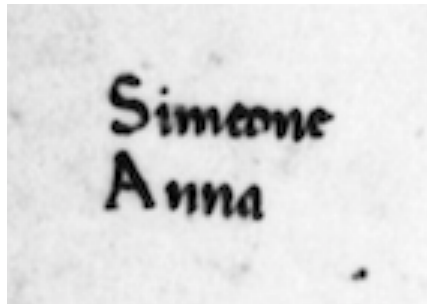


**Immagine 7:** f. 18v (particolare). Autorizzazione alla riproduzione concessa dal Ministero dei Beni Culturali italiano.

Per quanto riguarda la grafia adoperata nel codice, colpisce che nessuno degli studi finora pubblicati sul *Libro* o sul ms. Riccardiano abbia affrontato la questione, poiché non è così semplice come ci si potrebbe aspettare. Infatti, abbiamo individuato ben tre mani diverse che intervengono su alcuni elementi presenti al manoscritto.

La prima mano è quella responsabile della maggior parte di questa sezione, cioè del corpo del codice che riporta il testo vero e proprio del *Libro de le lode*. È bene precisare che non si tratta di un manoscritto autografo di Vespasiano da Bisticci, anche se il suo autore materiale deve essere stato con ogni probabilità qualcuno appartenente alla cerchia più stretta di collaboratori dell'autore. Questa ipotesi si basa sul fatto che la mano che ha scritto il ms. Riccardiano 2293 è la stessa che ha scritto altri due codici che conservano importanti testimonianze delle *Vite*. Si tratta – come ha notato anche Lombardi (Vespasiano da Bisticci, 1999: XCIV) – del ms. Laurenziano 89 inf. 59 e del ms. 1452 della Biblioteca Universitaria di Bologna<sup>10</sup>.

La seconda mano che abbiamo individuato è quella a cui possiamo attribuire le annotazioni a margine in forma di parole chiave che compaiono così frequentemente nelle opere manoscritte e a stampa del periodo. Esse si riferiscono ai protagonisti delle narrazioni nel corpo del testo e avevano probabilmente lo scopo di facilitare la localizzazione dei diversi passaggi dell'opera. Questa seconda mano può essere facilmente differenziata dalla prima sulla base di alcuni tratti della grafia e di alcune caratteristiche linguistiche di queste annotazioni<sup>11</sup>, sebbene utilizzi un inchiostro simile a quello usato nel corpo del manoscritto (si veda l'immagine 8).



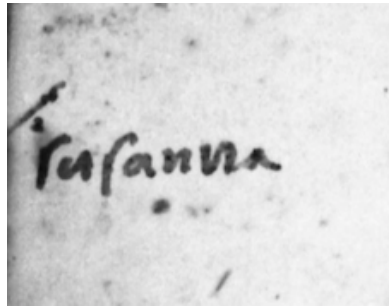
---

<sup>10</sup> Il ms. 1452 della Biblioteca Universitaria di Bologna contiene una serie di interventi dello stesso Vespasiano (Vespasiano da Bisticci, 1970: XIX) con una grafia chiaramente diversa da quella utilizzata nel resto del codice e nell'opera in questione.

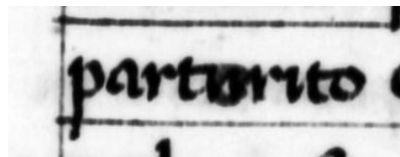
<sup>11</sup> Ad esempio, l'uso dell'iniziale maiuscola per i nomi propri (quasi del tutto assente nel nucleo del codice), il modo di scrivere la "d" o alcune caratteristiche legate alla rappresentazione grafica delle vocali.

**Immagine 8:** annotazione della seconda mano, responsabile delle parole chiave nei margini (f. 32v, particolare del margine). Autorizzazione alla riproduzione concessa dal Ministero dei Beni Culturali italiano.

Infine, esiste una terza mano che ha partecipato alla produzione del codice e la cui funzione sembra essere stata quella di correggere l'opera sia dal punto di vista linguistico che stilistico. Si tratta quindi dell'ultimo degli interventi effettuati sul manoscritto. Le operazioni compiute da questa terza mano sono facilmente identificabili, poiché la grafia è chiaramente diversa da quella usata dalle altre due mani, così come la tonalità dell'inchiostro, che in alcuni interventi è sensibilmente meno intensa e addirittura dà luogo a brani che si mostrano leggermente sbiaditi. La natura dei frammenti su cui opera questa terza mano è duplice, trattandosi sia di semplici annotazioni a margine di parole che dovrebbero essere incorporate nel corpo del testo (si veda l'immagine 9) sia di correzioni ortografiche nella lezione del corpo del codice (si veda l'immagine 10).



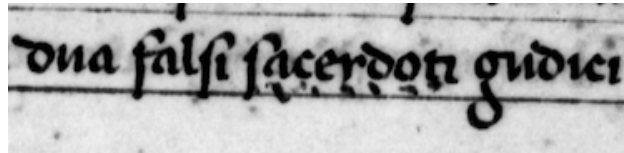
**Immagine 9:** annotazione della terza mano relativa a un termine da inserire nel corpo del testo (f. 21v, dettaglio del margine). Autorizzazione alla riproduzione concessa dal Ministero dei Beni Culturali italiano.



**Immagine 10:** correzione di un fenomeno vocalico effettuata dalla terza mano coinvolta nel codice (f. 15r, particolare). Permesso di riproduzione concesso dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Oltre agli interventi sopra citati, va notato che il testo del *Libro* conservato nel corpo del codice è il risultato di una

correzione effettuata in una fase successiva alla stesura vera e propria. In questa fase, il correttore del testo – che potrebbe forse coincidere con la terza delle mani che abbiamo individuato – sottolinea con una linea tratteggiata o a zig-zag i passaggi del testo che dovrebbero essere eliminati, poiché – per la maggior parte – comportano ridondanze grammaticali o testuali (si veda l'immagine 11).



**Immagine 11:** correzione segnalata nel testo mediante sottolineatura a punti (f. 21r, particolare).  
Autorizzazione alla riproduzione concessa dal Ministero dei Beni Culturali.

#### 4. RAPPORTO TRA STRUTTURA E CONTENUTO NEL CODICE

Dopo aver trattato i principali elementi relativi all'aspetto fisico del nucleo del codice, cioè, a quello che potremmo denominare la sua struttura, analizziamo adesso il rapporto che si può stabilire tra essa e il contenuto del manoscritto.

Va detto che il nucleo del codice è acefalo, in quanto si apre, nel f. 1r, con un indice dei capitoli contenuti nel *Libro* che parte dal numero "XXII" (si veda l'immagine 12). Dato il numero di righe che ogni pagina contiene, con ogni probabilità manca una sola carta, per cui condividiamo l'ipotesi avanzata da Lombardi, che suggerisce che questo foglio sarebbe stato separato dal resto del manoscritto per la possibile presenza di una miniatura (Vespasiano da Bisticci, 1999: XCV). Quest'ornamentazione avrebbe forse causato la mutilazione del manoscritto con lo scopo di vendere la prima pagina come oggetto artistico.

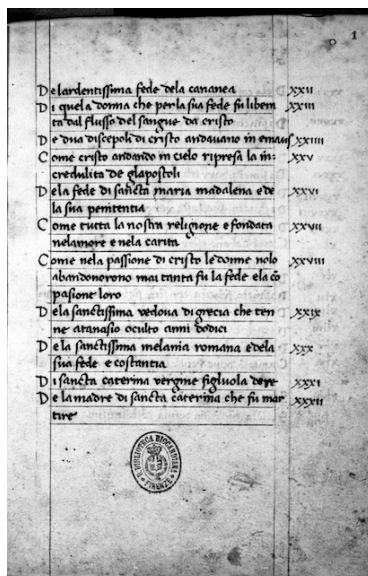


Illustrazione 12: f. 1r. Autorizzazione alla riproduzione concessa dal Ministero dei Beni Culturali.

Le 110 carte che compongono questa sezione del manoscritto sono raggruppate – secondo i particolari della rilegatura del volume – in tredici quaderni, la maggior parte dei quali sono quintioni<sup>12</sup>, cioè quaderni di cinque bifogli ciascuno. Di questa tendenza generale ci sono, però, cinque eccezioni. Così, i primi due quaderni (ff. 1r-12v) sono composti da sei fogli ciascuno<sup>13</sup> e

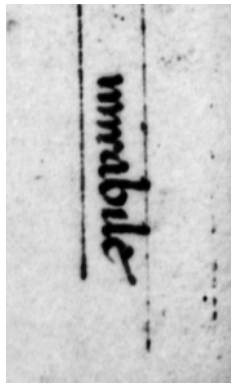
<sup>12</sup> Sono quintioni i quaderni compresi tra il terzo (ff. 13r-22v) e il nono (ff. 73r-82v), entrambi inclusi, e anche il dodicesimo quaderno (ff. 99r-108v).

<sup>13</sup> Dato il carattere acefalo del codice, è molto probabile che il primo quaderno avesse originariamente quattro bifogli: il primo di questi fogli originali conterrebbe la miniatura che spiegherebbe la mutilazione, così come l'inizio dell'indice, e l'ultimo dei fogli di questo quaderno sarebbe in bianco e servirebbe a segnare il cambio di sezione tra l'indice e il primo proemio (si noti che l'autore del codice lasciò in bianco i ff. 10 e 12, dove avviene un cambio simile a quello che avverrebbe qui). Come particolarità, prima del primo dei bifogli del secondo quaderno è stato inserito un foglio traslucido per proteggere le miniature con cui questo quaderno è in contatto (ff. 7r e 13r). Si tratta probabilmente di un intervento attribuibile al momento della rilegatura presente del volume.



il decimo (ff. 83r-90v)<sup>14</sup> e l'undicesimo (ff. 91r-98v) da otto, mentre l'ultimo quaderno è un binione (ff. 109-110).

Si noti che, come guida per la rilegatura e sfruttando lo spazio tra le due linee verticali parallele che delimitano il margine destro di ogni carta, in fondo al verso del decimo foglio di ciascuno di questi quaderni compare solitamente, in verticale, il riferimento alla prima parola del recto del primo foglio del quaderno successivo (si veda l'immagine 13)<sup>15</sup>.



**Illustrazione 13:** annotazione di guida alla legatura alla fine del settimo quaderno (f. 62v, particolare). Autorizzazione alla riproduzione concessa dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Infine, per quanto riguarda il modo in cui i contenuti del *Libro de le lodi* sono distribuiti nel codice, si possono fare le seguenti distinzioni:

I. Paratesti

1. Indice (acefalo, capitoli da XXII a CLXII): ff. 1r-6v.
2. Proemio, che funge da dedica a Maria Pandolfini: ff. 7r-9v.
3. Secondo proemio, che funge da dedica a Maddalena Pandolfini: ff. 11r-v.

---

<sup>14</sup> Il decimo quaderno è quello che presenta più irregolarità e problemi in tutta l'opera. Così, al di là del fatto che contiene l'unico foglio bianco dell'intero nucleo del *Libro* (f. 87), il contenuto del foglio numerato 88 dovrebbe essere inserito tra quelli numerati 83 e 84.

<sup>15</sup> Solo nei cinque quaderni che abbiamo descritto come irregolari questa indicazione non compare.

## II. Testo dell'opera

1. Introduzione e primi exempla: ff. 13r-18v.
2. Donne dell'Antico Testamento
  - a. Donne sposate: ff. 18v-23v.
  - b. Donne vedove: ff. 23v-32r.
3. Donne del Nuovo Testamento: ff. 32r-44r.
4. Donne vissute dopo la risurrezione di Cristo: ff. 44v-61r.
5. Sante e martiri: ff. 61r-83v.
6. Donne italiane: ff. 84r-94r.
7. Donne pagane: ff. 94r-100r.
8. Sezioni che fungono da conclusione dell'opera: ff. 100r-109r.

## 4. CONCLUSIONI

Queste pagine hanno fatto luce sulle principali caratteristiche ecdotiche che riguardano il ms. Riccardiano 2293 che, com'è stato detto all'inizio, sono state finora scarsamente studiate. Tuttavia, questa mancanza di studi non riguarda solo l'unica testimonianza grazie alla quale il *Libro de le lodi e comendatione de le donne* è giunto ai nostri giorni, ma è una lacuna comune che si riscontra in buona parte delle testimonianze che tramandano alcune delle principali opere in difesa delle donne apparse in Italia tra il XIV e il XVI secolo.

Alla luce di questo fatto, è doveroso concludere questo lavoro sottolineando la necessità di risolvere questo problema: lo studio materiale ed ecdotico di questi manoscritti, incunaboli e prime edizioni è interessante non solo perché amplia la conoscenza culturale di un periodo storico che sta alle radici della nostra cultura, ma anche perché è di essenziale utilità pratica. Non a caso, la conoscenza dettagliata dei particolari di queste testimonianze ci aiuta a spiegare la fortuna che le opere stesse hanno avuto e, naturalmente, ci indica la strada per preparare oggi edizioni e traduzioni affidabili.

In altre parole, solo attraverso uno studio ecdotico e filologico dettagliato di queste opere possiamo recuperare nella loro integrità e nella loro interezza testi che ancora oggi ci colpiscono per la validità delle idee che contengono.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIANCA, Concetta (1994). “Un ‘nuovo’ codice Pandolfini”. *Rinascimento*, 34, pp. 153-155.
- CARRARA, Enrico (1937). “Vespasiano da Bisticci”. In AA.VV. *Enciclopedia italiana*. Roma: Treccani. Disponibile su [https://www.treccani.it/enciclopedia/vespasiano-da-bisticci\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vespasiano-da-bisticci_%28Enciclopedia-Italiana%29/) [Data di consultazione: 12/11/2023]
- CATALDI PALAU, Annaclara (1988). “La Biblioteca Pandolfini: storia della sua formazione e successiva dispersione: identificazione di alcuni manoscritti”. *Italia medioevale e umanistica*, 31, pp. 259-395.
- CROUZET-PAVAN, Elisabeth; DELZANT, Jean-Baptiste y REVEST, Clémence (2021) (a cura di) *Panthéons de la Renaissance. Mémoires et histoires des hommes et femmes illustres (v. 1350-1700)*. Roma: École française de Rome.
- DONI GARFAGNINI, Manuela (2001). “La «Vita dell’Alessandra de’ Bardi» e il *Libro delle lode e comendatione delle donne* di Vespasiano da Bisticci”. *Mélanges de l’École française de Rome: Italie et méditerranée*, 113, pp. 45-68.
- FRATI, Ludovico (1893). *Vite di uomini illustri del secolo XV scritte da Vespasiano da Bisticci*. Bologna: Romagnoli-Dall’Acqua.
- FUBINI, Riccardo e KIM, Wi-Seon (2010). “Giannozzo Manetti nei resoconti biografici di Vespasiano da Bisticci”. *Humanistica*, 5(1), pp. 35-50.
- GOVI, Fabrizio e PALUMBO, Margherita (2021). “A Papal Gift from Girolamo Aliotti to Pope Pius II Piccolomini, via Vespasiano da Bisticci”. *Ricerche*, 11(4), pp. 121-134.
- KING, Ross (2021). *The Bookseller of Florence: Vespasiano da Bisticci and the Manuscripts that Illuminated the Renaissance*. Nueva York: Vintage.
- MARTELLI, Mario (2000). “Il ritratto nelle *Vite* di Vespasiano da Bisticci”. In G. Lazzi e P. Vitti (a cura di), *Immaginare l’autore: il ritratto del letterato nella cultura umanistica*.

- Convegno di studi, Firenze, 26-27 marzo 1998* (pp. 199-206).  
Firenze: Polistampa.
- RAMMAIRONE, Eva (2020). “Vespasiano da Bisticci”. In AA.VV. *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. 99). Roma: Treccani. Disponibile su [https://www.treccani.it/enciclopedia/vespasiano-da-bisticci\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/vespasiano-da-bisticci_(Dizionario-Biografico)) [Data di consultazione: 21/03/2024].
- SORRENTO, Luigi (1911). *Il libro delle lodi e commendazione delle donne: Cod. Riccardiano 2293*. Milano: Società editrice Dante Alighieri.
- VÉDRENNE, Éric (2023). “Histoire du triomphe des bibliothèques humanistes dans les *Vite* de Vespasiano da Bisticci”. *Bibliothèques, lecteurs, lectures*, 44, pp. 116-131.
- VERDE, Armando (1969). “Nota d’archivio. Inventario e divisione dei beni di Pierfilippo Pandolfini”. *Rinascimento*, 9, pp. 307-324.
- VESPASIANO DA BISTICCI (1970). *Le vite* (a cura di A. Greco, 2 voll.). Firenze: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento.
- VESPASIANO DA BISTICCI (1999). *Il libro delle lodi delle donne* (introduzione e note di Giuseppe Lombardi). Roma: Vecchiarelli editore / Roma nel Rinascimento.

REPRESENTACIONES TEXTUALES DEL  
ÓRGANO SEXUAL FEMENINO EN LA POESÍA  
DEL SIGLO DE ORO<sup>1</sup>

TEXTUAL REPRESENTATIONS OF THE FEMALE  
SEXUAL ORGAN IN GOLDEN CENTURY  
POETRY

María ROSAL NADALES  
*Universidad de Córdoba*

*Resumen*

Este trabajo aborda diversas representaciones textuales del órgano sexual femenino en la poesía. Tras un primer acercamiento a antologías contemporáneas, analizamos las diferentes perspectivas de representación que ofrecen los poemas, según hayan sido escritos por hombres o por mujeres. El estudio aporta notables diferencias en la construcción de sujetos líricos femeninos a finales del siglo XX frente a poemas del Siglo de Oro. La revisión de imágenes del propio cuerpo que ofrecen las poetas contemporáneas marca distancia con aquellas otras representaciones que en los poemas del Siglo de Oro se valen del juego lúdico para mostrar a las mujeres como objetos para la contemplación y como sujetos que utilizan la seducción y la lujuria para dominar al varón o para obtener rendimiento económico.

*Palabras clave:* poesía, erotismo, Barroco, feminismo, siglo XX.

*Abstract*

This paper deals with different textual representations of the

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el Proyecto I+D+I (PID2019-104004GB-I00) *Men for women. Voces masculinas en la Querrela de las Mujeres* (2020-2024). Investigadores principales: Mercedes Arriaga y Daniele Cerrato).

female sexual organ in poetry. After a first approach to contemporary anthologies, we analyse the different perspectives of representation offered by the poems, depending on whether they were written by men or women. The study provides notable differences in the construction of female lyrical subjects at the end of the 20th century compared to poems from the Golden Age. The revision of images of the body itself offered by contemporary female poets marks a distance from other representations in Golden Age poems that use playful games to show women as objects for contemplation and as subjects who use seduction and lust to dominate men or to obtain economic profit.

*Keywords:* poetry, eroticism, Baroque, feminism, 20th century.

## 1. EL CUERPO FEMENINO

La representación del cuerpo femenino en la poesía ha gozado de amplia tradición. Desde la *donna angelicata* a la *femme fatal*, las mujeres han sido consideradas musas y objeto para la contemplación y han sido descritas conforme a los modelos canónicos de cada época. El cuerpo, el deseo, el amor y los sentidos forman parte de los temas de la poesía de todos los tiempos, en gran parte desde la perspectiva masculina.

A partir de los años ochenta del pasado siglo la expresión del erotismo en la poesía cobra fuerza, muy especialmente en las obras escritas por mujeres que no solo describen e interpelan al propio cuerpo en sus poemas, sino que también ofrecen diversas representaciones textuales de la anatomía masculina (Rosal, 2010).

Las recopilaciones antológicas publicadas al final del pasado siglo y a principios del XXI ofrecen diversas y complementarias miradas, algunas de ellas desde perspectivas feministas, para reivindicar la expresión del deseo y el placer a través de la voz de un sujeto lírico femenino, en poemas escritos exclusivamente por mujeres: *Breviario del deseo* (Jiménez Faro, 1989) y *Breviario de los sentidos* (Jiménez Faro, 2003). Más recientes, otras dos antologías también centran la mirada en el cuerpo femenino desde la enunciación de un sujeto lírico femenino.

Meri Torras recopila en *El poder del cuerpo* (2009) textos de poetas contemporáneas sobre la anatomía femenina. En la misma línea se sitúa la antología de Luna Miguel (*Sangrantes*, 2014), en la que las poetas, al margen de cualquier tabú, abordan el tema de la sangre femenina, ya sea menstrual, derivada de la maternidad o causada por cualquier tipo de afección.

Junto a estas se han publicado otras compilaciones temáticas en torno al cuerpo que reúnen poemas escritos por hombres y mujeres: *Polvo serán... Antología de la poesía erótica actual* (Cózar, 1988); *El dos de pecho. Cien años de sujetador* (Durán, 1989) y *El origen del mundo* (Abad, 2004), con poemas en los que se nombra el sexo femenino de manera más o menos directa o metafórica, sin descartar las visiones burlescas y paródicas. Será esta última antología objeto de revisión en nuestro acercamiento y la referencia de la que partimos para establecer el corpus de análisis centrado en poemas del Siglo de Oro.

Firmada por Juan Abad, heterónimo del poeta y editor de Hiperión, Jesús Munárriz, *El origen del mundo* surge en un momento histórico en el que proliferan las antologías que pretenden dar cuenta de los caminos de la poesía a principios del nuevo milenio. En este contexto sobresalen las antologías denominadas *de género* que incluyen poemas exclusivamente de mujeres poetas. Precisamente la editorial Hiperión había publicado en las décadas anteriores dos de las antologías de poesía escrita por mujeres más relevantes en el panorama finisecular: *Las diosas blancas* (Buenaventura, 1985) y *Ellas tienen la palabra* (Benegas y Munárriz, 1997).

Frente al carácter sincrónico de las antologías anteriores, que engloban las obras de las poetas de fin de siglo, *El origen del mundo* propone una recopilación diacrónica que ofrece ciento ochenta poemas, escritos tanto por hombres como por mujeres desde el siglo II hasta el XXI, en los que se nombran los genitales femeninos. Sirve de pórtico el poema “Concurso de pubis” del poeta alejandrino Rufino. La razón antológica, no exenta de galantería, se sitúa en ofrecer “una muestra de esos aplausos y requiebros” (Abad, 2004: 11) que los poetas de todas las épocas han dirigido al órgano sexual femenino, entendido de manera ensencialista tal como figura en el título. Queda definido, por

tanto, como objeto poético para la contemplación ya desde el motivo de la portada: el cuadro de Gutave Courbert (1866), que presta título al libro.

Aunque la propuesta del antólogo, parapetado tras el simbólico apellido “Abad”, podría remitir a juegos en los que la mirada patriarcal está vigente, sin embargo, no se cumple en el conjunto de la obra, porque resaltan nuevas y renovadoras imágenes en los poemas escritos por quince mujeres, frente a ciento catorce hombres. Aparecen también nueve textos anónimos del *Cancionero General* y del Barroco.

Las imágenes del órgano sexual femenino son muy diversas en el tono (eufemístico, sacralizado, burlesco, solemne o paródico) según la perspectiva en la que se sitúa el sujeto lírico, ya sea masculino o femenino. Son representaciones textuales que muestran miradas históricas sobre el cuerpo de las mujeres, en las que no falta la inquietud provocada por lo que se considera, desde el patriarcado, la insaciabilidad del vientre femenino: la lujuria y la avaricia como armas poderosas contra el varón.

Sin embargo, cuando la perspectiva es femenina, las representaciones textuales del propio cuerpo y en particular del sexo, la mirada es diferente. Entre las poetas incluidas en la antología se encuentran: Aphra Behn, poeta inglesa del XVII y la vietnamita Ho Xuan Huong (XIX). Todas las demás se inscriben en el siglo XX.

El poema de Ho Xuan Huong, titulado “El pozo” (88) ofrece una mirada muy interesante que conecta con discursos feministas de finales del siglo XX, al construir un sujeto lírico que se vale de la ironía y del tono coloquial en la conclusión de un discurso disidente con los constructos patriarcales: “a ver quién es el guapo que se atreve a pescar en esas aguas”. A través del paralelismo establece relaciones entre elementos reales y simbólicos: la humedad, las piernas (“pasarela con sus dos tablas blancas”), el reguero y “la grama en pequeños mechones” que brota junto a la representación de la vulva, identificada con el brocal del pozo.

A partir de la década de los ochenta del siglo XX la poesía erótica escrita por mujeres ofrecerá nuevas imágenes sobre el propio cuerpo. Como señala Ugalde, “la transformación de la



mujer en sujeto en el contexto erótico y la pérdida del falso pudor con respecto a su propio cuerpo, constituyen un paso fundamental en el enriquecimiento de la tradición femenina” (1991: XIII).

Entre las diversas miradas, no faltan descripciones minimalistas (“una sombra se asoma / al resplandor del suelo”, Ángeles Mora, 229), ni altisonantes llamadas a través del apóstrofe: “a ti, a ti, a ti, / te canto ¡coño!”, de Isabel Escudero en un poema pleno de metáforas: “lengua de las lenguas del silencio”, “volcán de mieles”, “arrullo de palomas”, “pez fugitivo” y “agüita loca” (201),

También desde el erotismo se revisan los mandatos patriarcales. Se convierte así en un instrumento subversivo que muestra divergencia entre las poetisas de fin de siglo y las de décadas anteriores. Las poetisas finiseculares se valen de la ironía y el juego verbal para conjurar la ira contra el patriarcado, a través de un “erotismo cínico”, como señala Dioniso Cañas, en “respuesta al idealismo platónico del amor” (1989: 52). Así se proponen nuevas perspectivas, tanto en las relaciones heterosexuales como lésbicas. Ana Rossetti, en “Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales”, muestra un sujeto lírico fuerte enfrentado a los mandatos patriarcales desde su posición de mujer.

No deis pródigamente a la espada,  
oh viril fortuna, el inviolado himen.  
Que la grieta, en el blanco ariete  
de nuestras manos, pierda su angostura.

[...]

Y besémonos, bellas vírgenes besémonos.  
Rasgando el azahar, gocémonos, gocémonos  
del premio que celaban nuestros muslos.  
El falo, presto a traspasarnos  
encontrará, donde creyó virtud, burdel.

(*Indicios vehementes*, 1985)

También Chantal Maillard en *Hainuwele* (2009) se referirá sexo como el tesoro y Almudena Guzmán lo llamará “anémona

nocturna” en *Usted* (1986), mientras que Isla Correyero da un paso más en la aseveración: “Aislado del amor / cualquier coño es violento” (241).

El tratamiento poético posmoderno de temas, asuntos y motivos sexuales y eróticos infrecuentes supone, en cualquier caso, la puesta en tela de juicio de un orden y de un sistema de poder dominantes y hegemónicos (parte de la crítica feminista ha desempeñado a este respecto un papel considerable en la deslegitimación del código masculino, que ha sido durante mucho tiempo el imperante en las relaciones no solo sexuales, sino también sociales) (Saldaña, 1997: 5).

Las relaciones lésbicas son relatadas de muy diferente manera según quien escriba, ya sea hombre o mujer. Paul Verlaine describe a dos mujeres entregadas al amor como si se situara ante un cuadro o una estampa para la contemplación masculina:

Ambas se han quitado, para estar a gusto,  
el camisón tenue de aroma de ámbar,  
la más joven tiende los brazos, se arquea,  
le aprieta los senos su hermana y la besa. (83-84)

En cambio, cuando escribe una mujer la inmersión en la escena es completa, como lo expresa María Mercè Marçal, en un poema de comienzos de los ochenta: “Son tu sexo y mi sexo un par de bocas. [...] / Mi sexo y tu boca: ambas con sexos / en el rostro, y en la entrepierna bocas” (228); o como Cristina Peri Rossi describe en “Vía Crucis”:

Muy por lo bajo te murmuro entre las piernas  
la más secreta de las oraciones.  
Tú me recompensas con una lluvia tibia de tus  
entrañas.  
(*Evohé*, 1971)

La descripción del juego amoroso, en sus mínimos detalles, construye una alegoría que conduce a la sacralización del cuerpo femenino, concebido como una catedral, en cuyos miembros se

realizan las diferentes estaciones del Viacrucis, para finalizar en la culminación del encuentro sexual: “cuando entro en la iglesia / en el templo / en la custodia / y tú me bañas” (*Evohé*, 1971).

## 2. REPRESENTACIONES BURLESCAS EN LA POESÍA DEL SIGLO DE ORO

Frente a las imágenes contemporáneas del sexo femenino en la poesía escrita por mujeres, analizamos algunas de las representaciones textuales del Siglo de Oro en las que el cuerpo de la mujer se representa, desde la perspectiva patriarcal, como un doble instrumento: para el deleite masculino y para la utilización interesada de la joven que ha aprendido a sacar partido económico de sus potencialidades eróticas.

Aunque en este estudio partimos de los poemas seleccionados por Juan Abad en *El origen del mundo*, consideramos otras obras de referencia para el conocimiento de la poesía erótica del Barroco: *Aquel coger a oscuras a la dama. Mujeres en la poesía erótica del Siglo de Oro* (Herrero, Martínez y Sánchez, 2018) y *Nueva poesía erótica de los Siglos de Oro* (Ruiz Urbón y Blasco 2022).

Declara Juan Abad, en el prólogo a *El origen del mundo*, haber huido en su selección de aquellas voces que se enseñorean en el vituperio y de aquellos poemas que se inscriben en la “tradición denigratoria” (2004: 11), para recabar los textos que exponen “la celebración y la alabanza” (2004: 10). Son obras en las que conviven referencias cultas y populares en poemas en los que, como señalan Ruiz Urbón y Blasco: “la expresión cazorra no es la dominante” (2022: 22), sino que el juego erótico se expresa como muestra de ingenio.

En los poemas analizados, las representaciones del órgano sexual femenino se inscriben en el humor popular desmitificador y la parodia, para construir eufemismos fácilmente reconocibles. De ello se encuentran ejemplos ingeniosos también en poemas anteriores al XVII, particularmente en textos anónimos como en el romance “La princesa y el segador” (16-17). Las metáforas del campo semántico de la naturaleza (“¿quiere segar mi senara?”; “que está en un vallito oscuro / bajo de las mis enaguas”) construyen

un marco alegórico junto con el eufemismo y la perífrasis (“los caballeros son jóvenes / no saben arreglar casa”), en una composición que glosa la inconmensurable capacidad erótica de las mujeres: “A eso de la media noche / ya tocaban las campanas, / que murió aquel segador / segando la su senara” (17).

Responde este poema, al igual que sucede en la literatura erótica del Barroco a la “concepción de la mujer como sujeto de notable (e insaciable) actividad sexual, cualquiera que sea su edad y condición” (Ruiz Urbón y Blasco 2022: 31). La lujuria de las mujeres ha sido un tema destacado en textos de la “*Querelle des femmes*”. Andreas Capellanus, en *De amore* (s. XII), afirma que “la mujer no solo es considerada avara por naturaleza, sino también envidiosa, maldiciente, ladrona, esclava de su vientre, [...] mentirosa, borrachina, charlatana, incapaz de guardar un secreto, lujuriosa en exceso” (Archer, 2001: 41). Y Christine de Pizan se pregunta en *La ciudad de las damas*: “cuáles podrían ser las razones que llevan a tantos hombres, clérigos y laicos, a vituperar a las mujeres, criticándolas bien de palabra bien en escritos y tratados” (Pizan, 2000: 64).

La insaciabilidad del vientre de las mujeres se acompaña de otro tópico destacado: la habilidad femenina para engañar al varón, con diversos fingimientos.

Por el val que habéis de arar  
el desposado  
por el val que habéis de arar  
ya estaba arado. (18)

En el *Cancionero Tradicional* resuenan voces de mujeres que, en tono burlesco, construyen un diálogo cómplice entre madre e hija, que sitúa la comicidad en la invención de vocablos en los que la aliteración crea neologismos jocosos.

–Madre, la mi madre,  
que me come el quiquiriquí  
–Ráscate, hija, y calla,  
que también me come a mí. (20)

El diálogo muestra la procacidad y el descaro de la sabiduría popular, en las que el recato se sustituye por la expresión directa de las urgencias corporales, en “poemas (con frecuencia letrillas o glosas) que recogen la conversación entre la dama y su madre. A veces, la primera se dirige a la segunda pidiéndole ayuda o consejo en asunto de amores” (Ruiz Urbón y Blasco, 2022: 39).

Al eufemismo responden las seguidillas del *Cancionero Tradicional* en las que una voz femenina se expresa con rotundidad.

–Que no te abro la puerta  
andas diciendo;  
sólo le abro la puerta  
a quien yo quiero. (20)

Como señalan Ruiz Urbón y Blasco: “La poesía erótica de nuestro Siglo de Oro está muy lejos de ser reflejo casi exclusivo del punto de vista masculino” (2022: 24), aunque no alcanzan a citar a mujeres poetas dentro de la poesía erótica: “La autoría remite casi siempre a hombres (no conocemos nombres de autoras), pero en estos textos se oye con mucha frecuencia la voz de la mujer en diálogo con su madre o con su amante” (2022: 24).

En el siguiente soneto anónimo del Siglo de Oro la voz femenina se alza en estilo directo a través de las alabanzas que dirige a su propio órgano sexual: “Por vos soy yo de tantos requebrada, / por vos me dan ajorcas, gargantilla, / chapines, saya y manto para el frío./ Un beso quiero daros” (47). En referencia al sujeto de la enunciación de estos poemas, hemos de considerar que “el papel de la mujer en estos textos es realmente muy variado (objeto del deseo y de la crítica del varón por pedigüña y avara, pero también ejemplo de agudeza verbal) (Ruiz Urbón y Blasco, 2022: 24).

La escena se sitúa en la orilla de un río. La protagonista alza sus ropas para mejor ver su sexo. A pesar de que la voz femenina es clara, la mirada es masculina, pues presenta un cuadro contemplado desde cierta distancia en el que la mujer se convierte en objeto erótico y usa sus armas seductoras para subyugar al varón, conseguir favores y regalías o para ascender

en la escala social. El sexo es nombrado con el eufemismo y el quiasmo: “cosa deseosa” o “rica cosa”, en una suerte de arrobamiento: “le dijo con voz mansa y amorosa / que de dentro del alma le salía”.

En estilo directo, la protagonista interpela a su propio sexo en un monólogo burlesco que incorpora juegos intertextuales tras los que se encuentra el hipotexto del mito de Narciso. Así el poema funde los elementos de la alta cultura literaria con los de la tradición popular.

A la orilla del agua estando un día,  
ajena de cuidado, cierta hermosa,  
de mirarse su cosa deseosa  
por verse sola allí sin compañía,

la camisa se alzó que lo impedía  
y, pagada de ver tan rica cosa,  
le dijo con voz mansa y amorosa  
que de dentro del alma le salía:

“Por vos soy yo de tantos requebrada,  
por vos me dan ajorcas, gargantilla,  
chapines, saya y manto para el frío.

Un beso quiero daros”. Y abajada  
a darle, por estar tan a la orilla,  
tropicó de cabeza y dio en el río. (47)

La reescritura paródica de la escena de Narciso, ahogado a causa del deleite que le proporciona la contemplación de su propio rostro, rebaja su altura al considerar la vulva femenina objeto de delectación y al instrumentalizarla con fines mercantiles, lo que rebaja a las mujeres a las lindes de la prostitución: “por vos me dan ajorcas, gargantilla, / chapines, saya y manto para el frío” (47).

En la misma línea, aunque incorpora otros temas como la masturbación, se sitúa el siguiente soneto anónimo al presentar a una mujer ensimismada en su sexo. La representación de la joven parte de una imagen grotesca, tanto por la posición que adoptan sus miembros como por la actividad que está

realizando.

Rapándoselo estaba cierta hermosa,  
hasta el redondo ombligo arremangada,  
las piernas muy abiertas, y asentada  
en una silla ancha y espaciosa.

El arrobamiento femenino ante sus genitales es similar al del poema anterior, así como el eufemismo con el que elude el tabú: “cosa”

Mirándoselo estaba muy gozosa,  
después que ya quedó muy bien rapada,  
y estándose burlando, descuidada,  
metióse un dedo dentro de la cosa.

El juego textual propone un avance respecto al poema primero, pues en los tercetos introduce la sospecha de la autosatisfacción.

Y como menease las caderas,  
al usado señuelo respondiendo,  
un rápido sabor le vino luego.

Pero viendo después no era de veras,  
dijo “¡Cuitada yo! ¿Qué estoy haciendo?  
¡Qué no es esta la leña de este fuego! (49)

Aunque el estilo directo ofrece las palabras de la mujer, prima la mirada masculina, que viene a establecer un orden asumido: el placer de las mujeres al servicio del varón y proporcionado por él. La escena erótica responde inequívocamente al intento frustrado de masturbación, interrumpido por el pensamiento patriarcal. Las metáforas contribuyen a la comicidad verbal: el “señuelo”, el “rápido sabor”, el fuego amatorio y la “leña”, trasunto del pene, suplantado momentáneamente por el fraudulento apéndice digital.

El tema de la instrumentalización del sexo por parte de las

mujeres para obtener rentabilidad económica y social vuelve a aparecer en otro soneto, atribuido a Quevedo, en el que coincide con otros textos muy abundantes en el Siglo de Oro “en los que el juego amoroso se resuelve en una conversación entre el galán y la dama, en la que el uno le pide a la otra (o al revés) atención sexual” (Ruiz Urbón y Blasco, 2022: 37).

La baja extracción social de la mujer se define por el apelativo “fregona” y se reacentúa su aspereza al situarla en el espacio de las lavanderas en el río en pleno mes de enero. El frío no parece importarle pues centra la atención en la exposición erótica de su cuerpo y en el placer que le produce la provocación a los hombres. Frente a estos, definidos a través del lenguaje coloquial “mil necios traía al retortero”, a través de la antítesis, aparece el objetivo de la mujer, encarnado en alguien poderoso que puede favorecerla.

Estaba una fregona por enero  
metida hasta los muslos en el río  
lavando paños, con tal aire y brío  
que mil necios traía al retortero.

Un cierto conde, alegre y placentero,  
le preguntó con gracia: “¿Tenéis frío?”  
respondió la fregona: “Señor mío,  
siempre llevo conmigo yo un brasero”.

El conde inicia el cortejo (“haciendo rueda como un pavo”) y entre ambos se establece un diálogo chispeante, pleno de metáforas y dilogías con los que la poesía erótica construye un marco en el que más allá de la expresión lúbrica predomina el juego lúdico, el ingenio y la interpelación a un lector cómplice.

Se trata de mostrar la habilidad del autor en romper los límites impuestos por el tabú, hablando de lo inconveniente sin necesidad de nombrarlo. Lo que el lector aprecia es esa agudeza en el tratamiento de lo picante, convertido en materia de chiste, en burla o en sátira (casi siempre con una tonalidad misógina). En cualquiera de los casos la provocación que acompaña a esta poesía persigue, antes que el morbo por el morbo, el divertido disfrute intelectual del receptor (Ruiz



Urbón y Blasco, 2022: 22).

La pasión amorosa, descrita desde la sabiduría popular, establece una correlación entre los objetos cotidianos del campo semántico del calor y el ardor erótico. “Brasero”, “cirio” y “tizón”, componen una serie metafórica en la que se introducen otros recursos.

El conde que era astuto y supo dónde,  
le dijo, haciendo rueda como un pavo,  
que le encendiese un cirio que traía;

y dijo entonces la fregona al conde,  
alzándose las faldas hasta el rabo:  
“Pues sople este tizón vueseñoría”. (53)

El término “tizón” incluye la dilogía en tanto alude al calor como al color negro del sexo y “cirio” recoge la metáfora reconocida en la expresión popular para nombrar al pene.

Un primer rasgo distintivo de la poesía erótica auricular reside en la capacidad del poeta para crear un contexto que provoque la resemantización (en clave sexual) de cualquier vocablo de nuestra lengua [...] especialmente para crear referencias indirectas a los órganos sexuales (tanto del hombre como de la mujer) o al acto sexual (Ruiz Urbón y Blasco, 2022: 46).

La mujer habla con gran desparpajo, como corresponde a su condición marginal. El juego lúdico continúa entre las funciones del brasero, en correlación con la vulva, capaz de encender el cirio, correlato del pene.

Los textos representativos de esta poesía consiguen convertir una parte importante del léxico en voces que soportan varios niveles de lectura (dilogías, eufemismos, metáforas, sinécdoques, conmutadores), de modo que, si en su primer nivel son vehículo de una lectura accesible para la totalidad de los receptores, en un segundo nivel esconde un significado que solo se ilumina para aquellos que tienen la clave adecuada (siempre de naturaleza erótica) para su desciframiento (Ruiz Urbón y Blasco, 2022: 46).

La representación del cuerpo de hombres y mujeres cobra diferentes valores, según la perspectiva histórica e ideológica desde la que se escribe la obra.

El patriarcado es uno de los relatos maestros que se reproduce en los textos, en sus imaginarios sociales. A esa dimensión corresponden las alusiones tópicas, los clisés, los nudos temáticos (todo aquello que la sociocrítica denomina sociograma, y Bajtín llama ideologema), que llevan inscritas sus ideologías y hegemonías en alusiones políticas, en los mecanismos de la narración o en la forma poética (Díaz-Diocaretz y Zavala, 1999: 67).

En el poema laudatorio “En alabanza de la cola o rabo” Gutierre de Cetina (XVI) ensalza el órgano sexual masculino y reserva el papel secundario para el femenino, como han señalado Ruiz Urbón y Blasco, a propósito de las representaciones textuales del cuerpo en el Barroco: “A diferencia del detallismo con el que se ve (sueña, piensa, imagina) a la mujer, las referencias a la anatomía del varón son mucho menos precisas, excepto en lo que se refiere a sus atributos sexuales” (2022: 28).

La mayor obra fue que hizo Natura;  
y en la cola que dio a los animales  
mostró su providencia y su cordura.

A los hombres, por ser más principales,  
se la puso delante y puso en ella  
más fuerza de virtudes principales.

En la exaltación del órgano sexual masculino a través de la hipérbole se observa lo que Alicia Vara ha considerado, siguiendo a Gracián, “rasgo propio de la literatura barroca «la agudeza por exageración», vinculada a un temperamento artístico basado en los excesos y las fuertes oposiciones” (218: 274). Las perífrasis nombran ambos sexos: “la mayor obra fue que hizo Natura” para el pene y “un secreto lugar” para la

vagina, cuya función se constituye en la guarda del órgano masculino.

A la mujer, tan delicada y bella,  
no quiso poner cola; mas que fuese  
su ansia principal la guarda de ella.

Por esta causa quiso que tuviese,  
según dicen algunos, un secreto  
lugar do la guardase y escondiese. (39)

El tabú se resuelve con el eufemismo en relación con la naturaleza y los animales “cola” y “rabo”, mientras que en el caso del cuerpo femenino se expresa a través de *locus amoenus*: “un secreto lugar”.

La reiteración de palabra “principales” marca la idea central, pues afecta tanto al género masculino como a las virtualidades de su sexo: “A los hombres, por ser más principales, / se la puso delante y puso en ella / más fuerza de virtudes principales”. El goce de los sentidos y el *Carpe diem* se establecen así para las mujeres en la consecución y guarda del pene, mientras que para los varones, frente a la reiterada delicadeza de las mujeres, se les reserva la fuerza y el poder, justificados de manera esencialista.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD, Juan (2004). *El origen del mundo*. Madrid: Hiperión.
- ARCHER, Robert (2001). *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*. Madrid: Cátedra Feminismos.
- BENEGAS, Noni y Munárriz, Jesús (1997). *Ellas tienen la palabra*. Madrid: Hiperión.
- BUENAVENTURA, Ramón (1985). *Las diosas blancas* (1985). Madrid: Hiperión.
- CAÑAS, Dionisio (1989). El sujeto poético posmoderno. *Ínsula* 512-513.
- CÓZAR, Rafael de (1988). *Polvo serán... Antología de la poesía*

- erótica actual*. Sevilla: El carro de la nieve.
- DÍAZ-DIOCARETZ, Miriam, ZAVALA, Iris (1999). *Breve Historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I Teoría feminista: discursos y diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- DURÁN, Emilio (1989). *El dos de pecho. Cien años de sujetador*. Sevilla: El Carro de la Nieve.
- GUZMÁN, Almudena (1986). *Usted*. Madrid: Hiperión.
- HERRERO DIÉGUEZ, Juan; MARTÍNEZ DEYROS María y SÁNCHEZ MATEOS, Zoraida (eds.) (2018). *Aquel coger a oscuras a la dama. Mujeres en la poesía erótica del Siglo de Oro*. Valladolid: Agilice Digital.
- JIMÉNEZ FARO, Luzmaría (1989). *Breviario del deseo (Poesía erótica escrita por mujeres)*. Madrid: Torremozas.
- JIMÉNEZ FARO, Luzmaría (2003). *Breviario de los sentidos. (Poesía erótica escrita por mujeres)*. Madrid: Torremozas.
- MAILLARD, Chantal (2009). *Hainuwele y otros poemas*. Barcelona: Tusquets.
- MIGUEL, Luna (2014). *Sangrantes*. Madrid: Origami.
- PIZAN, Christine de (2000). *La ciudad de las damas*. Madrid: Siruela.
- PERI ROSSI, Cristina (1971). *Evohé*. Montevideo: Girón.
- ROSAL NADALES, María (2010). Revisión y subversión en la mirada femenina: representaciones textuales del cuerpo masculino. En Estela GONZÁLEZ DE SANDE y Ángeles CRUZADO (eds.). *Rebeldes literarias*. Sevilla: Arcibel, pp. 547-566.
- ROSSETTI, Ana (1985). *Indicios vehementes*. Madrid: Hiperión.
- RUIZ Urbón Cristina y Blasco, Javier (eds.) (2022). *Nueva poesía erótica de los Siglos de Oro*. Berlín: Peter Lang.
- SALDAÑA, Alfredo (1997). *El poder de la mirada. Acerca de la poesía española posmoderna*. Valencia: Episteme, col. Eutopías 163.
- TORRAS, Meri (2009). *El poder del cuerpo. Antología de poesía femenina contemporánea*. Madrid: Castalia.
- UGALDE, Sharon K. (1991). *Conversaciones y poemas*. Madrid: Siglo XXI.
- VARA, Alicia (2018). La estética barroca y la poesía del cuerpo: un análisis de dos sonetos feministas. En Yolanda ROMANO y

Sara VELÁZQUEZ (coords.). *Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 271-28.

RITRATTI DI DONNE TRA LIBERTÀ E  
CENSURA. IL CASO DI SAPHIRIA NELLA  
COMMEDIA *RAMNUSIA* DI ANTONIO  
GIOVANNI SCHIOPPI

WOMEN'S PORTRAITS BETWEEN FREEDOM  
AND CENSORSHIP. THE CASE OF SAPHIRIA IN  
THE COMEDY *RAMNUSIA* BY ANTONIO  
GIOVANNI SCHIOPPI

Alessandra SANNA  
*Universidad de Granada*

*Resumen*

La commedia intitolata *Ramnusia*, di cui ci è pervenuta un'unica edizione del 1550, fu scritta nel 1530 dal nobile veronese Giovanni Aurelio Schioppi. L'opera sfuggì alla censura di Roma ma fu invece inserita negli indici della *Inquisición* spagnola (1632 e 1640). L'autore, oltre ad esporre i suoi ideali poetici proclamando la commedia genere letterario autonomo, intervenne indirettamente anche su alcuni dei temi più discussi del momento come l'intelligenza e la sessualità femminili.

*Palabras clave:* comedia, censura, mujer

Abstract

The comedy entitled *Ramnusia*, of which only one edition has survived from 1550, was written in 1530 by the Veronese nobleman Giovanni Aurelio Schioppi. The work escaped the censorship of Rome but was instead included in the indexes of the Spanish *Inquisición* (1632 and 1640). The author, in addition to expounding his poetic ideals by proclaiming comedy an autonomous literary genre, also indirectly intervened on some of the most discussed issues of the

moment such as female wit and sexuality.  
Keywords: comedy, censorship, woman

## 1. LA COMMEDIA NEL RINASCIMENTO

Secondo Asor Rosa, il comico, nei suoi generi fondamentali, dalla satira al poema epico-romanzesco dall'epistola alla novella, alla commedia, rappresenta "la misura e il ritmo più tipici della letteratura italiana rinascimentale" (Scalabrini, 2022: 7). Nel XVI secolo, come noto, la commedia conobbe un indiscusso momento di auge che è necessario analizzare tenendo conto della frammentaria situazione socio-politica dell'epoca di cui il teatro "riflette i diversi gradi di cultura e di civiltà delle singole aree di sviluppo, mettendone in luce le mutevoli condizioni politiche ed economiche" (Greco, 1976: 23). Fu un'espressione legata alle vicende delle corti e dovuta all'interessamento del principe il quale, svolgendo il ruolo di mecenate e protettore degli artisti, veniva ricambiato attraverso dedicatorie di carattere encomiastico che ne accrescevano la fama e il prestigio. Ferrara, Urbino, Mantova e Firenze sono i luoghi in cui le rappresentazioni erano sempre vincolate intimamente alla celebrazione del potere di una famiglia. "L'intreccio di precise strategie ideologiche con tradizioni culturali locali" (Davico Bonino, 1978: VII), segnala Davico Bonino, determinò il carattere specifico del fenomeno teatrale, che proprio in virtù di alcune logiche comportamentali insite all'interno delle corti stesse (una forma di vita regolata dalla *misura* e dalla *disciplina*) assolse secondo Scalabrini, anche il compito di "prevenire, ridurre, contenere e risolvere il conflitto fra individui e gruppi (Scalabrini, 2022: 7). Il discorso vale in generale per tutti i maggiori centri politici: Roma, Napoli, Milano, Venezia, Brescia o Verona, come nel caso della commedia che si prende in esame in questo contributo, che, pur non essendo tutte provviste di una vera e propria corte, furono in maggior o minor misura l'epicentro di spettacoli teatrali inseriti all'interno di giostre o in occasione di feste

riservate, quasi esclusivamente, alla nobiltà<sup>1</sup>.

Inizialmente si fecero molteplici rifacimenti delle commedie latine più conosciute specialmente quelle di Plauto e Terenzio. In seguito i classici divennero spunto e ispirazione per gli intrecci e i personaggi che diedero vita alle commedie più note di Ludovico Ariosto (la *Cassaria* 1508) e Niccolò Machiavelli (la *Mandragola*, posteriore di circa un decennio) i quali, non solo fecero risorgere la cosiddetta *commedia regolare* in prosa composta da cinque atti preceduti da un prologo in versi, ma si imposero per lungo tempo come modelli e furono imitati dai commediografi a loro contemporanei e da quelli successivi.

La commedia rinascimentale ereditò e reinterpretò anche la lezione del *Decameron*, da cui trasse una nuova dimensione borghese e cittadina arricchendosi di “elementi attinti alla tradizione letteraria antica e moderna, ma anche alla realtà contemporanea” (Greco, 1976: 28). Da questa sintesi nacquero le opere di Bernardo Dovizi detto il Bibbiena, di Annibal Caro e di Pietro Aretino, per citare solo alcuni commediografi dell’epoca, inoltre videro la luce anche due opere anonime, gli *Ingannati* (rappresentata a Siena nel 1531 per volere degli accademici *Intronati*) e la *Venexiana*, il cui testo fu scoperto solo nel 1928. Angelo Beolco detto il Ruzante, usò nelle sue commedie il dialetto padovano, *La Betia* (1525) *La Moscheta* (1529) anticiparono la stagione di quella che sarà la *Commedia dell’arte*, alla metà del Cinquecento, nella quale si ridusse, come noto, l’importanza del testo che divenne un semplice canovaccio lasciando all’abilità e al talento degli attori il compito di improvvisare dialoghi e battute (Casadei, Santagata, 2007).

## 2. *RAMNUSIA*: TRA CENSURA ROMANA E SPAGNOLA

Non essendoci pervenuto il manoscritto, la sola edizione

---

<sup>1</sup> Si veda lo studio di G. Davico Bonino che collega la produzione comica del Cinquecento con il paesaggio geografico e storico dell’Italia di quel secolo, tentando di tracciare “un primo sommario abbozzo di una mappa della commedia” (Davico Bonino, 1978: VII).



della commedia intitolata *Ramnusia*<sup>2</sup> risale al 1550, stampata presso gli editori veneziani Nicolini da Sabbio<sup>3</sup>. Preceduta da una lettera non firmata, appartiene al veronese Giovanni Aurelio Schioppi, ed è la sua unica opera conosciuta. È inoltre l'unica commedia scritta e allestita a Verona<sup>4</sup> nella prima metà del Cinquecento, precisamente nel 1530, così come l'autore stesso dichiara nell'incipit. Diversi studi hanno mostrato come la *Venexiana* “conservi traccia di una lettura attenta della *Ramnusia*” (Vescovo, 1995: 439) che condivide anche alcune caratteristiche con l'*Ardelia*, testo anonimo tramandato da un unico manoscritto<sup>5</sup>.

*Ramnusia* è dedicata alla famiglia Nogarola, casato prestigioso e in contatto con vari intellettuali dell'epoca riuniti attorno alla figura del vescovo Gian Matteo Giberti che annoverava tra gli altri, personaggi di spicco come Pietro Bembo, Matteo Bandello e Baldassarre Castiglione. In questo dibattito culturale e a questi interlocutori, seppur indirettamente, si rivolge Schioppi. Nonostante le notizie biografiche siano scarse, sappiamo che lui stesso appartenne a una famiglia di rilievo di Verona, ma non così influente come quella dalla quale gli fu commissionata la commedia. Fu allestita nella dimora privata dei conti per celebrare l'anniversario di una leggendaria giostra gareggiata nel lontano 924 e per delle nozze di famiglia. Tuttavia, secondo Messoro,

---

<sup>2</sup> L'autore nel prologo offre una spiegazione non del tutto chiara del titolo: “Lo nome che gli ha posto è *Ramnusia*, o sij fortuna (udite come la battizza), perché la istessa fortuna, sorte o caso, qual si voglia, gli ha dato la materia: lo essere”. Potrebbe riferirsi alla dea Nemese che punisce l'autore colpevole di essersi innamorato di donna che gli causa pene d'amore (che tuttavia “provocano la nascita della fantasia di immagini, invenzioni, intrecci...”). Cfr. Barberi Squarotti, 1994:9.

<sup>3</sup> Per la stesura del presente contributo sono state consultate le seguenti edizioni critiche moderne: *La Ramnusia e altri testi teatrali* a cura di R. Sirri (1988) da cui sono tratte le citazioni testuali; *Comedia nomata Ramnusia* con prefazione di N. Messoro (1991) e *Ramnusia* testo e note a cura di M. Marinone con prefazione di G. Barberi Squarotti (1994).

<sup>4</sup> Vari studi ipotizzano che in realtà sia stata rappresentata a Mantova e non a Verona (Messoro, 1989; Vescovo, 1995).

<sup>5</sup> L'*Ardelia* appartiene allo stesso manoscritto della *Venexiana* (Il Marciano italiano IX 288 (=6072)).

si tratterebbe piuttosto di un pretesto per ricordare a Venezia il ruolo storico dei Nogarola, pertanto sia la festa che la commedia sarebbero “un episodio nell’ambito dei difficili rapporti di quegli anni tra l’alta nobiltà veronese e Venezia [...]” (Messora, 1989:102).

Attraverso il prologo l’autore espone i suoi ideali poetici, proclama la commedia genere letterario autonomo e chiede ai suoi personaggi di parlare come la maggior parte dei loro conterranei, schierandosi a favore delle teorie linguistiche di Castiglione, scontrandosi dunque con quelle di Bembo. Il tono dell’opera, tuttavia, è generalmente sostenuto e l’uso dei dialetti come strumento per tipicizzare i personaggi, pur suscitando una certa comicità, non arriva a ottenere un effetto caricaturale.

Per presentare al pubblico la sua commedia, Schioppi approfitta del momento della licenza per il Carnevale poiché proprio in quegli anni entra nuovamente in vigore a Verona attraverso un editto del vescovo Giberti la condanna di balli e maschere. Poco dopo per mezzo di alcuni provvedimenti specifici chiamati *Canones* (1541) e *Constitutiones* (1545) che “serviranno da modello ad altre diocesi per tutto il secolo” (Messora, 1991: XVIII), si porterà a compimento un’aspra invettiva nei confronti del teatro e dei suoi contenuti adulterini e scabrosi. L’apparato della censura cattolica era estremamente attivo e le commedie furono tra i primi generi messi al bando. Nel 1559, per ordine di Paolo IV, venne pubblicato il primo indice che raccoglieva più di mille condanne divise in tre classi (la prima classe conteneva gli autori di cui si proibiva l’opera omnia, nella seconda comparivano i titoli delle opere condonate e il nome degli autori e infine alla terza classe appartenevano i titoli di opere anonime).

L’obiettivo iniziale della Chiesa era quello di arginare l’espansione delle dottrine protestanti, e solo successivamente “contestualmente ai volgarizzamenti biblici diventò bersaglio degli organi censori romani anche la letteratura italiana” (Fragnito, 2010: 44). In seguito al Concilio di Trento, venne emanato un nuovo indice corredato di dieci regole che chiarivano in che modo i censori dovessero intervenire su testi e autori. I dettami esplicitati nella regola VII, quella cioè che

vietava la circolazione di opere che trattavano argomenti lascivi o osceni, andarono a colpire anche tanti letterati, impedendo anche la diffusione di “Comedie dishoneste”.

“La distrazione, il piacere e la curiosità intellettuale”, segnala Caravale “erano considerati pericolosi incentivi alla trasgressione morale e religiosa, disvalori da scoraggiare e, se il caso, da censurare” (Caravale, 2022: 150). Agli indici per così dire *ufficiali* e alle bolle papali, si affiancarono per diverso tempo anche le liste diramate dal maestro del Sacro Palazzo Paolo Costabili il quale diffidò gli inquisitori locali dall’autorizzare “storie, comedie et altri libri volgari d’inamoramenti, che pur troppo si vitia il mondo da se stesso” (Fragno, 2022: 162). *Ramunsia* non comparve con il suo titolo negli indici romani ma fu inglobata in quella definizione onnicomprensiva che condannava a priori il genere della commedia. Gli indici della *Inquisición* spagnola, al contrario, la inclusero come opera anonima ne citarono il titolo e ne proibirono la circolazione fino al 1790<sup>6</sup>. Il ruolo assegnato alla Fortuna, intesa come complesso di circostanze positive e negative slegato all’intervento divino insieme all’altro filo conduttore dell’opera, cioè la volontà delle donne di appagare i loro (illeciti) desideri sessuali, non potevano essere né accettati né tollerati dalla morale dei censori che per vari secoli decretarono la ferma condanna dell’opera di Schioppi.

### 3. CORPO E LIBERTÀ

Tralasciando le interessanti riflessioni sull’uso che l’autore fa dei dialetti all’interno della commedia inserendosi nel dibattito scaturito dalle teorie di Bembo poi riprese da Castiglione, argomento esaminato attentamente nelle edizioni critiche moderne, in questa sede ci soffermeremo su un’altra questione ovvero l’assoluto protagonismo concesso dall’autore a Saphiria e la presenza delle metafore a sfondo sessuale che rimandano ai corpi come oggetto del desiderio.

Saphiria, “donna nobile et lasciva (...) giovine, collarita fra

---

<sup>6</sup> J. Martínez de Bujanda ha catalogato autori e libri proibiti durante l’attività censoria degli indici pubblicati in Spagna (1551-1819).

gli trentacinque, e trentasei, piacevole, ardita (...)” (Schioppi, 1988: 43) tradisce regolarmente il marito Apollonio che ignaro, non disdegna a sua volta la compagnia di altre donne. A questi due personaggi si sommano la cortigiana Paulina, il suo protettore bergamasco Ferraguto e il nobile napoletano Ubbaldino, convinto dal servo Tristano a sedurre Saphiria. L’intreccio si basa su equivoci e consueti scambi di persona per concludersi con il classico finale in cui tutti sono ingannati ma soddisfatti.

Schioppi nel prologo dichiara che si parlerà di “amori, ruffianerie, buggie, saggacità et tristizie” (Schioppi, 1988: 42) e l’uso di metafore scabrose, se in alcuni casi è parte di scambi di battute chiaramente misogini, in altri veicola “i due elementi portanti del *divertissement* di quest’opera: la sessualità femminile e la scaltrezza delle donne nel soddisfare i loro desideri illeciti ed adulterini” (Messora, 1991: XIII) che vengono paragonati agli impulsi istintivi degli animali “ben sapete qual son io che non mangio sola come le gatte con rabbia”. Questi argomenti, trattati in precedenza in alcune novelle del *Decameron*<sup>7</sup> e il loro riutilizzo da parte di Schioppi, rivela che la stima per l’intelligenza femminile prevale così come in Boccaccio, sulla condanna morale. Entrambi mostrano una non celata simpatia nei confronti delle donne che “sfogano la noia e le ingiustizie della loro condizione nei loro amori” (Messora, 1991: XIII). Sia alcune novelle boccacciane che la commedia del nobile veronese sono “*speculum* della donna borghese con le sue esigenze sessuali, essenziali e vitali come il cibo” (Messora, 1991: XIV). Le frasi che descrivono l’impulso erotico di uomini e donne attraverso questo campo semantico sono svariate: per gli uomini l’incontro con una donna è pregustato come “un convito” nel quale “le starne più s’appreziano che li palumbi e sanno meglio alla bocca”, o dove ritorna lo stesso concetto ma stavolta non si mangia la “carne di starna, bastaci la vaccina”. Saphiria non appagata dalle prestazioni del marito non solo non disdegna un amante fisso, Emilio, ma descrive il

---

<sup>7</sup> Messora segnala le corrispondenze con le novelle boccacciane 2.2 e 7.6. (Cfr.1991, p. XIV).

tradimento come la ricerca “cibo più delicato”: il suo nuovo amante, Ubbaldino, trova giusto non “negar a qual sii, per una fiata, per comprar favo a mele”.

Schioppi, per intervenire su alcuni dei temi più discussi del momento “la sessualità, l’intelligenza femminile, la destrezza umana nel dominare la fatalità e piegarla alla soddisfazione dei propri piaceri” (Messora, 1991: III) utilizza abilmente i personaggi di *Ramnusia*. Coloro che criticano la condotta della nobildonna sono i perdenti, lei, nonostante i suoi comportamenti riprovevoli è per l’autore l’indiscussa vincitrice. Secondo Vescovo, Saphiria “afferma, alla fine, in sostanza, il suo diritto all’amore extraconiugale perché lo accetta come manifestazione della propria capacità di scelta, ribatando il suo ruolo di vittima all’interno di un piano ordinato da altri” (Vescovo, 1995: 440).

#### 4. QUALCHE CONCLUSIONE

Nel prologo che come di consueto ha un carattere introduttivo ed esplicativo<sup>8</sup>, Schioppi, dichiarandosi “poetophilo” (Schioppi, 1988: 41) e non poeta, precisa di aver composto *Ramnusia* “in prosa e famigliar lingua” (Schioppi, 1988: 41) perché si rivolge anche a “le femine et quelli che non sanno grammatica” (Schioppi, 1988: 41). Questa affermazione ci può offrire uno spunto per qualche riflessione finale. Nonostante la frase di per sé sia tutt’altro che benevola, mostra la volontà dell’autore di adeguare la lingua della commedia e renderla comprensibile anche al pubblico femminile. La presenza delle donne nelle opere dell’epoca non più relegate al ruolo di mere spettatrici ma invece coinvolte come interlocutrici e dunque protagoniste, è un argomento di cui si discute nei circoli letterari cinquecenteschi e si riflette in alcune opere dialogiche<sup>9</sup>. Commentando un noto passo del dialogo *Gli Asolani* di Bembo, Dionisotti mette in luce il fatto

---

<sup>8</sup> Sull’evoluzione della figura delle donne nei prologhi delle commedie del Rinascimento si veda Canova (2012).

<sup>9</sup> Ad esempio ne *Il libro del Cortegiano* di B. Castiglione come segnala Cox (2000).

che riguardo alla questione del coinvolgimento attivo delle donne nel mondo intellettuale “[...] Bembo, Ariosto e Castiglione e il Cinquecento tutto, si può dire, si accordano di contro all’antifemminismo prevalente nella cultura umanistica” (Dionisotti, 2013: 446). La protagonista di *Ramnsusia* ha un ruolo decisivo per lo snodo della intricata trama: “Finalmente” dice Schioppi per concludere la sua premessa al testo, “come la fortuna havea operato bene et invilupato la verità in l’errore, per ingegno de Saphiria fu rassetato il barboglio” (Schioppi, 1988: 44). Il sostantivo “ingegno” da interpretarsi non solo come scaltrezza ma anche acume e intelligenza, racchiude tutta l’ammirazione che l’autore nutre dei confronti della giovane che “interpreta il motivo della donna soggetto, non oggetto della realtà” (Messora, 1989: 108). Per questa ragione non sembra azzardato inquadrare *Ramnsusia* e quindi il suo autore, in linea con quell’atteggiamento di cui parlava Dionisotti che accomunava, forse, più autori di quanto si è soliti pensare.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CANOVA, Mauro (2021). “Le donne nei prologhi delle commedie italiane della prima metà del Cinquecento”. *Revista Sociedad Española Italianistas*. Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 7-21.
- CASADEI, Alberto; SANTAGATA, Marco (2007). *Manuale di letteratura italiana medievale e moderna*. Bari: Laterza, pp. 175-177.
- CARVALE, Giorgio (2022). *Libri pericolosi. Censura e cultura italiana in età moderna*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- COX, Virginia (2000). “Seen but not Heard: the Role of Women Speakers in Cinquecento Literary Dialogue”. En Panizza, L. (ed.), *Women in Italian Renaissance Culture and Society* (pp. 385-400). Oxford: Legenda.
- DAVICO BONINO, Guido (1976). *Il teatro italiano. La commedia del Cinquecento. Tomo I*. Torino: Einaudi.

- DIONISOTTI, Carlo (ed.). (2013). *Pietro Bembo. Prose e rime*. Torino: UTET. Versione digitale.
- FRAGNITO, Gigliola (2010). “La censura ecclesiastica in Italia: volgarizzamenti biblici e letteratura all’Indice”, *Women in Italian Renaissance Culture and Society* (pp. 39-56). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- FRAGNITO, Gigliola (2022). *Il Rinascimento perduto*. Bologna: Il Mulino. Versione digitale.
- GRECO, Aulo (1976). *L’istituzione del teatro comico nel Rinascimento*. Napoli: Liguori.
- MARTÍNEZ DE BUJANDA, Jesús (2016). *El índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición española (1551-1819)*. Madrid: BAC.
- MESSORA, Noemi (1989). “Il teatro sotto la Repubblica di Venezia. L’enigma del teatro a Verona (1480-1548)” *Quaderni veneti*, 10., pp. 75-131.
- SCALABRINI, Massimo (2022). *Commedia e civiltà. Dinamiche anticonflittuali nella letteratura italiana*. Ravenna: Longo Editore.
- SCHIOPPI, Giovanni Aurelio (1988). *La Ramnusia e altri testi teatrali* a cura di R. Sirri. Napoli: De Simone Editore.
- SCHIOPPI, Giovanni Aurelio (1994). *Ramnsusia*. Testo e note di M. Marinone. Introduzione di G. Bárberi Squarotti. San Mauro: Edizioni Res.
- SCHIOPPI, Giovanni Aurelio (1991). *Comedia nomata Ramnusia* a cura di N. Messori. Sala Bolognese: Forni Editore.
- VESCOVO, Piermario (1995). “«Ardelia», «Ramnsusia» e «Venexiana». Appunti su una linea della commedia cinquecentesca”. *Lettere italiane*. Casa Editrice Leo S. Olschki, pp. 436-452.

IL CORPO COME ESPLORAZIONE DI SÉ  
NELLE RICERCHE ARTISTICHE  
CONTEMPORANEE DI MARINA ABRAMOVIĆ,  
VALIE EXPORT, ANA MENDIETA,  
REGINA JOSE' GALINDO, GINA PANE

THE BODY AS SELF-EXPLORATION  
IN THE CONTEMPORARY ARTISTIC RESEARCH  
OF MARINA ABRAMOVIĆ, VALIE EXPORT,  
ANA MENDIETA, REGINA JOSE' GALINDO,  
GINA PANE

Alessandra SCAPPINI

*Università degli studi di Firenze*

*Riassunto*

Dalla *body art* degli anni Settanta agli esiti creativi attuali, artiste come Marina Abramović, Gina Pane, Valie Export, Ana Mendieta, Regina José Galindo si sono concentrate sul proprio corpo come “media biologico”. per conoscersi e riflettere sull'integrità della figura femminile come persona. Lavorano su di esso per capire i propri limiti, osservarne le reazioni mettendosi alla prova, sopportando il dolore o esprimendo le proprie emozioni, per assumere consapevolezza di sé.

*Palabras clave:* Marina Abramović, Valie Export, Ana Mendieta, Regina José Galindo, Gina Pane.

*Abstract*

From the body art of the Seventies to current creative outcomes, artists such as Marina Abramović, Gina Pane, Valie Export, Ana Mendieta, Regina José Galindo have focused on their own bodies as a “biological media”, to get to know each other and



reflect on the integrity of the female figure as a person. They work on it to understand one's limits, observing its reactions by putting oneself to the test, enduring pain or expressing one's emotions, to gain self-awareness.

*Keywords:* Marina Abramović, Valie Export, Ana Mendieta, Regina José Galindo, Gina Pane.

## 1. INTRODUZIONE

Corpo capace di percepire, di esprimersi, di reagire, di conoscere e conoscersi, di liberarsi, di agire, di creare. Il corpo come opera per una presa di coscienza della struttura globale dell'essere, secondo un processo di auto liberazione e, quindi, di purificazione, rivelandosi simbolo di una liberazione collettiva si pone al centro dell'esperienza artistica di artiste e artisti che nei tempi della *body art* hanno scelto di esprimersi e comunicare concentrandosi sulla propria corporeità, ma anche da parte di coloro che nella ricerca attuale riconsiderano il corpo come campo di energie inesauribili, che si estrinsecano nell'"azione", nell'"evento" non ripetibile, mutando ogni volta, sia come "accadimento", che rende l'idea dell'attualità e dell'improvvisazione, sia come *performance*, che nel linguaggio comune sembra legarsi ad una maggiore strutturazione, anche se la fortuità ed il coinvolgimento in ambedue i casi sono componenti basilari. Sulla scia della identificazione tra arte e vita che deriva dalle avanguardie storiche del Novecento, la *Body art*, che nasce negli anni della contestazione nei confronti del consumismo e di un sistema socioculturale ed economico che necessita di cambiamenti radicali, si concentra sul corpo, sulla ritualità dell'azione per alimentare la presa di coscienza, per liberarsi dai crismi, dai pregiudizi, dalle convenzioni schematizzanti, per essere veri. Nel 1974 Lea Vergine, studiosa dei nuovi linguaggi visivi, contribuendo alla rivalutazione dell'arte al femminile, nel libro *Il corpo come linguaggio*, sottolineava che i *body artists* "non sceneggiano la storia di un personaggio. Cercano l'uomo-umano, che non è castrato dal funzionalismo della società, l'uomo che sfugge al concetto di

profitto. L'importante non è sapere, ma sapere che si sa" (Vergine, 1974: 6). Le artiste che abbiamo scelto di proporre come casi di studio attraverso il proprio corpo esprimono tale assunzione di consapevolezza e la capacità di scelta critica riguardo alla posizione in cui situarsi nell'arte e nella vita.

#### 1.1. GINA PANE: LA FERITA COME IDENTIKIT

La presa di coscienza è il nucleo portante del percorso "performativo" di Gina Pane (Biarritz, 1939 – Parigi 1990), che in *Io mescolo tutto. Cocaina Fra Angelico*, titolo dissacratorio considerando i tempi della contestazione, presso la Galleria d'arte moderna a Bologna nel 1977, gioca con la luce artificiale che si accende e si spegne come un obbiettivo semichiuso della telecamera, che pulsa similmente ad un battito cardiaco, mentre la sua voce recitante e monotona descrive situazioni di vita quotidiana, in cui si innestano anche i nomi di personaggi conosciuti, secondo una registrazione fredda e lucida che procede con modalità quasi *robbe-grilletiane*, generando spaesamento nell'ascoltatore-spettatore. Assume varie posizioni, a terra e seduta su uno sgabello, indossando abiti bianchi e un paio di occhiali con le lenti coperte, solitamente utilizzati nelle sue *performance*, sporgendosi con il busto a destra ed a sinistra, mentre sorregge con una mano un cucchiaino pieno di polvere bianca (cocaina?) in una porzione di tempo scandita da un dinamometro. Contemporaneamente due giovani, dietro di lei si inviano continuamente una pallina da *ping pong* da una parte all'altra di un tavolo. Improvvisamente appare la sua fotografia personale, Françoise Masson, che, girandole intorno, scatta continuamente immagini, diventando parte dell'azione, basata sulla ritualità del gesto, sul tempo, su una riflessione del vissuto e sull'identità, sulla propria dimensione umana e sociale che emerge specialmente nel momento in cui l'artista muove a terra dei piccoli parallelepipedi di legno che simulano, nelle forme elementari, le componenti di un nucleo collettivo, mentre con una lametta si incide su un braccio una traccia di forma triangolare, simbolo alchemico (unità triadica di anima-corpo-mente) e segno della propria identità. Anche in *Azione sentimentale* (1973) documentata in sequenze fotografiche, di

fronte ad un pubblico di sole donne, dopo aver tracciato cerchi con un gessetto che circondano la parola “donna”, si provoca ferite inserendo nel braccio le spine di un mazzo di rose rosse, mentre due figure femminili leggono uno scambio epistolare in francese e in italiano, per poi ripetere l’azione con un mazzo di rose bianche, terminando con la registrazione di *Strangers in the night* cantata da Frank Sinatra. Rinvia alle origini dell’artista, alla condizione d’esistenza, come attraversamento delle fasi di vita di una donna, la verginità, la maternità, l’erotismo, evocando l’atto cristologico del martirio, “La rosa è un fiore, ma anche un mezzo per procurare dolore, anzi per gli alchimisti ‘un vaso’ che contiene il Sangue, o Sacro Cuore, centro della vita e dell’essere intero” (Trombaccia, 2023) ha suggerito l’artista. La ferita è concepita come “identikit” e “memoria” del corpo, a sua volta considerato come “progetto, materiale, esecutore di una pratica artistica”, “memorizza la sua fragilità, il suo dolore, dunque la sua esistenza ‘reale’. È una difesa contro l’oggetto e contro la protesi mentale” (Trombaccia, 2023). In *Psyché* (1974) si taglia le sopracciglia con una lama di rasoio dopo aver riprodotto i propri tratti su uno specchio che conduce allo sdoppiamento di sé, manipola piume e palle di caucciù, una blu e una gialla, emblemi di tenerezza, di vita e di morte, rimane muta nel tentativo di esprimere un messaggio al pubblico e incide una croce sul proprio ombelico, origine della vita. In *Autoportrait(s)* (1973) si distende su un letto di candele accese contraendosi per la sofferenza, ma rimanendo in silenzio, mentre un microfono è orientato verso il muro, per poi praticarsi dei tagli sulla pelle, vicino alle unghie, proiettando diapositive che raffigurano l’applicazione di un apposito smalto, mentre la telecamera registra i volti femminili del pubblico. Giunge agli estremi ogni volta, come quando durante i gargarismi di latte mescolato al sangue, come in *Lait chaud* (1972) infligge tagli al proprio corpo, alternando il lancio di una palla da tennis contro il muro.

Spesso le sue azioni autolesioniste, in cui si alternano dolcezza e crudeltà, assumono connotazioni sadomasochistiche in senso fisico e mentale nell’intento di raggiungere una purificazione, una catarsi, concezione comune ai *body* artisti, considerando il corpo come agnello sacrificale su cui si raccolgono i dolori del

mondo.

#### 1.2. MARINA ABRAMOVIĆ: OLTRE OGNI LIMITE

Di origine serba, Marina Abramović (Belgrado, 1946) giunge a compiere azioni, oltre i limiti dell'umano, flagellandosi o torturandosi, fin dai tempi in cui inizia la propria ricerca artistica sul corpo come unità globale, attraverso il controllo, forzando se stessa per sopportare la sofferenza e resistere, fino a raggiungere uno stato di *trance*. Con le proprie forze fisiche e mentali, annulla il dualismo cartesiano, per recuperare l'integrità e il potenziale creativo, in dialettica antitesi con la mercificazione della società, investendo di energie l'ambiente e il pubblico, come nelle cerimonie rituali delle culture primitive. Dice l'artista:

Negli anni Settanta il corpo era realmente presente per tutta la durata della *performance*. [...]. Quel processo incide, profondamente, sulla tua mente e sul tuo corpo provocando cambiamenti [...] che espandono sempre di più i limiti del corpo. [...]. Nella *performance* è molto importante forzare se stessi ad essere presenti "qui e ora". Non solo forzo il corpo, ma lo faccio molto di più con la mente [...]. I miei sforzi si propongono di chiudere la mente a qualsiasi cosa che sia estranea alla struttura della *performance* (Abramović, 1998:46, 403).

L'artista ogni volta si immedesima totalmente raggiungendo una concentrazione estrema. In *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* (1975), un'azione girata per Art Tape 22, un centro di ricerca sperimentale sul *videotape* costituito a Firenze da Maria Gloria Bicocchi, in cui gravitarono numerosi artisti d'avanguardia, viene ripresa in diretta mentre si spazzola i capelli fino a strapparseli, continuando parossisticamente a ripetere in maniera ossessiva il gesto e le stesse parole che compongono il titolo, così da raggiungere la massima tensione ed il vuoto mentale manifestando il suo intento dissacratorio nei confronti del concetto di arte come fatto estetico, come espressione del bello. Contesta la cultura dominante in *Freeing The Memory, Freeing The Body, Freeing The Voice* (1973-

1975), muovendosi e parlando fino allo sfinimento; in *Rhythm 0* (1975) invita il pubblico a reagire contro la passività attraverso la propria inazione, ponendo il suo corpo a disposizione del pubblico presente presso lo Studio Morra a Napoli, insieme ad oltre settanta oggetti, tra i quali una pistola, che il pubblico può usare liberamente fino a infierire contro di lei, in maniera pericolosa. In *Rhythm 10* mette in pratica il gioco del coltello che può provocare lesioni alle mani poggiate su un tavolo, o in *Lips of Thomas* (1975) utilizza un rasoio fino a svenire sul ghiaccio, oppure in *Onion* (1996) mangia una cipolla cruda fino a lacrimare e a piangere per reazione fisica e psicologica.

Compie nel corso degli anni una serie di azioni, documentate con i *media* del tempo, i nastri magnetici, orientate verso il radicalismo sociale, lavorando dal 1976 al 1988 con il compagno Ulay, tentando sempre di creare un campo dilatato di energie in modo da coinvolgere il pubblico, come *Relation in Time* (1977), in cui ambedue rimangono in tensione per oltre sedici ore uniti tramite i capelli, o *Light/Dark* (1977) in cui si schiaffeggiano fino a raggiungere la massima velocità, o ancora *Rest Energy* (1980), in cui i loro corpi sono contratti a trattenere l'arco teso per scoccare una freccia, o *Imponderabilia*, realizzata presso la Galleria d'arte moderna di Bologna nel 1977, in cui i due artisti si dispongono nudi all'entrata, suscitando imbarazzo nel pubblico, dal momento che ognuno doveva passarvi attraverso per insinuarsi nello spazio espositivo.

Nel tentativo di riconnettere i legami con il passato, con la propria terra e le proprie origini secondo una ritualità che riscopre la propria dimensione d'esistenza e la propria spiritualità, recentemente ha ideato e realizzato azioni registrate in video, strumento molto utilizzato dall'artista, specialmente dagli anni Novanta fino ad oggi per proporre al pubblico il suo lavoro.

In *Delusional* (1994) entra in una grande gabbia piena di topi e si dispone su un letto, mentre appaiono immagini video dei genitori e di lei stessa in atteggiamenti volgari che assumono un significato corrosivo, unendo *performance* e videoinstallazione per esprimere la necessità di liberarsi da ideologie inadeguate a risolvere questioni sociali ed economiche.

In *Cleaning the Mirror I e II* (1995) lava uno scheletro con

una spazzola, come *memento mori*, o in *Nude With Skeleton* (2003), respira insieme alla “morte familiare” per esorcizzarla, mentre in *Cleaning the House* (1995), pulisce ossa bovine insanguinate come in *Balkan Baroque*, presentata alla XLVII Biennale veneziana nel 1997 ottenendo il Leone d’oro, in cui compie un rito di purificazione come a togliersi di dosso gli orrori della guerra e ad esprimere la lacerazione interiore.

Il corpo erotico come metafora di un rito di fertilità e rinascita che apre alla speranza emerge, invece, in *Balkan Erotic Epic* (2005), una videoinstallazione multischermo con un *film* di dodici minuti, in cui l’artista recupera i rituali balcanici legati al lavoro agricolo, riscopre le energie intrinseche all’uomo ed alla terra per una rigenerazione, attraverso *performers*, uomini nudi distesi proni a fecondare la terra e donne con i tipici costumi della sua terra, che corrono nei campi tra la tempesta, alzandosi le gonne per mostrare al cielo il basso ventre, come offerta per la fecondazione, o mentre protendono i seni scoperti, sorreggendoli con le mani e con gli occhi rivolti verso l’immensità dello spazio, come corpi simbolici di potenziale energetico che agiscono all’unisono con il cosmo, mentre l’artista fuori campo racconta la sua storia. In *Stromboli* (2002), girato in immagine digitale sull’isola omonima, il suo corpo è disteso a terra ed appare solo il volto, abbandonandosi alla forza energetica delle onde che bagnano la riva, in concomitanza alle impercettibili scosse telluriche che caratterizzano il territorio, mentre in *Spirit House Dissolution* (1997) frusta il suo corpo, o in *Seven Easy Pieces*, propone sette *performances* “storiche” di artisti diversi, Acconci, Beuys, Nauman, Pane, Export, unitamente a due proprie, *Lips of Thomas* e *Entering the Other Side*, nel corso di sette giorni e riprese in video al Guggenheim Museum di New York nel 2005, mentre in *The Artist is Present* (2010) in cui da seduta in silenzio innalza il suo sguardo carismatico verso ogni persona che, a turno, siede di fronte a lei, puntando i suoi occhi magnetici in quelli del pubblico<sup>1</sup>.

### 1.3. VALIE EXPORT: LA PROVOCAZIONE

---

<sup>1</sup> Gli aspetti menzionati riguardo a Gina Pane e Marina Abramović sono prevalentemente tratti da Scappini, 2010: 345 – 350.

L'artista Valie Export (1940, Linz), che ha assunto tale pseudonimo rispetto al vero nome, Waltraud Lehen Hollinger, dal logo di una marca austriaca di sigarette, si distingue presto nell'ambiente artistico rispetto agli azionisti viennesi, da cui è stata influenzata per alimentare ed esprimere, come attivista, il proprio atteggiamento provocatorio. In questi ultimi anni ha impiegato la tecnologia digitale per continuare la sua ricerca sul corpo, iniziata con *performance* documentate tramite la fotografia, per denunciare la condizione marginale della figura femminile.

Non volevo più avere il nome di mio padre [Lehner], né quello del mio ex marito [Hollinger]. La mia idea era di esportare da mio "fuori" (*heraus*) ed esportare anche, da quel porto. Il pacchetto di sigarette proveniva da un *design* e da uno stile che potevo usare, ma non era l'ispirazione (Indiana, 1982; 2011).

Nelle sue prime azioni si basava sul coinvolgimento del pubblico, come in *Tapp und Tastkino* (1968) in cui, ponendosi in strada, durante i festival cinematografici, sollecitava attraverso un suo collaboratore, Peter Weibel, la sensazione tattile del passante, invitato a toccare il suo seno inserendo una mano, attraverso un tessuto, nella scatola-*monitor* aperta sul lato frontale e applicata sul busto come un televisore senza schermo, per "visitare il cinema", sostituendo la percezione tattile a quella visiva, oppure assumeva pose provocatorie per documentare *Genital Panic* (1969), un'azione che comportava reazioni immediate da parte del pubblico e che rispecchiava la volontà di impostare una critica presa di coscienza nei riguardi della condizione femminile in concomitanza ai tempi della contestazione del 1968. Entrando in un cinema vestita completamente in pelle, con la patta dei pantaloni aperta, secondo i *clichés* tipici del sadomasochismo, rivendicava la passività del ruolo femminile per garantire il suo riconoscimento. Non è stato confermato dall'artista che si trattasse di un cinema porno e che brandisse il mitra, che appare in alcuni manifesti che la ritraggono, stampati nel 1969, puntandolo verso gli spettatori che, gradualmente ne sarebbero usciti terrorizzati. In ogni caso, abbattendo il consueto stereotipo

della donna oggetto, l'artista invita a disporre liberamente del proprio corpo. Sottolinea in un'intervista: "Ho usato un corpo femminile, generalmente il mio, come portatore di segni e simboli – individuali, sessuali, culturali – che potrebbero funzionare in un ambiente artistico" (MacDonald, 1995: 255).

In *Body Sign Action* (1970) documentata in immagini fotografiche, Valie Export propone un tatuaggio di un reggicalze sulla parte superiore di una sua gamba, per cui la giarrettiera appare sospesa e attaccata solo alla calza, come "oggettivata" dal corpo. Talora, come in *Invisible Adversaries* o *Syntagma*, si pone in esterno in posizioni corporee che tentano di rapportarsi o di dialogare con la dimensione fisico-simbolica di una serie di edifici architettonici. In *Women's Art: A Manifesto*, nel 1972, invita le donne a "parlare per ritrovare se stesse, questo è ciò che chiedo per ottenere un'immagine autodefinita di noi stesse e quindi una visione diversa" (Stiles and Selz, 2012: 869). Aggiunge:

Le arti possono essere intese come un mezzo per la nostra auto definizione, aggiungendo nuovi valori alle arti. Questi valori, trasmessi attraverso il processo dei segni culturali, modificheranno la realtà verso un adeguamento ai bisogni femminili (Stiles and Selz, 2012: 870).

È un'espressione che ribadisce la propria posizione orientata a lottare per l'emancipazione femminile.

#### 1.4. ANA MENDIETA: IL CORPO DENUDATO

L'indagine sul proprio corpo messo a nudo è condotta da Ana Mendieta (L'Avana, 1948 – New York, 1985) per testimoniare l'identità femminile costretta a subire violenza quando, nel 1973, in seguito ad uno stupro di una ragazza trovata morta in un campus universitario, in *Rape Performance* si poneva riversa su un tavolo nel suo appartamento, in attesa degli invitati, nuda dalla vita in giù, con gli indumenti intimi calati fino alle caviglie e con la pelle coperta di sangue, come a ricostruire l'episodio cruento, a denunciare la ferita, che si ripete purtroppo quasi ogni giorno nei tempi attuali, considerando i numerosi esempi di femminicidio, come vittima votata al sacrificio, alla



profanazione. Strisce di sangue prodotte stendendo le palme delle mani sul muro appaiono in *Blood Writing* o in *Sweating Blood lascia che il sangue coli sulla sua fronte, o ancora in People Looking at Blood scivola dal proprio corpo fino a terra sul marciapiede, suscitando sgomento e spaesamento nei passanti, come quando in Body Tracks series* (1982) si bagna le mani di sangue e inginocchiata, poggiando le palme a una parete, le fa strisciare verso il basso generando dei segni come tracce impresse. “Ho due opzioni, diventare una criminale o un’artista. -afferma piuttosto ironicamente- Sto lavorando con il mio sangue e il mio corpo” (Lacedra, 2015). Stravolge i tratti del proprio volto, in *Glass on body*, schiacciato contro un vetro, come immagine alterata, metamorfosata, rinunciando volutamente ad esprimere lo stereotipo della bellezza e preferendo la libertà di agire e di proporsi. Si sente sradicata, poiché, in seguito alla partecipazione del padre a un complotto anticastrista, è costretta ad allontanarsi dalla propria terra, e per questo nelle sue performance tenta di ristabilirvi un rapporto, tanto da rendersi terra e natura, immergendo il suo corpo nel fango o coprendolo di foglie, in un processo di mimetismo, stanziando in un luogo e quasi giungendo a scomparire in esso, lasciando un’impronta, una sagoma, un vuoto, nel gioco continuo tra presenza e assenza, nel desiderio di recuperare le proprie radici, di fondersi all’unisono con la terra madre. Nelle sue *Siluetas*, che idea e realizza dal 1974, utilizza erba, pietre, neve, ghiaccio, sabbia, fuoco, come in *Alma Silueta en fuego* (1975) che assume un significato purificatorio: “*Credo nell’acqua, nell’aria e nella terra. Sono tutte divinità*” (Cogoni, 2013) -indica- “Io lavoro con la Terra, faccio sculture nel paesaggio, visto che non ho una madre/patria, sento il bisogno di avvicinare la terra e tornare al suo grembo” (Mendieta, 2022) per coglierne il palpito, l’energia, vivendo in simbiosi con essa. Riferendosi alle *Esculturas Rupestres*, sagome scavate nella materia rocciosa del Parco Jaruco, alla periferia dell’Avana, aggiunge: “Mi sono immersa negli elementi stessi che mi generarono, utilizzando la terra come tela e la mia anima come strumento” (Villani, 2013). Il suo itinerario è terminato troppo presto, purtroppo, cadendo dal trentaquattresimo piano di un grattacielo newyorchese, ma

ha lasciato la sua impronta.

#### 1.5. REGINA JOSE' GALINDO: LA RESISTENZA

Inserendosi nel solco della linea d'indagine aperta da Ana Mendieta e Marina Abramovič negli anni Settanta del novecento, Regina José Galindo (Città di Guatemala, 1974) espone il suo corpo, spingendosi oltre i limiti consueti della resistenza fisica e interiore, affrontando il rischio senza timori, disposta a subire gli effetti più crudi nell'intento di denunciare la condizione di disagio e di malessere vissuto nel proprio paese, contestando ogni forma di violenza sul piano politico, culturale, sociale, ogni discriminazione o privazione di libertà. Corpo martoriato, come quando si tortura frustandosi tante volte quante sono state le donne violentate e uccise nel suo paese in stato di guerra e di sottomissione al potere costituito; corpo quasi vilipeso, come nella *performance Piedra* (2013) in cui si raccoglie a terra coperta di carbone, bagnata dall'urina dei passanti, senza provare umiliazione, raccogliendo su di sé "l'odio e il rancore della memoria – dei corpi segnati, torturati, sfruttati - per trasformarli in energia e vita" (Galindo, 2013). Corpo inerte, immobile come quando, in occasione dell'esposizione *Estoy viva* presso il PAC a Milano nel 2014, appare distesa e seduta in una stanza come in obitorio, mentre il pubblico avvicina uno specchietto alle sue narici per cogliere il suo debole respiro; corpo immerso nella terra come prolungamento delle radici di una pianta o arrestato in piedi su una zolla, mentre una escavatrice le toglie la terra intorno o in un campo di grano sterminato gradualmente a colpi di macete in *Mazorca* (2015). *Performance* radicali, spiazzanti, come "atti psicomagici" che comportano riflessioni profonde, che criticano sistemi, condizioni, pregiudizi, stereotipi, pronta a subirne le conseguenze, coinvolgendo completamente il pubblico. Nel 2003 in *¿Quién puede borrar las huellas?* cammina dalla Corte Costituzionale fino al Palazzo Nazionale di Città del Guatemala, fermandosi di tanto in tanto per immergere i piedi in un bacile di sangue umano, lasciando impronte insanguinate in memoria delle vittime del conflitto armato in Guatemala, come atto di denuncia contro la ricandidatura del generale ex dittatore Efraín Ríos Montt alla presidenza del Guatemala e in segno di protesta

nei confronti di efferatezze e violenze senza fine, in bilico tra vita e morte. Nel 2005 le viene attribuito il Leone d'oro alla Biennale di Venezia con *Himenoplastia*, una *performance* sul tema della verginità come imposizione istituzionale, presentando in video un intervento di ricostruzione del proprio imene. In *Coal to Light a Fire* (2022), in occasione della mostra torinese al PAV, compie un atto di denuncia ricoprendosi di carbone, materiale ad alta emissione di anidride carbonica, utilizzato dalle centrali europee per sopperire alla riduzione di energia determinata dal conflitto scoppiato tra Russia e Ucraina.

Quando la terra diventa proprietà inizia a essere usata e sfruttata e, di pari passo, si instaura l'idea dell'appropriazione del corpo della donna, utile per la generazione della famiglia che si prenderà cura di questa terra. Il capitalismo e la brama di possedimenti sono strettamente connessi al patriarcato. Proprio la conquista e il possesso della terra hanno condotto al possesso della donna (Machetti, 2022).

Lo sfruttamento per esigenze di potere ha comportato l'abuso illimitato nei confronti della terra come nei riguardi del corpo femminile, che diventa teatro di conflitti.

## 2. CONCLUSIONI

Gina, Marina, Valie, Ana, Regina José, non sono le sole artiste a svolgere un'indagine sul proprio corpo su cui riflettere e riportare le "ferite" del mondo, a rivendicare l'integrità della persona, a testimoniare il valore di una presenza in luogo dell'assenza e a dare voce all'essere femminile recuperando il suo dialogo con la natura, con la comunità, con il vissuto, per avvalorare il proprio ruolo come donne e come artiste. Sicuramente sono figure emblematiche che imprimono e lasciano un segno nella storia e nell'arte del nostro tempo.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ABRAMOVIĆ, Marina (1998). *Artist body: performances 1969 –*

1998. Milano: Charta.

- “Ana Mendieta: una vita dedicata all’espressione di se stessi” (14 febbraio 2022). *Elle Decor*. Recuperato da <https://www.elledecor.com/it/people/a39069920/ana-mendieta-vita-opere/> [Data di consultazione 20/04/2024].

COGONI, Francesca (7 maggio 2013). “Ana Mendieta: la terra come una tela, l’anima come strumento”, *D’Ars*, 53, 213. Recuperato da <https://www.darsmagazine.it/ana-mendieta-la-terra-come-una-tela-lanima-come-strumento/#:~:text=%E2%80%9CCredo%20nell'acqua%2C%20nell,nella%20poliedrica%20ricerca%20di%20Mendieta> [Data di consultazione: 20/04/2024].

- “Galindo, Regina José” (s. d.). *Treccani*. Recuperato da <https://www.treccani.it/enciclopedia/regina-jose-galindo/> [Data di consultazione 20/04/2024].

INDIANA, Gary (1982) (15 agosto 2011 retrieved). “Valie Export”, *Bomb Magazine*.

LACEDRA, Giovanna (13 maggio 2015). “Ana Mendieta con il sangue e con il corpo”. *Meer Arte*. Recuperato da <http://www.meer.com/it/14873> [Data di consultazione: 20/04/2024]

MACDONALD, Scott (1998). *A Critical Cinema 3*. Berkeley, CA: University of California Press.

MACHETTI, Irene (1 dicembre 2022). “Performance, poesia e memoria. Intervista a Regina José Galindo”, *Artribune*. Recuperato da <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2022/12/intervista-regina-jose-galindo-mostra-torino/> [Data di consultazione 20/04/2024].

- “Regina José Galindo: Piedra” (17 gennaio 2013). *Hemispheric Institute*. Recuperato da <https://hemisphericinstitute.org/en/enc13-performances1/item/2015-enc13-rjgalindo-piedra.html> [Data di consultazione 20/04/2024].

SCAPPINI, Alessandra (2010). *Macchina e macchinismo nell’arte contemporanea*. Milano: Mimesis.

STILES, Kristine and SELZ, Peter Howard (2012). *Theories and Documents of Contemporary Art*. 2nd ed. Berkeley, CA:

University of California.

- TROMBACCIA, Arianna (28 novembre 2023). “Azione sentimentale. Il corpo al centro dell’arte di Gina Pane”. *Frammenti Rivista*. Recuperato da <https://www.frammentirivista.it/azione-sentimentale-gina-pane-spiegazione/> [Data di consultazione: 20/04/2024].
- VERGINE, Lea (1974). *Il corpo come linguaggio (la body art e storie simili)*. Milano: Prearo.
- VILLANI, Cristina (3 giugno 2013). “Ana Mendieta, L’anima della natura”. *Art a Part of Culture*. Recuperato da <https://www.artapartofculture.net/2013/06/03/ana-mendieta-lanima-della-natura/#:~:text=Mi%20sono%20immersa%20negli%20elementi,%2C%20la%20impastano%2C%20la%20fasciano> [Data di consultazione: 20/04/2024].

“AL COLOR DELLA CHIOMA / SEMBRI COMETA  
ARDENTE”. RETRATO DEL CUERPO FEMENINO  
EN LA LÍRICA BARROCA ITALIANA

“AL COLOR DELLA CHIOMA / SEMBRI COMETA  
ARDENTE”. PORTRAIT OF THE FEMININ BODY  
IN ITALIAN BAROQUE LYRIC.

M<sup>a</sup> Dolores VALENCIA  
*Universidad de Granada*

*Resumen*

En la poesía italiana, el modelo de representación de la belleza femenina había sido sancionado por el modelo propuesto por Petrarca y sus imitadores renacentistas y por los tratados neoplatónicos. La reacción a este modelo tan estricto, rígido y monótono dio lugar a una fuerte corriente crítica que tuvo como consecuencia el rechazo directo contra el petrarquismo poético o la parodia de su código. En este trabajo se pone de manifiesto, a través de los autores barrocos más representativos, que la mujer, objeto de esta nueva poesía, deja de estar asociada a los cánones de perfección, virtud o belleza para convertirse en una nueva protagonista de las obras poéticas de la época.

*Palabras clave:* Poesía barroca, estereotipo, belleza femenina.

*Abstract*

In Italian poetry, the model of representation of feminine beauty had been established by the model proposed by Petrarch and his Renaissance imitators and the Neoplatonic treatises. The reaction against this strict, rigid and monotonous model gave rise to a strong critical current that resulted in the direct rejection of poetic Petrarchism or the parody of its code. In this work it is revealed, through the most representative baroque authors, that women, the object of this new poetry, are no longer

associated with the canons of perfection, virtue or beauty, to become a new protagonist of the poetic works of the time.

*Keywords:* Baroque poetry, stereotype, feminine beauty.

Sabido es que hablar de poesía y de arte barrocos supone pensar en sobreabundancia, artificiosidad, sorpresa o superficialidad. Sin embargo, esta nueva sensibilidad responde a motivos tan poco superficiales como la vacilación en las convicciones dogmáticas, la ampliación de los confines del mundo y las novedades en el campo astronómico que habían quitado a la tierra su papel de centro del universo, además, los modelos antiguos portadores de valores como la armonía, el equilibrio y la proporción ya no funcionan, por lo que había que buscar nuevos modelos o reformular los antiguos.

En los últimos decenios del siglo XVI, la lírica, dominada hasta el momento de manera casi exclusiva por la imitación petrarquesca, va evolucionando tanto en el aspecto temático como estilístico. Por ello, la lírica barroca italiana nace de un lento proceso de transformación más que de un acto consciente y brusco de ruptura con la etapa precedente (si bien puede señalarse con bastante precisión el momento en que este proceso toma cuerpo en la poética de Giambattista Marino). El gusto por la novedad, uno de los elementos primarios del gusto barroco, debe valorarse y entenderse, por tanto, en un difícil contexto en el que el factor de la continuidad y de la tradición no es menos relevante que los deseos de renovación.

Como es sabido, en el Renacimiento el concepto de belleza se fundamenta básicamente en la armonía de las proporciones. No obstante, en este periodo asistimos también a la aparición de fuerzas centrífugas que empujan a la aparición de una belleza inquieta y sorprendente. La doctrina filosófica neoplatónica contribuyó, de igual modo, a la afirmación de los conceptos de amor y belleza. El amor era percibido como el efecto de la belleza en su portador, y la belleza física, o sea la manifestación externa de la belleza interna, fue rehabilitada y apreciada como el signo exteriormente visible de la perfección espiritual y de la bondad. Así Castiglione en *Il libro del Cortigiano* (LIX: 425) considera la belleza como un trofeo de la victoria del alma al señalar que para alabar cualquier cosa no tenemos ningún

término mejor que llamarla *hermosa*:

Ad ogni cosa dà supremo ornamento questa graziosa e sacra bellezza; e dir si po che'l bono e'l bello a qualche modo siano una medesima cosa, e massimamente nei corpi umani; della bellezza de' quali la più propinqua causa estimo io che sia la bellezza dell'anima che, come partecipe di quella vera bellezza divina, illustra e fa belle ciò che ella tocca [...]. Però la bellezza è il vero trofeo della vittoria dell'anima, quando essa con la virtù divina signoreggia la natura materiale e col suo lume vince le tenebre del corpo.

Para las mujeres, por tanto, la belleza era el componente necesario de la virtud moral: “gli attributi corporali di questa bellezza si correlano a quelli della virtù: l'immagine fisica a quella morale” (Quondam, 1991: 303), y como receptoras del amor platónico eran ensalzadas como objetos de perfección. Su apariencia física se esperaba que se ajustase a las imágenes estilizadas y convencionales, tanto pictóricas como literarias, muy alejadas del aspecto real de las mujeres de la época. En la poesía, el modelo de representación de la belleza femenina perfecta había sido sancionado por el modelo propuesto por Petrarca y sus imitadores del Renacimiento y por los tratados neoplatónicos. Así, este ideal de belleza fue estudiado y difundido a través de tratados como *I ritratti* de Trissino (1524), el *Dialogo delle bellezze delle donne* de Firenzuola (1548) o el *Libro della bella donna* de Luigini (1554), entre otros. La escuela de los imitadores de Petrarca se extendió como reguero de pólvora hasta su consagración en el siglo XVI de la mano de Pietro Bembo<sup>1</sup>, que en sus *Asolani* y en sus *Prose della volgar lingua* canonizó el código amoroso y la lengua del *Canzoniere* como modelo lírico por excelencia, siendo el centro de ese mundo poético la amada y su belleza angelical. Para describirla

---

<sup>1</sup> Sobre la relación del canon de la belleza femenina como estereotipo en la poesía lírica de Bembo y, en general, en la de los poetas italianos de comienzos del siglo XVI, y su relación con la pintura, resulta muy esclarecedor el estudio de G. Pozzi, “Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione”, en *Lettere Italiane*, 31 (1), pp. 3-30.



se codificaron una serie de símiles y metáforas asociados a unas características tipificadas, que perduraron durante siglos como dientes-perlas, ojos-flechas, cabellos-oro y tantos otros.

Es ya un tópico en el estudio de la lírica italiana del Renacimiento, e incluso del Barroco, señalar el soneto CLVII del *Canzoniere* de Petrarca, *Quel sempre acerbo et honorato giorno*, sobre todo sus dos últimos tercetos, como la composición poética que fija la imagen modélica de la belleza de las partes del cuerpo de la mujer:

La testa ór fino, et calda neve il volto,  
hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle,  
onde Amor l'arco non tendeva in fallo;

perle et rose vermiglie, ove l'accolto  
dolor formava ardenti voci et belle;  
fiamma i sospir', le lagrime cristallo (*RVF*, CLVII, vv. 9-14)<sup>2</sup>.

Sin embargo, esta imaginaria no es del todo novedosa, ya que la encontramos en textos poéticos anteriores de la lírica latina, trovadoresca y stilnovista, como tampoco lo es la disposición que presentan estas imágenes en su descripción-elogio de la dama, recogida también por la tradición medieval y respetada, con mayor o menor seguimiento, en época renacentista y barroca<sup>3</sup>. Pozzi en su estudio del problema del retrato de la belleza femenina en prosa y poesía, señala que la consecuencia más vistosa de la iniciativa petrarquesca surge a partir de la reducción del número de miembros descritos (cabellos, ojos, mejillas, boca), además de una parte anatómica elegida entre cuello, seno y mano, hecho que llevó a la identificación en el llamado género lírico alto de un canon corto y otro largo, esto

---

<sup>2</sup> Se ha consultado la edición bilingüe del *Cancionero* de Petrarca de J. Cortines, Vol. 2, p. 544.

<sup>3</sup> En el Renacimiento son muy representativas las consideraciones de Pietro Bembo en el segundo libro de sus *Asolani* (*Opere in volgare*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 100-101) y las más detalladas de Bernardino Daniello en su *Poetica* (*Dalla Poetica en Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, p. 292) que nos presentan un orden de enumeración descendente (cabellos, frente, ojos, mejillas, boca, cuello, garganta, pecho, brazos y manos).

es, dos métodos descriptivos. El canon corto, que se usaba en composiciones breves como madrigales y sonetos, incluye los tres componentes fundamentales, cara, manos y pecho, y se centra en el color y la luz; el canon largo, más común en los poemas largos y en la prosa, incluye todo el cuerpo y se centra principalmente en la armonía y proporción de las partes del cuerpo femenino (Pozzi, 1984: 400-401).

La reacción a este modelo tan cerrado y monótono dio lugar a una fuerte reacción crítica que tuvo como consecuencia el rechazo directo contra el petrarquismo poético o la parodia de su código<sup>4</sup>. El blanco de las críticas no solía ser Petrarca sino sus mediocres imitadores. Escritores como Aretino, Franco, Berni o Doni, mediante la práctica de la parodia de la belleza femenina, mostraron su hartazgo con el canon petrarquista. Así, durante el Renacimiento la poesía paródica, que realiza una transgresión del canon y que no era sólo un pasatiempo divertido, sino una forma de resistencia a los clichés vacíos del petrarquismo, abre un debate sobre el convencionalismo excesivo en el retrato de la belleza de la mujer y prepara el camino a formas poco ortodoxas de representación literaria femenina que aparecieron a finales del siglo XVI y que habrían de continuar en el Barroco. Fue el papel clave de Bembo como propagador del petrarquismo lo que llevó a Berni a componer el soneto a su dama *Chiome d'argento fino, irte e attorti* (1934: 79), en el que parodia no solo el estilo ampuloso y artificial sino también el contenido del conocido soneto de Bembo *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura* (1966: 510). Utilizando las mismas partes canónicas del cuerpo femenino: cabello, frente, ojos, boca, labios, dientes, manos, y el préstamo léxico directo en palabras como “oro”, “nieve”, “perlas”, “armonía”, presentes en ambos textos, Berni se burla del topos del elogio de la dama hermosa al trastocar el enlace lógico entre los miembros de la metáfora canónica, o sea entre término real y término imaginario; como cuando evoca la vejez al atribuir la nieve a las cejas de su dama (“ciglie di neve”) en vez de a la frente obteniendo así un efecto cómico (Bettella,

---

<sup>4</sup> Para el antipetrarquismo en las letras italianas sigue siendo fundamental el estudio de A. Graf, “Antipetrarchismo”, en *Attraverso il Cinquecento*, Turín, Loescher, 1888, pp. 45-86.

1998: 4).

Debido a los ideales estéticos románticos, nuestra sensibilidad moderna percibe como más distante la poesía barroca que la petrarquista del Renacimiento. La poesía barroca no es sentimental ni subjetiva sino objetiva, no es la expresión de experiencias personales, sino que en ella prima la función social y representativa. Más que al sentimiento se dirige al intelecto e incluso cuando quiere expresar el estado de ánimo, lo hace con medios racionales.

Uno de los rasgos característicos de la mentalidad barroca es la combinación de imaginación exacta y efecto sorprendente, que adopta diversos nombres - agudeza, conceptismo o marinismo, entre otros - y que tiene su más alta expresión en España en la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián: “lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto” (Gracián, 1725: I, 2). Dichos conceptos han de poseer cierta sutileza o agudeza capaz de lograr la sorpresa: y, a su vez, la agudeza exige una mente despierta, ingeniosa, creativa, capaz de sorprender y penetrar en el alma del oyente. Sabido es que el modo de conseguir la sorpresa y la novedad a que aspira el poeta barroco había sido teorizado por Tesauro en su tratado *Il Cannocchiale aristotelico*, dedicado a la discusión, definición, y aplicación de la agudeza en cualquier ámbito de la retórica, a la vez que a esta se la analiza en función de tales categorías. Para entender la poética de la agudeza tesauriana no se puede prescindir de la metáfora, cuya esencia encierra en sí misma la novedad, la sorpresa y el ingenio, gracias a su capacidad para describir la realidad de una forma nueva y para sorprender y deleitar al destinatario con su velocidad descriptiva, produciendo con un mínimo esfuerzo el máximo conocimiento posible (Battistini-Raimondi, 1984: 101).

La aplicación de la agudeza a la poesía tiene lugar en Italia con el marinismo de Giambattista Marino, y se expresa en una poesía virtuosista cuyo ingenio punzante y conciso y cuyo estilo sorprendente superan ampliamente el contenido. En nuestro caso, lo más importante no es la descripción exacta de la belleza de la mujer sino la capacidad de expresar la multitud de detalles del cuerpo femenino, incluso los que puedan parecer

insignificantes como un lunar o una cabellera. Este aspecto es interesante, a mi entender, porque reafirma el papel de Torquato Tasso en como poeta de transición entre el Renacimiento y el Barroco, no solo desde el punto de vista estilístico, aspecto ya analizado por los estudiosos más autorizados del Barroco, sino porque en su poesía de carácter encomiástico elogia no solo cualidades inmanentes universalmente aplicables a todos los temas, sino particularidades transitorias solo válidas para ser aplicadas a ese tema en ese momento. Por tanto, puede ser considerado precursor no solo por el estilo sino también por la mezcla de lo particular junto a lo universal, hecho que abre las puertas a nuevos temas como puede verse en el elogio de la vejez de la mujer o del lunar. Tradicionalmente el rostro de la mujer es cándido, perfecto y sin mancha de lunares, sin embargo, Tasso alaba con tono serio la belleza de la mujer que posee un lunar, por tanto, un defecto; y se sabe que el lunar o peca se encuentra en el rostro de mujeres objeto de la poesía burlesca. La argumentación, sin embargo, convierte el lunar que mancha el rostro de la mujer en algo serio digno de ser tratado en la poesía lírica al compararlo con las estrellas que parecen manchas en el cielo, pero que la gente considera hermosísimas; lo que nos lleva a preguntarnos que si un defecto de la mujer es tan hermoso, ¿cómo serán sus verdaderos méritos? Veamos el tratamiento dado a este tema por el poeta barroco-moderado Tommaso Stigliani:

Quel neo, ch'in voi si sprezza  
Non è nel vostr'aspetto  
Di natura difetto,  
Ma suggel di finezza,  
Che natura dapoi ch'ebbe compito  
Di fabbricare alla vostr'alma intorno  
Il corporeo soggiorno:  
Compiaciuta à se stessa  
D'aver fatto un lavor sì bello e degno,  
Vi baciò in guancia, e vi lasciò quel segno (*Il Canzoniero*, 1623:

16).

Con la llegada del gusto barroco el “yo” en su relación con el

mundo que lo rodea entra en crisis<sup>5</sup>, y “da un sapere di *somiglianze*, ovvero quello rinascimentale, in cui la bellezza femminile era somigliante, o riflesso, della belleza del mundo, si passa a un sapere delle *differenze*, ossia ad una modalità percettiva che si realizza attraverso le categorías de identidad e diferencia” (Gorla, 1999: 125-126). Ya no se toma como símbolo del universo femenino a una única mujer sino a toda una galería de mujeres que, en su variedad, conforman un verdadero grupo.

Si algo distingue al periodo barroco es la necesidad de explorar la realidad, aunque se trate de un realismo físico y exterior, ajeno a toda interiorización afectiva o psicológica, hecho que trae como consecuencia la ampliación de la materia sobre la que el poeta puede trabajar. Todo se convierte en objeto de la poesía porque no existe un canon preciso que distinga lo feo de lo hermoso. En este contexto también la mujer deja de estar asociada a los cánones de perfección, virtud o belleza para convertirse en una nueva protagonista de las obras poéticas de la época<sup>6</sup>. Se trata de una poesía, que en su búsqueda ansiosa de novedad, no solo glorifica a la hermosa rubia, morena o pelirroja, sino que es una figura femenina más concreta la que se convierte en objeto de amor sensual; una mujer que ya no es hermosísima y que incluso puede tener algún defecto físico; una mujer que tampoco tiene que ser de extracción noble, sino que pertenece a cualquier categoría social, desde la señora a la mendiga, y que debido a la Reforma, y más concretamente a los cambios de costumbres de la época, se representa realizando diversas actividades de su vida cotidiana, como leer, peinarse, saltar a la cuerda, danzar, remar, nadar, entre otras; valgan como

---

<sup>5</sup> Hasta finales del siglo XVI la categoría de la semejanza jugó un papel muy importante en el saber de la cultura occidental, como señala Foucault “il mondo si avvolgeva su sé medesimo: la terra ripeteva il cielo, i volti si contemplavano nelle stelle e l'erba accoglieva i segreti che servivano all'uomo”, (Foucault, 1967: 103).

<sup>6</sup> Es muy interesante señalar que, aunque en escasos textos, también se cuestiona la belleza masculina, como hace Lucrezia Marinelli, ya en los albores del siglo XVII, cuando en *La nobiltà et l'eccellenza delle donne* (1591) subvierte la tradición anterior y exalta la belleza de las mujeres por contraste con la fealdad de los hombres.

ejemplo de esta extensa y variada materia las siguientes composiciones: *Donna che cuce* de Marino, *Bellissima natatrice* de Bernardo Morando, *Bella libraia* de Gianfrancesco Maia Materdona, *La bella ricamatrice* y *Bella donna che scrive* de Girolamo Fontanella, *Bella donna insegnava a far lavori a varie fanciulle* y *La bella ballarina* de Giovan Leone Sempronio o la *Bella astrologa* de Tommaso Stigliani<sup>7</sup>.

Sin embargo, estos motivos se tratan de un modo serio, sin una clara intención jocosa. De hecho, como puede observarse, muy a menudo se especifica en el soneto que la dama es “bella” pese a sus taras o defectos<sup>8</sup>. Tal es el caso de los sonetos *Bellissima mendica* de Claudio Achillini, la *Bella nana* y la *Bella zoppa* de Giovan Leone Sempronio, *Bella balbuciente* de Scipione Errico, *Bella pidocchiosa* de Anton Maria Narducci o *Bellissima donna cui manca un dente* de Bernardo Morando, entre otros. Si bien es cierto que avanzado el siglo XVI, asistimos a una fuerte parodia de la belleza femenina, y la caricatura de la figura femenina se convertirá en un hecho normal. Así Getto señala como característica de la poesía barroca “la tendenza a considerare ogni dato della realtà, e la donna in particolare, in ogni sua possibile predicazione” (1962: 20-22). Se llega a un tipo de mujer en la que se celebra la ausencia de belleza, la desarmonía y el defecto físico. Se aleja, así, el modelo petrarquesco de la mujer hermosísima, poseedora de grandes atributos físicos y morales, devaluado ya a partir de Tasso<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Las antologías de las que proceden la mayoría de los poemas barrocos aquí consultados son: L. Felici (ed.), *Poesia italiana del Seicento*, Milán, Garzanti, 1978; G. Getto (ed.), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*, Turín, U.T.E.T., 1962, 2 vols. y G. G. Ferrero, *Marino e i marinisti*, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1954.

<sup>8</sup> El paso del “bello” a la “bella bruttezza” en el siglo XVI se encuentra ya en los tratados de Trissino (1549) y Giraldo Cinzio (1557), entre otros, cuando el arte podía tratar cualquier materia con tal de que fuera verosímil. Cfr. C. Ossola, “Per una ‘persuasibile’ retorica”, en *Lettere italiane*, 24 (1972), pp. 324-329.

<sup>9</sup> Besomi (1969: 94-95) señala que los antecedentes más antiguos de este tema se sitúan en torno a 1588 en los madrigales de Cesare Rinaldi, en los que retrata a una mujer deforme (*È madonna difforme*), calva (*Donna, tu calva or sei*) o tartamuda (*Madonna è balba*).

En la representación del motivo de la belleza de la mujer en la poesía amorosa adquiere especial relevancia el tema de la cabellera rubia, uno de los tópicos más manidos de la tradición petrarquista; el barroco lo tendrá presente, junto a otros elementos, para modificarlos y servirse de ellos de manera diversa a la tradicional mediante el uso excesivo de la metáfora; con este proceder la mujer pierde la configuración abstracta del petrarquismo y asume “una realtà minerale, d’aurea e gemmea e perlacea essenza”, convirtiéndose en “un lussuoso e raffinato gioiello” (Getto, 1962: 15). En el tratamiento de este tema encontramos cierta desviación del canon anterior en lo que se refiere a la descripción suntuaria de la belleza femenina. El color negro para designar partes del cuerpo y, por ende, la belleza física en los géneros poéticos altos, a partir de Petrarca y del petrarquismo posterior es bastante raro; sin embargo, la poética barroca en su búsqueda constante de novedad, introducirá el motivo de la mujer hermosa de piel oscura, como puede leerse en el madrigal de Stigliani *Brunezza*:

Bruna è ben Lidia, Amanti,  
Ma d’aspetto brunezza  
Non le toglie bellezza,  
E ne’ foschi sembianti  
Splendon le luci belle,  
Quasi in notturno ciel due chiare stelle.  
Beltà non è color, non è pittura:  
Ma di composte membra egual misura (*Canzoniero*, 1623:  
137).

O bien sustituirá la cabellera rubia por la de color castaño o negro<sup>10</sup>. Representativo de ello es el soneto de Marcello

---

<sup>10</sup> En la elaboración del motivo de la belleza negra la producción antigua (religiosa y profana) ofrecía algunos ejemplos a los poetas modernos. Así en el madrigal de Tasso *Bruna sì ma sei bella*, modelo de referencia para otros poetas, tanto en el *incipit* como en el cuarto verso aparece una cita en traducción italiana del conocido versículo del *Cantar de los cantares* “*nigra sum, sed formosa*” (*Cant.* 1,5). Marino la retomarà en el soneto *Bella schiava* sustituyendo el término *bruna* por *negra*, dando muestras así de una mayor cercanía al texto bíblico. Cfr. P. Farinelli, “La lode della donna bruna e negra nel quadro delle trasformazioni del canone della bellezza muliebre nella

Giovanetti, *Loda una chioma nera*, en el que los sentidos de la vista y el tacto juegan un papel primordial ante la sensación de oscuridad y volumen que quiere dar el poeta tal y como reflejan los dos últimos tercetos:

Escon da' vostri torbidi volumi,  
come lampo talor da nube impura,  
verso il mio cor d'accese fiamme i fiumi;  
Ch'arte fu, non error, se diè natura,  
quasi pittor che mesce l'ombre ai lumi,  
de la fronte al candor la chioma oscura (Felici, 1978: 74).

Y a las mujeres de cabello rubio de la tradición se unen también las pelirrojas (aspecto no tratado hasta el momento ni siquiera por Tasso), como muestran tanto el soneto de Sempronio *Chioma rossa di bella donna*, en el que la lluvia de fuego de los cabellos de la amada amenaza el corazón del poeta, como el madrigal de Pier Francesco Paoli *Capelli rossi*, que por su agudeza reproducimos:

Al color della chioma  
sembri cometa ardente,  
ed ai lampi de gli occhi un sol lucente.  
Spiegghi crine sanguigno,  
spargi lume benigno:  
oh forme altere e sole!  
sotto crin di cometa occhi di sole (Felici, 1978: 193).

En los poemas renacentistas destinados a alabar la hermosura de la dama, una de las partes del cuerpo que recibía especial atención eran los ojos, considerados el espejo del alma y el medio por el que los enamorados se comunican sus sentimientos. En estas poesías los ojos son equiparados a las estrellas, al sol, a los rayos o a los relámpagos y a la luz. Dentro de la rica casuística que sobre este tema presenta la poesía barroca, son altamente significativos de la reelaboración de las imágenes petrarquistas normalmente utilizadas, los poemas

---

poesia manierista italiana tra la fine Cinquecento e l'inizio del Seicento", en I. Amodeo, C. Ortner-Buchberger, *Africa in Italien – Italien in Afrika*. Treveris, Wissenschaftlicher Verlag, 2004, pp. 9-23.



*Occhi lucentissimi, Muto parlar di sguardi y Occhi che si specchiano* del materano Tommaso Stigliani. En el primero de ellos, que a continuación reproducimos, la imagen de la comparación competitiva ojos-soles presente en Petrarca (“occhi più chiari che’l sole” VF., CCCLII, v. 3) y en Bembo (“occhi soavi, et più chiari che’l sole”, Soneto V, v. 3) adquiere tintes extremos en la fuerza que emana de la mirada de la amada capaz de competir en intensidad con la luz solar:

Occhi lucentissimi:  
se per sciagura s’ammorzasse il sole  
nella celeste mole,  
solo de’ tuoi begli occhi il lume adorno,  
basterebbe à tener la terra in giorno (Stigliani, 1623: 8).

Los ojos, la mirada de la amada como espejo que devuelve la imagen del poeta y que le confirma el efecto producido en ella, es una de las más bellas imágenes de la descripción petrarquesca en torno a la vista, “specchi del cor” los llamaba Tasso (*Rime*: 221, v. 7), y que en la versión barroca de Stigliani, *Occhi che si specchiano*, pasan a ser el punto de mira y el centro del propio poeta en busca del reflejo de la amada que, a su vez, se contempla en el espejo:

Occhi luce de’ miei,  
drizzate il vago sguardo,  
non al pendente specchio,  
ma alla fiamma, ond’io ardo:  
ch’in lei vedrete meglio  
vostra beltà ridutta.  
Bench’ à vederla tutta  
vi sarebbe mestier d’esser lincei,  
occhi luce de’ miei (Stigliani, 1623: 10).

No obstante, el poeta barroco no solo pretende cambiar los distintos elementos que conforman la belleza femenina sino que celebrará también, como había hecho Petrarca, la misma belleza en su conjunto<sup>11</sup> añadiéndole otros matices como su ausencia o el deterioro que los años producen en ella. Valga como ejemplo

---

<sup>11</sup> Véanse a propósito, las composiciones de Stigliani: *Bellezze superantisi sè medesime* y *Bellezze divinissime* (Stigliani, 1623: 7).

el elogio de la mujer vieja, pero aún hermosa, en la composición *La bella vecchia. Palinodia* de Giuseppe Salomoni:

[...] Sì, sì, bella mia vecchia,  
vecchia sei ma leggiadra,  
e nel tuo bel la gioventù si specchia;  
tu sei vecchia guerriera e vecchia ladra [...]  
Canzon, sen vola il tempo:  
ma non temer però le sue quadrella,  
ché diverrai ne l'invecchiar più bella (Felici, 1978: 87).

Como señalamos anteriormente, en el Barroco se desarrolla el gusto por lo extraordinario, por lo que pueda suscitar asombro y, en este clima cultural, se explora el mundo de lo feo, de lo deforme, de la muerte y del horror, sin temor alguno a contravenir lo que la estética clásica consideraba irregular<sup>12</sup>. Ya anteriormente Tasso, el más inmediato precedente de los marinistas, aunque en menor medida, se había permitido algunas licencias cuando en la quinta octava *Sopra la bellezza*, celebró a la mujer fea justamente a la manera de Berni. No es improbable que el napolitano sirviera de ejemplo a los marinistas, pero parece evidente que “un punto di contatto del marinismo con la lirica bernesca è dato dalla tendenza al grottesco, che trova nella celebrazione del brutto femminile la sua più compiuta espressione” (Macchioni, 1958: 264), como resulta evidente en la composición *Brutta donna adorna di gran gioie* de Ludovico Tingoli, soneto en el que el juego retórico y la agudeza se manifiestan sobre todo en los dos últimos tercetos, puesto que la mirada de la mujer fea no enamora (“invece che lo sguardo i rai diffonda”), se llena los brazos de oros y rubíes; y “la perla, onde la bocca orba noteggia / a l’orecchia plebea quasi per scherno / pende, ed intorno al nero collo albeggia” (Felici: 77). Pero nada consigue con ello porque, como señala despiadadamente el poeta, ese tesoro, como es costumbre, está custodiado por un espíritu infernal: “Ma che stupir, s’è pur decreto eterno/ ch’ove ricco tesoro arde e lampeggia, /ivi custode sia spirto d’Averno?” (Felici, 1978: 77).

---

<sup>12</sup> Sobre el concepto de fealdad en la cultura occidental, cfr. U. Eco, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007.

Para concluir, habría que señalar que, como es de sobra conocido, la dura batalla emprendida contra la reforma luterana supuso una restricción de la libertad individual para lo que se utilizaron medios represivos con la finalidad de salvaguardar la ortodoxia del mensaje católico. En una fase histórica tan reacia a cualquier forma de apertura a lo nuevo, no sorprende el papel marginal de la mujer en la sociedad, muros domésticos o clausura en los conventos, fundamentalmente. Esta marginación encuentra su reflejo literario en la representación convencional de la figura femenina que permite al poeta retomar el modelo petrarquesco, aunque distanciándose de él, y dando rienda suelta al carácter sorprendente del arte barroco. En concreto, salvando los excesos técnicos de algunos marinistas, el quehacer literario de la corriente barroco – moderada resulta evidente en uno de sus seguidores y resume también la poética que subyace en la representación de la mujer en el ámbito poético: “La vera via altro non è che l’unir la purità e l’affetto del Petrarca colla vivezza delle arguzie moderne e colla varietà dei soggetti” (Stigliani, 1623. Prefacio).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATTISTINI, Andrea y RAIMONDI, Ezio (1984). “Retoriche e poetiche dominanti”. En A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana. Le forme del testo*. Vol. I (5-339). Turín: Einaudi.
- BEMBO, Pietro (1966). *Prose e rime*, en C. Dionisotti (ed.). Turín: UTET.
- BERNI, Francesco (1934). *Poesie e prose*, en E. Chiorboli (ed.). Ginebra-Florenca: Olschki.
- BESOMI, Ottavio (1969). *Ricerche intorno alla “Lira” di G. B. Marino*. Padua: Antenore.
- BETTELLA, Patrizia (1998). “Discourse of resistance: The parody of feminine beauty in Berni, Doni and Firenzuola”. *Modern Language Notes*, 113 (1), 192-203.
- FOUCAULT, Michel (1967). *Le parole e le cose. Una archeologia delle scienze umane*. Milano: Rizzoli.
- GORLA, Paola L. (1999). “*Specchi barocchi: la dispersione dell’eterno femminile. Dall’archetipo femminile*”.

- cinquecentesco alle donne del don Juan”, en *Atti del XVIII convegno di ispanisti italiani* (121-130). Milán: Bulzoni.
- GRACIÁN, Baltasar (1725). *Agudeza y arte de ingenio*. Amberes: Juan Bautista Verdussen.
- MACCHIONI JODI, Rodolfo (1958). “Poesia bernesa e marinismo”. En *La critica stilistica e il barocco letterario* (261-271). Florencia: Le Monnier.
- POZZI, Giovanni (1984). “Temi, *topoi*, stereotipi”. En A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana. Le forme del testo*. Vol. I (391- 436). Turín: Einaudi.
- QUONDAM, Amedeo (1991). *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*. Módena: Panini.
- STIGLIANI, Tommaso (1623). *Il Canzoniero, diviso in otto libri*. In Roma: ad istanza di Giovanni Manelfi.

LE DONNE COLTE ALL'OMBRA DELL'OBLIO:  
IL CASO DI GINEVRA NOGAROLA

EDUCATED WOMEN IN THE SHADOW OF  
OBLIVION: THE CASE OF GINEVRA  
NOGAROLA

Maria VARDALÀ

*Università Aristotele di Salonicco*

*Riassunto*

L'editore Eugene Abel, nella sua pubblicazione delle opere delle Nogarola, include, tra le altre, alcune epistole scritte da Ginevra Nogarola. Nonostante il loro numero limitato e la loro frammentazione, le epistole danno un'immagine dell'istruzione e delle capacità di scrittura di questa donna altamente istruita. Inoltre, è importante notare i destinatari delle epistole, perché erano persone importanti dell'epoca. La sua corrispondenza costituisce una piccola ma interessante testimonianza dell'utilizzo dei *topoi* letterari e sottolinea il collegamento della tradizione epistolografica con il proprio passato medievale.

*Parole chiavi:* Ginevra Nogarola, epistole

*Abstract*

In his edition of the Nogarola writings, Eugene Abel includes, among others, some epistles written by Ginevra Nogarola. Despite their limited number and fragmentation, the epistles provide an insight on the training and writing skills of this highly educated woman. Furthermore, it is important to note the recipients of the epistles, since they were distinguished figures of the time. Her correspondence is a small but interesting testimony to the use of literary *topoi* and underlines the connection of the epistolography tradition with its medieval past.

*Keywords:* Ginevra Nogarola, epistles.

## 1. INTRODUZIONE

I Nogarola erano uno dei principali casati nobiliari di Verona e furono profondamente impegnati nella politica, partecipando alla vita culturale. Inoltre, vari membri della famiglia si erano sposati ad altri, appartenenti a famiglie potenti del nord Italia.

Ginevra Nogarola, figlia di Leonardo Nogarola e della padovana Bianca Borromeo, nacque a Verona nel 1419. Dopo la morte del padre, sua moglie Bianca curò diligentemente la crescita dei suoi numerosi figli – diede infatti alla luce quattro figli e sei figlie – e sebbene lei stessa fosse analfabeta, seguì per l'educazione anche delle sue figlie le pratiche umanistiche più recenti. Per loro in particolare, Bianca scelse come tutore il maestro veronese Martino Rizzoni, che visse nella loro casa per molti anni. Intorno al 1438 Ginevra si sposò con Brunoro Gambara, signore di Pralboino, e aveva cinque figli. Morì verso il 1465.

Ginevra ricevette un'ottima educazione. In molte lettere indirizzate a lei e a sua sorella Isotta Nogarola, i destinatari esprimono la loro ammirazione per l'eloquenza e lo stile espressivo delle due ragazze. Tutti gli uomini illustri del tempo nelle loro lettere si riferiscono congiuntamente a lei e a Isotta e ne lodano l'intelletto, il talento e la formazione umanistica. Molti esempi di tali elogi si possono trovare nelle epistole in cui diversi uomini come Ognibene Leonicensi, Giorgio Bevilacqua, Gerolamo Guarino, Ludovico Cendrata, Tobia dal Borgo, Niccolò Venier, tutti rispettabili e notevoli umanisti del tempo, elogiarono le virtù delle due sorelle. Purtroppo, dopo il suo matrimonio, Ginevra interruppe gli studi per dedicarsi alla sua famiglia.

Eugene Abel, curatore dei volumi sulle Nogarola, ci aggiunse anche le poche epistole di Ginevra, poiché anche lei seguì le orme della zia Angela Nogarola e svolse un ruolo importante nell'eredità culturale familiare (Abel, 1886: 327-342). Ginevra può quindi rivendicare a buon diritto il suo posto nella *Querelle des Femmes*, quel movimento culturale che formò le idee di tante donne colte. Il contributo di Ginevra può apparire insignificante a causa della scarsa quantità delle epistole, non

tutte complete, che ci sono pervenute. Tuttavia, il fatto che così tanti corrispondenti diversi si rivolgono a lei e fanno riferimento alla sua eloquenza e al suo talento nella scrittura, la rende un membro prezioso del dibattito delle donne.

Inoltre, Giuseppe Betussi, nella sua edizione di *De Mulieribus Claris* di Boccaccio, inserisce anche i nomi di Angela, Ginevra e Isotta Nogarola aggiungendole al registro delle donne colte, poiché le considerava figure femminili di eccezionale importanza e capacità intellettuale (Betussi, 1596: 340-350). In particolare, verso la fine della presentazione della figura di Ginevra, Betussi scrisse:

E per non descriver particolarmente tutte quelle cose, che s'appartengono in una illustre donna, di tutte le quali ella n'era ripiena, e di lealtà, e di Pudicizia, egli si può stimare, che in tutto fusse più che abbastanza adornata. Visse i debiti giorni, e con non poco dolor d'ognuno, si come era vissuta lodevole e apprezzata, morì, lasciando di sé eterno nome a successori (Betussi, 1596: 347).

Il presente articolo riguarda le epistole di Ginevra che sono arrivate fino ai nostri giorni e ne sono probabilmente quattro; tutta l'altra corrispondenza risulta perduta. Le lettere sono brevi e bisogna specificare che una di quelle si priva della sua completa lunghezza. Tuttavia, il loro valore risiede nel loro contenuto in quanto presentano una donna colta e altamente istruita che corrispose con eminenti studiosi e uomini al potere. Ginevra non era solo la sorella della celebre Isotta. La sua erudizione era ugualmente lodata da tutti, come sottolinea Betussi. Isotta stessa si addolorò quando Ginevra si sposò, perché perse il suo compagno di studi. Per questi motivi, e anche per la mancanza di fonti sulla sua personalità, tutte le informazioni raccolte provengono dall'introduzione dell'editore Abel, dal contenuto delle epistole di Ginevra e dagli apparati critici. Molto utili per l'analisi sono anche le epistole indirizzate congiuntamente alle sorelle, così come i vari riferimenti dei destinatari riguardanti la vita e il talento di Ginevra Nogarola.

## 2. LE EPISTOLE

Ciò che è interessante nelle epistole di Ginevra Nogarola è che presentano alcuni *topoi* epistolografici di uso comune. Ad esempio, come era già stabilito in epoca bizantina, la prefazione era la parte più importante dell'epistola e necessitava una cura meticolosa in quanto era la parte introduttiva in cui il mittente comunicava il motivo della scrittura dell'epistola. Inoltre, colui che scriveva poteva aggiungere alcune informazioni relative alla sua vita personale; era addirittura fondamentale entrare nel mondo personale del destinatario mostrandosi interessato per gli eventi della vita di quest'ultimo. A parte ciò, altri *topoi* comuni erano esaltare le virtù del destinatario minimizzando le proprie o rimproverarsi per l'eventuale ritardo nella risposta. Infine, la gioia che il ricevimento di un'epistola poteva offrire a qualcuno si rispecchiava nella tendenza di paragonare gli epistolografi a grandi personaggi del glorioso passato, o di lodare la lettera come se fosse il dono più grande (Hunger, 2008: 323-348).

Tuttavia, siccome le epistole di Ginevra sono frammentarie, è impossibile formarsi un'immagine solida e completa della sua scrittura, anche se risulta chiaro che lei seguiva il modo tradizionale di comporre un'epistola destinata a un corrispondente illustre, esattamente come fece sua sorella Isotta; in questo modo, tali *topoi* vengono esaminati di seguito.

### 2.1 PRIMA EPISTOLA: GINEVRA NOGAROLA A JACOPO FOSCARI

La prima lettera – la quale è stata estratta dal *Codex Harleianus nr. 2508* del quindicesimo secolo – è indirizzata al nobile veneziano Jacopo Foscari nel 1436. Come informa l'intestazione della lettera, Ginevra è ancora nubile e vive a Verona, dato che firma la lettera come Nogarola.

In tutta la sua epistola, che è abbastanza estesa, anche se non supera i limiti consentiti dalla tradizione epistolare medievale, che era un segno di mediocrazia, si avvale non solo di formule epistolari ma anche della sua istruzione sulla letteratura greca antica e latina. Per quanto riguarda il destinatario, Jacopo



Foscari (1416-1457), figlio del doge di Venezia Francesco Foscari, era un umanista di spicco e una figura colta in contatto con altri importanti intellettuali dell'epoca. Era famoso, tra gli altri talenti, anche per la sua profonda conoscenza della letteratura greca.

Tornando all'epistola, Ginevra la introduce con il tema comune dell'apparente vergogna come risultato della sua scarsa fiducia nella composizione di una lettera destinata a una figura così importante. Si tratta di un chiaro indizio dell'atto della sottovalutazione di se stessa, ciò significa che il redattore sottovaluta le sue capacità ed esalta quelle del suo destinatario. In particolare, all'inizio della prima lettera, scrisse:

Benché molte volte, distinto uomo, una certa vergogna quasi rustica trattenesse il mio incredibile desiderio, sì che non osassi affatto mandarvi le mie lettere infantili e scartate, pure quando pensavo che non mi sarei vergognata delle mie lettere assenti, mi sembrava indulgere un po' più di quanto la mia vergogna consentisse al desiderio di coloro che non erano presenti [...] (Abel, 1886: 329)<sup>1</sup>.

Ginevra prosegue la sua epistola lodando Jacopo per i suoi studi e per il suo intelletto esaltato da tanti. Il suo scopo è di trovare somiglianze tra il destinatario della lettera e famosi personaggi antichi che hanno lasciato il proprio segno nella storia con le loro opere e le loro parole. Secondo lei, Foscari sta seguendo l'esempio dei suoi gloriosi antenati che rinunciarono a tutto e scelsero la via letteraria. Come diceva Cicerone, paragonato alla *fons eloquentiae*, "cosa c'è di più dolce dell'ozio letterario?" (Abel, 1886: 331).

Poi, Ginevra, dimostrando il suo apprendimento e utilizzando fonti latine e greche antiche per consolidare il suo argomento, condivide l'episodio del filosofo Platone che prese la decisione di esplorare il mondo e vedere di persona le meraviglie che leggeva nei libri. Platone scelse di raggiungere la conoscenza del mondo e dell'altro invece di rimanere ignorante. Questa decisione terminò con la sua vendita come schiavo ma per

---

<sup>1</sup> La traduzione delle parti in latino di tutte le epistole è stata fatta dall'autrice del presente articolo.

fortuna fu salvato da Archita di Taranto. Inoltre, lei aggiunge che Catone è un altro grande esempio di amante del sapere, poiché decise di studiare le lettere latine e la letteratura greca in età avanzata, una decisione che non considerò affatto vergognosa ma piuttosto saggia.

Nel ragionamento di Ginevra compaiono anche altre figure, come Solone e Tito Livio che elogia e considera come grandi esempi di eloquenza intellettuale e saggezza. Tutti questi sono esempi che Jacopo e ogni uomo dotto dovrebbero seguire per raggiungere il traguardo supremo della conoscenza profonda. Quindi, con tali parole lei incoraggia il suo destinatario a proseguire con gli studi e mantenere la sua diligenza; un'incitazione che è considerata come un altro *topos* delle lettere umanistiche.

Verso la fine dell'epistola Nogarola elogia anche la famiglia di Jacopo e in particolare il padre che occupava un posto illustre nella vita politica veneta. Lodare i genitori per le azioni e i talenti dei figli era un'abitudine molto comune nella tradizione epistolare, così come paragonarli a figure distinte del passato; l'obiettivo era onorarli per il loro buon lavoro nel crescere i figli affinché diventassero degni della loro educazione.

Come Ginevra lo consiglia alla fine: "Vai avanti e dirigi il tuo ritmo mentre la strada ti guida. Con un nuovo grande potere, ragazzo, andrai fino alle stelle!" (Abel, 1886: 334).

## 2.2 SECONDA EPISTOLA: GINEVRA NOGAROLA AL FRATE GIOVANNI DI PAVIA

Tra il 1436 e il 1438 Ginevra compone un'epistola indirizzata al frate Giovanni di Pavia. Un riferimento a questa epistola si trova nel *Catalogo de' codici manoscritti della famiglia Capilupi di Mantova* del 1797. Questa seconda epistola è parzialmente salvata, poiché ne è sopravvissuta solo l'introduzione. Dalle poche righe del testo pervenuto, sembra che Ginevra esprima il desiderio di una comunicazione più frequente con il suo destinatario. Quello è un altro *topos* molto comune, che dimostra l'amicizia e la necessità di mantenere una corrispondenza con persone considerate importanti per loro stessi. In più, Ginevra menziona anche il suo precettore Martino Rizzoni, con il quale sembra che i Nogarola condividessero

ancora la casa, essendo lui il tutore delle ragazze.

### 2.3. TERZA EPISTOLA: GINEVRA GAMBARA A DAMIANO DAL BORGIO<sup>2</sup>

La terza epistola fu scritta nel 1440 da Pralboino e fu indirizzata a Damiano dal Borgo, un nobiluomo veronese, che era anche assiduo corrispondente di Isotta Nogarola. L'intestazione di questa lettera ci informa inoltre che Ginevra era già sposata al momento della sua redazione, visto che firma con il nome Ginevra Gambara.

Per quanto riguarda il contenuto, sembra che Damiano abbia condiviso la sua ammirazione per il talento di Ginevra e l'abbia elogiata per le sue capacità, così ora lei ricambia i complimenti. Perdipiù, Ginevra fa riferimento allo stato della famiglia di Damiano, perché i figli e la moglie pare che non stiano bene. Dalla sua corrispondenza con Isotta risulta che Damiano perse un figlio e una figlia. Ginevra scrive che è disposta ad aiutarlo, qualora ne avesse bisogno.

Di questa lettera potremmo trarre alcune conclusioni. È una cosa molto interessante che le lettere venivano usate come mezzo per diffondere le notizie. La corrispondenza aveva quindi due funzioni: da un lato, soddisfaceva il bisogno di scrivere in modo eloquente e di presentare le capacità intellettuali ad altri uomini e donne illustri. D'altra parte, venivano utilizzate anche come mezzo di trasmissione di notizie.

*A tergo*, cioè sul retro della lettera c'è la dedica "Damiano dal Borgo, uomo molto decorato e dotto, carissimo connazionale". Essa lascia intendere l'intimità dei due corrispondenti e il loro rapporto affettuoso, poiché si conoscevano bene ed erano anche concittadini. Infine, come Abel menziona nell'apparato critico, la terza e la quarta epistola che segue sono pubblicate da Caietano da Re dagli autografi rinvenuti nell'archivio di Verona.

### 2.4. QUARTA EPISTOLA: GINEVRA GAMBARA A DAMIANO DAL BORGIO

La quarta epistola di Ginevra Nogarola nell'edizione di Abel

---

<sup>2</sup> Nel titolo il nome viene riportato come Darmiano dal Borgo.

è indirizzata di nuovo a Damiano dal Borgo e fu scritta nel gennaio del 1441 sempre da Pralboino. Quest'ultima epistola rappresenta alcuni *topoi* comuni in più che riguardano la corrispondenza umanistica nel suo insieme. Prima di tutto, una lettera ha un potere consolatorio e lo scambio di lettere può calmare lo spirito e offrire pace. In particolare, Ginevra scrive che, sia per la sua negligenza che per i tanti obblighi di Damiano, non si comunicavano da tempo. Per questo motivo decise che sarebbe stata lei ad avviare la corrispondenza per sfruttare i frutti intellettuali che derivano da un tale attività.

Quindi, lo scambio epistolare può soddisfare il bisogno di scrivere ed esprimere le idee personali su diverse questioni filosofiche, teologiche o magari sociali. Infine, molte di queste lettere tra amici rivelano l'intimità e il desiderio di confermare sempre i propri legami di amicizia e dichiarare anche devozione nell'amicizia reciproca, come succede con questa epistola di Ginevra. Alla fine della lettera Ginevra chiede a Damiano di salutare Jacopo Lavagnola, con il quale era sposata la sorella Bartolommea, e le sue sorelle probabilmente Bartolommea e Isotta, che all'epoca risiedevano a Venezia presso la famiglia del fratello Ludovico e con i quali Damiano era in contatto. *A tergo* c'è sempre la stessa dedica affettuosa per il suo caro amico.

### 3. CONCLUSIONI

Ginevra fu una donna illustre, molto lodata, un esempio delle donne colte di quel periodo che guadagnò l'amicizia e l'ammirazione di molte persone importanti dimostrando nelle sue opere la sua eloquenza e il suo talento. Pur essendo persa la sua opera, che avrebbe incluso anche il suo corpus epistolografico, è possibile riconoscere dai frammenti pervenuti fino ai nostri tempi la dinamica che disponeva per renderla una grande scrittrice umanista. Tuttavia, lasciò la sua impronta su questo regno di scrittrici e riuscì a mantenere un posto importante tra i nomi illustri delle sue parenti femminili.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABEL, Eugene (ed.) (1886). *Isotæ Nogarolæ veronensis opera quæ supersunt omnia, accedunt Angelæ et Zenevræ Nogarolæ epistolæ et carmina*, vol. II. Vienna: apud Gerold et socios, Budapest: apud Fridericum Kilian, 1886.
- BOCCACCIO, Giovanni (1596). *Delle donne illustri*. Tradotto da Latino in Volgare per M. Giuseppe Betussi, con una giunta fatta dal medesimo, d'altre donne famose. Firenze: Filippo Giunti.
- HUNGER, Herbert (2008). Βυζαντινή Λογοτεχνία, vol. II. Λ. Γ. Μπενάκης, Ι. Β. Αναστασίου, Γ. Χ. Μακρής (trad.). Atene: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

# IL CORPO COME SESTO SENSO NELL'OPERA DI GOLIARDA SAPIENZA

## BODY AS A SIXTH SENSE IN GOLIARDA SAPIENZA'S WORK

Bianka VESELOVSKÁ

*Università degli Studi di Napoli L'Orientale*

### *Resumen*

Il presente lavoro si concentra sull'analisi tematica dell'opera di Goliarda Sapienza ponendo l'attenzione sul tema della corporeità in ottica non dualista. Nella scrittura di Sapienza il corpo viene usato come un ulteriore senso, il *sesto senso*, tramite il quale la scrittrice percepisce il contesto che la circonda e analizza la propria interiorità. Grazie all'interazione della mente con il corpo Goliarda è capace di *pensare* attraverso il corpo e utilizzarlo come strumento conoscitivo. Inoltre, tale capacità le permette di percepire il mondo pieno di contrapposizioni, presentando varie antitesi nella vita della scrittrice, che si manifestano nei *tipi* di corpi in contrapposizione che emergono dalla sua scrittura: corpo singolo/collettivo, corpo nudo/coperto, corpo chiuso/liberato, corpo reale/immaginario e corpo vivo/morto. Il lavoro si conclude con il concetto della rinascita legata a un percorso di scoperta corporale e identitaria di Goliarda Sapienza.

*Palabras clave:* Goliarda Sapienza, corpo, identità, sesto senso.

### *Abstract*

The paper focuses on the thematic analysis of Goliarda Sapienza's work by focusing on the theme of corporeality from a non-dualist perspective. In Sapienza's writing, the body is used as an additional sense, the *sixth sense*, through which the writer perceives the world around her and analyzes her own interiority. Thanks to the mind-body interaction Goliarda can

*think* through the body and use it as a cognitive tool. Moreover, this ability allows her to perceive the world full of contrasts, presenting various antithesis in writer's life, which are manifested in the contrasting *types* of bodies found in her writing: single/collective, naked/covered, closed/liberated, real/imaginary and living/dead body. The paper concludes with the concept of rebirth linked to the path of author's bodily and identity discovery.

*Keywords:* Goliarda Sapienza, body, identity, sixth sense.

## 1. IL SIGNIFICATO DEL CORPO PER GOLIARDA SAPIENZA

Nelle opere di Goliarda Sapienza il corpo viene visto come l'unione di fisico e anima, in cui l'anima rappresenta l'essenza che dà la vita al corpo. L'idea metafisica di corpo e anima è assolutamente irrilevante per Goliarda, in quanto essa non aspirava verso l'assoluto religioso e Dio; perciò, l'anima non è mai intesa dalla scrittrice in senso trascendentale e religioso. L'ateismo era più che presente nella casa natale di Goliarda e costituiva il pilastro fondamentale del pensiero anarchico e socialista dei genitori, la rivoluzionaria Maria Giudice e l'avvocato Giuseppe Sapienza, e in generale della cultura della numerosa famiglia dell'autrice. Nella percezione del corpo per la scrittrice catanese ha un ruolo chiave il materialismo che nega la spiritualità e nomina come unica origine degli avvenimenti la materia, la quale, a sua volta, simboleggia il fisico. Goliarda guardava il mondo in accordo con il principio materiale secondo cui tutto ciò che è fisico risponde alla realtà. In conseguenza la percezione del corpo di Goliarda diventa opposta al dualismo del corpo e al pensiero che i due principi, il corpo e la mente, sono separati l'uno dall'altro, ciò si osserva in tutta l'opera della scrittrice. L'interazione della mente con il corpo permetteva a Goliarda di *pensare* attraverso il corpo, e in questo modo univa le due essenze vitali.

## 2. IL CORPO COME SESTO SENSO

L'impiego del corpo nell'opera di Goliarda Sapienza si manifesta al lettore nella reazione fisica ed intellettuale del corpo al piacere, alla libertà e alle costrizioni della società. La comunicazione del corpo con il proprio sé e il mondo avviene tramite l'utilizzo di esso come un senso aggiuntivo. L'idea di *pensare* attraverso il corpo ed usarlo come *sesto senso* è, però, possibile solamente partendo dalla conoscenza del proprio organismo per poi farne uno strumento di conoscenza dell'altro, ad esempio, del corpo maschile nel senso sia fisico che intellettuale. La conoscenza del proprio corpo implica la conoscenza della propria identità, ma se l'identità della persona viene involontariamente e violentemente repressa, tale azione ha come conseguenza il blocco identitario. Nel caso di Goliarda, tale blocco si traduce nella repressione dell'identità omosessuale ed è proprio la scrittura, il sincero dialogo conoscitivo con sé stessa, che libera l'identità della scrittrice dalle costrizioni della società:

Non conoscevo ancora il mio seno e come potevo pensare ad un uomo? [...] Lo stadio di omosessualità o di masturbazione, se esaurito nel suo limite, non è necessario alla comprensione di sé stessi, del proprio copro? Se bloccato, come avviene sempre, può provocare un arresto a dodici, quattordici anni: nel corpo e purtroppo anche nella mente (Sapienza, 2017:85-87).

In seguito alla conoscenza del proprio corpo, Goliarda utilizza il suo *sesto senso* per capire il corpo altrui. Lo studio della corporeità degli altri si osserva, ad esempio, nel romanzo *Il filo di mezzogiorno* in cui la scrittrice dialoga con lo psicologo Ignazio Majore. Grazie alla psicoanalisi Goliarda riesce a ricollegarsi nuovamente al suo corpo ed alla sua identità perduta a causa della depressione, dopo la morte della madre avvenuta il 5 febbraio 1953 a Roma. La figura dello psicologo funziona per Goliarda come lo specchio in cui si riflette l'abilità della scrittrice di *pensare* attraverso il corpo. Goliarda impara attraverso il tatto e il contatto fisico con il corpo altrui, che esso fornisce protezione, ha l'abilità di rigenerazione del *vecchio* e della generazione del *nuovo*. Goliarda paragona il corpo ad un "campo senza limiti" (Sapienza, 2022: 159) proprio per le sue



abilità illimitate che si manifestano a seconda del contesto in cui l'organismo si trova, ad esempio, l'adattarsi allo stile di vita carcerario.

Il concetto di corpo come *sesto senso* nel ruolo del filo conduttore si osserva soprattutto attraversando le opere autobiografiche di Goliarda, nelle quali la scrittrice mette in scena il proprio corpo, tramite cui percepisce il mondo pieno di contrapposizioni come l'individualità e la collettività, la realtà e l'immaginazione, la libertà e la reclusione. Così il *sesto senso* intreccia la comprensione dell'esteriorità, cioè il corpo, e il suo movimento nello spazio, con la comprensione dell'interiorità, cioè il pensiero. In tal modo il corpo diventa la rappresentazione di un insieme di senso, pensiero e movimento, in cui tutti e tre gli elementi coesistono in simbiosi, ma quando uno di essi viene diviso dagli altri l'equilibrio viene turbato.

Tramite la comprensione sia dell'esterno sia dell'interno, il *sesto senso* segnala varie antitesi nella vita della scrittrice, le quali si manifestano nei *tipi* di corpi in contrapposizione che emergono dalle opere di Goliarda: corpo singolo/collettivo, corpo nudo/coperto, corpo chiuso/liberato, corpo reale/immaginario e corpo vivo/morto.

## 2.1.CORPO SINGOLO/COLLETTIVO

Nelle opere autobiografiche di Goliarda Sapienza si contrappongono il corpo singolo, l'organismo individuale, e il corpo collettivo composto dagli individui con reagire unitario. Il corpo singolo rappresenta l'identità dell'individuo che Goliarda indaga prima della sua incarcerazione a Rebibbia, avvenuta nell'autunno del 1980, quando la scrittrice nelle opere *Lettera aperta* e *Il filo di mezzogiorno* osserva la reazione del proprio organismo ai ricordi della sua infanzia, dell'adolescenza e alla psicoanalisi. In questo caso la scrittrice pone estrema attenzione alla conoscenza della propria identità tralasciando il suo aspetto collettivo nel senso sociale.

Sull'opposizione tra il corpo singolo e collettivo Goliarda riflette in primo luogo nell'opera *L'Università di Rebibbia*, quando la scrittrice entra a far parte di una collettività femminile eterogenea delle detenute del carcere romano di Rebibbia.

Goliarda si concentra particolarmente sui movimenti unitari di questa collettività e sul suo agire nei confronti di un nuovo soggetto. Tale corpo collettivo dà alla scrittrice la sensazione dell'appartenenza a un organismo dinamico e attento ai bisogni dell'individuo. La sensazione d'appartenenza è in contrapposizione alla sensazione della solitudine dell'uno oltre le mura del carcere:

Vedi, qui la giornata è così piena di avvenimenti che alla fine diviene come una droga... Si torna a vivere in una piccola collettività dove le tue azioni sono seguite, approvate se sei nel giusto, insomma riconosciute. Tutte capiscono perfettamente chi sei – e tu lo senti – in poche parole non sei sola come fuori [...] Non c'è vita senza collettività, è cosa risaputa: qui ne hai la controprova, non c'è vita senza lo specchio degli altri (Sapienza, 2016: 138).

Analogamente al caso dello psicologo, Goliarda trova nel corpo collettivo delle detenute uno specchio che, sia fisicamente che intellettualmente, riflette il suo corpo. Infatti, Goliarda scopre due pilastri fondamentali della collettività femminile rebibbiana: “l'arte dell'attenzione” (Sapienza, 2016: 90) ovvero l'attenzione che le detenute esprimono una all'altra, e il “linguaggio primo” (Sapienza, 2016: 91), cioè il linguaggio delle emozioni, che si concentra sulla comprensione dell'interiorità dell'individuo e non sul suo status sociale:

quelle donne conoscono ancora l'arte dell'«attenzione all'altro», sanno che dalla condizione psichica di una può dipendere quella delle altre. [...] Come tutte qua è approdata <Suzie, una detenuta> al linguaggio profondo e semplice delle emozioni, così che lingue, dialetti, diversità di classe e di educazione sono spazzati via come inutili mascherature dei veri moventi (ed esigenze) del profondo: questo fa di Rebibbia una grande università cosmopolita dove chiunque, se vuole, può imparare il *linguaggio primo* (Sapienza, 2016: 90-91).

La comunità composta dagli individui reagisce collettivamente come se fosse un unico corpo con un'unica testa e le voci degli individui si unificano in una sola voce: “Chi racconta? Non ha

importanza, ormai tutte le voci si unificano incorporee parlando d'amore" (Sapienza, 2016: 129).

## 2.2. CORPO NUDO/COPERTO

Le rappresentazioni del corpo nudo e del corpo coperto sono due costanti nella scrittura di Goliarda, ma non acquisiscono sempre un senso letterale legato alla sessualità e all'eroticità. Soprattutto nel romanzo *Il filo do mezzogiorno* la scrittrice usa l'immagine del corpo nudo come rappresentazione della vulnerabilità e dell'identità scoperta in contrapposizione al corpo coperto che assume il significato dell'identità nascosta.

Ignazio Majore, lo psicologo di Goliarda, nel corso di tre anni a partire dal 1962 massimamente *smonta* il corpo e la mente della scrittrice usando la psicoanalisi freudiana che ritiene che i problemi mentali delle persone avvengano a causa del blocco degli istinti<sup>1</sup>. Tramite l'analisi Goliarda sente il suo corpo come nudo, privo di ogni barriera protettiva creatasi nel corso della sua vita:

Ha smontato <Ignazio Majore>, ha scalzato col suo coltello le mie difese... ma solo questo? Forse mi ha staccato anche la pelle, la prima carne, la seconda, col suo bisturi psicoanalitico e così la trama sottile dei nervi e delle vene, scoperchiati, tremano a ogni soffio d'aria, a ogni nuvola, ombra che s'abbassa in questa stanza... riuscirà la mia natura a far rigermogliare la mia pelle? O dovrò tremare così tutta la vita? (Sapienza, 2022: 102-103)

Nel *Filo di mezzogiorno* si nota il processo di spogliarsi non solo dai vestiti, inteso come dimostrazione d'identità della scrittrice, ma anche dalla propria *carne* fino a far vedere le vene: ciò significa la completa ristrutturazione della propria identità,

---

<sup>1</sup> Nonostante Ignazio Majore è il fondatore dell'analisi mentale introdotta nel suo libro *Morte, vita e malattia* nel 1970, nelle fonti attualmente a disposizione non si trova la conferma che lo psicologo abbia già usato il metodo dell'analisi mentale anche con Goliarda. Lei stessa varie volte menziona la psicoanalisi nei suoi taccuini, ma sempre con l'aggettivo freudiana. Basandomi su questo fatto ho fondato il mio paragrafo partendo dal presupposto che l'analisi di Goliarda sia stata l'analisi freudiana.

accompagnata dal senso di freddo che si traduce nella paura. Più Goliarda si collega alla sua identità, più quella si manifesta nella sua narrazione come la sensazione di caldo. Tale sensazione si traduce nell'affetto per il proprio corpo, ma anche nell'affetto ricevuto dagli altri come la scrittrice racconta nel *Filo di mezzogiorno*: “piano piano le sue mani calde si sostituirono a tutto e a tutti, entrarono nelle strutture più remote del mio corpo... ero sola... sospesa nel buio, ma quel buio era caldo e profumato, e le mani mi tenevano stretta” (Sapienza, 2022: 165-166).

Grazie alla psicoanalisi Goliarda ricostruisce il proprio corpo e si ricollega alla propria identità. La scrittrice passa dalla sensazione di freddo alla sensazione di caldo e dall'immagine del corpo coperto all'immagine del corpo nudo: ciò nel senso metaforico mostra il processo di individuazione della sua persona e della crescita personale tramite l'utilizzo del corpo come *sesto senso*.

### 2.3. CORPO CHIUSO/LIBERATO

La libertà o la chiusura dell'unione del corpo e della mente si realizza nelle opere di Goliarda su due livelli: a livello fisico (esteriore) e a livello intellettuale (interiore). A seconda di questi livelli si possono individuare quattro possibilità di chiusura o libertà del corpo nella sua scrittura: la *chiusura assoluta* (sia esteriore che interiore), la *chiusura esteriore*, la *chiusura interiore* e la *libertà assoluta* (sia esteriore che interiore).

La *chiusura assoluta* rappresenta uno stato in cui sia il livello fisico, cioè il corpo, sia il livello intellettuale, cioè la mente, sono soggetti all'oppressione materiale e mentale. Il corpo si riduce ad un puro oggetto privo dello sfondo fisico o intellettuale. Nel caso di Goliarda Sapienza la *chiusura assoluta* avviene quando la scrittrice è fisicamente chiusa in clinica dopo il tentativo di suicidio<sup>2</sup>, dove è sottoposta agli elettroshock a

---

<sup>2</sup> Nel *Filo di mezzogiorno* Goliarda conferma che in realtà lei non aveva l'intenzione di suicidarsi. La scrittrice per sbaglio assunse una dose di sonnifero maggiore di quanto doveva; perciò, fu trovata molto vicina alla morte. Purtroppo, i medici definirono il caso di Goliarda come un tentativo di suicidio e a causa di ciò la scrittrice dovette subire gli elettroshock.

causa di cui perde una parte significativa della memoria. La perdita assoluta del controllo e della libertà, sia fisica che mentale, significa per Goliarda la perdita della propria identità che lei a volte chiama con il nome della *pazzia*. Dopo le torture e l'oppressione subiti in clinica, l'autrice stessa definitivamente decide di riappropriarsi della sua libertà: "Ero stata pazza: era chiaro: ma non avrei più subito quelle torture che dicono possano guarire e che invece distruggono lentamente, slabbrano i tessuti e il pensiero, solo prolungando l'agonia" (Sapienza, 2022: 46).

Goliarda Sapienza avvicina il lettore alla *chiusura esteriore* (la chiusura del corpo al livello fisico) nel romanzo *L'Università di Rebibbia*, in cui l'isolamento fisico del corpo avviene nel carcere femminile Rebibbia, e che l'autrice percepisce soprattutto nel parlatorio carcerario. Nella sala dei colloqui si incontrano i corpi liberi delle persone in visita, caratterizzati dall'odore fresco dei vestiti, e i corpi rinchiusi delle detenute contraddistinti dal fetore dei vestiti chiusi a lungo in uno spazio senza l'aria fresca:

Tutti abbiamo visto al cinema quelle sale dei colloqui. Ma esserci con il corpo! [...] Trovarsi improvvisamente davanti a qualcuno che viene da fuori e – anche se soffre per te – ha sentore d'aria fresca nei panni indosso, non può che farti sentire ancor più dolorosamente il lezzo di rinchiuso che ti porti dietro (Sapienza, 2016: 45-46).

Al livello mentale, però, Goliarda nota totale libertà del pensiero che, secondo lei, si manifesta proprio in carcere perché là tutte le detenute sono *uguali* e non sono divise a seconda del loro status sociale. La scrittrice trova a Rebibbia una società basata sull'uguaglianza sociale e sulla libertà del pensiero e la paragona alla società esterna al carcere basata sull'"ergastolo sociale" (Sapienza, 2016: 71) che consiste nella divisione della gente nei vari strati sociali e la marginalizzazione dei *diversi*, ovvero dei non conformisti:

Sono da così poco sfuggita dall'immensa colonia penale che vige fuori, ergastolo sociale distribuito nelle rigide sezioni delle

professioni, del ceto, dell'età, che questo improvviso poter essere insieme – cittadine di tutti gli strati sociali, cultura, nazionalità – non può non apparirmi una libertà pazzesca, impensata (Sapienza, 2016: 71-72).

Al contrario, la *chiusura interiore* rappresenta la libertà del fisico afflitta dalla chiusura mentale causata dalle costrizioni sociali, ad esempio, la depressione in cui Goliarda cade dopo i numerosi rifiuti delle case editrici di pubblicare il suo romanzo *L'arte della gioia*. Tali rifiuti avvengono soprattutto per il carattere non conformista del romanzo, poiché la scrittrice nell'*Arte della gioia* esplicitamente riflette sui temi ancora *tabù* negli anni Settanta come la sessualità, l'aborto, il piacere sessuale e le costrizioni sociali. In questo caso la relativa libertà del corpo, in quanto esso non viene sottoposto a nessuna chiusura fisica, si scontra con l'oppressione della libertà intellettuale e interiore di Goliarda. Una testimonianza di *chiusura interiore* della scrittrice dopo i rifiuti editoriali si osserva nei suoi taccuini, nei quali nel mese di ottobre del 1979 la scrittrice scrive:

Maledetta realtà. Poter tornare a lavorare senza la preoccupazione di dover pubblicare. Mi viene quasi da piangere dalla rabbia. Rabbia a volte da bambina, a volte con onde di depressione così forte che l'idea di lasciarsi andare in mare con due pietre in tasca mi prende forte (Sapienza, 2022: 99).

Nella scrittura di Goliarda la *libertà assoluta* del corpo si traduce nel piacere umano in tutte le sue sfumature. Il piacere carnale rappresenta l'atto fisico, l'eroticità, l'intelligenza carnale e l'uso massimo del corpo come *sesto senso*. Il piacere mentale significa avere la coscienza della propria identità, l'amore verso il proprio sé e verso gli altri e la sintonia dei pensieri con il corpo. Nel romanzo non-autobiografico *L'arte della gioia* Goliarda, in veste di narratrice, racconta *libertà assoluta* della protagonista Modesta, la cui libertà traspare ad ogni livello percettivo:

Ora solo una pace profonda invade il suo <di Modesta> corpo

maturato a ogni emozione della pelle, delle vene, delle giunture. Corpo padrone di sé stesso, reso sapiente dall'intelligenza della carne. Intelligenza profonda della materia... del tatto, dello sguardo, del palato (Sapienza, 2014: 482-483).

Modesta ottiene totale indipendenza nel combattere le costrizioni della società e della religione, ad esempio, quando esplicitamente dichiara la sua omosessualità. Per quanto riguarda Goliarda, dalle sue opere autobiografiche si percepisce la sua personale ricerca del piacere in costante oscillazione tra la libertà fisica e la libertà mentale. Nonostante ciò, rimane ignoto se Goliarda abbia veramente raggiunto la *libertà assoluta* nella sua vita, in quanto da tutta la sua opera sembra apparire che tale libertà resti riservata solo al suo alter-ego Modesta.

#### 2.4. CORPO REALE/IMMAGINARIO

Goliarda Sapienza indaga il suo corpo e la sua identità anche al livello reale, autentico, e al livello immaginario, ideale, dove il punto d'incontro dei due è presentato dal corpo *semi-immaginario*.

Il corpo reale rappresenta la sua vera ed autentica identità tramite la quale percepisce il mondo e l'accettazione della propria natura. Nell'*Università di Rebibbia* Goliarda fa un paragone tra i corpi reali caratterizzati dalle autenticità identitarie trovati nel carcere e i corpi immaginari con le identità idealizzate che la gente si autocostruisce fuori dal carcere utilizzando gli strumenti come la cultura, i soldi e le buone maniere. Inoltre, Goliarda ribadisce che la ragione vera per cui la gente teme il carcere è proprio la mancata possibilità di nascondere la propria identità davanti a loro stessi e alla società:

Qui le categorie del valore di ognuno vengono alla luce con una chiarezza assoluta, e non c'è modo di nascondere ad altri, né tanto meno a noi stessi, la nostra natura. Questo mi chiarisce finalmente il vero perché del terrore che tutti abbiamo della galera: ereditariamente sappiamo che là dentro non ci sarà più possibile tenere in piedi la «costruzione ideale» che noi stessi, aiutati dalla cultura, i soldi, le buone maniere, diligentemente ci siamo costruiti fuori. Ritorna qui a vigere suprema la selezione

naturale (Sapienza, 2016: 81).

Il lettore delle opere di Goliarda incontra il corpo *semi-immaginario* nell'opera *Io, Jean Gabin*, dove la scrittrice sperimenta una combinazione della propria identità e l'identità dell'attore francese Jean Gabin. In questo caso l'identità di Goliarda rimane sospesa tra la realtà e l'immaginazione come afferma anche Alberica Bazzoni nella sua tesi di dottorato *Writing for Freedom: Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza's Narrative* (Cfr. Bazzoni, 2018: 213). L'immagine del corpo reale di Goliarda-bambina viene rappresentata in *Io, Jean Gabin* da una bambina in cerca della propria identità, la propria espressione e il proprio ruolo nella società. L'identificazione con Jean Gabin rivela l'aspirazione futura della bambina, poiché l'attore francese incarna l'idea della costruzione ideale dell'identità di Goliarda. Alberica Bazzoni fa notare che Jean impersona un modello maschile dominante, in opposizione al modello femminile subordinato, contraddistinto dalla sua natura anarchica e anti-conformista (Cfr. Bazzoni, 2018: VIII-IX). Inoltre, Bazzoni afferma che Goliarda sceglie di identificarsi con il modello maschile dominante a causa della misoginia presente nella sua infanzia, in particolare il comportamento misogino del suo professore Jsaya (Cfr. Bazzoni, 2018: 173-177). Jean è un'immagine del corpo idealizzato, ma fittizio, e rappresenta la forte repressione della scrittrice della sua natura femminile, che cambierà con la protagonista dell'*Arte della gioia* Modesta.

Nell'opera di Goliarda il *corpo immaginario* è rappresentato dal suo alter-ego Modesta, la quale incarna il corpo e la mente idealizzata della scrittrice. L'immagine e l'identità di Modesta sono legati alla libertà assoluta che la scrittrice percepisce come la sua futura personalità. Modesta ha un'infanzia difficile, ma riesce a ribellarsi alle costrizioni della società novecentesca, ad esempio, al carattere patriarcale della società, e a diventare una donna libera. Con la scelta del modello femminile dominante, contrapposto al modello maschile dominante di Jean Gabin, la scrittrice rivela la sua voglia di assumere il ruolo di donna emancipata con tutti i suoi diritti.



## 2.5. CORPO VIVO/MORTO

Nel pensiero di Goliarda Sapienza il *corpo vivo* rappresenta un insieme composto da due essenze vitali in armonia, il corpo e la mente. Il punto d'incontro tra il corpo vivo e il *corpo* definitivamente morto è costituito dal *corpo malato*.

Il *corpo malato* si traduce nell'opera di Goliarda nel corpo decadente vicino alla morte. Esso si osserva in *Lettera aperta* in cui la scrittrice descrive l'organismo malato della madre Maria Giudice, la quale sta lentamente morendo in un manicomio. Goliarda confessa che lei stessa, per vendetta contro la madre che l'ha tradita con la pazzia, prolunga l'agonia della madre, tenendola in vita nonostante la mente della donna non funzioni più, poiché era in preda alla follia. Così si osserva che nel *corpo malato*, quasi morto, non è più presente l'armonia tra l'esterno, la fisicità, e l'interno, la mente. Il disturbo di tale equilibrio si traduce nella mancanza totale dell'identità della madre, a causa di ciò il suo corpo non ha più la funzione di *sesto senso*:

mi rimordeva però di avere, con le mie cure, prolungata la sua agonia di due e forse tre anni. Il mio curarla era vendetta. Finalmente l'avevo in mano quella donna che tutta la vita mi aveva dominato: la potevo lavare, tenere fra le braccia, accarezzare: lei che prima era così schiva di tenerezze. Le potevo impedire di mangiare: era l'unica cosa, avendo il diabete, che ormai le dava gioia. Mi vendicavo di avermi tradito con la pazzia. Mi vendicavo facendole vedere com'è che si cura una figlia: facendolo vedere a lei, che occupandosi solo della mia mente mi aveva per il resto trascurata in tutti i modi. Questo era il rimorso. Rimorso di costringerla a tenere in vita quel suo corpo già morto. E lo sapeva (Sapienza, 2017: 136).

L'ultimo stadio in cui il corpo si può trovare è quello morto rappresentato dall'organismo inanimato in cui le due essenze vitali, il corpo e la mente, si distaccano definitivamente. Per Goliarda tale corpo non ha nessun valore, in quanto la scrittrice, atea e materialista, non credeva nella vita *post-mortem* e nell'immortalità dell'anima umana. Quando il corpo non è più animato dalla vita, non funziona come *sesto senso*. Però, è interessante osservare che per Goliarda la morte ha il valore di diritto. La scrittrice si sofferma sul diritto della morte nel *Filo di*

*mezzogiorno*, lo riconosce ad ogni essere umano, e spiega che in realtà significa il diritto alla vita perché secondo Goliarda si muore solo se si è vissuti (Cfr. Sapienza, 2022: 200).

### 3. CONCLUSIONE: MORIRE PER RINASCERE

Goliarda Sapienza percepisce cinque contrapposizioni corporali menzionate sopra grazie alla sua profonda riflessione sul tema della corporeità e grazie all'utilizzo del corpo come *sesto senso*. Attraverso tale senso Goliarda riesce a identificare sempre una parte della sua identità che deve *morire*, ad esempio, la parte che contiene le paure, per poter *partorire* un'identità migliore. Il processo della morte e della rinascita dell'identità della scrittrice è un processo continuo, complesso e impegnativo, ma è inevitabile per dare lo spazio al corpo e all'identità nuovi:

Ancora una volta sono nata, ancora una volta crescerò fra gridi e pianti [...] devo camminare, correre, cascare, rialzarmi, ripercorrerli tutti fino alla fine, dove rincontrerò ancora una volta il viso senza tratti dagli occhi di corallo della mia morte... quante volte c'è dato morire e rinascere fra l'alba e il giorno di questa nostra breve ora carnale? (Sapienza, 2022: 157)

Per concludere, il corpo nella scrittura di Goliarda Sapienza rappresenta il senso più importante di tutti, il *sesto senso*, grazie a cui la scrittrice riesce pienamente comprendere il mondo e la sua identità e godersi appieno il piacere del vivere la vita, come lei stessa conferma con le emblematiche ultime parole della sua opera d'esordio *Lettera aperta*: “Vi lascio per un po’: con questo poco di ordine che sono riuscita a fare intorno a me. Vorrei tacere per qualche tempo, e andarmene a giocare con la terra e con il mio corpo. Arrivederci (Sapienza, 2017: 147).

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AMENDOLA, Anna, ONORATO, Virginia (1994). “Intervista a Goliarda Sapienza”, Recuperado de

- [https://www.youtube.com/watch?v=QqvhOl\\_4nRA&t=150s](https://www.youtube.com/watch?v=QqvhOl_4nRA&t=150s)  
[Fecha de consulta: 27/01/2021].
- BAZZONI, Alberica (2018). *Writing for Freedom: Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza's Narrative*, [Tesis doctoral]. Oriel College, Oxford.
- CAMBRIA, Adele (6 de septiembre de 1979). "Dopo l'Orca arriva la Gattoparda". *Il Giorno*.
- CAMBRIA, Adele. "E la tv non creò donna – con Ignazio Majore". *Raisat Album*<sup>3</sup>. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KLe3YfCg99w&t=658s>  
[Fecha de consulta: 10/01/2023].
- CAMBRIA, Adele (26 de septiembre de 2006). "Goliarda Sapienza, la terribile arte della gioia". *L'Unità*. Recuperado de: <http://adele-cambria.blogspot.com/2009/07/goliarda-sapienza-la-terribile-arte.html> [Fecha de consulta: 27/04/2021].
- FARNETTI, Monica (2011). *Appassionata Sapienza*. Milano: La Tartaruga.
- FERRO, Laura (2019). "Contro la donna «intelligente come un uomo». Il femminismo di Goliarda Sapienza". En S. Parmegiani y M. Prevedello (eds.), *Femminismo e femminismi nella letteratura italiana dall'Ottocento al XXI secolo* (pp. 209-226). Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- FORTINI, Laura (2021), "Scrittrici italiane: dai corpi reclusi ai corpi liberati". *Between*, XI(22), pp. 49-66.
- PELEGRINO, Angelo (2022). *Goliarda*. Torino: Einaudi.
- PELEGRINO, Angelo (2019). *Ritratto di Goliarda Sapienza*. Milano: La Vita Felice.
- PROVIDENTI, Giovanna (2012). "*Quel sogno d'essere*" di Goliarda Sapienza: percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano. Roma: Aracne.
- RIZZARELLI, Maria (2018). *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*. Roma: Carocci.
- RIZZARELLI, Maria (2021). "«Un presentimento di «quasi libertà». Rebibbia secondo Goliarda Sapienza". *Between*, XI(22), pp. 171-190.
- SAPIENZA, Goliarda (ed.) (2022). *Il filo di mezzogiorno*. Milano:

---

<sup>3</sup> Programma televisivo.

- La nave di Teseo.
- SAPIENZA, Goliarda (ed.) (2018). *Io, Jean Gabin*. Torino: Einaudi.
- SAPIENZA, Goliarda (ed.) (2014). *L'arte della gioia*, Torino: Einaudi.
- SAPIENZA, Goliarda (ed.) (2017). *Lettera aperta*. Torino: Einaudi.
- SAPIENZA, Goliarda (2021). *Lettere e biglietti*. Milano: La nave di Teseo.
- SAPIENZA, Goliarda (ed.) (2016). *L'università di Rebibbia*. Torino: Einaudi.
- SAPIENZA, Goliarda (2022). *Scrittura dell'anima nuda - Taccuini 1976-1992*. Torino: Einaudi.
- TREVISAN, Alessandra (2016). *Goliarda Sapienza: una voce intertestuale (1996-2016)*. Milano: La Vita Felice.
- TREVISAN, Alessandra (2020). *Per una ricerca sugli inediti di Goliarda Sapienza: nel «baule mentale» della «personaggia»*. [Tesis doctoral]. Università di Ca' Foscari: Venezia.
- TREVISAN, Alessandra, BAZZONI, Alberica, BARAGHINI, Marcello, PELLEGRINO, Angelo (2021). “Speciale su Goliarda Sapienza, Una radio di Libri”. Radio Città Aperta<sup>4</sup>. Recuperado de <https://www.radiocittaperta.it/podcast/speciale-goliarda-sapienza-una-radio-di-libri-03-06-2021/> [Fecha de consulta: 10/01/2023].
- ZANARDO, Lorella (2016). *Il libro della vita 3a edizione Lorella Zanardo parla di „L'arte della gioia” di Goliarda Sapienza*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VX7PFoiL2-c&t=410s> [Fecha de consulta: 27/01/2021].

---

<sup>4</sup> Podcast.

ANÁLISIS DEL MOVIMIENTO DE LIBERACIÓN  
CORPORAL DE LAS MUJERES CHINAS DESDE  
FINALES DE LA DINASTÍA QING HASTA LA  
REPÚBLICA DE CHINA

ANALYSIS OF THE BODY LIBERATION  
MOVEMENT OF CHINESE WOMEN FROM THE  
END OF THE QING DYNASTY TO THE  
REPUBLIC OF CHINA

Wanruo LUO

*Universidad de Salamanca*

*Resumen*

El movimiento de liberación del cuerpo de las mujeres chinas principalmente está formado por el movimiento contra el vendaje de los pies, el movimiento de liberar el pecho y el movimiento de los cortes de pelo. El propósito de este artículo es formar un marco teórico relativamente completo de los cambios del cuerpo femenino a través del análisis de la liberación parcial del cuerpo de las mujeres a finales de la dinastía Qing y principios de la República de China.

*Palabras clave:* Mujer, cuerpo, igualdad, liberación, época contemporánea

*Abstract*

The Chinese women's body liberation movement mainly consists of the anti-foot binding movement, the chest liberation movement, and the haircut movement. The purpose of this article is to form a relatively comprehensive theoretical framework of the changes of the female body through the analysis of the partial liberation of women's bodies in the late Qing Dynasty and early Republic of China.

*Keywords:* Woman, body, equality, liberation, contemporary era

## INTRODUCCIÓN

Los finales de la dinastía Qing y principios de la República de China (1861-1921) fueron una etapa histórica de grandes cambios y turbulencias en la historia china. Después de experimentar la derrota de la primera guerra sino-japonesa y la firma del Tratado de Shimonoseki, la crisis de subyugación nacional y genocidio a finales de la dinastía Qing llevó a los chinos a darse cuenta de la vergüenza de hombres enfermos de Asia Oriental y comenzaron a utilizar el discurso nacionalista para construir el cuerpo nacional. El cuerpo femenino también comenzó su transformación en el proceso de construcción de un Estado-nación contemporáneo y la liberación del cuerpo es una parte importante del movimiento de liberación de las mujeres contemporáneas.

Durante el período de Reforma de los Cien Días en 1898 previo al Movimiento del Cuatro de Mayo, las mujeres chinas Han fueron encarceladas en sus hogares, con los pies atados y su movilidad fue restringida. Y debido a que realizan menos actividades al aire libre, y mucho menos ejercicio físico, lo que les provocaba debilidad física. Las mujeres con los pies vendados eran obviamente consideradas como símbolos de debilidad nacional en esa época. Por lo tanto, los reformadores de finales de la dinastía Qing lanzaron el movimiento para promover la educación femenina y abolir la venda de los pies con el objetivo fundamental de convertir a China en un país poderoso y mejorar la aptitud física del pueblo chino. Mientras que desde finales de las dinastías Ming y principios de Qing hasta la República de China, el cabello de los chinos siempre ha sido un asunto que se relaciona con la vida. *La historia del cabello*, *La verdadera historia de Ah Q*, *La tormenta* de Lu Xun y otras obras todos tienen tramas sobre el cabello, reapareciendo la tragedia y la comedia del cabello chino antes y después de la Revolución de 1911. Cortarse el pelo parece ser la forma más especial para que las mujeres del Cuatro de Mayo confirmen que su cuerpo les pertenece y esto es como un acto físico para

declarar una ruptura con su vida antigua<sup>1</sup>. Al igual que el cabello, durante el período del cuatro de mayo, los pechos de las mujeres iban más allá de sus propias funciones fisiológicas y estaban relacionados con el pensamiento, la cultura e incluso la política.

El propósito de este trabajo es profundizar en los motivos de la liberación de los cuerpos femeninos en esta etapa a través del análisis de los tres movimientos del final de la Dinastía Qing y el inicio de la República de China, y para resumir el proceso de liberación gradual del cuerpo de la mujer, reflejando la conciencia espiritual de las mujeres de volverse cada vez más independientes.

## 1. EL PROCESO HISTÓRICO DESDE LA VENDA DE LOS PIES HASTA EL MOVIMIENTO TIANZU<sup>2</sup>

La costumbre de vendar los pies entre las mujeres chinas Han existe en China desde hace casi mil años. El esbelto loto dorado<sup>3</sup> va acompañado de la sangre y las lágrimas de cientos de millones de mujeres, y sus efectos nocivos son evidentes. En la historia, muchas personas conocedoras criticaron esta costumbre y defendieron la teoría de Tianzu. Después de la Primera Guerra del Opio, junto con el aporte de las ideas democráticas

---

<sup>1</sup> El cabello del pueblo Han en la antigua China tiene un fuerte significado simbólico, representa la salud, la vida, la piedad filial, la ética y la dignidad, etc. Por lo tanto, la gente de aquella época aprendía las antiguas tradiciones feudales y no podía cortarse el pelo de forma casual.

<sup>2</sup> El movimiento Tianzu comenzó a finales de la dinastía Qing. Tianzu significa soltar los pies, cuyo objetivo es abolir la venda de los pies de las mujeres. En este caso, el carácter chino “Tian” significa la liberación, “zu” significa los pies. El comienzo del movimiento Tianzu simboliza el surgimiento de la autoconciencia de las mujeres chinas. No es sólo un proceso de erradicación de costumbres milenarias, sino también un proceso de desarrollo de la emancipación ideológica de los intelectuales chinos modernos.

<sup>3</sup> Los pies vendados de las mujeres chinas Han están relacionados con el loto en la cultura budista. Después de la introducción del budismo en China, el loto como un símbolo hermoso, noble, precioso y auspicioso también se introdujo en China y fue aceptado por el pueblo chino. La palabra dorado se añade delante del loto en chino es porque a los chinos les gusta usar dorado para expresar cosas preciosas o hermosas.

burguesas, surgió en la China contemporánea la idea de abstenerse de vendar los pies de las mujeres chinas. Se formó durante el Período de Reforma de 1898 y se hizo cada vez más popular durante la Revolución de 1911. Esta tendencia de pensamiento no solo es un producto inevitable del desarrollo histórico, sino que también ocupa una importante posición histórica en la sociedad china contemporánea.

Para fortalecer la fuerza nacional, los gobernantes de todas las etapas de los tiempos contemporáneos han otorgado gran importancia a la abolición del vendaje de los pies femeninos, con la esperanza de lograr el efecto de salvar a la nación transformando los cuerpos del pueblo. Este concepto de enmarcar el ascenso y la caída de un país en los cuerpos de las personas abarcó todas las etapas de finales de la dinastía Qing y de la República de China. El erudito estadounidense Dorothy Ko, cuyo nombre en chino Gao Yanyi señaló en su libro *Maestras de escuela femenina: cultura de mujeres talentosas en Jiangnan a finales de las dinastías Ming y principios de Qing*:

Desde finales de la dinastía Qing hasta el período de la nueva cultura del cuatro de mayo, la identidad de las mujeres atrasadas y sumisas siempre ha sido una cuestión urgente estrechamente relacionada con la supervivencia de la nación. Cuando la agresión imperialista se intensificó, las mujeres victimizadas se convirtieron en un símbolo de la propia nación china: «violadas» y conquistadas por potencias extranjeras masculinas. Para la liberación política de la nación china en su conjunto y también para que China ingrese al mundo moderno, la ilustración femenina se ha convertido en un requisito previo (Ko, 2005: 1)<sup>4</sup>

Además, el discurso sobre la abolición del vendaje de los pies femeninos está obviamente dominado por los hombres. Dado que la interpretación sobre la abolición del vendaje de los pies está en manos de intelectuales masculinos, es difícil que las voces reales de las mujeres y sus propias experiencias se

---

<sup>4</sup> Esta y todas las citas presentes en este trabajo han sido realizadas por la autora.



transmitan.

Aun así, después de todo, bajo la iluminación de los hombres, las mujeres despertaron gradualmente y comenzaron a darse cuenta de que el mal hábito de vendarse los pies era perjudicial para sus propias saludes. Aunque la escritora Qiu Jin simpatizaba con el dolor físico de las mujeres con los pies vendados, mientras ella criticaba el triste estado mental de las mujeres que no sabían valerse por sí mismas. Ella decía:

¿Por qué las mujeres estamos dispuestas a arriesgar la vida con un par de pies con dolor y músculos rotos? Simplemente nos culpamos por considerarnos demasiado inútil, no perseguimos el conocimiento de nuestra vida y confiamos únicamente en los hombres. Adulamos a ellos desesperadamente, intentando todos los medios posibles para complacerlos. Cuando escuchábamos que a ellos nos gustan los pies pequeños, los envolvemos bien incluso sin preocuparnos por nuestra propia vida (Guo, 2004: 188).

Para las mujeres, soltar los pies es tan forzado y doloroso como vendarlos. Junto a este proceso, un gran número de mujeres suelen sufrir daños físicos y mentales, porque “el dolor de soltar los pies no es menos doloroso que vendarlos” (Li, 2003: 256). Desfilan por las calles y quitarse las vendas de los pies en público de las mujeres las hacía sentir aún más avergonzadas y humilladas, algunas mujeres incluso fueron abandonadas por sus maridos porque dejaban de vendar sus pies. Debido a esto, los llamados a oponerse a soltar los pies son interminables. Una mujer con los pies vendados describió así el proceso de soltar de los pies:

Más tarde mojé mis pies en vinagre. El vinagre es corrosivo y los espacios entre los dedos se vuelven blancos y dolorosos. Ya no podía remojarlos con vinagre. Así que los remoqué en agua tibia durante unos días, la irritación blancura se fue y volvió a sanar. Los remoqué nuevamente en agua con vinagre y seguí mojándolo. De todos modos, no es un pequeño esfuerzo (Li, 2003: 244).

No solo eso, para algunas mujeres mayores que han tenido los pies vendados durante décadas, la venda de los pies ha sido durante mucho tiempo parte de sus vidas. No solo se han adaptado a ello, sino que también pueden caminar y trabajar libremente con los pies vendados.

La iniciativa de abolir el vendaje de los pies es objetivamente beneficiosa para la liberación física de las mujeres, pero fundamentalmente tiene como objetivo cambiar la sociedad, más que liberar verdaderamente a la mujer, lo que determina que este movimiento Tianzu sea esencialmente un movimiento político de arriba hacia abajo.

Dado que estamos confundidos y absurdos, los forasteros naturalmente nos menospreciaron y querrán intimidarnos. Llámanos débiles, regáñanos por ser confusos y absurdos, y ríen de nosotros por ser inútiles. Por eso, somos intimidados día a día. Cada vez que miramos, escuchamos y sufrimos, es realmente insoportable. Si lo pensamos detenidamente, es principalmente por los pies vendados de las mujeres (Yao, 1998: 60).

Sin embargo, durante el proceso de implementación, los sentimientos de las mujeres fueron ignorados sin ningún motivo. En cuanto a la liberación de los pies, los defensores son hombres, pero las practicantes y las víctimas son las mujeres. Independientemente de si vendan o sueltan los pies, las mujeres chinas contemporáneas no tienen derecho a tomar decisiones sobre sus propios cuerpos.

## 2. LA LIBERACIÓN DE LOS PECHOS NATURALES DE LAS MUJERES CHINAS IMPULSADA POR EL GOBIERNO

En el pasado, los círculos académicos han prestado mucha atención al Movimiento Tianzu de las mujeres, pero obviamente no han prestado suficiente atención al Movimiento Tianru<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> El Movimiento Tianru es un movimiento social iniciado en la época de la Revolución Nacional con el llamado a liberar el cuerpo femenino. Las mujeres de esa época usaban corsés para evitar resaltar el contorno de sus

Después del Movimiento Tianzu, el daño de la venda de los pechos femeninos causó gradualmente la preocupación social, ha recibido una atención generalizada y los pedidos de soluciones a los problemas de los pechos aumentan día a día. Ante el clamor de diversas opiniones públicas de la sociedad, el gobierno aprovechó la situación y lanzó el movimiento coercitivo de los pechos naturales, acelerando el ritmo del movimiento para liberar los cuerpos femeninos. Sin embargo, promover el movimiento natural de los pechos es muy difícil frente al mal hábito social de vendarlos, que también refleja las limitaciones de la comprensión del cuerpo femenino por parte de la sociedad china contemporánea.

Durante la República de China, las mujeres defendían el pecho plano, por lo que el corsé se hizo popular para adaptarse a las tendencias sociales. Y por la necesidad de encorsetar los pechos, los pequeños chalecos se han convertido en la ropa favorita de las mujeres. Como mujer, Dong Zhujun recordó en sus últimos años que “cuando tenía 13 años en 1913, como todas las niñas de esa época, tenía que usar chaleco de tela blanco ajustado que ata bien el pecho” (Dong, 2008: 24).

Sin embargo, el comportamiento de las mujeres apretando el pecho debido a la belleza del pecho plano puede fácilmente causar problemas de salud a las mujeres. El número de jorobados y enfermedades pulmonares continúa aumentando. Este fenómeno ha recibido amplia atención por parte de la sociedad. Zhang Jingsheng, el pionero de la educación sexual contemporánea en China, se oponía a cualquier forma de vendar los pechos, creía que “a causa de la venda de los senos, las mujeres chinas inevitablemente arrastran sus nalgas hacia atrás y sus pechos hacia adelante cuando se mueven. Esto no sólo es antiestético, sino también antihigiénico” (Zhang, 1925: 27).

Como cuna de la revolución, Guangdong siempre ha estado a la vanguardia del movimiento de mujeres del país. Los Juegos Feministas de Guangdong aparecieron en 1919. En 1921, Sun

---

pechos. Los medios de comunicación y los intelectuales tomaron la iniciativa de lanzar el movimiento para evitar el encorsetado de los pechos (de ahí el nombre de Tianru). Más tarde, muchas mujeres se dieron a conocer, y los gobiernos locales y centrales también respondieron a la legislación.

Yat-sen nombró personalmente a la asociación Alianza del Movimiento Feminista de Guangdong, que más tarde pasó a llamarse el Movimiento Tianru de la Asociación de Liberación de la Mujer de Guangdong. Como ola revolucionaria comparable al Movimiento Tianzu, la promoción de los pechos naturales todavía está dominada y promovida por los hombres. Como cuerpo principal del movimiento, las mujeres no tienen mucha iniciativa y solo pueden aceptarla. La razón principal por la que los hombres defienden Tianru es similar a la de Tianzu, es decir, se enfatiza que si las mujeres se vendan los senos no solo dañará su propia salud, sino que también tendrán un impacto infinito en las generaciones futuras, e incluso alcanzarán al nivel de mejorar la aptitud física del pueblo chino para proteger el país sin excepción. Detrás de esta aparente preocupación por el país y la gente, puede haber otros motivos ocultos, como dijo la académica estadounidense Marilyn Yalom, “los hombres siempre intentan tomar los pechos de las mujeres como propios” (Yalom, 2001: 4).

El escritor Lu Xun, sin embargo, se basó en criticar la política corporal femenina de la República de China y consideraba que se debía adoptar un enfoque integral y multifacético para resolver los problemas de higiene causados por la venta de los pechos femeninos y se opuso a que todos se centraran en el Movimiento Tianru:

Simplymente atacar la venta de los pechos es ineficaz. En primer lugar, debemos mejorar el pensamiento social y ser más generosos con los pechos; en segundo lugar, debemos mejorar la ropa y poner las blusas dentro de las faldas. El cheongsam y la ropa corta china no son adecuados para la liberación de los pechos, debido a que estos dos tipos de ropa deben levantarse desde el bajo del pecho, lo cual es inconveniente y no es atractivo (Lu, 1981: 468).

De hecho, muchas mujeres favorecieron el Movimiento Tianru durante el proceso de implementación, pero la mayoría de las mujeres todavía tenían los pechos vendados, por lo que su efecto de implementación no fue ideal. La razón está relacionada con la enorme resistencia de la propia sociedad

tradicional de aquella época. La supresión de los conceptos estéticos anticuados todavía está profundamente arraigada, y las mujeres que están restringidas por ellos no pueden realmente deshacerse de la presión de la sociedad y la familia y tirar audazmente el pañuelo que ata los pezones. Como mencionó el educador Zhu Jiahua,

Siempre que se produce un movimiento, especialmente uno que involucra el estilo de vida de las personas, debe haber muchos reveses. Debido a que la mayoría de las personas están acostumbradas a la antigua forma de vida, siempre están algo inertes sin siquiera darse cuenta (Wang y Sun, 1977: 380-381).

Como guía de la opinión pública del gobierno, la industria periodística es la partidaria más radical del Movimiento Tianru. En julio y agosto de 1929, el Diario de la República de Guangzhou publicó más de 20 informes sobre los senos naturales. “Deshace de este hábito tan doloroso, problemático y sin sentido de encorsetar” (Lu, 2005: 134).

Por otro lado, los medios de comunicación han alentado unilateralmente a las mujeres a perseguir y admirar la belleza física, pero el resultado es una corrección excesiva, algunas mujeres siguen ciegamente la tendencia, lo que hace que su concepto de pechos naturales se desvíe, provocando las secuelas de atarse la cintura para agrandar sus pechos. Antes de que los grilletes del pasado se hayan roto realmente, se han introducido nuevas cadenas a las mujeres.

Se puede comprobar que la verdadera liberación de los pechos femeninos e incluso del cuerpo tiene un largo camino por recorrer en aquella época. Pero pase lo que pase, durante la República de China, el Movimiento Tianru iniciado por los hombres trajo nuevas oportunidades para la liberación física de las mujeres hasta cierto punto.

### 3. MOVIMIENTO ESPONTÁNEO DEL CORTE DE PELO DEL SUJETO FEMENINO

Las características de género más evidentes de las mujeres son el cabello y los pechos, especialmente el cabello. Como

parte más plástica, simbólica y expresiva del cuerpo humano, se han producido grandes cambios en una era tan radical como el Movimiento del Cuatro de Mayo. Las mujeres confirman la propiedad de su cuerpo tomando el control del propio cabello. “De hecho, el cabello no es lo mismo que el cuerpo. Él y el cuerpo simplemente se disuelven en el mismo yo. Es un significante vago del cuerpo, pero es un referente claro del yo” (Wang, 2005: 71).

En la sociedad antigua, el cabello desempeñaba un papel importante en la vida social. La gente creía que el cabello estaba estrechamente relacionado con el destino, e incluso después de separarlo del cuerpo humano, aún podía afectar la salud y la esperanza de vida de una persona. En *Compendio de Materia Médica* ponía “El cabello es una continuación de la sangre” (Li, 1982: 2929). Por lo que se pensaba que el cabello puede usarse como medicina para tratar enfermedades ginecológicas, hemorragias y otras enfermedades. Los antiguos creían que “las montañas se basan en la vegetación y las personas, en el cabello” (Li, 2004: 14). El cabello es considerado la esencia y tiene una conexión maravillosa con el destino de las personas, por lo que debe tratarse muy en serio.

“En la sociedad feudal, tanto hombres como mujeres se ataban el pelo, lo que se llamaba Zongfa” (Zhang, 2011: 261). El cabello se deja sin cortar desde el nacimiento y se recoge en la parte superior de la cabeza, lo que se llama moño. El moño es un peinado tradicional del pueblo Han, mientras que los mongoles, manchúes y otras minorías étnicas suelen llevar trenzas para adaptarse a su vida nómada. Antes de la dinastía Qing, tanto hombres como mujeres llevaban el pelo recogido en moños. Después de que la dinastía Qing entró en Shanhaiguan<sup>6</sup>, los hombres eran obligados a afeitarse el pelo y dejar trenzas, mientras que a las mujeres se les permitía

---

<sup>6</sup> Shanhaiguan fue el puerto fronterizo entre las dinastías Qing y Ming en la antigüedad. La entrada del ejército Qing en Shanhaiguan fue cuando las tropas del régimen de minoría étnica en el noreste de China, lideradas por el general de la dinastía Ming Wu Sangui, entraron en Shanhaiguan en gran número y capturaron el capital (La batalla en la actual Pekín, China), tuvo lugar en 1644 d.C. (el año decimoséptimo de Chongzhen en la dinastía Ming y el primer año de Shunzhi en la dinastía Qing).

mantener la tradición de los moños. A lo largo de las dinastías, los tipos de moños femeninos han sufrido algunos cambios, por lo que al peinado se le ha dado un significado único.

En los primeros años de la República de China, las mujeres conservaban sus moños, pero la mayoría abandonó los estilos imponentes y las decoraciones engorrosas, haciendo que sus movimientos fueran más cómodos. Los estilos de moños se simplificaron cada vez más, el apilamiento y el peso del cabello también se redujeron. En aquella época, los peinados femeninos habían roto las distinciones de clases en la sociedad feudal tradicional y se habían librado de las limitaciones de la edad. Por ejemplo, las trenzas fueron las primeras en gustar a las chicas, y ahora muchas mujeres de mediana edad también las ponen. “La señora llevaba trenzas, aunque estaba envejeciendo y todavía creía que era una chica” (Li, 1937: 247).

Como rasgo físico obvio, el cabello expresa en realidad una tendencia política. Después del estallido de la Revolución de 1911, casi todos los levantamientos o lugares independientes exigieron que se cortara el cabello para mostrar una clara ruptura con los manchúes. Junto con los cortes de pelo de los hombres vino el auge del corte de pelo de las mujeres, esta tendencia comenzó en grandes ciudades como Pekín y Shanghái y pasó por dos nodos importantes: la Revolución de 1911 y el Movimiento del Cuatro de Mayo. Sin embargo, debido a diversos factores sociales y la conciencia subjetiva de las mujeres, todo no fue fácil y sufrió frecuentes contratiempos, no fue hasta la Expedición al Norte<sup>7</sup> que las cosas empezaron a cambiar.

Durante el Movimiento del Cuatro de Mayo, las estudiantes estuvieron al frente del movimiento y escribieron cartas a periódicos, contando cómo las animaban a cortarse el pelo o cómo persuadían a otros a cortarse el cabello. Vale la pena señalar que muchas de ellas enfatizaron que el corte de pelo es asunto de las mujeres y corearon el lema de autodeterminación

---

<sup>7</sup> La Expedición al Norte fue una guerra civil lanzada entre 1926 y 1928 por el Ejército Nacional Revolucionario liderado por el Kuomintang chino contra los señores de la guerra de Beiyang. Después de la Expedición al Norte, el Gobierno Nacionalista completó la unificación formal de China.

de las mujeres. Una estudiante progresista en ese momento dijo:

Abogamos por cortar el pelo precisamente porque las mujeres no pueden ser independientes. Si se corta el cabello, su vestimenta cambiará en consecuencia, hay que asegurar que su ropa sea simple y elegante, si su vestimenta es diferente, la apariencia severa no tiene nada que mostrar, con eso sabe que no puede complacer a los hombres, por eso tiene que esforzarse en avanzar la academia o la técnica, esta es la independencia de una mujer, la única manera de hacerlo (Zhang, 1979: 537).

Si analizamos todo el proceso del movimiento de corte de cabello femenino, desde el comienzo de la Revolución de 1911 hasta el desarrollo posterior al Movimiento del Cuatro de Mayo, y más tarde hasta su clímax a mediados de la década de 1920, aunque los factores de los movimientos políticos siempre han existido, ya no son el factor dominante, lo que es muy diferente del Tianzu y Tianru mencionados anteriormente. Aquí hay un ejemplo muy representativo: en 1924, una trabajadora de una fábrica en Wuxi recordó: “Una vez, una máquina me mordió el pelo largo y tuve que cortarlo. Desde mi punto de vista, este acto es un símbolo del período del pelo corto en China” (Luo, 1987: 46).

Evidentemente, corte de pelo o no, no está forzosamente dotado de la intención política como pies liberados y pechos naturales. El comportamiento mismo es afirmado por el sujeto, y las mujeres comenzaron a diseñarse como individuos independientes y a elegir sus propios atuendos según su gusto personal. Este comportamiento en sí no sólo es indisciplinado por las fuerzas políticas, sino que inesperadamente no tiene nada que ver con los hombres, lo que expresa claramente que el cuerpo femenino ya no cede ante el poder estatal y el poder masculino, se ha convertido en un individuo independiente.

## CONCLUSIONES

Debido a la omnipresencia y el estatus dominante del discurso nacionalista chino a finales de la dinastía Qing, el sistema familiar tradicional al que pertenecen los individuos se



vio obligado a dar paso a las dos categorías contemporáneas de nación y país, haciendo que la construcción del cuerpo femenino moderno, que debe estar relacionado con la autoidentidad y las demandas de derechos de las mujeres, ha sido elevada a símbolo y cuerpo nacionalizado en la narrativa nacionalista de hacer fuerte al país. No sólo deben asumir la importante tarea de dar a luz a nuevos ciudadanos, sino que, a través de la práctica revolucionaria de algunos cuerpos femeninos avanzados, se han unido a la movilización social del Estado-nación y han tenido la misma carga igual que los hombres.

Por lo tanto, la construcción contemporánea del cuerpo femenino no es de ninguna manera tan simple como se imagina. No es una cuestión independiente y no puede trascender el gran marco narrativo del Estado-nación. Sólo puede derivarse de la gran propuesta de la liberación nacional. Lu Xun recordó una vez:

Antes de que las mujeres sean verdaderamente liberadas, tienen que luchar. Pero no estoy diciendo que las mujeres deban empuñar armas como los hombres, o solo mamar un pecho para sus hijos, dejando que los hombres carguen con la otra mitad. Simplemente pienso que no deberían contentarse con su posición temporal actual, sino luchar constantemente para liberar sus mentes, la economía, etc. Si liberan a la sociedad, se liberarán a ellas mismas (Lu, 1981: 597).

Esto ilustra desde un aspecto la complejidad que enfrenta la construcción contemporánea del cuerpo femenino. Si el Movimiento Tianzu fue el primer viento que sopló a favor de la liberación física de las mujeres chinas durante el período de la Ilustración, entonces el Movimiento Tianru promovió aún más la liberación física de las mujeres. Como la única actividad práctica no oficial obligatoria en el movimiento de liberación del cuerpo femenino, el movimiento de corte de pelo comenzó a entrar en la vida de las mujeres populares bajo la dirección de las Nuevas Mujeres. Sus connotaciones políticas desaparecieron gradualmente y la conciencia estética autónoma de las mujeres comenzó a emerger. A través del análisis de los tres movimientos de liberación de las mujeres a finales de la dinastía

Qing y principios de la República de China, podemos observar además todo el proceso en el que las mujeres cambian gradualmente de la transformación pasiva del cuerpo a la una liberación corporal activa, lo que refleja el despertar de la conciencia de las mujeres, promoviendo así aún más la igualdad de género y la libertad e independencia de las mujeres.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DONG, Zhujun (2008). *Mi siglo*. Pekín: Vida·Lectura·Nuevos conocimientos Librería Sanlian.
- GUO, Yanli (2004). *Obras seleccionadas de Qiu Jin*. Pekín: Editorial de literatura popular.
- KO, Dorothy (2005). *Maestras de escuela femenina: cultura de mujeres talentosas en Jiangnan a finales de las dinastías Ming y principios de Qing*. Nanjing: Editorial del Pueblo de Jiangsu.
- LI, Jiarui (1937). *Costumbres de Pekín*. Pekín: Compañía de libros Zhonghua.
- LI, Mingzhen (1982). *Compendio de Materia Médica*. Pekín: Editorial Médica del Pueblo.
- LI, Xiaojiang (2003). *Dejemos que las mujeres hablen por sí mismas: Seguimiento cultural*. Pekín: Librería Sanlian.
- LI, Ya (2004). *Cosméticos chinos de dinastías pasadas*. Pekín: Editorial Textil de China.
- LU, Xun (1981a). *Obras completas de Lu Xun*. Pekín: Editorial de literatura popular.
- (1981b). *La tormenta*. Shanghai: Editorial de Bellas Artes del Pueblo de Shanghai.
  - (2005). *Preocupación por el seno natural*. Pekín: Editorial de literatura popular.
  - (2006). *La historia del cabello*. Zhejiang: Editorial de literatura y arte de Zhejiang.
  - (2017). *La verdadera historia de Ah Q*. Pekín: Prensa Democracia y Construcción.
- LUO, Hanzhi (1987). *Biografía de mujeres soldados*. Shanghai: Editorial de Arte y Literatura de Shanghai.

- WANG, Jun y SUN, Bin (1977). *Colección de comentarios del Sr. Zhu Jiahua*. Taibei: Instituto de Historia Contemporánea, Academia Sínica.
- WANG, Min'an (2005). *Cuerpo, espacio y posmodernidad*. Nanjing: Editorial del Pueblo de Jiangsu.
- YALOM, Marilyn (2001). *La historia mamaria*. Pekín: Editorial Hualing.
- YAO, Lingxi (1998). *Caifeilu: Materiales históricos de la venda de pies de las mujeres chinas*. Shanghai: Editorial de la librería de Shanghai.
- ZHANG, Jingsheng (1925). *Hermosa perspectiva de la vida*. Pekín: Editorial Xinchao.
- ZHANG, Xiushu (1979). *El movimiento del Cuatro de Mayo en Sichuan*. Sichuan: Prensa de la Universidad de Sichuan.
- ZHANG, Yunjun (2011). *Investigación sobre el sistema de censura de libros y periódicos a finales de la dinastía Qing*. Pekín: Prensa de literatura de ciencias sociales.

# LA NARRATIVA DEL CUERPO FEMENINO EN LAS PLATAFORMAS DEL VIDEO CORTO

## THE NARRATIVE OF THE FEMALE BODY IN SHORT VIDEO PLATFORMS

Xinyi ZHAO

*Universidad de lenguas extranjeras de Dalian*

### *Resumen*

En el contexto del rápido desarrollo de la tecnología digital, la exhibición de videos cortos se ha convertido en la nueva forma narrativa corporal más popular, donde el grupo de mujeres se ha convertido en la principal fuerza de participación. Este estudio se centra en la lógica de difusión y las prácticas culturales detrás de este fenómeno, investigando el impacto de la narrativa corporal de los vídeos cortos en el sentido de la existencia social y el significado de la vida de las mujeres.

*Palabras clave:* Plataforma de vídeos cortos, narrativa corporal femenina; lógica de difusión.

### *Abstract*

In the context of the rapid development of digital technology, the display of short videos has become the most popular new form of bodily narrative, with women's groups becoming the primary force of participation. This study focuses on the dissemination logic and cultural practices behind this phenomenon, investigating the impact of the bodily narrative of short videos on women's sense of social existence and the meaning of life.

*Keywords:* Short video platform, female bodily narrative, dissemination logic.

## 1. NARRATIVA CORPORAL: UNA FORMA DE EXPRESIÓN SIMBÓLICA QUE UTILIZA EL CUERPO COMO SUJETO Y VEHÍCULO

Como forma de comunicación, la narrativa, al igual que el lenguaje y la escritura, es el medio más importante que tiene el ser humano para construir un mundo de significado. Inicialmente, se manifiesta como un medio de expresión y transmisión cultural en la literatura y la producción audiovisual. La conexión entre la narrativa y el cuerpo que da lugar a la narrativa corporal se debe, en primer lugar, al hecho de que el cuerpo es el “sujeto de la narrativa”. Según el estudioso de la comunicación Walter R. Fisher, los seres humanos son, por naturaleza, narradores de historias. Utilizamos historias para tomar decisiones, transmitir información y evaluamos la persuasión narrativa de manera racional (Fisher, 1987). En segundo lugar, el cuerpo también sirve como “vehículo de la narrativa”. Como entidad física, el cuerpo es una entidad material, social y mental, que tiene una “mediación” intrínseca. Un cuerpo capaz de percibir y actuar no solo establece una conexión entre el “yo” y el mundo, sino que también actúa como un recipiente de la historia y la cultura. Según el renombrado dramaturgo británico Peter Brook, en la narrativa contemporánea, sin el cuerpo como el principal medio de expresión narrativa, las historias no podrían contarse (Brooks, 1993). En tercer lugar, el cuerpo es también “el contenido de la narrativa”. En la sociedad de consumo, la ordenación de los objetos y la creación de códigos han dado lugar a nuevas formas de producción social. En consecuencia, las relaciones sociales han comenzado a extenderse al ámbito del cuerpo. El cuerpo, codificado como un símbolo que puede ser imaginado, observado y consumido, se convierte en un “material de intercambio” extremadamente valioso, según lo expresado por Baudrillard (Baudrillard, 2008: 127). Por lo tanto, la narrativa corporal implica el uso del cuerpo, ya sea estático o dinámico, presente o virtual, como vehículo para expresar un significado específico. Con el cambio de los tiempos, el desarrollo de la tecnología de los medios y la evolución de las ideas culturales y económicas, la narrativa corporal se ha expandido desde la literatura hasta la narrativa visual. En la cultura visual

contemporánea, el cuerpo se ha convertido en un objeto de representación y mediación en varios medios, y las plataformas de videos cortos han emergido como el paisaje mediático más popular para la narrativa corporal.

## 2. TECNOLOGÍA, CONTENIDO E INDUSTRIA: LA LÓGICA DE LA NARRATIVA CORPORAL FEMENINA EN LAS PLATAFORMAS DE VIDEOS CORTOS

### 2.1. LA TECNOLOGÍA DE LAS PLATAFORMAS DE VIDEOS CORTOS: LIBERACIÓN DE LA PRODUCCIÓN DE CONTENIDO DE LAS RESTRICCIONES DE LA PROFESIONALIDAD

Desde la entrada al siglo XXI, con el continuo desarrollo de la tecnología móvil, el ecosistema tecnológico de los videos cortos ha madurado. En primer lugar, el constante desarrollo de hardware y software de grabación de video incorporado en dispositivos móviles portátiles ha hecho que la producción de contenido audiovisual, que antes requería equipos profesionales, se convierta en un proceso que todos pueden aprender y usar en su vida cotidiana. En segundo lugar, además de las múltiples funciones de producción de video y audio, embellecimiento facial y corporal integradas en las propias plataformas de videos cortos, hay una gran cantidad de aplicaciones y módulos de funciones como “InShot” y “Facetune” que satisfacen la generación de escenarios virtuales y edición de mezclas, lo que hace que todo el proceso técnico, desde la filmación hasta la edición y la difusión, sea más “automático” y “sencillo”. En tercer lugar, la producción de videos cortos en dispositivos móviles tiene efectos instantáneos, y con la fuerte interactividad de las plataformas, los creadores de contenido pueden ajustar y modificar sus videos según las preferencias de los usuarios de manera oportuna. Impulsado por la tecnología de los medios de comunicación de los videos cortos y su ecosistema, la producción de contenido de videos cortos ha comenzado a liberarse de las restricciones de la profesionalidad. No solo responde a la demanda de “autoexpresión” individual y proporciona un importante espacio imaginativo para que los individuos escapen de la realidad mediocre y reproduzcan los mitos del éxito amateur, sino que también logra una alta

unificación de los roles de intérprete, creador, productor y espectador, lo que resulta en características típicas de interactividad y construcción en la narrativa corporal.

## 2.2. CONTENIDO DE LAS PLATAFORMAS DE VIDEOS CORTOS: LA INTEGRACIÓN DE CONTENIDO COTIDIANO QUE SE AJUSTA A LAS DEMANDAS CULTURALES DE PARTICIPACIÓN EN LÍNEA DE LAS MUJERES

Desde la perspectiva de los usuarios de videos cortos, los datos de QuestMobile muestran que hasta finales de 2022, el número de usuarias femeninas en China alcanzó los 547 millones en el ámbito de Internet móvil, y también se ha encontrado en investigaciones académicas que, en comparación con los usuarios masculinos que prefieren aplicaciones de noticias y juegos, las usuarias femeninas tienden a usar más aplicaciones de consumo y video (Yu, Geng; 2020). Por otro lado, desde el punto de vista de la creación de videos cortos, el número de creadoras de videos cortos es 1,52 veces mayor que el número de creadores masculinos y, además, las mujeres publican más videos cortos al día que los hombres. Todos estos datos indican claramente que las mujeres son una fuerza importante en los videos cortos. La razón principal de esto radica en que las características fragmentadas y cotidianas del contenido en las plataformas de videos cortos se ajustan perfectamente a las demandas culturales de participación en línea de las mujeres. Específicamente, los videos cortos en términos de cultura en línea tienen un tono cultural “cotidiano” que va desde el ámbito privado hacia el público y desde la cultura popular hacia la difusión pública. Este tono cultural coincide con las características estéticas y las preferencias de contenido del grupo de mujeres, especialmente en áreas como la moda y la belleza, los videos casuales, las mascotas etc. A medida que las mujeres expanden su participación en la cultura en línea a través de los videos cortos, se ha ido desarrollando gradualmente un mecanismo narrativo que incluye la estructura del contenido, la expresión verbal, y la presentación visual.

## 2.3. LA INDUSTRIA DE LAS PLATAFORMAS DE VIDEOS CORTOS:

## LA “ECONOMÍA FEMENINA” LIBERA EL ENTUSIASMO DE LAS MUJERES POR LA CREACIÓN DE CONTENIDO

Los intereses comerciales son la fuerza impulsora detrás del surgimiento de los vídeos cortos, lo que inevitablemente somete la operación industrial de los mismos a las leyes de la economía de la atención y da forma a la construcción y difusión de su contenido. Para los numerosos usuarios de vídeos cortos, la producción de contenido no solo es una forma importante de participar en la escritura cultural, sino también una oportunidad para el emprendimiento en contenido propio (Xi, Cheng, 2022: 67). Con el surgimiento del aumento de conciencia personal debido a la educación y el crecimiento en los niveles de ingresos de las mujeres, sus demandas de consumo y culturales se liberan gradualmente, dando lugar a la aparición de la “economía femenina”, que no solo afecta el consumo de contenido por parte de las mujeres, sino que también libera enormemente el entusiasmo de las mujeres por la producción y difusión de contenido basado en vídeos cortos. Sin embargo, en este proceso, debido a la fragmentación de la exposición a la información traída por el desarrollo de los medios sociales, la atención del público se vuelve cada vez más escasa. Por lo tanto, debido a la necesidad de agrupar tráfico, la narrativa del cuerpo de las mujeres se convierte en un método importante para atraer la atención del usuario. Además de los beneficios económicos, el desarrollo industrial de las plataformas de vídeos cortos también satisface las necesidades emocionales más sutiles y la mejora del capital social personal de las mujeres. La clave para que los medios logren conectar a una cantidad extremadamente grande de usuarios radica en las diversas narrativas y emociones implícitas en estas plataformas mediáticas. Las plataformas de vídeos cortos han construido una red de relaciones mediáticas interactivas rica en contenido, aprovechando su sólida capacidad de agregación de contenido y tecnología de presentación de múltiples textos. Según lo que señala Zizi Papacharissi, dentro de esta red de relaciones, las mujeres pueden producir contenido combinando diferentes temas para expresar una diversidad de emociones (Papacharissi, 2015: 126). Al mismo tiempo, la narrativa del cuerpo también es un medio importante para que las personas en línea construyan rápidamente su propia imagen.



Según el académico estadounidense Peter M. Blau, la interacción social puede generar recompensas sociales, y los individuos a menudo se benefician de las relaciones sociales (Blau, 2008: 51). El contenido y las técnicas presentes en la narrativa del cuerpo de los videos cortos de mujeres representan productos personales con marcas personales distintivas y estratégicas, cuya difusión y participación en plataformas permite que la imagen o identidad ideal del individuo se moldee en línea, elevando así su capital social personal.

### 3. EXHIBICIÓN CORPORAL, PRESENTACIÓN DE PERSONAJES Y DIFUSIÓN DE ESCENARIOS: EL CAMINO DE PRÁCTICAS CULTURALES DE NARRATIVA CORPORAL FEMENINA EN PLATAFORMAS DE VIDEOS CORTOS

Es precisamente dentro del ámbito de la tecnología, el contenido y la lógica industrial relacionada con los videos cortos, donde el impulso interno para la participación femenina en la narrativa corporal en estos videos continúa fortaleciéndose. Desde la perspectiva de las mujeres, se están llevando a cabo prácticas concretas de narrativa corporal cultural en plataformas de videos cortos, centrándose en dimensiones como la exhibición corporal, la presentación de personajes y la difusión de escenarios.

#### 3.1. EXHIBICIÓN CORPORAL: EXPRESIÓN DIVERSA, ATENCIÓN AL CUERPO Y TRANSFORMACIÓN CORPORAL

Primero, a través de la narrativa corporal en videos cortos, las mujeres están presentando al exterior los aspectos tradicionalmente ocultos de sus cuerpos, lo que les permite construir una expresión mediática femenina más rica y diversa. A diferencia de la imagen mediática femenina tradicional, que solía estar dominada por una estética única bajo el sistema patriarcal, en las narrativas femeninas en plataformas de videos cortos, aunque están influenciadas por sus propios valores y las demandas estéticas de la audiencia, las mujeres tienen un grado de libertad relativa sobre sus cuerpos: podemos ver tanto actuaciones corporales apasionadas con insinuaciones sexuales (como exhibiciones de figura, talento en danza, entre otros)

como exhibiciones de talento más poéticas y literarias (recitaciones literarias, habilidades en música, ajedrez, caligrafía y pintura, entre otros). También podemos ver imágenes de mujeres con una delicadeza y gracia tradicionales (como en desfiles de moda histórica) y otras con características más masculinas y audaces (como en el manejo de objetos pesados, conducción de camiones, entre otros).

En segundo lugar, a través de la narrativa corporal en videos cortos, las mujeres están fortaleciendo la exploración de sus propios cuerpos, lo que promueve la construcción de la subjetividad femenina. La significación social atribuida al cuerpo se internaliza en el individuo y tiene un profundo impacto en la percepción de su propio valor (Song, Yang, Yu, 2020: 50). Especialmente para las mujeres, la apertura y la inclusividad de las plataformas de videos cortos les brindan un lugar óptimo para moldear una imagen positiva de sí mismas, buscar la identidad personal y establecer su yo ideal.

Además, a través de la narrativa corporal en videos cortos, las mujeres logran una “transformación corporal” libre, destacando el derecho de las mujeres a controlar sus propios cuerpos. Al observar este tipo de narrativa corporal femenina en videos cortos, se puede notar que tanto el “embellecimiento” como el “feísmo” son herramientas narrativas importantes. El “embellecimiento” se logra a través del maquillaje, la selección de prendas de vestir, el uso de aplicaciones de embellecimiento digital e incluso cirugías estéticas, lo que transforma el cuerpo de lo común a lo bello. En medio de esto, suelen incluirse demostraciones de procedimientos específicos o compartimientos de experiencias, centrándose en la relación entre su propio cuerpo y el de la audiencia femenina, narrando su búsqueda de una apariencia externa ideal y ejerciendo influencia sobre la audiencia femenina en las plataformas de videos cortos para que mejoren constantemente su imagen externa o proyecten una autopercepción basada en la mirada. Por otro lado, el “feísmo” implica todo lo contrario, mediante el uso de efectos especiales o disfraces para ocultar intencionalmente el aspecto facial, esta narrativa corporal, aunque dramática y entretenida para aumentar el tráfico de clics, expresa en cierta medida la resistencia de las mujeres

contemporáneas al escrutinio masculino arraigado en la sociedad patriarcal.

### 3.2. PRESENTACIÓN DE PERSONAJES: DESTACANDO EL PODER DE LA NARRATIVA FEMENINA EN DIFERENTES CONTEXTOS RELACIONALES

#### 3.2.1 LA PRESENTACIÓN DE ROLES EN RELACIONES DEL MISMO SEXO

En la presentación de roles en las narrativas de relaciones del mismo sexo en vídeos cortos centrados en la narrativa del cuerpo femenino, se destaca principalmente la relación de “hermanas” (que incluye amistades cercanas, relaciones entre colegas de trabajo y relaciones madre-hija, entre otras). Generalmente, en muchas obras de cine y literatura del pasado, las relaciones entre hermanas presentaban características típicas de antagonismo, como rivalidad amorosa o luchas basadas en intereses laborales. Sin embargo, en las narrativas actuales de videos cortos centrados en el cuerpo femenino, la presentación de las relaciones entre hermanas adopta más frecuentemente una narrativa que refleja el “apoyo mutuo”. Esta narrativa se manifiesta de varias maneras: una de ellas es cuando la protagonista se presenta como una figura mediadora de “mujer fuerte”, mostrando su amor y apoyo hacia otras mujeres. Por ejemplo, en la serie de vlogueros de comedia “Hermanas Actrices”, que cuenta con tres hermanas, la hermana mayor Peach Xiaomi interpreta el papel de mujer fuerte, mientras que las otras dos hermanas son más ingenuas. Aunque siempre enfrentan problemas ya sea cocinando, limpiando o en el amor y el trabajo, ella asume tanto el rol de madre como de padre, brindándoles a sus hermanas ayuda y orientación completa. Estas tramas transmiten una relación de apoyo entre mujeres fuertes y mujeres más débiles, incluso se puede decir que muestran cómo las mujeres pasan de ser “segundarias” marginadas a acercarse e incluso superar a las “primarias”.

Un ejemplo más típico es el de la vloguera de comedia “Tía Detective”, que construye la imagen de una detective femenina y desarrolla tramas narrativas en torno a la seguridad de las mujeres, analizando varios fenómenos de abuso dirigidos a las

mujeres y proporcionando pautas de seguridad. Aunque desde una perspectiva de comunicación, este tipo de contenido puede parecer explotar la ansiedad, sin duda también satisface la necesidad psicológica de seguridad de las usuarias femeninas.

Otro tipo de relación es diferente al apoyo unidireccional mencionado anteriormente, sino que implica un apoyo mutuo igualitario entre hermanas. Estas narrativas suelen representarse con tramas cómicas y dramatizadas, utilizando el conflicto humorístico del “amor-odio”. Por ejemplo, la vloguera de comedia Tianqi Zhang, desde la perspectiva de Jiaying Pei muestra diversas situaciones cómicas cotidianas entre ella y su mejor amiga Tianqi Zhang. A pesar de su habitual pelea y crítica mutua, muestran su apoyo mutuo en los detalles más sutiles.

Es importante señalar que en las narrativas de relaciones corporales en videos cortos, la relación madre-hija también comienza a ser considerada como una forma especial de “relación entre hermanas” y adopta la misma estrategia narrativa. Por ejemplo, la vloguera de comercio electrónico agrícola “Productos agrícolas de Nana”, desde una tercera persona, muestra la independencia femenina y la sólida relación madre-hija al “pelearse” cotidianamente en el campo.

### 3.2.2 ROLES EN RELACIONES HETEROSEXUALES

A excepción de las narrativas de relaciones entre hermanas, las narrativas del cuerpo femenino en plataformas de videos cortos también incluyen narrativas de relaciones de género, como parejas, hermanos, esposos, colegas de sexo opuesto, entre otros. En este tipo de narrativas, hay técnicas de presentación similares, donde los roles de las mujeres están en posiciones centrales o dominantes, que incluyen específicamente los siguientes tipos:

En el primer tipo de narrativas de relaciones de género, las mujeres ocupan una posición central y son el objeto del amor del sexo opuesto. Por ejemplo, “Shuzhong Taizi Jie” describe la vida rural de una mujer de Sichuan. Como vloguera de cocina, aunque el contenido de sus videos son recetas y cocina, las imágenes están llenas de vitalidad, sin platos lujosos ni utensilios delicados, ni descripciones verbales sobre sabores

culinarios. En su lugar, están llenos de escenas en las que su esposo y sus hijos la ayudan a cortar leña, lavar verduras, lavar platos, etc. De esta manera, se muestra silenciosamente una relación familiar cálida y armoniosa, centrada en ella como esposa virtuosa y amorosa, con su esposo.

El segundo tipo muestra a las mujeres ocupando una posición dominante en las relaciones de género, más comúnmente en videos sobre la vida familiar y en el lugar de trabajo. Por ejemplo, la pareja de TikTok “Loli y el Tío” crean una relación de pareja centrada en el hogar, donde el carácter fuerte de la mujer contrasta con la sumisión del hombre. A través de segmentos como “Cómo criar un esposo calificado” o “Cómo encontrar el dinero oculto de tu esposo”, se refleja una relación familiar donde la mujer es fuerte y el hombre es débil. Del mismo modo, en videos de tramas laborales, las vlogueras femeninas tienden a presentarse como favoritas de sus jefes o dispuestas a resistir la opresión laboral de los jefes de la empresa (generalmente hombres), como lo hace la protagonista femenina de “El ingreso al trabajo de Rostro Redondo” en TikTok, quien, en torno a temas comunes en el lugar de trabajo como salarios, trabajo los fines de semana, reuniones de último minuto, muestra de manera exagerada y humorística cómo “lucha” con su jefe de la empresa.

En estas narrativas de relaciones de género, podemos ver tanto el respeto, el cariño y el apoyo que las mujeres esperan recibir de los hombres, como también la lucha de las mujeres como “combatientes” contra las diversas desigualdades existentes en las relaciones familiares y laborales en la sociedad actual.

### 3.2.3 DEFINIR LA VIDA DE LAS MUJERES MEDIANTE NARRATIVAS CORPORALES BASADAS EN “CUERPO-ESCENARIO”

La “entrada en escena” del cuerpo en los videos cortos es una práctica específica de producción de espacio que se inicia en forma de actuación, y no se puede separar de escenarios de actuación concretos. Por lo tanto, además de las dos narrativas mencionadas anteriormente, en las narrativas corporales de los videos cortos actuales de las mujeres también existe una narrativa corporal basada en el escenario. El “escenario” es un

concepto importante que proviene de la “teoría de la actuación” de Erving Goffman, que está compuesto por el “escenario (físico)” y el “escenario psicológico” de los personajes. La información se intercambia y choca constantemente en el escenario físico y psicológico, generando así una tensión dramática. Por lo tanto, Goffman ve la actuación como una práctica de interacción en la vida cotidiana, donde los individuos crean situaciones de interacción beneficiosas para la expresión individual durante el proceso de expresión. Estas situaciones no son simplemente un fondo “silencioso”, sino que participan directamente en la generación de significado en la expresión individual (Li, 2019: 43). Se puede decir que, en el transcurso de la vida individual, el escenario define toda la vida de una persona.

La construcción de escenarios define las relaciones entre los emisores y los espectadores, así como la relación entre el cuerpo y el espacio, y también construye la imagen del cuerpo que se encuentra en el escenario (Lin, Huang; 2022: 98). La abundancia de la vida proporciona temas y material inagotables para la creación y expresión de videos cortos (Chen, 2022: 117). En la narrativa corporal de los videos cortos de mujeres basada en la interacción entre el cuerpo y el escenario, diferentes escenarios reflejan las diferentes sensaciones de vida de las mujeres contemporáneas, pero en su mayoría apuntan a definiciones de la vida moderna de las mujeres que son libres e independientes. Estas narrativas corporales de videos cortos implican principalmente dos tipos de escenarios. Uno es escenarios dominados por entornos naturales puros, que antes solían ser dominados por hombres en la creación de videos cortos relacionados con caminatas, campamentos salvajes, viajes en autocaravana, playas o trabajos agrícolas, ahora vemos cada vez más figuras femeninas. Por ejemplo, la vloguera de TikTok “Nana ama acampar” comparte consejos para acampar y alimentos salvajes en su viaje. En sus videos cortos, presenta cómo una persona y un gato se adentran en la naturaleza y abandonan el bullicio de la ciudad. En este tipo de narrativa corporal, podemos sentir la belleza tranquila de la naturaleza, la estética exquisita de los escenarios de campamento, y también podemos ver la armoniosa convivencia entre las vlogueras y la

naturaleza, que demuestra la “ecofeminismo”, una lógica social que refleja la liberación de las mujeres y la liberación de la naturaleza (Xu, Liu, Lu; 2013: 10). El otro tipo son escenarios artificiales. Aparte de las principales temáticas de vida familiar y laboral, danza en plazas o actuaciones, también incluye una gran cantidad de imitaciones de narrativas corporales que se llevan a cabo en escenarios específicamente diseñados. Por ejemplo, la vloguera de TikTok “Kaka Cookie” se especializa en imitar a las estudiantes universitarias, remodelando y vistiendo sus dormitorios de estudiantes y diseñando su ropa y maquillaje, imitando escenas populares de películas y programas de talentos actuales. Aunque este tipo de narrativa corporal tiene una fuerte cualidad cómica, es un símbolo social visible que, además de atraer a los usuarios para que miren, también puede evocar recuerdos colectivos o resonancias emocionales hacia una vida mejor.

En resumen, la narrativa corporal de las mujeres en las plataformas de videos cortos no se limita a “documentar la vida hermosa de las mujeres”. En este proceso, el cuerpo, las relaciones y los escenarios se entrelazan e impregnan mutuamente, dando forma a una imagen mediática de las mujeres más diversa, destacando el poder de la voz de las mujeres en las relaciones de género, y redefiniendo así los estilos de vida y las ideologías de las mujeres contemporáneas.

#### 4. CONCLUSIONES

Bajo la influencia de la tecnología de la comunicación móvil, la narrativa corporal en los videos cortos es el resultado inevitable del cambio hacia la participación y la expresión femenina en el espacio en línea, lo que tiene un fuerte impacto en el sentido de existencia social y el significado de la vida para las mujeres. Sin embargo, es importante tener en cuenta que, bajo el estímulo del consumismo y la presión de la “economía de tráfico”, el cuerpo ya ha sido objeto de explotación y se ha convertido en un símbolo comercial intercambiable. Por lo tanto, en el proceso de narración corporal basada en plataformas de videos cortos, las mujeres, para crear una imagen “ideal” que satisfaga los deseos de los espectadores, han ignorado en cierta

medida la construcción de la imagen verdadera de las mujeres en la vida real, e incluso han surgido fenómenos de alienación del valor corporal y de desviación en la comunicación, lo que lleva nuevamente a las mujeres a la mirada masculina y dificulta la verdadera liberación espiritual. Por lo tanto, cómo reconstruir el valor comunicativo del cuerpo en la narrativa corporal y resaltar la subjetividad comunicativa es un problema al que los creadores de videos cortos, especialmente las mujeres creadoras, deben enfrentarse activamente.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, Jean (2008). *La sociedad de consumo*. Traducido por Liu Chengfu. Nanjing: Editorial de la Universidad de Nanjing.
- BROOKS, Peter (1993). *Body work: Objects of desire in modern narrative*. Cambridge: Harvard University Press.
- BLAU, Peter Michael (2008). *Intercambio y poder en la vida social*. Traducido por Li Guowu. Beijing: Comercial Press.
- CHEN Ji (2022). "Narrativa de cuerpo, relaciones y escenarios: Estrategias de participación y empoderamiento de mujeres en videos cortos". *Comunicación moderna (Revista de la Universidad de comunicación de China)*, 44(2). pp. 114-121.
- FISHER, Walter. R (2021). *Human communication as narration: Toward a philosophy of reason, value, and action*. Columbia: South Carolina Press.
- LI, Jing (2019). "Análisis exploratorio de la narrativa corporal en videos cortos". *Joven periodista*, (35). pp. 43-44.
- LIN Wen Lin; HUANG Han (2022). "Reconstrucción de la relación entre la narrativa corporal femenina en videos cortos y la comunicación en el contexto ciberespacial". *Aficionado a las Noticias*, (6). pp. 97-99.
- PENG Lan (2019). "Videos cortos: "Transgénesis" y repotenciación de la productividad del video". *Periodismo*, (1). pp. 34-43.
- PAPACHARISSI, Zizi (2015). *Affective publics: sentiments, technology, and politics*. New York: Oxford University Press.



- SONG Suhong; YANG, Liqi; YU Bingyue (2020). “La valoración de la presentación corporal en la monetización de las redes sociales: Entrevistas basadas en el uso de aplicaciones de edición de imágenes por género”. *Investigación en medios de comunicación educativa*, (3). pp. 46-51.
- XI Luyang; CHENG Ming (2022). “La comunicación mimética en los videos cortos: lógica de acción e implicaciones socioculturales”. *Observatorio de Medios*, (7). pp. 65-72.
- YU Guoming; GENG Xiaomeng (2020). “Cómo las personas utilizan los medios de comunicación: el impacto de las características sociales de los usuarios - Uno de los resultados de la encuesta "Uso de medios de comunicación y percepciones de los medios de comunicación para toda la población".”. *Revista de la Universidad de Liaoning. (Edición de Filosofía y Ciencias Sociales)*, 48(3). pp. 1-18.

## POSTFAZIONE

### BENI CORPORALI.

MONICA FARNETTI

Per avere accesso alla coscienza di sé, disporre di una parola con cui autosignificarsi, e colmare la mancanza di un pensiero proprio su sé stesse e sul mondo, le donne hanno dovuto e devono necessariamente passare attraverso il corpo, strumento conoscitivo per eccellenza in quanto luogo stesso «dell'incarnazione e della simbolizzazione» (Luce Irigaray). Hanno dovuto e devono cioè andare dritte allo scontro con il grande nemico dell'etica in quanto sede delle passioni e del piacere, e convertire in fonte di inesplorate forme di grandezza e potenza ciò che si considerava il ricetto di tutte le umane, e femminili in specie, fragilità e imperfezioni.

Quel (loro) corpo così spettacolarmente vivo ed eloquente, così emotivo e dirompente, non trascurabile e non tacitabile, nel quale le donne si sono (e gli uomini le hanno) riconosciute fin dall'origine, si dimostra dunque il luogo da cui partire e il *medium* da far valere per entrare, con tutta la forza d'urto necessaria, nel discorso e nel simbolico, conquistando per suo tramite una voce propria ed eleggendolo a titolare e responsabile di quella voce stessa.

Il corpo, non marginalizzato né cancellato dal discorso, riconosciuto anzi come dimensione costitutiva dell'essere e luogo di radicamento della soggettività, è posto pertanto qui al centro della riflessione. Fermo restando che esso, nelle vite femminili, significa per così dire anche “anima”, costituendo un'esperienza senza scissioni e in linea con quello che, nel secolo XX, si è riconosciuto come materialismo femminista, avverso al dualismo mente-corpo in quanto abitudine mentale che «mutila il potere creativo del pensiero e [...] dà un'immagine impoverita e inibitrice di ciò che significa pensare» (Rosi Braidotti).

Il superamento della tradizionale divisione fra intelligibile e sensibile appare oggi abbastanza netto, e il vincolo

millenario fra l'anima e il piacere definitivamente acquisito. «Non esiste piacere femminile che non tenga conto dell'anima», si afferma infatti; ovvero «per una donna, il piacere, se non è spirituale non è» (María-Milagros Rivera Garretas). Resta tuttavia urgente continuare a lavorare in questa direzione. Senza mai dimenticare che, per manifestare e significare sé stessa, e dunque per esistere, interrompendo il soverchiante «monologo della civiltà patriarcale», una donna deve partire precisamente dal proprio corpo, autorizzandosi a «un tipo di sessualità non procreativa» (Carla Lonzi) bensì creativa, libera, «clitoridea» ovvero non complementare allo spazio maschile.

Parlare di corpo (e anima) è inoltre quasi tutt'uno, nelle scritture delle donne, con il parlare d'amore: di un amore, nella fattispecie, terreno, sentito come esperienza di «amicizia grande» fra corpo e anima e dunque di potenziamento anche delle facoltà intellettuali. È riabilitazione dei sensi, magnificazione della carnalità, valorizzazione suprema del piacere. È la rivendicazione della piena dignità della componente erotica, che finalmente trova in sé la propria giustificazione non simulando né surrogando né rinviando ad altra e ideale dimensione dell'amore. È, infine, amore del mondo, della cui rete di relazioni e connessioni solo grazie al fatto di essere corpi, cioè pezzi di materia intelligente e sensibile, si è partecipi, e di cui inevitabilmente, “per amore o per forza”, occorre rendere conto.

Rendere conto di sé come corpo significa, infatti, anche rendere (e rendersi) conto del corpo dell'altro/a/ə, nell'orbita della grande, visionaria e travolgente politica della «alleanza dei corpi» cui Judith Butler ha dato corso valutati gli esiti del drammatico censimento dei «corpi che contano», e ai quali «spetta una buona vita», all'interno della società neoliberista. E, come se tutto ciò non bastasse, sappiamo oggi con chiarezza che ai corpi, nostri e altrui, umani e non, è urgente riservare serie misure di tutela, stante che su un «pianeta infetto» com'è il nostro sopravviveranno solo quelli che avranno escogitato forme di relazione adeguate, sufficientemente generose e creative, e avranno messo a punto un rapporto corretto per non dire perfetto fra individuo e comunità.

È a partire da queste riflessioni, nonché dall'entusiasmo

generato dagli spostamenti più promettenti compiutisi a cavallo fra il secolo (nonché millennio) scorso e l'attuale, che il convegno di cui questo volume raccoglie i primi risultati è stato pensato e realizzato, lavorando su una griglia di partenza composta di rubriche per la maggior parte improntate alla "letizia" (erotismo e piacere femminile, creaturalità e trascendenza, cosmografie e cosmopolitiche, corpi e spazi di libertà, corpi in movimento...) e in minima parte alla "tristezza" (corpi-prigione, corpi come mappature del dolore, scritture del sintomo). Ed è stato inquietante verificare come numerosissimi contributi si siano diretti verso queste ultime, esprimendo la necessità di continuare a dedicare pensieri e risorse ai lati più oscuri della questione (basta scorrere l'indice del volume per averne un riscontro), e rispecchiando così la nostra angosciata attualità.

Se verificare questo dato ha prodotto preoccupazione e sconforto, nondimeno una ventata di positività non ha mancato di attraversare i nostri percorsi e i nostri discorsi, che ci conducono a immaginare, e con ciò stesso a propiziare, un mondo il quale, in fatto di corpi, risulti più giusto, coniugativo e accogliente, e che si regga sul rispetto, la libertà e il piacere di ogni forma vivente. Laddove al centro di tutto sia messa la vita – la vita, come si è detto, di ogni "creatura", nessuna esclusa – in vista dell'auspicabile ricostruzione di una cultura generale dell'umano.

#### *Nota bibliografica*

Ho citato, nell'ordine, dai seguenti testi: Luce Irigaray, *Etica della differenza sessuale* [1984], trad. it. di Luisa Muraro e Antonella Leoni, Feltrinelli, Milano 1985; Rosi Braidotti, *Sul materialismo corporeo contemporaneo*, in «Psicologia di comunità», n. 2, 2010 (*Discorsi sui generi: tra differenze e diseguaglianze*), pp. 87-96; María-Milagros Rivera Garretas, *Il piacere femminile è clitorideo*, Edizione Indipendente, Madrid-Verona 2021; Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1971; Judith Butler, *L'alleanza dei corpi* [2015], trad. it. di Federico Zappino, Nottetempo, Milano 2017; Ead., *Corpi che contano* [1993], trad. it. di Simona Capelli, Feltrinelli, Milano

1996; Ead., *A chi spetta una buona vita* [2012], trad. it. di Nicola Perugini, Nottetempo, Roma 2013; Donna Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto* [2016], trad. it. di Claudia Durastanti e Clara Ciccioni, Nero, Roma 2019.



