



*Benilde*

**Escritoras en los márgenes:  
transfiguraciones, teatro y querelle des femmes**

Milagro Martín Clavijo (coordinadora)

ESCRITORAS DESDE LOS MARGENES: TRASFIGURACIONES, TEATRO Y  
QUERELLE DES FEMMES  
Milagro Martín Clavijo (coordinadora)

BENILDE EDICIONES  
2017  
<http://www.benilde.org>  
Sevilla-España

DISEÑO  
Eva Moreno Lago

ISBN 978-84-16390-28-1

IMAGEN DE PORTADA  
Adriana Assini  
[www.adrianaassini.it](http://www.adrianaassini.it)

Volumen 2. Colección Benilde Teatro, directora: Milagro Martín Clavijo (Universidad de Salamanca, España).

Comité científico internacional: Antonella Capra, Universidad de Toulouse (Francia); Javier Carou, Universidad de Santiago De Compostela (España); Luciana d'Arcangeli, Universidad de Flinders (Australia); Antonio Catalfamo, Universidad de Messina (Italia); Alessandra De Martino Cappuccio, Universidad de Warwick (Reino Unido); Loreta de Stasio, Universidad del País Vasco (España); Juana Escabias, dramaturga/UNED (España); Iлона Fried, Universidad de Budapest (Hungría); Eva María Moreno Lago, Universidad de Sevilla (España); Florinda Nardi, Universidad de Roma "Tor Vergata" (Italia); Andrés Pociña, Universidad de Granada (España); Pasquale Sabbatino, Universidad de Nápoles "Federico II" (Italia).

## Índice

### TRANSFIGURACIONES EN LA LITERATURA

- 5 “Mille anni che sto qui”: realtà e rappresentatività dei personaggi femminili nel romanzo di Mariolina Venezia  
ANGELO AZZILONNA
- 21 Al margen del género: alteridad y personajes femeninos en la obra de Pier Paolo Pasolini  
MATTIA BIANCHI
- 36 Destejiendo la historia: la otra Penélope  
ELENA FERNÁNDEZ TREVIÑO
- 51 Alcuni aspetti della mariologia in Dante, Rilke e Eliot  
ALBERTO FRACCACRETA
- 63 Por qué el mundo me ha hecho así. Reimaginación del personaje de la bruja medieval en las novelas históricas contemporáneas de autora  
MARÍA GÓMEZ MARTÍN
- 80 Transfiguraciones de *La Belle Dame sans Merci* de John Keats: de damisela en apuros a terrible *femme fatale*  
MARÍA CRISTINA HERNÁNDEZ GONZÁLEZ
- 103 In the margins of World War II? Female characters in *O Reino* by Gonçalo M. Tavares  
MARIA LAURA IASCI
- 115 Uomo, donna, marito e moglie: i quattro generi conati da Pirandello. Analisi della novella *Acqua amara*  
SARA LORENZETTI
- 127 Lo sguardo di Tino Minetto sulle eroine del melodramma ottocentesco: mito e stereotipi  
FABRIZIA MINETTO
- 136 *Barbarica honestate*: las mujeres germanas como modelo ejemplar en Petrarca y Boccaccio  
FRANCISCO JOSÉ RODRÍGUEZ MESA
- 149 Representaciones patriarcales en la obra narrativa de Francisco Antonio Carrasco  
MARÍA ROSAL NADALES

## EN LOS MÁRGENES DEL TEATRO

- 161 Hacia “lo sagrado” en Angélica Liddell: una lectura zambraniana de *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* (2008)  
ALBERTO ALBERT ALONSO
- 179 Transgresión social y empoderamiento femenino en la obra de Feliciano Enríquez de Guzmán  
DIANA CABELLO MURO
- 193 Una diva messa ai margini: la vicenda artistica e umana di Antonia Cavallucci  
FABIO CONTU
- 209 Marginalizzate dalla tecnologia: i personaggi femminili di Franca Rame alle prese con elettrodomestici e *gadget*  
LUCIANA D'ARCANGELI
- 222 Entre luces y sombras: el lenguaje dramático femenino en el teatro breve actual  
CORAL GARCÍA RODRÍGUEZ
- 235 Voces silenciadas: mujeres sobre el tablado del Siglo de Oro  
ANDREA MARTÍNEZ LATORRE
- 248 La poetessa dell'immagine  
ROBERTO TROVATO

## LAS ESCRITORAS ITALIANAS EN LA *QUERELLE DES FEMMES*

- 266 Il corpo e il cuore di Alda. Poesia e dolore ne *La terra santa* di Alda Merini  
MARWA FAWZY
- 279 Emma Perodi en los márgenes de los primeros cuentos de Elsa Morante  
ELISA MARTÍNEZ GARRIDO
- 291 Las aeropoetas: estética y dinamismo del vuelo futurista  
VICTORIANO PEÑA
- 306 *Chi nemico è di donna in altro ha cura*. Il canto V del *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando furioso* di Laura Terracina e l'immagine della donna nel XVI secolo  
VALERIA PUCCINI
- 318 Viajar y transgredir la norma: apuntes de viaje de Matilde Serao  
MARÍA REYES FERRER
- 329 Paola Baronchelli: El compromiso de una intelectual entre literatura y periodismo  
MARÍA DOLORES VALENCIA MIRÓN

Transfiguraciones en la literatura

**“MILLE ANNI CHE STO QUI”: REALTÀ E RAPPRESENTATIVITÀ DEI  
PERSONAGGI FEMMINILI NEL ROMANZO DI MARIOLINA VENEZIA**  
***“MILLE ANNI CHE STO QUI”: REALTY AND REPRESENTATION OF  
FEMALE CHARACTERS IN MARIOLINA VENEZIA***

*Angelo Azzilonna*  
*Universidad de Salamanca*

**RIASSUNTO**

L'articolo si incentra sull'analisi della presenza e della valenza dei personaggi femminili, fulcro ed al contempo paradigma della narrativa della scrittrice Mariolina Venezia attraverso cui evidenzia la posizione della donna nella provincia materana dalla fine dell'ottocento ad oggi, vittima di un perbenismo ipocrita e al contempo depositaria di valori identitari dell'ambivalente microcosmo lucano. I suoi romanzi testimoniano il peso del retaggio culturale, fortemente patriarcale del Mezzogiorno italiano ma anche l'eccezionale intraprendenza di alcune figure femminili che smantellano stereotipi e pregiudizi, raggiungendo un sorprendente livello emancipativo.

**Parole chiave:** Provincia materana; Perbenismo; Condizione femminile; Identità.

**ABSTRACT**

The article focuses on the analysis of the presence and importance of the female characters, the main point and, at the same time, the narrative paradigm of the writer Mariolina Venezia, who highlights the position of woman in the province of Matera from the late nineteenth century up to now, victims of hypocritical respectability but custodian of identity values in the ambivalent Lucan microcosm.

**Keywords:** Region of Matera; Hypocritical respectability; Women; Identity.

**1. MILLE ANNI CHE STO QUI: REALTÀ E RAPPRESENTATIVITÀ FEMMINILE**

Mariolina Venezia, scrittrice lucana ha legato il suo nome di romanziera di successo alle storie ed ai personaggi che nascono e si muovono nella sua Basilicata. Nata a Matera nel 1961, dove realizza gli studi superiori presso il liceo classico “Emanuele Duni”, si trasferisce a Roma studiando presso la Scuola Nazionale di Cinema. Inizia la sua carriera professionale come sceneggiatrice teatrale. In Francia, trascorre sei anni tra

Montpellier e Parigi, cimentandosi con il giornalismo radiofonico. Tuttavia, la sua ribalta artistica coincide con la pubblicazione nel 2006 del romanzo *Mille anni che sto qui* tradotto in otto lingue,<sup>1</sup> vincitore del prestigioso Premio Campiello l'anno successivo, apprezzato dalla critica letteraria, prima di dedicarsi al giallo con *Come piante tra i sassi* (2009) e *Maltempo* (2013). Si tratta di una saga familiare ambientata a Grottole, un piccolo paese della collina materana. Abbraccia un lasso temporale di centotrent'anni, dall'Unità d'Italia, alla caduta del Muro di Berlino per ripercorrere le appassionanti vicende dei Falcone, tra tragedia e commedia, poesia ed avventura, dal capostipite Don Francesco con i suoi barili d'oro sepolti e mai più ritrovati, fino all'ultima discendente, Gioia, che a distanza di oltre un secolo tenta di raccogliere i ricordi della famiglia.

Sin dall'esordio narrativo l'autrice dimostra un eclettismo stilistico funzionale alle diverse tematiche affrontate, ai distinti e cruciali momenti storici, che in modo volontario o involontario condizionano la quotidianità dei suoi correghionali. È un libro sospeso ed incantato dove, secondo una parte della critica,<sup>2</sup> riecheggia la corrente sudamericana del realismo magico che si avvale di una prosa intensa, corposa e grave con tocchi surrealistici. Al di là del magismo che si respira in alcune delle sue pagine, il romanzo ingloba vicende storiche concrete e fondamentali, quali il brigantaggio, il fascismo, l'emigrazione, le lotte agrarie, fino alle droghe degli anni ottanta, destinate a lasciare il segno nella vita regionale e nazionale, inserendolo, a buon diritto, nel solco della tradizione della letteratura meridionale di grande respiro. Tuttavia una delle novità apportate dalla scrittrice sulla visione della Basilicata, dipinta con colorate pennellate di costume, concerne l'affollato universo femminile che costituisce l'interessante paradigma attraverso cui la Venezia analizza e descrive la peculiare realtà lucana. In tal senso, sono gli occhi delle donne autoctone che, filtrando immagini e considerazioni, fungono da soggettive ma preziose testimonianze sulla controversa storia e rappresentazione della loro terra a cui sono indissolubilmente vincolate ed affezionate. È l'ottica femminile, con le sue sfaccettature e sensibilità il *focus* preferito mediante il quale si interpretano fatti e misfatti locali. Anzi, si potrebbe sostenere che la narrativa dell'autrice si snodi attorno a due poli di interesse, legati da un indisciungibile rapporto

<sup>1</sup> Il primo romanzo di Mariolina Venezia è l'unico pubblicato in lingua spagnola nello stesso anno della sua pubblicazione italiana, tradotto da Elena Martínez per la casa editrice Gadir con il titolo di *Hace mil años que estoy aquí*.

<sup>2</sup> A tal riguardo è la studiosa Eva Bonitatibus che in un articolo dall'eloquente titolo "*Mariolina Venezia, la García Márquez italiana*", propende per un'analisi comparativa accostando il romanzo della scrittrice lucana alla corrente del Realismo magico sudamericana soprattutto per quanto concerne lo stile e la struttura dello stesso, oltre che il suo contenuto.

di causa-effetto: la condizione della donna e la società lucana. Il romanzo, pur eludendo facili etichettature e pedagogiche finalità civili e femministe, partendo da una saga familiare, si alimenta di storie al femminile, anche quelle apparentemente banali per costruire ed arricchire il quadro socio-culturale della regione, senza stucchevoli moralismi ma con un dissacrante e lucido spirito critico. Gli sguardi ed i sentimenti femminili conducono progressivamente il lettore a penetrare nell'atmosfera della misteriosa Basilicata e constatare la delicata posizione che la donna occupava nel patriarcale mondo lucano. Sin dall'inizio della saga familiare, non solo numericamente, la presenza femminile è schiacciante, tant'è che il capostipite Don Francesco lamenta platealmente la sfortuna di aver avuto ben sei femmine prima dell'agognato maschio. L'autrice pare affidare ad esse, alle loro vicende, alle loro silenziose meditazioni, rese da toccanti e intimistici monologhi interiori, il ruolo di arbitro, giudicando la cinica e perbenista realtà circostante. *Mille anni che sto qui*, in virtù delle continue allusioni e delle esplicite esternazioni femminili che scandagliano i particolari stati d'animo, di fatti si potrebbe annoverare fra i romanzi di introspezione e di formazione poichè segue, passo dopo passo, le emozioni, i processi di crescita, i progetti, visti nel loro nascere dall'interno, senza sottovalutare la loro origine storica.

Nelle opere di Mariolina Venezia non esiste un modello di donna come quello proposto dalla tradizione romanzesca italiana o europea. Tuttavia, il primo e riuscitissimo romanzo propone ed insiste su un'immagine femminile dimessa ed estromessa dalla prevaricante cultura *machista* lucana, impregnata di valenze memoriali che fungono da accurate registrazioni circa il costume, prodotto del discutibile convenzionalismo locale. In linea generale, le donne si presentano come vittime sacrificali, sconfitte dall'arcaica mentalità provinciale, innescata da un becero maschilismo, sopportando umilmente situazioni di enorme disagio, derivanti dall'iniqua relazione tra i sessi. Esse occupano un ruolo assolutamente marginale, secondario e successivo rispetto all'uomo, unico ed indiscusso attore nello stagnante scenario dell'entroterra materano, dove si svolge l'intera vicenda dei Falcone. Senza ascrivere alla corrente letteraria del femminismo militante, l'opera della Venezia, pur involontariamente, narrando la Basilicata negli ultimi centotrent'anni di storia, i suoi spaccati sociali e le rispettive anomalie, rappresenta una denuncia, benché indiretta e temperata, della subalterna condizione femminile. In realtà, nei capitoli del libro spesso la palese inferiorità della donna si dipana parallelamente all'asfittico e penalizzante moralismo lucano e ai suoi effetti sulla *forma mentis* dei suoi appena cinquentomila



abitanti, relegandola ad una funzione meramente ancillare e demografica. Infatti, i personaggi femminili di *Mille anni che sto qui*, si configurano come modello perfetto di mogli e madri che stoicamente e senza esitazioni, quasi per vocazione naturale, reggono e fronteggiano situazioni difficoltose, sopportando pesi più grandi di loro. Già nelle primissime pagine del romanzo, attraverso derisorie analogie con il mondo animale, si enfatizzano le qualità fisiche e morali imprescindibili per la donna lucana con il fine di ottemperare “come conveniva” alla funzione coniugale e la beffarda ed ingrata indifferenza di Don Francesco verso le sofferenze e i dolori di Concetta, alle prese con le doglie per il settimo parto:

Benché Concetta avesse le doglie fin dalla notte, era partito per le terre alla prima luce dell'alba, infuriato come un brigante, dicendole di sbrigarsela da sola perché erano fatti che non lo riguardavano. Concetta, a parte che stava troppo male per pensare ad altro, non se l'era presa, perché aveva la resistenza di una mula, la mansuetudine di una pecora e la leggerezza di una farfalla, doti senza le quali non avrebbe resistito a lungo accanto a Don Francesco (Venezia, 2006: 15).

Sono chiare sin dall'esordio del libro le gerarchie di potere familiare e l'insensibilità dell'uomo, contrapposta alla devozione totale, alla disponibilità e all'infinita pazienza che invece la donna riservava nei confronti del marito. Inoltre, appare ben definito come l'esistenza femminile si riducesse ad una funzione procreativa, mentre quella maschile trovava la sua ragion d'essere nella sfera professionale, nel lavorare o gestire la terra, delegando le impegnative responsabilità genitoriali e le attività domestiche alla donna, trascurata ed abbandonata al suo destino di angelo del focolare domestico da un conige occupato e preoccupato esclusivamente dalla sfera lavorativa a discapito di quella umana e familiare. Sono copiosi gli esempi all'interno del romanzo in cui si constata tale aprioristica suddivisione degli ambiti di azione tra i sessi che in sintesi, limita ed obbliga la donna alla cura della casa ed alla crescita ed educazione dei figli, privandola di potere decisionale e di altre libertà, prerogative esclusive dell'uomo. Non sorprende quindi notare il trascorrere di gran parte delle insulse giornate femminili in cucina, ubicazione scontata e coercitiva, in cui le donne lucane dovevano sfoderare le loro abilità culinarie e soddisfare le quotidiane pretese gastronomiche dei mariti. Allo stesso tempo, la ricorrente presenza di cibo ed alimenti di prima necessità (pane, ceci, fave) sulle tavole e nelle menti lucane, si presta a varie chiavi di lettura in quanto denota la povertà materiale di molte famiglie (o nella migliore delle ipotesi è interpretabile come sintomo di insicurezza ontologica), nonché la vuotezza e la mancanza di prospettive del

sottomesso mondo femminile. La gastronomia assurge così a simbolo della vacuità esistenziale poiché si configura come uno dei pochi diversivi che impegna e quantomeno motiva le energie ed i pensieri delle donne nella faticosa routine giornaliera. La preparazione di specialità culinarie, motore e cardine obbligato delle vite femminili della provincia materana, scandiva non a caso i tempi, le stagioni e le festività in un contesto culturale consunto e deficitario. Il secondo capitolo del libro è dedicato ai preparativi matrimoniali di Francesco e Concetta e alla successiva attesa con nascita del primo maschio di famiglia, ulteriore conferma del patriarcato del luogo, giacché il capostipite aveva finalmente l'erede delle terre e dell'onomastica; inoltre, esso dimostra come tali eventi venivano suggellati ed allietati da pranzi luculliani che prevedevano precise usanze gastronomiche con il sacrificio di animali (agnellini e capretti da latte, conigli) che rivestivano valenze simboliche. La cucina è quindi uno strumento indicatore con cui l'autrice indaga aspetti socio-culturali della realtà lucana alla quale risulta interconnessa, lontana dalla riduttiva e frivola arte del ben mangiare, tipica dei momenti di svago a cui oggi si è soliti associare. Essa era una “conoscenza ragionata” che governava e rifletteva la vita provinciale delle donne meridionali, sottolineando spesso non solo il valore materiale e nutrizionale della stessa, ma anche e specialmente quello ostensorio, senza tralasciare significati e riferimenti storici della tradizione locale di cui è portatrice. In tal senso, i piatti presenti nelle pagine del romanzo, quasi sempre semplici e poco elaborati, esigono una lettura attenta, meditata, giacché sono veri e propri “codici” ermeneutici della società contadina della Basilicata di inizio novecento, ed il superamento di alcune snobistiche quanto erronee convinzioni, disinteressate verso qualsiasi tematica alimentare, ritenuta banale, corporale, impropria della cosiddetta “alta” letteratura. Il binomio donna-cucina diventa lampante nella vieta mentalità maschilista lucana, tanto che le sparute eccezioni di uomini casalinghi che coadiuvano in cucina, spazio destinato all'uso esclusivo della donna, come Mimmo che lava i piatti, suscitano l'ironico ed amaro sarcasmo della romanziera, la quale stigmatizza la richiesta di discrezione di un marito collaborativo e per questo coraggioso affinché il paese non venisse a conoscenza dell'indegno aiuto domestico, lesivo circa la sua onorabile virilità. Al contrario, Mariolina Venezia utilizza un tono ed un lessico molto più crudo e scarno per sintetizzare il pensiero cinico e spietato della gente lucana di qualche decennio fa, su cui si basava l'asimmetrica relazione tra l'uomo e la donna, presagendo un'ingiusta vita di coppia, dove si assisteva ad una deplorabile mercificazione della donna, un “essere spersonalizzato”, in balia delle volontà e dell'utilità quotidiane dell'uomo. “Così don

Francesco si prese in casa Concetta, che stava a nche lei per partorire, per fargli da serva e da puttana, giurando a se stesso che se gli avesse fatto un maschio, pezzente morta di fame com'era se la sarebbe sposata, tanto nel frattempo suo padre era morto e non doveva rendere conto a nessuno” (Venezia, 2006: 20).

Traspare dunque un vero e proprio sfruttamento del corpo femminile, atto a soddisfare unilateralmente le esigenze di varia natura, (sessuali *in primis*) del maschio che ne dispone e lo considera alla stregua di qualsiasi oggetto al suo servizio in grado di procurargli piacere. Allo stesso modo, rassegnate ma affatto persuase dall'inveterato provincialismo lucano di chiara matrice *machista*, le donne materane, protagoniste o comparse della lineare trama del libro, accettano *naturaliter* con lungimirante tolleranza la radicata filosofia patriarcale che lede la loro dignità e le loro facoltà decisionali, accontentandosi di non essere picchiate da mariti violenti o alcolizzati. Nei casi più fortunati, esse conducono una esistenza all'insegna della mediocrità e della monotonia, svolgendo le consuete mansioni domestiche quali il ricamo, il cucito, la cucina, le pulizie, realizzate in prossimità della finestra con l'obiettivo di sconfiggere la noia, attraverso pettegolezzi, costruiti spesso dalla loro repressa immaginazione, riguardanti i malcapitati passanti. Il folklore letterario della Venezia, tuttavia non risulta mai caduco; fatto di tocchi rapidi e sagaci sul costume e le abitudini locali, sottende ed interpreta la peculiare realtà di cui è emblema. Nello specifico, adotta un atteggiamento giustificazionista verso il bistrattato ed isolato universo femminile di provincia a cui non resta altro se non il voluttuoso chiacchiericcio e la catartica compartecipazione con le donne del vicinato di commentare con libere supposizioni gli scarsi avvenimenti (lutti, malattie e matrimoni) del paese. Lo sguardo dell'autrice nel complesso sembra indulgente persino verso alcuni vizi quali l'invidia in quanto reazione spontanea, valvola di sfogo e forma di autodifesa delle sfortunate donne lucane, alle prese con disagiate e deprimenti condizioni di vita. È significativa nel testo l'assenza quasi totale di elementi educativi e culturali, estranei ed inconcepibili nelle vite delle ragazze cresciute con l'ossessiva idea del matrimonio, unica àncora di salvezza e di auspicabile ascesa sociale poiché non disponevano di alcun mezzo per raggiungere l'autonomia e aspirare a dignitosi traguardi professionali. L'istruzione, quindi era un privilegio dell'uomo e nei rarissimi casi in cui le donne lucane, già inoltrato il XX secolo, rivendicavano il legittimo diritto allo studio, subivano derisorie frasi da parte degli uomini che anzi, consideravano superflua l'alfabetizzazione e pernicioso la carriera universitaria perché in grado di attivare processi emancipativi femminili, eludendo la

loro vocazione coniugale e materna. In tale ottica vanno inserite le sorprendenti esternazioni di Mimmo, fratello di Candida e professore che paradossalmente, in un'Italia già repubblicana, cerca di dissuadere la sorella dalla meritevole richiesta di iscriversi all'Università, Facoltà di Matematica:

Una femmina all'Università...e che ci siamo giocati il cervello? [...] diceva di non ripeterlo nemmeno per scherzo, che non stava né in cielo né in terra, che l'avrebbero presa per pazza o per puttana [...]. Sarebbero stati la prima famiglia del paese a far studiare una femmina! [...]. Gli sembrò davvero troppo. Per il suo bene, in qualità di fratello maggiore, pensò che avesse il dovere di scoraggiarla, e così fece, tentando di trasmetterle il senso del ridicolo che si sarebbe attirata addosso con una scelta tanto azzardata (Venezia, 2006: 166-167).

Il consiglio fraterno, in realtà testimonia il gravoso peso esercitato dal provinciale appiattimento ambientale che influiva sulle consuetudini e forgiava le obsolete strutture di pensiero della piccolo paese; esso probabilmente è il principale fattore condizionante sulle scelte dei suoi componenti che impediscono alle donne di realizzare le loro ambizioni, anche quelle più elementari, come la formazione scolastica o accademica. Seguendo la lettura dell'autrice, le donne, in tal senso, ancor prima che vittime dello strapotere maschile, sarebbero sconfitte dalla bigotta etica locale, generosa e permissiva con l'uomo, e invece, intransigente e restrittiva nei loro confronti. In effetti, le figure femminili che appaiono nel romanzo soccombono innanzitutto a causa del rigoroso e a volte eccessivo perbenismo benpensante provinciale che esige una condotta morale integerrima, ma che di frequente comporta dolorose rinunce, gratuite mortificazioni ed anacronistiche inibizioni. Alla donna lucana, fino a qualche tempo fa, era preclusa qualsiasi attività amena, ludica e ricreativa poiché scalfiva la sua immagine di “perfetta cristiana” che le richiedeva una vita pura, sobria, ridotta all'essenziale, dove, anche il più innocuo dei passatempi l'avrebbe macchiata irreversibilmente, suscitando scalpore e scandalo collettivo. Personaggi femminili come Concetta e Candida risultano ingabbiati dalle logiche moralistiche che plasmano norme comportamentali riduttive e privative, inchiodate su ipocrite posizioni ideologiche, acriticamente avallate dal comodo maschilismo di Francesco e di Grottole, paesello del materano in cui esso trova terreno fertile, attecchendo con estrema facilità.

La donna ritratta da Mariolina Venezia è succube di un sistema di valori e convenzioni sociali che spesso degenerano in vuoti formalismi, ostacolando la sua libera e piena realizzazione personale. La scrittrice, pur senza conferire alle sue pagine le sembianze di una protesta corrosiva, è scaltra nel risaltare ed implicitamente

denunciare l'anomalo ed ossequioso conformismo, comune a vaste aree della Basilicata del novecento mediante un affresco regionale impietoso, cornice di riferimento che presenta canoni, modelli e confini precisi entro cui poteva esprimersi la limitatissima sfera d'azione femminile. Ad esempio il concetto di ozio, fondamentale era appannaggio dell'uomo; alla donna lucana, al contrario, venivano permessi due soli svaghi: le visite in casa di vicine e comari e la partecipazione alla vita religiosa, come assistere alla messa domenicale e alle processioni, in occasione delle grandi festività di Natale e Pasqua. In effetti, l'autrice descrive donne, nei rari momenti di relax a loro concessi, riunite in cerchio presso qualche abitazione minimamente accogliente, confidandosi le rispettive angustie e preoccupazioni. Tuttavia, il *bon ton* provinciale indirizzava il dialogo verso conversazioni morigerate in cui preferibilmente bisognava affrontare tematiche dolorose, quali disgrazie, malattie, incidenti e lutti. Per una bislacca e “puritana” idea di pudore, la donna non poteva contribuire alla felicità comunitaria, perciò anche la scelta argomentativa su cui confabulare ricadeva quasi sempre su eventi e problemi consoni all'atteggiamento serio e grave, imposto dalla singolare deontologia paesana. Dunque, alla donna non bastava condurre una vita infelice e limitante, ma paradossalmente, il vetusto sistema moralizzante dell'entroterra materano le esigeva una costante cura della sua apparenza, importante almeno quanto la sua essenza su cui poi si fondavano le opinioni ed i giudizi altrui, tramite con cui si stabilivano e si regolavano i rapporti reciproci nell'asfittica Grottole. Concetta, Candida, Alba, in tale prospettiva si cimentano con la durezza dell'ambiente nativo che richiedeva loro un duplice e simultaneo castigo: una miseria soggettiva, privata e reale ed una miseria oggettiva, accessibile, pubblica e mediale, simulando malessere ed angosce anche nei rari eventi lieti che le succedevano.

Nella rappresentazione dei personaggi femminili, la religione cattolica è fonte di controversia ed ambivalenza poichè se da un parte costituisce un rifugio consolatorio per le donne lucane, che in nome della fede cristiana riescono ad affrontare impassibilmente le pene quotidiane, dall'altra, con la sua precettistica morale e le relative strumentalizzazioni di genere, si configura come un'ambigua alleata del *machismo* lucano, la cui ideologia di fondo giustificerebbe tutta una serie di comportamenti mariani, quali il sacrificio, l'abnegazione, il perdono, qualità ben visibili in esse<sup>3</sup>. Infatti, le vite modeste e dolorose di Candida e Concetta confermano

---

<sup>3</sup> Sull'incidenza della religione cristiana circa la cultura e la mentalità lucana risulta interessante il saggio del filosofo calabrese Mario Alcaro, *Sull'identità meridionale* nel quale analizza ed evidenzia il maggior peso dei valori mariani

l'incidenza del fardello religioso che comporta una continua mortificazione del corpo, dei sensi e delle passioni, prostrandosi alla volontà divina. Le donne di *Mille anni che sto qui*, nonostante discordanti pareri di studiosi e critici di letteratura<sup>4</sup> che ritengono il romanzo come la fine del levismo, in verità, per attitudini e comportamento si rivelano molto affini e vicine all'archetipo femminile leviano, simbolo della laboriosità lucana. A titolo esemplificativo è sufficiente ricordare le pagine di grande spessore dedicate al personaggio di Lucrezia, umile e tenace lavoratrice, dotata di una capacità di sopportazione e di altruismo familiare fuori dal comune. Essa, rimasta vedova improvvisamente, dopo il ritorno del marito dall'America e il deposito alla posta di un'ingente somma di denaro con cui avrebbe pagato gli studi del figlio, impossibilitata a usufruirne perché vincolato, comincia una massacrante odissea lavorativa nei campi, mossa dal desiderio di garantirgli un'istruzione superiore. È una figura di donna sublime, paziente, onesta, instancabile e generosa che rimanda direttamente a molti ritratti femminili del *Cristo si è fermato a Eboli* di Levi. Il congenito senso materno e l'amore per la famiglia a cui offrire protezione, dignità e migliori condizioni di vita sono i principali elementi motivazionali delle caparbie fatiche giornaliera della donna lucana. L'agiatezza, l'orgoglio e l'ambizione, calpestati nelle loro esistenze precarie e sofferenti venivano ricercati e proiettati invece con forza e perseveranza nelle sorti filiali. Ma è soprattutto la cultura, negata alle madri, analfabete spesso non per scelta, il premio che esse, lavorando fino all'estenuazione auspicano per il riscatto futuro dei figli; quasi tutte cullano il sogno di vederli diplomati e laureati, maestri e professori. Nello specifico, Candida, per preservare la serenità e l'armonia familiare, mente al marito, ignaro delle svariate occupazioni coniugali che oltre agli sfiancanti lavori agricoli, impara l'arte del ricamo che occupa il suo esiguo tempo libero, impegnandola perfino di notte a confezionare lenzuola e asciugamani; tutto con l'unico obiettivo di consentire gli studi al figlio presso la città di Matera, dove peraltro si recava quindicinalmente, percorrendo venti chilometri a piedi, sfidando le inclemenze atmosferiche, per rifornirlo di provviste alimentari.

---

su quelli cristologici nelle società tradizionali che spiegherebbero l'esaltazione o comunque la stoica accettazione da parte delle donne di situazioni esistenziali private e dolorose e la conseguente ed orgogliosa predisposizione al sacrificio a alla sopportazione.

<sup>4</sup> Nello specifico, è Eva Bonitatibus a sostenere la presunta fine del levismo storico e letterario della narrativa di Mariolina Venezia e nello specifico del suo romanzo d'esordio; invece la studiosa Maria Teresa Imbriani, in un suo articolo circa la scrittrice materana, sia pur indirettamente, evidenzia le affinità caratteriali e comportamentali delle donne di *Mille anni che sto qui* con quelle del best seller di Levi, risaltando ad esempio l'abnegazione, la capacità di sacrificio e sopportazione, l'onestà, la dignità e più in generale il radicato senso di appartenenza al luogo e alla famiglia delle donne lucane. Ne consegue un'idea narrativa di Basilicata tradizionale, statica, eticamente arcaica, ma non per questo falsa o lontana dalla realtà regionale.

Le donne lucane della Venezia personificano in maniera esemplare l'amorevole e viscerale maternità di cui avvertivano l'enorme responsabilità, colpevolizzandosi oltremisura nei casi di insuccesso filiale, sebbene indipendente dal totale impegno da esse profuso. È ancora una volta il personaggio di Candida a commuovere il lettore, disperata e addolorata dalla mancata vocazione spirituale di uno dei suoi figli per il quale aveva fatto un voto prima che nascesse, assediata da un esagerato senso di colpa che viveva come un suo indegno tradimento verso Dio. Il peso della religione cristiana riaffiora prepotentemente e aleggia minaccioso come un severo giudice nelle vite delle timorate donne della provincia materana. Nel romanzo, la scrittrice spesso si sofferma su donne ingenuie ed incolte che vivono il cristianesimo come consolazione ma, al contempo, come una religione parca e ascetica che bandisce gli impulsi e gli istinti dei sensi, associa il piacere al peccato originale, pretendendo il dominio della ragione e la conseguente demonizzazione degli appetiti mondani. Non deve per questo sorprendere se i personaggi femminili difficilmente vengono caratterizzati da stimoli sessuali; oltre alla castità prematrimoniale, essi sembrano concepire il sesso come atto votato unicamente alla procreazione, antitetico all'elevazione dello spirito e comunque era percepito come una pulsione da reprimere ed occultare a se stessi e agli altri. Molto indicativa è la preoccupazione di due genitori materani che in nella già emancipata ed opulenta società italiana degli anni ottanta, prima di mandare la figlia al cinema, si erano previamente informati dal responsabile di sala circa il contenuto effettivo del film, accertandosi che non vi fossero scene erotiche o che soggiacessero intenzionalità libidinose. Tuttavia, Mariolina Venezia inserisce una evidente eccezione, informandoci sulla perdita verginità di un giovane chiamato Rocco che paga venti lire per beneficiarsi dei servizi di una meretrice del limitrofo paese di Grassano. A tal proposito, giova ricordare che la Basilicata, come analizzato da storici e sociologi è la sola regione italiana in cui non esisteva la prostituzione. A supporto e conferma di tale assenza, il Mortara sintetizza i vari ostacoli morali e strutturali che ne avrebbero impedito la sua diffusione in un contesto socio-culturale in cui tale attività avrebbe provocato un imperdonabile disonore per la donna e per la famiglia d'appartenenza.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> A tal proposito, nell'opera di Mortara G., *Le popolazioni di Basilicata e di Calabria all'inizio del secolo ventesimo*, Roma, 1910, pp.61-132, si analizzano in modo specifico i fattori di ordine morale che spingevano le donne a reprimere i loro istinti sessuali secondo la ferrea mentalità locale, e al contempo si individuano alcuni dei plausibili fattori che ostacolavano l'esercizio e la diffusione della prostituzione nella regione, quali l'isolamento socio-culturale e geografico, la mancanza di grandi centri urbani nella vicinanze, di classi agiate, di forti guarnigioni militari e di presenze turistiche.

La narrazione della Venezia illustra una Lucania primitiva, dove vige una mentalità primordiale, in parte ereditata dal patrimonio cristiano che vituperava la sessualità persino fra i coniugi ed esecrava tutte le forme che non rientravano nella “normalità” biblica, considerate pericolose devianze del comportamento umano. Uomini e donne, per la prima volta ricevono equità di giudizi da parte del paese lucano e vengono messi sullo stesso piano nel romanzo, diventando motivo di onta e di vergogna loro malgrado, bersaglio di scherno da parte degli abitanti autoctoni e perciò, privati di vivere liberamente la loro sessualità. In effetti, nel testo, tanto l'amore omosessuale quanto quello lesbico dei giovani locali originava uguale ripulsa e ribrezzo alla famiglia, poiché vissuti come una sconcertante malattia, particolarmente peccaminosa, generando l'immediata e coesa condanna della sessista Grottole. Così, da un lato si assiste all'isolamento volontario dal tessuto sociale di Oreste, figlio di Concetta, una volta diffusasi la incresciosa notizia della sua omosessualità in seguito alla irridente affissione nella piazza del paese di una sua foto, vestito e truccato da donna, e dall'altro si registra l'emarginazione di sua sorella Giuseppina che per ragioni analoghe viene segregata nella stanza più isolata della casa, dove trascorre un'interminabile e ignominiosa esistenza da zitella. La scrittrice spesso si avvale delle sciagurate storie di donne, mitigate da un tono ironico per rimarcare il classismo dominante della antiquata Lucania, riscontrabile in tutti gli ambiti. Eloquente è la discriminazione vissuta da Maria in uno dei pochi istituti femminili del circondario, in cui l'adolescente era stata mandata per continuare la sua educazione scolastica. Qui, la fanciulla, orfana di guerra, a cui lo Stato come ricompensa finanziava gli studi, conosce sulla sua pelle notevoli umiliazioni e prevaricazioni non solo da parte delle più agiate coetanee ma anche da parte della stessa direzione. Infatti, le suore stesse, in base alla rigida e pregiudiziale gerarchia economico-culturale che regolava il funzionamento del collegio, ritenendo le orfane appartenenti all'ultimo gradino, ossia alla più bassa classe sociale, a integrazione dell'insufficiente retta mensile, avevano piena facoltà e diritto ad emarginarle, punirle, rinchiuderle in stanzini bui per ore, privandole della cena o nella migliore delle ipotesi, utilizzarle nelle pulizie.

Per tracciare un *identikit* della donna provinciale lucana, l'autrice impiega inoltre la strategica tecnica della presentazione dicotomica all'interno dell'universo femminile, servendosi di una stridente distonia, attraverso lo stereotipo della donna urbana



settecentrale,<sup>6</sup> emancipata, disinvolta, disinibita, esteticamente raffinata, dotata in definitiva di qualità estetiche e comportamentali con cui sapientemente smaschera la candida grossolanità delle provincialotte. Divertente e sintomatica è la reazione di sorpresa di Candida, allorché al cospetto di un'insegnante proveniente dal Nord d'Italia, in pensione presso la sua abitazione, la osserva attonita depilarsi gambe, ascelle ed usare prodotti cosmetici e con malcelata invidia, liquida tali pratiche, sconosciute alle donne locali, come usanze da prostitute. Alla stessa stregua risulta assai efficace lo sbigottimento avvertito da Rocco, un maestro meridionale in servizio a Reggio Emilia, quando Mara, una aiutante collega bionda lo ammicca in modo seduttivo, invitandolo ad uscire con lei. Questa volta, la romanziera ricorre ai “classici” parametri valutativi dell'uomo del sud per svelare attraverso il disorientamento di Rocco, la perplessità sull'inattuale persistere di paradigmi maschilisti, informando sulla abissale sperequazione tra i sessi esistente fra le distinte aree geografiche della penisola. Indubbiamente, il quadro complessivo che la Venezia presenta della sua regione è implacabilmente ferino, specie nella parte iniziale del romanzo, dove, in un certo senso, offre una visione della Basilicata abbastanza convenzionale e stantia, quasi triviale, oleografica, ascrivibile alla grande tendenza letteraria meridionalista, ma tremendamente vicina alla recente realtà. Anche a livello linguistico, il frequente ricorso al discorso parattatico, tipico dell'oralità, oppure al lessico popolare, gergale, distante dall'italiano standard, devono essere interpretati come risultati di una rispettosa volontà mimetica della scrittrice verso la sua terra. Sul piano tematico, invece, persino i *topoi* lucani e meridionali più ricorrenti e passibili di trattamento mitizzante o di maniera, sono criticamente contestualizzati, e in alcuni casi, ricondotti alle loro cause storiche, formando un *substratum* di conoscenza, particolarmente utile al lettore per avvicinarlo così ad una maggiore comprensione della cultura del Mezzogiorno.

*Mille anni che sto qui* prospetta un'immagine della Basilicata attendibile, tutt'altro che edulcorata e sentimentale; con una voce narrante che propende per un approccio analitico, caratterizzato da estremo rispetto e da assenza di pregiudizi aprioristici, anche quando affronta argomenti considerati *cliché*, tipici del modo pagano di vivere della civiltà contadina e delle masse popolari lucane come la rassegnazione, il fatalismo o il

---

<sup>6</sup> Circa la tecnica letteraria del contrasto, o della distonia nella descrizione e analisi dei personaggi femminili autoctoni, bisogna citare l'opera e l'antecedente narrativo lucano della romanziera Carolina Rispoli (*Ragazze da marito* del 1916 e *Il nostro destino* del 1923) che spesso si avvale dello stereotipo della raffinata donna settentrionale per caratterizzare il provinciale e anacronistico profilo etico ed estetico delle donne lucane.

vittimismo<sup>7</sup>. Per l'ennesima volta, sono i personaggi femminili, il tramite narrativo attraverso cui si manifestano alcuni tratti lucani, riconducibili, in buona parte alla cosiddetta “miseria psicologica” di ataviche origini. Ad esempio, l'autrice affida alle donne il ruolo di custode garante delle tradizioni e dei costumi lucani passati. Si pensi a Candida che nel 1978 piange Colino, suo marito in casa, accompagnata nel suo struggente lamento funebre da altre donne del paese che rimandano ad un primitivo cerimoniale di cordoglio, eseguito dalle prefiche, vere professioniste del pianto, retribuite lautamente<sup>8</sup>. Esse erano depositarie di saperi e valori, considerati fondamentali per la sopravvivenza dell'ordine della vita sociale; in concreto durante la loro lamentazione, esaltavano le qualità umane del defunto e di conseguenza simboleggiavano le virtù e le risorse culturali dell'etnia lucana. Gemiti, singulti, grida strazianti per la scomparsa di un parente, di un vicino o di un semplice conoscente erano cori tutti al femminile. La presenza delle prefiche, dunque sembra rivestire una duplice e simultanea valenza. Innanzitutto, a livello più generale, conferma la centralità della donna nella narrativa della Venezia, emblema e sintesi della stabilità, della certezza, della permanenza dei valori, guardiana del passato e vigilatrice del presente, incarnando di fatti un'orgogliosa appartenenza al luogo. Al contempo, la prefica personifica e avvalorava un'idea di Basilicata atipica che alle soglie del globalizzato consumismo degli anni ottanta, serbava forti legami con le usanze e le consuetudini di un mondo primitivo, perpetuato nella realtà lucana concreta,<sup>9</sup> benché anacronistico. Inoltre, dalle meticolose descrizioni su tali riti apotropaici di allontanamento della morte, traspare un legittimo dubbio in quanto più che il dolore effettivo per il compianto, alle donne locali e non soltanto alle professioniste prefiche, preoccupasse soprattutto dare dignità, rispetto e visibilità sociale alle virtù effettive o presunte dell'estinto e indirettamente della famiglia di riferimento. Quest'ultima, in tal modo proteggeva ed esaltava la sua

---

<sup>7</sup> Un interessante saggio di Daniela Carosino, *Uccidiamo la luna a mare chiaro*, pur non riferendosi direttamente al romanzo di Mariolina Venezia, analizzando la nuova narrativa meridionale, sottolinea ed apprezza la rispettosa prospettiva analitica, criticamente filtrata a cui è ascrivibile l'opera della scrittrice materana che seguendo una sorta di regressione verghiana descrivono e contestualizzano opportunamente costumi e comportamenti della tradizionale società del Mezzogiorno per meglio comprendere nessi e relazioni tra la realtà e la rappresentatività letteraria.

<sup>8</sup> Un riferimento imprescindibile circa la funzione delle prefiche e più in generale sullo studio e la relazione tra la morte e il lutto in Basilicata è rappresentato dal libro *Vita tradizionale in Basilicata* dell'antropologo materano G. M. Bronzini che offre una esaustiva e dettagliata panoramica sulle diverse ed originali manifestazioni luttuose femminili nei paesi lucani fino al 1980 e le molteplici privazioni successive alla scomparsa con relativa eziologia.

<sup>9</sup> Fondamentale rimane lo studio di campo (*Morte e pianto rituale*) realizzato presso molti comuni lucani dall'etnologo de Martino circa la tecnica del pianto, analizzato come modello di comportamento della cultura popolare lucana, tramandato di generazione in generazione, preservando i valori che la crisi del cordoglio potevano compromettere, non esente da una spettacolarizzazione del lutto che ricorda quello del mondo antico; un rituale ampiamente diffuso in tutta la regione ma che comunque cambiava in rapporto alla classe sociale, all'età e all'isolamento della comunità.

immagine morale nell’ambito della comunità lucana, dove il sottile equilibrio quotidiano del singolo individuo si reggeva proprio sulla concezione e sulla stima altrui, fondate a loro volta sulla consapevolezza dei meriti reali e immaginari e del decoro etico ad essa trasmesso.

L’ultimo personaggio femminile per apparizione che chiude la saga familiare, Gioia, invece, almeno in una prima fase, sembra svincolata dal contesto socio-culturale regionale. Essa, in concreto, ancora adolescente manifesta il suo spirito indipendente e la sua personalità, inquieta, alla affannosa ricerca di situazioni ed emozioni che la portano lontano dalla Basilicata. Senza dubbio è la donna più moderna<sup>10</sup> ma anche psicologicamente più fragile del romanzo; caratterialmente complessa, ambigua e ribelle verso le placide abitudini del paese natio che abbandona per fuggire in Francia, a Parigi, dove conduce un’esistenza sregolata, frequentando gente strana. Nel viaggio parigino, Gioia racchiude il desiderio di fuga, evasione nonché della sua agognata emancipazione. Nella capitale francese, infatti, manifesta una rabbiosa voglia di libertà e spensieratezza che le fanno conoscere l’esagerazione e il lusso, muovendosi tra i salotti, feste, *vernissages*, amanti e altre tendenze transalpine, secondo uno stile di vite opposto a quello visto e inculcato da bambina nella tranquilla casa di Grottole. Gioia, tuttavia pare seguire un forzato processo di mascolinizzazione che nella metropoli la porta a godere delle spregiudicatezze maschili e delle concessioni che le sarebbero state negate nella Basilicata natale. Il suo volere essere pregiudizialmente come l’uomo e seguire le mode della modernità, tuttavia comporta decisioni e comportamenti innaturali, artefatti e comunque in totale contrasto con la propria indole di donna e di lucana. Così Gioia sposa tutti gli eccessi possibili che può offrire una città come Parigi, dall’abuso di alcol alla dissoluta vita sessuale che la vede assunta in un call center erotico, finché inizia ad avvertire un senso di assuefazione e di vacuità, causanti della sua depressione, malattia dei nostri giorni che la attanaglia e la rende apatica a qualsiasi sollecitazione esterna. In piena crisi identitaria, Gioia mostra una ambivalente attrazione proprio verso la sua tanto biasimata terra d’origine, palesata da una progressiva ed introspettiva nostalgia lucana che pare crearle dipendenza sensoriale ed emozionale sin dalla nascita:

---

<sup>10</sup> In un articolo sul giallo femminile, *El giallo femenino en la Italia meridional: escritoras y mujeres detectives*, Yolanda Romano Martín, docente di italiano dell’Universidad de Salamanca, in occasione del XII Congresso della S.E.I. (Sociedad Española de Italianistas), svoltosi a Córdoba nell’ottobre 2014, sottolinea la progressiva emancipazione dei personaggi femminili nell’opera narrativa di Mariolina Venezia, evidente soprattutto nel genere giallo, dove ad esempio Imma Tataranni, una risoluta p.m. della procura materana, dimostra la conquista di una femminilità moderna, completa, intraprendente e indipendente dall’uomo, che armonizza coerentemente la sfera professionale con quella familiare a cui tradizionalmente veniva associata la donna meridionale.

Non è facile raccontare questa storia a chi non conosce la valle del Basento, il cielo celeste come i colori a matite dei bambini, i pendii che il grano rende verdi a primavera e gialli d'estate, i fuochi nelle stoppie [...] i paesi agonizzanti sulle colline, il volo del nibbio. Cosa c'entri con me non saprei dirlo. Somiglia all'espressione che mi scopro in faccia certi giorni, quando mi guardo allo specchio di sfuggita. A stati d'animo che mi assalgono all'improvviso, così profondi che sembrano esistere da prima che io nascessi. A tutto ciò che ha un senso, non importa quale (Venezia, 2006: 239).

In tal modo l'autrice esprime, nel penultimo capitolo il richiamo della Basilicata, la necessità di riscoprire la propria identità che costituisce la cura più efficace per la depressione di Gioia che, di fatti ritorna nella piccola Grottole e grazie ai racconti storici e familiari della nonna Candida, riesce a riconciliarsi con il suo passato e le sue radici di una *lucanità* che sebbene sia presente a volte in modo latente, la giovane protagonista scopre di aver avuto sempre dentro di sé ed è capace di restituirle una serena ed antica felicità. Proprio la sapiente voce della nonna è invece quella che meglio traduce le contraddizioni e la frattura tra il mondo lucano passato, rappresentato dalla bellezza delle cose, fatte a mano, quali le lenzuola ricamate, i centrini all'uncinetto, i gioielli, la vecchia casa, e la bruttezza della ibrida modernità<sup>11</sup>. Infine, il precedente riferimento paesaggistico materano, filtrato dalla sensibilità e dal ricordo di Gioia presenta una natura come risorsa materiale ma soprattutto simbolica, come costruito culturale atropizzato ed interiorizzato dall'infanzia dall'attento sguardo della ragazza. A tal riguardo, nelle ultime pagine del romanzo, la scrittrice ha saputo fondere con lodevole maestria l'oggettività geografica con la soggettività umana, trasmettendo a Gioia e al lettore quello che viene definito come il senso del luogo che a volte può condensare anche il senso della vita.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alcaro, M., *Sull'identità meridionale, forme di una cultura mediterranea*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1999.
- Banfield, E. C., *Le basi morali di una società arretrata*, Bologna, il Mulino, 1976.
- Boenzi, F., *La Basilicata: i tempi, gli uomini, l'ambiente*, Santo Spirito, Bari, Edipuglia, 1994.

<sup>11</sup> La studiosa Maria Teresa Imbriani, docente di letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Basilicata, rimarca come l'utile e liberatorio dialogo tra la nonna e la nipote, ponte tra due mondi e generazioni che permette alla giovane di riappropriarsi della sua genia e della sua terra, è in realtà una formula impiegata già da d'Annunzio nella tragedia *La Fiaccola sotto il moggio* dove affida a nonna Aldegrina ed alla nipote Gigliola, il compito di rappresentare le generazioni perdenti, senza passato e quindi senza futuro.

- Bonitatibus, E., “Mariolina Venezia, la García Márquez italiana”, *Mondo Basilicata*, n. 11-12, (2007), Consiglio Regionale della Basilicata., pp.132-135.
- Bronzini, G., *Vita tradizionale in Basilicata*, Galatina, Congedo, 1987.
- Carmosino, D., *Uccidiamo la luna a mare chiaro*, Donzelli, Roma, 2009.
- Caserta, G., *Storia della letteratura lucana*, Venosa, Osanna, 1995.
- Cassano, F., *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- D’Annunzio, G., *La fiaccola sotto il moggio*, Il vittoriale degli italiani, 2009.
- De Pilato, S., *Fondi, cose e figure di Basilicata*, Roma, Loescher.
- De Martino, E., *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2000.
- Digiorgio, P. M., (a cura di Strazza, M.), *Le donne nella storia della Basilicata*, Potenza, Consiglio Regionale della Basilicata, 2010.
- Gambino, A., *Inventario italiano. Costumi e mentalità di un paese materno*, Torino, Einaudi, 1998.
- Imbriani, M. T., *Appunti di letteratura lucana: ventisette ritratti di autore dal Medio Evo ai giorni nostri*, Potenza, Consiglio Regionale della Basilicata, n.3, 2000.
- Imbriani, M.T., “Immaginario basiliatense: note su Mariolina Venezia, Gaetano Cappelli ed altri narratori lucani”, *Bollettino storico della Basilicata*, a. XIV, n.23, 2007.
- Mortara, G., *Le popolazioni di Basilicata e di Calabria all’inizio del secolo ventesimo*, Roma, 1910.
- Positano, S., *Donne e lavoro nella letteratura italiana di fine ottocento. Tra merce di scambio e impresa identitaria*, Progedit, 2014.
- Raccioppi, G., *Storia dei popoli della Lucania e della Basilicata*, Matera, BMG, 1970
- Rispoli, C., *Il nostro destino*, Milano, Unitas, 1923.
- Rispoli, C., *Ragazze da marito*. (Con prefazione di Sofia Bisi Albini) Milano, R. Quintieri, 1916.
- Romano Martín, Y., “El giallo femenino en la Italia meridional: escritoras y mujeres detectives”, Blanco Valdés, C. et alii (eds.), *Il Mezzogiorno italiano. Riflessi e immagini culturali del Sud d’Italia*. Firenze: Franco Cesati Editore, vol. II, 71-80.
- Venezia, M., *Come piante tra i sassi*, Torino, Einaudi, 2009.
- Venezia, M., *Maltempo*, Torino, Einaudi, 2013.
- Venezia, M., *Mille anni che sto qui*, Torino, Einaudi, 2006.
- Zanotti-Bianco, U., *La Basilicata*, Roma, Collezione meridionale Editrice, 1926.

**AL MARGEN DEL GÉNERO: ALTERIDAD Y PERSONAJES FEMENINOS  
EN LA OBRA DE PIER PAOLO PASOLINI  
*BEYOND GENDER: OTHERNESS AND FEMALE CHARACTERS IN THE  
WORK OF PIER PAOLO PASOLINI***

*Mattia Bianchi  
Universidad de Salamanca*

**RESUMEN**

El estudio propone un análisis de algunas importantes figuras femeninas del cine pasoliniano con el fin de ofrecer modelos y contramodelos de mujeres en los que la expresión de lo femenino, entendido fuera de la iconografía burguesa y desde la dialéctica marxista, se convierte en auténtica muestra de alteridad.

**Palabras claves:** estudios de género, personajes femeninos, Pasolini, cine

**ABSTRACT**

This study analyses some important female characters in Pasolini's cinematic work in order to identify models and countermodels of women in which the expression of the feminine, drawn according to Marxist dialectic and considered out of bourgeois iconography, is revealed as an authentic sign of otherness.

**Keywords:** gender studies, female characters, Pasolini, cinema

Pier Paolo Pasolini asistió en primera persona, en la Italia del *boom* económico, al afirmarse de la sociedad de consumo neo-capitalista; una sociedad que el intelectual nativo de Bolonia supo describir de manera extremadamente lúcida y cuyos efectos secundarios más dañinos consiguió profetizar con acierto en sus artículos y ensayos, así como a través de su producción literaria y cinematográfica.

Es ésta una civilización altamente racional, estructurada a partir de la red de valores de la hegemonía burguesa, y configurada según las leyes de mercado, las incontrolables posibilidades de la *τέχνη* y la consecuente deshumanización del ser humano, convertido al mismo tiempo en comprador sin identidad propia y en simple

producto catalogado; trágicamente y cada vez más engranaje de una cadena de montaje en la que cada individuo cumple con una función de cara al perpetuarse del sistema de poder en el que todos hemos sido formados, sea los, cultural y económicamente, “soggiogati” como los “soggiogatori”. Y en la Italia de los años ‘60 y ‘70, tanto los primeros como los segundos comparten ya, paradójicamente, las mismas aspiraciones, codificadas y promovidas por los medios de comunicación de masa, *in primis* la televisión, *medium* tan vituperado por el autor. Por esta razón, decía Pasolini, “tutti vogliono le stesse cose e si comportano nello stesso modo” (Siti, De Laude, 1999: 1725), como atrapados en un vórtice de homologación que tiende a aniquilar toda muestra de auténtica “alteridad”.

Este último término, “*alterità*”, tiene una relevancia particular dentro del vocabulario pasoliniano, especialmente si puesto en contraste con el de “alternativa”, sólo aparentemente similar. Para entender debidamente la diferencia de significado entre las dos palabras, podemos remontarnos al discurso que el autor escribió en ocasión del XV Congreso del Partido radical italiano (Florencia, 4 de noviembre 1975) y que desgraciadamente nunca llegó a pronunciar.

En dicho escrito, Pasolini volvía a hacer hincapié en el tema de la lucha para los derechos civiles y la igualdad de los ciudadanos -eje central de las reivindicaciones políticas de los radicales-, planteando la cuestión a partir de la dialéctica marxista:

È abbastanza semplice: mentre gli estremisti lottano per i diritti civili marxistizzati pragmaticamente, in nome, come ho detto, di una identificazione finale tra sfruttato e sfruttatore, i comunisti, invece, lottano per i diritti civili in nome di una alterità. Alterità (non semplice alternativa) che per sua stessa natura esclude ogni possibile assimilazione degli sfruttati con gli sfruttatori. La lotta di classe è stata finora anche una lotta per la prevalenza di un'altra forma di vita (per citare ancora Wittgenstein potenziale antropologo), cioè di un'altra cultura (Pasolini, 2009: 209).

Por el fragmento citado se puede comprender que Pasolini emplea “*alterità*” para referirse a algo mucho más profundo y -adjetivo que viene al caso- radical que a una simple alternativa, la cual no consigue salir del perímetro trazado por la realidad canónica a la que se opone y cuya identidad se ve reforzada y legitimada precisamente

por la existencia de una alternativa que define sus límites. Por lo contrario, el concepto de alteridad del que habla el autor ha de entenderse, pues, como antónimo de “identidad”: una expresión original y “pura” de cultura, una línea de pensamiento que pueda considerarse real y, para las construcciones socio-culturales dominantes, peligrosamente divergente. De hecho, subraya Pasolini, “*coloro che lottavano in nome dell’alterità rivoluzionaria (...) non hanno mai opposto all’economia e alla cultura del capitalismo un’alternativa, ma, appunto, un’alterità. Alterità che avrebbe dovuto modificare radicalmente i rapporti sociali esistenti: ossia, detta antropologicamente, la cultura esistente*” (Pasolini, 2009: 210).

A la expresión “cultura existente” subyace toda una visión del mundo bien determinada, que es la propia de la clase burguesa, y que por supuesto incluye la organización social heteropatriarcal. Por lo tanto, si en el contexto socio-económico marcado por un centro hegemónico burgués, el proletariado, en cuanto clase dominada, resulta elemento periférico; desde un punto de vista socio-cultural lo mismo se debería decir de las mujeres, históricamente marginadas y condenadas a un papel subalterno respecto a la ideología oficial conformada por el pensamiento varonil. Por esta razón, a la par que el proletariado, la “clase social” de las mujeres ha sido depositaria de una cultura “otra”, subalterna, tanto que, en definitiva, es lícito afirmar que lo femenino (entendido fuera de la concepción burguesa y de su iconografía) lleva en sí, intrínsecamente, ese carácter de alteridad al que apuntaba Pasolini.

Sin embargo, tal como anticipado en la apertura del presente artículo al compendiar las teorías sociológicas pasolinianas, desde los años ‘60 del siglo pasado, con la eclosión de la religión consumista en Italia y la entrada del país en la era neo-capitalista, se ha desencadenado un proceso de homologación sin precedentes, determinado por la producción de relaciones humanas no modificables:

*il consumismo può creare dei rapporti sociali immutabili, sia creando, nel caso peggiore, al posto del vecchio clericofascismo un nuovo tecnofascismo (che potrebbe comunque realizzarsi solo a patto di chiamarsi antifascismo), sia, com’è ormai più probabile, creando come contesto alla propria ideologia edonistica un contesto di falsa tolleranza e di falso*



laicismo: di falsa realizzazione, cioè, dei diritti civili. In ambedue i casi lo spazio per una reale alterità rivoluzionaria verrebbe ristretto all'utopia o al ricordo (Pasolini, 2009: 211).

Esta homologación rampante sigue contemplando alternativas -las cuales, como dicho anteriormente, no constituyen una amenaza real para las categorías y las construcciones socio-culturales en las cuales el centro de poder estructura la realidad-, pero no manifestaciones de alteridad. El resultado final es que la *forma mentis* burguesa se ha elevado a única visión del mundo para todos los conjuntos sociales, que desde un punto de vista cultural (no económico, naturalmente) han ido confluyendo en una macro clase programada según la moral del centro. La eficacia de la sociedad de consumo en este sentido ha sido tan abrumadora que Pasolini sostenía, probablemente sin exagerar, que en Italia “nessun centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi” (Pasolini, 1975: 22).

Teniendo en cuenta este panorama inédito, incluso la lucha para la realización de los derechos civiles debe ser reconsiderada, reinterpretada a la luz del nuevo esquema. Un esquema mono-cultural, que pone en crisis la misma aplicación de la dialéctica marxista, en cuanto la cultura de la clase dominante absorbe la cultura de la clase dominada cuyos miembros aspiran a obtener “l'identica felicità degli sfruttatori”, produciéndose consecuentemente una identificación total de los “sfruttati” con los “sfruttatori”; esto es, en el mejor de los casos, “una democratizzazione in senso borghese” (Pasolini, 2009: 208).

Una lucha que parta de estos presupuestos, defiende Pasolini, no puede considerarse bajo ningún concepto una lucha de clase, sino tan solo una guerra civil, como la de los supuestos extremistas de izquierdas quienes vulgarmente enseñan que “bisogna usufruire degli identici diritti dei padroni”, revelando toda aquella “rabbia inconscia del borghese povero contro il borghese ricco, del borghese giovane contro il borghese vecchio, del borghese impotente contro il borghese potente, del borghese piccolo contro il borghese grande” (Pasolini, 2009: 207-208). O también puede ser vista como una suerte de enfrentamiento generacional, como el de los jóvenes

*sessantottini*, quienes “oppongono terrorismo di giovani borghesi a terrorismo di vecchi borghesi” (Pasolini, 2010: 43).

En ambos casos, queda claro que “la realizzazione dei propri diritti altro non fa che promuovere chi li ottiene al grado di borghese” (Pasolini, 2009: 209). Por lo tanto, en la toma de consciencia de los conjuntos dominados (periféricos) y en la justa reivindicación de sus derechos civiles “bisogna lottare per la conservazione di tutte le forme, alterne e subalterne, di cultura” (Pasolini, 2009: 212); es decir, es fundamental mantener la alteridad.

Ahora bien, volviendo a trasladar la disertación al tema de la mujer, ya se ha evidenciado que una expresión de alteridad revolucionaria, respecto al esquema impuesto por la sociedad burguesa heteropatriarcal, es representada por lo femenino, valor transgresor y, como veremos, transgénero.

Sin embargo, siguiendo por esta línea y parafraseando lo que Pasolini afirmaba acerca del proletariado y la homologación en la sociedad de consumo, se puede decir que, en el proceso de emancipación de las mujeres, resulta primordial la salvaguardia de esa alteridad, de esa cultura subalterna ínsita en la “clase social” femenina, evitando de este modo que sus reivindicaciones se inscriban dentro de las coordenadas propias de una guerra civil “vecchia come la borghesia: essenziale alla stessa esistenza della borghesia” (Pasolini, 2009: 209), llevada a cabo, pues, desde una perspectiva burguesa y enfocada en función de la moral, las aspiraciones y los deseos impuestos por la hegemonía patriarcal y no ya en nombre de ese espacio femenino periférico y divergente. Porque si la lucha de las mujeres por la igualdad se limita a esto, a una batalla cuyo objetivo es la identificación con el centro de poder, entonces la consecución de sus derechos no haría otra cosa que promover a quien los obtuviese a la categoría de burgués, es decir, de hombre/patriarca. La consecuencia sería, en definitiva, que un feminismo así planteado, incluso y sobre todo cuando lleva a aparentes avances y beneficios para las mujeres<sup>1</sup>, se reduzca a una simple alternativa

---

<sup>1</sup> Estos supuestos avances y beneficios quedarían inscritos en “un contesto di falsa tolleranza e di falso laicismo: di falsa realizzazione, cioè, dei diritti civili” (Pasolini, 2009: 211).

dentro del *statu quo* o, en otras palabras, a un mero producto más de la sociedad de consumo, perfectamente catalogado y controlado.

La única forma de salir de este engaño a-dialéctico parece ser, en términos pasolinianos, la recuperación de la verdadera voz femenina, *voce fuori dal coro*, capaz de poner en crisis, desde su alteridad, el esquema imperante. A tal fin, es *conditio sine qua non* que la mujer consiga substraerse del papel que le ha sido históricamente otorgado por la sociedad heteropatriarcal y reafirmado por la civilización consumista: ese género, construcción cultural, al fin y al cabo etiqueta, denunciada por todos aquellos que rechazan la división de los seres humanos en categorías abstractas, artificiales y fijas, especialmente cuando éstas tienen que ver con la identidad sexual.

A este respecto, es preciso recordar que el mismo Pasolini, con su propia vida, y no sólo la sexual, ha sido un ejemplo constante de cómo romper con cualquier “identidad de género” (expresión que ha de entenderse no únicamente en la acepción de *gender*, sino, más en general, como toda categoría universal cerrada); muchas veces hasta caer en contradicciones, que son absolutamente necesarias para quien no admite sellos o catalogaciones fruto de una estructuración demasiado racional y ordenada de la realidad, incompatible con los misterios de lo sagrado.

Asimismo, la dimensión de lo femenino, que hemos delineado a partir de la sociología pasoliniana como un elemento, un espacio, transgresor y revolucionario, se ve coherentemente reflejada en la obra, en particular cinematográfica, del autor, en la que podemos rastrear varios personajes femeninos que llegan a poner en crisis la cultura dominante y sus construcciones oprimentes. Eso sí, sólo cuando estas mujeres logran desvincularse de su rol prefabricado por la sociedad, quitándose el peso de esa rígida máscara pirandelliana, o, como en el caso de Medea, proceden de un ambiente totalmente ajeno a las dinámicas hipócritas y a las formas racionalizadas de nuestra civilización.

Medea, magistralmente interpretada por la diva Maria Callas, es una de las figuras más complejas y llamativas del cine pasoliniano, y sin duda la que mejor encarna la

esencia femenina entendida en clave anti-burguesa y anti-patriarcal, tanto que, como veremos enseguida, puede ser considerada una expresión de auténtica alteridad.

A través de su personal transfiguración de la tragedia de Eurípides, Pasolini representa, en sus propias palabras, “la confrontación del universo arcaico, hierático, clerical, y del mundo de Jasón, mundo, por el contrario, racional y pragmático” (Duflo, 1971: 130). Y lo hace partiendo de la presentación -que ocupa casi un tercio de la película- del espacio de la Cólquide: una región lejana, tanto desde el punto de vista temporal como geográfico, donde aún no se ha instaurado el gobierno de la palabra socrática; teatro de un “modo de vida primitivo, bárbaro y violento, pero auténtico” (Morán Rodríguez, 2014: 44), hecho de rituales ancestrales y brutales sacrificios humanos. La oposición construida por Pasolini entre este universo todavía mítico, con toda su desbordante carga de irracionalidad, y el espacio burgués del *lóγος* es absolutamente conflictiva, y de hecho lleva al epílogo trágico que todos conocemos.

Centro del mundo de la vida organizada y profana es Corinto -metáfora de la sociedad contemporánea-, lugar donde Medea no puede encajar, precisamente en cuanto extranjera caracterizada por una diversidad que la hace ser percibida como peligrosa y la lleva inevitablemente a ser rechazada por los miembros de la comunidad. Símbolo de su exclusión es la colocación de su casa fuera de las murallas de la ciudad y la decisión final de Creonte de condenarla al exilio. En este sentido son emblemáticas las palabras que el rey dirige a la sacerdotisa: “mi fai paura, te lo dico apertamente, per la mia figliola. È noto a tutti in questa città che, come barbara, venuta da una terra straniera, sei molto esperta nei malefici. Sei diversa da tutti noi: perciò non ti vogliamo tra noi”.

Sin embargo, a pesar de que aumente a raíz de su traslado a la burguesa Corinto, “il disagio e l'emarginazione rispetto ai mondi che abita è una costante nella raffigurazione di questo personaggio”, tanto que “Medea è sempre fuori luogo, in un continuo differire tra segni, mai totalmente inglobata da alcun genere, in una costante messa in discussione dei mondi a cui appartiene, di cui è espressione, perfino del

mondo sacro che rappresenta” (Petrilli, 2009). Esto se puede comprobar ya a lo largo de toda la primera parte del largometraje. Basta con recordar que el acontecimiento que constituye la vuelta de tuerca de la trama es la elección de Medea de traicionar a su pueblo y hasta a su familia llegando a asesinar a su propio hermano y a descuartizar su cuerpo con tal de satisfacer un deseo amoroso que parece estrechamente ligado a un impulso dinámico, a una perpetua e irracional atracción por lo desconocido -representado por Jasón, viajero y forastero-; atracción que la pone en un plano completamente diferente respecto a los cerrados habitantes de Corinto.

Esta peculiaridad de Medea de no cristalizar en ninguna forma vacía, de no identificarse hasta el final con nada y nadie es también su drama, su condena al ostracismo y a la soledad -al igual que lo fue para el propio Pasolini-, y queda patente después de su viaje en barco con los argonautas. Al llegar a tierra, el director nos muestra con un primer plano la mirada perdida de la sacerdotisa quien, al no encontrar marcas de lo sagrado, explota en un grito desesperado dirigido a sus profanos compañeros de viaje, los cuales la miran indiferentes y para nada turbados por sus palabras sin lógica: “Questo luogo sprofonderà perché senza sostegno! Non pregate Dio perché benedica le vostre tende, non ripetete il primo atto di Dio! Voi non cercate il centro, non segnate il centro, no! Cercate un albero, un palo, una pietra!”.

Poco después la vemos caminar muy nerviosamente, como si estuviese buscando algo perdido para siempre, una conexión con las profundidades fluidas y fértiles de la vida, imposible de recuperar: “Parlami, Terra, fammi sentire la tua voce. Non ricordo più la tua voce! Parlami Sole!”.

Si bien la imposibilidad de Medea de encajar en diferentes ambientes y estados sociales y su propensión a poner en discusión las reglas de cada lugar en el que habita la llevan, como dicho, a no ser jamás comprendida y aceptada, especialmente en el mundo burgués y retórico de Jasón y Creonte, tan irreparablemente separado de aquella espiritualidad e irracionalidad que la caracterizan; por otra parte la elevan a símbolo de pura alteridad femenina, desvinculado de cualquier hipócrita categoría civil: “Rispetto al mondo secolare rappresentato da Giasone e governato da Creonte,

Medea è l'eccesso, l'esorbitante (...). Tutte le azioni di Medea fuoriescono dalla logica del mondo chiuso sulla propria identità". (Petrilli, 2009)

Otra muestra de su estar totalmente apartada de su rol de género y de cualquier categoría pre-constituida es su capacidad de ironizar y utilizar en ventaja propia algunos estereotipos que según el imaginario burgués evidencian características típicas de la mujer. En concreto cuando, ya elaborado su plan homicida y actuando como si quisiese reconciliarse con el ex marido Jasón, éste le pregunta por qué sigue llorando y ella fríamente contesta: "non preoccuparti, la donna è una creatura debole e facile alle lagrime".

La rebelión de Medea alcanza su punto álgido cuando lleva a cabo su terrible venganza. Más que un ataque directo a castigar la deslealtad de Jasón, la suya puede ser entendida como una insurrección frente a todo el orden social que ha intentado marginarla y humillarla sin piedad; un orden cínico e incapaz de aceptar la alteridad, elemento estorbador y que debe ser aniquilado en cuanto amenaza para su sistema cerrado.

El parricidio ha sido tradicionalmente percibido como uno de los crímenes más atroces e irrespetuosos de todo contrato social. Pero cuando se trata, como en este caso, del asesinato de la propia prole, se convierte, además, en un verdadero enfrentamiento contra aquellas leyes que regulan el orden natural, concretamente en lo que concierne a la perpetuación de la especie. En este sentido, Medea, sacerdotisa de la fertilidad, parece despreciar y traicionar a esa misma Naturaleza con la que se siente tan vinculada espiritualmente.

Sin embargo, el de la procreación y de la defensa de los hijos -conceptos delineados desde una perspectiva médico-científica por el psicoanálisis freudiano, pero ya intuitos, en términos filosóficos, por Schopenhauer- son instintos subconscientes en el ser humano, que la *Natura* ha conferido a la mujer en su afán de autoconservación, y que entran inevitablemente en conflicto con las exigencias de un *ego* tan fuerte como el de la maga de la Cólquide. Por lo tanto, el gesto de Medea, por horrible que parezca, agrade brutalmente a la representación, en sentido

schopenhaueriano, de la mujer como madre, convirtiéndose el suyo en un acto extremo de rebeldía, causado por un entorno intolerante y asfixiante, contra su estatus social y hasta biológico de generadora de futuro. En definitiva, su acción destructora la acerca aún más a la esencia irracional de la vida y a aquellas fuerzas universales, a menudo contradictorias, con las que puede parecer en conflicto sólo bajo una mirada profana:

Sia quando crea, sia quando distrugge, Medea si comporta secondo un sistema di valori che la collega, in un rapporto di stretta interconnessione e di reciproca rispondenza, con le forze vitali del cosmo. Paradossalmente, tutte le sue azioni, anche le più distruttive, hanno un senso alla luce del progetto per la salvaguardia della qualità della vita stessa. (Petrilli, 2009)

Otro personaje femenino pasoliniano muy cercano a Medea es sin duda el de Mamma Roma, doblemente conectado a ésta, en cuanto madre y en cuanto procedente de un espacio “otro” y casi primitivo, donde aún se percibe, como en la Cólquide, una vinculación visceral entre la tierra y los individuos que la habitan. En el caso de la película *Mamma Roma* (1962), este ambiente marginal y marginado es representado por la *borgata* romana, escenario predilecto del Poeta de las Cenizas.

Mamma Roma encarna, en principio, una cultura popular originaria, totalmente extraña a la oficial, y todavía caracterizada por aquella autenticidad que en la Italia en vía de homologación de los primeros años ‘60 estaba ya en riesgo de extinción y que, según Pasolini, podía hallarse exclusivamente en las zonas más míseras, degradadas y culturalmente alejadas de los centros industriales, como eran los barrios subproletarios romanos de entonces.

Analizando más en detalle esta figura femenina, que ha quedado impresa en la historia del cine italiano gracias a la intensa actuación de Anna Magnani, cabe destacar, además de su extracción subproletaria, su condición de prostituta: una profesión que, en el plano ético, no la convierte de entrada ni en un personaje positivo ni en uno negativo; pero sí en una clara víctima de la explotación capitalista y, por supuesto, de la opresión machista, representada perfectamente por su chulo, Carmine:

porque también el libre comercio del amor tiene sus dueños, que se aprovechan de las mujeres como los patronos de las fábricas hacen con sus obreros.

Una mujer que, obligada o menos, se gana el pan poniendo a la venta su propio cuerpo está condenada a vivir en los límites más exteriores de la sociedad, sobre todo en aquella Italia, falsamente católica y religiosamente democristiana, en la que justo cuatro años antes del estreno del filme se había aprobado la controvertida Ley Merlin (1958), la cual, lejos de solucionar el problema de la mercantilización del sexo, simplemente relegaba a las prostitutas a la clandestinidad de las calles frías y oscuras, donde no puedan molestar los ojos de los fariseos. Además, las conductas sexuales promiscuas de una meretriz chocan inevitablemente con la hipócrita moral burguesa y la rígida categoría de la monogamia matrimonial, para las que una figura escandalosa como Mamma Roma constituye evidentemente un elemento de alteridad difícil de fagocitar. A este respecto, se puede evidenciar la secuencia inicial de la película, en la que vemos a la protagonista realizar una irónica y bulliciosa deconstrucción de la ceremonia organizada para celebrar la boda de Carmine con su joven e inocente novia. Mamma Roma se ríe de la muchacha recordándole, en una disputa a base de *stornelli*, como ahora que se casa tendrá que estar sometida a aquel hombre del que ella acaba de deshacerse: “Fiore de merda / io me so’ liberata de ‘na corda / adesso tocca a `n’altra a fa la serva!”. Sin embargo, es el mismo Carmine quien inmediatamente vaticina la sombra de una nueva sumisión para la mujer, puesto que según él a esclavizarla será su propio hijo, Ettore. Sus palabras, “morto un pappone se ne fa ‘n artro”, resultan cuanto menos proféticas, ya que Mamma Roma caerá víctima precisamente del amor exagerado que siente hacia el niño.

Pasan los años y, tras muchos esfuerzos, Mamma Roma ha conseguido suficientes ahorros para emprender una nueva vida, que simbólicamente comienza con el traslado a un pequeño apartamento de la periferia de la capital, junto con su hijo, ya adolescente pero totalmente ignorante respecto al pasado laboral de la madre. Es ésta una zona periférica que, a diferencia de la rural Guidonia donde se ha criado Ettore, está ya bajo los influjos de la cultura burguesa, que se ha insinuado en el pensamiento



de Mamma Roma, redirigiendo sus valores y aspiraciones. Desde la ventana de su casa se contempla la Roma consumista y biempensante: una vista muy diferente respecto al feo y lúgubre cementerio de su primer piso romano o al paisaje agreste de Guidonia. Este panorama es la representación metafórica de su inédito sueño burgués, que no es otra cosa que una voluntad de identificación con la clase dominante.

Muestras tangibles de la transformación incipiente de Mamma Roma y de su adscripción a la ideología consumista son los regalos que ésta misma hace a su hijo con el fin de convencerlo a adaptarse a las dinámicas de la existencia pequeño-burguesa, hecha de (aparentes) buenas amistades, domingos en la iglesia del barrio y trabajos donde las manos no se ensucian de barro.

De espíritu libre e indomable, Mamma Roma se convierte en esclava de sus propias inalcanzables aspiraciones, que la llevan hasta a retomar la calle cuando en su vida reaparece definitivamente Carmine, quien la amenaza con desvelar su pasado secreto a Ettore si no vuelve a la prostitución. Significativo es, también, que su forma de entender la realidad y expresarla, tan irreverente y desvergonzada al inicio de la película, pase a ser acorde a los vínculos del esquema patriarcal, como cuando le dice a su hijo, en ocasión de su primer día de trabajo en la *trattoria* del señor Pellissier: “No ‘o sai che da oggi diventi er capo de famija?”.

Totalmente cegada por su afán de alcanzar la estabilidad burguesa, Mamma Roma termina arrastrando inconscientemente a Ettore hasta una muerte tanto trágica cuanto anunciada, fruto de su desmesurado amor materno y del deseo de garantizarle un futuro “mejor”. Un amor que, desde una perspectiva absolutamente conformista, podríamos definir inapropiado; hecho a menudo de miradas cómplices y momentos en los que los cuerpos de madre e hijo entran en contacto de forma casi incestuosa<sup>2</sup>: en resumidas palabras, un sentimiento completamente fuera de los parámetros de la sociedad conservadora, como lo es la esencia de estos dos personajes, aplastados directa (Mamma Roma) e indirectamente (Ettore) por el peso de este nuevo mundo pequeño-burgués, su mentalidad y sus dinámicas.

---

<sup>2</sup> Al respecto, es emblemática la escena en la que, recién llegado Ettore a Roma, madre e hijo bailan juntos un tango y mientras intentan un *casquè* se caen al suelo riéndose.

Si en una sociedad patriarcal la dimensión femenina es tierra fértil para la alteridad, por lo contrario, se debería considerar el género masculino, entendido como espacio masculinizado, como sede de la cultura homologante, en cuanto conectado tradicionalmente con el poder, estrechamente vinculado al pensamiento burgués y eje alrededor del cual giran todas las demás categorías relativas a la sexualidad.

Sin embargo, lo femenino, como ya anticipado, ha de entenderse como un valor transgénero, un territorio que puede ser perfectamente ocupado por todo hombre que sepa evadir de la esfera de la identidad masculina y por ende de la mentalidad conformista.

En la producción cinematográfica pasoliniana podemos destacar dos claros ejemplos de personajes masculinos que, claramente apartados de su rol de género, brillan por su absoluto anticonformismo. Un anticonformismo que se hace patente precisamente a partir de una desviación de las conductas sexuales comúnmente aceptadas por el heteropatriarcado. Nos referimos al joven y seductor huésped del largometraje *Teorema* (1968), quien, a través de su pansexualidad, “rappresenta la sacralità del sesso come forza mitica, misteriosa, distruttiva, irriducibile a qualsiasi ordine istituzionale” (Santato, 1980: 258); y por supuesto a Julian Klotz, protagonista de la película *Porcile* (1969), cuya zoofilia no constituye una aberración, sino una metáfora de su máxima alteridad respecto al contexto en el que vive.

*Porcile* resulta particularmente interesante de cara a nuestro estudio porque en este filme aparecen dos personajes femeninos que, a diferencia de los analizados hasta ahora, permanecen completamente atrapados en la cárcel del género y en la telaraña de la homologación. El primero es la Señora Klotz, madre de Julian y prototipo de la mujer burguesa, prácticamente reducida a una máscara sin un mínimo de individualidad. El segundo, mucho más profundo, es el de Ida, chica progresista y de ideas aparentemente revolucionarias, cuyas protestas, sin embargo, pueden ser fácilmente asemejadas a las de aquellos jóvenes extremistas burgueses, quienes, según Pasolini, luchaban simplemente para tomar el lugar de sus padres conservadores. La incapacidad de Ida de eludir la homologación y de representar algo más que una mera

alternativa dentro de la cultura dominante está vinculada y curiosamente ejemplificada por su reticencia a la hora de desprenderse de su papel de género, que la lleva, en sus diatribas con Julian, a entender y expresar el orgullo revolucionario y el derecho a la disidencia en clave fálica:

Ida: È giunto il momento, i ragazzi di Berlino per la prima volta si muovono. Per protesta, andranno apisciare contro il Muro in diecimila. E i comunisti, dall'altra parte, staranno a guardare...

Julian: Quella cosa che tu non hai...

Ida: Ma io sono una bambina maschio: e piscerò anch'io.

A través de estos últimos ejemplos y de todos los sacados a colación, se ha intentado demostrar que las mujeres desempeñan un papel crucial dentro de la obra pasoliniana, pero más que los personajes femeninos en sí es lo femenino que, gracias a la dialéctica marxista propia de un discípulo, aunque herético, de Gramsci, es reconducible a una alteridad la cual es imprescindible recuperar y conservar en la lucha para los derechos de los “otros”. Una lucha que, como se ha evidenciado, debe surgir de la voluntad de dinamitar todas aquellas construcciones artificiales que oprimen a los individuos y que imposibilitan cualquier aspiración realmente palingenésica:

Contro tutto questo voi non dovete far altro (io credo) che continuare semplicemente a essere voi stessi: il che significa essere continuamente irricognoscibili. Dimenticare subito i grandi successi: e continuare imperterriti, ostinati, eternamente contrari, a pretendere, a volere, a identificarvi col diverso; a scandalizzare; a bestemmiare (Pasolini, 2009: 215).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Duflot, J., *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, Barcelona, Anagrama, 1971.
- Morán Rodríguez, C., “Partidario de la barbarie: Pasolini, Medea, 1969” [en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 7 (2014), pp. 42-57, [30/10/2016] <<http://www.uv.es/extravio>>

- Pasolini, P. P., “Acculturazione e acculturazione”, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 22-25.
- Pasolini, P. P., “Relazione al congresso del Partito radicale”, *Lettere Luterane*, Milano, Garzanti, 2009, pp. 204-215.
- Pasolini, P. P., “Porcile”, Teatro 2. *Porcile, Orgia, Bestia da stile*, Milano, Garzanti, 2010, pp. 29-123.
- Petrilli, S., “Genere e fuori genere: il discorso e il femminile in Pier Paolo Pasolini” [en línea] *Revue Interdisciplinaire "Textes & contextes"*, 2 (2009), [30/10/2016] <<http://revuesshs.u-bourgogne.fr/textes&contextes/document.php?id=714>>
- Santato, G., *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza, Neri Pozza, 1980.
- Siti, W., De Laude, S. (eds.), *Pasolini. Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1723-1730.

**DESTEJIENDO LA HISTORIA: LA OTRA PENÉLOPE**  
**UNDOING THE HISTORY: THE OTHER PENELOPE**

*Elena Fernández Treviño*  
*IES Miguel Fernández de Melilla*

RESUMEN

Se trata de un recorrido a través de la historia para encontrar otros modelos de mujer que desafíen el modelo tradicional de Penélope esperando a su amado. A través de estos modelos que iremos descubriendo en la literatura hallaremos referencias femeninas que tejen otros hilos y nos traen signos de libertad femenina que actúan como modelos vivenciales y pedagógicos que nos muestran la verdadera historia de las mujeres contadas por ellas mismas y que a la par actúan como referentes reales y no como los arquetipos de mujer impuestos por el patriarcado.

**Palabras clave:** Penélope, feminismo, educación, literatura.

ABSTRACT

It's a journey through history to find others models of women who challenge and dismantle the story of Penelope waiting for her beloved. Through these models that we will discover in literature we will find feminine references that weave others threads and bring us signs of female freedom and serve as a pedagogical and experiential model, and also are part of our history.

**Keywords:** Penelope, feminism, education, literature.

**1. ADMIRANDO LOS TELARES DE LA LIBERTAD**

"La mayoría de las mujeres que han despertado recuerdan haber dormido, haber sido dormidas"<sup>1</sup> dice Helene de Cixous. "Despertad mujeres, hablad, dónde estáis mujeres".

María Milagros Rivera nos recuerda cómo siempre ha habido espacios de libertad femenina y que nuestra historia, la de las mujeres, no es la historia de lo que pudiéramos

---

<sup>1</sup> Esta frase la cita Yolanda Beteta Martín en su artículo "Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de los mitos. Yolanda nos explica por qué y dice entre otras cosas. "Las mujeres han sido dormidas para ser adoctrinadas cognitivamente, emotiva y corporalmente en los parámetros androcéntricos".

haber hecho o pensado, sino que nuestro modo de estar en el mundo, como seres sexuados en femenino, ha atravesado nuestro modo de ser y de crear y ha transformado el mundo alrededor. Y sobre todo que las mujeres siempre hemos creado espacios de libertad femenina y siempre ha habido mujeres creadoras, escritoras, pintoras, pensadoras. Tan solo hace falta rastrear la historia.

En palabras de Milagros:

Las mujeres sentimos, los hombres sienten, las mujeres pensamos, los hombres piensan, las mujeres andamos, los hombres andan, las mujeres hablamos, los hombres hablan. Es decir, las funciones que realiza un cuerpo de mujer son las mismas que las que lleva a cabo un cuerpo de hombre. Pero ocurre que la experiencia de vivir en un cuerpo sexuado en femenino es distinta de la experiencia de vivir en un cuerpo sexuado en masculino<sup>2</sup>.

He titulado esta conferencia de la que os quiero hablar, "la otra Penélope" aludiendo al personaje que todos conocemos. Penélope es un personaje de la Odisea, uno de los dos grandes poemas épicos que, junto con la Ilíada, escribe Homero en el siglo VIII antes de Cristo. Como nos cuenta Homero, Penélope es la esposa del personaje principal, el rey de Ítaca, Odiseo. Ella espera durante veinte años el regreso de su marido de la Guerra de Troya. Por esta razón se le considera un símbolo de la fidelidad conyugal hasta el día de hoy. Pero yo vengo a hablaros de otra Penélope.

Yo recibí una educación en la que en gran parte el lado femenino de las cosas y de la vida, el lenguaje y las protagonistas mujeres de la historia estaban silenciados en los espacios del saber en la escuela y no aparecían. Ser conscientes de esa pérdida, de esa omisión cómplice de la mitad de la historia fue para mí un momento clave en mi vida, en mi forma de entenderme, en mis relaciones personales y en mi propia manera de dar clases y de entender mi profesión.

Las mujeres, como nos cuenta Ana María Piusi, sin embargo "hemos ido atesorando palabras y obras de mujeres del pasado, cuya originalidad y fidelidad a sí mismas han tenido la fuerza de romper los cánones patriarcales de pensamiento con conflictos que han resultado fecundos para contar su propia historia"<sup>3</sup>. Y estas mujeres estuvieron siempre, en todas las épocas y culturas. Nosotras recogemos esta herencia, este legado, y reconocemos que hoy estamos en presencia de conversiones culturales y simbólicas de la mano de las mujeres, en muchos campos del saber, con efectos sanadores y liberadores, gracias a una inteligencia femenina y a una labor constante esparcida por todo el mundo y ofrecida a

---

<sup>2</sup> Milagros Rivera nos aclara en su artículo "La historia de las mujeres que nombra el mundo en femenino" que toda criatura humana es sexuada idea que toma de la filósofa Luce Irigaray en su "Ética de la diferencia sexual".

<sup>3</sup> En "Volver a empezar. Entre vida, política y educación: practicas de libertad y conflictos fecundos". Además, es muy interesante su posición también en su artículo "Partir de sí: necesidad y deseo".

todos y todas. Hemos entrando en la apasionante tarea de estudiar y de rescatar a todas estas mujeres que han formado parte de la historia reconstruyendo una genealogía femenina como si tirásemos de ese hilo de la Penélope de Homero y destejiéramos la historia contada por el escritor para encontrar el hilo necesario que teje otra manera de decir y de ser y en cuya entretela sí nos vemos reconocidas las mujeres. Es sencillamente esa otra historia de Penélope contada por ella misma.

Y esta tarea ingente y necesaria de destejer para tejer juntos hombres y mujeres la verdadera historia, debe hacerse desde la propia escuela.

"Todos los seres humanos han nacido de una mujer", nos dice Adrienne Rich<sup>4</sup>. Ahí están comprendidas nuestras madres, nuestras hijas, nuestras hermanas, nuestras abuelas, nuestras amigas. Pero lo está cualquier mujer que anda por la calle, que te atiende en un supermercado, que te mira en una panadería, que espera largas horas en la frontera. Las mujeres y los hombres no somos, pues, en cuanto tales, ni iguales ni desiguales sino diferentes y dispares. Y esto es una fuente de riqueza y de sentido inagotable y sagrado.

Como docente a veces encuentro que las instituciones formativas tradicionales – salvando quizá las escuelas infantiles y de primaria, que todavía conservan el signo del amor y de la primacía de las relaciones, de la creatividad y del juego– se están convirtiendo, cada vez más, en lugares resignados y tristes para quien aprende y para quien enseña, lugares que mortifican el deseo y que sucumben a la norma y a la burocracia estéril. Su esterilidad se diluye en la superabundancia de reglas, instrucciones y formas de control, o, lo que es lo mismo, instrumentos del poder que inciden en una enseñanza utilitarista con vistas a obtener un futuro lugar en el mundo, según la lógica empresarial.

No debemos permitir que las escuelas se parezcan a las cárceles. El viejo filósofo Sócrates nos recordaba que era más apasionante y un reto para los seres humanos educar que castigar y que haciendo lo primero lograríamos la virtud necesaria para no tener que lamentarnos por lo segundo.

Estos patrones impostados de otros sectores y que amenazan las escuelas, nada tienen que ver con el humanismo y nos ofrecen una escuela sesgada y una cultura unilateral mutilada y mutiladora.

---

<sup>4</sup> Adrienne Rich nos cuenta esto en su obra "Of Woman Born"(Nacida de mujer), basado en su experiencia personal. Cuatro años antes se había divorciado de su marido y padre de sus 3 hijos. La propia Adrienne Rich es un modelo de mujer que rompe con los cánones de la época. Poeta y mujer activista denuncia la educación basada en la clase y el color de la piel, así como la discriminación por ser mujer y más por ser mujer lesbiana. Adrienne vivió con su amor, la escritora Michelle Cliff hasta su muerte a los 82 años. Rechazó la Medalla Nacional de las Artes como protesta a la política cultural y social de Bill Clinton.

Hay que recuperar una escuela que defienda su espacio como un espacio de disidencia, de libertad y de conquista de valores que más que utópicos son posibles. Como una realidad transformadora de la realidad misma. Una escuela que forme a sus ciudadanos y ciudadanas como hombres y mujeres educados en igualdad y respeto de las diferencias y que se reconozcan como parte de un mundo hecho entre todos y todas. Un espacio de heterotopía como contra espacio que preserve espacios de belleza.

Por eso creo que lo que en un aula, o en cualquier otro espacio educativo ocurre, no es simplemente que “se enseña”, o que “se aprende”, sino que primero de todo, "se vive" como nos dice el profesor y escritor José Contreras Domingo<sup>5</sup>. Porque el espacio de clase no es algo hermético ni cerrado, ni algo cuyo contenido puede ser siempre el mismo de manera mecánica o repetitiva. La enseñanza es algo creativo y abierto, que tiene la capacidad camaleónica de adaptarse a cada clima o a cada vida de cada aula. Y como la vida es algo que se va improvisando y que se va forjando, esta se va haciendo "camino al andar ", como decía el poeta Antonio Machado. Porque lo que pasa en el aula se parece más a la poesía que a cualquier ciencia, y mucho menos exacta.

Si además pensamos que esto de aprender es mutuo, yo de ellos y ellas (de vosotros y vosotras) y al contrario nos daremos cuenta que interactuamos en grupos humanos, con personas que están más allá del aula y de los pupitres y que tienen toda una vida al otro lado de las paredes y que a menudo esta interfiere o se cuele en el transcurrir del aula. Y si tenemos presente que la vida siempre es una referencia en la que tenemos que instalarnos porque ella debe actuar como guía que acompaña los contenidos de nuestras asignaturas, esta frase de que lo ocurre en el aula es vida, adquiere aún más sentido. Vida de dentro hacia fuera del aula y vida desde fuera hacia dentro.

Recuerdo la conferencia de Mario Vargas Llosa, cuando recogía su premio Nobel y que nos decía: "Aprendí a leer a los cinco años, en la clase del hermano Justiniano, en el Colegio de la Salle, en Cochabamba (Bolivia). Es la cosa más importante que me ha pasado en la vida<sup>6</sup>." Y es que básicamente enseñar puede reducirse a leer y escribir. A leer el mundo a través de los libros y leer los libros que otros han escrito para escribir la vida. Esa interacción entre leer y escribir y aprender a aprender a nosotros mismos y a relatar lo

---

<sup>5</sup> Lo dice José Contreras Domingo en su libro "Investigar la experiencia educativa" y en numerosos artículos donde concibe la experiencia educativa como experiencia que atraviesa lo objetivo y lo subjetivo y que fundamentalmente consiste en la adopción de una actitud: dejarse sorprender, abrirse a los interrogantes y dejarse contagiar por lo que ocurre en clase, por lo que podemos aprender del alumnado en cada experiencia de vida en cada clase.

<sup>6</sup> Puede leerse el discurso completo en el siguiente enlace:  
[https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2010/vargas\\_llosa-lecture\\_sp.pdf](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.pdf)



que nos sucede de la vida a los libros y al contrario me cautiva y para mi resume muy bien las alas que nos dan estas herramientas y lo lejos que podemos volar con ellas.

Creo que la clave está en romper las barreras de nosotras mismas y romper los espacios y los tiempos y hasta los contenidos que encorsetan el aula y la sujetan convirtiéndola en un espacio que agobia y mata en lugar de un espacio de transformación constante. Porque al alumnado hay que ofrecerles algo mejor que lo que tienen ahí fuera bajo el sol. Hay que abrirles ventanas en la mente y no cerrarles con cremalleras las posibilidades que contienen.

En el caso de las mujeres, el reto es aún mayor. No podemos obviar un mundo que pide a gritos recuperar toda una historia de simbólico femenino dormida, pero no inexistente. Ahora que la libertad femenina es un hecho en todos los países, en el sentido de que las mujeres toman conciencia de esto y se rebelan contra una lógica patriarcal, ahora que buscamos nuestras raíces, como las buscaron todas las mujeres que escribieron y que crearon espacios de libertad femenina, os hablo de esa Penélope que ya no espera tejiendo y se resigna al telar de la historia, sino que desteje para encontrar un sentido nuevo de espera, y a un nuevo Ulises esperado, ese hombre nuevo que es cómplice, que es compañero y que te mira y que te reconoce y te hace ser siendo contigo. Hombres y mujeres tejemos la historia nueva que nos hace libres y que no se construye edificando un género por encima del otro, sino que se construye dando pasitos juntos, tendiendo puentes y queriendo igualdad en derechos y oportunidades, pero respetando y amando las diferencias.

Unas diferencias que están en todos los seres humanos que deberíamos romper todas esas etiquetas que no nos dejan avanzar y nos colocan grilletes en lugar de alas. Unas diferencias que están en todas partes y nos enriquecen y nos hacen mejor y más interesantes y que no deben ser excusa para que unos seres humanos dominen a otros. Esta es una madeja que se ha tejido mucho y nos ha impedido ver y que siempre debe destejarse otra vez porque se olvida de señalar el camino a menudo.

El género, lo que significa ser mujer u hombre, es solo una construcción social que a menudo manejan los hilos del poder y que con la destreza y el tiempo necesario debemos a la manera de los artesanos del amor y de la paz restaurar con destreza a un equilibrio necesario. A la manera de las tejedoras de sueños, que no se conformaron nunca, a la manera de los artesanos de la piel, para recuperar el cuerpo que nos pertenece, a la manera de los y las labradoras de la tierra y de la historia, para que den el objeto de arte y el fruto necesario que nos deleite o alimente, o la pieza de tela que nos cubra a todas y todos. Y a la

manera de los poetas, que cuidan de las palabras y del lenguaje para que pueda ser cantado en femenino y masculino y hable de un mundo mejor que este.

Es esta libertad, la libertad femenina, la que lleva a nombrar, hoy, el mundo en femenino. Se trata de escribir historia, de ocupar un puesto, un cargo o un lugar de decisión o de responsabilidad, sea el que sea, teniendo constantemente presente que la autoridad existe, y que es distinta del poder. Porque la autoridad como nos explica María Zambrano<sup>7</sup>, viene de la palabra *augere* que significa crecer, acrecentar y que atiende a la vida, al seguir viviendo, es decir, propicia la creación y la fecundidad. O sea, que es posible abrirse, en cualquier sitio, a otro orden de relaciones: un orden de relaciones que no lo nombra el poder sino la relación de autoridad, esa relación que propicia la creación y la fecundidad; y que es, históricamente, más propia de la experiencia humana femenina que de la historia masculina. La autoridad se orienta y orienta la vida y la historia hacia la aurora, hacia el nacimiento y la luz, no hacia el ocaso o la muerte.

## 2. ESCUCHEMOS EL CANTO DE PENÉLOPE CUANDO COSE, O NO

¿Y cómo caminamos todo esto? Volviendo al mito de Penélope. Conocemos el mito troyano a través de las voces de los héroes homéricos, las calamidades del regreso de los héroes a Ítaca mediante la perspectiva de Odiseo, Pero, ¿qué tendrían que decir los personajes femeninos de los mitos si les cedemos el papel de narradores? La subversión de los mitos permite adentrarnos en un mundo mitológico en el que las mujeres regresan a una Ítaca tradicionalmente dominada por la primacía del androcentrismo; un mundo en el que las heroínas habían permanecido silenciadas en su propio hogar. Odiseo retornó a Ítaca pero Penélope nunca pudo salir de ella, ¿no nos cuenta esto parte de nuestra historia? Si en la historia los protagonistas son los hombres, y el modelo de mujer que el narrador de esta historia nos muestra siempre es el mismo. ¿Nos quedan referentes para mostrarles a nuestras alumnas y de paso también que los chicos acepten y reconozcan otros modelos de mujer?

Las versiones poshoméricas reelaboran el mito, y reinterpretan al personaje. De este modo se hace a Penélope ceder sucesivamente ante los 129-136 pretendientes, siendo el dios Pan el resultado de estos amores. En otra versión, Penélope es castigada por Odiseo a

---

<sup>7</sup> María Zambrano en su libro "Filosofía y educación" nos habla de manera magistral de lo que significa una enseñanza integral que incorpore la emoción y se valga de la autoridad y el amor de quien nos enseña y que nada tiene que ver con el poder. Ella critica el excesivo y abusivo uso de la razón en detrimento de otras capacidades en lo que aprendemos y en cómo aprendemos.

su regreso, bien siendo desterrada por su infidelidad (acabaría entonces muriendo en Mantinea donde se levantaba su sepultura) o bien el propio Odiseo le daría muerte como castigo a sus amores adúlteros con el pretendiente Anfínomo. Pero en la mayoría de las versiones ella permanece fiel a su esposo e incluso llega a tener un segundo hijo con él.

Sin embargo, a lo largo de la historia encontramos muchas versiones de Penélope, tantas como tipos de mujeres, y si rastreamos su tejer y destejer y escuchamos a la Penélope que nos cuenta su historia, descansaremos en la entretela de una historia que es la nuestra.

Como nos dice la poeta argentina Olga Zamboni, "Nadie sabrá de vos, Penélope, mas que el diseño que te forjaron los homeros y las mitologías"<sup>8</sup>.

En el estudio de Iván Pérez Miranda, "Penélope y el feminismo, la reinterpretación de un mito", nos encontramos una Penélope creadora y urdidora del mito y de la trama que se llega a inventar a ella misma como hace la escritora cubana Juana Rosa Pita en los poemas reunidos en "Los viajes de Penélope", y así nos dice:

Año tras año  
diste muerte a los tercos pretendientes  
que orillaban mi patio:  
desde fuera del tiempo  
los vencías  
antes aun de divisar la playa  
en que nos damos cita.

Y yo que los quería ya de tanto  
tejer por destejerles y por tanto  
reclamar tu mirada  
los veía morir uno tras otro  
a golpes de infinito  
tiernamente inmutable.

Así murió el que me entreabría  
las ventanas del alma  
murió el que sepultaba  
las llaves de mi nombre  
en el océano:  
murieron porque aún no había Dios  
ni trinidad ni magia.

O la Penélope de Katerina Anguelaki-Rooke en "Los papeles dispersos de Penélope", donde se asocia la tela y la escritura. O encontraremos a la Penélope que nos narra Gioconda Belli en su novela "La mujer habitada", donde nos cuenta:

No quería hacer de Felipe el centro de su vida; devenir en Penélope hilando las telas de la noche. [...] Penélope nunca le simpatizó. Quizás porque todas las mujeres, alguna vez en su vida, se podían comparar con Penélope. En su caso, no era asunto de temer que Ulises no se

<sup>8</sup> Olga Zamboni escribió "Mitominas", un libro de poemas en el que rescata mujeres míticas de nuestras raíces clásicas, heroínas de todos los tiempos y de todos los días.

tapara los oídos a los cantos de las sirenas, como sucedía con la mayor parte del Ulises moderno. El problema de Felipe no eran las sirenas; eran los cíclopes. Felipe era Ulises luchando contra los cíclopes de la dictadura.

Y el problema de ella, moderna Penélope a su pesar, era sentirse encerrada en la casilla limitada de la amante. [...]

En balde, pensó Lavinia, los siglos habían acabado con los espantos de las cavernas: las Penélopes estaban condenadas a vivir eternamente, atrapadas en redes silentes, víctimas de sus propias incapacidades, replegadas, como ella, en Ítacas privadas.

Por su parte, la misma autora vuelve al mito en el personaje de Jerónimo de "Sofía de los presagios" que se erige en el perfecto Ulises y que tras zambullirse en las aguas peligrosas de Sofía decide regresar al remanso de tranquilidad que le ofrece su esposa. Aquí no va a haber ninguna connotación ideológica, tan sólo un rechazo a los hombres que, como Jerónimo, se conforman con una relación cómoda, nada pasional y que permite que el mundo siga donde está. Esta actitud del abogado queda plasmada así en la novela:

Ahora tenía cera en los oídos y estaba amarrado al mástil, como Ulises, listo a atravesar los conciertos de sirenas y a esperar una Penélope que realmente tejiera telas, noche a noche, con una tenacidad que hiciera que el viaje valiera la pena. Hasta había empezado a pensar que quizás Lucía, su esposa, era esa Penélope que él buscaba en otras mujeres.

Sofía ya no será una Penélope subversiva como Lavinia, sino que queda simbolizada como sirena -o incluso como la Circe abandonada por Ulises-, como mujer que puede llevar a Jerónimo a experimentar una serie de sentimientos que probablemente le harían perder el control de su vida. Jerónimo no desea estar con una mujer independiente, con carácter y que no se conforme con cualquier cosa, busca a alguien que «teja telas», es decir, tradicional, tranquila, sumisa, que no desborde su capacidad de dominio o de autocontrol.

También nos encontramos con la Penélope que nos cuenta Antonio Buero Vallejo, en "La Tejedora de Sueños" (1952), que hace que Penélope se enamore de uno de los jóvenes a los que Ulises da muerte. Hay versiones donde Penélope y Ulises envejecen, como en la de "¿Por qué corres Ulises?" (1976) de Antonio Gala, o en "El Último Desembarco" (1988) de Fernando Savater.

Y es que en las nuevas interpretaciones del mito se pasa de la mujer que espera a la mujer que actúa. Así Xohana Torres hace que Penélope, en el poema homónimo, cansada de tanto ovillo y tanta historia, se eche también a navegar. Las hay también que marchan a la guerra pues Oriana Fallaci también hace que Giovanna, una Penélope actual, se marche en "Penélope en la guerra". O la Penélope de la poeta de la generación del 27 Francisca Aguirre, que crea un sujeto lírico para esa voz interior que quiere dejarse oír y que queda recluida en una isla Ítaca, como queda recluida la mujer de siglos en su hogar y la espera de su marido.

Cito aquí el poema de Francisca Aguirre que tiene a bien mezclar a Penélope y a la mujer de Lot:

Me he quedado parada  
a mitad del pasillo  
y hacia atrás he vuelto los ojos,  
hacia mis tiernas construcciones,  
a mis primeras tentativas. [...]  
He contemplado detenidamente,  
sin apasionamiento  
los ansiosos esfuerzos  
de estos treinta y seis años míos [...]  
y he visto con asombro y espanto,  
este andamiaje de segundos  
borrándose bajo un acuoso salitre,  
Y he luchado desesperadamente  
contra esa solidez de sal y lágrima,  
que poco a poco me va inmovilizando.

En la versión de la escritora premio Nadal en su libro "Los estados carenciales", Penélope, que ha abandonado a Ulises y a su hijo Telémaco, se hace diseñadora de moda según la versión de Ángela Vallvey, y que no dice no a sus pretendientes. Mujeres que siempre se rebelaron de los dictámenes del patriarcado, o las que cosieron desde niñas porque "coser las salvaba", como hacía la escultora Louise Bourgeois.

Una escritora de actualidad, Margaret Atwood reescribe el mito de Penélope en la novela Penélope y las doce criadas (2005). Atwood ya había rescatado del pasado mítico a Elena de Troya en su poema 'Elena de Troya baila sobre la barra de un bar', en el que desde una mirada feminista desmitifica el personaje al convertir a Elena en bailarina de striptease. En Penélope y las doce criadas, la autora reelabora uno de los episodios de la Odisea que constituye el paradigma de la violencia patriarcal sobre las mujeres y las relaciones de dominio y subordinación. El canto XXII de la Odisea recrea la violenta reacción de Odiseo al regresar a Ítaca y comprobar que su hogar se ha convertido en un nido de pretendientes que intentan apoderarse de sus riquezas y de su más preciada "posesión", Penélope. En un despliegue de masculinidad, la violencia se erige como un rasgo inherente a la categoría de lo masculino, Odiseo acaba con la vida de los pretendientes y ordena a su hijo Telémaco la ejecución de las doce criadas de Penélope acusadas de haber mantenido relaciones con los eternos pretendientes. Obviando la orden paterna de acuchillarlas por la espalda, Telémaco las ahorcó en fila hasta morir. El trágico episodio está narrado desde el punto de vista de Odiseo y las doce criadas se perfilan como sombras que no tienen nada que decir, que no padecen, que aceptan trágicamente su destino. Pero, ¿qué dirían Penélope y las doce criadas si el mito les hubiera dado voz?

Penélope advierte a las mujeres del peligro de ser cosificadas en modelos de feminidad y de la manipulación que realiza el patriarcado acerca de lo que debe ser y sentir una mujer.

¿Y en qué me convertí cuando ganó terreno la versión oficial? En una leyenda edificante. En un palo con el que pegar a otras mujeres. ¿Por qué no podían ellas ser tan consideradas, tan dignas de confianza, tan sacrificadas como yo? Esa fue la interpretación que eligieron los rapsodas, los recitadores de historias. “No sigáis mi ejemplo”, me gustaría gritaros al oído.

Hay Penélopes que esperan contándonos en alto su propia historia, en la interesante propuesta teatral que Itziar Pascual muestra, en "Las voces de Penélope", y que dejan de ser ese objeto solo de deseo cantadas en las Penélopes de los cantautores Juan Manuel Serrat o Ismael Serrano y sobre la que luego volveremos. Para contestarle a la versión oficial, Itziar Pascual, en la obra antes citada nos dice esto:

La historia oficial no me representa, porque está tallada por los vencedores. La mía la escribí en piedra mi marido, Ulises. Fue una vida para la gloria y la conquista, el triunfo sobre la guerra y la muerte. Mi conquista fue mucho más discreta: la del diminuto espacio del ser y el estar. Aprendí a esperar, pero no como ellos creen. La espera es una forma de resistencia. Es un acto silencioso de reafirmación. [...] Al principio es verdad- esperaba por él. Esperaba la sorpresa de su barco en el horizonte [...]. El tiempo me hizo menos dependiente. Asumí que aquel hijo era solo mi hijo; que la historia de nuestro tálamo estaba perdida y obviada. Que solo volvería cuando se sintiera satisfecho de sí mismo. Aunque ello le llevara buena parte de mi historia cotidiana; lo mejor de mi juventud y de mi fe en la vida [...]. El dolor. (Largo silencio.) Las primeras lunas me visitaron con el hastío de la vejez prematura. Me preguntaba por el sentido de aquella ausencia, de aquel ir en busca de bienes, ese infinito deseo por lo que no tenía. Ese querer siempre más. Fue entonces, una de esas noches, cuando alguien me sugirió el juego del telar. A tejer y destejer [...]. Imprescindible para hilar esa parte de historia oficial que tanto les gusta[.]. A veces me pregunto qué le hizo volver. No lo hizo por mí. La vejez me ha hecho intuir que fue un acto de demostración. Había salido triunfante de las batallas, nadie podía con su tenacidad. Un guerrero sin oda no es nadie. [...]. La espera me hizo más fuerte, más segura y descreída. Llegaban rumores constantes de regresos o tragedias. Y un día aprendí a esperar. A esperarme a mí misma. Y a proteger un poco ese lado del corazón que se hace arena o fuente, dependiendo de la luz que lo ilumina. Aprendí a mirar mi sombra paseando por la orilla con una tristeza que construye futuro. Esa tristeza dio paso a la serenidad. Y la serenidad a la calma. Y la calma a la inquietud por ser yo, no la espera de otro. Me esperé a mí misma. Esta es mi verdadera historia.

Esta es la Penélope abandonada y reencontrada para, al final, ser ella quien acaba decidiendo, construyendo en soledad su propia identidad: el reencuentro consigo misma.

### **3. DEMOS LAS ÚLTIMAS PUNTADAS DE ESTE TELAR QUE ES NUESTRO**

“La mayoría de las mujeres que han despertado recuerdan haber dormido, haber sido dormidas”. Esta frase de Hélène Cixous con la que empezamos sintetiza los efectos que la violencia simbólica, impulsada por las estructuras patriarcales, ha desencadenado sobre la

configuración de las identidades femeninas y las formas en que las mujeres interpretan el mundo y se interpretan a sí mismas. Las mujeres 'han sido dormidas' por un complejo entramado simbólico que ha somatizado progresivamente unas relaciones de género asimétricas y ha lastrado su capacidad para ser y sentirse mujeres libremente. Pero ahora sabemos que no dormíamos ni estábamos en Marte, que tejíamos, creábamos, escribíamos, pintábamos, componíamos, o que aun durmiendo las mujeres soñábamos...

Confío en que otras, otros, en particular las más jóvenes y los hombres alejados del patriarcado, se hayan dejado enamorar por ese deseo que nos ha movido durante estos años, y sigan siendo un nuevo inicio para que la realidad cambie junto y gracias también

a ellas y ellos. Confío en su deseo de un más de felicidad y de estar ahí libremente en primera persona, en relación con otras u otros, para que el mundo pueda hacerse según nuevas visiones.

Rescatemos los nombres y las vidas de esas mujeres que cosían la otra historia, que es la misma de todos. De este modo encontraremos referentes como espejos en los que las mujeres podríamos mirarnos.

De esas maestras del pensar y de transmitir la educación donde se pone en juego el cuerpo y la poesía, donde se pone el amor y la vocación y el cuidado,..

Cada Penélope que aquí se narra es una mujer. Cada una de ellas es una metáfora para comprendernos a nosotras mismas, nos coloca un espejo, nos invita a indagar en las vidas de mujeres que vivieron su propia historia. Científicas, poetas, filósofas, historiadoras, o mujeres protagonistas de otra historia. Contar la historia de las mujeres y sus deseos nos sirve para no prolongar inútilmente una cultura unilateral mutilada y mutiladora, privada de autoridad femenina, un fraude cultural que silencia el sujeto femenino.

Lo que ocurre dentro y fuera de la escuela debería trasladarse a la política, si la política, como nos invita a pensar Luisa Muraro, es el movimiento libre del alma y de los cuerpos, donde antes existía sumisión a los más fuertes y a la casualidad, y es un elemento de promesa y de apertura en el presente, hacia el que hay que mirar con confianza. Pero la política entendida como todo lo que hacemos también. Repensar nuestro imaginario, como nos invita a hacer Vita Cosentino: no significa lograr un cambio revolucionario y excepcional, a la manera masculina, sino sufrir una metamorfosis, una transformación desde el interior extendida y radical como puede ser el paso de oruga a mariposa, como también nos cuenta Zambrano. Las metamorfosis no son lineales y requieren tiempos largos, pero se nutren de pasos o pasajes del ser repentinos, y de conflictos. Conflictos fecundos como los que hemos abierto con los hombres de nuestras casas, y de nuestro

entorno, como los debemos abrir al cuestionar los currículos de las escuelas y a ocupar nosotras y nuestra genealogía femenina los espacios públicos, donde algunos, por ahora pocos, están apostando junto con otros y otras por la puesta en juego del sentido libre de su diferencia, y por supuesto y urgentemente también en educación. Hoy, junto a hombres que comparten con nosotras una apuesta política por la educación a partir de la propia diferencia, sentimos que es útil intentar hablar con mujeres partidarias de las políticas de género en la escuela y en la universidad, incluso abriendo conflictos, que esperamos sean fecundos.

Creo a veces sentir todo lo no dicho o revelado por los docentes en la escuela y el vacío en las entrañas de nuestro alumnado. Recorro yo también, como nos cuenta Laura Mora, en su libro "Un derecho del deseo, un derecho sexuado"<sup>9</sup>, al personaje de Blimunda Sietelunas, un personaje de José Saramago. Blimunda, cual Casandra portuguesa del siglo XVIII, al comer cuscurros de pan tiene la capacidad extraordinaria de ver en el interior de las personas. Y sufre de soledad y de vértigo ante tanta revelación, algo que no puede soportar si no es transitando como una iluminada. Retomando la reflexión de Laura en su libro yo me pregunto también, ¿cuáles son nuestros mendrugos de pan? ¿De qué sirve ver si una no encuentra mediación para poner lo visto en el servicio de otras y otros?

Rastrear otra manera de hacer educación es bucear en la historia de nuestras homólogas. Constantemente abandonamos a las Antígonas que nos encontramos por el camino, huyendo también de nuestra propia oscuridad y de la lucidez que te da reconocerla como pasadizo hacia la propia luz. Y bucear en mujeres que nos han traído otras...porque a mi María Zambrano me trajo a Antígona que ya nos contaba cómo salir de las tinieblas, Antígona me habla de la desobediencia que me lleva a Lillith, y ella me lleva a la heterodoxia de las beguinas o de Teresa de Jesús o de sor Juana., a la disidencia de Safo, el empeño de María Moliner, la piedra fundadora del primer feminismo de Beauvoir, el descaro de las mujeres que se quitaron el delantal y el sombrero, o la habitación propia de Virginia Woolf o los cuadros de Frida, porque a veces cuando echamos la tierra que pensamos que nos sepulta fuera, no nos damos cuenta que escarbamos y hacemos un hoyo cada vez más profundo.

Me trae a las hetairas, a Aspasia, a las albigenses, Cristina de Pizán, Hildegarda von Bingen, Artemisia Gentileschi, Margarita Porete, las preciosas, las hermanas Brontë, Simone Weil, Emily Dickinson, María Zambrano, Simone Weil, Hannah Arendt, Virginia

---

<sup>9</sup> Es muy interesante como Laura cuestiona su profesión como docente y la "ley del padre" en el ámbito de lo jurídico y encuentra en su profesión de docente un lugar nuevo desde la diferencia sexual y la libertad femenina.



Woolf, Luisa Muraro, y otras muchas que han interpretado la libertad como experiencia femenina, también a las sufragistas de todos los siglos y países, a las mujeres de las revoluciones necesarias, a las que lucharon contra el apartheid, a las que tejieron la red más inmensa de cuidado en sus casas y que permitieron que los hombres no se cayeran tras sus saltos mortales, las que creaban su propio canon, o escondían sus nombres tras las sombra de un pseudónimo tras un libro o un cuadro, las que llenaban cuadernos de notas, o morían por la acción de la radioactividad, mujeres que siendo hacedoras de vida, tejiendo desde el útero la humanidad entera, no son las protagonistas de la razón y sus antinomias y anidan en las paradojas de la vida. Mujeres que crearon terrenos fértiles de luz propia, sin pretender medirse con nadie...Todas estas mujeres nos hablan de una libertad y un espacio femenino que ha existido siempre y que tiene sentido. Estos espacios de mujeres han contado con instrumentos propios que cosían los rotos de una historia violenta y desgarrada. Con el hilo del amor, del cuidado, de la escucha, de la no-violencia, del detalle, de la palabra, El verdadero tejido, la urdimbre de la historia se escribía ya en las cuevas y se ha escrito entre fogones y telas. Son todas ellas y muchas más, esa otra Penélope.

María Zambrano nos dice que “la luz solar del mediodía, en su intento de acapararlo todo, oculta lo que no es alcanzado con sus rayos, lo que no puede ser estructurado en su sistema, pero una luz más tenue y sin pretensiones permite que los objetos se revelen<sup>10</sup>”. (Zambrano, 1988)

La aguja descansa, el tejido se ha hecho. La trama se formó de mi historia, pero también de otras historias de mujeres que pertenecen a mi genealogía, directa, indirecta, cercana, o mucho más antigua, de historias de mujeres del pasado que viven en cada una de nosotras, mujeres que nos habitan.

No hay que destejer nada, como hacía Penélope cada noche. Al contrario. Habría que seguir tejiendo un manto más amplio con todas las experiencias por venir y las muchas del pasado y del presente en las que seguiré indagando y estando en absoluto deseo de practicar mi libertad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguirre, F. *Ítaca*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1972.

Atwood, M., *Penélope y las doce criadas*, Barcelona, Ediciones Salamandra, 2005.

<sup>10</sup> Esto lo dice Zambrano en una entrevista a cargo de Pilar Trenas emitida en el programa “Muy personal” (1988) de Televisión Española.

- Beteta Martín, Y., "Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de los mitos", *Investigaciones feministas. Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, 2009.
- García Gual, C., "Ulises, el más moderno de los héroes griegos", <<http://www.dste.ua.es/medite/Publicaciones/cd1/12Gual.pdf>>
- González Delgado, R., "Penélope se hace a la mar: la remitificación de una heroína", *Estudios Clásicos*, 128, 2005, pp. 7-21.
- González Delgado, R., "Penélope y el secreto de una espera: la pervivencia de una heroína griega en la poesía contemporánea", en Pedregal Rodríguez, A.; González González, M. (eds.), *Venus sin espejo. Imágenes de Mujeres en la Antigüedad Clásica y el Cristianismo Primitivo*, Oviedo, Ediciones KRK, 2005, pp. 327-345.
- Iriarte, A., "Mujer y religión: la Méter en el umbral del III Milenio", *Studia Historica, Historia Antigua*, vol. 18, 2000, pp. 91-101.
- Irigaray, L., *Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Akal, 2007.
- Irigaray, L., *Ética de la diferencia sexual*, Castellón, Ellago ediciones S.L., 2010.
- Jiménez Fernández, J., "¿El «velo» de Penélope? ¿la «caja» de Pandora?", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no 162, 1996, pp. 267-271.
- Kavadia-Simeonidi, "Penélope, arquetipo de mujer en el hogar: de la Odisea a nuestros días. El caso de una sociedad local en la Grecia de hoy", en Ballarín Domingo, P. y Martínez López, C. (eds.), *Del Patio a la Plaza. Las mujeres en las sociedades mediterráneas*, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 141-148.
- María Piussi, A., "Volver a empezar. Entre vida, política y educación: prácticas de libertad y conflictos fecundos". *Revista Duoda* 45 (2013) "La Política de las nuevas madres", pp 22-35.
- María Piussi, A., "Partir de sí: necesidad y deseo". *Revista Duoda* 19 (2013), pp. 107-126.
- María Piussi, A., Bianchi, L. (eds.), *Saber que se sabe*, Barcelona, Icaria, 1996.
- Mirón Pérez, M. D., "El gobierno de la casa en Atenas clásica: género y poder en el Oikos", *Estudios Históricos, Historia Antigua*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, vol. 18, pp. 103-117.
- Mora Cabello, L., *Un derecho del deseo, un derecho sexuado*, Barcelona, Icaria Editorial, 2015.
- Noguerol Jiménez, F., "Penélope no es lo que era: mitos femeninos en la última literatura escrita por mujeres", en Sevillano San José, M.C.; Rodríguez Cortés, J.;

- Olarte Martínez, M.; Lahoz, L. (eds.), *El Conocimiento del Pasado. Una herramienta para la igualdad*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 329-344.
- Pomeroy, S. B., *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*, Madrid, Akal, 1987.
- Reboreda Morillo, S. "Penélope y el Matriarcado", *ARYS*, 1, 1998, pp. 31- 37.
- Rich, A., *Nacemos de mujer*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Rich, A., *Sobre mentiras, secretos y silencios*, trad. de Margarita Dalton, Barcelona, Icaria, 1983.
- Rivera Garretas, M. M., *El Amor es el Signo. Educar como educan las madres*, Madrid, Sabina editorial, 2012.
- Zamboni, O., *Mitominas*, Buenos Aires, Ediciones Rueda, 2003.
- Zambrano, M. *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje clásico*, Madrid, Cátedra, 2012.
- Zambrano, M., *Filosofía y educación* (manuscritos), Sánchez-Gey Venegas, J., Casado Marcos de León, M., Alicante, Editorial Club Universitario, 2010.

**ALCUNI ASPETTI DELLA MARIOLOGIA IN DANTE, RILKE E ELIOT**  
***SOME ASPECTS OF DANTE, RILKE AND ELIOT'S MARIOLOGY***

*Alberto Fraccacreta*  
*Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"*

RESUMEN

La mariología es un aspecto importante della letteratura europea *tout court*. La poesía, en particular, se vio afectado por este impulso no sólo en Dante, en la famosa *Oración alla Virgen*, pero también en los autores que eran capaces de cantar, con similar altura de estilo, el misterio de María: Rilke, Eliot, Luzi. En la composición de los hechos de la vida de la Virgen, se tomaron en cuenta iconografía tradicional, así como el modelo bíblico.

**Palabras clave:** Dante, Murillo, Eliot, mariología, poesía.

ABSTRACT

Mariology is an important aspect of European literature *tout court*. Poetry, in particular, was affected by this impulse not only in Dante, in the famous *Prayer of the Virgin*, but also in the authors who were able to sing, with a similar height of tyle, the mystery of Mary: Rilke, Eliot, Luzi. In the composition of the facts of Virgin's life, traditional iconography was taken into account, as well as the biblical model.

**Keywords:** Dante, Murillo, Eliot, mariology, poetry.

**1. IL CONCETTO DI *MATRIA* NELLA LETTERATURA**

Ne *Il dottor Živago* Lara, la protagonista del romanzo, è associata alla Russia, la patria. C'è, in effetti, un legame molto forte tra il tema della donna, in questo caso il *tema di Lara*, e l'estrinsecarsi, o almeno l'aspirare ad una patria (Pasternak 2007: 57).<sup>1</sup> Lara è

---

<sup>1</sup> «Ma che cosa era Lara per lui, si ripeteva. Oh, a questa domanda aveva sempre pronta la risposta. Una sera autunnale nel cortile. L'aria è un contrappunto di suoni. Le voci dei bambini che giocano sono sparpagliate in luoghi a diversa distanza, come a indicare che tutto lo spazio è intriso di vita. Quello spazio è la Russia. La sua incomparabile, celebre madre, il cui nome è risuonato oltre i mari, martire testarda, stravagante, folle, adorata, dalle uscite sempre grandiose e fatali e sempre imprevedibile. Com'è dolce essere al mondo e amare la vita! Si vorrebbe dire grazie alla

la Russia, lo spazio-madre, l'infinita gratitudine alla vita. In un punto focale del romanzo si parla anche della Vergine: "In molti versetti la maternità immacolata di Maria viene paragonata al passaggio del Mar Rosso da parte degli Ebrei. Per esempio, nel versetto: 'Nel Mar Morto è stata tracciata una volta l'immagine della Vergine Sposa'" (*idem*). Lara, la patria, la Vergine, o anche: la donna, lo spazio, la *Thetókos*. Archetipi non solo culturali intimamente connessi tra loro.

È dunque un movimento verso la luce che mi guida, verso un'alba attesa e ogni volta nuova, che da Firenze [...] mi porta alla "sublime" Siena [...] a questa patria materna, questa "matria" – secondo un neologismo fortemente sentito dentro i lombi – che mi sono vista davanti come una Maestà su un trono di luce intagliato fra natura e sogno (Luzi, 2004).

*Matria*, neologismo coniato da Luzi per definire la corrispondenza Vergine/Siena, rivela la relazione concettuale tra l'essere madre e l'essere patria, aggiungendo al prospetto simbolico l'aurora come prefigurazione di *resurrectio* (in riferimento, in tal caso, alla *Maestà del Palazzo Pubblico* di Simone Martini). La donna è simbolo supremo nel quale l'uomo può scorgere l'accoglienza, la Cura autentica, il margine della salvezza. Dall'addizione dei fattori donna/patria scaturisce il dispiegarsi della *matria*, tema escatologico che rimarca in sé due acquisizioni di natura teologica: la verginità e l'umiltà. Qui subentra *ex abrupto* l'ideale mariano. San Bernardo, in relazione alla Vergine, suggerisce: "Tu senti parlare di una vergine e di una umile" (Bernardo di Chiaravalle, 1990). Il teologo di Clairvaux sottolinea che l'elemento dinamico dell'umiltà verginale è la maternità divina: Maria è l'utopia *reale* della letteratura, lo spazio compiuto per mezzo del quale avviene il convegno umano con il divino. Ciò che si intende affermare, in sostanza, è che il senso di maternità – e dunque il *locus* di recezione dell'alterità, l'incontro con la trascendenza, il tramite e la mediazione della *mistica città* – coincide con un principio letterario di natura *mariologica*, legato cioè al pensiero della Vergine quale *imago Dei*, luce-guida, simbolo di comunicazione con gli "elementi muti dell'esistenza".

Se la manifestazione del femminile, come afferma Walser, è da sempre collegata ad un qualcosa di "siderale",<sup>2</sup> l'Immacolata può definirsi il motore della poesia e soglia

---

vita per quello che è, dirglielo direttamente! Ecco, questo è Lara. Con queste cose non è possibile comunicare, ma lei è il loro simbolo, la loro espressione, il dono dell'udito e della parola dato agli elementi muti dell'esistenza».

<sup>2</sup> Cfr. Walser, 2016: 26: «Trascorsi pochi giorni soltanto dacché mi fui insediato, ovvero confortevolmente domiciliato nel nuovo domicilio, misi piede in un caffè concerto, là dove vidi palesarsi con pomposa leggiadria colei delle cui sembianze mi accadde d'invaghirmi con empito che in nessun modo mi sarei atteso in chi, fino a quel momento, si era distinto per aridità, prudenza, eccetera, come il soggetto da me rappresentato. Mi limitai a sussurrare quanto segue: "È questo per me castigo o premio, è arricchimento o miseria delle più nere? Ed è costei, che rimiro con occhi fra i più disutili e indegni, che guardo e contemplo con pupille sgranate, a capofitto nella cecaggine, invero soltanto un'en-

d'incontro del mondo trascendente. Ma, sotto tale scorta, la donna diviene indicibile. La divagazione sul *tema della donna* – il tema di Lara è, in questo modo, il tema di Maria – rappresenta, in verità, l'arte elusiva dell'indicibile. L'intera letteratura può essere concepita come uno sconfinamento sul tema della donna, che risiede, di per sé, al confine del dicibile. “Era come la morte per struggimento, o forse per esuberanza di gioia, come un vivere e amare in esultanza, un non poter più vivere a causa di un'immagine troppo bella, ricca, dolce della vita: talché quell'idea soavissima, traboccante di affetto e di giubilo, sembrava irrompendo prepotente nell'esistenza, precipitare e infrangersi su se stessa” (Walser, 2011: 19). In questo dominio sensibile dell'idea, però, c'è anche bisogno che la presenza e la storicità non siano del tutto mortificate. Il tentativo di *transfert* sulla realtà, operato dai provenzali, dagli stilnovisti e da Petrarca nella loro concezione sulla donna (*donna splendore, donna fantasma*), ha impedito una corretta descrizione del realizzarsi di tale idea nel concreto: vi è sempre un cozzo tra pensiero e atto, un'incongruenza tra sentimento e azione. Questo perché non si è riflettuto abbastanza sulla storicità dell'Immacolata, sulla sua esperienza vitale di donna. Il trasferimento dell'ideale sulla donna generica ha portato ad una degenerazione del ruolo della donna stessa, sino a consegnarla al ruolo disincarnato di *iddia* in un momento di profonda crisi di valori. È necessario, ora, che la donna procedi dalla *Virgo*: “Tutto desidero paragonare alla tua eccelsa grandezza: tutto ciò che di bello e affascinante intravedo nelle creature, tutto ciò che di grande e di virtuoso ammiro nei santi” (Tommaso da Kempis, 2015).

Mario Luzi, in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, collegandosi ad una particolare teoresi lirica della letteratura italiana, pone nuovamente Maria al centro di essa, riscattando il ruolo ingrato della Laura petrarchesca e della Clizia montaliana, e riportando l'origine all'“intera scena del tempo universale, l'intera visitazione terrestre e celeste degli uomini di sempre” (Piccini, 2008) dell'innografia mariana latina. Il Montfort, ne *Il segreto di Maria*, sostiene, a questo proposito, che la Vergine “è fatta unicamente per Dio e, lungi dal trattenere le anime a sé, le indirizza a Dio, e tanto più perfettamente a lui le unisce quanto più stanno a lei unite” (Montfort, 2015). Per tale ragione la mariologia della letteratura collima, forse, con la letteratura medesima al suo vertice, al suo inaspettato adempimento, sulla soglia dell'unico fine e dell'unica fine: la trascendenza. Il luogo in cui non è più. La realtà epistemica e metafisica nella quale la letteratura stessa si dissolve: “Dio non è ‘in qualche posto’, ma è la realtà. La realtà fonamen-

---

tità umana, o è una dea discesa in volo dagli spazi siderali?” e, mentre così andavo formulando tra me e me codesti o simili mormorii di beatitudine, ebbi la sensazione d'essere spacciato».

to di tutte le realtà” (Benedetto XVI, 2016). “Conclusione di tutto ciò che non può essere concluso”, chiosa Eliot nel *Mercoledì delle ceneri* (Eliot, 1961). Non è così preponderante notare quanto la letteratura mariana abbia influenzato le origini della letteratura europea – e comunque lo ha fatto in misura somma: si pensi al primo poeta spagnolo, Gonzalo de Berceo, con i suoi *Milagros de Nuestra Señora* –, bensì quanto, dietro all’idea stessa di letteratura, figuri un’importante intuizione mariologica: *il ritorno alla purezza e al cristallino, l’infanzia proiettata nel futuro della nuova concezione*. Questa è, all’incirca, la mariologia della letteratura; qui riposa il concetto di *matria*. La parola pura, vagheggiata da Mallarmé e Valéry, diviene la voce dopo il silenzio in vista dell’estremo silenzio, o meglio la parola *che è silenzio* per l’azione vivificante della misericordia. La parola pura coincide con l’approdo letterario a cui la mariologia conduce: la *lingua matria* (Grignani, 2006). Se il fine ultimo della poesia è la descrizione e la definizione dell’amore oblativo – l’amore adulto che si offre –, dell’alterità assoluta, dell’arte intesa come dono totale di sé, il *Fiat* di Maria ne rappresenta l’essenza. “Fiat mihi secundum verbum tuum” (*Lc 1,38*). Utopia rintracciabile, però, nel contesto di una vera e propria *mistica città di Dio*, Gerusalemme celeste, *matria* escatologica:

Isaia chiede che, dalla pietra del deserto al monte della figlia di Sion, Dio mandi l’Agnello dominatore della terra; questo agnello, che è il Verbo incarnato, come Divinità stava nel deserto del cielo dove non vi erano uomini. Lo chiama anche pietra per il riposo, per la fermezza e per la quiete eterna che gode. Il monte, dal quale chiede che venga, è misticamente la Chiesa nella quale Maria santissima, figlia della visione di pace, Sion (Maria d’Agreda, 2015).

## 2. DANTE, GIOTTO, SIMONE MARTINI

Partendo dal concetto di *matria*, si può pervenire, sia nella letteratura sia nelle arti figurative, a brevi ma significative osservazioni intorno alla natura *mariologica* della tensione liminare dell’opera in genere. In Dante è singolare notare che l’impulso iniziale e finale del viaggio deriva dalla Vergine. Nel momento in cui Dante è disperso, Maria parla a Santa Lucia che, a sua volta, chiama in causa Beatrice. Virgilio racconta al suo allievo quella che può definirsi una *catena d’intercessione*: “Donna è gentil nel ciel che si compiange/ di questo ’mpedimento ov’io ti mando,/ sì che duro giudizio là sù frange./ Questa chiese Lucia in suo dimando/ e disse: ‘Or ha bisogno il tuo fedele/ di te, e io a te lo raccomando’” (Inf. II 94-99). Ma la *pietas* mariana – per volontà di Dio, dispensatrice di grazie – agisce anche all’ultimo grado della contemplazione divina: “Donna, se’

tanto grande e tanto vali,/ che qual vuol grazia e a te non ricorre,/ sua disianza vuol volar sanz'ali./ La tua benignità non pur soccorre/ a chi domanda, ma molte fiata/ liberamente al dimandar precorre./ In te misericordia, in te pietate,/ in te magnificenza, in te s'aduna/ quantunque in creatura è di bontate” (Par. XXXIII 13-21) Solo dopo l'orazione alla Vergine e solo dopo il suo assenso, Dante può alzare gli occhi a Dio e la realtà circostante – Beatrice, San Bernardo, la Rosa dei Beati, la Vergine stessa – dissolversi nel puro *contemplatus* dell'infinita divinità. Maria è l'ultima soglia, l'ultimo gradino. Tale visione eidetica nella percezione dell'idea mariana ha la sua origine nell'innografia greca e latina e si sviluppa, diacronicamente, nelle laude volgari, tra le prime forme sistematiche di struttura metrica della tradizione europea. Una lauda, compresa nel *Laudario di Cortona*, di estrema bellezza e complessità è *Ave, donna santissima*:

Ave, donna santissima,  
regina potentissima.  
La virtù celestiale  
colla grazia supernale  
ente, Virgo virginale,  
discese benignissima.  
[...]  
Quasi come [’n] la vitrera  
quando i rai del sol la fera,  
dentro passa quella spera  
ch’è tanto splendidissima.  
[...]  
Tu se’ porta, tu se’ domo;  
di te nacque Dio e omo,  
arbore con dolze pomo,  
che sta sempre florissima.  
Per la tua scienza pura  
conservasti la Scrittura:  
tutta la gente s’assicura  
a te, donna purissima.

Queste strofe condensano in versi di straordinaria efficacia il cuore della meditazione biblica e patristica sulla Vergine e sul mistero dell'incarnazione. La “scienza pura” mariana, cioè la capacità epistemologica di purezza visiva, è “vitrera”, “porta” di recezione, “domo”, “arbore” “florissima”. Maria coincide con il rivestimento terrestre del *logos*, come già sottolinea Ippolito di Roma, padre della Chiesa: “Il Logos di Dio, privo di carne, si vestì della santa carne della santa Vergine come uno sposo del suo mantello e finì di tesserla nella passione sulla croce” (cit. in *Maria*, 2000). La letteratura mariana scopre di essere al limite del desiderio umano, nella regione utopica della liminalità del dicibile (che rappresenta l'intera concezione del femminile), sulla soglia di quella innocenza riacquistabile dall'*homo novus* che la poesia vuole restaurare a suo modello. Si



può dire ragionevolmente che il viaggio dantesco è un viaggio *a Dio attraverso Maria*, una consacrazione montfortiana *a Cristo per mezzo di Maria* (Montfort, 2015<sup>2</sup>), poiché la Vergine figura nel piano di salvezza di Dante all'inizio, nel pericolo della *selva selvaggia*, e alla fine, nella beatitudine dell'*ultima salute*. Tuttavia, non è questo un moto esclusivamente poetico, letterario *stricto sensu*. I maggiori artisti coevi di Dante, Giotto e Simone Martini, incarnano in alcune delle loro opere una simile *Weltanschauung*, benché si spingano in articolazioni differenti, se non opposte. In particolare, nel riquadro relativo alla nascita di Cristo delle *Storie mariane* della Cappella degli Scrovegni, Giotto effigia “Maria, avvolta nel grande manto blu, distesa sul letto secondo l'iconografia bizantina, per ristorarsi dalle fatiche del parto” (Frugoni, 2005). Il realismo giottesco protende per un'irruzione del trascendente nell'effettualità del presente. In questa maniera,

il pittore ha vivificato e innovato tale tradizione perché la Madonna, per nulla affranta, si volge sollecita a prendere in braccio il suo Bambino, sollevandolo dalla mangiatoia, aiutata da un'ostetrica che appena s'intravede dietro il palo di legno sulla sinistra. Un'eco del gesto di Maria, declinato umilmente, è, nel gregge sdraiato a terra, il protendersi del muso di una pecora sul vello del suo agnellino, in una vicinanza fisica che è quasi una carezza (*idem*).

Il manto blu, tipico dell'iconografia mariana non solo pittorica, sino a Murillo e più in là sino a Lourdes, certifica l'esigenza umana di un pensiero puro che si declini nel gesto umile “in una vicinanza fisica che è quasi una carezza”. È appunto nella fisicità che Giotto esprime la sua poetica del cristallino e di ritorno al *tempus innocens*, mentre Simone Martini, ne la *Maestà del Palazzo Pubblico*, adopera una gradazione della maestà, lasciando il divino al divino, il *datum* spirituale al mistico. In questo dipinto il pittore senese desidera comunque differenziarsi in maniera decisa dall'arte a lui precedente e contemporanea. La Vergine è più austera, aristocraticamente distaccata e non guarda lo spettatore. Le dita delle mani sono differenziate ingentilendone il tocco. Le aureole sono rese in rilievo con la novità della punzonatura (stampigliatura di motivi a rilievo tramite la pressione di punzoni), che rimandano all'oreficeria senese del XIV secolo, uno dei campi artistici più vicini alla cultura gotica francese dell'epoca. Il trono è reso con le caratteristiche del gotico raggiate e anche il baldacchino da cerimonia rimanda a un gusto cortese di sapore transalpino.

Nell'affresco di Siena, la Vergine non è più la figura iconica ancora di una certa osservanza bizantina, come nella gran tavola di Duccio, ma la “mater” più umana che

è scesa in mezzo al popolo di Siena, attorniata dalla sua corte celeste, mentre due angeli offrono a lei coppe colme di fiori. Sentimenti, questi, di una realtà nuova di fronte al primo Medioevo, sviluppatasi non solo e non tanto dalle figurazioni e dal soggetto, quanto dalla conformazione compositiva di esso, da una linea che fluisce armoniosa da una figura all'altra e da un più tenue colore (Torriti, 2006).

La gamma cromatica di Simone, affascinato dagli smalti e dalleoreficerie d'oltralpe, appare più ampia, dotata di velature e passaggi maggiormente tenui. Tuttavia, il senso di maestà martiniana indica l'identico del realismo giottesco: il termine mariologico di limpidezza, la "vitrea" della lauda cortonese, l'umile "magnificenza" dantesca. Luzi, nel suo grande poema sull'artista senese (Luzi, 1994), riconosce che la destinazione ultima della pittura di Simone Martini è proprio la Vergine, nella sua idea di *matria*, *mistica città di Dio*, "femminilità assoluta".

*Di guardia e di conforto c'è sempre una numinosa femminilità, che mi sembra non più frontale come nella tua storia, ma come affiancante confortatrice, più dispersa e risorgente?*

C'è però il miraggio della femminilità assoluta, quella della Madonna. Io ci vedo un senso di sublimazione, di presagio di pittura che potrà essere fatta. Su questo punto non ti so tanto bene rispondere. Lui identifica un po' la meta con questa immagine della Vergine e Siena è la città della Vergine; poi però Siena gli sfugge, rientra in se stessa, è una idea, il ritorno non è appagante (Luzi, 1998).

### 3. MURILLO, VELÁZQUEZ

Anche la pittura spagnola del *Siglo de Oro* propone una dittologia sinonimica ("terrestre e celeste") sul tema di Maria. Esiste un quadro assai significativo: l'*Inmaculada Concepción* di Velázquez.<sup>3</sup> Cosa rappresenta? Il nero attorno è il non poter raggiungerla. Gli occhi abbassati sono l'impossibilità di incrociare lo sguardo. Eppure, rimane una Vergine realistica, storica. È Maria nella storia, nata e vivente qui, che ora, proprio ora, sta vivendo, concezione concepita al mondo, giovinezza dell'umanità. I capelli leggermente spostati alla sua destra affermano il tratto di trascendenza che la cinge da sempre. Maria di Nazareth: concepita nel mondo in una nuova concezione. Da ora tutto è nuovo. Il creato si ferma a contemplarla. Ma ella è anche: Apocalisse, escatologia, ancella della Parusia, conclusione della storia, compimento del tutto in Cristo. Sembra che la Vergine di Velázquez abbracci l'intera vicenda dell'umanità. Mentre i soggetti mariani di Murillo effigiano chiarezza, bianchezza, pensiero di Dio, mistica città, l'*Inmaculada* velazquezziana, perseguendo un'iconografia opposta, è nerezza, storia e storicità, ostinazione del

<sup>3</sup> D. Velázquez, *Inmaculada Concepción* (1618), 135,5 cm. × 101,6 cm, National Gallery, Londra.

dato materiale, creaturalità particolare. Il realismo giottesco si esalta nei chiaroscuri del pittore di Siviglia, mentre Murillo riprende la componente mistica e noumenica di Simone Martini. Si può asserire che la pittura secentesca, nella sua restaurazione dell'aspetto mariologico nella poesia e nella letteratura, utilizzi anche tale visione, proponendo l'*ideale kolbiano* non solo come ideale in sé, di bellezza pura e ineffabile, ma come modello di vita reale. Velázquez dà un'attestazione concreta di mariologia sociale, facendo presagire la presenza effettuale della mariologia nel pensiero umano. Nell'introduzione al Meridiano dedicato alla Vergine, padre Enzo Bianchi afferma:

In questo senso mi piace chiamare Maria "terra del cielo", perché lembo di terra già in cielo, primizia della creazione trasfigurata che vive a piena comunione con il Creatore. In lei non solo ogni essere umano, ma ogni creatura riconosce e fa memoria dell'eterno desiderio del Padre di "reintestare" nel Figlio ogni realtà per renderla conforme alla sua gloria. *Communicantes in unum*, comunicando tutti in Cristo, non è possibile non sentire in Maria il segno silenzioso di quella grazia che in lei ha già portato a termine l'opera senza violare la sua libertà né ferire la sua piena umanità. Secondo il titolo di un'icona russa, "Di lei si rallegra ogni creatura": Maria è dunque *terra* che ha trovato in *cielo* il suo spazio più vero, il luogo in cui tutti i figli di Adamo, il "terrestre", sono stati chiamati e preordinati (*Maria*, introduzione, 2000).

La *terra del cielo* è la formula esauriente del termine di sospensione che la mariologia, nella letteratura e nelle arti figurative, in un profondo dialogo tra esse, attesta. Maria è il "luogo-sito di Colui che non ha luogo-sito" (*idem*). "Termine fisso d'eterno consiglio" (Par. XXXIII 4).

#### 4. RILKE, ELIOT

E proprio a Maria sono riferiti questi emblematici versi di Eliot: "Linguaggio senza parola/ E parola di nessun linguaggio" (Eliot, 1961). La lode poetica si muove sempre nel terreno mellifluido e arcano della liminalità, tentando, attraverso il pensiero antinomico e metafisico, di mediare le componenti ossimoriche del soggetto. Maria è il modello della superiore compresenza e conciliabilità di elementi discordanti che acquistano in lei una logica sovrastante. Seguendo la linea linguistica heideggeriana, Eliot pone Maria nell'ottica di una parola pura tendente al silenzio. Lei è "linguaggio" della trascendenza, il "senza parola": e, contemporaneamente, la trascendenza è "parola" di Maria, il "nessun linguaggio". Nella *Vita di Maria* di Rilke, ricca arabeschi verbali e i capovolgimenti di fronte, è presente uno schema simile:

Oh, a lei prima che ad altri. Come furono essi allora,  
 inesprimibilmente nel rimarginarsi l'uno all'altra.  
 Sì, andavano rimarginandosi: questo accadeva. E non era necessario  
 per loro fortemente sfiorarsi.  
 Posò lui per un istante  
 lieve la sua eterna ma vicina  
 mano sulla spalla di donna.  
 E cominciarono,  
 muti come gli alberi nella primavera,  
 infinitamente al tempo stesso,  
 questa stagione  
 della loro familiarità più intensa.

(Rilke, 1996)

La conduzione narrativa del poeta praghese può considerarsi l'evidente sagoma di tutta la sua ricerca poetica nella tensione ad una lirica conchiusa e latrice di assolutezza. Rilke tiene d'occhio l'elegante dispiegamento tra storia e immagini pittoriche proprie del barocco spagnolo, il quale non lesina in ricostruzioni poetiche della vicenda, belle e complesse. Ciò che impressiona è l'originalità nella trattazione del tema. Non si presenta come una semplice, adusata preghiera in versi: sembra, più che altro, un tuffarsi e affiorare *nella* storia e *dalla* storia, lambendo le soglie dell'eterno come un sasso gettato che muove le increspature del lago e crea cerchi concentrici. L'episodio è, infatti, legato non ad evento canonico, ma al possibile incontro del Cristo con sua madre; il titolo della lirica è *Pacificazione di Maria con il Risorto*. Anche sotto un'ottica di significati, la mariologia di Rilke perviene alla partecipazione umana della natura divina in Cristo ("questa stagione/ della loro familiarità più intensa", altrove "la sollevò/ nella divina natura che già le apparteneva"), quale fioritura finale del luogo di trascendenza. Per mutuare un'espressione di Alfred Kolleritsch, si potrebbe definire l'espressione del testo quale *primato della fioritura* (Kolleritsch, 2000). Per tale ragione, la mariologia *stricto sensu* si oppone strenuamente, in quanto ideale del fiorire, alla rappresentazione dell'arte come annientamento estetico del Don Giovanni. Da questo profilo, quella operata da Rilke e da Eliot è una riconquista del valore spirituale, morale e metafisico dell'arte intesa come *umiltà della creatura*, tipica connotazione mariologica, che si pone nell'ottica di ridisegnare imperfettamente, ben consapevole dell'imperfezione, il disegno di creazione da parte della trascendenza, rinnovandolo e riadattandolo al contemporaneo, senza modificarlo o distruggerlo.

## 5. MARIOLOGIA DELLA LETTERATURA

La letteratura e le arti figurative enucleano un'irrinunciabile attitudine all'amore oblativo del trascendente, quale fine peculiare dell'opera e destinazione in una patria non più utopica, definibile più chiaramente come *matria*, secondo il neologismo luziano. Quando si perviene ad una tale risultante, il dicibile oscilla nella posizione liminare, di confine; e diviene capace di antinomia. Questa è la materia del *poeticus*, forse l'essenza più vera della poesia e, al contempo, la vocazione artistica di pittori assai diversi tra loro: Giotto, Simone Martini, Velázquez, Murillo.

Perché non è il sarcasmo, non è l'ironia, non è la distanza critica, non è la dialettica erudita, non è la battuta intelligente che ci aspettiamo dalla poesia (tutti questi attributi dell'intelletto sono degni di rispetto e svolgono il proprio compito alla perfezione quando si trovano al loro posto, in un trattato erudito, in un saggio o in un articolo di un quotidiano di opposizione), ma la visione, il fuoco, la fiamma che accompagnano le scoperte spirituali. In altre parole, dalla poesia ci aspettiamo la poesia (Zagajewski, 2012).

La poesia coincide con il "fuoco", la conoscenza per ardore, l'esaltazione dell'alterità entro il progetto di cognizione del compimento umano per mezzo del linguaggio, che avvicina autori come Dante, Rilke, Eliot. La lingua possiede un ideale incarnato: ed è Maria. Se la letteratura, in fin dei conti, altro non è che la lode di questo amore oblativo, del dono cioè che la divinità, nel sembiante della femminilità materna, reca al massimo grado con il parto e con l'eterna filiazione dell'essere,

tutte le madri della storia umana, persino quelle morte di parto, risuscitano qui, nel seno di questa madre gravida, per dare alla luce, insieme a lei, le generazioni imperiture. Le voci e le armonie innumerevoli dell'universo si raccolgono a formare, in questa fragile e sublime creatura, una sinfonia completa e immortale. Maria è la "donna incinta" che appare nella grandiosa visione dell'Apocalisse, vestita di sole, con la luna sotto i piedi e sul capo una corona di dodici stelle (Larrañaga, 2015).

La mariologia sociale si lega alla mariologia della letteratura nell'estrinsecarsi dell'ideale di Massimiliano Kolbe, grande testimone del secolo appena trascorso, con la costituzione della *Miles Immaculatae*, associazione che ha per deliberato obiettivo la conoscenza epistemologica e diffusione dell'Immacolata. Ad essa si aggiunge, per esigenza di interezza, l'urgenza teologica e scientifica di definizione completa ed esaustiva del ruolo di Maria nell'economia del piano di redenzione voluto dal trascendente. A tal fine, approdando ad una conclusione pratica del tema, è necessario fondare un *Centro In-*

*ternazionale di Mariologia della Letteratura* (CIML). Così, forse, sarà possibile scorgere “la vocazione più vera e autentica di Maria, la parola più eloquente che si possa dire su colei che ci consegna, proprio nel silenzio adorante, la sua Parola più preziosa: il Dio fatto uomo, la Parola diventata carne” (*Maria*, 2000).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aa. Vv., *Maria. Testi teologici e spirituali dal I al XX secolo*, a cura della Comunità di Bose, Milano, Mondadori, 2000, p. 62; introduzione, pp. LXV-LXVI.
- Benedetto XVI, *Ultime conversazioni*, a cura di P. Seewald, Milano, Garzanti, 2016.
- Bernardo di Chiaravalle, *Lodi alla Vergine Maria*, a cura di C. Leonardi, Roma, Città Nuova, 1990.
- Eliot, T. S., *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 1961.
- Frugoni, C., *Gli affreschi della cappella Scrovegni a Padova*, Torino, Einaudi, 2005.
- Grignani, M. A., *La lingua “matria” dell’ultimo Luzi*, *Lingua e stile*, XLI (2006), pp. 255-273.
- Kolleritsch, A., *Il primato della fioritura*, a cura di R. Novello, Milano, Crocetti, 2000.
- Larrañaga, I., *Il segreto di Maria*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2015.
- Luzi, M., *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, Milano, Garzanti, 1994.
- Luzi, M., *L’opera poetica*, a cura di S. Verdino, Milano, Mondadori, 1998.
- Luzi, M., *Se un artista e un poeta vanno in giro nel Senese*, «Corriere della sera», 29 dicembre 2004.
- Maria d’Agreda, *Mistica città di Dio. Vita della Vergine Madre di Dio*, a cura di P. Herbert Schneider, Assisi, Edizioni Porziuncola, 2015.
- Pasternak, B., *Il Dottor Živago*, a cura di P. Zveteremich, Milano, Feltrinelli, 1957. *Edizione 50° anniversario. Tiratura limitata. Nuova traduzione + DVD allegato, Il caso Pasternak 1958*, Fuori collana, 2007.
- Piccini, D., *Letteratura come desiderio. Studi sulla tradizione poetica italiana*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2008.
- Rilke, R. M., *Vita di Maria*, a cura di L. Gobbi e N. Nicolis, Negarine, Il Segno, 1996..
- San Luigi Maria Grignion de Montfort, *Il segreto di Maria e altri scritti*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 2015.
- San Luigi Maria Grignion de Montfort, *Trattato della vera devozione alla Santa Vergine e Il segreto di Maria*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2015.

Tommaso da Kempis, *L'imitazione di Maria*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo 2015.

Torriti, P., *Simone Martini*, Firenze, Giunti, 2006.

Walser, R., *La passeggiata*, Milano, Adelphi, 2011<sup>20</sup> (1919).

Walser, R., *Sulle donne*, Milano, Adelphi, 2016 (1926).

Zagajewski, A., *L'ordinario e il sublime. Due saggi sulla cultura contemporanea*, a cura di A. Amenta, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2012.

**POR QUÉ EL MUNDO ME HA HECHO ASÍ. REIMAGINACIÓN DEL  
PERSONAJE DE LA BRUJA EN LAS NOVELAS HISTÓRICAS  
CONTEMPORÁNEAS DE AUTORA  
*WHY THE WORLD HAS MADE MY SO. REIMAGINING WITCH IN  
CONTEMPORARY HISTORICAL NOVELS WRITTEN BY WOMEN***

*María Gómez Martín  
Universidad de Oviedo*

**RESUMEN**

Toda novela histórica que inserte sus tramas en épocas pretéritas no puede obviar la presencia en su elenco de una bruja. Un personaje que se mantiene constante en nuestro imaginario colectivo definido por unas características muy determinadas, que ahora, a la luz de los postulados postmodernistas, pueden ser reimaginadas sin los prejuicios de la sociedad del momento, tal y como se estudiará en el presente análisis.

**Palabras claves:** Novela histórica, Brujería, Reescrituras, Edad Media y Moderna.

**ABSTRACT**

Any historical novel that insert their plots in earlier times cannot ignore the presence in the cast of a witch. A character that remains constant in our collective imagination defined by very specific characteristics, now under the postmodernist opinion can be reimagined without the prejudices of society at the time, as will be discussed in the present analysis.

**Keywords:** Historical Novel, Witchcraft, Rewriting, Middle and Modern Ages.

**1. CONSTRUYENDO EL ARQUETIPO**

Si observamos las diferentes acepciones con las que el diccionario de la Real Academia de la Lengua define el término de bruja podremos entender perfectamente la imagen que de esta pervive en la mentalidad colectiva de nuestra época:

1. f. Mujer que, según la opinión vulgar, tiene pacto con el diablo y, por ello, poderes extraordinarios.
2. f. lechuza (ave rapaz).



3. f. En los cuentos infantiles tradicionales, mujer fea y malvada, que tiene poderes mágicos y que, generalmente, puede volar montada en una escoba.
4. f. coloq. Mujer fea y vieja.

Que tales conceptos ostenten tanta carga negativa en sus significados, no es debido a una simple casualidad, sino más bien a una evidencia del largo y complejo proceso de construcción de un arquetipo, que en evolución constante desde épocas pretéritas, en la actualidad se mantiene invariable en nuestro imaginario social.

Una noción sumamente clara, y poética, acerca de la función que cumple el arquetipo en la sociedad, la ofrece Ana María Platas, para quién este término define “una serie de imágenes modelo [...], que son iguales tanto en pueblos de cultura distinta como en individuos aislados y que, a partir del inconsciente colectivo humano, se hacen patentes en los sueños” (2006: 31).

Y como tales imágenes han atravesado el muro que separa el mundo abstracto, –construido sobre una idea mítica de la humanidad cuyos comportamientos y descripciones son universales y, por tanto, fácilmente reconocibles– del real para convertirse en protagonistas de los discursos narrativos de toda índole. Es de este modo como la bruja encarna a un arquetipo inconfundible que personifica la figura de la mujer malvada y cuyos rasgos comunes la identifican como tal: fea, vieja, solitaria, vinculada a los espacios abiertos y naturales.

En definitiva, es la explicación, y a la vez mecanismo de control, por el cual entendemos que la metáfora de la bruja –como encarnación de la maldad más absoluta en manos femeninas– debe ser vigilada, controlada y sometida puesto que pone en peligro la supervivencia del orden establecido.

### **1.1. Cuestión de género**

La bruja, y su colectivo, conforman una comunidad marginal que construye su identidad y es representada en franca oposición al canon por lo que adquiere las características que Gayatri Spivak otorga a las comunidades subalternas (1988): siendo un grupo oprimido al que se le ha silenciado su voz, negándole el acceso a los espacios de enunciación y relegando su propia definición a la pluma y a los testimonios de los varones. De este modo, la perspectiva de su existencia se debe al alcanzar un tono moralizante y acusatorio.

En este sentido, la situación de inferioridad de la mujer en la sociedad es la que fomenta su asociación con la maldad femenina que adquiere tintes de convertirse en

algo innato que el sexo femenino ha de asumir y a lo que hacer frente. No obstante, toda este retrato se apoya y retroalimenta de factores culturales muy presentes en nuestra sociedad como son la tradición literaria grecolatina, la cultura hebrea y el cristianismo. Tres sistemas de pensamiento que cincelaron la construcción de una imagen muy determinada en la que las mujeres, supeditadas al varón, eran las causantes de grandes catástrofes, sus cuerpos eran la representación del mal y de la carnalidad y responsables últimas de los apetitos sexuales de los hombres, por lo que estos tendrían como misión en la vida mantener un férreo control sobre estas.

En este sentido, Rafael M. Mérida evidencia la vinculación existente entre la evolución en el imaginario europeo de la bruja con el papel que la mujer ha ido adquiriendo con el paso del tiempo:

Tal vez resulte más acertado entender a las brujas como expresión de la evolución del puesto de la mujer en la sociedad, sujeta a continuos vaivenes. Las brujas se revisten de múltiples plasmaciones a través de mitos y ritos -recurrentes o novedosos- que adquieren una importancia capital para entender nuestra cultura, la pasada y la presente (Mérida, 2006:11).

Tal y como, si observamos la evolución histórica de la imagen conformada podemos observar su innata imbricación con el sexo femenino.

## **1.2. El origen de la bruja**

Múltiples historiadores, sociólogos, antropólogos y críticos literarios, entre otros, han estudiado la evolución histórica de la figura, gracias a los cuales en la actualidad podemos observar todos los pasos que se dieron para transformar a una mujer sabia en una malévola. Es más que probable que en las épocas más pretéritas por bruja se entendiera a una mujer sabia, vinculada a la naturaleza y con amplios conocimientos de esta por lo que inevitablemente, en la segregación sexual del trabajo y de las labores, esta mujer quedaría vinculada al cuidado personal de la alimentación y salud familiar de la comunidad (Romano, 2007).

Esta concepción se mantendría más o menos estable hasta la introducción paulatina del cristianismo y del peso que esta adquiriría en la psique europea. El cristianismo en sus orígenes toleraría una convivencia con el paganismo pero poco a poco iría invadiendo estos espacios hasta consolidar su dominio y autoridad bien aplicando técnicas intrusistas o impositivas.

El dominio de la naturaleza, el conocimiento y el poder de sanación, las supersticiones, la astrología, la adivinación... fueron un conjunto de prácticas que

comenzaron a mezclarse entre sí vinculadas con la hechicería. Indica Caro Baroja que: la nueva religión, por vía de sus autoridades, procedió de modo parecido a como antes había procedido el Paganismo con las creencias cristianas: las alteró algo, para convertirlas mejor en pura representación del mal” (Caro Baroja, 2003: 73), por lo que al condenarse estas prácticas la imagen de estas mujeres sabias comenzó a verse perjudicada y perseguida por las autoridades pero también por el conjunto de la sociedad.

Una contradicción que comenzaron a protagonizar al saberse perseguidas por sus congéneres pero también necesitadas y requeridas para llevar a cabo sus saberes, especialmente en aquellas cuestiones vinculadas al mundo femenino. En una sociedad, en la que las mujeres no gozaban de los mismos derechos que los varones, la idiosincrasia del cuerpo femenino no era comprendida por lo que la vinculación con la impureza y la suciedad vino dada ya por la propia condición de ser mujer.

Así, en la oscuridad de la baja Edad Media, las brujas dieron vida al género femenino, le hicieron perder el pudor y la humildad. Se trataba de mujeres sabias, conocedoras de las propiedades estimulantes, analgésicas o calmantes de las especies vegetales (Cruzado: 171)

En definitiva, las llamadas brujas solían ser mujeres pertenecientes al pueblo llano con una amplia variedad de conocimientos que era transmitida oralmente de madres a hijas:

Practican la medicina empírica, saben los secretos de la gente sencilla, vuelven a colocar en su lugar los huesos rotos o las articulaciones luxadas, curan las enfermedades de las mujeres y de los niños. Poseen un saber que tradicionalmente se atribuye a las mujeres. Por contaminación, se hacen adivinas, liberan del mal de ojo y, seguramente, son sospechosas de producir maleficios (Sallman, 1993: 508).

Así, la persecución de las brujas se desatará en toda Europa alcanzando unas cifras altísimas a través de unas argumentaciones escalofriantes que permitían atormentar, torturar y ejecutar a un amplio sector de la sociedad que era marginada del canon de comportamiento fijado por el patriarcado, fomentando además una histeria colectiva en contra de este fenómeno. Y para ello, se forjó una variada literatura sobre la que la Inquisición, Iglesia y demás instituciones se apoyaban para justificar sus excesos y brutalidades, y al frente de las cuales, como pilar fundamental de esta argumentación, se encontraba el *Malleus Maleficarum*, o *El martillo de las brujas* –escrito en 1487 por los monjes inquisidores dominicos Jakob Sprenger y Heinrich Kramer (o Institoris)– (Cuadrada, 2014). Una obra que reforzó, y vinculó, la identificación del mal extremo

con el sexo femenino, convirtiendo a la en un objeto lleno de desconfianza y fomentando, así, el miedo hacia esta y su nivel de inferioridad frente al varón.

De este modo, el origen de la bruja está íntimamente ligado a la misoginia que domina la mentalidad patriarcal europea y sus motivaciones tienen un triple trasfondo vinculado entre sí. Según las palabras de Vicente Romano:

La discriminación económica de la mujer corre paralela con la justificación de la misma por diversas mitologías, en particular las del Mediterráneo. Surgió así toda una serie de figuras femeninas negativas que degradan la mujer a monstruo cruel. La Iglesia Católica recogió sus rasgos en las postrimerías de la Edad Media. Fue esta institución la que realmente creó la imagen de bruja mala al asociarla con el diablo. Encontrándonos así con este triple origen de las brujas: económico, mitológico y eclesiástico (2007: 29-30).

En medio de una sociedad supersticiosa, castigada y hambrienta, como puede ser la de la Baja Edad Media, la aparición de un chivo expiatorio causante de todos los males que atosigaban a la sociedad fue un mecanismo de alivio para los hombres y mujeres que personificaban la culpa de sus actos y las penurias que soportaban en una única figura, la de la bruja, que cumplía, de este modo, un papel en la sociedad imprescindible.

Por otra parte no parece una simple casualidad que el término bruja se mantenga ligado única y exclusivamente al género femenino, desapareciendo casi por totalidad el concepto de brujo. No obstante, su condición femenina no es el único rasgo que parece unir a todas estas protagonistas, y aunque no haya una relación directa entre la acusación y el nivel socioeconómico de la bruja, las acusadas tendían a ser mujeres humildes y de media o baja condición social, muy conocidas entre sus vecinos y, especialmente, tenían, y no escondían, una situación personal fuera de la normalidad, extraña a ese patrón general dictado por las más altas instituciones. De tal modo, generalmente, la bruja se encontraba aislada de un grupo familiar por lo que careciendo del control paternal o marital debía ser independiente y resolutiva, lo que rompería directamente con todos los roles que el género femenino debía asumir. En definitiva, tal y como describe Ángeles Cruzado, “mujeres con influencia en sus comunidades, mujeres «incómodas», con una vida y unas ideas propias” (2009: 175).

Las guerras, las hambrunas, las excomuniones... provocaron que muchas mujeres vivieran sin la protección social de un *paterfamilias*, hecho que las condujo hacia la marginación, el empobrecimiento y el resentimiento. Lo que a su vez, en un periodo de histeria colectiva, convirtió a este grupo en el blanco perfecto para recibir las acusaciones sobrevenidas por su condición. Colectivo al que se sumarían, si ya no

formaban parte, aquellas otras mujeres que ligadas al mundo femenino y a la naturaleza mediante la sanación también serían objeto de crítica en el ejercicio de dicha actividad.

En este clima de tensión los estamentos políticos y eclesiásticos aprovecharon no solo cualquier indicio que encajara en la supuesta descripción para perseguir y eliminar a todas aquellas mujeres que se alejaron de los cánones establecidos, sino que también aprovecharon la ocasión para establecer un ambiente de terror, de miedo y de sospecha, que ayudaría a controlar a la población.

Además, la mezcla de mitos antiguos, como el de Hécate, con la leyenda que poco a poco se iba dibujando en un contexto cultural, supersticioso e iletrado, como el de la Edad Media y Moderna acabaron por atribuir en el imaginario colectivo a estas mujeres superpoderes que les permitiría, ya no solo echar males de ojo, servir al diablo o seducir a los varones más honorables, sino también influir en los cambios del tiempo, volar e incluso transmutarse ellas mismas, u otros seres humanos, en animales.

## **2. REESCRITURAS EN LOS DISCURSOS CONTEMPORÁNEOS. LA NOVELA HISTÓRICA**

Dejando atrás épocas pretéritas, en la actualidad, nuestro imaginario colectivo ha conservado, gracias a los discursos narrativos de todo tipo y condición, la imagen que de la bruja se construyó en la Edad Media y Moderna. En cuentos, novelas, e incluso ya en la actualidad en películas, las brujas han sido representadas con todos los complementos que han adquirido con el paso del tiempo: la fealdad, la senectud, la maldad, el culto al Diablo, el poder de volar, el dominio de las fuerzas naturales, la transfiguración en seres animales, el control sobre el cuerpo masculino, y así un largo etcétera de características que permite la rápida identificación del público del personaje que tiene ante sí.

No será hasta la llegada del postmodernismo cuando la literatura, así como los discursos fílmicos, acudan a la reescritura de estos arquetipos para dotarles de un protagonismo y una humanidad de las que hasta la fecha habían carecido. Esta posibilidad, nos permite redimirnos, en cierto modo, con todas aquellas mujeres que encajando en el arquetipo descrito pues ahora se les ofrece una nueva vida a la vez que se les permite justificar su comportamiento y explicar su pensamiento. De este modo, en la actualidad, estos productos, especialmente aquellos a cuyo frente se encuentran mujeres, generan mediante la utilización de diversas herramientas literarias y

discursivas, tal y como veremos, un espacio nuevo donde estas mujeres, tildadas de brujas, hacen frente a un mundo que las rechaza y las marginaliza desde una posición mucho más empoderada de la que en realidad gozaron, permitiéndoles subsistir en un mundo en el que si bien no son completamente admitidas, si encuentran la empatía y la comprensión del público moderno.

Una posibilidad de revivir que el género histórico, encuentra su mejor forma de expresión, ya que este les ofrece una variadísima oportunidad para reescribir mundos imaginarios con todo lujo de detalles y confiriéndoles el tono de veracidad que la semejanza con una posible realidad. Es por ello, que dentro de este ámbito, los autores y autoras, encuentran a un gran aliado para cumplir sus objetivos, sobre todo para aquellas novelas que insertan sus tramas en la horquilla que comprende la Baja Edad Media y la Edad Moderna, años de creación y consolidación del arquetipo.

En este sentido, no parece ser una casualidad que la mayoría de autores, sobre todo aquellas mujeres, optaran por recoger en sus novelas a dicho personaje para darle un particular tratamiento feminista, optando en sus reescrituras, por la versión más positiva del arquetipo y por la que más mujeres tuvieron que penar: aquella ligada a la medicina, principal característica que ostentarán sus personajes

Si la literatura tradicional había retratado a la bruja medieval y moderna rodeada de hierbas y pócimas, elaborando venenos o conjuros, bailando en la oscuridad y rindiendo culto al diablo, las autoras contemporáneas optan por ofrecer la imagen de mujeres sabias y prudentes, temerosas de la situación en la que se hayan, y cuyas actividades están ligadas al arte de la curación y de la botánica.

Una imagen sumamente positiva la que nos ofrecen, que utilizando la maniquea división, etiquetaría a sus protagonistas como “brujas buenas” por su relación con el cuerpo humano y la magia blanca, frente a las “brujas malas” que quedaría relegada al uso de las nigromantes.

Es por ello que, en la mayoría de las novelas históricas, las prácticas de brujería que se plasman se limitan a ciertas nociones sobre el cuerpo femenino, leyes de la naturaleza, y conocimientos sobre botánica. Saberes ancestrales que se transmitieron de madres a hijas, u otras mujeres cercanas, como la más preciada herencia que podían dejar, además de conformar un vínculo indivisible entre ellas tan profundo y natural como la propia sabiduría que demuestran en sus actividades.

### 2.1. La generación de un ambiente mágico

Las autoras, después de una intensa labor documental, para que la credulidad de los protagonistas ante tales personajes cobre sentido deben generar en sus novelas una ambientación histórica muy precisa en la cual se transmita el desasosiego de las mujeres vinculadas a estos saberes así como el recelo que dominaba entre sus vecinos su proximidad. El miedo a la persecución religiosa y al acoso de sus congéneres por localizar y castigar estas prácticas es algo muy presente en estas novelas, como los ejemplos que se observan en la novela de Pilar Sánchez Vicente, *Gontrodo, hija de la luna*: “aquellos conocimientos [aclara la protagonista de la novela] formaban parte de una herencia pagana [...] aunque Juana no lo veía pecaminoso, era consciente de que rayaba lo ilícito y se cuidaba mucho de mostrar sus habilidades en público” (2005: 51).

Guardar en un recipiente los residuos de placenta, como solía hacer después de cada parto. Nunca había sido delito, pero, últimamente, en la iglesia habían empezado a hablar de brujas y de ciertas prácticas que se iban a prohibir, y el cura frecuentaba mucho aquella casa, así que más valía no arriesgar (32).

Para ello, las autoras inundan los espacios que recrean con todo tipo de brujas y en todo tipo de contextos y situaciones, evidenciando como esta práctica estaba presente en cualquier ámbito de la sociedad:

La había visto alguna que otra vez por el palacio: en una corte tan necesitada de afrodisiacos, de abortos, de afeites y pociones; no había corte que se preciara sin bruja. La del alcázar de Segovia era una bruja, todo hay que decirlo, con bastante fama en la zona. Había quienes decían que podía volar por las noches, que comía gatos, ratas y sapos. Al hablar gesticulaba mucho y hacía ruidos con la boca [...] (Cifuentes, 2007: 202).

Y que, a pesar de lo evidente, su existencia y las prácticas asociadas estaban asumidas con total normalidad:

Me deje caer en el suelo, sin apartar los ojos de la hermosa luna que aparecía suavemente por el este, y me puse a pensar. La muerte de Martín y mi segura muerte tenían que ser el desenlace de una maldición o un mal de ojo que algún bellaco había echado a nuestra familia y que había comenzado con la detención de mi salir padre dos años atrás [...] después, mi madre [...] que, no pudiendo soportar la desaparición de su esposo, se volvió loca y se echó a las aguas del Tajo [...] con lo que aumentó en mucho la deshonra de la familia y atrajo sobre nosotros una segunda condena de la Iglesia (Asensi, 2007: 16)

### 2.2. Fea, vieja y llena de verrugas

Dentro de esta contextualización y de hacer reconocible el personaje las autoras recurren a las descripciones físicas de sus personajes más tradicionales para,

aplicándoles ciertos recursos literarios postmodernos –ironía, parodia, intertextualidad, etc.– ofrecernos bien imágenes desmesuradas:

Nos volvimos hacia la voz siniestra, y la risa se trocó en un gemido penetrante “¡ay, ay, ay!” ahí, junto a un montón de redes, estaba sentada una persona, que más parecía un fardo de trapos negros, agitándose de forma incontrolada. De pronto los harapos se partieron por la mitad de una cortina y apareció la cara horrible de una vieja bruja: la boca desdentada y babosa, una lengua enorme y pálida que colgaba hacia afuera. Los ojos perdidos bajo cataratas y párpados hinchados, la nariz roja desmesuradamente grande y llena de verrugas, y una barbilla asquerosamente barbuda, de la cual se iba limpiando el continuo flujo de saliva, ora con la mano derecha, ora con la izquierda. Jamás había visto nada tan repulsivo (Graves, 2009: 142)

Huele a polilla y a achicoria. Y es fea. Tiene un lunar peludo en la mejilla. Quisiera preguntarle: “¿Por qué las brujas son siempre tan feas?” (Cifuentes, 2007, p. 204).

Salvo en el caso de que las brujas se encuentren en una edad fértil con lo que sus atributos son mucho más bellos y sensuales que los del resto de sus congéneres. Una única posible explicación para la belleza y el encanto de estas mujeres:

A menudo se dijo que yo tenía a Pedro [de Valdivia] hechizado con encantamientos de bruja y pociones afrodisiacas, que lo atontaban en la cama con aberraciones de turca, le absorbía la potencia, le anulaba la voluntad y, en buenas cuentas, hacia lo que me daba la gana con él. Nada más lejos de la verdad. (Allende, 2006: 159).

No se hablaba de otra cosa en el Perú y mi nombre andaba de boca en boca: que era bruja, usaba pociones para enloquecer a los hombres, había sido meretriz en España y luego en Cartagena, me mantenía lozana bebiendo sangre de recién nacidos, y otros horrores que me abochorna repetir. (Allende, 2006: 287).

### **2.3. El destino está en los astros**

De este modo, las autoras van tratando todas y cada una de las características achacadas aplicándoles su particular pátina. Y en este sentido, a pesar del dominio que estos personajes evidenciaran sobre el conocimiento de la naturaleza, las autoras no pueden tampoco dejar de caer en la tentación de caracterizarlas con otras aptitudes tradicionalmente achacadas a la hechicería, tal y como puede ser el arte de la adivinación. Es de este modo, estas mujeres prestando cierta atención bien a los elementos que las rodean bien sirviéndose de ciertos mejunjes serán capaces de interpretar las señales y cumplir su misión al lado de las protagonistas principales de las novelas. En la novela de Ángeles de Irisarri una de sus personajes secundarios tiene reconocido el mérito de la lectura del agua: Copa, la cocinera que llevaban, que, gallega como era, tenía un tanto de meiga y veía en el agua clara [...] se presentó Copa, nuestra cocinera, ante don Castán de Biel, con un cuenco de agua en la mano para solucionar el problema, pues que había catado en agua clara (2010: 71).



Mientras que en la novela de Lourdes Ortiz *Urraca*, la “bruja” correspondiente además de demostrar sus amplios conocimientos botánicos ocasionalmente actuará como vidente particular de la reina al dictaminar, mucho antes de que fuera siquiera una posibilidad de que la joven hija de Alfonso VI heredara el trono de la corona de Castilla, León y Galicia, que sería reina (1981: 59). Sentencia que una vez ratificada provocaría la inclinación de la reina hacia el arte de la adivinación.

Una querencia de las coronas por el arte de la adivinación tal y como la costumbre en solicitar a los astrólogos judíos la carta astral de los miembros de la realeza. En este caso, el mejor ejemplo lo incorpora Aroní Yanko quien en su novela *Los silencios de Juana la Loca* (2003) no solo transcribe la carta astral de la susodicha sino que en determinados pasajes de la novela acude a esta para explicar el destino que Juana tenía reservado. Peso similar alcanzará en la novela de Ángeles de Irisarri *Isabel, La Reina* (2001), el hecho de que las cuatro protagonistas hayan nacido el mismo día, el 22 de abril de 1451, en una noche de luna roja: “De lo que no quedó referencia, pese a las muchas cartas que se libraron anunciando el venturoso alumbramiento de la reina, fue de que [...] brillaba la luna roja en el firmamento, espléndida, desde antes del ocaso hasta rayar el alba” (2001: 14).

Inclinación hacia la lectura y explicación que tienen los acontecimientos de alrededor que también les permite describir de este modo la particular personalidad de los personajes, tal y como ocurre con Juana de Portugal, madre de Juana la Beltraneja en la novela de Almudena de Arteaga:

Ella era un ser libre, alegre y profundamente religioso. Pero sobre todo era supersticiosa. ¿Qué pensaría de todo aquello? Un animal indefenso atacado por un semejante que había aparecido como un espectro. ¿Sangre? ¿Muerte? ¿Traición? Y para finalizar, vítores roncós e inesperados. Demasiado estentóreos para ser sinceros (Arteaga, 2009: 43)

Una práctica de la adivinación que, en ocasiones, puede ser más activa que la simple lectura del futuro de los personajes, llevando a estas brujas a la intervención directa, mediante sus prácticas mágicas o nigromantes, en los acontecimientos que se narran.

[Leonor, la protagonista, se encuentra con una bruja] no encontré en la estancia al hombrecillo pelirrojo, sino a una anciana de aspecto venerable [...]  
 –Habréis de tener paciencia e ingenio [le indica la bruja]. Con ello y mis conjuros, vuestra hija será reina [...]  
 – ¿Cómo sabáis lo que venía a pedirnos? ¿Acaso leéis mi mente?  
 –Algo así. Insisto en que vuestra memoria es escasa. Recordad que os dije que conozco bien el alma humana.  
 –Tal me parecéis el mismo diablo (Queralt del Hierro, 2007: 143–146).

#### 2.4. La mágica sabiduría de curar

Pero si la gran cantidad de autoras que incorporan en sus escritos este papel retratan a sus “brujas” acompañadas de los elementos que las reconocen, ninguna de ellas podrá obviar el factor principal que las identifica y, a cuya capacidad, achacan la utilización del término de bruja: la capacidad curativa y el control del cuerpo.

Indica la profesora Margaret Wade Labarge, especializada en el estudio de la situación de la mujer en la Edad Media, que toda “mujer que dirigía una casa, fuera cual fuese su tamaño o importancia, parece haber sido responsable de la salud de los que entraban dentro de su esfera de influencia” (1986: 217). Una teoría que es avalada por su colega Eileen Power quien asegura que “se esperaba que todas las mujeres [medievales y modernas] supiesen algo de medicina familiar [...] tratamiento de varias enfermedades, compostura de huesos, vendaje de heridas” (1979: 102 y 109).

También acudía al hospital a ayudar a las monjas con los enfermos y las víctimas de peste y cuchillo, porque desde joven me interesó el oficio de curar, no sabía que más tarde en la vida me sería indispensable, tal y como lo sería el talento para la cocina y para encontrar agua. Como mi madre, nací con el don de ubicar agua subterránea (Allende, 2006: 28).

No obstante, el hecho de que dentro de los escasos conocimientos presentes en la educación de la mujer se hiciera uso de estas pequeñas habilidades, no es sinónimo de que estas pudieran ser aplicadas fuera del ámbito familiar, tal y como demuestra la evidencia de que todas tuvieran acceso a esa preparación, ni mucho menos que de este conocimiento pudieran hacer su modo de vida.

Y lejos de estas pequeñísimas capacidades, las habilidades que estas “brujas” muestran son mucho más extensas:

Juana era muy dada a las infusiones. Mostraba una extraordinaria habilidad, heredada de su abuela Constanza, para distinguir las plantas medicinales de las venenosas y solía llegar con una bolsa repleta al regreso de sus paseos por el monte [...] las setas y los hongos, tan frecuentes en Asturias, tampoco tenían secretos para ella. Pero era más bien cauta como su abuela le había recomendado, y solo hacía bebedizos para los catarros, el dolor de huesos o la falta de apetito. Sin embargo, también sabía cómo combatir los trastornos del espíritu, interrumpir los embarazos, paliar el hambre, provocar alucinaciones o matar lentamente: todo estaba al alcance de su mano [...] (Sánchez, 2005: 51).

Me lo ha explicado Nyneve, que tiene un extraordinario conocimiento del cuerpo humano y que desde luego posee la mágica sabiduría de curar [...] recuerdo vagamente a Nyneve sentada a horcajadas sobre mí, cosiéndome la herida y aplicando emplastos de esas raras hierbas que ella siempre guarda en sus alforjas”(Montero, 2005: 112)  
Nyneve [que] se gana la vida como curandera. Sus conocimientos médicos son extraordinarios y sus artes sanatorias muy requeridas, pero de todo ello extrae magras ganancias” (Montero, 2005: 302 y 375).

Así que llegaron a atender mal a los hombre que les iban con mordeduras de perros o con granos purulentos o con afecciones de vejiga o a que les echaran las suertes o a pedir maldiciones para sus enemigos, y otro tanto a las mujeres que llegaban a que les recompusieran el virgo o a que les curaran un sarpullido en sus partes femeninas o pidiéndoles algo para el dolor de cabeza o, sencillamente, a comprarles untura para el Sabbat (Irisarri, 2001: 35).

Probablemente otra de las más reconocibles habilidades que poseía la bruja medieval y moderna, en una asociación indeleble que se mantiene hasta nuestros días, era la capacidad que poseía, mediante pócimas y brebajes, para controlar los excesos del cuerpo, provocar abortos y envenenamientos.

En este caso, más allá que el asesinato o el suicidio, especial relevancia adquiere el trato del aborto en estas novelas contemporáneas. Puesto que siempre se ha tratado de un tema tabú pero presente a lo largo de la vida de la mujer, todas y cada una de las protagonistas de las ficciones históricas, de una u otra manera, evidencian preocupación o temor por los embarazos no deseados.

Las autoras, recogiendo el sentir de la sociedad en la que insertan sus ficciones, coinciden en achacar al marginal gremio de la brujería el acceso a ciertas medidas de control de la natalidad.

Ángeles de Irisarri, en su novela *Urraca, La Reina*, con ocasión de argumentar ciertas acusaciones hostiles que la reina Urraca recibía ante la ausencia de hijos en su segundo matrimonio con Alfonso I el Batallador, su hija Sancha, hija de su primer marido, se hace eco de los rumores que recorrían los reinos:

Cierto que el aragonés no se conformó con ser él el estéril. Sus gentes empezaron a decir o corrieron el rumor de que mi madre ponía medios, malos medios, para no quedarse encinta y que llevaba con ella a una meiga muy poderosa que le *preparaba brebajes y aun le untaba sus partes de mujer con pomadas que le impedían la concepción y que usaba irrigadores para matar sus semilla* [las cursivas son mías] (2010: 56)

La brujas o sanadoras conocían a la perfección el poder de las plantas usadas en mayor o menor grado y de los efectos que estas producían, toda vez que se convertían en poderosos venenos. Una actividad que en nuestra mentalidad colectiva contemporánea, apuntalada por la literatura y la historia más rosa, se consideraba muy frecuente en las épocas pretéritas.

–Yo no sé cómo eran sus pociones, pero de abortos sabía un rato [...]

–Eso es pecado –afirmaba siempre por si acaso a la clienta se le escapaba ese pequeño detalle. [...]

–Me pueden mandar a la horca por hacerlo. [...] Crujía los dedos frente a ella, se arremangaba y sonreía con su boca mellada.

Sacaba entonces una bolsa negra, una copa de barro. Vertía de una jarra agua sobre ésta y después echaba unas hierbas de la citada bolsa.

–Ahora, señora, vamos a conjugar al demonio, a Satán y si dice alguna vez algo de lo que ha visto aquí, si cuenta nada de nada, vendrá en persona y la arrastrará por los pelos con él y nadie volverá verla en la faz de la tierra [...] y empieza la bruja a decir un discurso muy largo en lo que se supone eran latines o una lengua mucho más antigua. Hacía beber el líquido que siempre había de saber repugnante y seguía bailando hasta que la mujer en cuestión se dormía, de puro aburrimiento. Cuando despertaba, el niño, o lo que llevaba dentro, y la bruja habían desaparecido (junto a su bolsa de dineros) (Cifuentes, 2007, pp. 203–204)

En este sentido un claro exponente de las posibilidades que esta materia ofrece a las autoras nos lo proporciona, la misma Lourdes Ortiz en su obra sobre Urraca I, en la cual aprovecha la escasez de datos existentes sobre la muerte de la reina para reconstruir una historia, completamente plausible en la trayectoria de la protagonista, en la que introduce como acontecimiento histórico una hipótesis propia. De este modo, se permite la licencia literaria, o en este caso histórica, de insinuar el suicidio de la protagonista: “Poncia [bruja que la acompaña durante parte de su vida y encarcelamiento] fue cuidadosa y me enseñó la hierba adecuada, la que no hace daño y permite trasladarse, sin apenas esfuerzo, a ese lugar...” (1981: 196). Por el contrario, Ángeles de Irisarri, en su novela sobre la misma reina prefiere rechazar la oportunidad que tienen los literatos para transmutar libremente los acontecimientos para mantenerse lo más fiel posible a los datos transmitidos por las crónicas.

En este sentido, la amenaza que suponen estas mujeres ficticias al conocer los secretos mortíferos que ofrecía la naturaleza y así como la posibilidad de alterar los efectos balsámicos de las plantas medicinales para convertirlos en mortíferos coincide con la amenaza real que suponían las brujas y que tanto aterrorizaba a la sociedad de la época. Miedos que las autoras recogen y aprovechan, una vez más, para dibujar el marco en el que se insertaban las tramas.

## 2.5. Una bruja del conocimiento

Con todo, no todas las autoras se hacen eco de la realidad de la magia tan solo utilizan la posibilidad de su existencia para ambientar e influir en la trama, por el contrario Rosa Montero, en *Historia del rey transparente*, cede este protagonismo a una de las dos actrices principales, Nyneve, convirtiéndola en una verdadera superviviente de su época que aprovecha la credulidad de sus coetáneos para manipularlos y así hacer frente, de una u otra manera a las adversidades: “soy una bruja, o un hada, o una hechicera, como prefieras llamarme” (2005: 48). Nyneve, gracias a un amplio conocimiento del cuerpo humano y de las leyes de la naturaleza, construye una figura fantástica tras la que se refugia, aunque realmente ella reconoce que sus habilidades son

“fruto del conocimiento” (2005: 59 y 245). No obstante, en determinadas ocasiones tendrá que ponerse la máscara de adivina y evidenciar su relación con el esoterismo, en este caso mediante la lectura de las cartas del tarot.

Soy adivina. La mejor adivina que has conocido. Te propongo un trato: te leo la suerte con mis cartas mágicas a cambio del almuerzo [...] –Entonces es cierto que eres bruja... [Dice Leola, su compañera en el viaje] –Eso parece. Aunque piensa un poco: también es posible que conozca bien Millau y que me haya enterado con antelación de la vida del tabernero. En la ciudad, los rumores y los piojos corren como el fuego entre las eras. [...] –Pero ¿eres bruja o no? –Ah, la verdad... ¿Quién sabe la verdad? ((2005: 55–57).

Rosa Montero, por ejemplo, evidencia una gran crítica ante la credulidad del medioevo, época en la que se inserta su novela, a la par que evidencia irónicamente las prácticas fetichistas introducidas por la Iglesia con la aparición y venta, tan de moda por aquel entonces de bulas y reliquias santas, demostrando así la hipocresía evidenciada por la Iglesia:

–Leo, si esa pluma es de ángel yo soy el rey Arturo. ¿Cómo puedes creer a ese embustero?  
 –No sé. También estaba empezando a creer que eras bruja. [Responde Leola];  
 –Y lo soy, pequeña ignorante. Lo soy. Lo que ocurre es que tú confundes a los charlatanes y los farsantes, que son legión, con los verdaderos hechiceros. Yo soy una bruja de conocimiento. Entre los diversos saberes escogí el saber. Ése es mi don, y ya tendrás ocasión de apreciarlo (2005: 58-59).

Crítica similar a la que realiza Isabel Allende bajo la que subyace la particular influencia de la letra escrita para convertirse, automáticamente, en una realidad:

Podría decir que una gitana a orillas del río Jerte adivinó la fecha de mi muerte, pero sería una de esas falsedades que suelen plasmarse en los libros y que por estar impresas parecen ciertas. La gitana solo me auguro una larga vida, lo que siempre dicen por una moneda (Allende, 2006: 13).

Estas últimas palabras constituyen en sí mismas un verdadero alegato a favor del conocimiento y de la erudición, algo de lo que, tanto Nyneve como Inés, protagonistas ambas de las novelas de Rosa Montero (2005) e Isabel Allende (2006) hacen gala a lo largo de toda la novela destacando por sus saberes ya no solo sobre el cuerpo y la mente humana sino también sobre otras disciplinas propias del periodo o el conocimiento de los clásicos. Es por ello, que en el comportamiento de Nyneve el único acto de magia que se puede observar es el propio de encubrir sus conocimientos sobre herbología bajo el marbete de la brujería que le es mucho más propicia para sus intereses gracias a la credulidad de sus oyentes y a la sugestión que les ocasionaba el contexto social en el que transcurre la trama:

¿Y por qué no? Todo el mundo sabe que las brujas existen, que los hechiceros no mueren, que hay personajes mágicos más allá de las leyes de la carne. ¿Por qué no va a ser Nyneve uno de ellos? [Se pregunta Leola cuando todavía es una joven e inocente campesina llena de fantasía e imaginación] (2005: 98).

Esta misma intención es la que se busca cuando se describen ciertos poderes sobrenaturales de las brujas, sin aportar más explicación que la de estar en contacto con posibles sustancias psicotrópicas: “La otra corrió tras ella a la velocidad de vértigo mismamente, como cuando las dos viajaban de Bilbao a Jerusalén en una noche, bien frotadas de untura mágica, y regresaban” (Irisarri, 2001, p. 59).

### 3. CONCLUSIONES

Parece evidente, tras lo expuesto en las páginas anteriores, que tras el arquetipo de bruja se esconde una construcción, que si bien no fue generada con la finalidad que hoy en día ostenta, se muestra como un producto completamente cerrado en el que el paso del tiempo y los diferentes factores que entran en juego acabaron por limar todas las aristas.

El miedo que inundaba a las gentes del periodo medieval y moderno –a la enfermedad, la guerra, el hambre... en definitiva a la muerte– fue el hilo conductor para generar en una sociedad enfermiza y supersticiosa una sensación de histeria colectiva ante todo aquello que la religión rechazaba y era catalogado como diferente.

Ante esta situación que ha calado, más allá los historiadores, en la sociedad actual los autores y autoras de cualquier discurso narrativo encuentran en este mundo tan complejo, indefenso y aterrador, para todos los sectores de la sociedad, la materia prima ideal con la que narrar sus ficciones pretéritas con ojos contemporáneos. Es de este modo, como aprovechando las herramientas que los sistemas de pensamiento postmodernos les ofrecen reimaginan el pasado dando nuevas oportunidades de existencia y reivindicación a todas aquellas mujeres que en algún momento de su vida, por el motivo más inocente posible fueron marginadas, perseguidas e incluso ajusticiadas por los mismos miembros de la sociedad que las convirtieron en lo que más necesitaban, primero en un plano físico, para ayudarles a remediar sus males y, posteriormente desde el plano espiritual, para expiar la culpa que les ocasionaba la existencia de unas mujeres que ellos mismos habían definido.

#### 4. REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Allende, Isabel, *Inés del Alma Mía*. Barcelona, Random House Mondadori, 2006.
- Arteaga, Almudena de, *La Beltraneja. El pecado oculto de Isabel la Católica*. Madrid, La esfera de los libros, 2009.
- Asensi, Matilde, *Tierra firme. La vida extraordinaria de Martín Ojo de Plata*. Barcelona, Planeta, 2007.
- Caro Baroja, Julio, *Las brujas y su mundo*. Madrid, Alianza Editorial, 2006 (1966).
- Cifuentes, Paula, *Tiempo de bastardos. Beatriz de Portugal, una mujer contra su destino*. Madrid, Martínez Roca, 2007.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles, “Mujeres sabias, mujeres públicas, peligrosas, diabólicas”, *Las Revolucionarias: Literatura e insumisión femenina*. 2009, pp. 169-82.
- Cuadrada, Coral, “Del país de las hadas a las hogueras diabólicas”, *Anuari de Filologia, Antiova et Mediaevalia*, 4 (2014), pp. 111-148.
- Graves, Lucia, *La casa de la memoria*. Barcelona, Seix Barral, 2009.
- Irisarri, Ángeles de, *Isabel, la Reina*. Barcelona, Grijalbo, 2001.
- Irisarri, Ángeles de, *La reina Urraca*. Madrid, Temas de hoy, 2010.
- Mérida, Rafael M., *El gran libro de las brujas*, RBA Libros, Barcelona, 2006: p. 11.
- Montero, Rosa, *Historia del Rey Transparente*. Madrid, Alfaguara, 2005.
- Ortiz, Lourdes, *Urraca*. Madrid, Planeta, 1981.
- Platas, Ana María, “Arquetipo”. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Espasa Calpe, 2006.
- Power, Elaine, *Mujeres medievales*. Madrid, Encuentro, 1979.
- Queralt del Hierro, María Pilar, *Leonor*. Madrid, Martínez Roca, 2007.
- Romano García, Vicente, “Sociogénesis de las Brujas”. Madrid, Editorial Popular, 2007, pp.15-24
- Sallman, Jean-Michelle, “La bruja”, en G. Duby y M. Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres. Vol. 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid, Taurus-Santillana, 1993 (2000), pp. 493-509.
- Spivak, Gayatri, “Can the Subaltern Speak?” *Marxism and the Interpretation of Culture*. Macmillan Education UK, 1988, pp. 271-313.

Wade Labarge, Margaret, *La mujer en la edad Media*. Navarra, San Sebastián, 1986 (2003).

Yanko, Aroní, *Los silencios de Juana la loca*. Barcelona, Belacqua, 2003.



**TRANSFIGURACIONES DE LA BELLE DAME SANS MERCI DE JOHN  
KEATS: DE DAMISELA EN APUROS A TERRIBLE FEMME FATALE  
TRANSFIGURATIONS OF JOHN KEATS'S LA BELLE DAME SANS MERCI:  
FROM DAMSEL IN DISTRESS TO DREADFUL FEMME FATALE**

*María Cristina Hernández González  
Universidad de Sevilla/IES Miguel Fernández de Melilla*

RESUMEN

El tratamiento pictórico de "La Belle Dame sans Merci" (1819) de John Keats por los artistas victorianos osciló entre la convencional damisela en apuros, dentro de la iconografía de cautiverio femenino, y la transgresora femme fatale como reflejo del temor ante el alzamiento de la New Woman. Además de estas transfiguraciones, indagamos en la perspectiva de mujeres artistas que abordaron la misma temática.

**Palabras clave:** Iconografías femeninas, poesía, pintura, Prerrafaelismo.

ABSTRACT

The pictorial treatment of John Keats's "La Belle Dame Sans Merci" (1819) by victorian artists fluctuated between the common damsel in distress, inside the iconography of female captivity, and the transgressive femme fatale, reflecting the fear to the New Woman's raising. In addition, this essay will inquire into the perspective of women artists who broached the same motif.

**Key words:** Female iconographies, poetry, painting, Pre-Raphaelism.

**1. KEATS, LA BELLE DAME Y LOS PRERRAFELITAS**

Hoy nadie cuestiona el importante impacto y la fundamental influencia que los poemas de John Keats tuvieron sobre la Pre-Raphaelite Brotherhood (PRB) y otros artistas de la era victoriana desde sus inicios. Keats, olvidado e ignorado hasta mediados del siglo XIX, con las excepciones de Tennyson y Browning, se convirtió en un poeta decisivo para los prerrafaelitas, el origen de la amistad entre Dante Gabriel Rossetti y William Holman Hunt, uno de los "imprescindibles" para los prerrafaelitas solo después de Shakespeare y una fuente fundamental de inspiración efrástica para el grupo de jóvenes artistas. De hecho, el conocimiento y la admiración por Keats llegó a constituir

una "insignia de membresía" para la PRB (Ford, 1962:107-108). Y uno de los poemas que mayor repercusión pictórica protagonizó en este contexto fue "La Belle Dame Sans Merci" (1819), romance romántico que instauraría el paradigma de la *femme fatale* de fin-de-siècle, la Bella Dama sin piedad, tan terrible y nociva como la New Woman que amenazó los cimientos de las patriarcales estructuras socio-ideológicas victorianas. Para el título, Keats se inspiró en el poema medieval de Alain Chartier *La Belle Dame Sans Merci* (1424), donde una Dama despiadada rechaza al Enamorado, rompiendo con las convenciones del código cortesano con su irónico discurso (Finlayson, 2000:225-247). A Keats le interesó no solo el sugerente título, sino también el retrato de una mujer elocuente y decidida que se niega a convertirse en idealizado objeto amoroso, así como la problemática del poder destructivo del deseo que conduce a la construcción ilusoria de etéreas y misteriosas mujeres por parte del imaginario masculino (Fass, 1974:21-22). La famosa balada de Keats comienza con la voz poética de un sujeto anónimo -rol que puede ser ocupado tanto por quien escribe como por quien lee- que acaba de cruzarse con un pálido Caballero Errante, de aspecto cadavérico y enajenada expresión, que deambula por los otoñales prados yermos. El demacrado caballero le relata a esta anónima voz el funesto encuentro con una hermosa joven en mitad del bosque, a la que -supuestamente- asiste creyéndola perdida y desvalida. Pronto descubre su naturaleza misteriosa, perteneciente a otro mundo: la doncella, bellísima y sensual, habla una "lengua extraña", entona una "canción de hadas", sus ojos son "salvajes", vive en una "gruta élfica" y su belleza resulta tan enigmática que parece "feérica". El caballero, siguiendo unos patrones de cortejo, le teje guirnaldas que adornan su frente, su cuello, sus muñecas; la monta en su corcel y, mientras ella canta tan mágicamente que él, completamente embelesado, no puede dejar de mirarla, llegan a la cueva en las faldas del frío monte, donde ella reside. Allí tienen lugar los besos, las caricias, los arrullos y el "último sueño" -insinuación del cansancio tras el acto sexual- del caballero. Sueño que se torna en pesadilla -o visión- en cuanto acude un séquito de espectros, los fantasmas de reyes, príncipes y guerreros, esto es, las anteriores víctimas de esta hermosa y enigmática criatura; fantasmas que le revelan que ha sido seducido y, en consecuencia, atrapado por La Belle Dame Sans Merci, como ellos lo fueron antaño. El caballero entonces despierta -o eso cree- y desde entonces está condenado a deambular para siempre por "la fría cara de la colina", roto y solo, en medio de una confusa existencia, entre el sueño y la vigilia.

La de la Belle Dame es la historia de una secuencia de traducciones, traslaciones y transfiguraciones (Mácsok, 2003:197). Una dama medieval despiadada con su enamorado; una criatura feérica que fractura el self; una virginal damisela en apuros rescatada por un héroe; una figura seductora y misteriosa, pero víctima de la violación; una terrible y poderosa *femme fatale* o un subvertido icono feminista para las relaciones igualitarias entre los géneros: todas ellas son *La Belle Dame Sans Merci*, en sus múltiples e incluso contradictorias transfiguraciones. La Bella Dama (con o sin piedad) constituye un personaje sometido a la cadena o ciclo de transfiguraciones literarias y pictóricas, cadena articulada por las proyecciones, recreaciones y reinterpretaciones de artistas masculinos supeditados a sus contextos ideológico-históricos, victoriana y finisecularmente misóginos, pero también de mujeres artistas que se apropiaron del motivo para reivindicar su lugar en la cultura o, al menos, arrojar al espectador con un guante elegante la urgente reflexión acerca de las relaciones entre géneros y la necesidad de una sociedad más igualitaria. Como ha argumentado Grant F. Scott, la representación de la enigmática dama de Keats tuvo dos momentos claramente diferenciados con la pintura de Waterhouse como transición o punto de inflexión (Scott, 1999:503-506). Así, tendríamos un primer periodo prerrafaelita en el que se sacrificaría el texto keatsiano para representar la superioridad masculina del caballero y a la bella dama como una víctima en graves aprietos, mientras que el segundo periodo alberga una serie de pinturas de finales de siglo en las que la figura femenina se vuelve poderosa y peligrosa para sus seducidos caballeros (Scott, 1999:505-506). A cada fase le correspondería un arquetipo de femineidad diferente y opuesto: la *damsel in distress* y la *femme fatale*. Esto se debe al especial contexto ideológico y cultural en que se inscriben los dos momentos mencionados y a los cambios sociales que afectaron a la vida pública del género femenino. El primer periodo responde a los prejuicios victorianos con respecto a lo femenino y a la codificación de los modelos opuestos del *ángel del hogar* y de la *mujer deshonrada*, dos modelos de mujer que, a pesar de las diferencias intrínsecas, se ajustaban al paradigma de la damisela en apuros por los rasgos de inocencia, docilidad y servilismo en la primera y por la urgencia de rescate en circunstancias adversas de la segunda. En cambio, en el segundo periodo asistimos al auge de la New Woman y la reclamación de los derechos de las mujeres, lo que provocó la consolidación definitiva de las *femmes fatales* como reacción del sector masculino en los ámbitos de las artes y la literatura.

## 2. LA BELLE DAME COMO PARADIGMA DE LA DAMSEL IN DISTRESS

Se tiene asumido que el primer intento por representar visualmente la balada se debe a Dante Gabriel Rossetti quien, entre 1848 y 1855, realizó una serie de ilustraciones de *La Belle Dame Sans Merci*, algunas son meros bocetos; otras, acabados dibujos y acuarelas que parecen representar distintos momentos de la balada reinterpretados por Rossetti. En opinión de M. Luczyńska-Holdys, el rasgo más destacado de todas estas imágenes es el desequilibrio de poder entre los géneros, con la dominante figura masculina en oposición a la frágil y vulnerable Belle Dame, más retratada como una asustadiza doncella, como la damisela en apuros (Luczynska-Holdys, 2013:50). La primera imagen, un dibujo a tinta y pluma de 1848, muestra a la pareja caminando por un paisaje boscoso. El caballero, de mayor tamaño y en tonos más oscuros, rodea con un brazo a la joven, en tono más claro y con una evidente expresión de desconcierto, entre asustadiza y reacia. El brazo abarcador masculino, que oprime a la figura de la dama invadiendo su espacio, ha de entenderse más como un signo de imposición y dominio y menos como un gesto afectuoso de protección. Rossetti representa la conquista y el control de la esfera masculina a través del icónico personaje de Keats, una Belle Dame que está siendo despojada de su misterioso encanto y su feérica atracción y convertida en una débil doncella, como se advierte en el hecho de que el caballero la está guiando -obligando- a salir de su bosque, su territorio y hábitat de poder, para introducirla en la civilización y en la esfera doméstica, el mundo que el caballero sí puede dirigir y gobernar. La presencia del dogo es un símbolo de la obediencia, la domesticidad y la fidelidad que se le exige a la esposa victoriana, criatura rescatada por el marido-paladín, cuya autoridad no podrá cuestionar. Téngase en cuenta que Rossetti, desde los inicios de su carrera, tendía a secularizar las tipologías más o menos canónicas, adaptando significados tradicionales a contextos contemporáneos y circunstancias personales para construir su propia mitología.

El resto de las imágenes permiten corroborar esta interpretación. En uno de los bocetos de 1855, Rossetti recrea un momento de la balada que será un modelo a seguir para otros artistas. El caballero ha montado a la dama en su corcel. Él besa su mano, que tiene firmemente agarrada -señal de posesión, de cautiverio y de una virtual violación-, mientras la observa con semblante serio, pero el rostro de la joven solo expresa pavor, desesperación y rechazo, inclinándose hacia el cuello del caballo con tal de distanciarse lo máximo posible de su opresor. Porque es ella la cautiva. Porque, a pesar de que su

larga cabellera se ha enroscado como una serpiente alrededor del caballero, en realidad, es él quien convierte los mechones en los grilletes con que ha encadenado a la dama. El motivo del mechón de cabello enroscado en el cuello del caballero ha conducido a algunas investigadoras a interpretar el gesto como una tentativa de estrangulamiento y castración, esto es, como un símbolo de la esclavitud sexual que la bella dama impone al caballero y, en consecuencia, concluyen que Rossetti ya estaba prefigurando a la *femme fatale* que se instauraría más adelante (Allen, 1984: 285-294). Sin embargo, la dama sin piedad de Rossetti es ambigua porque, como argumenta Robyn Cooper, la joven no está erotizada y su rostro expresa más desasosiego que sensualidad (Cooper, 1986:6-25). Además, en estos bocetos, más que mostrar al aturdido caballero del texto, nos encontramos con una figura masculina ansiosa, temerosa, inquieta por su propio deseo, a diferencia de la dama, con expresión desesperada que, en lugar de seducir, parece esquivar los avances del caballero con el cuerpo echado hacia atrás. Ella es representada más como una presa, como una cautiva del varón, que como una seductora amenazadora. Puede que su sobrenatural belleza haya hechizado al caballero, despertándole sus más bajos instintos, pero no es menos cierto que ella parece incapaz de liberarse de los brazos de su captor. Pese a su probable naturaleza feérica, la bella dama carece de poder para deshacerse del caballero, figura que domina la acción evidentemente, y ella se comporta como una prisionera raptada por los deseos incontrolables del varón. Así pues, parece que Rossetti estaba mostrando una imagen de raptó (y potencial violación) masculinos en lugar de una seducción femenina, trastocando la esencia del poema del Keats, tal vez para sugerir que las mujeres suelen ser las víctimas de los mismos deseos que ellas provocan en los hombres (Scott, 1999:507). El artista ha tomado un motivo tradicional de la peligrosa voracidad sexual femenina para transfigurarlo en un símbolo de cautiverio y sumisión.

La tercera imagen de Rossetti es una acuarela de 1855 cuya composición aparece en varios bocetos y dibujos de la misma época. Aquí, la pareja aparece caminando y asidos del brazo en una especie de procesión nupcial. El caballero sujeta firmemente de una mano, pero ahora la observa no con deseo, sino con preocupación. Inscrito en la esquina superior de la imagen, un extraño pentagrama, tal vez un símbolo de la balada de Keats o de la voz feérica con la que la Belle Dame entonaba su mágico canto (Mácsok, 2003:190). La expresión de ella también ha cambiado, mostrando resignación y algo de desdén o desprecio, mientras agarra el cordón de su cinturón y una manzana, símbolos de la entrega sexual que sucederá inevitablemente tras las bodas. Y, aunque ella ya no

es la doncella asustadiza de las imágenes anteriores e incluso podríamos decir que ha recuperado parte de calma y autocontrol, sigue dominando al caballero, con su cuerpo más adelantado y su pierna avanzando considerablemente, a diferencia de la dama que camina con lentitud. Si la expresión corporal del caballero indica su superioridad, la de la dama, con la cabeza girada para no cruzar miradas con el caballero, al que desprecia claramente, representa una resignada renuencia, una ausencia de voluntad para poder resistirse al destino que le aguarda: su rotundo cautiverio en el ámbito doméstico del matrimonio victoriano.

Aunque Arthur Hughes consideraba que su versión de *La Belle Dame Sans Merci* (1863) era una de sus mejores obras, paradójicamente, fue rechazada por la Royal Academy, tuvo que exponerse en el Cosmopolitan Club en Berkeley Square y las negativas críticas recibidas destacaban la "torpeza de la composición" o "la incómoda y forzada postura de la dama" o, más llamativo aún, "la ineficacia" de la Belle Dame (Gibson, 1970:451-456). Su pintura recrea la estrofa sexta del poema, cuando el caballero monta a la joven en su corcel. Hughes modifica algunos detalles del texto para superponer la cadena de acontecimientos y combinar distintos momentos en una misma imagen. El floreciente prado y el verano conviven con el frío lado de la colina en una tarde otoñal. En un primer plano tenemos el exuberante prado con rosales, amapolas rojas y blancas, la verde vegetación y las cañas en la orilla del lago. Al fondo, el viento azota la gélida colina y, detrás del caballero, podemos apreciar algunas hojas muertas en los árboles y algunas ramas ya desnudas. Se crea así una contraposición entre lo fértil y lo yermo, entre la abundancia y la decadencia. A la derecha, sobrevuela el séquito de transparentes espectros, haciendo aspavientos y frenéticos gestos, una fantasmagórica movilidad que contrasta con la quietud del estático grupo conformado por la dama, el caballero y el corcel (Scott, 1999: 514-515). Las tonalidades del crepúsculo impregnan el horizonte, significando posiblemente la vida que se acaba.

En primera instancia, el intenso cruce de miradas entre la pareja y los símbolos que pueblan la escena conducirían a pensar que el caballero se encuentra en serio peligro, que acaba de ser hechizado por la Bella Dama cuya boca entreabierta simula el mágico canto, la voz de terrible sirena, a la que elude el poema. Sin embargo, ella no parece suponer un peligro para el caballero, sino más bien una prisionera, una cautiva indefensa e impotente que no puede escapar de su raptor. Las pulseras de lavanda alrededor de sus muñecas la hacen parecer una criminal capturada y un hermoso trofeo. Es cierto que hay detalles simbólicos que parecen sugerir lo contrario y que han llevado

a Robyn Cooper a interpretar el cuadro como un precursor de las *femmes fatales* finiseculares, como el colgante serpentino, clara referencia a Eva y a la tentación, pero también al mortífero veneno; o la amapola en su mano, flor hipnótica del sueño y de la muerte que estaría preludiando el fatal destino del caballero. Asimismo, las zarzas espinosas de los rosales pueden significar el peligro que se esconde en la belleza. El caballero ha apartado su escudo, haciéndose a sí mismo vulnerable ante los encantos de la dama. Y sobre el regazo de la Belle Dame reposa la espada, símbolo de la virilidad y el poder del caballero, indicando que la misteriosa se ha adueñado de su masculinidad. Es posible que Hughes hubiera tratado de mostrar la peligrosa potencialidad de La Belle Dame ahora contenida por las cadenas con que el caballero la tiene atada. Porque, como argumenta Scott, los símbolos y las señales de amenaza o peligro para el caballero han sido anulados (Scott, 1999:515-517). Así, la amapola que agarra la Belle Dame está marchita y a punto de caer. En cuanto al talismánico collar serpentino de la Bella Dama, este es contrapuesto al heraldo estampado en la sobrevesta del caballero, un puño de hierro apretando una serpiente. Las pulseras-cadenas de la dama se oponen al cinturón del caballero y la correa de su escudo, pues representan recíprocamente la sumisión femenina y el control masculino. La ineficacia de las armas del caballero -el escudo no protege, la espada no está en su cinto- implica más bien la pérdida de sus valores caballerescos, de su virtuosidad y de su mesura. Aunque la espada se encuentre sobre el regazo de la Bella Dama, no parece que esté en su poder, ya que la disposición de sus brazos sugiere imposibilidad de movimiento. Es más, parece que la espada pesa tanto que la termina por fijar a la montura del caballo, impidiéndole cualquier modo de escapar. La dama capturada es un objeto más en manos del caballero; ella es de su propiedad, como el corcel y las armas; ella y su sexualidad le pertenecen. La espada funciona como un símbolo fálico de manera que, por la forma en que atraviesa el regazo de la joven, se está insinuando la posible pérdida de su doncellez. De hecho, el rostro de la Belle Dame de Hughes sugiere más la angustia y el temor de una damisela en apuros y mucho menos la voracidad de una femme fatale. Por lo tanto, no debe descartarse la posibilidad de que la Belle Dame de Hughes incomodase al ojo crítico por representar el desequilibrio en las relaciones entre hombres y mujeres incrustarlo en el seno de la sociedad victoriana.

Cuando Waterhouse expuso *La Belle Dame Sans Merci* en la Royal Academy en 1893, el contexto ideológico y cultural de la Inglaterra victoriana se encontraba en plena transformación con el surgimiento de la New Woman, los avances en las disciplinas

científicas, los cambios legislativos referidos al matrimonio y el divorcio, las reivindicaciones de las sufragistas por condiciones laborales y educativas más igualitarias y el fracaso del supuesto decoro de la moralidad victoriana. Junto a Lamia y Circe, la bella dama de Waterhouse se inscribe en el arquetipo de la *femme fatale* que, en palabras de Hobson, el artista transfiguró como *jeune fille fatale* (Hobson, 1980:75). Si hasta el momento se había interpretado pictóricamente a la bella dama como una figura femenina indefensa y sin acción, a diferencia del caballero, que domina claramente la situación, a partir de la década de 1880 comienza a leerse el texto de Keats con otros ojos y a reconocer el rol predomina ente activo y poderoso de la protagonista. Su autonomía y poder es sutil, pero existe; bien es cierto que el caballero es quien la encuentra en mitad del prado, le trenza los cabellos y la monta en su corcel, pero a partir de aquí es ella quien lo mira de soslayo, le canta una canción, lo conduce a su gruta, lo entenece con sus lágrimas y lo duerme con sus nanas. En definitiva: ella lo seduce, embauca e hipnotiza. En consecuencia, la Belle Dame era vista ahora como una *femme fatale*, la auténtica figura dominante que iba a encarnar los peligros y riesgos de la sexualidad femenina (Scott, 1999:519-520).

En un bosque frondoso, contemplamos a un caballero completamente armado y a una joven de aspecto anñado, descalza y vestida de púrpura. Al fondo, una hilera de árboles y un lago. La escena del cuadro de Waterhouse es engañosa: con la bella dama sentada en el suelo y el caballero en posición más elevada, sería sencillo pensar que se mantiene el rol pasivo y sumiso de la figura femenina. Sin embargo, hay un cúmulo de detalles analizados por Grant F. Scott, que contradicen esta conclusión (Scott, 1999:520-522). Para empezar, los cabellos. A través de los largos mechones que rodean el cuello del caballero y forman una especie de soga, la dama lo atrae hacia sí, bajándolo poco a poco, de forma dulce y suave, hacia la posición en la que ella se encuentra. La cabellera femenina, símbolo erótico por excelencia, es el instrumento de la dama no ya para imponer docilidad en el varón, sino la entrega absoluta por parte de este a sus deseos. Los roles se han invertido, pero las estrategias son bien diferentes. Además, el caballero no está de pie -mostrando autoridad- ni montado en su caballo -signo de su virilidad-, sino arrodillado, a punto de sucumbir a la tentación. La ausencia de las figuras espectrales masculinas, de las otras víctimas masculinas de la Belle Dame, deja completamente solo e indefenso al caballero ante el peligro. Ningún aliado patriarcal puede prevenirlo de los daños de esta seducción. Únicamente los verticales troncos de los árboles, semejantes a las rejas de una prisión, que repiten la sensación de



atrapamiento del cabello enroscado. El bosque es el territorio de la dama que, con su expresión melancólica y adolescente, no parece mostrar el aspecto terrible que esperaríamos de una letal hechicera. Waterhouse la representa más como una encantadora hada, una vulnerable ninfa de los bosques, un espíritu silvestre y hermoso que siente una sensual curiosidad por el caballero. No obstante, la Bella Dama está revestida de una misteriosa sensualidad, con su piel de porcelana y sus rojos labios, insinuando tal vez su naturaleza vampírica (Wootton, 2006:118). Pero esta inocencia, según Scott, es fingida, como los engañosos símbolos del corazón bordado en la manga de su vestido, los pies descalzos, las pequeñas florecillas blancas o la tierna mirada. Waterhouse ha pintado un instante detenido, el momento crucial para ambos personajes. Para Scott, los gestos del caballero parecen indicar cierta resistencia a dejarse llevar del todo por la dama, algo de mesura y autocontrol ante los deseos que siente, basándose en que con una mano se aferra a la débil rama y con la otra sujeta su lanza. Sin embargo, consideramos otra interpretación. A pesar del gesto seductor de la Bella Dama, es el caballero el que ocupa una posición más elevada. La aparente resistencia del caballero puede verse también como un acto de intimidación, al igual que la expresión de la dama puede ser más de súplica que de seducción. Creemos que el artista opta por representar justamente ese momento en el que tanto el caballero como la misma dama carecen ya de escapatoria: él va a ser inminentemente víctima de sus impulsos sexuales y ella, la víctima de los deseos dominantes del caballero. La lanza yace en el suelo, a punto de ser soltada, y la endeble rama va a quebrarse. En lo que sí coincidimos es en que el caballero está luchando contra su propio impulso, contra su deseo sexual, de manera que esta bella dama sería sujeto activo y pasivo, al mismo tiempo, de la seducción. La lanza, como la espada, funciona como una metonimia fálica que está apuntando hacia el útero de la figura femenina y los detalles en color rojizo pueden simbolizar paralelamente la sangre implicada tanto en la violación como en la vampirización, esto es, la pérdida de la virginidad de la joven y la pérdida de la vitalidad del caballero. La imagen es ambigua, ya que la postura de ambas figuras permite una doble lectura: ¿está la Belle Dame atrayendo al caballero o acaso él está abalanzándose sobre ella?; ¿está siendo el caballero embrujado por la joven o tal vez ella está implorándole piedad? Según Hobson, la escena transmite una extraña intimidad de atracción mutua (Hobson, 1980:76), de descubrimiento del deseo propio y del recíproco, con los temores y las ansias que acompañan a todo deseo inevitablemente. Es probable que Waterhouse pretendiera crear una alegoría de las complejas relaciones

sexuales victorianas entre hombres y mujeres a través del perturbador encuentro entre un caballero errabundo y una bella dama feérica, con sus ambivalentes actitudes de atracción y temor hacia el sexo.

### 3. LA BELLE DAME TRANSFIGURADA EN FEMME FATALE

A finales del XIX y principios del XX, asistimos a una proliferación de pinturas e ilustraciones de la Belle Dame como figura dominante, transfigurada ya, pues, en absoluta femme fatale, alegoría de la New Woman que no solo tiene todo el control sobre su cuerpo y su sexualidad, sino que también pretenderlo sobre los varones. De todas las pinturas e ilustraciones de esta segunda fase, *La Belle Dame Sans Merci* (1902) de Frank Dicksee fue la que tuvo mayor popularidad y difusión. Aunque la mayoría de las obras de Dicksee, en palabras de Joseph Kestner, reforzaban la idea de "conquista hipermasculina" promocionando tanto la ideología de fortaleza y supremacía patriarcal como la del imperialismo británico (Kestner, 1990:183), paradójicamente no podemos afirmar lo mismo para su versión de La Belle Dame, donde los roles se han invertido con una Bella Dama agresiva, triunfante y dominante sobre un pusilánime y paralizado caballero. Dicksee se basó también en el poema del siglo XIII "Thomas the Rhymer" que Earl Wasserman consideraba como una de las fuentes literarias de la balada de Keats y en el que el caballero es montado por la soberana de los duendes sobre su propio corcel, es decir, es la dama misteriosa quien rapta al varón (Wasserman, 1953:68-83). Imagen invertida de la Belle Dame de Hughes, la misteriosa mujer ya no es una figura pasiva o desvalida, sino que toma las bridas del caballo, lo que indica su control sobre el animal, sobre el caballero y sobre sí misma. Ya no es el trofeo o el botín conquistado que se pone a buen recaudo sobre el corcel, sino la empoderada jinete que ostenta la voluntad activa, la libertad de movimiento y la fuente de atracción psíquica y sexual. Su determinación y supremacía se aprecian en el cuerpo inclinado acechantemente sobre el caballero, en la hipnótica mirada y la boca sensualmente abierta, así como en la serpentina caída de la larga melena rojiza, que funciona como un manto -telaraña, quizá- que impide a su presa cualquier posibilidad de escape. Por el contrario, el caballero ha sido subyugado y hechizado hasta el grado de haber quedado paralizado, con los brazos extendidos y el rostro casi en éxtasis, con los vidriosos ojos y los pómulos marcados, lo que ha llevado a la crítica a identificar la escena con la crucifixión (Scott, 1999:523-524). Las líneas sueltas, ligeras y onduladas de la cabellera

y del vestido de la Bella Dama representan la movilidad y la acción, en oposición a la férrea condición de la armadura y la rígida posición del caballero, que parece atrapado dentro de su propio traje. A pesar de seguir llevando su brillante y elaborada armadura y a pesar de la espada en su cintura, el caballero es simplemente una presa carente de volición. Incluso parece haber sido parcialmente feminizado por Dicksee en el detalle del yelmo adornado con el lazo rojizo. En este cuadro, el caballero ha sido relegado a mero objeto decorativo, una belleza inerte y vacía que solo servirá para satisfacer los deseos de la Bella Dama. Él es un mártir sacrificado, un guerrero caído en la batalla perdida contra los instintos y apetitos, encarnados en la bella joven cuya boca sugiere una voracidad vampírica. La Belle Dame de Dicksee, por tanto, no pertenece al linaje de las damiselas de Rossetti y Hughes, tampoco al clan de incautas adolescentes feéricas de Waterhouse; ella, mostrando sus pequeños dientes a través de los labios ligeramente abiertos, desplegando sus meduseos cabellos y hechizando con sus enigmáticos ojos, pertenece más a la estirpe de vampiresas y/o hechiceras (Clapp, 1948:89-92). La Belle Dame de Dicksee es la mortífera dama que anula la virilidad caballeresca, la advertencia del agresivo y peligroso avance del género femenino a principios del siglo XX.

La inclusión de los espectros de reyes, príncipes y guerreros que asisten a la visión pesadillesca del caballero, aunque iniciada por Hughes en 1863, resulta más fiel al texto de Keats en los tratamientos de Robert Anning Bell, Henry Meynell Rheam, William Russell Flint y Jessie Marion King. La aparición fantasmagórica en estas imágenes desconcierta al espectador por el contraste con los tonos pasteles o las gráciles líneas por las que se caracterizan estas representaciones (Wootton, 2015:81). Una Belle Dame esbelta y poderosa, pero también más siniestra, extraída de las estrofas décima y undécima del poema de Keats, nos ofrece Henry Meynell Rheam (Bublíkova, 2013:47-48). En su recreación de *La Belle Dame Sans Merci* (c. 1897-1901), Rheam inserta a los personajes en un bosque cenagoso y sombrío, una naturaleza inhóspita, en la que se desarrolla la onírica visión del caballero y en la que la Bella Dama constituye el punto focal de la imagen. El paisaje es otoñal, con la niebla fría de la mañana y los suaves tonos azules y violetas. Detrás de la dama, intuimos la entrada de su gruta y al fondo se divisa el lago escoltado por los yermos troncos de los árboles deshojados. La colocación de los personajes en la escena simboliza la superioridad femenina sobre el varón. La verticalidad de la Belle Dame, de pie y en un plano más elevado, se opone a la horizontalidad del caballero dormido en la zona inferior. La indumentaria y los gestos también funcionan como énfasis de su dominio y control. Ella viste una túnica medieval

en pálido rosa, con las largas mangas abiertas que se asemejan a unas alas ambiguas y engañosas, ya que pueden parecer propias de un hada -carácter feérico benefactor- o de un murciélago -carácter vampírico destructor. El traje se ciñe en el escote y la cintura, destacando así sus pechos y caderas, esto es, su belleza y sensualidad como estrategia de atracción para sus presas. Con una mano alzada tal vez esté a punto de realizar un encantamiento contra el caballero y, a la vez, dirigir el coro fantasmal que se divisa en un segundo plano. Impertérrita y taxativa, es ella quien controla todos los elementos a su alrededor. El caballero, en cambio, yace dormido o inconsciente sobre una roca, en una postura casi fetal, lo que podría sugerir la impresión de enterramiento. Su cuerpo, congelado e inactivo, aún permanece cubierto por la brillante armadura, pero su espada y su yelmo han sido olvidados a un lado, simbolizando su vulnerabilidad e indefensión. En gélidos tonos azulinos, el coro espectral de reyes, príncipes y guerreros configura una secuencia ordenada de aproximación a la dama, dueña y señora de esas pobres almas que anteriormente fueron también seducidos, hechizados y destruidos. Personifican, pues, los diferentes estados de progresión en la mágica estrategia de la dama, el espectro del fondo, que camina despreocupado por el bosque, pasando por el fantasma que se arrodilla (y sucumbe) ante sus encantos, hasta el que yace tumbado en el suelo, quien encarna el encuentro final con la muerte, en evidente paralelismo con la situación del caballero. La combinación de pálidos matices azules, rosáceos, plateados y malvas con el paisaje otoñal produce una abúlica y gélida sensación que evoca irremediablemente la ausencia de vida.

El pintor, escultor e ilustrador Robert Anning Bell creó un innovador diseño para ilustrar la edición de *Poems by John Keats* de 1897. En un consciente eclecticismo entre estilos del pasado (grabados renacentistas, clasicismo romántico) y del presente (Arts & Crafts, Art Nouveau), el original formato consiste en una ilustración a doble página cuya finalidad es representar gráficamente la (doble) visión del caballero. Así, en la página recto, a la derecha, Bell muestra la escena del abrazo de la pareja, colocados horizontalmente en la parte inferior, mientras que en la página verso, a la izquierda, nos encontramos con el grupo de espectros en vertical y hacia la esquina superior. El formato permite enfatizar el amplio y siniestro vacío espacial entre unos personajes y otros. A pesar del amoroso abrazo, el caballero agarra con fuerza la manta, indicando el terror sufrido ante la visión de los fantasmas de las anteriores víctimas de la Belle Dame, quienes conforman un sólido y unido compuesto, como esculpido en la roca de la gruta, y adoptan un beso colectivo de acusación o intimidación. El artista pretendía

con este diseño no solo contraponer visual y espacialmente a los personajes, sino destacar que la doble visión del caballero implica un abismo insalvable -el tremendo vacío- entre la anhelada satisfacción del caballero -la consumación del deseo imaginada por él- y la proyección de sus temores y prejuicios hacia el género femenino. Como indica Sarah Wootton, el verdadero dilema del caballero consiste en su incapacidad para reconciliar el recuerdo del estado gozoso anterior, cuando encontró a la Belle Dame, y su estado actual de apatía, inercia y soledad, personificado en los espectros; el caballero, en consecuencia, no sería sino una encarnación del discurso victimista masculino, atrapado en el espacio cavernoso de la problemática sexualidad (Wootton, 2015:81-82). Un espacio, añadimos, psíquico en el que tiene lugar la contienda entre la idealizante promesa de gratificación erótica y la angustiosa vacuidad experimentada tras la satisfacción del deseo. Bell volvería a tratar el tema años después fuera del ámbito de la ilustración. En su pintura *La Belle Dame Sans Merci* (c. 1900-1905), bajo la influencia del simbolismo, Bell ha eliminado los detalles de la balada y ha reducido el contexto espacial a un simple y oscuro fondo para destacar a la pareja en el centro de la imagen. La Bella Dama, de pie y con maligno semblante, viste de gélido añil, el azul simbolista que podemos encontrar en las femmes fatales de Gustave Moreau, Franz Von Stück o Fernand Khnopff. A sus pies, el caballero sin armadura, está arrodillado, con gesto suplicante y completamente sumiso. Aun sin contar con la inquietante escena de los espectros, la imagen resulta particularmente amenazadora ante los ojos de un espectador masculino. El oscuro interior probablemente sea una metonimia de la gruta, dominio de la Bella Dama, el espacio sexual y psicológico que ella controla y gobierna.

William Russell Flint, en cambio, prescindió de los tonos fríos para que en su versión de *La Belle Dame Sans Merci* (1908-1909) predominara la luminosidad de ocre, dorados y cálidos marrones (Christian, 1989:136). Tanto el paisaje como el aspecto y la indumentaria de la pareja podrían ser los de cualquier representación pictórica sobre un tema cortesano medieval, con la excepción de la presencia de los espectros que asoman entre las hojas del árbol. Se pensaría que la versión de Flint resulta menos fiel al texto de Keats y a la tradición iconográfica, pero todo obedece a un propósito muy específico del artista que descubriremos tras analizar los detalles. El caballero, recostado sobre el regazo de la dama, duerme descuidado, con su lanza, su escudo y su yelmo abandonados a un lado. Ella lo observa con gesto ávido y triunfal, como una depredadora acechando a su presa. El árbol cumple una función simbólica esencial: no solo remite al jardín edénico y el pecado original; visualmente crea una frontera vertical

entre el mundo real y el mundo onírico, o bien -si seguimos la interpretación bíblica- entre el mundo de la inocente pureza y el mundo del pecado consciente. El caballero se encuentra en el tránsito entre uno y otro mundo, el de la tentación previa, encarnada por la Bella Dama, y el de los caídos, el de aquellos que, como los espectros, sucumbieron a la tentación. La lanza apoyada en el tronco refuerza esta división que, además, constituye un eje perpendicular con la espada del caballero, formando una cruz. El escudo que cuelga detrás de la Belle Dame muestra lo que intuimos como una pareja medieval -no podemos distinguir el rostro del caballero, lo que designa anonimato, esto es, a cualquier hombre- y el lema "*Fide sed cui vide*", que nos advierte de en quién debemos confiar. Evidentemente, el caballero no ha seguido el emblema de su escudo, esto es, no se ha regido por el código masculino y patriarcal. Consideramos que el propósito de Flint, con su ligero distanciamiento del texto original y de la iconografía tradicional, así como con las referencias al anonimato masculino y al pecado original, no era otro que crear una imagen más universal y atemporal de las terribles consecuencias que conlleva el género femenino -desde Eva hasta la New Woman, pasando por la Belle Dame- para los varones.

Frank Cadogan Cowper, considerado el último gran artista prerrafaelita -un elogioso apelativo, no obstante, compartido con Edward Robert Hughes y Eleanor Fortescue Brickdale- (Buckle, 2004:1), codificó en sus representaciones del motivo de la Bella Dama el temor, pero también la fascinación, ante la sexualidad femenina cada vez más poderosa con el alzamiento de la New Woman, sobre todo, en el periodo comprendido entre 1890 y 1914. Cowper pintó a *La Belle Dame Sans Merci* en tres ocasiones: la primera, en 1905, mostraba simplemente a una joven con vestimenta medieval, sentada bajo un árbol y tocando un instrumento de cuerda, haciendo alusión al canto mágico de la feérica criatura de Keats; esta primera versión se distingue de las otras dos, en 1926 y 1946, prácticamente idénticas. Crítica y público lo acusaron de deleitarse en una especie de anacronismo escapista, sin tener en cuenta las implicaciones de ambas imágenes con sus críticas hacia la mecanización de la sociedad y los horrores de las dos guerras mundiales (Marmor, 2013:5-7). La Bella Dama de Cowper, magnífica y exultante en un prado de amapolas, con el lago y la montaña detrás, es una mujer de extrema vitalidad y sensualidad, encumbrada por encima del caballero, que parece haber entrado en un estado de hibernación, postrado en el suelo. Al igual que en los cuadros de Rheam y Flint, la oposición entre los personajes queda establecida por la dicotómica disposición vertical/horizontal. Aunque sentada, la dama ostenta una posición dominante y elevada,

autosuficiente, triunfal y completamente indiferente al caballero, exhausto y tumbado a sus pies. Recreando el motivo de la vanitas, esta Belle Dame está narcisistamente entregada a su acicalamiento, a recogerse los despeinados cabellos, lo que sugiere sutilmente el momento posterior al encuentro sexual. De hecho, su postura, con los brazos levantados y los hombros desnudos, el largo mechón cayendo por su busto, su fría expresión de indiferencia o desdén y las piernas flexionadas bajo el exuberante faldón del vestido, representa a la mujer segura de sí misma, independiente y resolutiva. Su silueta recrea un triángulo, en consonancia con la montaña del fondo, haciéndole recordar al espectador el vínculo entre la gruta de la dama y el sexo femenino. La reciprocidad visual o táctil de anteriores representaciones ha desaparecido del todo. No hay hipnóticas miradas ni roces sensuales. Scott destaca esta ausencia de interacción entre los personajes, absortos cada uno de ellos a sus propias visiones: él, con los ojos cerrados, a su onírico trance; ella, a la contemplación de su propia belleza (Scott, 1999:526-530). La mayoría de los investigadores se han centrado en el tremendo poder visual de la indumentaria de dama y caballero. El voluminoso vestido de majestuosos brocados dorados y rojos atrapa la atención del espectador. Una pequeña mariposa se ha posado en el cabello de la dama y pequeños insectos aparecen bordados en su vestido. De hecho, Scott compara a la dama con una enorme mariposa roja recién salida de su crisálida, liberada de su encierro tras someterse a una larga transformación, la nueva criatura renacida que simboliza un tiempo nuevo frente al caduco y viejo orden que representa el caballero. Este, en cambio, inerme e inactivo, atrapado en su férrea armadura -cuya proximidad al lago y su contacto con la húmeda hierba pueden sugerir una inminente oxidación-, personifica el simbólico final de los vetustos ideales caballerescos que la sociedad victoriana patriarcal utilizó con fines propagandísticos en el contexto bélico. Precisamente, la abundante presencia de las amapolas en este cuadro ha conducido a una interpretación antibelicista.

#### **4. LAS OTRAS BELLAS DAMAS: TRANSFIGURACIONES CREADAS POR LAS ARTISTAS**

A pesar de que la poesía de Keats fue también una lectura muy popular entre las mujeres de la sociedad victoriana, se ha prestado poca o nula atención a las distintas formas en que las escritoras y las artistas leyeron e interpretaron a Keats (Homans, 1990:341-370). A diferencia de sus colegas varones, las representaciones keatseanas

realizadas por mujeres no solo han estado ausentes en los estudios culturales y en los análisis estéticos, sino que a la problemática de la desestimación y menosprecio de sus obras, así como a la escasez de reproducciones de las mismas, hay que añadir el inconveniente de que muchas de estas imágenes literalmente han desaparecido, se encuentran perdidas o están catalogadas como ilocalizables. Y aunque muchas de estas representaciones estaban motivadas por los objetivos de cumplir con la valorada iconografía tradicional o para satisfacer la demanda de los gustos victorianos (Yeldham, 1984:150), lo cierto es que las artistas tomaron al personaje de la Belle Dame desde una perspectiva subversiva y crítica, como una encarnación de sus propios intereses culturales y sus individuales preocupaciones vitales. En 1955, y en consonancia con las primeras representaciones prerrafaelitas de la poesía de Keats, Elizabeth Siddal, compañera y modelo de Rossetti, realizó una serie de bocetos sobre *La Belle Dame Sans Merci*, si bien Jan Marsh postula como título alternativo *Three Figures at a Fountain* para los tres dibujos (Marsh, 199:51). En primera instancia, las tres imágenes no parecen guardar relación alguna con el poema, pero todas insisten en un mismo aspecto de la historia de La Belle Dame. Un apuesto caballero -sin armadura- aparta los largos cabellos de una joven de grave y seria expresión. En el primer dibujo, la pareja aparece de pie, él de mayor altura y con la pierna adelantada y ella con los ojos casi cerrados, mirando hacia abajo. Es evidente que esta creación de Siddal ha de interpretarse en relación con las elaboraciones de Rossetti, como si su dibujo indicara que a su Belle Dame, en absoluto temerosa, está censurando la actitud dominante del caballero. En otro boceto, las figuras aparecen sentadas y tan comprimidas que parecen formar una compacta unidad. De nuevo, el caballero aparta los largos mechones, pero la dama está alejándose de él, rechazando sus atenciones. Los rígidos brazos y las muñecas unidas incómodamente sugieren tanto la hostilidad de la joven hacia su pretendiente como la falta de libertad de movimientos. En este sentido, Siddal representa la intromisión en el espacio femenino por parte de los varones, la coacción y subordinación disfrazadas de afecto y protección. La tercera imagen tiene lugar en una fuente de piedra con forma humana. Nuevamente de pie, el caballero sigue entretenido con la cabellera femenina, mientras la dama opta por mojar su mano con el caño de agua, completamente indiferente a los gestos de su compañero. Los trazos son más fuertes en la figura masculina, simbolizando la agresión, en oposición a las suaves líneas de la figura femenina. Al fondo, se vislumbra a la pareja difuminada, como una especie de recuerdo o preludio de la agresión sexual que va acontecer. Es probable entonces que estemos



ante una escena sutil de baño ritual antes de la violación o de limpieza de purificación tras la misma. De lo que no cabe duda es de que Siddal estaba encarnando en la Belle Dame su personal rechazo a las imposiciones y manipulaciones de Rossetti y Ruskin, quienes querían controlar su estado de salud y la trayectoria de su carrera artística (Woolley, 2014:127-128). Por lo tanto, Siddal trastoca las interpretaciones prerrafaelitas de la Bella Dame como damisela en apuros para transfigurarlo en la denuncia de los abusos y las apropiaciones que los artistas victorianos hacían sobre las mujeres artistas y/o sobre las mujeres, en general.

La versátil Anna Lea Merritt (1844-1930) expuso su versión de *La Belle Dame Sans Merci* en 1884 en la Royal Academy. No cabe duda de que su pintura, actualmente en paradero desconocido, tuvo que sorprender o, al menos, consternar al masculino espectador, ya que retrató una inusual Bella Dama de cuerpo robusto, sensuales curvas y generosos pechos, en grácil pose griega, dejando caer su larga y abundante melena sobre el somnoliento caballero (Wootton, 2006:194-195), adelantándose quizá a las connotaciones eróticas y postcoitales de Cadogan Cowper. La relación con una obra suya posterior, *Lamia, the Serpent Woman* (1906), inspirada igualmente por Keats, resulta evidente por el uso simbólico de la exuberante sexualidad como mecanismo de poder de la New Woman, la nueva mujer que es soberana de su alma y de su cuerpo, liberada de las ataduras del controlador género masculino. Precisamente, la autodidacta e independiente Isobel Lilian Gloag (1865-1917) parece que fundió en una misma imagen estos dos iconos keatseanos en *The Kiss of the Enchantress* (1890), una acuarela que precede en composición e iconografía tanto a *La Belle Dame* (1893) como a las *Lamias* (1905; 1909) de Waterhouse, un hecho que la crítica de su tiempo y la contemporánea ha ignorado por completo (Grieg, 1902:289-292). En un paisaje boscoso, casi edénico y con lago al fondo, vemos a una pareja besándose apasionada e intensamente. Pero no es una pareja cualquiera: él es un caballero cubierto enteramente por su armadura y su capa, ella es una hermosa joven desnuda con larga cola de serpiente en lugar de piernas. La obra resulta compleja e incluso ambigua por los detalles sutiles. El caballero, en principio, parece entregado y satisfecho con el beso de la misteriosa criatura, pero una mano se aferra al pequeño crucifijo que lleva colgado y la otra la tiene cerrada y apretada, como si empuñara un arma, pero es refrenado por el suave roce de la joven. A pesar de sus débiles intentos por resistirse, él ha sucumbido al hechizo. Ella, como híbrida figura, ha atrapado doblemente al cuerpo masculino: su brazo y un mechón de cabello (parte humana) rodean con firmeza el cuello del

caballero, mientras su serpentina cola (parte animal) se enrosca alrededor de una las piernas. Hay una clara oposición entre las formas más angulosas del físico del caballero y la curvilínea y ondulada figura de la bella joven; curvas, ondas y espirales que se repiten en los elementos de la naturaleza, como las zarzas con espinas, el tronco y las ramas de los árboles o los reflejos en las aguas del lago. La naturaleza, dominio de la Belle Dame, y lo acuático, ámbito de Lamia, se oponen a la angulosidad y verticalidad de la espada del caballero, apresada también en el centro del vórtice formado por la cola de la figura femenina y las ramas espinosas. Estas espinas nada tienen que ver con el rosal, sino con los frutos del bosque de arbustos silvestres. Las moras, frambuesas, bayas de saúco y arándanos tienen una rica simbología pagana y cristiana, y el colorido de estos frutos (rojo y púrpura) están representados en la capa del caballero. Mitológicamente, estos frutos se asocian con malos presagios y maldiciones, pero también con las grandes de la naturaleza, como Freyja. Cuando el arrogante Belerofonte fue desmontado de Pegaso, cayó sobre un matorral espinoso de moras, un castigo por pretender ser como los dioses, un castigo por su soberbia; moras y frambuesas se relacionan con la corona y la sangre de Cristo, respectivamente. En el rico lenguaje botánico victoriano, las ramas de las bayas simbolizan el arrepentimiento y sus flores, la aflicción. Es evidente que, al investir al caballero con la gama cromática de los frutos del bosque, sobre los que gobierna la Bella Dama como una ancestral diosa de la naturaleza, Glog estaba representando menos a un pobre mártir seducido y más el merecido castigo del arrogante varón que pretende dominar a una figura femenina autosuficiente y poderosa.

Enigmática y perturbadora, *La Belle Dame Sans Merci* (1905) de Rose O'Neill, roza más el estilo alegórico y pesimista de Watts o las penumbrosas pesadillas de Füssli que los equilibrados tonos prerrafaelitas. O'Neill recrea la escena de la dama subida en el corcel, pero para mostrar una posición más elevada o superior del género femenino, dejando al lánguido caballero prácticamente en el desmayo físico y psíquico como símbolo de su declive moral. Los tonos utilizados son del todo emblemáticos: oscurísimos verdes para la vegetación -destacan los siniestros cipreses del fondo, árbol claramente funerario; las leves pinceladas amarillas en los cabellos de la dama y del caballero, así como en el corcel; el pálido gris blanquecino que domina la composición y que resalta, por un lado, la palidez marchita de la figura masculina y la sensualidad de las telas mojadas de la Bella Dama. Ambos parecen estar en un trance o éxtasis, aunque la dama sonrío (consciente) mientras que el caballero cierra sus ojos (inconsciencia). A

falta de un análisis extenso, del que por el momento no tenemos constancia, creemos que O'Neill, como hiciera en otras obras suyas, está exponiendo la superioridad femenina frente a la debilidad de pusilánimes varones que sucumben tanto a sus instintos como a los absurdos cánones de masculinidad impuestos por la sociedad victoriana. Una crítica que compartirá una de las artistas más prolíficas y afamadas de finales de siglo XIX y principios del XX: Jessie Marion King.

Y de ella, de Jessie Marion King, diseñadora, ilustradora, profesora de la Glasgow School of Arts, artista premiada en múltiples ocasiones y de reconocimiento casi mundial, debemos analizar tres imágenes, creadas entre 1902 y 1908, que ofrecen una lectura muy distinta de la Belle Dame en comparación con el tratamiento que hasta entonces habían realizado sus colegas varones (Helland, 1997:780-782). Mientras Scott considera estos trabajos como "una anomalía" [sic] en la carrera de la afamada ilustradora (Scott, 1999:532), Wootton clarifica que la Bella Dama de King no puede ser ubicada en ninguna de las dos fases establecidas por Scott, esto es, su Bella Dama no es una víctima indefensa como tampoco una terrible depredadora. Sin llegar a una absoluta identificación, King se aproximaría más a la versión de Waterhouse, si bien adelanta bastante la iconografía empleada más adelante por Cowper. En consecuencia, sus ilustraciones sobre el tema han de ser observadas desde otros parámetros. Además de demostrar el ecléctico estilo de King, caracterizado por el equilibrio entre el préstamo y la innovación (Oliver, 1971:9), sus ilustraciones, en austeros blanco y negro, invitan a una profunda reflexión sobre las relaciones entre los distintos géneros y entre el mismo género, obligando así al espectador (masculino) a interrogarse y cuestionar la relación con los miembros de su propio género, los paradigmas de su propia masculinidad y las implicaciones de todo esto en su relación con el género femenino (Wootton, 2008).

Así, en *La Belle Dame Sans Merci* (c. 1902), tenemos a la Bella Dama arrodillada a los pies del caballero y delante del séquito de fantasmas. La vestimenta y la colocación de las manos del caballero parecen simbolizar cierto parentesco, afinidad o fraternidad con los espectros, aunque él no es mostrado como una presa de la feérica dama. Por su postura erguida, de pie, en contraposición a la dama, muestra una condición de superioridad y entereza que lo aleja de la clásica víctima embrujada o vampirizada por la Belle Dame. Al contrario, ella parece estar implorándole que ignore al grupo de fantasmas o intentando impedir que los escuche. Mediante la posición inferior y suplicante, tirando de la capa del caballero, el cual se comporta con indiferencia y

frialdad, King ha transformado a la Belle Dame en un sujeto periférico, secundario, encadenada -por la guirnalda que la ata al caballero- a un proceso que no puede impedir. King está claramente denunciando un funesto pacto entre caballeros, la confabulación a la hora de crear y/o reproducir las iconografías misóginas que pueblan la tradición artística. La fraternidad entre todos los caballeros representados en esta ilustración, pues, significa el hermanamiento masculino y patriarcal a través del cual se había construido la imagen terrible y fatal de La Belle Dame sobre la que proyectaron sus ansias y temores con el avance de la New Woman.

De ahí que en la segunda ilustración de *La Belle Dame Sans Merci* (c. 1907) nos encontremos ya únicamente con la pareja protagonista en mitad del bosque. Aquí el caballero está arrodillándose para llegar a la misma altura que la Bella Dama, sentada en el suelo. King resalta el aura espiritual de la figura femenina, con la aureola alrededor de su cabeza, una corona de estrellas de la que emanan rayos de luz que bañan al caballero. Este no muestra miedo ni indiferencia; al contrario, le prodiga afectuosos gestos, ambos se miran intensamente y están a punto de fundirse en un amoroso abrazo. Wootton interpreta la imagen desde una perspectiva religiosa, como si el caballero estuviera adorando a la figura femenina, revestida de sacralidad y oferente de su mágico amor (Wootton, 2008). Es posible que King pretendiera reinterpretar el poema de Keats como el afortunado encuentro del caballero con una criatura semidivina, con una deidad de la Naturaleza, de la que solicita su amparo y protección. Lo que es indiscutible es la íntima compenetración entre la pareja que se trata con respeto y cariño, pareja que ha sustituido a la mortífera dama depredadora que hechiza a su víctima y al caballero errabundo de propósitos deshonestos.

Más compleja y original es su última ilustración sobre *La Belle Dame Sans Merci* (c. 1908), un diseño semicircular para abanico. Se trata de una secuencia de varios episodios del poema en una misma imagen donde las cuatro escenas edifican una narración visual de manera ininterrumpida. La Belle Dame ocupa la dovela central del arco, sentada en la cima del abanico. King mantiene la sacralización de la figura, con la prominente aureola y los mágicos atributos naturales. A la izquierda, el caballero escala hacia ella de tal modo que su cuerpo se curva en sentido opuesto al arco interior. La pareja se mira profundamente e intenta abrazarse, pero el espinoso follaje y las hierbas silvestres parecen querer impedirselo. A la derecha, ya reunida la pareja, cuya sentada postura recrea de nuevo una curva opuesta al arco interior, una inmensa telaraña se cierne sobre el amoroso abrazo. Los hilos de la telaraña se concentran en el rostro de la

Bella Dame, sugiriendo quizá que ella será la presa que caiga en la red -o el tejido iconográfico- de las distintas interpretaciones y elaboraciones misóginas tejidas a su alrededor. Esto quedaría confirmado por su colocación en un plano más bajo, a la misma altura que el caballero, por lo que la forma del abanico simboliza el ascenso y descenso de la imagen de La Belle Dame en el ciclo creativo. La última escena, rozando el borde inferior del abanico, muestra al caballero que yace dormido -o inconsciente, o muerto- sobre una alfombra de amapolas. Ahora él también tiene la cabeza aureolada, como si la unión con la Belle Dame le hubiera contagiado su naturaleza divina, aunque esto suponga su propia extinción. Pero la imagen no terminaría aquí, ya que enlazaría con la primera escena, con el resurgimiento del caballero que repetiría de nuevo el mismo ciclo. En mi opinión, la secuencia construida según la forma del abanico alude, por un lado, al ciclo de la Naturaleza, de la que la Belle Dame sería una especie de sacerdotisa o ejecutante del poder fertilizador mientras que el caballero representaría a la semilla que es enterrada para volver a nacer; una alegoría para el ciclo de iconografías creadas por los varones que ensalzaban y rebajaban el género femenino a través de sus obras. Por otro lado, es evidente que las cuatro escenas le sirven a King para obligar al espectador una vez más a reflexionar sobre las relaciones entre géneros, indicando tal vez que una de las consecuencias de demonizar a las mujeres es, paradójicamente, la soledad de los hombres. En conclusión, King transfigura de La Belle Dame Sans Merci, la que había sido una criatura feérica, una damisela en apuros y una terrible femme fatale, en la denuncia personificada de lo infructuoso que llegaba ya a resultar el empeño por preservar el caduco sistema patriarcal a comienzos del siglo XX.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allen, V., "One Strangling Golden Hair: Dante Gabriel Rossetti's Lady Lilith", *The Art Bulletin*, 66 (1984), pp. 285-294.
- Bublíkova, S., *Ut Pictura Poesis: Visual Poetics of Pre-Raphaelite Art*, PhD thesis, Univerzita Palackého V Olomouci, 2013.
- Buckle, S. T., *Frank Cadogan Cowper & Arthur Joseph Gaskin*, Hove, Campbell Wilson, 2004.
- Clapp, E. R., "La Belle Dame as Vampire", *Philological Quarterly*, 28 (1948), pp. 89-92.

- Christian, J. (ed.), *The Last Romantics: The Romantic Tradition in British Art. Burne-Jones to Stanley Spencer*, London, Lund Humphries, 1989.
- Fass, B., *La Belle Dame Sans Merci and the Aesthetics of Romanticism*, Detroit, Wayne State University Press, 1974.
- Finlayson, J. C., "Medieval Sources for Keatsian Creation in La Belle Sans Merci", *Philological Quarterly*, 79 (2000), pp. 225-247.
- Ford, G. H., *Keats and the Victorians: A Study of His Influence and Rise to Fame 1821-1895*, London, Archon Books, 1962.
- Gibson, R., "Arthur Hughes: Arthurian and Related Subjects of the Early 1860s", *Burlington Magazine*, 112 (1970), pp. 451-456.
- Grieg, J., "Isobel Lilian Gloag and Her Work", *Magazine of Art*, 1 January (1901), pp. 289-292.
- Helland, J., "King, Jessie M(arion)", en Gaze, D. (ed.), *Dictionary of Women Artists*, London, Dearborn, 1997, pp. 780-782.
- Hobson, A., *The Art and Life of J. W. Waterhouse, RA 1849-1917*, New York, Rizzoli, 1980.
- Homans, M., "Keats Reading Women, Women Reading Keats", *Studies in Romanticism*, 29 (1990), pp. 341-370.
- Kestner, J., "The Male Gaze in the Art of Frank Dicksee", *Annals of Scholarship*, 7.2 (1990), pp. 181-202.
- Luczynska-Holdys, M., *Soft-Shed Kisses: Re-visioning the Femme Fatale in English Poetry of the 19<sup>th</sup> Century*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Mácsok, M., "From Text to Metatext: D. G. Rossetti's Illustration of Keats's 'La Belle Dame Sans Merci'", *Hungarian Journal of English and American Studies*, 9.2 (2003), pp. 189-198.
- Marmor, L. A., *Re-Presenting Rossetti: The Art of Frank Cadogan Cowper*, PhD thesis, University of Wisconsin Milwaukee, 2013.
- Marsh, J., *Elizabeth Siddal. Pre-Raphaelite Artist 1829-1862*, Sheffield, Ruskin Gallery, 1991.
- Oliver, C., *Jessie M. King 1875-1949*, Edinburgh, Scottish Arts Council, 1971.
- Scott, G. F., "Language Strange: A Visual History of Keats's La Belle Dame Sans Merci", *Studies in Romanticism*, 38.4 (1999), pp. 503-535.

- Wasserman, E., *The Finger Tone: Keats's Major Poems*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1953.
- Woolley, A., *Dualisms and Balances of Power: The Poems of Elizabeth Siddal*, PhD thesis, Keele University, 2014.
- Wootton, S., *Consuming Keats: Nineteenth-Century Representation in Art and Literature*, New York, Palgrave, 2006.
- “Into Her Dream He Melted: Women Artists Remodelling Keats”, *Romanticism and Victorianism on the Net*, 51 (2008). <<http://id.erudit.org/iderudit/019260ar>>
- “Keats's Visual Legacy in Book Illustration and the Turn of the Century”, Boyiopoulos, K. and Sandy, M. (eds.), *Decadent Romanticism 1780-1914*, London and New York, Routledge, 2015, pp.
- Yeldham, C., *Women Artists in Nineteenth-Century France and England*, London, Garland, 1984.

**IN THE MARGINS OF WORLD WAR II? FEMALE CHARACTERS IN  
*O REINO* BY GONÇALO M. TAVARES**

*Maria Laura Iasci*

*Universidad Complutense de Madrid*

**RESUMEN**

En la tetralogía *O Reino* (2003, 2004, 2004, 2007) del escritor angolano-portugués Gonçalo M. Tavares, los personajes femeninos parecen tener un papel narrativo menor en comparación con los protagonistas masculinos asociados con el poder militar y la agresividad de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, aunque socialmente oprimidos y discriminados, los personajes femeninos transmiten diferentes perspectivas sobre la guerra, la identidad y la memoria que socavan sutilmente a sus homólogos masculinos.

**Keywords:** Tavares, *O Reino*, personajes femeninos.

**ABSTRACT**

In the tetralogy *O Reino* (2003, 2004, 2004, 2007) by Angolan-Portuguese writer Gonçalo M. Tavares, female characters seem to have a minor narrative role when compared to the male protagonists associated with the military power and aggressiveness of World War II. However, although socially oppressed and discriminated, female characters convey different perspectives on war, identity and memory that subtly undermine their male counterparts'.

**Keywords:** Tavares, *O Reino*, female characters.

**1. INTRODUCTION**

Set in the period of World War II in an unnamed city first invaded by the enemy and then experiencing post war political reconstruction, the tetralogy *O Reino* by Angolan Portuguese writer Gonçalo M. Tavares has been analyzed by Foucauldian readers in relation to the theme of the effect of disciplinary state regulation on population (Sousa, 2010; Furão, 2013) and on evil (Mourão, 2008, 2012; Mateus, 2015). While this approach has been used with reference to the religious, medical, political and



knowledge structures depicted in the novels, its specific connections to gender identity have not been examined in depth. The four novels *Um homem: Klaus Klump* (2003), *A máquina de Joseph Walser* (2003), *Jerusalém* (2004), *Aprender a rezar na era da técnica. Posição no mundo de Lenz Buchmann* (2007) depict male protagonists with a militaristic mentality that perpetuate male-dominated power structures and the aggressive patriarchal submission of women. Most foreign soldiers, like many nationals, kill, rape, maim, humiliate and reduce women to silence, servitude, madness, and to the use of sexuality as one of the few resources for survival. The tetralogy conveys a prevalent sense of female subordination with allegedly no sites of resistance to subordinate roles. However, the male protagonists' agonistic model of power is not the only form of power depicted in the novel, nor the one that can serve as lens through which to detect and to account for sites of resistance. Indeed, the analysis of the implied author's stylistic and narrative choices in relation to male protagonists - parody and focalization- helps to overcome the binary, hierarchical logic of power versus weakness embodied by the male protagonists, to reassess female subject positions and to redefine the complex issues of both weakness and power. Moreover, within the thematic, symbolic and structural totality of the tetralogy (Woloch, 2003 :13-14), there exist also marginal male characters that share with women alternative ways of positioning.<sup>1</sup> Far from being secondary concerns or tropes that reinforce patriarchal binaries, I argue that the gendered characteristics of war horror in *O Reino* are the means through which Tavares simultaneously displays the mechanisms and effects of that horror and creates sites of resistance with alternative ways of looking at identity, gender and sexuality, power beyond mainstream binary stereotypes.

## 2. METHODOLOGY

This paper is situated on the intersection between gender and poststructuralist feminist studies. The main theoretical references for it are different approaches to critical discourse analysis, such as the works of Foucault (1984, 1996, 1980) and Butler (1990). It is based on poststructuralist feminist concepts as set out by Butler (1990). It

---

<sup>1</sup> In the character system of the novel there are other marginal male characters like the partisans Alof and Clacko who have ethical concerns and complexity in common with Johana and Catharina rather than with Klaus, just like the socially respected prostitute Herthe shares selfishness and hypocrisy with Klaus.

understands gender as a variable, fluid identity category constructed both socially and individually as a range of feminine and masculine identities interacting with complex power relations and with other aspects of identity, such as ethnicity, class, age, nationality, and sexuality. It sees gender as dependent on socio-historical contexts and on a model of subjectivity that includes difference, namely interdependence, and that unsettles and excludes mainstream binary reasoning that opposes self and other, man and woman. Relying on a close reading of *O Reino*, I focus on how Tavares represents subjectivity through multiple gendered identities or gendered discourses and on multiple, possible ways of empowerment. To this end, I examine narrative and stylistic devices that make the dialogics of the texts and construct gendered discourses or representations of gender, namely the different voices, points of view, and parody (Freitas, 2010).

### 3. *UM HOMEM: KLAUS KLUMP*

In the first novel, in spite of staging patriarchal mainstream plots, Tavares actually subverts the interpretation of female subordinate position with a nuanced characterization of the subjecthoods. Like in the narrative system of the tetralogy, female characters occupy a minor narrative space and are victims of the violent foreign and local men populating the war context. Klaus' lover Johana and her mother Catharina have a marginal role, suffer rape and end up with mental disorders, confined in the same asylum by Johana's rapist. Most chapters deal with the protagonist, a partisan rebel symbolically associated with speed, man's capacity for evil.<sup>2</sup> However, from the very beginning, the narrator draws attention to the consciousness of a "magnificent woman" who is granted a bird's-eye view, namely an authoritative, alternative perspective on national and sexual identity. In the narrator's metaphorical images which will be used again in reference to Catharina, nationalism appears as "stupid" and non-human, an insignificant ant pierced by the neutral needle of the magnificent woman. That same woman embodies sexuality outside religious norms, as a world vital impulse and a desire without fertility.<sup>3</sup> These initial remarks introduce the

---

<sup>2</sup> In the foreword to the 2011 edition containing both *Um homem: Klaus Klump* and *A máquina de Joseph Walser* Tavares explains that the physical quality of *Um homem: Klaus Klump* is speed. In the novel speed is associated to the destructive power of tanks and to the blade of the world that can kill or save depending on its speed. This theme is repeated also in the fourth novel of the tetralogy in relation to the protagonist's surgical scalpel.

<sup>3</sup> "Uma mulher extraordinária olha longamente para uma formiga. Uma formiga, um. Uma coisa estúpida e preta. Uma terra santa e preta que avança no mundo minúsculo, mais baixo que os nossos pés. Há coisas mais baixas que os

theme of female political and sexual identity developed in relation to Johana and Catharina and contrasted with their male counterparts. Unlike the army, objectified by the narrator into a “red matter” mass raping weak women,<sup>4</sup> and unlike Klaus’ opportunistic individualism, Johana embraces a complex perspective on the world which is first of all political. This perspective denies the dichotomous reasoning of strength versus weakness, national versus foreign, its implied hierarchization mechanisms and social relations that involve uniquely power.<sup>5</sup> That explains why her conception of national identity has nothing to do with the aggressive nationalism and sick military music of the invading army of killers and rapists, nor with Klaus’ symbolical loss of language and political ideals. She holds an uncomplicated, pacific relationship to her national identity which becomes an inclusive category. It contains collective memory while many fellow citizens prefer oblivion, and it is based, as the narrator points out, on the awareness of a people’s right to choose cultural heritage among a range of options, which, following the auditory symbols used by Tavares, can be language, music or just silence.<sup>6</sup> Her actions are governed by a sense of justice and the courage to fight for gender equality. At the beginning of the novel she defiantly and powerfully fights for her right to be served wine by a bartender that would not let a woman interrupt the national anthem of a football match.<sup>7</sup> At the same time, she is also a woman capable of selfless love and sympathy towards the coward protagonist who ends up not taking due care of Johana’s and Catharina’s safety.<sup>8</sup> Johana’s approach to social relationships, to national identity and to the world embodies a subjectivity that cannot be integrated into male-dominated visions precisely because she does not participate in warlike, binary, violent, selfish notions of gender, culture, sexuality and knowledge. Likewise, Johana’s mother Catharina has an obsession with mechanisms and machines but her abnormal perception sabotages the male-dominated meanings assigned to war technology and to social relations in the era of technology. In her hallucinatory visions, Catharina dreams of making tanks implode with a hot needle and

---

nossos pés, vês? Uma formiga que vai ser furada pela agulha neutra de uma mulher. De uma mulher magnífica. Dizem que se casou fazendo vibrar as frases do evangelho: todos os homens viam nas palavras meigas anúncios de sedução, sentenças que escondem o erotismo do mundo” (Tavares, 2011: 17).

<sup>4</sup> “Matéria vermelha fornicava longamente uma mulher fraca.” (Tavares, 2011: 17).

<sup>5</sup> Talking about destiny and the world with Johana, Klaus is close to the idea of the world being more complex than two possibilities, yes or no: “Pode ainda sair pouca água ou muita, dizia no entanto Klaus, há sempre variações entre não e sim. Não es mulher, disse Johana, não conheces certas ideias nem certas danças” (Tavares, 2011: 18).

<sup>6</sup> “Ocupam a tua casa quando põem outra música. Cada povo tem direito à sua música e ao silêncio. Tem direito a decidir de que modo quer interromper o silêncio. Direito a escolher que sons quer: que palavra e que nota musical. Mas, repara: não há silêncios populares. Como isso assusta.” (Tavares, 2011: 30).

<sup>7</sup> “Johana tirou a pedra do bolso, colocou-a em cima do balcão” (Tavares, 2011: 16).

<sup>8</sup> Klaus’ individualism is clear also in his peculiar way of participating in the resistance against the invading army and which Johana clearly perceives as cowardly. Johana is also critical of Klaus’ violence against insects.

sees her rapist as a man madly in love with her. As Johana and Catharina suggest, there are many ways to be a woman. Like in the case of gender identity, national and sexual identity is an effect produced through repeated actions that involves a range of possibilities which are not necessarily dichotomic. The mental disorders that both Catharina and Johana suffer from might be not only the effects of patriarchy on their bodies but also a resource to respond to their condition in a conflict controlled by men.

As it was stated before, in redefining gender identity Tavares adds new perspectives on male power and male roles through the focalization on the protagonist's thoughts and the narrator's ironic comments. Klaus starts his life as a publisher critical of national politics and economy, then he is a partisan during the war but soon after his imprisonment he loses his political and social ideals and finally takes over the business of his affluent family that he had previously contested. The focalization on his thoughts clearly shows that the construction of Klaus as an individual subject depends on the opposition that he creates between his self and the other fellow citizens, prisoners and partisans for whom he feels disgust. In prison Klaus distances himself from what he thinks is his country's aggressiveness, its condescending collaboration with the enemy and its cultural heritage, losing his mother tongue, his lips turning black as if he spoke a different language, and developing his self as otherness. His subjectivity is based on Western individualism which, as the focalization on his thoughts shows, corresponds to a rejection of reality. The narrator's comments highlight the blindness and limitation of Klaus' strategy of survival by reading his resistance to the invading enemy as mere opportunism based on selfishness, lies and hypocrisy. Significantly the novel closes with his encounter with Herthe, the socially respected prostitute who had betrayed him and who shares his same opportunistic values.

#### **4. *A MÁQUINA DE JOSEPH WALSER***

In *A máquina de Joseph Walser*, which assigns very little narrative space to women, female minor characters are placed in the misogynist framework of submissive domesticity and of sexuality. However, far from being only a simple imposition of men, sexuality is an arena of conflict and a resource for women. In the novel the only types of relationships between men and women are again based on sex and power. The two housewives Margha and Claire are presented through a male sexualizing gaze that

judges the erotic value of the imperfect body parts of the two middle-aged women.<sup>9</sup> The machine that Walser uses in the factory has itself female attributes, attracting all his attention and fear in an almost sexualized kind of relationship. Walser's wife Margha and his colleague's wife Claire are two dutiful women accepting the whims of their husbands. However, rather than on female submission, Tavares focuses his attention on the male protagonist's subordinate relation to the machine he operates, to his wife Margha, to his lover Claire and to his slimy boss Klober. Walser blindly dreams of attaining the efficiency of the machine he works with as a way towards control and ultimately truth. Much like Klaus Klump, Walser sees himself as an efficient, powerful, autonomous man in his separation from all other people. His story, his limited point of view and Klober's comments on him, show very clearly that he cannot assess reality. His fear and estrangement from the outside world, his fantasy of self-sufficiency and free will prevent him from realizing that he has the subaltern role of victim (Freitas, 2010; Iasci, 2016).<sup>10</sup> The machine, which is his only object of outward attention, destroys his virility by cutting his index finger, which represents power in the narrative world of *O Reino*. Walser's wife Margha, who has internalized obedience and the myth of the male protector, looks for protection outside marriage and ironically ends up having an affair with her husband's boss Klober, a collaborationist of the occupying army that can betray rather than protect.<sup>11</sup> The other female character of the novel is Claire, a discreet, servile wife who, after her husband is sentenced for an assassination attempt against the invaders, artfully seduces Walser who helped arrest her husband.<sup>12</sup> However, she finally rejects Walser because of his lack of virility symbolically represented by his missing finger. Klober finally undermines his power by seducing his wife, defaming his lover, and coercing him into obedience and collaborationism with subtle arguments that Walser is not able to understand (Iasci, 2016).

## 5. *JERUSALÉM*

In *Jerusalém* Tavares examines female marginalization by placing it in a Foucauldian framework of sexism where the religious, the therapeutic and the punitive enact a ritual of exclusion and confinement for Mylia, the female coprotagonist of the

<sup>9</sup> Walser sees female anatomic parts even in the dice he plays with.

<sup>10</sup> Walser's refusal of the external world is epitomized by his defense strategy of not loving anyone.

<sup>11</sup> Margha accepts her husband's whims and his determination not to love with passive resistance.

<sup>12</sup> Claire is described as serving food to her husband Flutz and his male colleagues when they meet on Saturdays to play dice. She is a reminder for them of the risky reality of war outside.

novel. Inside that framework, however, Mylia, deconstructs the sites of male power and creates a space of memory and resistance.<sup>13</sup> The protagonist Theodor Busbeck, a psychiatrist and later a Holocaust researcher, conceives disease as physical, spiritual and mental otherness that needs attacking and normalizing. But, as Mylia clearly explains, he is not a saint nor a prophet and cannot see what is hidden in the human mind, so his therapy fails miserably with her. Thus, he hospitalizes his schizophrenic patient and wife Mylia and agrees to discipline her sexual appetite with forced sterilization after she delivers a baby conceived with a fellow inmate. Theodor's controversial personality and professional failure is clearly remarked by the distancing mechanisms that Tavares uses to depict and question him: focalization and a narrator that feigns closeness to the characters he criticizes. The narrator and Dr. Gomperz, the manager of the Rosenberg mental institution where Busbeck's ex-wife Mylia is hospitalized, systematically erode Busbeck's reliability. As a psychiatrist, he cannot understand nor treat Mylia's mind and cannot even recognize the disciplinarian nature of his medical treatments and of those of his double, Dr. Gomperz: he sees mental disorders as a lack of God and treats them through the control and normalization of difference.<sup>14</sup> As a man he is not aware of his inability for self-consciousness, for compassion and for the assessment of the reality of the external world.<sup>15</sup>

The narrative space given to Mylia, the main female character, makes of her the coprotagonist that gives also the title to the novel, a title which is the positive revindication of the memory of female suffering. The title *Jerusalém* comes in fact from Psalm 137 that Mylia quotes on various occasions manipulating its original message of forgiveness in order to underline her intention and promise never to forget the psychological and physical violence exerted on her by the two male psychiatrists, Gumperz and Busbeck, at Rosenberg mental hospital. As she repeats in the opening and closing chapters, pain is the word that characterizes Mylia's life and also her suffering body. Her fears of physical and psychological violence are felt together with the pain of hunger and the pain coming from the disease provoked by her sterilization. Significantly, however, she highlights the pain that keeps her alive instead of the bad

---

<sup>13</sup> The hospital as a prototype of prison and of the church are in fact the places that have much in common in terms of disciplinary norms. None of these places will give relief to Mylia.

<sup>14</sup> "E o *instinto científico* de que se orgulhava era resumido numa frase: um homem que não procure Deus é louco. E um louco deve ser tratado" (Tavares, 2008: 61). Likewise, as a Holocaust researcher Theodor does not discriminate methodologies and goals of disciplines like medicine and religion and his book ends up being a total failure forgotten by both the scientific and civil communities.

<sup>15</sup> When Gomperz informs Theodor that Mylia is pregnant, he notices the fact that Theodor shuts reality out of his mind.

pain of her deadly disease. It is the good pain of appetite, a literal and metaphorical energy that drives her to look for spiritual comfort in a closed church early in the morning but that enables her to find relief when finally saving the former asylum inmate Ernst from suicide and prison.

Mylia's sexuality too manages to escape the conservative control of Theodor, her family and the asylum. Her physical description does not focalize on the seductive body parts used for most female characters in *O Reino*. Her beauty is domineering, being uncomfortable and almost violent. Her desire is not subordinate to male desire as she uses seduction "perversely" in the sense of using it together with repulsion, in order to keep men at bay, humiliate them by actively controlling and resisting desire. Her sexual resistance is only a female strategy under conditions of inequality, not a moral norm of propriety that her parents managed to teach her. In fact, she expresses desire through her sensual attraction for the materiality of inanimate objects in which she appreciates altruism and shuns subservience to others. Likewise, her relationship with the fellow asylum resident Ernst destabilizes the repressive ideology of intimacy and familialism enforced in the Rosenberg mental hospital and in Busbeck's family.

The other female character introduced in *Jerusalém* is Hana, the prostitute that uses femininity as a form of embodied capital and one of the few resources at women's disposal in their subordinate social status. She is described while doing her surgically precise makeup routine and asserting her determined drive toward sexual conquest. Tavares makes an ironic parallelism between her professionally detached look, a mixture of rationality and perversion, while handling the practicalities of her sex work makeup and the objective standpoint of a scientist like Theodor. Ironically, while her look, her purple makeup and determination highlight assertiveness and efficacy, Theodor's yields to his repressive norms. He cannot but feel repugnance before her aging body and its animal-like desire, just like when he feels guilty about his obsession with pornography which unsettles his rational self with its uselessness.

## **6.     *APRENDER A REZAR NA ERA DA TÉCNICA. POSIÇÃO NO MUNDO DE LENZ BUCHMANN***

In the last novel *Aprender a rezar na era da técnica. Posição no mundo de Lenz Buchmann* Tavares presents his distinctive military model of masculinity based on power, honor, manliness and a dominant relationship with women. The goal is again to

reveal the inherent conceptual inconsistencies within that idea of power. That model in fact comes to be more and more perceived a lack of insight into life, as an illusion, and as a failure of male dominance. The novel deals with the theme of post-war politics in a city where people desire a powerful, armed leader to restore order and security. The protagonist Lenz Buchmann is a skilled surgeon that decides to become a politician out of unrestrained ambition and love of power. The education he learnt from his father, a war veteran, taught him in fact to be strong, efficient, rational, ruthless and predatory in the relation with everybody and to despise weak people including women. But just as Lenz appears to be on the verge of reaching a position of political power, he is diagnosed with brain cancer. The tragic irony behind his downfall is clear in that he experiences a reversal of all the dominant positions in the world where he had asserted his power: the disease in his most important body organ, the loss of physical, mental and professional power and of fame, the decline of his mental faculties and the incapacity to remember his father's name, the invasion of his house by the children of his father's enemy with their vulgar objects and books, the incapacity to commit suicide in order to avoid people's compassion.

Female characters occupy a limited space and play gendered subordinate roles of sacrificing mothers or perverse prostitutes. From Lenz's point of view his wife Maria is described as excessively weak, passive, with a simple way of reasoning, and a sexual appetite beyond norms of propriety. The young servant is basically a sexual slave that has no choice but serve his master and be raped by him. Julia Liegnitz, Lenz's secretary during his political career and daughter of a soldier killed by Lenz's father, belongs to the servile, passive, discreet type of female figures that Lenz molds after his own image and initiates to professional falsehood. His father's education explains why his relationship with women is abusive, manipulative and basically hinging on sexual male dominance and female powerlessness, dependency, and submission. His initiation to sexuality starts with the rape of his young servant under his father's eyes and it develops into what he guiltily perceives as the lawless realm of his adult private life opposed to the orderliness of his professional life as a surgeon. For Lenz pure impulse and erotic perturbation are drawn from the reenactment of his first sexual experience: he persuades his wife to have sex while being watched by marginalized beings like homeless or crazy men. Lenz's is an attempt to repeat the ritual of domination by humiliating those who for him represent the irrational and uncivilized external world that continually threatens his private, rational self. This explains why his wife Maria is despised for her



submissive and perverse acceptance of his degradation and why she is finally shot together with the crazy Rafa that wants to usurp Lenz's dominant role. Maria embodies otherness, namely Lenz's nightmares of sexuality, craziness, weakness, poverty, perversion, compassion, disease and primitive language that are entwined with guilt in a deep and pervasive way and have therefore to be repressed.<sup>16</sup> She represents the uncanny as the set of frightening things that leads him back to what is known and familiar and rejected by his paternal figure. She ultimately represents that inner side of Lenz that will finally kill him.

Julia Liegnitz is the only woman who is granted a greater narrative space and who articulates the themes of power, decadence and desire in opposition to Lenz. She does not share the status of undesirable and undisciplined body with Maria and the young servant. Although Lenz initially sees her as belonging to the negative pole of submissive humankind, Julia Liegnitz possesses the qualities Lenz praises: competence, capacity, discretion and resistance to his sexual proposals. She rapidly learns from him his obsession for professional competence and wins his confidence. However, what she ultimately shows is a humane, balanced version of Lenz's power: she uses her moderate strength to protect the dying Lenz without killing him, shows sufficient selfishness to be able to psychologically distance herself from her master's impending death and decadence, and utters the vital impulse to look for a young man, go ahead with her life and procreate.

## 7. CONCLUSION

While some readers might be disappointed by the tetralogy undeniable insistence on female subordinate and marginal roles in a conflict where patriarchal institutions rule, and on the heroines' dependence on resistance, sacrifice and sexuality as resources for survival, Tavares' strategies for creating female characters underline a subjectivity effect that differs from the Western individualist self (Iasci, 2016).

Limiting our reading of the tetralogy only to the heroine's stories of madness, subordination, rape, confinement and murder, one would neglect what is conveyed by the narrative discourse, namely the narrative and stylistic devices through which Tavares deconstructs notions of power, desire, weakness, self and otherness and

---

<sup>16</sup> Lenz has better feelings only towards his mother just because she gave him life. However, he classifies her as a weak person ready to sacrifice herself and feel compassion, like his brother Albert.

constructs a female subjectivity outside the mainstream binary reasoning opposing self and other, man and woman. Tavares' marginal heroines highlight the fact that there are many ways in which women can occupy anti-individualist subject positions.

#### BIBLIOGRAPHY

- Butler, J., *Gender Trouble*, New York/London, Routledge, 1990.
- Freitas, Maria Ermesinda Falcão Lopes, *Parábolas do absurdo nos "livros pretos" de Gonçalo M. Tavares*. Lisboa: Repositorio da Universidade Nova de Lisboa. 30-11-16 <[https://run.unl.pt/bitstream/10362/5502/1/tese%20Definitiva\\_jan16.pdf](https://run.unl.pt/bitstream/10362/5502/1/tese%20Definitiva_jan16.pdf) >
- Foucault, M., *Power/Knowledge*, New York, Pantheon, 1980.
- Foucault, M., *The Foucault Reader*, Harmondsworth, Penguin, 1984.
- Foucault, M., *Foucault Live: Collected Interviews, 1961-1984*, New York, Semiotext(e), 1996.
- Freitas, Maria Ermesinda Falcão Lopes de, *Parábolas do absurdo nos "livros pretos" de Gonçalo M. Tavares*. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2010. Internet. 30-10-16 <[https://run.unl.pt/bitstream/10362/5502/1/tese%20Definitiva\\_jan16.pdf](https://run.unl.pt/bitstream/10362/5502/1/tese%20Definitiva_jan16.pdf)>
- Furão, Igor Gonçalo Grave Abraços, *Entre Bios e Política: a tetralogia "O reino" de Gonçalo M. Tavares*. Lisboa, Repositorio da Universidade de Lisboa, 2013. Internet. 30-10-16 <<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/8783>>
- Iasci, M. L., "Memories of the Second World War in *O Reino* by Gonçalo M. Tavares", *Anejo de Filología Románica*, Forthcoming.
- Mateus, Susana, "No limiar do fim do mundo em *O Reino* de Gonçalo M. Tavares", *Libretos. Materiais para o fim do mundo*, 2 (2015), pp. 17-27.
- Mourão, Luís, "Gonçalo M. Tavares – Aprender a rezar na era da técnica", *Colóquio /Letras*, 6 (2008). Internet. 30-10-16 <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/news?i=16>>
- Mourão, Luís, "O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares, *Diacrítica– Dossier Literatura e Religião*, 25-3 (2011), pp. 45-62.
- Sánchez Madrid, Nuria, "El atlas de la condición humana y el espíritu de la técnica en la tetralogía *O Reino* de Gonçalo M. Tavares", *La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, 18 (2015). Internet. 30-10-16 [http://www.latorredelvirrey.es/wp-content/uploads/2016/03/Articulo\\_Nuria-Sanchez.El-Atlas-de-la-condicion-humana.pdf](http://www.latorredelvirrey.es/wp-content/uploads/2016/03/Articulo_Nuria-Sanchez.El-Atlas-de-la-condicion-humana.pdf)

Sousa, P. Q., *O reino desencantado: Literatura e filosofia nos romances de Gonçalo M. Tavares*. Lisboa, Edições Colibri, 2010.

Tavares, G. M., *Um homem: Klaus Klump / A máquina de Joseph Walser*, 5ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2011.

Tavares, G. M., *Aprender a rezar na era da técnica. Posição no mundo de Lenz Buchmann*, Lisboa, Editorial Caminho, 2007.

Tavares, G. M., *Jerusalém*, 7ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2008.

Woloch, A., *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton and London, Princeton University Press, 2003.

**UOMO, DONNA, MARITO E MOGLIE: I QUATTRO GENERI CONIATI DA  
PIRANDELLO. ANALISI DELLA NOVELLA “ACQUA AMARA”  
MAN, WOMAN, HUSBAND AND WIFE: THE FOUR GENDERS COINED BY  
PIRANDELLO. ANALYSIS OF THE NOVEL “ACQUA AMARA”**

*Sara Lorenzetti  
Università degli Studi di Macerata*

**RIASSUNTO**

L'intervento si propone di fornire una rilettura delle *Novelle per un anno* di Pirandello da una prospettiva di genere: la ricognizione su *corpus* lascia emergere un quadro della condizione della donna a fine Ottocento ma la rappresentazione veicola una concezione retriva e passatista: i personaggi femminili sono spesso colti dalla prospettiva maschile e, anche quando hanno la possibilità di esprimersi, accettano in modo supino il loro destino. Si prenderanno in esame alcuni passi dei saggi teorici dell'autore che esprimono una netta condanna del fenomeno del Femminismo, risolto in chiave esistenziale.

**Parole chiave:** prospettiva di genere – personaggi femminili – narrativa pirandelliana.

**ABSTRACT**

This paper examines Pirandello's "Novelle per un anno" from a gender perspective, a research field which can provide scholars with new suggestions about the author's work. In the first part I will analyse the short story "Acqua amara", then I will try to draw some conclusions about Pirandello's conception, referring also to his paper "Feminism".

**Keywords:** gender studies, Pirandello's "Novelle per un anno", short story "Acqua amara", paper "Feminism".

**MOGLIE MAL DI FEGATO**

Una delle riletture più interessanti dell'opera pirandelliana scaturisce oggi dall'applicazione al *corpus* dell'autore della prospettiva di genere che ha condotto

all'investigazione di aspetti inediti ed aperto delle piste di ricerca fertili, come dimostrano le iniziative in merito<sup>1</sup>.

Un'indagine secondo tale orientamento critico sembra attagliarsi in modo particolare alle "novelle per un anno" dove, come osserva la Fanning, le relazioni tra i sessi si snodano all'insegna di una conflittualità più esasperata rispetto a quanto non avvenga nei romanzi e nel teatro (Fanning, 2012: 19). Alla studiosa sembra, infatti, di ravvisare che "...the representation of gender is one of those areas in the short stories that are marked by a particular intensity of tone [...] here the very need to shorten and to concentrate events appears to lead to a more black-and-white perspective..." (Fanning, 2012: 19).

Questo intervento si prefigge di approfondire la questione prendendo le mosse dall'analisi della novella "Acqua amara", comparsa per la prima volta nel 1905 e compresa nella raccolta "La vita nuda"<sup>2</sup> (Pirandello, 1993: 268-284); nella seconda parte si tenterà di pervenire ad alcune conclusioni provvisorie che permettano di formulare una lettura di genere della narrativa breve dell'autore.

L'*incipit* del racconto è un "dialogo attualizzante" (Lo Cascio, 1987: 178) che riporta le battute di due avventori delle terme, uno dei quali, Bernardone Cambiè, cliente affezionato, vi torna di consuetudine da ben tredici anni anche dopo essersi liberato dal mal di fegato; le parole che egli rivolge all'interlocutore sconosciuto ("Colichette epatiche, eh? Lei ha moglie, mi figuro..."; Pirandello, 1993: 268) attivano la strategia della *suspence* ed in modo camuffato sollecitano subito un'associazione tra il disturbo fisico e lo stato coniugale. Tuttavia, come è consueto nella tecnica narrativa pirandelliana, questo dettaglio rimane sospeso, mentre inizia una lunga digressione analettica in cui il protagonista riporta la propria vicenda personale, apparentemente depistando il lettore attento.

Fedele ad uno stilema costante nella sua narrativa breve, l'autore affida la "voce" (Genette, 1986: 258 e ss.) ad un personaggio maschile che si fa detentore esclusivo della parola ed apre un racconto di secondo grado, spesso intervallato da bruschi ritorni alla cornice con le battute *refrain* che rinnovano l'invito al bere: "Beva. Bevo anch'io." (Pirandello, 1993: 269), "E ribeviamo, caro signore!" (Pirandello, 1993: 271), "E diamo ancora una bevutina. Coraggio!"

---

<sup>1</sup> Uno dei primi studi sull'autore dalla prospettiva del genere si deve a Maggie Gunsberg, "Patriarchal representations: gender and discourse in Pirandello's theatre", Oxford, Berg, 1994; tra le iniziative recenti si deve almeno ricordare il fondamentale Convegno annuale della "Society for Pirandello Studies", dedicato a "Generation, Genders and Genres in Pirandello", che si è svolto a Londra, il 15 ottobre 2011; gli atti sono racchiusi nel numero 31 della rivista «Pirandello studies», uscita nel 2012.

<sup>2</sup> Il racconto comparve in prima pubblicazione nel 1905 nel periodico "Il Ventesimo" nelle edizioni del 15 ottobre e del 22 ottobre, poi nella raccolta "La vita nuda" nel 1910; in questa sede si fa riferimento all'edizione Mondadori nella collana "I Meridiani" del 1993. analogamente si farà riferimento all'edizione Mondadori per la collana "I Meridiani" per le novelle che saranno citate di seguito.

(Pirandello, 1993: 274) “Su, su. Coraggio. Ribeviamo. Ribeviamo” (Pirandello, 1993: 280) fino alla conclusione: “Vogliamo andare per il secondo bicchiere?” (Pirandello, 1993: 284).

Nella prima delle cinque sezioni che coprono la regressione analettica, individuate da una spaziatura bianca, anche il lettore è messo a conoscenza delle circostanze eccezionali che hanno indotto Cambié ad accondiscendere alle nozze: l'epidemia di colera che si era abbattuta su Napoli aveva contagiato anche la fanciulla con cui egli intratteneva una relazione; la devotissima madre aveva allora instillato in lui il timore che la giovane donna potesse morire in stato di “peccato” e lo aveva persuaso a regolarizzare il rapporto. Nel momento in cui il caso “saltamartino”<sup>3</sup> (Pirandello, 1992: 701) aveva ribaltato le previsioni decretando invece la guarigione della ragazza, il protagonista era rimasto intrappolato nella “stanza della tortura” (Macchia, 1981) di un'unione mai desiderata. Se la decisione del personaggio, fiero misogino, è riconducibile alla situazione di sovvertimento dell'ordine determinata dal colera, questo racconto ospita una delle rare rappresentazioni di una convivenza non legittimata da un vincolo formale. Nelle “Novelle per un anno” le convenzioni sociali, ossequiose ad una concezione cattolica che ammette solo l'unione consacrata dall'autorità religiosa, riconoscono lo scopo dell'esistenza femminile nel matrimonio; nessun'altra soluzione sembra percorribile e, anche quando vengono rappresentati adulteri, il tradimento è consumato nel rispetto formale ed ipocrita di un matrimonio che non si scioglie neppure se è ridotto ad una farsa.

Il racconto subisce a questo punto una pausa ed il protagonista intraprende una divagazione filosofica in cui formula la teoria dell'esistenza di quattro generi, aggiungendo a quelli canonici altri due, la moglie e il marito, perché la donna, una volta sposata, “Entra [...] a partecipar di tanto del genere mascolino, di quanto l'uomo, necessariamente, ne scapita” (Pirandello, 1993: 272). Nella “grammatichetta ragionata” che vorrebbe stendere, Cambié aggiornerebbe allora la lingua abbinando a ciascuno dei nomi dei coniugi l'articolo di genere opposto “il moglie” e “la marito”. Dopo l'esordio provocatorio, egli approfondisce le ragioni che, dopo le nozze, conducono ciascuno degli sposi ad assumere tratti ed attitudini propri del ruolo dell'altro coniuge e che in breve hanno trasformato il suo matrimonio in “una vita d'inferno” (Pirandello, 1993: 275).

L'istintivo ed insopprimibile desiderio di essere amato, insito in entrambi, frustrato dalla consuetudine che rende l'altro meno desiderabile, trasforma il piacere in dovere. Secondo il personaggio *raisonneur*, che funge da *alter ego* dell'autore, la radice dell'irrisolvibile infelicità del matrimonio affonda dunque in una fondamentale parità di bisogni che connota la

---

<sup>3</sup> L'espressione è utilizzata dal protagonista Fabio Feroni del racconto “Paura di essere felice” ed era in origine il titolo della novella, uscita nel 1911 e compresa nella raccolta “Donna Mimma”.

coppia. Tuttavia, come emerge ad un livello successivo di analisi, sull'originaria condizione di uguaglianza si innestano delle profonde differenze che distinguono i coniugi per il modo in cui essi reagiscono alla situazione: entrambi, insoddisfatti del matrimonio, ricercano altrove le attenzioni che non possono più ricevere dallo sposo; tuttavia (e qui risiede la prima disparità) la donna introietta freudianamente la censura sociale che, identificando il desiderio con una colpa, le proibisce di manifestarlo, mentre l'uomo, a cui è riconosciuto come un bisogno naturale, lo esprime liberamente<sup>4</sup>. Il comportamento femminile riflette l'asimmetria che secondo la società dell'epoca connota i due sessi, natura istintuale dell'uomo rispetto a quella più spirituale della donna. Questa apparente differenza è ricondotta da Pirandello ad una matrice storica spiegabile alla luce dell'adesione dell'individuo alle convenzioni sociali del tempo.

Secondo l'autore, che si esprime attraverso le parole di Bernardone Cambié, una più profonda diversità va invece ricondotta ad una differenza di genere, perché "...come la moglie nel marito non vede più l'uomo, così l'uomo nella moglie, a lungo andare, non vede la donna. L'uomo, più filosofo per natura, ci passa sopra; la donna, invece, se ne offende; e perciò il marito le diventa presto increscioso e spesso insopportabile" (Pirandello, 1993: 273). Se, dunque, da un lato il comportamento dei due sessi, mosso dai medesimi bisogni, risponde ai condizionamenti sociali, dall'altro scaturisce da una diversità innata, a ribadire l'antico stereotipo che marca la donna come essere isterico ed irrazionale, pertanto incomprensibile. Che la teoria circa l'attitudine più speculativa dell'uomo, maggiormente predisposto alla comprensione ed alla tolleranza, rifletta il pensiero pirandelliano trova conferma nella strutturazione delle novelle, se queste riservano di consueto agli uomini il ruolo di voci narranti ed *alter ego* dell'autore.

Nella quarta sequenza, il personaggio descrive l'insopportabile *ménage* familiare che gli ha permesso di formulare la sua teoria e l'ha fatto ammalare di fegato dopo un solo anno di matrimonio. Le ultime due sezioni ospitano, infine, il racconto ironico della vicenda che fortunatamente ha condotto il protagonista a liberarsi della moglie: in modo paradossale, la cura del sintomo, il disturbo al fegato, lo conduce ad estirpare il male alla radice, poiché la consorte lo abbandona per il medico della località termale dove si era recato. L'episodio si pone quasi una dimostrazione della teoria appena enunciata: la donna infatti, invaghita subito del dottore, nasconde la propria attrazione dietro una simulata antipatia. La smania di piacere che la travolge si presta ad una lettura freudiana, secondo la coppia oppositiva

---

<sup>4</sup> Per un'analisi dell'universo femminile diviso tra desiderio e repressione si rimanda a Giovanelli, 1988: 37-50).

principio di piacere vs censura. La moglie, infatti, consapevole della condanna sociale che la colpirebbe se esprimesse le sue pulsioni, le reprime; queste tuttavia riemergono negli attacchi isterici e negli atteggiamenti persecutori che ella usa verso il marito.

Secondo Donati, l'Eros, come categoria delle pulsioni di vita, è una delle modalità con cui si configura il rapporto oppositivo tra l'individuo e la collettività sociale: esso, infatti, "non può che rappresentare un richiamo all'autenticità dell'individuo, una insorgenza del suo bisogno primordiale di libertà del desiderio, anche e soprattutto quando questo appartiene alla sua parte inconscia o istintuale. Come tale l'affiorare dell'Eros comporta la sconnessione e la destabilizzazione di un sistema narrativo che gli è avverso per definizione. (Donati, 1993: 54).

Nell'epilogo, lo scrittore affida lo scioglimento della vicenda al duello tra il marito e lo spasimante, ricorrendo ad un motivo narrativo molto frequentato, che assurge nella sua produzione ad emblema della supina accettazione che i personaggi tributano alla forma esteriore delle convenzioni sociali.

#### ALCUNE CONCLUSIONI PROVVISORIE

Nel microcosmo delle "Novelle per un anno" la donna è esclusa dall'esercizio della parola e si pone come soggetto parlato ma non parlante; alla narrazione breve si può pertanto estendere la conclusione formulata per la produzione romanzesca dalla Grignani, secondo cui il *raisonneur* pirandelliano, che paga la sapienza con lo scotto della rinuncia a vivere, non è mai interpretato da una voce femminile (Grignani, 1993: 136).

La donna dunque è sempre rappresentata dall'esterno e colta da un punto di vista maschile, sia quando si tratti di un marito filosofo che la trovi insopportabile e se ne distacchi con vari stratagemmi, magari dislocandola nella lontana e desolata Lapponia ("Rimedio: la geografia"<sup>5</sup>; Pirandello, 1993: 205-213), sia nel caso di uno sposo fedele ed affezionato che, tradito ed umiliato, non riesca a darsi ragione di quell'essere incomprensibile che gli vive accanto fino a dopo la sua scomparsa ("Tutto per bene"<sup>6</sup>; Pirandello, 1993: 359-380).

Singolare appare il caso della novella "Visita"<sup>7</sup> (Pirandello, 1990: 696-701), dove il protagonista autodiegetico riporta alla memoria un incontro giovanile con una certa signora Anna Wheel, a cui era legato da un'empatia unica, che trascendeva l'attrazione carnale. Qui

<sup>5</sup> La novella comparve con il titolo "Le parti del mondo" nella rivista "Il Convegno" nel febbraio 1920, poi fu compresa con il titolo attuale nella raccolta "Scialle nero".

<sup>6</sup> La novella uscì sulla "Rivista popolare di politica, lettere e scienze sociali" il 15 e 30 giugno 1906 poi rifulì nel volume "La vita nuda".

<sup>7</sup> La novella fu pubblicata sul "Corriere della Sera" il 16 giugno 1936 poi fu racchiusa nel volume "Una giornata".



l'io narrante si vanta di aver colto con un solo sguardo ciò che “quel brav'uomo del marito, non s'era mai neppur sognato di comprendere...” (Pirandello, 1990: 700) e fornisce una rappresentazione del femminile che, se nel suo monologo si risolve in un'esaltazione della bellezza muliebre sublimata da qualsiasi fisicità, paga lo scotto di una visione maschilista, secondo cui il corpo femminile sarebbe una consolazione concessa all'uomo dal divino come ricompensa delle angustie terrene: “...questa cosa essenziale che è sulla terra, con tutto il nudo candore delle sue carni, in mezzo al verde d'un paradiso terrestre, il corpo della donna, concesso da Dio all'uomo come premio supremo di tutte le sue pene, di tutte le sue ansie, di tutte le sue fatiche” (Pirandello, 1990: 701). È interessante notare che il personaggio è convinto di condividere questa rivelazione epifanica con la donna che gliel'ha ispirata (“...una cosa bella, da riempirci della più pura gioja tra tanto splendore di sole e tanto riso di primavera s'era rivelata a noi...”, Pirandello, 1990: 701) a ribadire come ancora una volta l'animo femminile sia svelato da un uomo. La concezione della “voce” trova una fondazione quasi ontologica in un Dio che discrimina le sue creature secondo il genere e riduce la donna a passivo strumento di consolazione dell'altro sesso senza, in apparenza, predisporre un conforto anche per lei.

La narrativa breve pirandelliana sotto questo profilo si iscrive in un rapporto di continuità con una consolidata tradizione culturale e filosofica, secondo cui “la donna sta notoriamente nella posizione dell'oggetto, ossia è pensata, rappresentata, definita dal punto di vista dell'Uomo. In quanto donna *dell'Uomo* e *per l'Uomo*, differente *da* lui perché egli è il paradigma del genere umano, la donna, pur essendo un nome generale, non è mai universale.” (Cavarero, 2003: 69). Negli stessi anni a cui risalgono questi racconti, Sibilla Aleramo, nell'opera d'esordio, considerato uno dei primi testi del femminismo italiano, annotava che “Poeti e romanzieri continuavano a rifare il duetto e il terzetto eterni, con complicazioni sentimentali e perversioni sensuali. Nessuno però aveva saputo creare una grande figura di donna” (Aleramo, 2004: 117).

Secondo quanto emerge da una ricognizione sul *corpus*, rari sono i luoghi in cui il lettore abbia accesso al punto di vista femminile; l'espressione dell'animo di Adriana Braggi (“Il viaggio”; Pirandello, 1990: 211-229)<sup>8</sup>, Didì (“La veste lunga”; Pirandello, 1993: 693-707)<sup>9</sup> o Anna Brivio (“Con altri occhi”; Pirandello, 1993: 983-992)<sup>10</sup> costituisce una modalità narrativa eccentrica, attivata sempre per concessione di una “voce” che accede dall'esterno e

<sup>8</sup> La novella fu pubblicata su “La lettura” nell'ottobre 1919 ed ora si legge nella raccolta omonima.

<sup>9</sup> Il testo uscì su “Noi e il mondo” nel febbraio 1913 e poi fu compreso nella raccolta “L'uomo solo”.

<sup>10</sup> Il racconto comparve su “Il Marzocco” nel 1901 nell'edizione del 28 luglio e poi riflù nel volume “La mosca”.

spesso si risolve in un'effusione sentimentale. Come osserva Grignani, se l'atteggiamento di Pirandello ruota tra i due poli della lingua del vivere/lingua del considerare, nelle novelle le donne rappresentano sempre quello lirico o del vivere lirico (Grignani, 1993: 137).

Esclusa la donna dal piano dell'affabulazione, lo scrittore nel *corpus* concede largo spazio ad una rappresentazione realistica della condizione femminile alla fine dell'Ottocento attraverso riferimenti scorciati e indiretti o, talvolta, indulgiando a descriverne i costumi, che le protagoniste adottano ereditandoli dalle madri e conformandosi in modo supino all'ambiente in cui vivono. Infatti, se nella narrativa breve pirandelliana il personaggio è mosso dal desiderio di imitare l'altro scaturito dal sentimento gregario dovuto a un sociale strutturante (Mundula, 1986: 32), la figura femminile rappresenta questo atteggiamento in modo paradigmatico. Nei piccoli paesini dell'interno siciliano, anche per le nobili di nascita l'esistenza sterile e noiosa si consuma nella ripetizione identica di un tempo circolare e bloccato: "Soltanto la fede cieca in un compenso oltre la vita poteva far sopportare senza disperazione il lento e greve squallore in cui volgevano le giornate, una dopo l'altra tutte uguali..." (Pirandello, 1990: 212). La "voce", che in questo passo de "Il viaggio" fornisce un giudizio inappellabile sulla condizione muliebre, prosegue con una descrizione paesaggistica tramata da lessemi appartenenti alle aree semantiche dell'aridità, della luce abbacinante e dell'asperità, che sembrano fornire un correlativo oggettivo della disperazione esistenziale.

Le eroine pirandelliane, soggette all'autorità maschile, prive della possibilità di assumere qualsiasi decisione, talvolta non osano neppure formulare un giudizio proprio sugli eventi. Destinate in giovane età al matrimonio, di solito frutto di trattative patrimoniali tra le famiglie, vanno spose a uomini che non amano e dedicano la propria esistenza ad accudire la famiglia. La vedovanza, lungi dal ventilare una liberazione, sancisce di fatto la morte civile della donna, esclusa ormai dalla comunità e chiamata a condividere la sorte del coniuge: "Dovevano [...] starsene così in perpetuo lutto, fino alla morte." (Pirandello, 1990: 211).

La durezza delle condizioni materiali di sussistenza disegna una condizione differente per le giovani di condizione borghese o popolana che, se da un lato sono costrette a trovare un impiego, tuttavia si aprono ad un ventaglio di relazioni più ampio e godono di una maggiore libertà.

La situazione di nubilato, non prevista dal codice sociale, condanna la donna ad un'esistenza solitaria, da esclusa, priva di rapporti umani autentici al di fuori della

compassione (“Pena di vivere così”; Pirandello, 1992: 205-265)<sup>11</sup> e del diletto (“I tre pensieri della sbiobbina”; Pirandello, 1993: 543-549)<sup>12</sup>.

Il matrimonio sancito dall’ autorità religiosa, al di fuori del quale non sono ammissibili relazioni sentimentali, si fa garanzia della rispettabilità e dell’onorabilità della persona e deve essere salvaguardato a livello formale anche quando subentrino relazioni adulterine. Così quando il lampionaio Quaqueo, che il paese tormenta con l’ appellativo di “becco”, sorprende l’ amante della moglie, il cavalier Biffi, nascosto fuori dalla finestra della propria abitazione, lo invita a rifugiarsi nel ripostiglio ed invita la folla accorsa a controllare: “-Non c’è nessuno! Apro la porta...chi vuol salire, salga; se volete accertatevene. Ma non c’è nessuno!” (“Certi obblighi; Pirandello, 1992: 455)<sup>13</sup>.

Secondo la medesima logica dell’ apparenza, i figli illegittimi, se i rispettivi genitori sono coniugati, vengono accolti nella famiglia di uno di loro alla pari di quelli naturali, mentre se concepiti da una nubile costituiscono un motivo di scandalo e un’onta che in modo asimmetrico ricade solo sulla fanciulla “impura”, da ora in poi esclusa dalla possibilità di riscattarsi e ricevere una proposta matrimoniale (“In silenzio”<sup>14</sup>; Pirandello, 1992: 5-30; “Nel segno”<sup>15</sup>; Pirandello, 1993: 299-307)<sup>16</sup>.

Se da un lato la rappresentazione delle relazioni tra sessi è collocata in un contesto sociale e culturale, quasi l’ autore individuasse le radici del comportamento umano in questa interconnessione, d’ altro l’ approccio storicistico è comunque continuamente oltrepassato in una chiave esistenziale, che considera l’ essere umano in quanto tale. Il *corpus* è, infatti, attraversato da ripetersi di alcuni *leitmotiv* che, richiamandosi in modo ridondante da una novella all’ altra nel folto sistema di citazioni che costruisce l’ intertestualità pirandelliana (Macchia, 1969: 444-446; Cerina, 1993: 9; Salsano, 2005: 117-125), descrivono in modo paritetico l’ uomo e la donna: a prescindere dalla classe sociale e dalla condizione economica a cui appartengono, essi sono guidati da un identico bisogno di essere amati ed il loro sentimento si rivela in modo irrevocabile sempre fallimentare, in quanto vana proiezione sull’ altro di un’ immagine fittizia dell’ io (Lorenzetti, 2016: 57-65). Il senso di solitudine ed

<sup>11</sup> La novella uscì per la prima volta su “Il nuovo romanzo mensile” il 15 dicembre 1920, poi fu compresa nel volume “In silenzio”.

<sup>12</sup> Il testo fu pubblicato ne “Il Campo” il 5 febbraio 1905, poi fu racchiuso nel volume “La rallegrata”.

<sup>13</sup> La novella comparve ne “Il Corriere della Sera” del 11 marzo 1912 e poi fu compresa nella raccolta “Dal naso al cielo”; la vicenda ispirò poi l’ opera teatrale “Il berretto a sonagli”.

<sup>14</sup> Il racconto per la prima volta vide la luce nel 1905 in “Novissima” e poi fu racchiuso nel volume a cui diede il titolo.

<sup>15</sup> Il testo uscì sulle pagine de “Il Marzocco” il 14 febbraio 1904 e poi fu compreso nel volume “La vita nuda”.

<sup>16</sup> Non sembra di poter condividere il giudizio di Fanning, secondo cui “In Pirandello women and their progeny are often figured as not quite human; generation itself is frequently monstrous” (Fanning, 2012: 24).

incompletezza tocca sia gli uomini (“L'uomo solo”; Pirandello, 1993: 639-648)<sup>17</sup> sia le donne (“Lontano”; Pirandello, 1993: 921-973)<sup>18</sup> di qualsiasi età anagrafica.

Anche l'affetto familiare, che le creature pirandelliane agognano e proiettano in un altrove, una volta raggiunto, si scopre effimera illusione, come avviene nella novella “Il lume dell'altra casa” (Pirandello, 1990: 384-393)<sup>19</sup>, dove la luce che illumina il desco di una famiglia a tavola, emblema della felicità domestica, è sempre posta nella dimensione “altra” rispetto a quella dei protagonisti che, in un gioco di specchi, mutano i propri ruoli (lei da moglie diviene amante, lui da amante passa a essere compagno di vita) senza mai raggiungere l'oggetto del desiderio.

Sotteso in modo identico ai due sessi è anche “l'antro della bestia”<sup>20</sup> (Pirandello, 1990: 124), il fondo pulsionale ed istintivo per cui i personaggi spesso sono travolti da una passione sensuale che si fa scherno dei sentimenti e delle convenzioni sociali, come avviene nella novella “Nel gorgo”(Pirandello, 1992: 566-578)<sup>21</sup>, dove i due protagonisti consumano un tradimento con due affezionati amici di famiglia e rimangono sorpresi da un gesto che non sono capaci di spiegare neppure a se stessi.

Come il sentimento amoroso si rivela un'effimera finzione dell'individuo, in modo analogo lo scrittore sottopone ad una rilettura ermeneutica anche il movimento del femminismo, ridotto ad un “lanternone”, proiezione collettiva di un'illusione coltivata da più persone. La questione è discussa nella novella “Pari” pubblicata su rivista nel 1907, ma ampi stralci del testo furono trasfusi nell'articolo “Femminismo”<sup>22</sup> comparso due anni più tardi, in cui lo scrittore attribuisce la teoria al suo *alter ego* dottor Paulo Post, iniziatore della “filosofia del lontano”. Secondo i protagonisti della novella, i due inseparabili amici scapoli Barbi e Pagliocco, il movimento d'emancipazione femminile affonda le radici nel contesto storico-sociale ma scaturisce da una motivazione molto lontana da quella professata, riconducibile, piuttosto, al desiderio inconfessato ed inconfessabile che le donne provano di avere un marito. La situazione economica del tempo, che non garantisce più stipendi sufficienti al mantenimento di una famiglia, ha reso infatti sempre difficile per loro coronare l'aspirazione al matrimonio. Solo per questo motivo le donne hanno deciso di trovare un impiego

<sup>17</sup> La novella fu pubblicata sul “Corriere della Sera” il 9 luglio 1911 e poi confluì nella raccolta a cui diede il titolo.

<sup>18</sup> Il testo vide la luce sulle pagine de “La Nuova Antologia” nei numeri del 1° gennaio e 16 gennaio 1902 e poi fu racchiuso nel volume “La mosca”.

<sup>19</sup> La novella fu pubblicata il 12 dicembre 1909 sulle pagine del “Corriere della Sera” e poi nella raccolta “Il viaggio”.

<sup>20</sup> L'espressione si deve al *raisonneur* Perazzetti, personaggio di “Ma non è una cosa seria” compreso nella raccolta “La giara”, ma ritorna spesso nella produzione saggistica dell'autore.

<sup>21</sup> Il testo uscì in “Aprutinum” nell'edizione luglio-agosto 1913 e poi fu incluso nel volume “Dal naso al cielo”.

<sup>22</sup> Il contributo comparve nella rivista “La preparazione”, I, 12, 27-28 febbraio 1909, poi fu incluso nel volume che raccoglie i saggi dell'autore (Pirandello, 1977: 1068-1072).

ricorrendo ad un rimedio suggerito dal loro naturale buon senso. Le conseguenze della loro intraprendenza, tuttavia, rischiano di far naufragare l'aspirazione originaria: una donna che lavori non solo tende a "immascolinar troppo" (Pirandello, 1977: 1071), ma soprattutto perde i requisiti di una sposa ideale: autonoma a livello economico, diverrebbe meno devota ed obbediente al marito e non sarebbe più in grado di assicurare alla famiglia ed alla casa quelle cure amorose che costituiscono la maggiore attrattiva che induce l'uomo alle nozze. Frustrate da questa visione che mette a repentaglio la loro politica matrimoniale, esse si ribellano contro i "pregiudizi" e inventano la teoria della parità dei sessi, di fatto una "sdegnosa mascherata del bisogno fisiologico" (Pirandello, 1977: 1071) che le muove.

Nell'analisi pirandelliana si attua un rovesciamento paradossale degli intenti professati dal movimento femminista: le donne, a cui pure viene riconosciuto senso pratico ed intraprendenza, non hanno intrapreso una battaglia mosse dal desiderio di emancipazione ma, all'opposto, dal bisogno insopprimibile di approdare ad un matrimonio in cui solo concepiscono il fine della propria esistenza. Del tutto conforme a questa visione reativa formulata da voci maschili (Paulo Post e i due personaggi) è l'idea che la donna paghi la realizzazione professionale e l'ampliamento delle proprie relazioni sociali con lo scotto della perdita della propria femminilità. La differenza biologica tra i due sessi, infine, lascerebbe intendere che secondo un piano naturale e/o divino essi siano predestinati a differenti compiti e funzioni (Pirandello, 1993: 444).

La concezione conservatrice e maschilista veicolata da questi testi sembra di nuovo subire un oltrepassamento nella conclusione dell'articolo, quando la voce narrante chiede di poter interpellare la figlia del dottor Paulo Post, convinta femminista, per conoscere il suo parere; il "filosofo del lontano" ribatte che le donne potrebbero comprendere la situazione solo se avessero accanto a sé un marito, perché allora vedrebbero infrangersi contro la realtà l'illusione che ora, mosse dal loro insopprimibile bisogno, alimentano e proiettano fuori di sé. Secondo la logica sottesa a questa risposta, la dinamica che alimenta l'immagine soggettiva appare come la trasposizione in un altrove; una volta raggiunto quanto si è prefissa, la donna riuscirebbe a cogliere in modo autentico il fenomeno, che si rivelerebbe nella sua natura inconsistente.

Al pari dell'illusione individuale dell'amore o dell'affetto familiare, anche il movimento femminista si riduce quindi ad una costruzione ideale collettiva destinata a svanire con il sentimento che l'ha nutrita; come tutti i movimenti di pensiero, "vescica, che diviene palloncino e poi pellacchia..." (Pirandello, 1977: 1070).

Le novelle pirandelliane sono dunque attraversate da un gioco dialettico inesausto tra due poli: da un lato un conservatorismo chiuso e retrivo, che sancisce una disparità tra i sessi decretata dalla natura e dalla divinità (se ne fanno portavoce i protagonisti delle novelle) e trova conferma nelle strategie discorsive e nella rappresentazione realistica della condizione femminile del tempo; dall'altro, una visione esistenziale dell'uomo sempre uguale a se stesso a prescindere dall'età anagrafica, dal contesto storico ma, soprattutto, dalla differenza sessuale.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Cavarero, A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Cerina, G., *Pirandello o la scienza della fantasia. Mutazioni del procedimento nelle "Novelle per un anno"*, Pisa, ETS, 1993.
- Costa, S., *Il racconto italiano del Novecento*, Milano, Mondadori, 1997.
- Donati, C., "Eros e solitudine nelle novelle di Pirandello", *Il sogno e la ragione. Saggi pirandelliani*, Napoli, ESI, 1993, pp. 51-80.
- Fanning, U., "Short Story Strategies: Matters of Genre, Gender and Generation", *Pirandello studies*, 31 (2012), pp. 14-25.
- Gazich, N., "Per una tipologia della novella pirandelliana: il caso delle metanovelle", *Otto/Novecento*, XVI, 5 (1992), pp. 43-56.
- Genette, G., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986.
- Giovanelli, P.D., "Le novelle: violenza e seduzione nel femminile pirandelliano", *La donna in Pirandello*, a cura di Stefano Milioto, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1988, pp. 37-50.
- Lo Cascio, V., "Strutture temporali e strategie poetiche in Pirandello", *Pirandello. Poetica e presenza*, Atti del convegno (Lovanio-Anversa, 13-16 maggio 1986), a cura di Walter Geerts, Franco Musarra, Serge Vanvolsem, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 159-190.
- Lorenzetti, S., *Figurazioni del vuoto. Per una rilettura delle "Novelle per un anno" di Pirandello*, Pesaro, Metauro, 2016.
- Grignani, M. A., "Il femminile nei romanzi", *Retoriche pirandelliane*, Napoli, Liguori, 1993, pp. 133-149.

- Macchia, G., "Luigi Pirandello", *Letteratura italiana*, a cura di Emilio Cecchi, Natalino Sapegno, IX, Milano, Garzanti, 1969, pp. 444-446.
- Macchia, G., *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.
- Martinelli, L., *Lo specchio magico: immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Bari, Dedalo, 1992.
- Mundula, A. P., *Pirandello e le violazioni del proibito. Studio sulla novellistica pirandelliana*, Roma, Lucarini, 1986.
- Pirandello, L., "Femminismo", *Saggi, Poesie, Scritti vari*, Milano, Mondadori, 1977, pp. 1068-1072.
- Pirandello, L., *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo. "Premessa" di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano, 1993, I, t. 1, pp. 255-284.
- Pirandello, L., *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, "Premessa" di Giovanni Macchia, II, tomi 2, Milano, Mondadori, 1992.
- Pirandello, L., *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, "Premessa" di Giovanni Macchia, III, tomi 2, Milano, Mondadori, 1990.

**LO SGUARDO DI TINO MINETTO SULLE EROINE DEL MELODRAMMA  
OTTOCENTESCO: MITO E STEREOTIPI**  
**TINO MINETTO'S VIEW ON THE HEROINES OF THE 19TH CENTURY  
OPERA: MYTH AND STEREOTYPES**

*Fabrizia Minetto*  
*Universidad de Salamanca*

**RESUMEN**

In questo articolo mi propongo di descrivere le riflessioni che Tino Minetto considera più significative sull'identità femminile del melodramma ottocentesco. Questo genere letterario evidenzia una concezione eroica, tuttavia emarginante e subalterna della donna che, a distanza di un secolo e mezzo, ritroviamo tutt'oggi anche nei paesi più moderni.

**Palabras claves:** eroine, sacrificio, amore , morte.

**ABSTRACT**

In the present article I describe what Tino Minetto considers as the most significant reflections on female identity in the 19th century opera. In this literary genre the conception of women is heroic, but also subaltern and marginalizing. Nowadays, after 150 years, such a conception can be found even in the most modern countries.

**Key words:** heroines, sacrifice, love, death

Con questo articolo desidero far conoscere il punto di vista di Tino Minetto sulle eroine del melodramma ottocentesco: preponderanti personaggi dell'opera lirica italiana. “ Bellini, Donizetti, Verdi, ci hanno lasciato un vasto campionario di eroine: Norma, Lucia, Violetta, Aida, per ricordare quelle più note, ognuna delle quali può assumere la figura del sacrificio in una puntuale convergenza di amore e morte.” (Minetto, *Figure di donna*, 2006: 137).

Se, percorrendo tutto l'Ottocento, si leggono, anche velocemente, i titoli delle opere liriche italiane, si nota che molte sono di nomi femminili oppure riferiti a donne; ne cito solo alcuni: La vestale, di Gaspare Spontini del 1807, La straniera di Vincenzo Bellini del 1829, Anna Bolena di Gaetano Donizetti del 1830, Norma di Vincenzo Bellini del 1831, Lucrezia Borgia di Gaetano Donizetti del 1833, Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti del 1835, La traviata di Giuseppe Verdi del 1853, Aida di Giuseppe Verdi del 1871, La Wally di Alfredo Catalani del 1892, La bohème di Giacomo Puccini del 1896.



Le protagoniste di queste opere, molte delle quali già cantati affermate (Della Corte, 1951: 544-558), sono diventate donne famose, ammirate, corteggiate, invidiate e chiacchierate. Esse hanno anche dettato la moda dell'abbigliamento femminile dei loro tempi: la cintura non era più sotto il seno, come nella moda neoclassica e la vita delle donne doveva essere contenuta in un busto, le spalle avevano una linea cascante con grandi colletti e grandi maniche a sbuffo fino al gomito.

## 1. IL MELODRAMMA<sup>1</sup>

In Italia, già dai primi anni dell'Ottocento, il diffondersi delle idee del Romanticismo, aveva portato gli artisti ad essere più attenti al comune sentire popolare, meno accademici e più concreti. La cultura, in generale, incominciava a non essere più di sola competenza aristocratica e voleva imporre la sua esigenza ad essere di tutti. L'aristocrazia, che già nel passaggio tra Settecento e Ottocento aveva perduto molto del suo potere economico a beneficio della borghesia, incominciava a perdere anche l'egemonia culturale e, contemporaneamente, e ciò è da ricordare, anche parte del suo potere politico. L'arte, la letteratura e, principalmente anche la musica diventano emotivamente più coinvolgenti per tutti i ceti della borghesia, anche i più bassi. Con passionalità e cercando il consenso più ampio possibile, attraverso l'arte viene auspicata una società meno legata a privilegi e pregiudizi. Questo fenomeno non coinvolge ancora le masse popolari specialmente agricole, tuttavia, anche se rimane d'élite, è nuovo, specialmente in ambito musicale, perché il compositore, il maestro concertista non vive più dipendendo da un nobile ma, pur nella precarietà dell'esistenza prima dell'affermazione e del successo, diventa un artista professionalmente libero. "Giusta è la rivendicazione della libertà dell'arte da ogni condizionamento" (Minetto, 2002: 8)

Il teatro alla Scala di Milano, costruito nel 1778, è il luogo simbolo di questa emancipazione della borghesia e diventerà uno dei più famosi teatri al mondo dove il ceto borghese di qualunque livello, potrà assistere a tutti gli spettacoli e dove saranno veicolati, assieme al sentire del tempo, anche messaggi di impegno politico e patriottico come nelle opere di Giuseppe Verdi con le quali "lo spirito del Risorgimento entrava

---

<sup>1</sup>Il melodrama o opera lirica o, più semplicemente, opera, è una rappresentazione teatrale, suddivisa in uno o più atti, in cui personaggi non sono solo cantanti ma anche attori. E' una forma molto complessa di spettacolo, infatti in esso confluiscono e devono armonizzarsi: la musica dell'orchestra, il canto dei cori e dei solisti, la recitazione dei protagonisti e delle comparse, la scenografia, l'abilità degli addetti agli effetti speciali, l'arte dei costumisti, la professionalità letteraria del librettista e, in alcuni casi, anche la danza.

nel teatro lirico e ne usciva per convincere e sommuovere l'anima degli italiani" (Minetto, *La Patria*, 2006, p. 91). È proprio in questo famoso teatro milanese che le eroine del melodrama ottocentesco avranno una grande e prestigiosa cassa di risonanza : i loro amori, le loro storie, le loro passioni, la loro forza, i loro ideali, la loro sofferenza le farà diventare personaggi cardini della struttura melodrammatica. Loro, apparentemente fragili, travalicando i rigidi stereotipi in cui la mentalità dell'epoca imprigionava l'identità femminile, si rivelano invece donne volitive, con personalità, autonome e coraggiose e, per questo motivo, votate al sacrificio e alla morte da una società che non accettava temperamenti così forti in una donna.

In queste pagine prenderò in esame solamente il tratteggio del carattere femminile delle protagoniste emblematiche di tre libretti d'opera: Lucia di Lammermoor che, forzata a nozze non volute, impazzisce e muore; La Traviata che, amando oltre le convenzioni sociali, si sacrifica e muore; Bohème che, morendo di tubercolosi a poco più di vent'anni cristallizza la sua fresca passionalità giovanile nella memoria di un amore al di fuori del tempo.

## **2. LUCIA DI LAMMERMOOR**

L'opera, composta da Gaetano Donizetti è un dramma tragico in due atti, ambientato in Scozia verso la fine del Seicento, su libretto di Salvatore Cammarano, si rappresentò per la prima volta al teatro San Carlo di Napoli il 26 settembre 1835 (Grout, 1984: 624). I personaggi principali sono: Lord Enrico Asthon , Lucia, sorella di Enrico Asthon, Sir Edgardo di Ravenswood, amato da Lucia alla quale ricambia il suo amore, Lord Arturo Bucklaw, che Enrico ha deciso di fare sposare alla sorella, Raimondo Bidebent, padre spirituale, educatore e confidente di Lucia.

### **2.1. La vicenda**

Lord Enrico Asthon vuole far sposare sua sorella Lucia al nobile Arturo Bucklaw, ma la ragazza si oppone perché è innamorata di Sir Edgardo di Ravenswood, di famiglia nemica agli Asthon. Edgardo dovendo lasciare temporaneamente la Scozia vorrebbe chiedere ad Enrico la mano di Lucia, ma la ragazza lo dissuade perché sa che il fratello odia Edgardo e non acconsentirebbe mai. I due innamorati si giurano amore eterno e suggellano la loro promessa con lo scambio degli anelli. Enrico, per convincere la

sorella a sposare Arturo, le fa vedere una falsa lettera in cui Edgardo dichiara di amare un'altra donna. Lucia cade nell'inganno e, convinta del tradimento dell'amato firma il contratto di nozze con Lord Arturo. Poco dopo sopraggiunge Edgardo, che, credendosi a sua volta tradito, in un impulso di rabbia maledice Lucia e le restituisce l'anello. A questo punto Enrico Asthon sfida a duello Edgardo che, incapace di vivere senza Lucia, sta meditando di farsi colpire da Enrico, quando, vicino alle tombe dei Ravenswood, dove avrebbe dovuto aver luogo il duello, alcuni passanti lo avvisano che Lucia ormai non è più in sé: impazzita dal dolore, ha appena ucciso il novello sposo; è in fin di vita e vaneggia credendo di prepararsi alle nozze con lui. Edgardo corre al castello, ma ormai è troppo tardi: Lucia è morta e lui sconvolto si pugnala e muore a sua volta.

Il librettista Salvatore Cammarano trae spunto per la sua storia dal romanzo "The bride of Lammermoor" di Walter Scott il quale a sua volta aveva romanizzato fatti realmente accaduti. Nell'opera lirica Lucia, ormai in preda alla follia, uccide Arturo, il marito mai voluto e muore; Edgardo, l'amato, si suiciderà alla vista della sua amata morta. Nel romanzo di Walter Scott il marito se ne va e lascia la Scozia per non tornarvi più, mentre l'amato muore inghiottito nelle sabbie mobili. Nell'accadimento reale il marito sopravvive all'attentato della moglie impazzita e morirà dodici anni dopo per una banale caduta da cavallo, mentre l'amato lascia la Scozia e si trasferisce definitivamente all'estero.

## **2.2. Lucia**

Lucia è una donna forte nel suo amore, ma vittima inconsapevole del complotto politico del fratello che ben sa far leva sulla sua ingenua e passionale gelosia per manipolarla. Il tema delle nozze non volute o forzate o ostacolate è spesso ricorrente nella letteratura e spesso ha conclusioni tragiche. Lucia di Lammermoor è doppiamente vittima: prima degli imbrogli del fratello e poi della diffidenza dell'amato. Sopraffatta dalle sue emozioni e disperata nella sua solitudine le uniche vie di fuga per lei potevano essere la morte o la follia. Donizetti le decide entrambi e Lucia morirà farneticante e allucinata.

### 3. LA TRAVIATA

L'opera, composta da Giuseppe Verdi, è un dramma tragico in tre atti, ambientato a Parigi all'epoca di Luigi XV<sup>2</sup>, su libretto di Francesco Maria Piave, si rappresentò per la prima volta al teatro La Fenice di Venezia (Oberdorfer, Conati, 1981:33) il 6 marzo 1853. I personaggi principali sono: Violetta Valéry, giovane disinibita e libera che si innamora di Alfredo, Alfredo Germont, giovane di famiglia borghese perbene e moralista, che ama sinceramente e teneramente Violetta, Giorgio Germont, padre di Alfredo, che, ostacola e impedisce l'amore tra suo figlio e Violetta.

#### 3.1. La vicenda

La vicenda inizia nel salotto di casa di Parigi della giovane Violetta Valéry che ha invitato amici e amiche ad una delle molte feste che dava nella sua casa. Violetta vive nel lusso facendosi mantenere da uomini facoltosi. Anche Alfredo Germont è presente: è la prima volta che partecipa ad una festa di Violetta di cui è segretamente innamorato. Le danze stanno per cominciare<sup>3</sup>; Violetta trattenuta da colpi di tosse si ferma e resta un po' in disparte dando l'opportunità ad Alfredo di essere premuroso con lei e di confessarle il suo amore, ma Violetta acconsente solamente ad un'amicizia. Alla fine della festa, però, rimasta sola, ripensa alle parole e alla sincerità di Alfredo temendo e nello stesso tempo sperando, che sia arrivato anche per lei il vero amore. E così è.

Per amore di Alfredo la giovane decide di cambiare vita, di abbandonare Parigi, i suoi lussi e le sue trasgressioni, e di trasferirsi in campagna col suo amato. Lì i due innamorati vivono felici in un tranquillo ménage di coppia. La serenità di Violetta e Alfredo ha tuttavia vita breve, perché presto arriva Giorgio Germont, padre di Alfredo. Egli chiede alla giovane di lasciare suo figlio, perché la loro convivenza, peccaminosa e scandalosa, rischia di compromettere il matrimonio della sorella di Alfredo, il cui promesso, avuta notizia della vergogna che stava macchiando la famiglia Germont, aveva minacciato di troncato il fidanzamento. Violetta tenta di opporsi all'ipocrisia e al cinismo di Giorgio Germont, ma alla fine, per amore di Alfredo si sacrifica e accetta di scrivere una straziante lettera d'addio al suo amato, spiegandogli che ha nostalgia

---

<sup>2</sup> Nella stesura originale di Giuseppe Verdi l'Opera era ambientata attorno al 1850, egli stesso diceva che il suo era un soggetto "contemporaneo" (Duault, 1995: 53), ma la direzione del teatro La Fenice, non volendo incorrere nei rischi della censura a causa del tema trattato, ha obbligato Verdi ad anticipare di un secolo l'ambientazione.

<sup>3</sup> È curioso notare che le danze che cominceranno di lì a poco hanno musiche di valzer, ballo considerato sensuale e peccaminoso e che si è andato diffondendo nell'Europa conservatrice e moralista solo nel corso dell'Ottocento. Questi valzer stridono con l'ambientazione settecentesca dell'opera.

della mondanità di Parigi e della sua vita precedente. Prima di lasciare la casa, per tornare a Parigi, Violetta si fa promettere dal vecchio Germont di raccontare la verità al figlio quand'ella sarà morta. Poi, dopo alterne vicende, nel giro di poco tempo, Violetta si ammala di tubercolosi e Giorgio Germont racconta la verità al figlio che accorre dall'amata giusto in tempo perché lei muoia tra le sue braccia.

L'ispirazione per il soggetto dell'opera venne a Giuseppe Verdi dopo aver visto a Parigi, nel febbraio del 1852 le prime rappresentazioni del dramma teatrale "Camille" di Alexandre Dumas figlio che lo aveva ricavato dal suo precedente romanzo autobiografico e alquanto scandalistico "La signora dalle camelie" del 1848. Nella realtà lo scrittore francese tra il 1844 e il 1845 aveva avuto una intensa relazione, troncata da lui stesso dopo un anno, con Alphonsine Duplessis, chiamata Marie Duplessis, una delle più ammirate cortigiane di Parigi e con lei aveva trascorso un periodo felice in campagna poco fuori Parigi: la stessa campagna descritta nel suo romanzo, dove i suoi protagonisti Margherita Gautier e Armando Duval passeranno giorni sereni e anche dove i protagonisti dell'opera verdiana Violetta e Alfredo vivranno i loro giorni più lieti. Anche la vera Alphonsine Duplessis era morta di tubercolosi a soli ventitré anni nel 1847.

### **3.2. Violetta**

Violetta è una donna indipendente e libera che scopre il vero amore e ne ha consapevolezza. "Verdi è riuscito a ritrarre il suo animo femminile in una sintesi che riassume i tre volti dell'esperienza amorosa di una donna: la bellezza che si fa culto nella libertà, l'affetto d'amante, il sacrificio che già lascia intravedere il rapporto materno anche se non realizzato" (Marchesi, 1978:106). E' vittima del conformismo e del perbenismo imperante, però vittima consapevole, matura e intelligente non cede a ottuse e retrograde argomentazioni morali, ma cede all'amore, "era un bello schiaffo additare come esempio di donna indipendente e moderna una "cocotte" (Marchesi, 1978:107).

#### 4. LA BOHÈME<sup>4</sup>

L'opera, composta da Giacomo Puccini<sup>5</sup> è un dramma lirico in quattro atti, ambientato a Parigi nel 1830 in una soffitta del quartiere latino di Montmartre. Il libretto è di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, ispirati al romanzo autobiografico di Henry Murger "Scene della vita di bohème", pubblicato a puntate, fra il 1847 ed il 1849 sulla rivista "Corsaire" e, successivamente, adattato al teatro. La Bohème<sup>6</sup> si rappresentò per la prima volta al Teatro Regio di Torino il primo febbraio 1896, diretta dal giovane Arturo Toscanini. I personaggi principali sono: Marcello, un pittore, Rodolfo, un poeta che si innamorerà di Mimì, il filosofo Colline, Schaunard, un musicista, Lucia, detta Mimì, giovane vicina di casa dei quattro artisti che già evidenzia i primi sintomi della tubercolosi, Musetta, amata capricciosa di Marcello.

##### 4.1. La vicenda

La vicenda comincia alla vigilia di Natale nel freddissimo abbaino di quattro giovani artisti. Sta calando la sera, Marcello e Rodolfo cercano di scaldarsi davanti ad un caminetto che, in mancanza di legna, è alimentato con una sedia dell'abitazione e le pagine di un manoscritto di Rodolfo; con loro c'è anche Colline, il filosofo. Nella stanza arriva allegramente Schaunard, il musicista, portando con sé un cesto generi alimentari frutto dei pochi soldi appena guadagnati. Inaspettatamente arriva il padrone di casa a chiedere l'affitto, ma, con un divertente stratagemma i giovani riescono a mandarlo via e decidono di andar al vicino caffè Momus, ritrovo di giovani Bohèmien. Rodolfo resta a casa a finire di scrivere il suo articolo promettendo agli amici di raggiungerli successivamente. Dopo pochi minuti batte alla porta la vicina di casa dei giovani: Lucia,

<sup>4</sup> Verso la metà dell'Ottocento in Francia molti giovani artisti, intellettuali e studenti avevano cominciato ad esprimere il proprio dissenso ed il proprio malessere verso la società in cui vivevano. Essi manifestavano il loro disagio esistenziale vivendo instabilmente, in modo anticonformistico e quasi sempre disordinato e misero: erano i bohèmien. Il loro nome prende spunto dai Boemi: zingari nomadi che dalla Boemia erano arrivati in Francia. Bohèmien diviene, da quel momento, l'indicativo di uno stile di vita spensierato, libero, trasandato e povero.

<sup>5</sup> Considerato il successore di Verdi e suo diretto erede musicale (Casini, 1981:169).

<sup>6</sup> Una curiosità da non dimenticare è che ci sono due opere liriche quasi contemporanee col titolo di Bohème: quella di Giacomo Puccini e quella di Ruggero Leoncavallo, entrambi compositori, amici e anch'essi contemporanei: l'uno nato a Lucca nel 1858 e l'altro nato a Napoli nel 1857. Nel marzo del 1893 si incontrano casualmente in un caffè di Milano e, conversando, scoprono di stare entrambi lavorando ad un'opera lirica che traeva spunto dalle "Scene della vita di bohème" di Murger. Da quell'incontro l'amicizia fra i due musicisti si trasformerà in una sfida professionale molto commentata e seguita dai giornali dell'epoca. Puccini non poteva più tornare indietro, ormai legato, come tutti gli artisti del tempo al suo "pubblico borghese e al mercato dell'editoria" (Di Benedetto, 1982:24). Conosciutissima è la sua affermazione "Egli musicisti, io musicherò." La Bohème di Leoncavallo andò in scena per la prima volta l'anno dopo la Bohème di Puccini, il 6 maggio 1897 al Teatro la Fenice di Venezia riscuotendo un ottimo successo.

detta Mimi<sup>7</sup>, una ricamatrice di fiori finti che vive sola nello stesso stabile. Le si è spento il lume e chiede del fuoco per riaccenderlo ma, appena entrata si sente male, ha un mancamento, prima avvisaglia della tubercolosi, e le cadono dalle mani sia il lume che le chiavi di casa. Rodolfo l'aiuta e, al buio, trovate a tentoni le chiavi non le restituisce subito a Mimi, perché vuole avere ancora un po' di tempo da passare con lei di cui l'hanno colpito la gran bellezza e il pallore. Quando la mano di Rodolfo incontra quella di Mimi, il poeta dichiara i suoi sentimenti: è amore a prima vista per entrambi . Il primo atto si conclude con lo scambio di un bacio tra i due giovani che, già innamorati, sia avviano sottobraccio giù per la scala e vanno a raggiungere gli amici di Rodolfo al caffè Momus. L'inverno prosegue freddissimo e nevoso facendo da sfondo alle scaramucce amorose fra Marcello e Musetta e alle incomprensioni tra Rodolfo e Mimì. Rodolfo , che aveva già intuito la malattia di Mimì, capisce che la ragazza si è aggravata e si rende conto che vivere in una soffitta potrebbe peggiorare maggiormente le sue condizioni. I giovani concordano che sarebbe meglio separarsi, ma il ricordo dei giorni felici passati insieme li induce a rinviare l'addio all'ormai prossima primavera. Nonostante ciò i litigi e i battibecchi tra Rodolfo e Mimì continuano e i due si separano. Nell'ultimo atto la situazione precipita :all'improvviso arriva di corsa Musetta dicendo che sulle scale ha visto Mimì molto sofferente. Gli amici capiscono la gravità del momento e si prodigano in aiuto della ragazza: Musetta l'accompagna nella stanza dove per la prima volta Mimì aveva incontrato Rodolfo, poi si mette a cercare un manicotto per scaldare le mani della sua povera amica e da i suoi orecchini a Marcello affinché li venda per comprare farmaci. Colline decide di vendere il cappotto al quale era tanto affezionato per aiutare anche lui in qualche modo, ma Mimì è ormai morente e si spegne dolcemente, circondata dall'affetto e dal calore dei suoi amici e dell'amato Rodolfo che, piangendo, la tiene abbracciata continuando a ripetere il suo nome.

#### 4.2. Mimì

Mimì è una ragazza semplice , fresca, affettuosa, emblema della giovinezza e dei suoi sogni. Rappresenta un'età della vita in cui si è convinti che tutto possa essere possibile e si è felici anche con niente. Nella gelida soffitta non è il camino, malamente

---

<sup>7</sup> Mimì è una "grisette", termine francese che, nella Francia dell'Ottocento, indicava una ragazza nubile appartenente al ceto sociale basso, che viveva sola, senza l'aiuto economico della famiglia che aveva deciso di lasciare. La "grisette" si manteneva col suo lavoro che generalmente era di donna di servizio, di sarta o di operaia. Era una ragazza che, attraverso il lavoro, aveva deciso di emanciparsi ,nonostante la sua condizione di nubile indipendente fosse guardata con circospezione dalla Parigi benpensante la cui mentalità la avvicinava spesso alla "cocotte", cioè alla mantenuta. La "grisette" era , però, accettata negli ambienti dell'avanguardia culturale Parigina e negli ambienti bohémien dove a volte conviveva con gli artisti senza suscitare scandalo.

acceso, che la riscalda, ma è l'amore di Rodolfo che lei ricambia immediatamente, con il trasporto di cui solo da giovani si è capaci. E' un amore intenso, esclusivo, struggente che imbozzola i due giovani in una dimensione sospesa, atemporale e irreali. L'evoluzione di questo amore avrebbe potuto essere un sentimento maturo, calato nella fatica della vita e del quotidiano, ma Puccini ha deciso di lasciarci un simbolo immortale. Per questo motivo era necessario che Mimì morisse e il compositore la "sacrifica" per dare forma al suo mito di amore senza tempo.

#### **RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI**

- Casini, C., *L'ottocento II*, Torino, E.D.T. 1981.
- Della Corte, A., *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, Torino, V. Bona, 1951.
- Di Benedetto, R., *L'ottocento I*, Torino, E.D.T. 1982.
- Duault, A., *Verdi la musica e il dramma*, Trieste, Einaudi-Gallimard, 1995.
- Grout, D.J. *Storia della musica in occidente*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Marchesi, G., *Verdi*, Milano, Fabbri, 1978.
- Minetto, T., *Figure di donna*, Padova, V. Grasso, 2006.
- Minetto, T., *La Patria*, Padova, V. Grasso, 2006.
- Minetto, A., *Poesia. Ispirazione e tecnica. L'insegnamento dei grandi*, Padova Green House, 2002.
- Oberdorfer, A., Conati, M., *Giuseppe Verdi: autobiografia delle lettere*, Milano, Rizzoli, 1981.



**«BARBARICA HONESTATE»: LAS MUJERES GERMANAS COMO  
MODELO EJEMPLAR EN PETRARCA Y BOCCACCIO<sup>1</sup>  
«BARBARICA HONESTATE»: GERMANIC WOMEN AS EXEMPLARY MODELS  
IN PETRARCH AND BOCCACCIO**

*Francisco José Rodríguez Mesa  
Universidad de Córdoba*

RESUMEN

Cuentan las fuentes clásicas que, tras ser derrotado su pueblo por parte de las tropas romanas, las esposas de los germanos se suicidaron para evitar que los vencedores las violasen. En el *Trecento* italiano tanto Petrarca en su *Triunfo de la castidad* como Boccaccio en su *De mulieribus claris* se hacen eco de esta hazaña. En este estudio se analizan ambas versiones de la historia para trazar paralelismos entre ellas, establecer las fuentes comunes y determinar en qué aspectos divergen.

**Palabras clave:** personajes femeninos medievales, Petrarca, Boccaccio, imagología.

ABSTRACT

According to the Classical authors, after being defeated by Roman troops, the wives of some Germanic tribes committed suicide in order not to be raped by the victorious soldiers. In the Italian *Trecento* both Petrarch in his *Triumphus Pudicitie* and Boccaccio in his *De mulieribus claris* talk about this episode. In this study both versions are analyzed to draw the parallelisms between them, establish their sources and determine the plot divergences.

**Keywords:** Women as mediaeval literary characters, Petrarca, Boccaccio, Imagology.

**1. DE MUJERES Y GERMANOS: UNA APROXIMACIÓN IMAGOLÓGICA A LA ITALIA DEL  
TRECENTO**

La misoginia de la sociedad medieval es un hecho fácilmente constatable observando los testimonios culturales de la época, y la literatura no constituye una excepción de ello. Por el contrario, tal vez por estar dirigidos a un público eminentemente –por no decir exclusivamente– masculino en la mayor parte de las ocasiones, no son pocos los

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad Español “Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII-XIV)”, FFI2014-55628-P.

escritos de la Edad Media que rezuman indiferencia cuando no abierto desprecio para con las mujeres, concepción que era traída a colación incluso cuando los argumentos centrales de las exposiciones literarias no estaban necesariamente vinculadas al género femenino. Recuérdese, a modo de ejemplo, que Curtius, analizando el discurso político en la poesía medieval, sentencia que es frecuente traer “a cuento la malignidad de las mujeres” (2004: 225) en asuntos relacionados con la vida familiar.

No obstante, si hay un aspecto particularmente fértil para la crítica a las mujeres, ese es el que atañe a la fidelidad conyugal o, mejor dicho, a la total ausencia de la misma. Este elemento se sitúa en la base de distintas reelaboraciones que suelen tener una finalidad satírica o cómica, como las disquisiciones acerca de la imposibilidad de saciar el irrefrenable deseo sexual de las féminas<sup>2</sup> o las argucias a las que estas recurren para burlar a sus maridos<sup>3</sup>.

Dejando al margen cuestiones de sexo y centrándonos geográficamente en la Península Itálica, tan vituperados como las mujeres o incluso más en las letras medievales son los pueblos germánicos. Aduciendo un argumento que remite a aspectos de género literario, público y recepción podríamos concluir que la leyenda negra de los vecinos del otro lado del *limes* es aún más feroz y encarnizada que la de las mujeres. Así pues, hay que tener en cuenta que en ocasiones –como se ha indicado– algunos de los aspectos misóginos que daban lugar a motivos literarios se empleaban con una finalidad cómica o satírica y se encontraban en obras de corte o destinatarios populares<sup>4</sup>. Sin embargo, el odio o incluso la fobia hacia los pueblos germánicos es una realidad constatable sobre todo en obras de un cierto nivel de erudición que van destinadas a las elites sociales o, cuanto menos, culturales del mundo medieval<sup>5</sup>. Es cierto que, en nuestra opinión, la genealogía genérica de esta idea a la par que su fortuna diacrónica fueron dos factores que favorecieron su adscripción a la literatura culta pues, por un lado, la superioridad que el mundo latino ha percibido de sí mismo con respecto al

<sup>2</sup> Ya que se trata de uno de los autores que analizaremos en estas páginas, sirva como ejemplo de esta categoría el siguiente pasaje del *Corbaccio* de Giovanni Boccaccio:

[C]olei che in questa moltitudine più casta e più onesta ti pare, vorrebbe avanti solo un occhio avere, che esser contenta solo d'un uomo; e se forse due o tre ne bastassero, saria qualche cosa, e forse saria tollerabile, se questi due o tre avanzassero i mariti, o fossero almen loro pari. La loro lussuria è focosa e insaziabile, e per questo non patisce nè numero nè elezione: il fante, il lavoratore, il mugnaio, e ancora il nero etiopo, ciascuno è buono sol che possa. (Boccaccio, 1968: 75)

<sup>3</sup> Aludiendo de nuevo a la obra boccacesca, piénsese en los ejemplos que de esta categoría proporciona la jornada séptima del *Decameron*.

<sup>4</sup> Piénsese no solo en los relatos decameronianos o en sus epígonos en el resto del Viejo Continente, sino también, por ejemplo, en los *fabliaux* y su tradicional definición como “contes à rire en verse” (Bédier, 1893: 11).

<sup>5</sup> Con esta afirmación no pretendemos negar la existencia de un filón germanófono entre la literatura de carácter satírico, pues existen notables ejemplos de ello, como el famoso “D'un serventes faire” de Peire de la Caravana.

germánico –o, en general, no latino– es un tópico de reiterado y casi continuado uso desde la Antigüedad Clásica que prácticamente ha creado un *topos* en la Europa mediterránea en general y en Italia en particular<sup>6</sup>. Por otra parte, hay que tener en cuenta que en el siglo XIV la amenaza bélica del norte de los Alpes era percibida como constante y extraordinariamente peligrosa por parte de los habitantes de la Península Itálica, hasta el punto de que el motivo lucaniano del *furor teutonicus* seguía completamente en boga<sup>7</sup>.

Teniendo en cuenta la adversa fama de las dos categorías esbozadas hasta ahora, hemos juzgado de interés tratar en estas páginas un singular testimonio que combina a ambos grupos de población, al estar protagonizado por mujeres germanas pero, lejanamente de lo expuesto hasta ahora, cuyo comportamiento se erige como ejemplo soberano de virtud y por ello es encomiado en dos obras del *Trecento* italiano: los *Triunfos* de Francesco Petrarca y el *De mulieribus claris* de Giovanni Boccaccio.

El motivo histórico que da lugar a los hechos se remonta a la Antigüedad Clásica y a las guerras contra las tribus germánicas –principalmente teutones y cimbrios– lideradas por el cónsul romano Gayo Mario, que venció a los primeros en Aqua Sextiae (102 a.C.) y a los segundos en Vercelae (101 a.C.). Cuentan diversos testimonios que, tras la derrota sin paliativos que sufrieron las fuerzas germánicas, los varones que componían las mismas fueron aniquilados o huyeron. Viéndose desamparadas y deseando defender su castidad frente a los soldados romanos, las mujeres –ora teutonas, ora cimbrias, dependiendo de la fuente que se consulte– tras una infructuosa lucha se dirigieron a Mario para solicitarle que se apiadase de ellas y les permitiera llegar a Roma y unirse a las vírgenes vestales. No obstante, esta propuesta fue rechazada por el prócer latino, por lo que las vencidas decidieron suicidarse en masa tras haber matado a sus hijos pequeños para escapar de los abusos del ejército.

Este tema ha sido ampliamente tratado por la historiografía clásica; entre otros, se ocuparon del episodio, con distintos matices y atribuyéndolo a las mujeres de alguna de las tribus vencidas por Mario, Plutarco (*Mario* 27, 2-5), Valerio Máximo (*Hechos y dichos memorables* VI, 1, ext. 3), Floro (*Epítome* I, 38, 16-18) y Orosio (*Historias* V,

<sup>6</sup> Recuérdese, por ejemplo, el discurso de Benito Mussolini en Bari el 6 de septiembre de 1934 cuando, pocas semanas después del Anschluss como consecuencia del cual el Tercer Reich de Hitler compartía frontera terrestre con la Italia fascista y que provocó una importante tensión entre ambos estados, el líder italiano sentenció: “Noi possiamo guardare con un sovrano disprezzo talune dottrine d’Oltralpe, di gente che ignorava la scrittura con la quale tramandare i documenti della propria vita, in un tempo in cui Roma aveva Cesare, Virgilio ed Augusto”.

<sup>7</sup> Para más datos en este sentido, remitimos a Rodríguez Mesa (2012 y 2013).

16, 17-19)<sup>8</sup>. Las divergencias entre las versiones que ofrecen estos testimonios son de interés –como se verá más adelante– para tratar de fijar la genealogía de las menciones petrarquesca y boccacesca del episodio.

## 2. PETRARCA Y EL TRIUNFO DE LA CASTIDAD

Partiendo de la misma materia que en los *RVF*, Petrarca trató de componer una obra con una estructura externa mucho más definida bajo el esquema de una visión alegórico-moral cuya intencionalidad no dista en demasía de la *Comedia* dantesca<sup>9</sup>. El aretino trabajó en los *Triunfos* entre 1356 y la fecha de su muerte, en 1374, como atestigua el códice Vaticano latino 3196<sup>10</sup>.

Dentro del conjunto de los *Triunfos* la idea fundamental que articula la segunda sección, el *Triunfo de la castidad* (*TP*), es la de la virtud que vence sobre las pasiones. En este marco Petrarca describe un cortejo de mujeres virtuosas, caracterizadas eminentemente por su constancia, en el que incluye personajes del calibre de Juno o de Dido y entre las cuales se hace una mención a “le tedesche che con aspra morte / servaron lor barbarica honestate”<sup>11</sup> (*TP* 140-141). Cabe decir que esta brigada no es tan extensa como las que se describen en otras secciones de los *Triunfos* y que en ella las viudas ocupan un lugar privilegiado. En este sentido es digno de mención que las mujeres germanas solo son precedidas por Lucrecia, Penélope, Virginia y el padre de esta última.

Entre este grupo de personajes se pueden esbozar dos categorías en función del papel que las protagonistas hayan desempeñado en sus respectivas historias; así pues,

---

<sup>8</sup> El testimonio de Orosio constituye una excepción entre los autores clásicos por lo que a la adscripción de los hechos se refiere, pues atribuye la petición de conservar la castidad y el posterior suicidio tras la negativa a las esposas de los tigurinos y los ambrones en *Historias* V, 16, 13 (Orosio, 1982: 52).

<sup>9</sup> Recuérdese a estos efectos el empleo de la *terza rima* en los *Triunfos*.

<sup>10</sup> Los principales estudiosos de la cuestión, como Wilkins (1951, 1964), Mann (1984), Ariani (1999) o Dotti (1987) coinciden en que el comienzo del *Triunfo del Amor* fue concebido en la década de 1340; el *Triunfo del Tiempo*, por su parte, ha sido datado por Fenzi en 1373, mientras que el *Triunfo de la Eternidad*, del que nos ha llegado una copia autógrafa conservada en el ms. Vat. Lat. 3196, fue compuesto entre los meses de enero y febrero de 1374. Para una visión de conjunto del problema de la datación de la obra remitimos a Fenzi (2008: 133-135, 149-152). Más allá de lo dicho hasta aquí, hay que tener en cuenta que las revisiones de Petrarca sobre todos y cada uno de los *Triunfos* fueron constantes, y son estas, precisamente, las que acarrearán las mayores dificultades de cara a la datación y al establecimiento de un texto definitivo.

Esta datación tardía de los *Triunfos* con respecto a ciertos núcleos definitorios de los *RVF* es la responsable de algunos cambios de perspectiva entre ambas obras. Así pues, a partir del ecuador del siglo XIV, Petrarca tuvo varias experiencias que influyeron notablemente en su actividad como intelectual, entre otras, el contacto con importantes centros culturales y con personalidades de primera fila de los entonces incipientes *studia humanitatis* y la realización de hallazgos codicológicos de primer orden, como el descubrimiento y transcripción de las cartas de Cicerón a Ático. También en este período comenzó la amistad entre el aretino y Giovanni Boccaccio.

<sup>11</sup> Los *Triunfos* se citan por la edición de Vinicio Pacca y Laura Paolino (vid. Petrarca, 1996).

encontramos a figuras esencialmente pasivas, como Penélope y Virginia, junto a otras cuya ejemplaridad deriva de la determinación con la que defendieron su constancia, tal es el caso de Lucrecia y de las mujeres germánicas, que no dudaron en quitarse ellas mismas la vida para mantener intacto lo que consideraban inalienable.

También desde el punto de vista imagológico se pueden observar algunos fenómenos de interés en esta selección de personajes. En un momento en que culturalmente la Antigüedad Clásica comenzaba a considerarse como una Edad de Oro que tenía que ser imitada en todos sus aspectos, Petrarca ensalza a un grupo étnico que muestra un comportamiento ejemplar precisamente oponiéndose a una barbarie que estaría causada por los latinos.

Salvando las distancias y considerando la identificación de Petrarca con la cultura latina cabría una adicional interpretación imagológica de este episodio teniendo en cuenta los personajes implicados. Así, en claro contraste con la tónica general de la literatura de la época, en la oposición entre las dos civilizaciones representadas en la historia se podría decir que el aretino traza una homoimagen<sup>12</sup> de lectura claramente negativa cuando describe a Mario. En efecto, los rasgos que del cónsul romano trascienden a través de *TP* son la crueldad y la falta de piedad incluso para con las mujeres y los niños del pueblo vencido, característica que se ve aumentada si se tiene en cuenta que la petición de las germanas no preveía la libertad ni la conservación de sus bienes tras la batalla, sino meramente un tipo distinto de sometimiento a los vencedores. Esta actitud despótica y sanguinaria, no obstante, no es exclusiva de esta mención de Mario, sino que en otro pasaje petrarquesco el caudillo es descrito con unos atributos más propios del *furor teutonicus* que de la virtud latina:

Mario aperse sì'l fianco,  
che memoria de l'opra ancho non langue  
quando assetato et stanco  
non più bevve del fiume acqua che sangue. (*RVF* 128, 45-48)<sup>13</sup>

Frente a esta visión del líder latino, la heteroimagen que implica el retrato de las germanas se presenta como la encarnación de una virtud que –como se ha dicho– hasta el momento en que las víctimas de Mario hacen su aparición solo se había encomiado

<sup>12</sup> Con este término se remite a lo que la crítica tradicional ha bautizado como “homo-images” vs “hétéro-images” (Pageaux, 1994: 65) o como “homoimages” vs “heteroimages” (Moll, 2002: 358).

<sup>13</sup> Los *RVF* se citarán por la edición de Marco Santagata (vid. Petrarca, 1989).

en mujeres de la tradición grecolatina<sup>14</sup>, por lo que su aplicación a un grupo étnico distinto y además tan denostado como los germanos es significativo. Lo son, asimismo, los términos con los que Petrarca describe esta gesta, al hablar de la “barbarica honestate” que las víctimas desean proteger con su sacrificio, pues teniendo en cuenta la trayectoria imagológica de los pueblos germánicos en la Edad Media, el sintagma utilizado por el aretino podría calificarse casi como un oxímoron. En efecto, no tenemos constancia de un uso paralelo en todos los textos de la literatura italiana medieval recogido en las bases de datos del “Tesoro della lingua italiana delle origini” (TLIO)<sup>15</sup> o del corpus OVI del italiano antiguo<sup>16</sup>.

Por lo que respecta a las fuentes a través de las que Petrarca pudo haber conocido la historia, por los términos que utiliza es relativamente fácil hallar el texto del que se sirve. Así pues, aunque Floro en el ya citado *Epítome* I, 38 narra la hazaña de las viudas, es poco probable que el aretino se sirviera de este testimonio, pues los hechos que el toscano atribuye a las “tedesche” que, con toda probabilidad<sup>17</sup>, se pueden identificar con las teutonas, para Floro están protagonizadas por las mujeres de los cimbrios. Tras esta exclusión, Valerio Máximo se podría señalar como el origen de este episodio; de hecho, considerando el testimonio del historiógrafo<sup>18</sup> cada palabra de la alusión del aretino cobra significado, sobre todo por lo que respecta a los dos sintagmas nominales: “*aspra morte*” y el ya citado “barbarica *honestate*”<sup>19</sup>. Asimismo, no se debe olvidar que Valerio Máximo incluye la historia de las teutonas en una sección titulada “De pudicitia”, que guarda un evidente paralelismo con el título de la obra petrarquesca en latín y con el que se suele hacer referencia a la misma: *Triumphus Pudicitie*.

<sup>14</sup> No pretendemos dar a entender con esta reflexión que las hazañas de Mario estuviesen exentas de un importante componente de alabanza para Petrarca o, en general, para la cultura de los *studia humanitatis*, máxime teniendo en cuenta el contexto histórico y político y el hecho de que el cónsul, en última instancia, defendía la supervivencia de Roma. De hecho, como defensor de la patria es celebrado por Petrarca tanto –como se ha mencionado– en *RVF* 128, la célebre canción política “Italia mia”, como en el *Triunfo de la fama* (I, 109-110).

<sup>15</sup> Disponible en línea en <http://tlio.ovi.cnr.it>. Última consulta 25-09-2016.

<sup>16</sup> Disponible en línea en <http://gattoweb.ovi.cnr.it>. Última consulta: 25-09-2016.

<sup>17</sup> Si bien en italiano actual existen los adjetivos “teutone” y “teutonico”, durante la Edad Media era frecuente utilizar el término “tedesco” (que, posteriormente, ha pasado a designar a los habitantes de la Alemania unificada) para referirse a los miembros de esta tribu bárbara. Algunos interesantes ejemplos del uso medieval se recogen en el ya citado Tesoro della lingua italiana delle origini.

<sup>18</sup> “Teutorum vero coniuges Mariam victorem orarunt ut ab eo virginibus Vestalibus dono mitterentur, adfirmantes aequae se atque illas virilis concubitus expertes futuras, eaque re non impetrata laqueis sibi nocte proxima spiritum eriperunt. Di melius, quod hunc animum viris earum in acie non dederunt: nam si mulierum suarum virtutem imitari voluissent, incerta Teutonicae victoriae tropaea reddidissent” Val. Máx. VI, 1, extr. 3. Se cita por la edición al cuidado de Rino Faranda (vid. Valerio Máximo, 1971).

<sup>19</sup> La cursiva, en ambos casos, es nuestra.

### 3. BOCCACCIO Y *DE MULIERIBUS CLARIS LXXX*

Como ocurría con los *Triunfos* en el caso petrarquesco, también Boccaccio dedicó sus últimos años a la composición y revisión del *De mulieribus claris* (*DMC*), un catálogo de 106 biografías de mujeres ejemplares escrito en prosa latina. Así pues, la obra fue comenzada en el verano de 1361 y modificada y corregida durante casi quince años. La postura más aceptada por parte de la crítica y defendida por Zaccaria<sup>20</sup> distingue un total de nueve fases de redacción para la obra, a lo largo de las cuales no solo cambiaron notablemente las biografías incluidas, sino también su orden y el enfoque de las mismas.

Tal vez la heterogeneidad interna de la obra sea consecuencia directa de estas profundas revisiones y de su constancia durante tanto tiempo. Esta misma característica ecléctica marca en ocasiones la construcción de la obra, en cuyas biografías se dan cita figuras tan variadas que van desde Eva hasta la reina Giovanna de Nápoles, sin olvidar –como es de rigor entre los autores del alba del Humanismo– a personajes de la historia y mitología de la Antigüedad Clásica, tales como Dido (XLII), Flora (LXIV), Pompeya Paulina (XCIV) o Sabina Popea (XCV).

Quizás el rasgo más profundamente humanista de la selección de los personajes de esta colección es el hecho de que el certaldés se niega a acoger en su obra a beatas o santas cristianas, pues las mujeres de la historia sacra

He quippe ob eternam et veram gloriam sese fere in adversam persepe humanitati tolerantiam cogere, sacrosancti Preceptoris tam iussa quam vestigia imitantes; ubi ille [las mujeres paganas], seu quondam nature munere vel instinctu, seu potius huius momentanei fulgoris cupiditate percite, non absque tamen acri mentis robore, devenere; vel, fortune urgentis impulsu, non nunquam gravissima pertulere. Preterea he, vera et indeficienti luce corusce, in meritam eternitatem, castimoniam, sanctitatem, virtutem et in superandis tam concupiscentiis carnis quam suppliciis tirannorum invictam constatiam, ipsarum meritis exigentibus, singulis voluminibus a piis hominibus, sacri literis et veneranda maiestate conspicuis, descriptas esse cognoscimus; ubi illarum merita, nullo in hoc edito volumine speciali –uti iam dictum est– et a nemine demonstrata, describere, quasi aliquale reddituri premium, inchoamus. (Boccaccio, 1967: 26-27)<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Vid. Introducción a Boccaccio, 1967 y, sobre todo, Zaccaria, 1963.

<sup>21</sup> Las mujeres de la historia sacra, “siguiendo las huellas y las órdenes de su santo Preceptor, a menudo, para conseguir la verdadera gloria eterna, se vieron obligadas a soportar las adversidades de un modo casi contrario al juicio humano. [Las mujeres paganas] en cambio obtuvieron la gloria –y con qué ardiente fuerza del alma!– o por un don o por instinto de su naturaleza; o, mejor, porque estuvieron movidas por el esplendor fugaz de este mundo y, en alguna ocasión, bajo la presión de la fortuna, afrontaron gravísimas pruebas. Las primeras, espléndidas de luz verdadera e indefectible, no solo viven en la bien merecida eternidad, sino que se han hecho conocidas por su virginidad, castidad, santidad y virtud; y su indómita constancia al vencer las tentaciones de la carne y los suplicios de los tiranos se han descrito –como exigían sus méritos– en obras de hombres piadosos, ilustres por sus sagradas letras y su venerada majestad. Los méritos de las segundas, en cambio, no se han publicado en libro alguno –como ya dije– y nadie las ha señalado, por lo que yo lo haré para darles un justo premio”. La traducción es nuestra.

Esta premisa proporciona una clave de lectura de la obra, claramente insertada en la esfera de los *studia humanitatis* e, incluso podríamos decir en la visión que de los mismos tenía el Petrarca que, a mediados del siglo XIV, se definía a sí mismo como “philosophus” (Rico, 2002: 60), entendida la etiqueta en términos morales. De este modo y siguiendo al aretino, Boccaccio parece adaptar su pluma –siempre apoyada por los *auctores* clásicos– a la producción de textos que, una vez puestos *in actum* por los lectores, conviertan a estos en ética y religiosamente mejores. Dicho de otro modo, se trata de obras con enseñanzas para la vida<sup>22</sup>.

Por lo que se refiere al episodio de las mujeres germanas, Boccaccio le dedica el capítulo LXXX, titulado “De coniugibus Cymbrorum”. Teniendo en cuenta la estructura de la obra y a diferencia de lo que ocurría en los *Triunfos*, en el *DMC* hallamos una exposición pormenorizada de la historia de estas mujeres que permite obtener una visión completa de la concepción que el autor tenía de los hechos. Así, dentro del espacio que ocupa la narración del episodio pueden diferenciarse siete divisiones temático-estructurales:

1. Motivos por los que las cimbras son dignas de alabanza (§§ 1-2)
2. Batalla de Mario contra los cimbrios (§§ 3-5)
3. Los cimbrios pierden la batalla y mueren o huyen. Reacción de las mujeres (§§ 6-7)
4. Petición a Mario (§ 8)
5. Respuesta negativa (§ 9)
6. Reacción: Suicidios y asesinatos de los niños (§§ 10-11)
7. Conclusión: reflexión sobre el comportamiento ejemplar (§ 12)

La fuerza de las cimbras se refleja en su fiero temperamento y en su determinación en dos pasos fundamentales de la historia. En primer lugar cuando, aun siendo conscientes de su inferioridad de fuerzas, deciden continuar la lucha que sus maridos, por causa de la muerte o de la cobardía, dejaron a medias; ya Boccaccio anticipa lo baldío aunque valeroso de esta decisión (“stulto sed animoso consilio”, Boccaccio,

---

<sup>22</sup> Según Petrarca, el estudio debe orientarse “magis [...] ad vitam [...] quam eloquentiam” (*Familiares*, I, III, 4). Para más datos acerca de este cambio de perspectiva en la obra del aretino remitimos a Rico (2002: 59-61), para el rastro en el *Secretum*, donde es esencial, remitimos a Rico (1974: 233, 360).



1967: 320) de “preustis frustibus lapidibus gladiisque libertatem suam castimoniamque tutare quam longius possent dispoſuere”<sup>23</sup> (Boccaccio, 1967: 320-322). En segundo lugar, destaca el tono con que el certaldés narra la exposición de la petición de unirse a las vírgenes vestales: “Et idcirco postulavere unanimes non fugientium virorum pacem, non in patriam redire suam, non ut sua resarcirentur auro damna, sed ut omnes Romam virginibus Vestalibus iungerentur”<sup>24</sup> (Boccaccio, 1967: 322). A través de estas palabras, Boccaccio representa a las mujeres como personajes totalmente conocedores de las reglas de la guerra y, como tales, conscientes de los límites de la clemencia del vencedor. Asimismo, parece implícito a la descripción de los hechos un contraste entre la fiereza de las esposas y el comportamiento de aquellos maridos que huían. En esta dirección se puede afirmar que la figura de las cimbrias boccaccescas como mujeres preclaras no solo se establece en relación con el resto de féminas que no destacan por su virtud, sino también para con los mismos hombres a los que estuvieron unidas en matrimonio y que mostraron un carácter mucho más débil, frágil, cobarde, en definitiva –y según la mentalidad de la época– mucho más femenino que el de sus esposas.

Recuérdese en esta óptica que la principal faceta de la mujer medieval y, por lo tanto, su característica más importante, no tiene que ver exclusivamente con ella, sino con la relación que mantiene con su marido, que se basa en la más profunda y absoluta sumisión, así pues, “la esposa le debe al marido respeto, obediencia y fidelidad y, a cambio, éste le otorgará su protección y apoyo” (Haro, 1995: 461). En este sentido, las cimbrias son extraordinariamente ejemplares, pues siguen cumpliendo con sus votos al margen de que algunos de sus maridos les hayan negado la protección que les debían.

Por otra parte y por lo que se refiere a aquellas que han quedado viudas en la batalla, para Boccaccio el máximo exponente del respeto de una mujer por su marido se pone de manifiesto en el momento en que esta enviuda, y en esta medida las cimbrias se erigen como paradigma de lo que observó Margaret Franklin (2006: 57)<sup>25</sup>:

Throughout *Famous Women* Boccaccio argues for the eternal bond a woman forges when she marries, reflecting not only the author’s persistent enthusiasm for chastity in all its manifestations, but also the fundamental anxiety of patriarchal Italy over the depletion of patrimony which occurred when wives remarried and took their dowries with them. Investives

<sup>23</sup> “Defender todo el tiempo que pudiesen su libertad y su castidad, combatiendo con palos quemados, con piedras y con espadas”. La traducción es nuestra.

<sup>24</sup> “Pidieron, por lo tanto, unánimemente, no la paz para los maridos que habían huido, ni volver a su patria, ni dinero que las resarciese del daño sufrido, sino ser conducidas a Roma y unidas al grupo de las vírgenes vestales”. La traducción es nuestra.

<sup>25</sup> Véase también en este sentido el capítulo consagrado a la viudedad en el *DMC* en Müller, 1992: 154-160.

against widows who remarry recur in several biographies while plaudits are lavished on those women whose lives revolve around their husbands, whether living or dead.

Dado que en la sexta de las nueve revisiones que, según Zaccaria, Boccaccio llevó a cabo del *DMC* el certaldés optó definitivamente por ordenar las biografías de acuerdo con un criterio cronológico, un análisis contextual de la sección donde se recoge el episodio de las cimbras no aporta ningún dato relevante<sup>26</sup>. Sin embargo, sabemos que la historia de las cimbras fue introducida en la quinta fase de revisión del material (Díaz-Corralejo en Boccaccio, 2010: 24), y que en dicho estadio también se introdujo el capítulo XXXI, dedicado a las mujeres de los menios. Llama la atención que estos dos episodios son los únicos dedicados a las esposas de un determinado grupo étnico sin que ninguna de ellas sea identificada por más datos en el conjunto de la historia. De igual manera, en ambas narraciones el papel activo de las féminas contrasta con lo secundario de sus maridos, pero más allá de esto es cierto que la estratagema que las menias<sup>27</sup> beneficia directamente a sus esposos, mientras el ardor de las cimbras viene provocado, precisamente, por la pérdida de sus consortes y solo persigue la salvación de sí mismas. En otras palabras, mientras el episodio de los menios ensalza el amor conyugal, el de las cimbras alaba la constancia y castidad en un marco ajeno –por distintas cuestiones– a los preceptos del matrimonio.

Para la cuestión del establecimiento de las fuentes de este episodio contamos con un dato significativo: Zaccaria nos informa de que “il Boccaccio aveva prima scritto nel titolo *De coniugibus Theutonum* e aveva sempre riferito, nel corso del racconto, alle spose dei Teutoni il gesto disperato ed eroico che viene appunto qui narrato [...]. Confrontando più attentamente le fonti, il Boccaccio aveva corretto il suo errore riferendo l’episodio alle donne dei Cimbri” (en Boccaccio, 1967: 534). La atribución de la gesta a una u otra tribu prueba que el certaldés consultó distintas fuentes y que, además, lo hizo en distintos momentos.

Según Zaccaria (en Boccaccio, 1967: 534), el autor se sirvió del *Epítome* de Floro y de las *Historias* de Orosio. Compartimos la posible derivación de Floro, ya que –entre otros datos de naturaleza argumental– el *Epítome* es una de las escasas fuentes de la Antigüedad que citan los *Campi Raudii* (al igual que el *DMC*) como el lugar donde aconteció la batalla. Sin embargo, nos parece más difícil de justificar la alusión a

<sup>26</sup> De hecho, tanto antes como después aparecen dos biografías que no comparten ningún punto relevante con la que nos ocupa: la de Sempronia en LXXIX y la de Julia, hija de Julio César y esposa de Pompeyo en LXXXI.

<sup>27</sup> Recuérdese que, en la víspera de que sus maridos fuesen ejecutados, las menias los visitaron en la prisión y se intercambiaron con ellos, haciéndolos salir vestidos con sus ropajes de modo que los guardias no los reconocieran.

Orosio, pues aunque el autor latino también narra la guerra de Mario contra cimbrios y teutones<sup>28</sup>, atribuye la valerosa reacción de las esposas a las mujeres de los tigurinos y los ambrones<sup>29</sup>. Teniendo en cuenta estos factores, a nuestro juicio es más probable que Boccaccio se hubiese servido de la narración que Plutarco hace de la vida de Mario, y en la que atribuye directamente el episodio a los cimbrios con una serie de detalles muy cercanos a la versión del *DMC*<sup>30</sup>.

#### 4. CONCLUSIONES: HACIA NUEVOS HORIZONTES CULTURALES

Como se ha visto a lo largo de estas páginas y en los dos textos analizados, a pesar de los prejuicios que la sociedad de la época pudiese albergar respecto a los vecinos del otro lado de los Alpes, la narración del episodio de las germanas es objetiva –al menos si se toma como base el testimonio de las fuentes clásicas– y está totalmente exenta de cualquier atisbo de duda. Esta objetividad resulta aún más relevante en Petrarca, pues –como se ha visto– en determinados pasajes de los *RVF* muestra su acritud hacia los habitantes del otro lado del *limes*.

El hecho de que estos autores en un contexto histórico como el suyo tengan la capacidad de abstracción suficiente como para encontrar y atreverse a reconocer públicamente ejemplos de virtud entre un grupo étnico tradicionalmente reconocido como enemigo prueba fehacientemente que algo estaba cambiando en la vida cultural de la Italia del *Trecento*, y en este sentido no es de extrañar que los dos testimonios del episodio analizado provengan precisamente de Petrarca y de Boccaccio.

Ambos autores se encontraban en la vanguardia de los entonces incipientes *studia humanitatis*, y no es casual que las obras que hemos considerado pertenezcan a las últimas fases de sus vidas, pues su carrera intelectual creció y se vio modificada por los derroteros humanistas. Este nuevo horizonte cultural que se presenta en Italia en el siglo XIV, al ser aplicado a la vida como Petrarca pretendía provoca una apertura mental que supone –entre otras cosas– el tratamiento objetivo de temas que atañen a sectores conflictivos, aunque siempre desde el respeto por los autores clásicos y tratando de que el resultado sea moral e intelectualmente edificante.

---

<sup>28</sup> Narración que se produce de manera conjunta, sin separar las gestas del cónsul contra unos u otros.

<sup>29</sup> Vid. Nota 8.

<sup>30</sup> Al margen de esto, no dudamos de que Boccaccio conociese también el testimonio de Valerio Máximo que –como se vio– aboga por las teutonas como protagonistas de la hazaña. Es más, probablemente los *Hechos y dichos memorables* se encuentren en la base de la primera redacción de *DMC LXXX*.

Si, de acuerdo con estas premisas, hay alguna diferencia significativa en el carácter o en la intensidad ejemplarizante de los dos casos tratados, a nuestro juicio, se trataría más de una consecuencia de la naturaleza contextual en que el episodio se inserta que de la voluntad o la intencionalidad intelectual que dio origen a las dos obras.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ariani, M., *Petrarca*, Roma, Salerno, 1999.
- Bédier, J., *Les Fabliaux: études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age*, París, École Pratique des Hautes Études, 1893.
- Boccaccio, G., *Corbaccio*, ed. T. Nurmela, Helsinki, Annales Academiae Scientiarum Fennicae, 1968.
- Boccaccio, G., *De mulieribus claris*, ed. V. Zaccaria, Milán, Mondadori, 1967.
- Boccaccio, G., *Mujeres preclaras*, ed. V. Díaz-Corralejo, Madrid, Cátedra, 2010.
- Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004<sup>3</sup>.
- Dotti, U., *Vita di Petrarca*, Bari, Laterza, 1987.
- Fenzi, E., *Petrarca*, Bolonia, Il Mulino, 2008.
- Floro, *Epítome de la historia de Tito Livio*, ed. G. Hinojo Andrés e I. Moreno Ferrero, Madrid, Gredos, 2000.
- Franklin, M., *Boccaccio's Heroines. Power and Virtue in Renaissance Society*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- Haro, M., “‘De las buenas mujeres’: su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media” en *Medioevo y literatura*, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 457-476.
- Mann, N., *Petrarch*, Oxford, Oxford University Press, 1984.
- Müller, R., *Ein Frauenbuch des frühen Humanismus. Untersuchungen zu Boccaccios ‘De mulieribus claris’*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1992.
- Nord, C., *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome, 1997.
- Orosio, *Historias*, ed. E. Sánchez Salor, Madrid, Gredos, 1982.
- Pageaux, D. H., *La littérature générale et comparée*, París, Armand Colin, 1994.
- Petrarca, F., *Canzoniere*, ed. de M. Santagata, Milán, Arnoldo Mondadori, 1989.

- Petrarca, F., *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, ed. de V. Pacca, Milán, Mondadori, 1996.
- Plurarco, *Vies*, ed. R. Flacelière y É. Chambry, París, Les belles lettres, 1971.
- Rico, F., *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Barcelona, Destino, 2002.
- Rico, F., *Vida u obra de Petrarca I: Lectura del «Secretum»*, Padua, Antenore, 1974.
- Rodríguez Mesa, F. J., “Dos alusiones a los teutones en los *Triunfos* de Petrarca”, *Estudios Filológicos Alemanes*, 24 (2012), pp. 447-458.
- Rodríguez Mesa, F. J., “Los pueblos germánicos y la percepción de la alteridad en algunos textos toscanos medievales”, *Estudios Filológicos Alemanes*, 26 (2013), pp. 499-510.
- Valerio Máximo, *Deti e fatti memorabili*, ed. de R. Faranda, Turín, UTET, 1987.
- Wilkins, E. H., *The Making of the “Canzoniere” and Other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1951.
- Wilkins, E. H., *Vita del Petrarca e la formazione del “Canzoniere”*, Milán, Feltrinelli, 1964
- Zaccaria, V., “Le fasi redazionali del *De mulieribus claris*”, *Studi sul Boccaccio*, 1 (1963), pp. 252-332.

**REPRESENTACIONES PATRIARCALES EN LA OBRA NARRATIVA DE  
FRANCISCO ANTONIO CARRASCO  
PATRIARCHAL REPRESENTATIONS IN FRANCISCO ANTONIO CARRASCO'S  
NARRATIVE WORK**

*María Rosal Nadales  
Universidad de Córdoba*

RESUMEN

Los personajes en la obra narrativa de Francisco A. Carrasco ofrecen un mosaico de la sociedad contemporánea. Hombres y mujeres se desenvuelven según los parámetros patriarcales heredados no siempre aceptados, lo que los lleva a posturas de revisión y desasosiego, donde no faltan la locura, la incomunicación ni el humor negro.

**Palabras claves:** cuento, patriarcado, mito, revisión.

ABSTRACT

The characters in Francisco A. Carrasco's narrative work offer a whole spectrum of modern society. Men and women get on with patriarchal values that are not always accepted, a fact that leads them to stances of review and uneasiness, where there is no shortage of madness, isolation or black humor.

**Keywords:** tale, patriarchy, myth, review.

**1. INTRODUCCIÓN**

La obra narrativa de Francisco Antonio Carrasco constituye un mosaico de la sociedad contemporánea: mujeres y hombres en los que podemos reconocernos. Son tres los libros de cuentos publicados: *El silencio insoportable del viajero y otros silencios* (1999), *La maldición de Madame Bovary* (2007) y *Taxidermia* (2011).

La intensidad narrativa, el estilo cincelado y medido, la penetración psicológica caracterizan sus obras en la creación de personajes realistas a los que, sin embargo, añade un toque de extrañeza, a veces de locura y desasosiego. Centramos nuestra atención en su último libro *Taxidermia* donde, al igual que ocurría en sus obras anteriores, ofrece una galería de retratos en los que son fácilmente reconocibles los modelos patriarcales, tanto para los hombres como para las mujeres, a los que la prosa

de Carrasco sabe imprimir otra vuelta de tuerca, lo que permite cuestionarlos o amarlos, pero nunca ignorarlos.

Nacido en Belalcázar (1958), se licenció en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Trabaja como periodista en *Diario Córdoba*, como jefe de Cultura y como coordinador del suplemento cultural *Cuadernos del Sur*.

Escritor de prosa afilada, limpia, eficaz, como demuestra esta recopilación de pequeñas historias con resonancias de Poe, de Carver y de Juan José Millás. Sus piezas son certeras, sujetas a la exigente relojería del ritmo, el secreto interior que debe latir dentro de cada cuento y alternan el desenlace del quiebro sorpresivo con los finales sugeridos y los finales abiertos (Busutil, 2011).

En la entrevista concedida a Carolina Molina, Carrasco señala que del cuento como género le atrae “Su concisión, su facilidad de manejo, la posibilidad de crear un mundo original, con muy pocos elementos, la búsqueda de la perfección estética” (Molina, 2011). En esa línea hay que situar también la medida y equilibrada construcción de los personajes, que en *Taxidermia* constituye un elemento central. La voz, las voces nos hablan de frente y nos cuentan algo que nos concierne, algo que tiene que ver con la propia historia, con nuestra propia vida. Son personajes integrados en su entorno, dotados de personalidad, acordes con su temporalidad histórica, pero que sin embargo nos sorprenden con el espejo convexo de su cara más oscura. Mujeres y hombres dialogan con los papeles y estereotipos patriarcales para asumirlos o para revisarlos y subvertirlos.

## 2. MODELOS PATRIARCALES

Es por ello que nuestro punto de mira no solo puede situarse en las imágenes de mujer, sino que resulta indispensable dedicar también una mirada a los personajes masculinos que aparecen en la obra de Francisco Antonio Carrasco, en su mayoría absolutamente ligados a las mujeres por sentimientos de amor, erotismo, violencia y dependencia. Desde esta perspectiva de asunción o revisión de roles patriarcales podemos trazar varias líneas de investigación en su obra:

1. El modelo de mujer fuerte, más segura que el hombre en sus acciones. Ligada a ella aparece la figura del viudo desconsolado y desorientado (“*Taxidermia*”, “*Soledad eterna*”, “*Locura de amor*”).

2. El amor de madre. Si bien este es uno de los temas literarios más recurrentes, con sus luces y sus sombras, en la obra de Carrasco encontramos modelos divergentes que dialogan con el pensamiento androcéntrico, bien para reacentuarlo (“El mundo está loco, loco”), bien para rebatirlo (“Madre”).
3. La violencia machista y las relaciones de amor y erotismo marcadas por la posesión y los celos están presentes en “El guapo Arbeloa” y “El gran maltratador”.
4. La revisión y reactualización de mitos marcan los relatos “Sísifo” y “Viaje de negocios”, “Celos”, “Fantasmas”.

### **2.1 De mujeres fuertes y viudos desconsolados**

Es recurrente, en el pensamiento patriarcal, que el espacio de los varones sea el público mientras que a las mujeres se les reserva el privado, ligado al hogar y a la familia. Por consiguiente, cuando fallece el hombre, la esposa suele quedar anclada en el ámbito privado, que conoce bien. En cambio, el varón, sin referentes ni tradición para interactuar en ese espacio aparece más desamparado y es frecuente que busque otra esposa o compañera que le ayude a llevar su soledad y le facilite la vida cotidiana en el terreno más práctico. A ese modelo responden los viudos protagonistas de “Taxidermia” y “Soledad eterna”. Pero, lejos de glosar una figura mitad desconsolada mitad interesada en su propia comodidad, Carrasco aplica una lente deformante para construir los personajes de estos relatos, nuevas interrogaciones en su visión del mundo y en la revisión de los modelos heredados.

Así, en “Taxidermia”, la incomunicación humana alcanza su cumbre en la paradoja que supone la comunicación a través del amor obsesivo y del rechazo de la realidad. El humor negro contribuye a desdramatizar una situación en la que amor y muerte constituyen el tejido argumental.

El pacto narrativo facilita al lector la complicidad con un narrador que avanza en su actitud disparatada para conseguir un extraño propósito. La presencia de un narratorio femenino, ya al comienzo del cuento, nombrado con el vocativo “querida”, contribuye a la creación de una atmósfera alucinada. Sin ánimo de desvelar el desenlace, hemos de reflexionar sobre la creación del personaje viudo incapaz de aceptar la soledad y sobre la figura hierática de la esposa: “Lástima que tus labios sean tan fríos y tus ojos tan inexpresivos” (p. 31). La voz narrativa cuenta las dificultades que ha sorteado con éxito



para conseguir su objetivo: “Lo más terrible, sin embargo, fue la decapitación. Aunque no voy a entrar en detalles escabrosos que podrían sobrecogerte” (p. 28). La mujer aparece como interlocutora muda, pero absolutamente necesaria para justificar la extravagancia del esposo, que ha llevado su desconsuelo al límite. Los giros más inesperados convierten el relato en topografía de la soledad y la locura: “El principal problema surgió con la elección de los ojos. Yo le dije que habían de ser marrones, avellanados, y el taxidermista escogió los de una cabra” (p. 27).

Pero “Taxidermia” no solo es el relato que da nombre al libro en su conjunto, con lo que parece claro que alguna preferencia muestra el autor, sino que se constituye en un símbolo de la existencia. Así lo expresa Carrasco en una entrevista:

Reúne veintiún cuentos de corte realista en los que la fantasía se impone muchas veces a la propia realidad, en los que la obsesión triunfa generalmente sobre la cordura. El título, tomado de ellos, alude a la necesidad que todos tenemos de un taxidermista para naturalizar la vida a nuestro antojo y no quedarnos descolocados al primer contratiempo (Sanfeliu, 2013).

El contratiempo que descoloca al protagonista de este relato no es otro que la muerte. Eros y tánatos siempre presentes en la literatura. El amor constante más allá de la muerte es un *topoi* literario de larga tradición y Carrasco aplica a este y a otros relatos (“Soledad eterna”, “Locura de amor”) el recurso del humor negro con una función desmitificadora y desdramatizadora de la muerte y también del amor. El tópico de la fidelidad eterna es desmontado, gracias al humor, por la protagonista de “Soledad eterna”. La voz de la esposa es clara y directa:

Mira, Jesús –le dijo, sin embargo, procurando disimular su enojo–, yo estaba aquí en el cielo muy sola y muy aburrida y me he buscado un compañero, con el que estoy viviendo. Así que no tengas prisa por venir al cielo y búscate una buena mujer en la tierra que te acompañe, que yo estoy emparejada (p. 45).

La locura de amor es puesta en entredicho a partir de la ironía. Si bien en el pensamiento patriarcal se atribuye a las mujeres el respeto al marido representado en no buscar otra pareja tras su muerte, en este relato los postulados patriarcales saltan por los aires con el artificio del humor. Es el varón el que no concibe mantener relaciones con otra mujer y ansía reunirse en la vida eterna con su esposa, algo que ella, evidentemente, no comparte:

Platicaba ante la imagen de su esposa, contándole lo poco que les quedaba ya para reunirse de nuevo, Genoveva le habló y, en tono amable y sosegado, le dijo que se cuidase, que fuese feliz en la tierra, y que no se preocupase por ella, que estaba bien (p. 43).

La Iglesia aparece como institución patriarcal para restar libertad a las mujeres, pero también a los hombres: “Se presentó ante don Facundo y le pidió confesión [...] Don Facundo manejó sus influencias y a los pocos días ya estaba Jesús ingresado en el manicomio con todos los permisos y bendiciones pertinentes” (p. 46). Ante esto el narrador, que ha conocido la noble historia de Jesús de manera muy directa pues es su cuidador en el manicomio, manifiesta sus dudas y exigencias a la institución eclesiástica y para ello Carrasco se vale nuevamente del humor negro: “¿Y si todo fue un montaje de la Iglesia para evitar que nos enteremos de que en la otra vida se puede enamorar uno igual que aquí?” (p. 49). Y se pregunta quién tiene la culpa en un claro arrebato de locura que pone de manifiesto la lucidez de la crítica contra el poder tradicionalmente patriarcal de la institución eclesiástica: “¿El cura que lo condena a vivir el resto de sus días en el manicomio? ¿La Iglesia como institución subsidiariamente?” (p. 49).

Tanto el viudo de “Soledad eterna” como la esposa fallecida han trastocado los modelos patriarcales, él por empeñarse en ofrecer fidelidad más allá de la muerte y ella por insistir en cambiar los patrones, especialmente los modelos reductores que el pensamiento androcéntrico estipula para las mujeres.

También en “Locura de amor” el personaje femenino, esta vez la viuda, rompe los cánones patriarcales para vivir un amor de madurez, incluso contra lo que dicta la iglesia y su única hija, una hija que se convierte en una mujer castradora y representante de los valores patriarcales una vez ha realizado un matrimonio de conveniencia con el hijo del cacique del pueblo. Entonces olvida su juventud tumultuosa llena de aventuras eróticas y libertad y no acepta la relación de la madre, por lo que la desprecia y la acusa de comportarse “como una fulana, que es una vergüenza para la familia, que está manchando el buen nombre de su padre, que vive amancebada con un chulo” (p. 138).

Pero la viuda, que no solo ha optado por acudir a un programa televisivo para buscar un nuevo amor, ignora todas las críticas y confía en que a su hija se le pase finalmente el enfado, pues ella, después de todo, no está dispuesta a renunciar al éxtasis erótico que ha llamado a su puerta. La parodia de los *reality show* trastoca el orden convenido y nuevamente la ironía deja paso a la crítica al varón:

Doña Rosa ha tenido ocasión por fin de conocer la felicidad. Algunos días hasta hasta tres veces. Vaya. Reconoce que don José era un hombre extraordinario, que no había otro como él. Pero esto es otra cosa. Y tanto. Digamos que don José la tenía puesta en un pedestal y la adoraba. Pero es que la mujer además de adorarla necesita que la amen. Carnalmente, sí, díganoslo claro (p. 137-138).

El derecho al amor y al erotismo de las mujeres, sin mediaciones ni impedimentos aparece también en otro libro anterior, *La maldición de Madame Bovary*.

La protagonista del relato que da nombre al libro, una viuda, llena de esplendor, guapa e inteligente será la que enamore e inicie al joven. Pero otra vez la iglesia, portavoz del patriarcado más rancio, provocará la tragedia.

## 2.2. Amor de madre

El amor de madre es desmitificado en el breve relato titulado “Madre” con el que se abre el libro. No llegamos a saber si la madre reconoce o no al hijo abandonado en su infancia y que ahora toca en su puerta, como culminación de una búsqueda con la que restaurar su propia identidad. No llegamos a saber si sus terribles palabras: “un chalado que dice que es mi hijo” (p. 13), son producto del olvido o del miedo que le produce la convivencia con aquel “camionero bruto y celoso” (p. 13), ante el que no podría reconocer relaciones pasadas. El relato, muy breve, deja en suspenso cualquier otra consideración tanto de la mujer como de los dos hombres que se contemplan asombrados.

También el amor de madre constituye el núcleo narrativo de “El mundo está loco loco”. La locura y la alucinación conviven de manera natural con la realidad más palpable. El tema de fondo se articula sobre otra de las premisas patriarcales: una mujer debe ser madre ante todo y por supuesto su vida erótica, queda relegada, invadida o incluso censurada por el hecho de ser madre. La protagonista de este relato vive obsesionada con los eventuales peligros que pudiera correr su hijo adolescente. Pero mientras esta inquietud marca sus días, no puede ignorar su frustración por haber renunciado a su propio cuerpo, al amor y al erotismo, a su desarrollo profesional.

Aún no tenía cuarenta años. Había estudiado literatura, pero nunca ejerció como profesora. Su novio aprobó antes las oposiciones y decidieron casarse. Miguel era el gran amor de su vida. Un chico estupendo del que pensó que no se separaría nunca. Al poco, se quedó embarazada. Luego se dedicó a cuidar al niño y dejó de estudiar (p. 63).

Es una mujer esclavizada en su papel de madre y esposa que, tras el divorcio, expresa su soledad en unos versos que le parecen vergonzantes, precisamente porque reflejan su ansia erótica, la que se ha autocensurado, por entender que su condición de madre debe anular su sentido erótico: “Un lobo. Necesito un lobo. Para mirarme en sus ojos amarillos. Para sentir el escalofrío de la muerte. Para dejarme devorar entre sus fauces” (p. 59).

### 2.3. Violencia machista

La violencia machista protagoniza otros cuentos en los que los personajes, hombres y mujeres, permanecen atrapados en los papeles tradicionales de la sociedad patriarcal, donde no faltan la brutalidad, los celos o la locura. La violencia estructural y simbólica de la sociedad contemporánea aparece en diferentes momentos de la obra, en especial en dos relatos en los que la posesión y las agresiones machistas describen situaciones terriblemente actuales: “El guapo Arbeloa” y “El gran maltratador”, ambos con el *leit motiv* de los celos.

Los protagonistas de “El guapo Arbeloa” son una pareja bastante convencional que, sin embargo, recurre a un ardid muy excepcional para enriquecerse con un golpe de astucia. Asistimos al retrato realista de la miseria moral, la ambición y la violencia, que se convierte en “crónica vivida de unas relaciones humanas donde siempre cabe la posibilidad de la sorpresa, aunque por qué no el sarcasmo como aspecto lúdico-jocoso, o rivalidades masculinas y femeninas” (Domene, 2011).

El erotismo marca el tono. Salvo el momento final de anagnórisis, la narración conduce a los lectores al equívoco: “Y pasó lo que tenía que pasar, claro. Susana era un bombón. Irrechazable. Así que una tarde cuando llegué a casa me los encontré haciendo el amor. Saqué la escopeta y los encañoné” (p. 83). Los celos, siempre muestra de inseguridad personal, llevan al marido a la respuesta hiperbólica y desencadenan la agresión: “Fue como un puñetazo en la boca del estómago y no lo supe encajar” (p. 84). La violencia, justificada en el capital simbólico patriarcal como inherente a las relaciones de jerarquía que se establecen entre hombres y mujeres, traza en este cuento, como en otros “una perspectiva de la realidad en su crudeza, en su crueldad” (Garrido, 2011).

La mujer, por su parte, actúa con la confianza y la complicidad que permite el trato al que ha llegado con el marido y expresa su deseo con libertad, lo que desencadena la

tragedia: “Susana me reprochó entonces que no los hubiera dejado terminar. Todos los días no tiene una la oportunidad de hacer el amor con un hombre tan guapo” (p. 84). De este modo, frente a la tragedia, Carrasco sabe ofrecer también “y, al mismo tiempo, un magnífico sentido del humor y de la ironía, una mirada a los ojos de los personajes y de sus acciones que viste de sentido ético, no moralizante, la perspectiva del narrador” (Garrido, 2011).

Frente al relato anterior, bastante breve, “El gran maltratador” constituye la narración más larga del libro. Situado al final de la obra, es la historia de una metamorfosis o quizás de la progresiva maduración de conductas socialmente aprendidas y asumidas que desembocan en el peor de los desenlaces. Nuevamente el amor y la muerte junto con los celos forman el cóctel en el que crece la historia. “Por más que ame a Iris con locura” (p. 159) declara el protagonista en las primeras líneas. Pero, como en el retrato de Dorian Gray, el espejo le devuelve la imagen inequívoca de la persona despreciable, aquella en la que nunca desearía convertirse, pero en la que sin duda se está transformando. Es una mutación progresiva y es consciente de ella, por más que quiera ignorarla o evitarla. Los detalles físicos del deterioro concuerdan con la catadura moral del personaje, de manera que propoetografía y etopeya urden la metamorfosis del protagonista en un retrato muy real:

Esta mañana al mirarme al espejo he descubierto con pánico que mis facciones empiezan a parecerse a las de José Aranda, el gran maltratador. Las mismas arrugas en los ojos, la misma dureza en los pómulos, el mismo rictus siniestro en los labios, la misma ansiedad y amargura en la mirada (p. 159).

La mujer protagonista sufre el ciclo del dolor, la humillación y la venganza. Es víctima, verdugo y nuevamente víctima, en una rueda imposible de parar, amparada en los presupuestos patriarcales: “Todo ha sido inútil. Hemos llegado a casa de nuevo discutiendo. Irracionalmente, a voces. Esta vez ha empezado ella también a golpearme, lo que me ha enfurecido aún más” (p. 184). Y nuevamente es el espejo el que refleja la degradación moral del sujeto:

Tras un momento de desconcierto, me he acercado a ella y he comprobado que está muerta. Instintivamente, he corrido al espejo a ver mi cara. Y entonces me he dado cuenta de que no era yo: era el rostro de José Aranda que reía satisfecho en el cristal (p. 184).

La metamorfosis final se cumple merced a la violencia y a los celos que conducen a la posesión y a la muerte, al asesinato. La burla final, la mueca de José Aranda en el espejo traspasa la mirada del protagonista una vez completada su transformación. Cabe destacar que la progresiva evolución del personaje hacia la violencia no es producto de elementos fantásticos o imaginarios, como pudiera hacernos creer el narrador, no es el resultado de un *fatum* al que no puede sustraerse, sino la consecuencia de la socialización patriarcal donde la violencia por causa de los celos queda históricamente justificada.

#### 2.4. Revisión de mitos

La revisión de mitos es un tema muy presente en la literatura contemporánea, como un instrumento para revisar el pasado y construir el presente y el futuro. La ironía y la parodia cumplen un papel desmitificador por excelencia y así lo apreciamos en el relato titulado “Sísifo”. La narración clásica es bien conocida: el protagonista se aplica a su destino que no es otro que levantar una y otra vez su pesada carga. Pero la historia se altera por la presencia de personajes ajenos al mito: un turista japonés y un gerente aparecen junto a Eolo y Mérope. Por otra parte, el papel de Zeus es absolutamente antitético en la nueva reescritura: “Zeus incita a Sísifo a rebelarse. ‘Tú lo que tienes que decirle es que estás harto, que no lo aguantas más, que se van a comer su piedra con patatas’, argumenta con voz de trueno” (p. 21).

La deconstrucción del mito se relata con una voz bivocal que dirige la atención lectora en dos direcciones contrapuestas: la consagrada por la tradición y la actual, utilitaria, consumista y globalizada. La parodia se ampara en numerosos elementos desmitificadores, entre ellos en la descripción física del personaje que va a trocar los “poderosos músculos” en la descripción de un sujeto muy deteriorado “procedente de un centro de desintoxicación de alcohólicos” (p. 22). También el espacio mítico (Olimpo, Corinto) se verá tremendamente rebajado al descender al cartón piedra de un Parque Temático.

El gerente lo mira con hastío. Está harto ya de las quejas de Sísifo. Entonces se lo recuerda con una paciencia infinita: “Mira Sísifo –le dice–, esto no es el infierno, sino el Parque Temático de los Mitos Griegos, y lo tuyo no es un castigo, sino un trabajo, por el que se te paga (p. 22).

No falta en el texto la crítica social según la cual la metáfora del trabajo como la piedra que nos ata se hace corpórea en el cíclico devenir de Sísifo. Pero el sentido del

humor facilita el doble juego, la mirada oblicua, otra vuelta de tuerca: “Sísifo se dirige resignado hacia la piedra y empieza a empujarla cansinamente hacia la cima. Desde el Olimpo Zeus agita grotescamente las manos intentando llamar su atención” (p. 23).

Junto a la reescritura de mitos, tampoco faltan las referencias a los cuentos tradicionales. En “Celos” una voz de mujer recrea y revisa el tema del incesto tal y como se daba en las narraciones orales, por ejemplo en “Piel de asno”, aunque en este caso el papel de la mujer queda subvertido a presentarse como sujeto deseante en lugar de víctima.

Por otra parte, en la obra de Francisco Antonio Carrasco el reino animal cobra protagonismo simbólico al estilo de los bestiarios: la mantis religiosa (“los dientes de Fuensanta, afilados como cuchillos, empiezan a devorarle el rostro” (p. 42), los ojos inexpressivos de la cabra o el lobo tan ansiado que no acaba de devorar a la mujer porque ella misma ha construido todas las barreras para impedirsele.

No falta tampoco una realidad disgregadora entre cuerpo y fantasía como la que se describe en la escena final de “Fantasmas”. Gracias a la entrega erótica de la mujer el hombre es capaz de encontrar su propia identidad en la escritura. El cuento, de corte realista en el que no falta el realismo mágico, se cierra con una frase que, a modo de epifonema, escapa de los labios del fantasma femenino: “Ahora sí que tienes un buen cuento para escribir” (p. 100), un guiño para la situación de partida del narrador, un escritor que sufre bloqueo.

### 3. CONCLUSIONES

En definitiva, la realidad poliédrica que Carrasco dibuja en su obra es inquietante a veces, perturbadora en muchas ocasiones y tremendamente cercana siempre. Las obsesiones retratadas son un espejo deformante en el que reconocernos, de la misma manera que se reconocen sus lecturas desde la adolescencia. Así, en la entrevista publicada en *Cierta distancia*, se declaraba lector de Maupassant, Quiroga, Chejov, Kafka, Max Aub, Cortázar, Borges, Rulfo y García Márquez y señalaba entre sus temas preferidos para la escritura: “los problemas y obsesiones de la gente de mi época. La incomunicación, la soledad, la inseguridad, el miedo y el desconcierto ante una sociedad que no pueden controlar. A veces desde una óptica surrealista o incluyendo elementos fantásticos” (Sanfeliu, 2013).

La cotidianidad se convierte en materia literaria en la obra de Francisco Antonio Carrasco, pero con frecuencia es una cotidianidad de la que se duda. Los instrumentos de los que se vale son el humor negro, la hipérbole, la ironía, la parodia y la revisión de mitos y modelos patriarcales, ideas o imágenes de hombres y de mujeres que en *Taxidermia* y en las obras anteriores se presentan con las fisuras propias de la sociedad posmoderna.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Busutil, G., “La soledad no era esto”, en *Diario La Opinión*, Málaga, 9 de julio, 2011.
- Carrasco Jiménez, F. A., *El silencio insoportable del viajero y otros silencios*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999.
- Carrasco Jiménez, F. A., *La maldición de Madame Bovary*, Madrid, Huerga y Fierro, 2007.
- Carrasco Jiménez, F. A., *Taxidermia*, Córdoba, El Páramo, 2011.
- Domene, P. “Taxidermia”, en *La tormenta en un vaso*, 6 de septiembre, 2011.  
<http://latormentaenunvaso.blogspot.com.es/2011/09/taxidermia-francisco-carrasco.html>
- Garrido Moraga, A., “La boca fría y los ojos inexpresivos y...”, en *Diario Sur*, Málaga, 11 de junio, 2011. <http://www.diariosur.es/v/20110611/cultura/boca-fria-ojos-inexpresivos-20110611.html>
- Molina C., “El cuento es la síntesis, la historia en estado puro” (entrevista), en *El Heraldo de Henares*, 19 de julio, 2011.  
<http://relatacuentos.blogspot.com.es/2011/07/francisco-carrasco-en-el-heraldo-de.html>
- Sanfeliu, M., Entrevista, en blog *Cierta distancia*, 8 julio, 2013.  
<http://ciertadistancia.blogspot.com.es/search/label/Francisco%20Antonio%20Carrasco>



En los márgenes del teatro

**HACIA “LO SAGRADO” EN ANGÉLICA LIDDELL: UNA LECTURA  
ZAMBRANIANA DE BELGRADO. CANTA LENGUA EL MISTERIO DEL  
CUERPO GLORIOSO (2008)**

**TO A “SACRED THINKING” IN ANGÉLICA LIDDELL: A ZAMBRANIAN  
READING OF BELGRADO. CANTA LENGUA EL MISTERIO DEL CUERPO  
GLORIOSO (2008)**

*Alberto Albert Alonso  
Universitat de Barcelona*

RESUMEN

El pensamiento de María Zambrano sobre la sacralidad nos ofrecerá el marco teórico para aproximarnos al pensamiento de “lo sagrado” que Angélica Liddell materializa en *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* (2008). A través de una serie de nociones e imágenes, compartidas por ambas mujeres, analizaremos el efecto catártico y (re)naciente que quiere producir, como una epifanía, el texto teatral de Liddell.

**Palabras claves:** María Zambrano, Angélica Liddell, sacralidad, *Belgrado*.

ABSTRACT

The thinking of María Zambrano about the sacredness will compose the theoretic frame of this article to examine the sacred thinking that Angélica Liddell spreads out in *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* (2008). With the help of some notions and images which are shared by both women, we will analyze the cathartic and (re)nascent effect that the play of Liddell wants to produce approaching to an epiphany.

**Keywords:** María Zambrano, Angélica Liddell, sacredness, *Belgrado*.

En los últimos años, Angélica Liddell (Figueres, 1966-), dramaturga, directora y actriz, ha dirigido su pensamiento estético hacia el terreno de “lo sagrado”. Ha encontrado en el teatro la forma artística idónea para materializar su interés por lo que ella llama el “perímetro ritual de lo sagrado” (Liddell, 10-07-2016), con el cual puede llevar a escena la violencia real transformada en violencia poética.

En las siguientes páginas me aproximaré al concepto de “lo sagrado” que Angélica Liddell piensa y expresa en su texto teatral *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* (2008), texto que consiguió el accésit del Premio Lope de Vega en 2007. Para ello, me situaré en el pensamiento de María Zambrano (Vélez-Málaga, 1905-

Madrid, 1991) en torno a la sacralidad. Aquí me centraré en aquellas imágenes y en aquellos conceptos que ambas mujeres –cada una en su órbita de pensamiento– comparten en sus escrituras y que nos pueden ofrecer el marco teórico desde el que poner a dialogar<sup>1</sup> el texto teatral de Liddell, que considero fundacional en su pensamiento de “lo sagrado”.

### 1. “LO SAGRADO” EN *BELGRADO. CANTA LENGUA EL MISTERIO DEL CUERPO GLORIOSO*

Angélica Liddell no llevó a escena su texto *Belgrado*. Conservamos, por lo tanto, el texto literario, aunque esto no quiere decir que no haya en él virtualmente el texto espectacular. Fue la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid la que representó el texto de Liddell en la sala Valle-Inclán en enero de 2009 bajo la dirección de Alfonso Ramos. En este montaje no intervino la compañía Atra Bilis a la que pertenecen Angélica Liddell y Gumersindo Puche desde su creación en el año 1993. El texto nos sitúa en la ciudad de Belgrado, devastada por la guerra de los Balcanes (1991-2001) en marzo de 2006<sup>2</sup>. Los periodistas Baltasar y Agnes viajan hasta la ciudad en ruinas que ampara los funerales del dictador serbio Slobodan Milosevic (1941-2006), presidente de la República Federal de Yugoslavia. Ambos personajes se enfrentarán a un panorama desolador cargado de frustración y de sufrimiento. El camino que realizan empieza siendo una investigación sobre los hechos políticos, pero acaba en un viaje redentor particularizado en todos los personajes del texto. El texto de Liddell está estructurado en

<sup>1</sup> Metodológicamente, me sitúo en la lectura que Peter Szondi, en la décima lección de su *Einführung in die literarische Hermeneutik* (1975), dedicada a la hermenéutica de Friedrich Schleiermacher, hace de los *Parallelstellen* (“los pasajes paralelos”). Los *Parallelstellen* sobre los que teoriza Szondi (1975: 174) pueden entenderse como la lectura simultánea y a la vez complementaria de las partes de un todo textual, en analogía con el *ganzen Zusammenhang* “contexto total” (el sistema de la lengua) y con el *unmittelbaren Zusammenhang* “contexto inmediato” (la oración). La lectura de unas determinadas palabras permite comprender las oraciones de las que forman parte, al mismo tiempo que las oraciones permiten comprender las palabras. Szondi traslada esta idea de Schleiermacher a su proyecto de una hermenéutica literaria. De esta manera, indicaré aquellos pasajes del texto teatral *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* (2008) de Liddell que pueden dialogar, paralelamente, con otros pasajes, no solo de los textos filosóficos y literarios de María Zambrano, sino también de los textos teatrales, artículos, conferencias y entrevistas de Angélica Liddell. Para este análisis hermenéutico, el apoyo metodológico en otros textos de Angélica Liddell que entiendo paralelos a *Belgrado* es necesario, ya que nos permite desentrañar el pensamiento creador de Liddell y la función que otorga al teatro. El pensamiento, creo, necesita apoyarse de los textos para poder materializarse ya que, en el acontecimiento teatral de la representación –término que recojo de la Filosofía del Teatro de Jorge Dubatti–, por su temporalidad característicamente efímera, no puede llegar a analizarse del todo.

<sup>2</sup> Aquí no me detendré en un análisis histórico-político de la guerra de los Balcanes. Para ello, aconsejo la lectura de la tesis doctoral de Ewelina Maria Topolska, *El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell* (2013: 177-184), y del artículo “Las guerras de la ex Yugoslavia en la creación dramática femenina” (2014) de María Luisa García-Manso. Tampoco abordaré la trama ni la estructura del texto, puesto que ya han sido analizadas por Topolska (2013: 185-212) y por Ana Vidal Egea en su tesis doctoral *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)* (2010: 481-498). Las referencias completas figuran al final de este trabajo.

trece escenas introducidas por diferentes textos religiosos latinos, procedentes de la Biblia y de cantos litúrgicos.

Para dirigirnos hacia el concepto de "lo sagrado" en el texto teatral de Angélica Liddell a la luz del pensamiento de María Zambrano, conviene presentar las definiciones que de este concepto nos dan Zambrano y Liddell. Para Zambrano, lo sagrado es "lo oculto y misterioso, lo no revelado, ambiguo y ambivalente: de lo que no se puede dar razón, ni por tanto al hombre se le puede ocurrir pedirla" (2014: 454). Liddell también considera "lo sagrado" desde la irracionalidad; debe considerarlo "irracional" para combatir contra el poder absolutista de la razón. En una entrevista, Liddell presenta esta idea:

Hay una necesidad de lo sagrado. Siempre he deseado o necesitado creer en Dios aún a sabiendas de que Dios no existe. Lo sagrado es lo que nos pone en contacto con los movimientos fundamentales del hombre, el nacimiento, la reproducción y la muerte, lo sagrado tiene que ver con la tragedia griega y la transgresión que conduce de manera irreversible a la muerte. Lo sagrado es lo verdaderamente transgresor pues va contra todo orden social y ley, contra el cálculo de la razón, y por eso nos pone en contacto con nuestro verdadero ser, con nuestro camino al borde [de] la cornisa de la desaparición (*apud.* Alvarado, *El Mundo*).

Angélica Liddell defiende "lo sagrado" como una vía que paraliza la extenuación del mundo, tal como nos dice en su diario *La novia del sepulturero* (2015), incluido en la edición de su trilogía *Ciclo de las resurrecciones* (2015): "la pérdida de lo sagrado trivializa el mundo hasta extenuarlo" (2015a: 118). Por lo tanto, si reclama lo sagrado, es porque quiere evitar el acabamiento del mundo. Es el regreso al principio de los tiempos que también persigue el pensamiento de María Zambrano. No obstante, avanzamos ya que si bien para ambas se accede a lo sagrado una vez que lo estrictamente humano se presenta como insuficiente y decepcionante, por lo cual es necesario regresar a los orígenes del mundo<sup>3</sup>, también hay que decir que para Liddell la necesidad de lo sagrado supone un dolor y una queja porque se está esperando algo en lo que en realidad no se cree pero en lo que se no puede dejar de creer: la divinidad. Esta queja del dolor de verse obligada a lo sagrado es lo que diferencia a ambas mujeres en sus pensamientos sobre la sacralidad, pues en el de Zambrano está el dolor necesario, pero no está la queja de ese dolor, sino su asunción.

---

<sup>3</sup> Angélica Liddell trabaja con la renovación que produjeron las vanguardias teatrales en la Europa del siglo XX, aunque ella tiene bien claro desde el principio que su teatro no es vanguardista, sino "viejo, viejísimo, tan viejo como el primer hombre" (*apud.* Cornago Bernal, 2005: 320). Liddell busca en lo actual lo que en ello hay de ancestral. Prefiere hablar de antigüedad más que de actualidad porque, según ella, lo actual nos hace darnos cuenta de la permanencia de lo ancestral (Liddell, 09-08-2013).

### 1.1. La ruina y la derrota

*Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* reconstruye el conflicto bélico de los Balcanes en un doble sentido. Por un lado, el texto teatral representa el estado de barbarie en que ha quedado la ciudad de Belgrado. Lo hace como sinécdoque de todas las demás ciudades –dentro y fuera de la ex Yugoslavia– involucradas en la guerra. Por otro lado, la reconstrucción que Angélica Liddell lleva a cabo en el texto lo es en su sentido de re-edificación; busca honrar los cadáveres insepultos, como una nueva Antígona, pero también persigue la esperanza de redención humana que se desprende de las ruinas de la civilización y del sentimiento de derrota. Como observa Silvia Monti (2016: 162), el final del texto es revelador porque supone un hilo de esperanza y de optimismo al que no estamos acostumbrados en el teatro de Liddell. Se trata de una redención relacionada con el último personaje que aparece, Borislav, el buen hombre y el buen hermano, aquel que aún conserva la bondad, como dirá el asesino Zeljko, su hermano.

El proceso de redención habría que pensarlo desde dos textos fundamentales de María Zambrano, que nos permiten hacerlos dialogar con el texto teatral de Liddell. Me refiero, en primer lugar, al artículo “Una metáfora de la esperanza: las ruinas” (París, 2-11-1950). Para Zambrano, en las ruinas “vemos y sentimos una esperanza aprisionada, que cuando estuvo intacto lo que ahora vemos deshecho quizás no era tan presente; no había alcanzado con su presencia lo que logra con su ausencia” (Zambrano, 2007a: 126). Aquello que ya no ocupa el lugar que ahora sí ocupa la ruina está destinado a reaparecer en la conciencia individual. Es la forma de batallar contra el tiempo. Zambrano no ve la ruina como un tiempo pasado, sino como un tiempo presente. A su vez, la ruina está connotada de sacralidad porque el ser humano la percibe poseída por algo ajeno a él, ya que “en esa ausencia de las ruinas, cuya presencia nunca hemos visto en parte –se pregunta Zambrano– ¿no hace pensar que se trate de algo divino?” (Zambrano, 2007a: 217). Todavía más si esa presencia la hemos visto languidecer. Para Zambrano, la ruina es “lugar de perfecta contemplación”, muy cercano a un templo, a “un lugar sagrado” (Zambrano, 2007a: 127). Si las ruinas fueran una manifestación de fracaso, habría que admitir, para Zambrano, que se trata de “un fracaso que en sí mismo lleva su triunfo: el renacer incesante de la esperanza humana simbolizada por la yedra” (Zambrano, 2007a: 128). Esta es la imagen de ruina que está pensando Liddell y que plasma en su texto teatral porque las ruinas son la trascendencia de la propia esperanza humana y divina, encarnada en Borislav, el buen hijo.

Esta idea de reconstrucción está presente desde la primera oración del primer parlamento del texto. El encargado del museo de la revolución de Belgrado, Dragan, informa: "DRAGAN: Belgrado es una de las ciudades más antiguas de Europa, con más de 7.000 años de historia, conquistada por 40 ejércitos y 38 veces reconstruida desde su ruina" (Liddell, 2008: 8). De la misma manera que en la ruina hay la esperanza de reconstrucción, para Zambrano en la derrota hay también la promesa de victoria, según nos dice en su artículo "Sentido de la derrota" (*Bohemia*, 25-10-1953): "los que triunfan se envuelven en su victoria y vienen a ser asfixiados por ella. Y mientras, el derrotado medita", ya que "todo lo vencido y derrotado está llamado a renacer si ha sabido mantenerse fiel a sí mismo, si ha sabido entregarse..." (Zambrano, 2007a: 166-168). Angélica Liddell en *El sacrificio como acto poético* (2014) lamenta lo siguiente: "la obra es siempre el desfase que existe entre el propósito del autor y el resultado final" (2014b: 48). Sin embargo, a pesar del desfase (un fracaso), ella continúa creando, tal vez porque piensa, como María Zambrano, que el sentido de la derrota es la promesa de victoria. Como dice Liddell en una entrevista, "trabajar rendido es el lugar del que sacar poesía" (Liddell, 13-08-2016). La propia Liddell se pregunta por qué escribe si con ello no ha conseguido salvarse del sufrimiento. La respuesta estaría en las palabras de Zambrano: "el derrotado medita" (Zambrano, 2007a: 166). El fracaso sirve para reconciliarse con "lo íntimo", como dirá Agnes en *Belgrado* (Liddell, 2008: 14). Es el fracaso de la palabra y de la acción. Pero un fracaso que, en el texto de Liddell, alberga la promesa de victoria al haber en él una denuncia y una voluntad de devolver al público la sensibilidad, una cuestión que obsesiona a Liddell en todos sus textos, tal como ha analizado Francisco Gutiérrez Carbajo (2014: 159-171).

María Zambrano escribe *La tumba de Antígona* (1967), su único texto teatral, en un contexto histórico en el que el mundo se había llenado de cadáveres insepultos. En ello estaba el gran dolor de la guerra civil española, que empujó a Zambrano a su largo exilio. Angélica Liddell dialoga con la idea de María Zambrano de dar sepultura a los cadáveres del mundo. Pero para Liddell, esa función está en el teatro, tal como leemos en *Mi relación con la comida* (2004): "en el teatro hay que rajar el vientre del mundo para que supure todos los cadáveres, ahí está la medicina, en ese vientre atiborrado y en ese bisturí" (Liddell, 2005: 58). El proceso de ambas escritoras es inversamente proporcional: Zambrano, con su *Antígona*, busca los cadáveres y los sepulta para alcanzar la paz; Liddell, con su teatro, los busca para intranquilizar. Ambas mujeres, no obstante, van en busca de la expiación. Es la misma meta, pero el proceso es distinto.

A María Zambrano la crítica la conoce como *la pensadora de la aurora*. La aurora para Zambrano es la conciencia revelada del ser y del venir siendo. La aurora es una revelación en los límites. Es el sacrificio de la conciencia. En el artículo "Las catacumbas" (*Revista de La Habana*, 02-1943), Zambrano define la aurora como el habitar una sepultura durante una noche oscura para poder resucitar de uno mismo (Zambrano, 1996: 91). El claro ejemplo de este pensamiento lo leemos materializado en su texto teatral *La tumba de Antígona* (1967). Antígona nace en contra del poder establecido y en contra de su propio "estar viviendo". Para Zambrano, Antígona es una "heroína de la conciencia", al ser enterrada viva y así dársele la oportunidad de un "segundo nacimiento que le ofrece la revelación de su ser" (Zambrano, 2012: 163). La aurora, en su sacrificio de lucha, permite al hombre desnacer para nacer del todo, ya que la tumba es una cuna, dice la Antígona de Zambrano. La aurora es una herida porque lleva en sí un sufrimiento. Para Liddell, la imagen de la aurora connota también un sufrimiento, del cual es consciente: "La aurora no llega para aclarar la noche, sino para mancharla" (Liddell, 2015a: 155). Manchar la noche es impedir el alba o, al menos, dificultarlo. Quedaríamos cuajados en el sufrimiento como única vía de redención<sup>4</sup>. Esta esperanza de resurrección que promete el pensamiento auroral de Zambrano se observa en *Belgrado*. Aunque en él (y, en general, en ningún texto teatral de la dramaturga<sup>5</sup>) no aparece la figura de Antígona explícitamente, al menos aquí sí encontramos un diálogo con la historia pasional de la heroína mítica. Baltasar denuncia la situación en la que se encuentran los países de los Balcanes (Liddell, 2008: 18-19):

Cada país de los Balcanes es un nicho,  
un nicho gigantesco,  
atiborrado de huesos,  
un sólo cuerpo no puede hacer frente a todo eso.  
Y los jueces dicen que es impropio hablar del dolor de las víctimas.

<sup>4</sup> Tanto en la expresión de Zambrano como en la de Liddell hay una pulsión gestante que quiere quedarse en la forma lingüística del gerundio, una forma gramaticalmente no personal, que, no obstante, está relacionada con el nacimiento continuo de la persona. La preferencia de Zambrano y de Liddell por el sentido procesal del gerundio tiene su función en que ambas quieren trabajar en el proceso, más que en la finalidad, lo cual no quiere decir que esta no la contemplen: prefieren trabajar *en* los márgenes de la consecuencia, pero en ningún caso *a* los márgenes de ella.

<sup>5</sup> Antígona no aparece explícitamente, pero sí aparece su sentido de mediadora entre la justicia divina y la justicia dictada, esto es, entre "la poesía del espíritu y la prosa del Estado", términos de Liddell en su texto *¿Qué haré yo con esta espada?* (Avignon, 07-07-2016). También se deja entrever en su texto *Ping Pang Qiu* (Madrid, 14-02-2013), en el que denuncia la dictadura de China, en concreto, de la Revolución Cultural China, cuando parece ser Antígona quien habla: "reclamar un cadáver contrarrevolucionario era un acto contrarrevolucionario" (2014a: 93). Paralelamente, Liddell reconoce en *La novia del sepulturero* (2015) el estar viviendo en una tumba abierta: "En cualquier caso nacer para mí sería el equivalente a una resurrección, puesto que nunca he estado realmente viva" (2015a: 133). Aquí parece estar hablando la Antígona de Zambrano: una Antígona enterrada viva, a quien se le da la ocasión de nacer del todo.

De esta manera, sobre las ruinas de las ciudades arrasadas por la guerra y sobre el fondo de cada persona está, sepultada en un sentimiento de derrota, la promesa auroral del renacimiento del ser viviente.

### 1.2. "¿Por qué siguen trayendo flores?"

Si leemos en clave esperanzadora la llegada del último personaje de *Belgrado*, Borislav, el buen hermano, podemos hacer dialogar la imagen de la ruina con la imagen de la flor. El primer espacio dramático que observamos es el museo de la revolución, donde se está celebrando el funeral del dictador serbio Milosevic. No dejan de llegar flores que se van marchitando y que van contaminando el ambiente de un olor a podredumbre. Baltasar se pregunta "¿por qué siguen trayendo flores?" si se van pudriendo entre insectos (Liddell, 2008: 10). El cementerio humano, recinto abierto de cadáveres insepultos, comparte espacio con un cementerio de flores. Más allá de las contradicciones de los personajes secundarios que aparecen para honrar al dictador y más allá de la falta de piedad por los asesinados y perseguidos por la guerra civil de los Balcanes, observamos cómo las flores que van apareciendo constantemente connotan una contradictoria esperanza de perpetuidad. Digo contradictoria porque el lenguaje de Liddell se caracteriza, principalmente, por habitar en la paradoja, a la manera de la mística, como veremos en el siguiente epígrafe. Esta contradictoria esperanza de perpetuidad conecta la imagen de la flor con la imagen de la primavera. Para Liddell, la primavera es una época de guerra: se inicia en marzo y "marzo es el mes de la guerra", de la misma manera que Marte es el dios de la guerra, nos dice en el texto *¿Qué haré yo con esta espada?* (Liddell, 2016: 54) de su última trilogía, *Trilogía del infinito* (2016).

La función dramática de las flores es recordar constantemente la barbarie bélica. Pero ¿de qué manera? En *Belgrado* parece haber una batalla mítica entre el dios Marte y la diosa Perséfone, raptada por Hades y convertida en reina del inframundo. Perséfone regresará cada año, rescatada por su madre, Deméter, coincidiendo con la llegada de la primavera. Al sentido marcial de la belicosidad Perséfone sumará su esperanza de reverdecimiento de la tierra. Para María Zambrano, "la flor perpetúa siempre algo efímero", pese a ser ella efímera (Zambrano, 1995: 80). La perpetuidad de la flor es la del ser humano que va naciendo con su propia palabra poética, constructiva. La flor aparece cada vez que regresa Perséfone, es decir, cada vez que se produce un descenso a



los infiernos<sup>6</sup>. Pero en el momento de su regreso ya debe marcharse al haberse producido, epifánicamente<sup>7</sup>, la revelación súbita de la palabra poética, que en Liddell es la palabra teatral. Lo que quiero decir es que las palabras de los parlamentos del texto teatral de Liddell son esas flores que llevan los personajes: palabras anunciadoras del último buen hombre, Borislav, que funcionan como *motifs statiques*<sup>8</sup> que ralentizan (porque preparan) el clímax de la obra; son palabras anunciadoras del ser que habita en cada individuo. Por este motivo, desde esta perspectiva de pensamiento, creo que si las flores se marchitan en el museo de la revolución no es tanto porque son llevadas para honrar a un asesino, sino porque sencillamente no deben llevarse. Borislav, lejos del museo y lejos de la ruina, está en escena únicamente para ser esperado por Baltasar, dejando que los muertos entierren a sus muertos, como leemos en el Evangelio (Mt 8, 21-22). Borislav no está en la ruina, porque, como decía Zambrano, en la ruina no habita nada ni nadie, pero es necesariamente el lugar que empuja a reunirnos con la divinidad. La ruina es el lugar en el que la divinidad se nos manifiesta para revelarnos que está en otro lugar.

La imagen que Zambrano da de la primavera parece ser plácida y sensible. Ella habla de una primavera que llega *sin ser notada* –como dice el verso de san Juan de la Cruz– y que con sus flores inicia “una historia que está por estrenar, de algo inédito, luminoso y no destinado a perecer” (Zambrano, 1995: 78). Quedémonos con esta idea de estreno, de promesa y de eternidad. Es la esperanza que alberga la primavera, sabiendo que, primero, debe pasar necesariamente por la guerra marcial y por la mediación con los íferos para que regrese Perséfone. Sin embargo, esta imagen delicada de la primavera no la vemos en el texto de Liddell. Para ella, la primavera llega para que desde su pensamiento creador, como “hija de las flores” que se declara en *¿Qué haré yo con esta espada?*, “arrase las cosechas” (Liddell, 2016: 31). Parecen no conectar aquí Liddell y

<sup>6</sup> Virginia Trueba (2013: 18) recuerda la importancia del viaje órfico a los íferos, una categoría esencial para entender el pensamiento de Zambrano acerca del hombre como “esa criatura perdida en el cosmos, destinado a despertar y, sobre todo, a renacer y reencontrarse”. Zambrano, en conversación con el poeta español Antonio Colinas, le reveló: “Yo la figura de Orfeo, más que verla, la siento. Orfeo es el mediador con los íferos. Y eso sí que ha sido un gozoso y penoso descubrimiento para mí: la mediación con los íferos” (*apud*. Trueba Mira, 2013: 18). El viaje órfico se entiende en el pensamiento de Zambrano como el necesitado encuentro del individuo con su *persona humana*, es decir, con el sentido piadoso del ser humano. Es necesario bajar a los íferos del alma humana para pisar las profundidades desde las que el ser pueda nacer del todo; para Zambrano, el ser humano es una criatura perdida en el cosmos, que está destinado a nacer y a reencontrarse con su ser.

<sup>7</sup> Con la *epifanía* me refiero, como explicaré hacia el final del trabajo, a la revelación de un estado del alma humana. En esa revelación acontece un nacimiento que es observado por el público: esto es la epifanía teatral.

<sup>8</sup> Boris Tomashevski, desde el formalismo ruso, introduce los términos “motifs statiques” y “motifs dynamics” en su texto “Thématique”, incluido en la antología de textos del formalismo ruso que traduce y edita Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes* (1965). En él Tomashevski define ambos términos en relación con la función de la trama: “Les motifs qui changent la situation s’appellent dynamiques, ceux qui ne la changent pas, des motifs statiques” (1965: 272).

Zambrano. No obstante, si seguimos leyendo las palabras de Zambrano sobre la primavera, llegamos hasta la última oración, donde nos sorprende con su advertencia: "la primavera misma puede suscitar la tempestad" (Zambrano, 1995: 78).

Más interesante que esta esperanza de resurrección que ya hemos notado con la ruina en *Belgrado* –que es, por cierto, la respuesta a la pregunta de Baltasar de por qué siguen llevando flores: porque están tratando erróneamente con la divinidad, que está presente pero lejos– es esta idea contradictoria de la manifestación violenta y pacífica, a un tiempo, de la primavera. El interés de Liddell por la guerra se explica por su pretensión estética de conseguir la extinción del sufrimiento con el sufrimiento mismo. Es su "bello exceso", su "exceso liberador" (Liddell, 2014b: 103). No es que ella, en su vida civil, quiera la guerra, sino que en su vida poética busca la guerra mítica (Marte, Hades, Deméter y Perséfone) que nos haga regresar a los orígenes del mundo, como ha querido demostrar en *¿Qué haré yo con esta espada?* (Liddell, 10-07-2016). Al mismo tiempo, el material que la inspira es la propia realidad, de cuya violencia parte para transformarla en violencia poética. La guerra de los Balcanes –y esto es muy importante– inspira a Liddell a llevarla a escena para hacer supurar no el propio contenido bélico o posbélico, sino para afrontar los peligros de la paz sobre los que escribía Zambrano. Los peligros de la paz no son sino los peligros de una pulsión de guerra. El no haber guerra no quiere decir que no esté latente. Es "un estado de no guerra simplemente" (Zambrano, 1995: 45-46). La paz verdadera no es la ausencia de guerra, porque el temor es el que hace que no haya guerra. Y este temor pide ser superado por un heroísmo que sólo ve en la guerra la posibilidad de manifestarse. La paz es peligrosa mientras no sea una auténtica vocación. Liddell busca la transubstanciación de la guerra en paz mediante el exceso de la violencia escénica que perpetra poéticamente, es decir, constructivamente. En *¿Qué haré yo con esta espada?* leemos: "Porque la paz sólo es perfecta si hay guerra continua en nuestros corazones" (Liddell, 2016: 49). Quiere absorber las energías de las guerras para encauzarlas en una paz civil que Liddell nunca confiesa desear, pero que no deja de pedir saliendo a escena a denunciar la ausencia de paz verdadera. Su responsabilidad artística acaba por pesar en su responsabilidad civil, aunque ella siempre lo niegue. Y el claro ejemplo está en *¿Qué haré yo con esta espada?*, con el que llegó a preguntarse –en conversación con "lo sagrado"– si acaso ella no había provocado la masacre del 13 de noviembre de 2015 en París con su búsqueda de la violencia poética. La noche de los atentados en París ella estaba representando *Primera carta de san Pablo a los corintios* en el Théâtre de

l'Odéon de París. En este texto hay, escénicamente, una transfusión de sangre real. Leemos en *¿Qué haré yo con esta espada?: "Sangrando he convocado la sangre"* (Liddell, 2016: 75). Las palabras de Liddell que justifican esta postura pueden escucharse en la entrevista que le hicieron en el 70º Festival de Avignon sobre cómo vivió los atentados de París (Liddell, 10-07-2016):

Pues lo viví como un auténtico trauma, como un *shock*. Yo en ese momento tenía también una sensación de maldición encima de mi cabeza. [...] Y, además, hasta tuve la sensación de que con esta fascinación mía por el mal lo había acabado provocando yo, ¿no? De repente, toda esa sangre que para mí en la poesía es fundamental, de repente, se había convertido en sangre real.

Luego, como suele hacer, convertirá este sentimiento en materia estética para la construcción del texto teatral.

### 1.3. El amor de una mística

Llegados a este punto, habría que preguntarse cómo es posible que la forma herética, profana y escatológica del teatro de Liddell, en general, y de *Belgrado*, en particular, pueda entenderse con "lo sagrado". El carácter profano de este texto, advertido desde lo grotesco y el sarcasmo por Ana Vidal Egea (2010: 496), tiene su función en la estructura litúrgica y en el trasfondo sacro de la redención que personifica Borislav. Se trata de una sacralidad que es necesariamente profana. Esto ya lo explicaba María Zambrano al admitir que "lo sagrado" es lo lleno, lo hermético, y que para acceder a ello, para conseguir lo divino, hay que abrirlo con "lo profano". Así, lo divino media entre lo sagrado y lo profano (Zambrano, 2014: 120-121).

En el artículo "Quiero ser la locura de Dios. El desafío a la razón por parte de lo sagrado. La energía originaria", Angélica Liddell nos recuerda que, como consecuencia de la secularización de la teología en el Trecento italiano, "el discurso sacro se utiliza para expresar el amor profano" (Liddell, 08-02-2015). Con ello Angélica Liddell refuncionaliza la escritura mística. Para María Zambrano, la mística es, como la poesía, "cosa de la carne" (Zambrano, 2007b: 130). Por este motivo, la experiencia mística se manifiesta en su propio paroxismo. Pero, además, el paroxismo es también el reverso del propio silencio místico, la degradación de la palabra cuando se descubre que hay cosas que no pueden decirse. Relacionado con el silencio está la repetición como figura lingüística empleada en la retórica mística, tal como explica Virginia Trueba:

La retórica mística, cuya tortura lingüística en su propósito de decir lo que no se puede decir condujo a la necesidad de las figuras de repetición, como quien tartamudea y se siente apresado

en el lenguaje hasta que finalmente logra liberar la palabra de sí, el *no sé qué que quedan balbuciendo* (2010: 115).

En *Belgrado*, los monólogos y los parlamentos se sirven de la repetición no solamente sintáctica sino también semántica para incidir en las mismas ideas de decepción humana y de promesa de resurrección. Angélica Liddell está buscando el "bello exceso liberador". Pero esta observación nos lleva a preguntarnos por la manera de encajar en el texto de Liddell el trasfondo sacro con la forma profana en lo que se refiere al amor. Si suponemos una lectura sagrada del pensamiento teatral de Angélica Liddell, ¿cómo podría coexistir con el lenguaje escatológico y con las imágenes escénicas cargadas de sexo, violaciones, fetichismo y necrofilia a las que Liddell nos tiene acostumbrados? En *Belgrado* Agnes confiesa: "Quiero morder la cara de ese chico, quiero que se corra en mi boca, quiero que me haga sangre, quiero que me haga sangre, quiero llorar por su culpa" (Liddell, 2008: 26). Ya hemos dicho, siguiendo a Zambrano, que "lo sagrado" se evidencia por su profanación. Entiendo que la redención social viene por la saturación de lo morboso con el objetivo de perder su efecto: a mayor extensión –o saturación–, menor intensidad. Es el "bello exceso liberador" que ella misma confiesa buscar en su teatro. En *Belgrado* Agnes desea ser violada por un soldado que la maltrate y que no la ame. Busca el masoquismo: "una relación morbosa y masoquista conmigo misma, buscaba eso, eso, creo que lo he buscado para autodestruirme"; solo busca "un dolor privado, no un dolor de reportaje de guerra, sino un dolor estrictamente privado" (Liddell, 2008: 27). Es un deseo paradójico de extinción porque Liddell, realmente, vitorea el amor por encima del sexo. Es una reivindicación desde lo que ella cree lo verdaderamente transgresor: el cuerpo de la mujer que ama y no el cuerpo de la mujer que tiene relaciones sexuales. La transgresión es la del amor y no la del sexo:

Paradójicamente [...] la sociedad actual, heredera de la liberación sexual de los años 70, fundada en los valores positivos de la masa en nombre de la libertad, se ha convertido en una sociedad CONTRA EL AMOR. De hecho, en el seno de una sociedad SEXUAL, lo que se convierte en desafío, ruptura y desobediencia es precisamente EL AMOR, EL DELIRIO, LA LOCURA. Los desórdenes de la pasión amorosa se convierten en un desafío frente a la convención establecida por el sexo liberado desvinculado del espíritu. [...] [Reclamo] el amor ligado a la rebelión en tanto en cuanto desafía el funcionamiento positivo de la sociedad sexual, el amor como motor de trascendencia, de sabiduría y de irreductibilidad, como llama de un alma única, alentada por un ascetismo laico que toma su lenguaje de la devoción religiosa, por ser el amado ÚNICO (Liddell, 08-02-2015).

Con todo, el lenguaje escatológico de Angélica Liddell no se distancia tanto de la disciplina teológica que lleva este mismo nombre: *escatología* significa "palabra que

está más allá", lo cual está relacionado con la sacralidad. En el teatro de Liddell, la escatología tiene otro étimo distinto que significa "palabra del excremento", lo cual está estrechamente relacionado, por la historia de la propia palabra, con el registro vulgar al que pertenecen las expresiones lingüísticas sobre violaciones, fetichismo y necrofilia<sup>9</sup>.

Si leemos en paralelo la búsqueda del amor/Amor en *Belgrado* y en otros textos de Liddell, observamos que la extinción de lo reprimido entra a formar parte de una de las paradojas más destacables en el pensamiento de Angélica Liddell con la práctica de la *orexis* ("apetito sin término") hacia el propio Jesucristo. En *La novia del sepulturero* (2015), la dramaturga describe escenas como la siguiente: "No le prendas fuego a los crucificados porque necesito lamerlos por las noches. Si peco es para gozar del deleite de la expiación" (2015a: 118). Y también: "Sé que de niña quería casarme con Dios [...] De la infancia, prácticamente todos los recuerdos tienen que ver con Dios y con el sexo" (2015a: 132). Este texto dialoga con los textos místicos en los que se despliegan imágenes de un gran erotismo, especialmente en las imágenes de místicas medievales. En el libro de Matilde de Magdeburgo (1207-1282), *La luz divina que ilumina los corazones*, observamos la misma imagen que Angélica Liddell nos describía en su diario: el beso a la divinidad. Leemos el texto de Magdeburgo: "Cuando tenía solo 12 años fui saludada tan copiosamente por los dulces labios del Espíritu Santo..." (2004: 38). Liddell no solo dialoga con la mística medieval, sino también con santa Teresa de Jesús (1515-1582), en cuyos textos encontramos algunas imágenes que acercan la mística a un erotismo violento. Santa Teresa en su *Libro de la vida* (1562-1565) nos ofrece algunas imágenes. En el capítulo VI nos habla del paroxismo del cuerpo en su experiencia mística: "Quedé de estos cuatro días de parajismo de manera que sólo el Señor puede saber los incomfortables tormentos que sentía en mí. La lengua hecha pedazos de mordida" (1990: 149). Angélica Liddell, en su *Via Lucis* (2015), tiene una imagen similar con respecto al cuerpo agredido: "Cuanto más carne me cortas / más me completas" (2015b: 25). Aún es más sorprendente el diálogo de imágenes entre Liddell y la poesía de santa Hildegarda von Bingen (1098-1179). La mística medieval escribe: "Panal que gotea / fue Úrsula, virgen, / que deseó abrazar al Cordero de Dios, / miel y leche bajo su lengua" (1997: 251). Y en *Via Lucis* de Liddell leemos:

<sup>9</sup> La disciplina escatológica aborda la problemática del apocalipsis. En esta confusión etimológica y religiosa confluyen el fondo sacro y la forma profana. Una imagen que proyecta esta confluencia aquí advertida la vemos en el texto *Savannah y Maurice* (2009). Savannah, una madre que ha perdido a su hijo, mantiene una relación sexual con Maurice, un niño que la visita insistentemente, bajo "una reproducción de *El Juicio Final* de Miguel Ángel colgada sobre el cabecero de la cama" (2011: 146). Aquí hago dialogar una de las múltiples potencialidades de esta imagen con su proyección en *Belgrado*.

De los agujeros de mi pecho salen chorros de abejas. / No te olvides el berbiquí en el Cielo. / Están fabricando panales en mis rodillas. [...] Llenaste mi cerebro de miel. / Ahora tendrás que romperme el cráneo para probar mi dulzura (2015b: 26)<sup>10</sup>.

La diferencia más apreciable entre los escritos místicos y los de Liddell está en el lenguaje, ya que, como decía Foucault en *Histoire de la sexualité* (1976: 28-31), el discurso místico poseía una reticencia lingüística a relatar el cuerpo desde el cuerpo, algo que aparece superado en los textos de la dramaturga.

Todos estos ejemplos se inscriben en la "piedad afectiva" propia de las místicas medievales, que potenciaba la humanización de Dios para fortalecer el pensamiento de la creación de la humanidad a imagen y semejanza de Dios. Esta idea responde al resurgimiento de la importancia de la Pasión crística y de la eucaristía (Robledo, 2001: 85). Santa Teresa recordó la "piedad afectiva" altomedieval cuando en su *Libro de la vida* reconoce: "Yo sólo podía pensar en Cristo como hombre" (1990: 180). Liddell se inscribe en esta piedad afectiva de la Alta Edad Media que permitió desarrollar un erotismo místico, más o menos violento, a partir de la idea de un Cristo humanizado. Esta *orexis* por la figura crística no la vemos en los textos de María Zambrano. El lenguaje de la pensadora no atraviesa los límites de lo escatológico en su sentido de "palabra del excremento". En Angélica Liddell, este diálogo con la mística creo que se explica por una necesidad artística. El motivo lo observamos en que en *Belgrado* se confunde al amado con el Amado porque se piensa en Cristo a la manera mística, es decir, corporalizado, humanizado. El estado de mendicidad que en un individuo determinado activa el diálogo con la sacralidad, estado asumido y declarado por Liddell, conlleva la perpetración de la violencia física contra el propio cuerpo. La deseada posesión sexual de Dios aparece filtrada por la penetración, la violación y el acto sexual desenfrenado, escatológico y visceral que ejecuta el amado de Agnes: el soldado rubio que la viola y la asesina. Hay una búsqueda de Dios a partir del deseo de ser poseída por Él: "Mi cuerpo se está preparando para tu llegada. Esta noche ha sangrado" (2015b: 49) escribe Liddell en otro diario, *Tercera ofrenda. Lausana. La historia oculta de tu vida (es la que existe dentro de mí)* (2015) recogido en *Via Lucis*. En *Belgrado*, Agnes, "la niña desamada", anda buscando el Amor en el amor. Pero nunca alcanza a ver a Borislav, la figura crística. No logra salvarse: se consume en su paroxismo místico.

<sup>10</sup> La imagen de las abejas remite a la poesía de Emily Dickinson, a la que Liddell se siente muy cercana. El ejemplo paradigmático de la función de las abejas y de la poesía de Emily está en su texto teatral *Esta breve tragedia de la carne*, que forma parte de la *Trilogía del infinito* (2016), estrenado en septiembre de 2015 en La Bâtie-Festival de Genève (texto inédito).

Agnes, con su delirio, viene a ser en *Belgrado* un elemento de proyección ulterior<sup>11</sup> para los textos de Liddell posteriores, desde donde podemos regresar al texto para leer el amor de este personaje en clave mística. El dolor físico, aparte de ser una redención comunal para el espectador, es una vía de acceder a la piedad de Dios por aquellos que sufren la violencia. De esta manera, el lenguaje escatológico tiene una doble función: por un lado, desactiva el estado represivo en el ser humano y, por otro lado, se sitúa en los/las márgenes del deseo de acceder a Dios. *Belgrado* es el canto de este cuerpo glorioso, su misterio. Como misterio es, también para Liddell, el extremo de la expresión teatral, al ver cómo sucede algo nuevo e inesperado en el acontecimiento teatral (Liddell, 09-08-2013).

## 2. DEL "IR NACIENDO" A LA EPIFANÍA TEATRAL

El texto de *Belgrado* se nos presenta como una ocasión para ir en busca de "lo sagrado" en el pensamiento teatral de Angélica Liddell. De la misma manera que el personaje de Baltasar reconoce necesitar creer, por lo que va en busca de Borislav, Liddell también necesita creer en algo más, una necesidad que evidencia la mendicidad del ser viviente y el dolor de su reconocimiento.

En *Belgrado*, el pensamiento materializado en el texto teatral de Angélica Liddell se acerca a la aurora zambrana como guía del ser, entendida así por Elena Laurenzi (2001: 20), ya que para María Zambrano, la aurora es guía porque ofrece una visión que abre las puertas del alma a partir del sufrimiento del venir de estar sepultado (Zambrano, 1986: 25). Las "puertas del alma" se abren también en cada texto teatral de Angélica Liddell, tal como ella reconoce en una entrevista: "Siempre me planteo qué parte de mi alma quiero revelar en un espectáculo, en una obra, en un trabajo" (Liddell, 13-12-2013). Es una exigencia que la dramaturga española extiende a los actores con los que trabaja: "Cuando trabajo con actores, siempre les pregunto qué parte de su alma le quieren dar al personaje, [...] qué parte de su fango [...] quieren aportar a algo que ya está construido" (Liddell, 09-08-2013). El "fango" que Angélica Liddell exige a los actores es el mismo que exige a su público. Este fango, mezcla de barro y suciedad,

---

<sup>11</sup> El escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) habla de "proyección ulterior" en su libro de ensayos *Discusión* (1932): "todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior" (1989: 231), sintagma que se define como la activación en el desenlace de diferentes elementos que aparecen a lo largo del texto. Retóricamente, no podemos describir los elementos de proyección ulterior como un tipo de prolepsis porque mientras esta activa los elementos antes de que lleguen, aquellos solo se activan *a posteriori*.

solamente puede encontrarse en los ínfimos del alma humana. Una vez que es explotado dramáticamente, los actores y los espectadores pueden quedar liberados mediante la vía redentora. La escatología como "palabra del fango" busca llegar a la escatología como "palabra latente".

La compasión ética y la conmoción estética es lo que, para Liddell, aporta sentido al teatro, ya que el teatro, como forma artística y como espacio físico, debe ser entendido –propone ella– como un encuentro de voluntades y de sensibilidades (Liddell, 09-08-2013). En el encuentro, se busca el vínculo de los sentimientos compartidos. Por este motivo, la revelación de los estados del alma puede verse con el corazón del espectador. El ver con el corazón, como decía María Zambrano, es la manera más óptima del conocimiento: "y esta visión por y con el corazón es, parece ser, una de las dos grandes formas de conocimiento" (Zambrano, 2007a: 45-46). En el texto de Angélica Liddell, se puede producir la epifanía del ser viviente en ser naciente con su lectura susceptible de convertirse en acontecimiento teatral. La epifanía llegaría a completarse en el espacio del teatro: para Liddell, "el teatro es un momento de sufrimiento, un dolor compartido. [...] Son conciencias individuales que se juntan en ese ritual de conflictos que es la misa escénica, la congregación" (*apud.* Cornago Bernal, 2005: 319).

Se ha podido observar la proximidad en el pensamiento de ambas mujeres, no solamente en el interés compartido por "lo sagrado", sino por la tesis fundamental que se desprende de ese interés en ambos casos, aunque esté expresada de modos distintos: la necesidad de que el ser humano vaya naciendo constantemente, no volviendo a nacer, sino para nacer del todo. Con todo ello, considero que este estudio sobre *Belgrado* puede sumarse a la bibliografía crítica sobre el teatro de Angélica Liddell y aportar un nuevo análisis sobre el concepto de "lo sagrado" que la dramaturga y actriz piensa y materializa en otros textos teatrales.

Por todo ello, nos situamos en los márgenes del teatro de Angélica Liddell. Estamos, orillados, a la espera de nuevos estudios sobre la dimensión sagrada en su pensamiento. Al mismo tiempo, para ambas mujeres la palabra poética se encuentra en *las* márgenes del ser viviente. Pero, sobre todo, quedamos en los márgenes del texto de *Belgrado*, donde se encuentra la pulsión de epifanía teatral esperando a ser revelada y completada por el público en el espacio del teatro.



**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Alvarado, Esther. Entrevista a Angélica Liddell. *El Mundo*. Internet. 09-06-2015. <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/06/09/5575f61146163f073c8b45a5.html>>.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas (1923-1972)*, edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989.
- Cirlot, Victoria y Blanca Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias de la Edad Media*, Madrid, Siruela, 2008.
- Cornago Bernal, Óscar, *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Madrid, Fundamentos, 2005.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- García-Manoso, María Luisa, "Las guerras de la ex Yugoslavia en la creación dramática femenina española", UNED, *REI*, 2 (2014), pp. 145-169.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco, "Transgresión y subversión en Angélica Liddell (*¿Y si nada les puede conmovér?/Y los peces salieron a combatir contra los hombres*)", Emmanuelle Garnier, *Transgression et folie dans les dramaturges féminines contemporaines*, Belgique, Carnières-Morlanwelz, 2014, pp. 159-171.
- Jesús, Santa Teresa de, *Libro de la vida*, edición de Dámaso Chicharro, Madrid, Cátedra, 1990.
- Laurenzi, Elena, "María Zambrano, filósofa de la Aurora", traducción de Carmen Revilla, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 3 (2001) pp. 16-24.
- Liddell, Angélica, *Mi relación con la comida*, Madrid, Fundación Autor, 2005.
- Liddell, Angélica, *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, Bilbao, Artezblai, 2008.
- Liddell, Angélica, *Le jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert i autres peces*, Barcelona, Dramangular, 2011.
- Liddell, Angélica, *El centro del mundo: Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation; Ping Pang Qiu; Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*, Segovia, La uña rota, 2014a.
- Liddell, Angélica, *El sacrificio como acto poético*, prólogo de Christilla Vasserot, Madrid, Continta me tienes, 2014b.

- Liddell, Angélica, *Ciclo de las resurrecciones: Primera carta de san Pablo a los corintios; You are my destiny (Lo stupro di Lucrezia); Tandy; La novia del sepulturero; Salmos*, Segovia, La uña rota, 2015a.
- Liddell, Angélica, *Via Lucis*, Madrid, Continta me tienes, 2015b.
- Liddell, Angélica, "Quiero ser la locura de Dios. El desafío a la razón por parte de lo sagrado. La energía originaria". *El Estado Mental*. Internet. 08-02-2015. <<https://elestadomental.com/diario/quiero-ser-la-locura-de-dios>>.
- Liddell, Angélica, Festival Internacional del Teatro de Venezia. Internet. 08-09-2013. <<https://www.youtube.com/watch?v=tX7J88iotkA>>.
- Liddell, Angélica, 70º Festival d'Avignon. Internet. 10-07-2016. <<http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2016/que-hare-yo-con-esta-espada>>.
- Liddell, Angélica, Residenza Biennale Teatro Venezia. Internet. 13-08-2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=x0sWfV3vbHg>>.
- Magdeburgo, Matilde de, *La luz divina que ilumina los corazones*, Madrid, Monte Carmelo, 2004.
- Monti, Silvia, "La escritura dramática de Angélica Liddell: *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, *Cuadernos Aispi*, 7 (2016), pp. 155-172.
- Robledo, Ángela Inés, "La autobiografía espiritual de Jerónima Nava y Saavedra: juego entre afirmación y obediencia", *Cuadernos de Literatura*, 6, 12 (2001), pp. 81-89.
- Szondi, Peter, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975.
- Tomashevski, Boris, "Thématique", en Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- Topolska, Ewelina Maria, *El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2013.
- Trueba Mira, Virginia, "La sierpe que sueña con el pájaro (algunos apuntes sobre María Zambrano, dramaturga)", *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 11 (2010), pp. 103-116.
- Trueba Mira, Virginia, "Figuras femeninas de la razón poética. (María Zambrano desde una perspectiva de género)", *Sociocriticism*, 38, 1, 2, (2013), pp. 15-51.
- Vidal Egea, Ana, *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010.
- Von Bingen, Hildegard, *Vida y visiones*, edición de Victoria Cirlet, Madrid, Siruela, 1997.

- Zambrano, María, *De la Aurora*, Madrid, Turner, 1986.
- Zambrano, María, *Las palabras del regreso*, edición de Mercedes Gómez Blesa, Salamanca, Amarú, 1995.
- Zambrano, María, *La Cuba secreta y otros ensayos*, edición de Jorge Luis Arcos, Madrid, Endymion, 1996.
- Zambrano, María, *Islas*, edición de Jorge Luis Arcos, Madrid, Verbum, 2007a.
- Zambrano, María, *Algunos lugares de la poesía*, introducción, edición y notas de Juan Fernando Ortega Muñoz, Madrid, Trotta, 2007b.
- Zambrano, María, *La tumba de Antígona*, edición de Virginia Trueba Mira, Madrid, Cátedra, 2012.
- Zambrano, María, *Obras completas III: El hombre y lo divino; Persona y democracia; La España de Galdós; España, sueño y verdad; Los sueños y el tiempo; El sueño creador; La tumba de Antígona*, colección dirigida por Jesús Moreno Sanz, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014.

**TRANSGRESIÓN SOCIAL Y EMPODERAMIENTO FEMENINO**  
**EN LA OBRA DE FELICIANA ENRÍQUEZ DE GUZMÁN**  
***SOCIAL TRANSGRESSION AND FEMALE EMPOWERMENT***  
***IN THE WORK OF FELICIANA ENRÍQUEZ DE GUZMÁN***

Diana Cabello Muro  
Universidad de Salamanca

**RESUMEN**

Interpretación de la obra de Feliciano Enríquez de Guzmán, en concreto de *Las Gracias Mohosas*, buscando pruebas de crítica y transgresión a las costumbres de época.

**Palabras clave:** Feliciano Enríquez de Guzmán, empoderamiento, transgresión, *Las Gracias Mohosas*.

**ABSTRACT**

Interpretation of the work of Feliciano Enríquez de Guzmán, specifically *Moldy Graces*, looking for evidence of critical and transgression customs of time.

**Keywords:** Feliciano Enríquez de Guzmán, empowerment, transgression, *Las Gracias Mohosas*

**INTRODUCCIÓN**

Descubrí esta autora en el año 2010 en el XIII Seminario Permanente de Fuentes literarias para la historia de las mujeres: la educación de las mujeres III, organizada por la doctora Cristina Segura Graño en la Universidad Complutense de Madrid.

Una de las ponentes era la doctora Cristina De la Rosa Cubo, profesora de la Universidad de Valladolid, fue quién propuso en su ponencia el tema donde aparecía esta dramaturga, *La educación como vía de escape, el universo literario de Feliciano Enríquez de Guzmán*, y fue esta profesora la que me dio a conocer a esta insigne autora. Desde entonces quedé enamorada de esta dramaturga, de su genialidad y de su obra.

Precisamente al año siguiente en 2011, el teatro El Velador de Sevilla, representaba en Madrid el entremés *Las Gracias Mohosas* uno de los dos entreactos de la obra *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciano. No perdí el tiempo y fui a ver aquella obra y volví a quedar realmente prendada de la originalidad y el descaro que

esta autora se permitió en el siglo XVII, al saltarse los convencionalismos y las costumbres de su época.

Es cierto que en aquellos momentos la profesora Cristina De la Rosa carecía de documentos biográficos rigurosos, pues la excelsa biografía que ha hecho de ella la doctora Piedad Bolaños Donoso no llegaría hasta el año 2012<sup>1</sup>, biografía magnífica de Feliciano Enríquez de Guzmán en la que es una delicia para, en mi caso, la historiadora, descubrir una vida silenciada leyendo, además, las fuentes documentales que confirman su existencia. Lo único que se puede echar de menos en su biografía es una más abundante correspondencia personal, pues la doctora Bolaños ha encontrado muy pocas cartas, ya que es en estas cartas dónde se aprecia la verdadera personalidad del personaje histórico; no obstante, gracias a los testamentos que la doctora Bolaños ha exhumado se pueden apreciar rasgos de una personalidad fuerte en nuestra autora.

En cualquier caso, este trabajo no versará sobre su biografía pues ya está bien desarrollada, sino sobre un aspecto curioso y, a la vez necesario, que se circunscribe en la misma obra de Feliciano, que son esos rasgos de empoderamiento femenino, palabra muy de moda en el vocabulario feminista, y rasgos de transgresión social en su obra, que los hay, porque ella no pudo escapar a la costumbre en su propia vida, pero en la ficción los critica y bambolea.

#### **BREVES DATOS BIOGRÁFICOS<sup>2</sup>**

En julio de 1569 nació en Sevilla la escritora Feliciano Enríquez de Guzmán siendo bautizada el 12 de julio en la iglesia de San Vicente.

Sus padres fueron Diego García de la Torre, hombre empobrecido pero instruido y culto, y doña María Enríquez de Guzmán, proveniente de una familia de la nobleza, cosa que debió ser muy importante para Feliciano, ya que disfrutando de la libertad que había en esa época de escoger apellidos, escogería los de su madre por ser de más alto abolengo.

Sus padres ya habrían muerto para el 1604, cosa que le debió suponer un duro golpe.

Tuvo tres hermanos menores que ella, dos hermanas, Magdalena y Carlota, y un varón que se sabe se llamó Rodrigo y murió pronto, en 1604, dejándole algo en herencia a sus hermanas.

Sus dos hermanas ingresaron en el convento de Santa Inés de Sevilla, Carlota lo haría en abril de 1594 y Magdalena, la menor, en 1605, pagando Feliciano su dote de ingreso.

Así mismo también se sabe gracias a la doctora Bolaños que sus hermanas no sabían escribir mientras Feliciano, la mayor, sí.

Su familia siguió la costumbre social imperante en el momento, dejó a la primogénita el camino libre para el matrimonio que le llegaría con un hombre adinerado y mucho mayor que ella, y gracias a la Obra Pía doña Isabel Núñez Farfán que se ocupó de su dote cuando pasaba por momentos de dificultades económicas al encontrarse ya sola en el mundo pues sus padres ya habían fallecido. Se enclaustró en el convento a las hermanas menores, pues entrar en religión era más barato que casar, aunque para todo se exigía una dote. Lo que ocurrió con Rodrigo fue que se quiso ir a hacer las Américas a hacer fortuna, como muchos en su época, pero no lo logró y murió en el camino.

El 12 de junio de 1616 contrajo matrimonio con don Cristóbal Ponce Solís y Farfán en la parroquia de San Lorenzo, siendo este unos 35 años mayor que ella; de hecho, el matrimonio sólo duró tres años, pues el 15 de mayo de 1619 muere dejándola viuda y con buena herencia ya que ella le cuidó con cariño los últimos años de su vida y además carecía de herederos directos, como él mismo reconocería en su último testamento.

Una vez con posición económica asentada, pagó la dote de su hermana menor, Magdalena, para entrar en el convento y esperó a desposarse con el que fue el amor de su vida, don Francisco León Garavito, se casarían cuatro meses después de haber enviudado, el 9 de octubre de 1619, coincidiendo con la redacción de la segunda parte de su obra.

En 1619 termina la *Tragicomedia los jardines y campos sabeos*, imprimiéndola en 1624 la primera parte en Coimbra y en Lisboa la segunda parte.

Su marido debió apoyarla y animarla en su empresa literaria; su feliz matrimonio duró sólo 10 años, pues el 28 de febrero de 1629 murió a consecuencia de la caída de un caballo que sufrió 10 días antes, lo cual supuso un trance devastador para Feliciano pues al final perdió a su gran amor.

En 1640 se quedó ciega, hizo testamento y se encerró en el convento de San Agustín falleciendo entre el 23 de abril de 1643 y el 6 de diciembre de 1644, no se sabe la fecha exacta de su muerte por haber desaparecido el acta de defunción de la parroquia de San Esteban.

Murió sola y empobrecida.

**OBRA**

La Tragicomedia de los jardines y campos sabeos es una obra que plantea múltiples problemas cuando se quiere hacer un resumen, puesto que es muy dispersa y tiene muchos actos. La obra consta de dos partes bastante diferenciadas, en la primera de ellas Clarisel, el galán protagonista llega a la corte del Rey Belerante de Arabia en compañía de Belorido, ambos aman respectivamente a la hija del rey, Belidiana y a Clarinda, su prima, este amor es estorbado con un mínimo de intriga por Sinamber, que quiere vengar la muerte de una hermana suya ocurrida por culpa de Belidiana. Esta situación da lugar a torneos, muertes ficticias y prisiones que acaban con la aceptación por parte de Belerante en las dos bodas; como acción secundaria hay una pequeña intriga de carácter mitológico, pretexto para desarrollar y exhibir la erudición de la autora.

La segunda parte también situada en la Arabia feliz, presenta los mismos personajes, pero en situaciones nuevas, las bodas entre los protagonistas de la primera parte no se han llevado a cabo por lo que Clarisel y Belorido pretenden casarse con Maya, princesa de España y Hesperia, Princesa de Italia, aunque para ello sus padres deben renunciar a casarlas con Hércules y Perseo. Todo ello se cumple una vez resueltos algunos episodios en los que los personajes de la primera parte estaban implicados como la muerte de Belidiana, Clarinda y sus esposos a manos de Sinamber. También comparte el desarrollo de la acción el interés por lo mitológico que goza de un mayor protagonismo ya que no es solo la presencia de los dioses lo que hay en la escena, sino que estos se dedican a narrar sus historias como ocurre en el caso de Venus y Adonis.

Los personajes femeninos son un conjunto de princesas y damas cortesanas que viven con los dioses que representan el amor y las artes, fundamentalmente Venus y Apolo. La relación establecida en el propio texto entre Maya y Feliciana y la identificación de Clarisel con el segundo marido de Feliciana, Francisco León de Garabito, pues se aprecian rasgos biográficos, tiene mayor importancia la definición del género de la obra en el que, al margen de los aspectos teóricos de los que hace gala la autora, este tratamiento del tema y los personajes nos habla de su lejanía de unos planteamientos dramáticos y su acercamiento a la lírica cortesana.

A lo largo de toda su obra se aprecian verdaderos rastros autobiográficos, que, al interpretar bien los sonetos de sus personajes, se puede ver qué sentimientos tenía nuestra autora frente a las situaciones que se le iban presentando, especialmente las amorosas y matrimoniales.

**ODA A SÍ MISMA. RASGOS DE EMPODERAMIENTO FEMENINO**

Donde mejor se aprecian esos rasgos de empoderamiento es en la magnífica Carta Ejecutoria, que fue redactada una vez casada con su gran amor Francisco León Garavito pues se aprecia un fuerte lenguaje jurídico que posiblemente él le haya mostrado, y en ella presume y se enorgullece de ser ella, una mujer, quien salve el teatro de la vulgaridad del momento para establecer de nuevo las reglas clásicas, haciendo gala de una esmerada formación intelectual pues está llena de cultismos y referencias a personajes y autores de la Literatura Clásica, así como dioses a los que ella misma da voz.

En negrita se puede apreciar primero, lo ya señalado, que una mujer dispute la corona de laurel a mejor poeta y siente las bases de la poesía para lo sucesivo; en el segundo párrafo en negrita se aprecia cómo, a lo Cristine de Pizan, nombra para su defensa que la historia ha dado muchas mujeres ilustres en las letras como la misma Luisa Sigea o doña Mencía de Mendoza, marquesa de Cenete, desprendiéndose también la defensa de la educación y cultura para las mujeres amparándose en que las mujeres tienen, por supuesto e igual que los hombres, cualidades innatas para las artes, sean literarias o plásticas.

Esta carta Ejecutoria es toda una declaración de intenciones en cuanto a empoderamiento de sí misma, pues ella es fuerte (como ha demostrado la profesora Bolaños en su biografía), pero consciente a su vez de que puede ser criticada por osar escribir poesía, así que no duda en escribir una férrea defensa de sí misma y de su obra argumentando que ella, como cualquier otro ilustre poeta, es merecedora del reconocimiento por su genialidad. Y reconoce que en verdad ella es genial como lo fueron en su día otras mujeres versadas en las letras, dejando constancia con todo su vocabulario rico en cultismos y arsenal clásico.

En definitiva, defiende que ella, mujer, tiene todo el derecho del mundo a escribir y ser culta como los hombres, y hablando por las demás mujeres, también defiende que son todas merecedoras de educación pues tienen las mismas cualidades y capacidades que los varones, poniendo el broche en que sea ella quien reescriba las nuevas rutinas teatrales, y por supuesto su obra sirva como modelo a las futuras. Un hermoso sueño que no vio cumplido, puesto que hubo de autopublicarse y poseyó toda la edición.

\*\*\*\*\*



## Carta Executoria

Apolo. Febo. Thvmhreo. Titán, Paeán, Ciado. Loemio, Vlio, Libistino. Philesio, Phythio. Latóo, Lintesio, Loxias, Aegleto, Gergitio, Argirototo. Oetoscyro. Delio, Agvjeo. Smvnteo, Didymeo, por la gracia de Júpiter, Rey del quarto Cielo. Sol alumbrador vniuerso, señor de todas las vertientes de la fuente Aganipe, &c. A la serenissima Princesa de las ciencias. Pallas Minerua, y a las nueue Infantas de nuestro Parnaso. y Consejo Real de Poesía, nuestras muy caras, y muy amadas hermanas. Duques, Condes, Marqueses, ricosomes, Presidentes y oydores, de las nuestras Audiencias y Chancillerias, &c. Y á todos los Poetas españoles que andays vagando por las faldas y cumbres de nuestro Sacro Monte, salud y gracia. Sepades, que en el dicho nuestro Consejo Real de Poesía, ante las dichas nueue Infantas, nuestras Musas y Oydores, se presentó vna simple querella y demanda por parte de los Poetas Cómicos de España, juntamente con la Tragicomedia intitulada los Jardines y Campos Sabeos, que en la ciudad de Hércules nuestro hermano, sacada de canjas por Hispalo su hijo, y de su nombre Hispalis llamada, se auia compuesto por vna que dezia ser descendiente de Maya, hija de Atlante. Rey de las Españas; por lo qual se querellaron della y le pusieron demanda, **diziendo que siendo muger, y no pudiendo hablar entre poetas. avia tenido atreuimiento de componer la dicha Tragicomedia y dexádose dezir en ella, que auia sido la primera, que con toda propiedad y rigor avia imitado á los Cómicos antiguos, y guardado su arte Poética y preceptos, y ganado nuestro laurel á todos los que avian compuesto Comedias:** en lo qual avia excedido notablemente; y todo lo que dezia era nouedad. chymera y disparate, porque nos pedían y suplicauan declarássemos la dicha Tragicomedia por nouela impertinente, y á la autora della por autora de novedades y dislates, y la condenássemos en perdimiento de tiempo, y de la impressión y en las costas della, y mandássemos que en las comedias no se hiziesse nouedad; y pidieron justicia; E por nuestras Musas vista la dicha querella y demanda, mandaron dar traslado á la parte. La qual, por su petición que ante ellas presentó, dixo que la dicha querella y demanda no procedía por lo general, y lo que de ella resultaua. Y porque su Tragicomedia era muy útil y prouechosa para desterrar de España muchas comedias, inclinas de gozar los Campos Elysios; y para libertarla y libertar á sus ilustres y nobles poetas del tributo, que por tener paz con el bárbaro vulgo, le han pagado hasta su tiempo, como la misma España y sus perseguidos moradores lo pagaron de cien donzellas en cada vn año, por tener treguas con el paganismo, hasta que las siete donzellas mancas, con su valerosa hazaña, dieron causa á su redempcion; i las quales ella, como generosa parienta suya, auia imitado libertando á la misma valerosa España y á sus muchos ilustrissimos poetas, que impulsos y apremiados, auian rendido semejantes parias. Porque nos pedía y suplicaua denegássemos á la parte de los dichos poetas lo que pedian, y les pusiésemos perpetuo silencio; juntamente mandássemos establecer por ley y Pragmática sanción, promulgada en nuestras Cortes, que todas las comedias guardassen de aquí adelante, la traca y arte, leyes y preceptos de la dicha Tragicomedia; la qual, generalmente se leyese en todas nuestras Academias por Arte Poética de buenas comedias; y pidió justicia. Y por nuestras Musas fue mandado dar traslado á los Poetas; tos quales se afirmaron en su demanda, diziendo que todo lo dicho, alegado y pedido por la susodicha, era burlería y notorio disparate; y que los poetas españoles eran oy la luz de la Poesía en todas las naciones del vniuerso; y no se deuia permitir contra ellos censura tan rigurosa de una mugen mayormente en materia de comedias, en las quales se hallauan en España algunas tan elegantes y elocuentes, que merecian el aplauso de grandes Príncipes y la admiración de hombres doctísimos y versados en todas facultades y buenas letras. Y que era archaysmo y antigüedad desusada la que quería introducir, y no era posible su introducción; porque si las cosas representadas sucedían en diferentes lugares y tiempos, mal se podían disponer en vn solo lugar y tiempo, sin evidente falsedad; y mucho menos en lugar público, delante del pueblo, las sucedidas en las recámaras, salas y aposentos. Y que ni la misma Tragicomedia auia guardado las leyes que dava; pues juntaua los siglos de Adonis y Venus con los de Atlante y Héspero y con los presentes y venideros; y en los entreactos, los de Midas y Baco con los de Daphne, Siringa y Pomona. Y últimamente, los actos y entreactos contenían Dioses y trasformaciones y multitud de personas juntas, cosas todas no permitidas por la Arte Poética de nuestro poeta Horacio. Por todo lo qual nos pedian y suplicauan hiziésemos en la causa, según por su parte se auia pedido; y pidieron justicia y ser recebidos á prueba. De la qual petición, nuestras Musas mandaron dar traslado á la otra parte. La qual dixo, que todavía deviamos denegarle á la parte contraria lo pedido en su demanda, porque todo lo que de nuevo alegauan, se excluía por lo que dicho y alegado tenia; y porque si ella era muger, también lo eran nuestras carísimas hermanas las nueue Musas, sin embargo de lo qual, las hemos hecho del nuestro Consejo Real de Poesía; porque en ellas assienta nuestro furor Cyrreho, como el

esmalte sobre el oro; y así mismo, nuestra serenísima hermana Pallas Minerua era Diosa de las ciencias. Y en España su progenitora Maya, hija de Atlante, ínclito Rey de ella, á todas nueue no auia dado ventaja. **Y también fueron insignes, en buenas letras, la dignísima Marquesa de Cenete, la celebrada Ysabella Joya de Barcelona; la eruditísima Sigea Toledana,** á quien por sus letras latinas y hebreas, la serenissima Reyna de Portugal, con increíble admiración recibió en su casa y hizo maestra de la classe que en ella tenía de mugeres ilustres; **Dona Angela Zapata, Doña Ana Osorio, burgalesa, y Doña Catalina de Paz, gloria y honor de Guadalajara, y otras españolas, sin número, que siempre han honrado las Españas,** señalándose en ellas en todos tiempos. Que ella no ponía defeto ni otra nota en la elegancia y eloquencia, donayres y sales de las comedias Españolas, muchas de las quales reconocía en esta parte por marauillas nuestras, inspiradas de nuestro celestial influjo. Que sola su censura era del único lugar público, y contexto de breue tiempo, y diuision de actos y scenas, en que se afirmaua auer ganado nuestra corona de laurel y auer faltado todos los cómicos Españoles. Los quales no se deuián ofender de esta censura, que muy más rigurosa era la de otras muchas personas, y señaladamente la del buen cauallero andante D. Qui-xote de la Mancha, cuyo Rozinante se atreuió á morder á nuestro cauallo Pegaso, y le dixo en jumental idioma que las comedias de los dichos poetas lo auian conuertido en cauallo Gradario, hazéndole discurrir algunas dellas, casi por todas las partidas del mundo con sus autores y actores. Que si algunas auian merecido el aplauso de grandes Príncipes y suspensión de aficionados á buenas letras, también mereció el aplauso de la Magostad, del prudentísimo Filipe Segundo y de los muchos Príncipes y doctos que le asistieron, la gran Comedia que en Milán se le representó en su viaje á Flandes, siendo Príncipe de las Asturias, cuyo escritor dize auer sido vna de las mejores que se auian representado en Italia; y esto le avia obligado á dezir la sola diuision de cinco actos, y las Scenas de nuestras Musas, Ninfas, Baco y Sileno, que ella assí mismo introduzca en su Tragicomedia. Que restituir la antigüedad, es de las mayores gentilezas de los bien entendidos; no archaysmo, sino fineza muy estimada. Que ya cesaua la disputa, si eran posibles ó no eran posibles las leyes y preceptos de su Arte, pues se vían guardados tan puntualmente en su primera y segunda parte. En las quales la licencia poética, usada discretamente, auia permitido que concurriessen los tiempos de Adonis con los de Atlante y los de Midas y Baco con los nuestros, y de nuestra querida Daphne, y con los de Pan, Vertuno y los demás. Que de los Dióses y Diosas introducidos como personas humanas no hablaua la prohibición de nuestro poeta Horacio, y menos de las transformaciones referidas en relación; y así mismo, no se entendía con las de los entreactos, que él llama Sátyros, dichos vulgarmente entremeses; porque en éstos principalmente se procura mouer á espectacion y entretenimiento; á lo qual mueuen más las apariencias. Que la multitud de personas era prohibida guando hablauan muchos juntos, causando confusión; no guando hablauan tres ó quatro, entre sí, y otras aparte, sin causalla. Porque nos suplicaua hiciésemos y proueyésemos, como tenia pedido y pidió justicia. Todo lo qual, visto en el dicho nuestro Consejo, se huuo el pleyto por concluso, y se recibió á prueua con cierto término; dentro del qual, por la parte de los Poetas, se presentaron todas sus Comedias y Tragedias fechas en Romance y lengua española, hasta estos tiempos del Magno Filipe Quarto, Rey de las Españas; con que vinieron cargadas muchas requas y carretas, que llenaron los archiuos y almacenes de nuestra Elicon. Y juntamente dixeron sus dichos muchos testigos, Poetas y no Poetas, que todos unánimes y contestes, depusieron que eran grandes y famosas las dichas Comedias y Tragedias, y que assí las vían intitular y ser auidas y tenidas comunmente por tales, con extraordinario aplauso de todos; y que todo lo demás, era nouedad y cosa de risa. Y por la otra parte, solamente se reproduxo su Tragicomedia, con los Poetas, con su demanda presentada; y se presentaron algunos testigos, pocos ó ningunos contestes, y todos los demás singulares, que aunque dixeron algo en su fauor, todos vinieron á concluir, que por ser cosa tan nueva para España, no se sabían bien determinar en decir su parecer; y assí se remitían á las leyes y ordenanzas de nuestra Poesía. Y auándose dado traslado á las partes de las dichas comedias y prouanças de conformidad, concluyeron por sentencia, y por nuestras Musas fue auido el pleyto, por concluso; y hallándome yo á la vista en la sala, y á la determinación en el acuerdo, pronunciamos sentencia definitiva del tenor siguiente:

En el pleyto entre partes, &c. Fallamos, que deuemos declarar y declaramos, la Tragicomedia de los Iardines, y Campos Sabeos, auer ganado nuestra corona de laurel en el arte, y preceptos, de los cómicos antiguos, á todas las comedias, y Tragedias Españolas, compuestas hasta los tiempos del Magno Felipe Quarto de las Españas. Y mandamos á nuestros poetas españoles, que en las comedias que de aquí adelante se hizieren, guarden las leyes, y preceptos de su primera y segunda parte, so pena de no ser tenidos de Nos por Cómicos ni Trágicos, y que los

mandaremos borrar y tildar del catálogo de nuestros poetas, y de los libros de nuestras mercedes, y situados, con destierro á nuestra voluntad, de las altas cumbres de nuestro Parnaso. Y mandamos se lea en todas nuestras academias, por Arte de buenas comedias, ley y pragmática sanción, hecha en nuestras Cortes, la dicha Tragicomedia, y sus reglas y preceptos. Y juzgando assí, lo pronunciamos, y mandamos, sin costas. Y que se execute esta sentencia, sin embargo de suplicación; y se despache carta executoria della.— Apolo, Febo, Calíope, Euterpe, Clío, Talía, Urania, Erato, Terpsícore, Polymnia, Melpómene.—Dada fue, y pronunciada la dicha sentencia en el Monte Parnaso, en su sala de Audiencia pública de Poesía, por su Magestad de nuestro Rey, y señor Apolo Febo y por las ilustrísimas Infantas, sus carísimas hermanas, las nueve Musas de su Real Consejo, de Poesía, que en ella firmaron sus nombres, en nueve de Octubre, de mil y seiscientos y veynete y tres años.—Por su mandado, Orfeo de Tracia, Secretario.—Porque vos mandamos que veays la dicha sentencia de suso contenida y la guardeys, cumplays y executeys, y hagays guardar, cumplir y executar según y como en ella se contiene: é no fagades, ni fagan ende al, so pena de la nuestra merced, y las demás penas en ella contenidas, y de todas sus Anticomedias, para la nuestra Cámara: so la qual mandamos á qualquier nuestro poeta, aunque no sea de los del número, os la notifique. Y dé testimonio dello, porque Nos sepamos cómo se cumple nuestro mandado.—Dada en los Iardines de nuestro Monte Parnaso, en primero de Março de mil y seyscientos y veyntiquatro años.—Apolo, Calíope. Euterpe. Talía.—Por su mandado. Orfeo de Tracia, Secretario. Registrada: --Anfión. —Por Chanciller. Anfión.

## LAS GRACIAS MOHOSAS CONTRA EL CORSÉ SOCIAL DEL S. XVII

Se trata de una disparatada comedia de lo absurdo en el que seis pretendientes tullidos, ciegos, tuertos y jorobados pretenden a las hijas, que son tres, Aglaya, Eufrosina y Talía, también cojas y ciegas, hijas de Baco Poltron, viejo ridículo.

Quieren elegir esposo y ellos compiten por ellas en una justa, combate y lucha poética, acabando con la resolución de que los seis se quieren casar con las tres, porque las tres hermanas no pueden decidirse por uno solo y quieren casarse con los seis, haciendo gala de una poligamia sin antecedentes y con el beneplácito del padre de las protagonistas.

La primera sensación que se extrae de este entreacto es la de asombro, y después, fascinación, pues cómo fue posible que una escritora sevillana del 1600 escribiera una obra de tal desvergüenza y que, además, se la dedicara a sus hermanas, que ya estaban en el convento, “para que las representaran con sus amigas en su recogimiento”.

Cierto es que, en el Barroco, el teatro de lo burlesco tuvo su máxima expresión, que ella lleva sus Gracias Mohosas al sumun de lo absurdo, contrastando con todo el romance idealizado entre Maya y Clarisel, pero sí que es cierto que no sólo encaja su obra en esta tradición, sino que critica, a su vez, ciertos preceptos de su tiempo.

Teniendo en cuenta cómo era la sociedad española el siglo XVII<sup>3</sup>, muy religiosa y guiada por los preceptos eclesiásticos y por la Inquisición, con unas normas morales muy rígidas y unas costumbres austeras tal y como emanaban de la Corte, a pesar de

ciertas licencias en algunos sectores de la población, por lo general a las mujeres se les exigía recato, dignidad y silencio, además de obediencia.

En infinidad de sermones sacerdotales y tratados moralistas guardados en archivos, se aprecian verdaderas odas a la sumisión femenina. La mujer debía vestir con recato, salir acompañada, cubrirse para ir a la iglesia y obedecer a los hombres de su familia; si sus padres decían de casarla, aunque fuera por conveniencia siendo así la mayoría de las veces, ella debía obedecer; el casarse por amor, si se daba, era entre las capas más bajas de la sociedad o en escasísimos casos aislados en los que una mujer se plantaba y decidía, pero no era lo normal debido a que corría el riesgo de ser desheredada, y las opciones de una mujer desheredada eran bastante más difíciles y turbulentas que un matrimonio por conveniencia.

La opción más aceptada para estas mujeres era acceder al primer matrimonio y, al enviudar, que solía ser pronto pues los maridos elegidos por sus padres solían ser mucho mayores que ellas, ya tenían más potestad, más libertad para decidir con quién casarse después o no casarse. Ya no dependía de sus padres sino de su propia dote y la herencia del marido, ya era independiente. Opción que muchas mujeres mantenían hasta su muerte para liberarse del yugo del matrimonio, otras en cambio deciden casarse, pero eso sí, esa vez con quien ellas mismas elegían.

Otra costumbre más a tener en cuenta, era que por lo general en una familia de varias hijas se dispusiera de una dote para la mayor, y si no había dote suficiente para las demás que solía ser lo normal en la mayoría de las familias, el convento era su destino al exigir éste una dote menor para entrar. Incluso en las familias nobiliarias, el matrimonio se destinaba a la mayor o las dos mayores y el resto iban al convento. Cosa que la misma autora vivió, ella por ser la primogénita se dejó para el matrimonio, sus hermanas ingresaron al convento. Como ya mencioné antes, lo normal en esta época eran los matrimonios de conveniencia, generalmente con un hombre mucho mayor que las mujeres, con el fin de aunar patrimonios y linajes, uno de los pretendientes ponía el dinero y el otro el apellido. La primera vez que Feliciano se casó fue por conveniencia, aunque ya no por sus padres, con un hombre adinerado y mucho mayor. Al enviudar, se casó al fin con el amor de su vida.

El tema de la trama en el entremés es la poligamia, pues ésta, en la realidad española del siglo XVII, como en toda la historia de España, era una opción prohibida por la Iglesia, en primer lugar, y también por la justicia laica. Los castigos por poligamia se remontan a la Edad Media, un hombre no podía tener dos esposas, mucho menos tres o

cuatro, aunque no se consideraba escandaloso que estuviera casado y tuviera una amante, pero sí estaba muy mal que tuviera barragana (amante a la que también mantenía).

Una mujer adúltera cometía tal delito que podía castigarse hasta con la muerte. Es más, la llamada barragana de un hombre casado, también podía ser acusada de adúltera independientemente de saber si estaba casado o no.

Por eso, el entremés *Las Gracias Mohosas*, resulta tan transgresor. Pues iba en contra de todos los preceptos sociales de su época y al mismo tiempo criticaba los cánones de belleza imperantes, pues los tullidos, feos, etc, no tenían cabida en la sociedad. Su familia se ocupaba de mantenerlos al margen en conventos o monasterios, sino acababan pidiendo limosna en la calle.

Pero especialmente para ellas, pues como en todas las épocas imperaba un canon de belleza específico con el que correspondía adaptarse para ser o resultar bella en su sociedad. Había una serie de perfecciones que la mujer debía cumplir para ser considerada bella en el siglo XVI y que continuaron en el XVII:

Tres largas: pelo, manos y piernas.  
 Tres cortas: dientes, orejas y senos.  
 Tres anchas: frente, tórax y caderas.  
 Tres angostas: cintura, rodillas y "donde pone naturaleza todo lo dulce"  
 Tres grandes ("pero bien proporcionadas"): altura, brazos y muslos.  
 Tres finas: cejas, dedos y labios.  
 Tres redondas: cuello, brazos y...  
 Tres pequeñas: boca, mentón y pies.  
 Tres blancas: dientes, garganta y manos.  
 Tres rojas: mejillas, labios y pezones.  
 Tres negras: cejas, ojos y "lo que vosotros ya sabéis

Este canon, extraído de *El costume de la donne* de 1536 de Morpurgo, era el que, contaba a modo de refrán, imperaba en Europa; en España se contaban las tres largas, tres finas, tres blancas, tres negras y tres rojas. Aunque era sabido el canon completo con variantes incluidas, como la misma Feliciano recoge en un soneto en su obra:

Canon de belleza que la propia Yleda recibe en este soneto de su enamorado Birano:

Blanco el color, los dientes y cabello;  
 negros los ojos, las pestañas, cejas;  
 labios, uñas y dos rosas Bermejas  
 naturaleza os odio, mi ídolo bello;  
 Largos cabellos, talle del pie al cuello  
 y manos; cortos dientes pies y orejas;  
 delgados labios, dedos y crisnejas;  
 cintura estrecha, y de la boca el sello;  
 Distantes las caderas, cejas, pecho;

Cabeza, pechos y nariz pequeña;  
hermosura perfecta consumada.  
Peregrino milagro, sólo he hecho  
con vos, mi luz, y con la bella Dueña,  
con el cojo Herrero maridada.

Estos cánones son ignorados por la autora en *Las Gracias Mohosas*, no así en el resto de su obra, pero sí que se permitió la licencia de escribir un entremés que fuera en contra de todo eso a modo, por qué no, de crítica.

*Salen AGLAYA, tuerta; TALÍA y EUFROSINA, ciegas, con tres muletas y muchos harapos, a un balcón, y BACO POLTRÓN, viejo ridículo, al teatro.*

Pues todos y todas independientemente de su aspecto pueden optar al amor.

En su realidad, las mujeres ante su primer matrimonio no decidían nada en pro de la decisión del mejor candidato elegido por sus padres. Pero en la obra, son ellas las tres, las que presionan al padre para que las case y, es más, exponen sus preferencias.

Al comienzo del segundo entreacto:

BACO.- Ocupad, hijas queridas, mis Gracias mohosas, ese balcón, que aunque pobre, no da la ventaja en integridad y castidad al de vuestra princesa Belidiana. Más espero en los dioses que es llegado el tiempo que os habéis de desenmohecer, siendo hoy piedras movedizas, para que ya no os cubra más moho.

AGLAYA.- ¿Saben ya nuestros seis pretendores que primero han de tornear y luego luchar, y últimamente justar poéticamente?

BACO.- Sí, hijas mías; ya saben que tú, Aglayca, quieres casar con el mejor tornero, y tú, Eufrosinica, con el mejor atleta, y tú, Talica, con el más terso poeta.

AGLAYA.- ¿Yo tornero, padre? No, sino torneador que torne.

BACO.- Todos, hija, tornean. Y no era malo un tornero que te hiciera y torneara una pierna de haya que te supliera esa muleta, y hiciera otras dos para tus hermanas.

AGLAYA.- ¿Yo hayana (mujer con pierna de madera de haya), padre? No, por cierto. Más quiero ser pígmea.

EUFROSINA.- ¿Yo atleta, padre? No quiero sino un buen luchador. ¿Yo, cuarta Furia infernal, hermana de Aletto, Tesifone y Megera?

BACO.- Calla, boba, que a los luchadores llaman atletas, porque van a la lucha aleando con las alas de los brazos extendidas, como los gallos.

TALÍA.- Yo, padre mío, más quiero asno que me lleve que caballo que me derrueque; más quiero un poeta jumental que sea un pedazo de asno, que un caballar que quiera ser el caballo Pegaso y llevarme volando por las nubes, y venga a dar con ambos en las caballerizas de los caballos del Sol, que nos quiten toda la poesía a bocados y coces; menos quiero torneador ni luchador, sino un **donoso poeta borriquillo, que no levante las manos del suelo, porque no me las ponga en la cabeza.**

El último verso que dice Talía es brutal e impactante. Ella quiere un hombre poeta, gracioso y humilde, que no la lleve volando a ningún lado, que ni siquiera levante sus manos del suelo para no ponérselas en la cabeza, o lo que es igual, de pegarle.

De una manera hilarante Feliciano Enríquez de Guzmán crítica a la sociedad que le tocó vivir, concretamente esas costumbres. Llevándolo al extremo y proponiendo un tipo de familia contraria a la fijada por la sociedad y la Iglesia, y marcada principalmente por la voluntad de ellas, de sus gracias mohosas. Aunque su papel en la obra es más escaso que el de sus pretendientes, en ellas recae el peso protagonista; ellas deciden casarse con todos en poligamia, ellas deciden qué torneos deben realizar, etc. Resultando muy llamativas la cantidad de veces que la autora pone en boca de sus personajes la misma palabra –poligamia-, para que quede bien claro que eso no era aceptado y sus personajes lo van a cometer con toda la alegría del mundo.

AGLAYA.- Digo, señores, que todos seis habéis andado valerosos caballeros, y todos seis sois dignos y merecedores de esta vuestra caballa, por quien habéis tan valientemente lidiado. En igual grado os quiero a todos; no es razón que haga agravio a ninguno de tales campeones. A todos seis os admito por míos por semanas, porque ninguno pueda quejar quejoso.

BACO.- ¡Ay, hija mía! ¿Bígama queréis ser? ¿Dos, tres veces, queréis ser gama?

AGLAYA.- No, padre; sino con seis gamos, quiero correr como gama. [...]

EUFROSINA.- Señor padre, todos han luchado valientemente con la misma palestra; no hallo superioridad en ninguno. Yo me ratifico en lo dicho y los quiero a todos seis. [...]

TALÍA.- No permitan los dioses, padre mío, que yo haga agravio a ninguno de tan divinos poetas. Padre mío Baco Poltrón, por lo que tienen de tus vidueños, los quiero a todos.

Otro factor de transgresión social hallado en la obra es el papel del padre, Baco Poltrón, que sólo advierte a sus hijas de no cometer poligamia:

BACO.- Eso no, hija mía, que será poligamia de gamos y gamas.

Pero no las obliga a nada, sino que respeta sus decisiones y finalmente casa a las tres con los seis.

BACO.- Por sola esa mohosa gracia, hija mía, redrojo mío, cuando no tuvieras otras mil gracias, merecías ser pollígama (mezcla de las palabras polígamo y polla –mujer jover-) de todos seis pollígamos. Yo, como padre, dispenso contigo y con ellos. [...]

BACO.- Pues, bobillas y bobillos, ¿había yo de hacer ese agravio a ninguno, y esa injuria a ninguna? ¡Ea, dad os todas y todos las manos, con la bendición de los dioses y la mía. ¡Tened! ¡Con qué facilidad os queríades papar diez y ocho bigamias! Tres veces seis, diez y ocho: tantas son. Esperad, que es menester que entendáis primero la suma ventura que todos habéis tenido en casar con vuestros iguales, que es la suerte más felice de los casamientos. El valor del hombre, en el cuerpo y en el ánimo asienta. El ánimo debe mandar, y el cuerpo obedecer. El uno tenemos común con los dioses, el otro con las bestias. Tontería y locura es anteponer la hermosura y dotes del cuerpo, a los dotes y hermosura del ánimo. ¡Oh hijos y hijas míos, qué prudentes habéis sido en buscar y preferir el valor de los ánimos, y no dárseos nada de la hermosura y gentileza de los cuerpos, y en haber solamente querido una tan honesta pasadla, que tasadamente os subministrará el cotidiano sustento y vestido, y tegumento de ellos. Habéis merecido, hijas, por vuestra discreción, el valor de los ánimos generosos de estos mendigos caballeros. Y vosotros ¡oh, dignos yernos míos poltrónicos! habéis merecido, por vuestra sabiduría, la hermosura y belleza interior de las almas de estas palomicas sin hiel.

¡Ea, hijos queridos, celebrad vuestras bodas! Dad os las manos y las voluntades, y hacedme abuelo de diez y ocho nietos, a nieto por matrimonio, con mi bendición y de Iuno, Venus, y Hymeneo y lo demás dioses.

En definitiva, Feliciana dejó su impronta para la posteridad aún sabiendo en vida que sólo lo escribió para ella, pero seguro que en el fondo tenía la certeza de que alguien vería su obra tiempo después. Lo importante es que ella escribió y escribió en un mundo de hombres, en el que sólo los hombres tenían el derecho y permiso para escribir, en un mundo donde estos censuraban a las mujeres que osaran escribir y les pedían una y otra vez silencio, apelando siempre a la sumisión requerida por ser mujer y por ser, según ellos, indigna del intelecto; pero ella no solo desoyó esas voces sino que además se atrevió a escribir, y escribió criticando la sociedad que le tocó vivir y luchó contra la negativa de publicar en Sevilla, logrando publicar tenazmente en Portugal.

Quiso dejar constancia de su vida, de sus pensamientos y de sus sentimientos, y aunque no tuvo repercusión en vida si la tiene 400 años después de su muerte.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Enríquez de Guzmán, Feliciana, *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, Lisboa, 1627. Digitalizado por la Biblioteca Nacional de España.
- Bolaños Donoso, Piedad, *Feliciana Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital*, Sevilla, Univ. de Sevilla, 2012.
- De la Rosa Cubo, Cristina, “La educación como vía de escape. El universo literario de Feliciana Enríquez de Guzmán”, *XIII Seminario permanente: Fuentes literarias para la historia de las mujeres*, La educación de las mujeres III, 2010-2011.
- De la Rosa Cubo, Cristina, “Utopía, espacios soñados y mito clásico en la Tragicomedia de Los Jardines y Los Campos Sabeos de Feliciana Enríquez de Guzmán” *Espaços e Paisagens Antiguidade Clássica e Heranças, Vol. II Línguas e Literaturas. Idade Média. Renascimento. Recepção*. Coord. por Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira, Paula Barata Dias, Coimbra, Universidad de Coimbra, 2016.
- Vélez-Sainz, Julio, “Alabanza política y crítica literaria en la Tragicomedia de los jardines y campos Sabeos de Feliciana Enríquez del Guzmán”, *Bulletin of the comediantes*, nº 1, 2005, pp. 91-105.
- Shergold, N.D. y Varey, J.E., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España*, Londres, Ed. Tamesis, 1958.
- Dubit, G. y Perrot, M., *Historia de las mujeres, vol. 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, Madrid, Ed. Taurus, 2000.



González, Lola, “Mujer y empresa teatral en la España del siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas”, *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, nº 2, 2008, pp. 135-158.

Ferrer Valls, Teresa, “La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: de actriz a autora”, Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal, y Almudena García González (eds.), *Damas en el tablado. Actas de las XXXI Jornadas Internacionales de teatro clásico de Almagro (1-3 de julio de 2008)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 83-100.

Ferrer Valls, Teresa, “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro”, *Revista Entresiglos* de la Universidad de Valencia, 2005, pp.1-25.

Ferrer Valls, Teresa, “La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII”, *Revista Entresiglos* de la Universidad de Valencia, pp.1-24.

**UNA DIVA MESSA AI MARGINI.**  
**LA VICENDA ARTISTICA E UMANA DI ANTONIA CAVALLUCCI**  
***A DIVA AT THE MARGINS. ANTONIA CAVALLUCCI'S***  
***ARTISTIC AND HUMAN VICISSITUDES***

*Fabio Contu*  
*Universidad de Sevilla*

**RIASSUNTO**

La cantante e attrice (o *cantattrice*) del Settecento Antonia Cavallucci, alla luce di ciò che siamo oggi in grado di ricostruire della sua triste vicenda artistica e umana, incarna, a partire dal secolo successivo (e incarna tuttora), a pieno titolo il senso profondo e disperante della marginalità femminile.

**Parole chiave:** Antonia Cavallucci, Giovanni Bianchi, Teatro, XVIII secolo.

**ABSTRACT**

The singer and actress (or *cantattrice*) of the eighteenth century Antonia Cavallucci, in the light of what today we are able to reconstruct about her sad artistic and human story, incarnate fully, from the next century (and still today), the deep and despairing sense of female marginality.

**Keywords:** Antonia Cavallucci, Giovanni Bianchi, Theater, XVIII century.

**1. UN PERSONAGGIO QUASI SCONOSCIUTO**

La cantante e attrice (o “*cantattrice*”) del Settecento Antonia Cavallucci, alla luce di ciò che siamo oggi in grado di ricostruire della sua triste vicenda artistica e umana, incarna, a partire dal secolo successivo (e incarna tuttora), a pieno titolo il senso profondo e disperante della marginalità femminile.

Davvero poco sappiamo di Antonia Cavallucci Celestini, infelice cantante e attrice romana, vissuta nella seconda metà del Settecento. Sappiamo che è figlia d'arte: suo padre, Bartolomeo Cavallucci (morto nel 1746), è stato un famoso Pulcinella. Sappiamo che, come attrice, ha partecipato alla prima messinscena del dramma per musica *Il finto*

*principe*, di Goldoni, nel 1749, nel ruolo di Lindora<sup>1</sup>. La figura di Antonia è stata studiata, in particolare da Antonio Montanari<sup>2</sup>, il quale così ne interpreta la vicenda umana e artistica:

Antonia Cavallucci scrive: «Mi dispiace, che nessuno è padrone di se stesso». Lei è un'artista dalla poca cultura e dalla condizione sociale misera, ma pronuncia con saggezza da fine letterata aristocratica una battuta capace di riassumere in modo fulminante una situazione (diffusa, non solamente sua) di donna sconfitta da troppe avversità ed umiliazioni. Di fronte alle quali è spinta dalla società del suo tempo a ricercare di continuo una protezione che è il surrogato ipocrita della paternità, ed è intesa non come una guida responsabile all'educazione ed al governo di sé, ma strumento di autodifesa usato per sopravvivere ad invidie e rivalità, anche a costo di subire quell'ambiguo senso di possesso che i costumi di allora garantivano al protettore, sino a farlo apparire non come un sostituto del padre ma un amante (accade alla stessa Cavallucci, a Rimini, con Iano Planco). (Montanari, 2004, online resource)

Ma, per delineare la sua vicenda, dobbiamo ricostruire il contesto dell'attività di laicizzazione del pensiero e della cultura italiana, operata da alcuni intellettuali dell'epoca, in particolare Giovanni Bianchi<sup>3</sup>.

Nel 1752, Bianchi, celebre medico e studioso di scienza (nonché educatore e maestro di Antonia) che aveva rifondato a Rimini l'Accademia dei Lincei nel 1745 (cfr. Montanari, 2004: 401-492), compone una dissertazione *In lode dell'Arte comica*, messa dalla Chiesa di Roma all'Indice dei libri proibiti.

## 2. LA MESSA ALL'INDICE DELLA DISSERTAZIONE

L'attività dei Lincei riminesi, proceduta in apparente tranquillità per sette anni, arriva a un punto di svolta la sera dell'11 febbraio 1752, quando (per l'ultimo venerdì di Carnevale), Bianchi organizza una riunione speciale. Prima fa esibire la Cavallucci al canto, poi recita la dissertazione lincea *In lode dell'Arte comica*<sup>4</sup> (Bianchi, FGMB *ad vocem*). Risultato: il vescovo di Rimini presenta a Roma quelle che un corrispondente di

<sup>1</sup> La notizia è riportata nel sito "Carlo Goldoni – Drammi per musica", a cura di: Università degli Studi di Padova e Casa di Goldoni, alla pagina web: <http://www.carlogoldoni.it/public/testo/testo/codice/goldoni%7Cprincipe%7C000>, consultata il 16 ottobre 2016.

<sup>2</sup> A dire il vero, Montanari ha studiato prevalentemente Giovanni Bianchi. Tuttavia, dato l'intrecciarsi delle vicende umane e giudiziarie di Bianchi con quelle della Cavallucci, si è interessato anche dell'attrice romana e, in generale, della condizione femminile nell'Italia del Settecento.

<sup>3</sup> Noto anche con gli pseudonimi di Iano Planco o Simone Cosmopolita assunti ufficialmente per questioni di omonimia, il riminese Giovanni Bianchi (3 gennaio 1693 – 3 dicembre 1775) era un medico ed è stato cattedratico di Anatomia Umana presso l'Università di Siena dal 1741 al 1744, incarico cui era stato chiamato dal Granduca di Toscana.

<sup>4</sup> Il testo della dissertazione è pubblicato a Venezia con questo titolo: *In lode dell'arte comica. Discorso del signor dottor Giovanni Bianchi Nobile e Medico primario della Città di Rimino, pronunziato da lui l'ultimo venerdì di carnevale dell'anno 1752 in sua casa in una accademia solenne de' Lincei*. L'originale manoscritto si trova alla Biblioteca Gambalunghiana di Rimini (BGR), al fascicolo 201, del "Fondo Gambetti, Miscellanea Manoscritta Riminese, *ad vocem* Giovanni Bianchi" (d'ora in poi, "FGMB *ad vocem*").

Bianchi chiama “illustrissime e reverendissime insolenze” (FGLB *ad vocem*, 1 marzo 1752) per il concerto di Antonia e, in più, perfino il terribile teologo domenicano padre Daniele Concina si scaglia contro la giovane, definita “puttanella” in quanto attrice.

Le manovre ecclesiastiche riminesi producono l’effetto desiderato. Contro il discorso *In lode dell’Arte comica*, si celebra a Roma, presso il tribunale del Sant’Uffizio, un processo affrettato e irrituale, che porta alla condanna del testo.

Bianchi ottiene da papa Lambertini, Benedetto XIV (con il quale può vantare un’antica amicizia), che la condanna rechi soltanto il titolo dell’opera, e non anche il nome dell’autore. Ma, tra le carte di Bianchi nella Biblioteca Civica Gambalunga di Rimini, è stato rinvenuto un inedito sonetto manoscritto anonimo, ma presumibilmente di sua mano, una satira contro lo stesso Benedetto XIV che recita:

Ma cazzo! Santo Padre ogni ordinario  
Ci vengono nuovi guai, nuovi pericoli  
E voi posate quieto il tafanario  
Grattandovi i santissimi testicoli.

Ci vuol altro che aggiungere al Bollario  
Chiose, Brevi, Paragrafi ed Articoli  
e studiar la riforma del Breviario  
per fare i Santi Grandi uguali a Piccoli.

Tutto ciò Padre mio non vale un pavolo  
e forse voi le chiamereste Buggere  
in altri tempi, e vi dareste al Diavolo.

Or mentre ce ne andiamo in precipizio  
Voi coglionando ci lasciate struggere  
per Dio, che ci venite in quel servizio.<sup>5</sup>

Bianchi, per la condanna all’Indice, viene accusato di aver fatto apologia della Chiesa anglicana, più tollerante di quella romana nella considerazione degli attori e, in generale, più libera in materia di teatro rispetto al controriformismo cattolico. Egli, da buon erudito, in realtà ha soltanto difeso la tradizione classica, costruendo la sua difesa su due domande. Prima di tutto, se la Chiesa permette la lettura delle commedie di Plauto e di Terenzio, perché nega il permesso di rappresentarle? In secondo luogo, perché debbono essere considerati “infami” quei comici che le rappresentano venalmente, mentre diventano onesti quei che le rappresentano gratis?

---

<sup>5</sup> Si tratta di un sonetto scritto o ricopiato da Bianchi. Oltre alla versione conservata nella Biblioteca Gambalunghiana, ne esiste una copia a Osasco (provincia di Torino), anch’essa anonima, nella collezione di Carlo G.B. Cacherano, conte di Cantarana.

In realtà, di Bianchi danno fastidio agli ecclesiastici gli studi scientifici, come un'epistola del 1749 (edizione a stampa di una dissertazione lincea), dedicata ai "mostri". In essa si mette in dubbio il concetto di perfezione naturale del sistema aristotelico-tomista. L'opera sui "mostri" è oggi considerata il più importante scritto scientifico di Bianchi.

L'insegnamento svolto da Bianchi e l'attività dei suoi Lincei possono facilmente essere accusati di allontanarsi dall'ortodossia della Chiesa: fatto, questo, che inquieta il clero cittadino, il quale approfitta della "scandalosa" apparizione di Antonia Cavallucci per vendicarsi, creare uno scandalo, imbastire un processo, preparare e far pronunciare una condanna formale che, però, Roma dimentica, quando sul soglio di Pietro sale Giovanni Vincenzo Ganganelli, papa Clemente XIV, che Bianchi ha educato tra le proprie mura domestiche e dal quale è addirittura nominato archiatra segreto onorario. Riferisce, infatti, Gian Ludovico Masetti Zannini che "la condanna all'Indice in cui era incorso per certe sue tesi, restava in vigore senza altre conseguenze, giacché prima Clemente XIV poi Pio VI lo nominarono loro Archiatro onorario" (Masetti Zannini, 1991: 352).

Per la dissertazione sull'arte comica, Bianchi riceve nel 1761 gli elogi di Voltaire. "Vous avez prononcé, Monsieur, l'éloge de l'art dramatique, et je suis tenté de prononcer le votre" (FGLB *ad vocem*, 1761): così comincia una lunga lettera del filosofo francese, in cui viene esposta una difesa del teatro e della sua funzione nella società. Il messaggio di Voltaire forse infastidisce ancor di più gli ecclesiastici riminesi che, alla morte di Bianchi, cercano di ostacolare la pubblicazione dell'orazione funebre composta in suo ricordo da un ex allievo, il sacerdote Giovanni Paolo Giovenardi. Questi racconta che, per il nipote di Bianchi, Gerolamo, medico all'ospedale della città, teme una "vendetta trasversale" da parte del vescovo di Rimini, nel caso che contribuisca a diffondere l'opuscolo in ricordo dell'illustre zio.

### **3. IL COINVOLGIMENTO DI ANTONIA E IL CARTEGGIO CON GIOVANNI BIANCHI**

Nella vicenda, come dicevamo, rimane coinvolta anche Antonia. Come già detto, Bianchi, che probabilmente già conosce l'attrice, la fa esibire nel canto, nella riunione dell'Accademia, prima di pronunciare la sua dissertazione.

Antonia, in quel momento, deve essere più o meno venticinquenne: i figli d'arte esordiscono presto e lei calca il palcoscenico da undici anni in ogni parte d'Italia, da

Torino alla Sicilia, dalla Calabria a Padova. È maritata da due anni, ma sono, come vedremo più avanti, nozze infelici.

Al teatro di Rimini, i nuovi spettacoli di Antonia Cavallucci (commedie in cui recita prevalentemente la parte della *Serva*), creano disordini ai quali si cerca di porre riparo con un bando del 25 gennaio 1752 che fa divieto al pubblico di salire sul palcoscenico per festeggiare l'attrice. Dell'esistenza di questo documento inedito c'informa la stessa artista con un generico accenno in una lettera a Bianchi (FGLB *ad vocem*, 24 febbraio 1752). Ovviamente, nel bando è taciuto ogni riferimento ad Antonia Cavallucci, e si parla soltanto dello "sconcerto, che derivar suole dal trasferirsi le Persone in tempo delle Recite delle Comedie [...] sul palco" (*Ibidem*)<sup>6</sup>

Dunque, quando si arriva all'11 febbraio 1752, con la serata ai Lincei e la dissertazione di Bianchi preceduta dall'esibizione dell'artista romana come cantatrice con accompagnamento di musica, c'è già in città un clima avverso nei confronti di Antonia Cavallucci. Scrive Montanari:

Quel concerto, depurato dai trionfi banali dell'ordinaria presenza nei teatri, avrebbe dovuto recarle un onore artistico più solenne e duraturo della fama consueta sino ad allora conquistata. Nelle intenzioni del suo generoso ospite, doveva essere una specie di pubblica incoronazione fatta in nome dell'Arte e della Scienza, con un cerimoniale vagamente tardo-arcadico e certamente degno degli eruditi riuniti non per cercare un divertimento qualsiasi, ma per testimoniare la perfezione della loro cultura, nel sussiego di quell'incontro accademico. Invece per Antonia Cavallucci è semplicemente l'inizio di altre giornate molto amare. (Montanari, 2004, online resource)

L'esibizione le fa acquisire un'immediata notorietà che le si ritorce subito contro, perché la *performance* provoca grande scandalo in città. Bianchi, allora, allontana la ragazza, spedendola a Bologna e Ravenna con lettere di raccomandazione che, come vedremo, praticamente a nulla servono. Infatti, come già detto, contro la Cavallucci il vescovo di Rimini, Alessandro Guiccioli, inoltra a Roma "illustrissime e reverendissime insolenze", come riferisce a Bianchi il suo corrispondente, Giuseppe Giovanardi Bufferli: al potere laico cittadino, contro di lei, s'è aggiunto ora anche il potere ecclesiastico.

---

<sup>6</sup> La data della pubblicazione del bando è una traccia che in modo inequivocabile porta ad Antonia Cavallucci, regina di quella stagione teatrale, come lo stesso Bianchi racconta in un passo dell'*Arte Comica* dove leggiamo che Rimini doveva avere "molto obbligo" verso di lei, perché con la sua "gentilezza, e grazia" aveva "quasi per un mezz'anno sulle Scene rallegrati onestamente gli animi de' nostri Concittadini".

L'attrice non riesce a capacitarsi del significato dello scandalo, avverte soltanto di essere stata sconfitta ancora una volta<sup>7</sup>, come possiamo constatare dalla lettera scritta a Bianchi da Bologna, subito dopo la precipitosa fuga da Rimini:

Potrò ben dire di aver incontrato in questa Città di Rimini poca buona sorte, dove avendomi affaticata per acquistarmi qualche poco di benevolenza e gratitudine. In premio delle mie fatiche mi sono acquistata de' malevoli, e delle persecuzioni, e trà li Amici che mostravano esser nostri sviscerati ed a mé favorevoli, non posso dire d'aver ricevuta nessuna cosa. Come volessi dire una cena o un pranzo. Ben, sia mercé la vostra bontà e carità non avea bisogno de' loro pranzi. Solo mi rincresce d'esser partita di Rimini per voi, che spero di vedervi ben presto in Bologna per mia consolazione, e per dispetto de' miei malevoli. (FGLB *ad vocem*, 24 febbraio 1752)

Ma l'attacco ad Antonia è strumentale: attraverso la Cavallucci si vuole colpire il suo protettore. Come abbiamo già detto, Bianchi è da sempre insofferente verso l'ortodossia filosofico-scientifica della Chiesa, ed è in stretta concorrenza rispetto al monopolio pedagogico e culturale dei religiosi, sia con il proprio Liceo privato che con i rinnovati Lincei. Antonia, pertanto, paga per "colpe" non sue.

Il rapporto fra Antonia e Giovanni è stato ampiamente dibattuto.

Masetti Zannini parla di un "innamoramento" del maturo filosofo riminese per la giovane cantante romana (Masetti Zannini, 1991: 349-358)<sup>8</sup>. La Cavallucci forse conosce Bianchi prima del 1751, anno a cui appartiene la prima delle sue lettere inedite al nostro medico, in cui si legge che quella è la terza missiva spedita a Bianchi (FGLB *ad vocem*, 25 marzo 1751). L'immagine complessiva che ne emerge è quella di una donna in miseria, sempre alla ricerca di aiuti e di protezione. Lei considera Planco un "caro papà" (*Ibidem*) a cui chiede "una difesa sopra il fatto del mio matrimonio, che lei credo, che di già sappia come fù perché ce l'ho raccontato più volte" (*Ibidem*); difesa da "imparare a memoria" (*Ibidem*), a quanto pare, per ripeterla davanti a qualche pubblica autorità. I rapporti tra Bianchi e la cantattrice conoscono momenti burrascosi, almeno dal punto di vista epistolare, che sono la testimonianza del desiderio, da parte di Antonia, di affermare la propria dignità, nonostante le angustie. Scriverà:

se le vostre finezze le vendete a prezzo di rimproveri e lagrime, vi dico che potete fare a meno di favorirmele: io per mé non sò capire la vostra intenzione e il vostro umore, o vero, che io sono

<sup>7</sup> Come vedremo, già la vita privata di Antonia è colma d'amarozze; in più, la Cavallucci patisce la doppia discriminazione che subisce: come donna e come attrice.

<sup>8</sup> Non dello stesso avviso è Montanari, che scrive: "Qualche corrispondente planchiano equivoca sul ruolo di protettore svolto da Bianchi per Antonia Cavallucci, e lo crede coinvolto in una sorta di ridicola avventura amorosa che l'interessato nega con vigore. Nelle sue parole non c'è ipocrisia. In esse pare rispecchiarsi un dato di fatto obiettivo, forte più di ogni smentita: non aveva, il nostro Planco, né lo spirito né soprattutto l'età del vagheggino." Al tempo della dissertazione, Bianchi aveva cinquantanove anni: circa trentacinque più di Antonia. (Montanari, 2004, online resource)

volubile, ma voi scusatemi, non mi conosciete né alla digiuna, né alla satolla; mi meraviglio di voi, che trattate così con me dopo avermi mostrato tanto parziale e favorevole, starei per dire che mostrate tutte finzioni [...]; godeva la mia quiete, e dopo che vi conobbi non ebbi un'ora di pace, che è vero, che mi avete regalata [...] ma io so li spasemi, e rancori, che provoca solo nel vedervi: perdonate: io questo non volevo scriverlo, ma così mi mortificate senza motivo [...] tanto più che voi potete essere [...] nonno. (FGLB, *ad vocem*, 4 marzo 1752)

Ma già il 18 marzo lei chiede perdono a Bianchi (“Caro quanto padre”, è l’instestazione della lettera; FGLB, *ad vocem*, 18 marzo 1752), delle proprie “sciocchezze e malagrazie”. E il 22 marzo lo prega “a mitigare queste sue mortificazioni le quali [...] mi passano l’anima” (FGLB, *ad vocem*, 22 marzo 1752), e di soccorrerla: “non fate che mi riduca a mangiar di nuovo le mosche” (*Ibidem*). Antonia vive nella miseria più umiliante.

Il 12 aprile la donna narra a Bianchi di una burrascosa vicenda a Bologna:

lui mi scrive [...] che andassi dallo stesso già che lui non vuol venire dà mé mà io li rispondo, che lui [h]a una sua donna in casa per la qual cosa io non mi attento d’andarci tanto più che questo signore vi lasciò detto, che io volevo far l’amore con lui sé pure questo sia vero: perché avendo io domandato, a persona, che lo conosceva perché lui non sia venuto più, mi rispose, che non voleva più venire perché io voleva fare l’innamorata seco. (FGLB, *ad vocem*, 12 aprile 1752)

Gli amici bolognesi di Bianchi, cui pure egli aveva raccomandato di prendersi cura dell’attrice, sembrano invece divertirsi con questa ragazza, inesperta dei più riposti aspetti delle convenienze sociali, e paiono prenderla in giro con le loro formalità da salotti aristocratici, rivelando la bassa considerazione che, all’epoca, si aveva delle attrici, assimilate alle prostitute di basso rango.<sup>9</sup>

Nel contempo, la Cavallucci chiede a Bianchi un aiuto economico:

e pure mi prometeste in Rimino, che qualche volta mi avereste soccorso di qualche carità, e questo lo potreste ora ancor fare [...] in virtù della mia fedeltà, e dell’amore che mi avete portato [...] fate conto di dar tante messe alle anime del purgatorio, ed io pregharò Idio per la di lei salute. (*Ibidem*)

Il 12 maggio ribadisce: “mi avete fatto più di padre” (FGLB, *ad vocem*, 12 maggio 1752), e lo invita a

ripigliare di nuovo il bel titolo di figlia, che tale io fui, e là sono, e là sarò finche vivarò. Per pieta caro Papà fate, che io sia tale, e che in congientura possa far vedere queste nostre lettere per far conoscere a tal uni quello, che sinestramente credono. (*Ibidem*)

<sup>9</sup> Colpisce, leggendo la lettera, il fatto che tutto il suo discorso si riduca ad allontanare da sé quell’accusa di voler “far l’amore”, che non sembra nemmeno indignarla, tanto è abituata ormai, sola e povera, a esser considerata solo come infimo strumento per appagare un desiderio.



Dall'inizio di maggio, Antonia si è trasferita a Ravenna, dove è riuscita a ottenere una scrittura come cantante d'intermezzi: "spero in Dio di non far più la comica perché sono poco stimata. La musica, è più decorata, e virtuosa" (*Ibidem*). Per sette anni il suo mestiere è stato quello di cantatrice: soltanto "per non fare la puttana mi è convenuto fare la comica" (*Ibidem*).

Ma, stando a quanto riferisce la Cavallucci, Bianchi insinua qualcosa "circa delli giovanotti, che venivano in casa mia" (FGLB, *ad vocem*, 24 maggio 1752). Lei giura la sua innocenza, terminando la lettera con un insolito tono confidenziale: "Caro Bianchi perdonami, e credimi sempre quella, che fui sono e sarò fino alla morte" (*Ibidem*)<sup>10</sup>. Una settimana dopo, però, la Cavallucci affronta di nuovo la questione, ma con diverso registro:

io poi non pretendo che lei prosegua altro impegno per me, e sappiate che di già l'ho capito dà un pezzo, che lei [h]a finito questo suo caritatevole impegno né più lo voglio né lo pretenderò già mai in vita mia, ma li fo sapere, che questo suo impegno di già tutti lo sanno, e sanno come lo sò ancor io che ora è finito [...] e non mi mortifichi più con questi abatini e zerbinotti (FGLB, *ad vocem*, 31 maggio 1752).

Tutte storie inventate da un suo "contrario" (*Ibidem*) che lei ben conosce, dunque. E, se qualche lettera è stata lunga, si giustifica la giovane, era "appropriazione de' suoi capitoli" (*Ibidem*).

Successivamente, la Cavallucci, nella sua commovente ingenuità, scrive a Bianchi mostrando di sentirsi addirittura in colpa per ciò che è successo: "io poi vi domando scusa se mai vi scrissi in maniera che li avessi potuto dare un minimo dispiacere." (FGLB, *ad vocem*, 7 giugno 1752).

Nell'ultima lettera di Antonia Cavallucci a Bianchi, l'attrice scrive: "stimai che lei non agradisce più la mia Amicizia, o per dir meglio la mia servitù" (FGLB, *ad vocem*, 2 dicembre 1753). Dichiarò di non aver dimenticato "la memoria per i tanti favori, e grazie ricevute, ma da me non meritate" (*Ibidem*); e prega il "riveritissimo signor Dottore" (*Ibidem*) di farla degna di sue nuove corrispondenze. Ma Bianchi non le scriverà più.

---

<sup>10</sup> Le insinuazioni di Bianchi nascono dalle notizie bolognesi ricevute da monsignor Giuseppe Pozzi il quale, il 4 maggio 1752 (FGLB, *ad vocem*) gli aveva infatti scritto che la donna "avea sempre la casa piena di gente di poco credito, e s'era scelta per protettore" un conte "di pochi denari, e atto più a far l'amore che a proteggere."

#### 4. “A PREZZO DI RIMPROVERI E DI LAGRIME”

Abbiamo, questo punto, il quadro più completo possibile della vicenda umana di Antonia. Nelle lettere a Bianchi, la donna racconta la propria vita disperata.

Dopo aver peregrinato per l'Italia da Torino alla Sicilia, dalla Calabria a Padova, l'attrice è approdata a Rimini attorno al 1750. Suo padre Bartolomeo, celebre Pulcinella, è morto nel 1746. Ma arcigna custode delle misere sostanze che ricava dall'esercizio dell'arte è la madre, che nel 1749 l'ha costretta a sposare un tal Celestini, uomo violento e avaro che la trascura e la maltratta, facendola vivere nei più gravi stenti. L'unica cosa preziosa che Antonia, agli occhi degli uomini suoi contemporanei, possiede è la bellezza. Uomini di ogni età, assistendo ai suoi spettacoli, ne sono talmente affascinati da trasformarsi in una folta schiera di corteggiatori sognanti. Tanto chi non cerca quanto chi spera di trovare ascolto nel cuore della giovane si sfoga componendo versi che ne esaltano la grazia e la gentilezza. Giovanni Bianchi non sfugge a questa casistica e dedica alla giovane un'ode anacreontica, pubblicata a Pesaro nel 1752. La riportiamo per intero (Bianchi, 1752: 3-8), perché nei toni elogiativi adoperati dall'autore ben si possono comprendere il proprio atteggiamento nei confronti della *cantatrice* e la delusione di lei per il cambio d'atteggiamento di Bianchi, avvenuto proprio quando lei avrebbe più avuto bisogno di lui:

Fiamma dell'anime,  
Gentil Donzella,  
Piuché altra amabile,  
Se non più bella,  
Per poco ascoltami,  
Che in dolci modi  
Vuo dir tue lodi.

Ascolta un fervido  
Inno d'onore,  
Figlio di candido  
Sincero core,  
Che non sa fingere,  
Che chi si vergogna  
Di vil menzogna.

Di tue bellissime  
Nere pupille,  
Ond'escon fervide  
Chiare faville,  
O quanto il tremulo  
Lume vivace  
M'alletta e piace.

Armata Pallade,  
E tu, che sei  
Piacer degli uomini,  
E degli Dei,  
Ridente Venere,  
Avesti mai  
Sì vaghi rai?

Del volto i morbidi  
Tersi candori,  
Che vezzi spirano,  
Spirano amori,  
O quanto, amabile  
Donzella, ammiro  
Qualor ti miro.

Ma gli occhi, il tremulo  
Lume vivace,  
Che tanto allettami,  
Che tanto piace,  
Il volto morbido  
Non m'incatena,  
Non mi dà pena.

Fiamma dell'anime,  
Gentil Donzella,  
Più raro amabile  
Pregio, che bella  
Più ch'altra renditi,  
Sol m'incatena,  
Sol mi dà pena.

Tua voce armonica,  
Ch'or dolce, or grave,  
Ma sempre tenera,  
Sempre soave  
Dai labbri sciogliesi,  
E in bei concetti  
Tempra gli accenti;

Qualor tra lucide  
Notturme scene  
L'orecchio docile  
A ferir viene,  
Con dolce, incognita  
Forza d'amore  
Mi lega il core.

Qual nuovo insolito Stupor, se Orfeo Al suon di concava Lira poteo Trar seco attonite Le selve, e i pronti Seguaci monti?	Le disperate Furie agitate;  Se al fin, egregio Divin Cantore, Insaziabile Cieco livore Lasciar doveati Di crudo scempio Funesto esempio!	Che in vasti innalzasi Flutti, non teme Nocchier, che a placido Sicuro porto Mirasi scorto.  Virtute è il placido Porto beato, Che all'onde involati D'avverso Fato; L'amico Genio, Che ti difende, Per man ti prende.
Se là fin d'Erebo Le disperate Inesorabili Furie agitate L'ascoltan placide, Se ubbidiente Cerbero il sente?	Ma Tu, dell'anime Fiamma, e desio, Sorte sì barbara, Destin sì rio, S'altrui d'invidia Oggetto sei, Temer non dei.	Seco le torbide Procelle insorte, Che in van minacciano Perigli e morte, Seco que' tumidi Rei flutti infidi Sogguardi, e ridi.
Abi Vate misero! Che valse poi Aver fin d'Erebo Co' modi tuoi Placate e domite	D'un mar, che mormora, Che irato freme,	

Bianchi si definisce “candido / sincero core / che non sa fingere / che si vergogna / di vil menzogna” e, in ragione di questa propria auto-affermata rettitudine, può tessere le lodi di Antonia, le quali si concentrano, prima di tutto, sulla bellezza della donna (lei è “piacer degli uomini / e degli Dei, / ridente Venere”). Nel ritratto costruito da Bianchi, lei è “gentil donzella / piucché altra amabile / se non più bella”, e su questo lui fonda la differenza di *status* tra i due, la distanza gerarchica tra l'intellettuale, che prende sotto la propria ala benevola e protettiva la giovane e ingenua artista, e la sua protetta. Oggi, la sociologia chiama questo atteggiamento -evidentemente antico- “sessismo benevolo” (cfr. Volpato, 2013: 62-63): un insieme di atteggiamenti elogiativi nel tono, ma che riduce l'interlocutrice a un ruolo stereotipato dal quale non deve uscire, con l'obiettivo di ottenerne il controllo. La definizione è relativamente recente, ma Bianchi dimostra di conoscerla e di applicarla istintivamente già nel proprio tempo.

Successivamente, passa alla lode della “voce armonica” di lei, “ch'or dolce, or grave, / ma sempre tenera, / sempre soave / dai labbri sciogliesi, / e in bei concetti / temprà gli accenti.” Ma non si tratta, in realtà, di una vera lode della sapienza teatrale e canora della *cantattrice*: la sua arte è ammantata d'un erotismo non troppo velato, tanto che la voce di lei, che s'è sciolta tra le labbra “tra lucide / notturne scene”, ferisce “l'orecchio docile”, al punto che “con dolce, incognita / forza d'amore / mi lega il core.” Da qui si dipana, nelle successive cinque strofe, il paragone tra Antonia e la figura mitologica di Euridice. Nella costruzione della metafora, l'arte sembra svolgere per Antonia il ruolo che Orfeo svolge per Euridice, ma con esito più rassicurante: “l'amico Genio, / che ti

difende, / per man ti prende. // Seco le torbide / procelle insorte, / che in van minacciano / perigli e morte, / seco que' tumidi / rei flutti infidi / sogguardi, e ridi." Tuttavia, l'erotismo che ammantava quell'arte sembra sottilmente suggerire, ancora una volta, che, laddove non arrivasse la sapienza teatrale e musicale, a salvarla da "sorte sì barbara / destino sì rio / s'altrui d'invidia / oggetto sei" sarà la bellezza (di cui l'arte, per Bianchi e per i suoi contemporanei, è parte). E il finale assume, così, il valore di una pura (oltreché falsa) *captatio benevolentiae* di rito, un "fervido / inno d'onore" costruito da uno spirito eletto, in grado di comprendere questo esempio di superiorità della donna, surrettiziamente elogiata per negarne l'autonomia.

Antonia farà esperienza di ciò che si cela dietro a quel rapporto apparentemente paterno e protettivo, tant'è che al comportamento brillante che lei assume sulla scena, si contrappone la tristezza da cui è caratterizzata la propria vita privata.

La sfortunata situazione coniugale è aggravata dalle difficoltà di trovar scritte, nonostante il talento e il successo che riscuote ogni volta che si esibisce. Forse, paradossalmente, a renderla invisibile ai benpensanti ed ai custodi della pubblica moralità<sup>11</sup> è proprio la sua avvenenza, facilmente scambiabile, da quelle menti, per un veicolo di seduzione diabolica, sulla scia delle opinioni allora comuni (che Bianchi, col sottile erotismo delle sue parole, tra le righe conferma).

L'attrice vorrebbe separarsi dal marito con la pronuncia di un tribunale ecclesiastico e proprio a Bianchi chiede, il 25 marzo 1751, una memoria da recitare in quella sede. Vuole dimostrare che le è stato estorto il consenso: "in pubblica chiesa mi sono dichiarata con il confessore che non lo volevo, e che lo mettevo in carico della sua coscienza, e di quella di [mia, N.d.R.] madre" (FGLB, *ad vocem*, 25 marzo 1751). Accusa il marito d'esser violento: "mi à ferita tre volte se non baston due" (*Ibidem*); "in tre anni non mi aveva mai portato un tocco di pane" (*Ibidem*). E poi c'è un debito del coniuge, di ottanta o cento scudi. Lei ha dovuto mantenere casa, madre e serva, sborsare soldi per vestirsi, calzarsi, e rimediare l'occorrenza alla vita d'ogni giorno (*Ibidem*).

L'esibizione riminese, che dovrebbe segnare la fine dei patimenti, incontra invece, tra le polemiche a non finire che provoca, anche la disapprovazione di accademici (cfr.

<sup>11</sup> L'autorità vegliava attentamente sulla pubblica moralità, come dimostra un editto (senza data) rinvenuto in archivio storico comunale, Archivio di Stato di Rimini (ASRI), in AP 638, 2. *Teatro*, dove sono riportate le regole stabilite dal Governatore, "da osservarsi ne' Veglioni del Pubblico Teatro": era proibito "levarsi la Maschera dal Viso sotto qualunque pretesto", e con la minaccia "di essere immediatamente cacciato dalla Festa". Nessuno "o sia Uomo, o sia Donna" poteva "usar forza, o violenza nel voler far ballare le Maschere", con la medesima minaccia "ed anche al altre pene corporali ad arbitrio di Sua Eminenza". Per i balli infine, occorreva seguire "l'ordine, e metodo stabilito dalli Signori Eletti" alla sorveglianza del teatro, a cui toccava risolvere eventuali controversie "sulla precedenza del Luogo, e del tempo".

Masetti Zannini, 1974: 61) risentiti e scandalizzati come Lodovico Coltellini, il quale approva la dissertazione in sé (“Lodo, e lodai la sua lezione sull’arte comica” -FGLB, *ad vocem*, 29 maggio 1758-), ma ritiene inopportuno “lodare una bagasciuola, una puttanelle dichiarata, che tali sono generalmente queste contrabbandiere, che millantano il nome di virtuose” (*Ibidem*).<sup>12</sup>

Non era soltanto Coltellini, a pensarla così a proposito delle attrici. Come già anticipato, il celebre padre Daniele Concina, “violento e torrentizio teologo domenicano” (Venturi, 1969: 133), le definisce “putidulae meretriculae” (leziose puttanelle), in un volume apparso nello stesso 1752, nel quale, in tutta fretta, mentre già i torchi sono al lavoro, aggiunge un paragrafo dedicato proprio alla dissertazione di Bianchi, accusato di scrivere da pazzo (Concina, 1752: 207-211).<sup>13</sup>

Il teatino padre Paolo Paciaudi definisce la Cavallucci un’“infame sguadrina” (Collina, 1957: 20) e “cortigiana svergognata” (*Ibidem*), d’accordo con Giovanni Lami che la definisce semplicemente, alla francese, una “figlia di gioia” (FGLB, *ad vocem*, 29 gennaio 1752).<sup>14</sup>

A conferma del pregiudizio nei confronti di lei e della sua professione, una volta fuggita da Rimini e giunta prima a Bologna e poi a Ravenna, la donna deve contrastare persino gli assalti di chi, su raccomandazione di Bianchi, dovrebbe aiutarla. Per questo invoca l’aiuto economico di lui, chiamandolo “mio padre” e anche “nonno”, mentre sul medico ricade il sarcasmo degli amici che lo accusano di essersi innamorato di una ragazza allegra.

Allineati con tutti costoro sono naturalmente anche gli ecclesiastici curiali cittadini, se il caso genera quelle che il corrispondente romano di Bianchi, Giuseppe Giovanardi

<sup>12</sup> Di “questa razza di Donne”, suggerisce Coltellini nella stessa epistola, Bianchi dovrebbe “dir male” nelle composizioni, “e dir loro molto bene in Camera”. In precedenza (FGLB, *ad vocem*, 3 maggio 1758), Coltellini aveva accusato il Restitutore linceo di aver profanato l’“illustre Accademia” riminese “con quella sua Druda Cantatrice, a cui poteva contentarsi di fare soltanto da Maestro di Cappella”; e di essersi fatto “coglionare addirittura” per una donna che meritava soltanto d’“essere mandata a far dei Bambini”. Prosegue il testo: “Testimon ne sia la Cavalluccia / che fece il Dottor Bianchi andare a gruccia”. Coltellini aveva giustificato la sua sentenza scrivendo: “le Donne ancor io le conosco abbastanza, e mi picco nell’istesso tempo aver avuto la fortuna, che niuna di esse Donne sia giunta a conoscer me”.

<sup>13</sup> Egli tace il nome dell’autore della lezione, opera stesa “elegantly stylo italicico”, in segno di rispetto per la sua perizia nell’arte medica: “ceterasque dotes, quibus claret, colo, et suspicio. Sermonis dumtaxat errores Christianae professioni perniciosissimos refellendos suspicio [...]” (Concina, 1752: 207). Padre Concina se la prende con attrici, cantanti e saltatrici perché, a suo dire, rovinano le famiglie nobili, irretendo i loro giovani rampolli, i quali sperperano per tali donnacce, oltre al patrimonio, anche la salute del corpo e dell’anima (cfr. *Ivi*: 210).

<sup>14</sup> Dice estesamente Paciaudi: “Ma era desiderabile, che a un tale ottimo libro avesse data occasione tutt’altro che quella infame sguadrina, il cui nome non ista bene col vostro. Voi la chiamate *valorosa fanciulla*: fanciulla non è una cortigiana svergognata; la dite *valorosa*: brutto valore è il suo”. Lami, da par suo, nelle sue missive si rallegra delle “galanti occupazioni” di Bianchi (FGLB, *ad vocem*, 15 gennaio 1752) e parla dell’avventura con l’“amabile Cavalluccia, con cui Ella in questo carnevale ha vettureggiato pel reame d’Amore”, sino a deridere il medico riminese (che reagisce male) per quei reumatismi dei quali soffriva e che, secondo Lami, gli erano stati “attaccati dalla Cavalluccia” (FGLB, *ad vocem*, 4 e 18 marzo 1758).

Bufferli, chiama, come abbiamo già detto, “illustrissime, e Reverendissime insolenze, che mal’ a proposito si sono fatte al degnissimo Dottor Bianchi” della “sua stravaganza in proposito della Signora Antonia Cavallucci si è qui parlato quanto forse non sarassi parlato in Rimini” (FGLB, *ad vocem*, 1 marzo 1752), per merito soprattutto del vescovo della città, Alessandro Guiccioli<sup>15</sup>. E, a proposito della decisione di Bianchi di allontanare frettolosamente da Rimini Antonia, Giovanardi Bufferli chiama “Iodevole” il contegno assunto da Bianchi “nel rimettere a Bologna con tanta sollecitudine la medesima Signora Antonia”.<sup>16</sup>

Anche quando Antonia cerca un ruolo di cantatrice, proprio per togliersi di dosso l’ingiusta fama che le attribuiscono (“per non fare la puttana mi è convenuto fare la comica”), si ritrova a dover respingere le accuse che volevano la sua casa frequentata da troppi “abatini e zerbinotti”.

Quando Bianchi, accusato -non senza ragione- da Antonia di essere la causa delle sue sfortune presenti, assume un tono distaccato, lei lo accusa: “Mostrate tutte finzioni” (FGLB, *ad vocem*, 31 maggio 1752). Detta da un’attrice comica, è una bella battuta: la giovane ha più temperamento di quanto lui immaginasse. Ora il dottore lo sa, ma non può perdersi in quelle che, per lui, sono solo ciance: ha altri pensieri per la testa -il processo all’Indice-, non ha tempo per ciò che non considera neanche un dramma umano, ma solo le stravaganze di una donna. Di una ragazza. Di un’attricetta, per giunta. Bianchi, così, si rivela per quel che è: anch’egli, infatti, alla fine partecipa dei pregiudizi più comuni dei suoi contemporanei.

Bianchi rincontrerà Antonia soltanto dieci anni dopo, casualmente, a Sinigaglia, il 23 luglio 1763, durante la tradizionale fiera alla quale partecipano i migliori librai italiani. Antonia Cavallucci non ha più “quello spirito” dimostrato “in Rimini”, annota Bianchi: “Vidi che era miserabile non avendo nemmeno un fazzoletto per asciugarsi il sudore del viso.” (Cit. in Masetti Zannini, 1991: 353).

<sup>15</sup> “Se il Vescovo di Rimini non si fosse mai fatto ridere appresso dai Romani, ed avesse ad ogni modo desiderato di farlo, ora non potrà lagnarsi, che ciò non siagli riuscito”. L’atteggiamento del vescovo Guiccioli può essere collegato a questo passo della stessa Cavallucci nella lettera diretta a Bianchi del 24 febbraio 1752 (FGLB, *ad vocem*, 24 febbraio 1752): “Potrò ben dire di aver incontrato in questa Città di Rimini poca buona sorte, dove avendomi affaticata per acquistarmi qualche poco di benevolenza e gratitudine. In premio delle mie fatiche mi sono acquistata de’ malevoli, e delle persecuzioni, e trà li Amici che mostravano esser nostri sviscerati ed a mé favorevoli, non posso dire d’aver ricevuta nessuna cosa. Come volessi dire una cena o un pranzo. Ben, sia mercè la vostra bontà e carità non avea bisogno de’ loro pranzi. Solo mi rincesce d’esser partita di Rimini per voi.”

<sup>16</sup> Su questo aspetto, cfr. la lettera di Laura Bentivoglio Davia da Bologna del 26 febbraio 1752 (FGLB, *ad vocem*, 26 febbraio 1752): “Da tutt’altri, che da un Grande Filosofo, qual è il Sig. Bianchi mi sarei aspettata una Raccomandazione per una Comica, o sia Cantatrice, quale per due volte si portò da me domenica prossima passata senza trovarmi”; “Io poi che sono alienissima dei Teatri, e che questi sono per me Provincie incognite [...] l’ò raccomandata al Generale Davia mio cognato [...]” Della visita della Cavallucci a Laura Bentivoglio, poi avvenuta dopo i due infruttuosi tentativi, cfr. la lettera della stessa Cavallucci a Bianchi del 10 maggio 1752 (FGLB, *ad vocem*, 10 maggio 1752).

Pochi, in tempi successivi, tratteranno di Antonia. Sul finire dell'Ottocento, lo storico Luigi Rasi riferirà del triste tramonto dell'attrice, lasciandoci di lei queste scarse notizie:

Benché lodata [nell'Arte comica, *N.d.R.*] distrusse in breve ogni speranza fondata sul suo avvenire, passando meschinamente la vita in compagnie d'infimo ordine, e finendo poi, vecchia e abbandonata da' compagni di ogni specie, infermiera nell'ospedale di Udine. (Rasi, 1897, vol. I: 618)

Colpisce il tono delle parole di Rasi: Antonia sembra una donna in parte ingrata (distrugge il proprio avvenire "benché lodata"), in parte incapace di gestirsi come artista (passa "meschinamente la vita in compagnie d'infimo ordine"). La sua triste fine, "abbandonata da' compagni di ogni specie, infermiera nell'ospedale di Udine", appare più come la logica conclusione di errori compiuti da lei. Alla donna, insomma, è attribuita anche la colpa della propria sorte. I pregiudizi misogini sulle teatranti compongono, così, un quadro completo. E spietato.

Nulla di più ci è dato sapere su di lei. Meno ancora ci è giunto sulla sua arte.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

[Autore non indicato], *Commedia prologo da recitarsi in musica in occasione, che si ripigliano le recite nel pubblico Teatro di Rimino offerto alle nobilissime dame de detta città dalla signora Antonia Cavallucci*, in Rimino, per gli eredi Albertini stamp. pub., 1752.

[Autore non indicato], "Regole da osservarsi ne' Veglioni del Pubblico Teatro", editto senza data, in: Archivio di Stato di Rimini (ASRi), in AP 638, 2. *Teatro*.

[Autore non indicato], *Novelle letterarie*, pubblicate in Firenze, volume XIII, in Firenze, nella Stamperia Imperiale, 1752, pp. 279-284.

Bellina, Anna Laura e Tessarolo, Luigi (a cura di), "Carlo Goldoni – Drammi per musica", sito Internet: <http://www.carlogoldoni.it/public/>, consultato il 16 ottobre 2016.

Berselli Ambri, Paola, *L'opera di Montesquieu nel Settecento italiano*, Firenze, Olschki, 1960.

Bianchi, Giovanni, *Epistolario completo*, composto di ventiquattro documenti, datati dal 25 marzo 1751 al 2 dicembre 1753, inedito, conservato alla Biblioteca Civica

Gambalunga di Rimini (BGR), nel “Fondo Gambetti, Lettere al dottor Giovanni Bianchi” (FGLB).

Bianchi, Giovanni, *In lode dell'arte comica. Discorso del signor dottor Giovanni Bianchi Nobile e Medico primario della Città di Rimini, pronunziato da lui l'ultimo venerdì di carnevale dell'anno 1752 in sua casa in una accademia solenne de' Lincei*, manoscritto conservato nella Biblioteca Gambalunghiana di Rimini (BGR), al fascicolo 201, del “Fondo Gambetti, Miscellanea Manoscritta Riminese, ad vocem Giovanni Bianchi” (FGMB). Vedilo anche nella trascrizione, a cura di Antonio Montanari, alla pagina web: <http://digilander.libero.it/monari/lincei/lincei.09.html> (consultata il 18 marzo 2016).

Bianchi, Giovanni, *Ode anacreontica in lode della Signora Antonia Cavallucci, detta Celestini, romana, attrice, e virtuosa di musica, in occasione ch'Ella canta graziosissime ariette nel Pubblico Teatro, e per varie Accademie della città di Rimini*, Pesaro, nella Stamperia Gavelliana, 1752.

Bianchi, Giovanni (Iano Planco), *Spetiarìa del Sole*, edizione integrale del testo a stampa del 1994 in: <http://digilander.libero.it/monari/spetiarìa.c.html>, a cura di Antonio Montanari, consultata il 4 maggio 2016.

Collina, Maria D., *Il carteggio letterario di uno scienziato del Settecento*, Firenze, Olschki, 1957.

Concina, Daniele, *De spectaculis theatralibus*, Roma, Eredi Barbiellini, 1752.

Delbianco, Paola, “Il fondo Gambetti”, in: Meldini, Piero (a cura di), *La Biblioteca Civica Gambalunga. L'edificio, la storia, le raccolte*, Rimini, Fondazione Cassa di Risparmio, 2000.

Donato, Clorinda, “The Trajectory of the Diva in Grand Tour Italy: Antonia Cavallucci and the Politics of Beauty and Fame”, *Italian Studies - The Diva in Modern Italian Culture*, volume 70, no. 3, August 2015, pp. 311-329.

Gàbici, Franco e Toscano, *Scienziati di Romagna*, Milano, Sironi editore (collana: Galàpagos), 2007.

Masetti Zannini, Gianludovico, “Canto profano e musica sacra femminile del Settecento romano”, *Strenna dei Romanisti* 1991, pp. 349-358.

Masetti Zannini, Gianludovico, “Vicende accademiche del Settecento nelle carte inedite di Iano Planco”, *Accademie e Biblioteche d'Italia*, XLII, 1-2, Roma, 1974.



- Montanari, Antonio, “Biografia di Iano Planco”, articolo interamente leggibile alla pagina web: [http://www.girodivite.it/antenati/xviiiisec/planco/planco\\_biografia.htm](http://www.girodivite.it/antenati/xviiiisec/planco/planco_biografia.htm), consultata il 18 ottobre 2016.
- Montanari, Antonio, “«Conto il volere del padre». Diamante Garampi, il suo matrimonio e altre vicende riguardanti la condizione femminile nel secolo XVIII”, *Riministoria-Il Rimino*, n. 685, 2004 (15 aprile, con aggiunte e correzioni del 19 settembre), alla pagina web: <http://digilander.libero.it/monari/spec/diamante.685.html>, consultata il 4 maggio 2008.
- Montanari, Antonio, “Donne in lotta, avanza il nuovo”, *il Ponte*, 14 aprile 2013, alla pagina web: <http://www.ilponte.com/donne-in-lotta-avanza-il-nuovo/>, consultata il 12 ottobre 2016.
- Montanari, Antonio, *Iano Planco, la puttarella, il vescovo. La condanna all’Indice del rifondatore dei Lincei*, Rimini, Raffaelli editore, 2003.
- Montanari, Antonio, “Iano Planco, la puttarella, il vescovo”, *Riministoria-Il Rimino*, n. 819 (22 settembre 2003) link: <http://digilander.libero.it/montanariontonio/lincei/puttarella.html>, consultato il 18 marzo 2008.
- Montanari, Antonio, “Nei «ripostigli della buona Filosofia»”, *Riministoria-Il Rimino*, s.n. (20 luglio 2002, revisionato il 2 agosto 2012), articolo interamente consultabile alla pagina web: <http://digilander.libero.it/monari/spec/ripostigli.667.html>, consultata il 6 ottobre 2016.
- Montanari, Antonio, “Tra erudizione e Nuova Scienza. I Lincei riminesi di Giovanni Bianchi (1745)”, *Studi Romagnoli*, LII, Cesena, Stilgraf, 2004, pp. 401-492.
- Rasi, Luigi, *I comici italiani*, Firenze, Fratelli Bocca, 2 voll., vol. I 1897, vol. II 1905.
- Venturi, Franco, *Settecento Riformatore. I. Da Muratori a Beccaria*, Torino, Einaudi, 1969.
- Volpato, Chiara, *Psicopatologia del maschilismo*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- Zaccaria, Francesco Antonio, *Storia letteraria d’Italia*, volume V, in Venezia, nella Stamperia Poletti, 1753, pp. 67-68.

**MARGINALIZZATE DALLA TECNOLOGIA: I PERSONAGGI FEMMINILI  
DI FRANCA RAME ALLE PRESE CON ELETTRODOMESTICI E GADGET**  
***MARGINALISED BY TECHNOLOGY: FRANCA RAME'S FEMALE  
CHARACTERS DEAL WITH APPLIACES AND GADGETS***

*Luciana d'Arcangeli  
Flinders University*

**RIASSUNTO**

I personaggi femminili di Franca Rame hanno un rapporto conflittuale con gli elettrodomestici. Questi ultimi sembrerebbero riempire loro la vita - almeno di rumore. Eppure la tecnologia solo superficialmente supplisce ad una mancanza di affetto, di ruolo, di spazio e riesce solo ad emarginare i personaggi femminili nel teatro Fo-Rame.

**Parole Chiave:** emarginazione, tecnologia, personaggi femminili, teatro.

**ABSTRACT**

Franca Rame's female characters have a conflictual relationship with appliances. The latter seem to fill their lives - at least with their noise. Technology, however, only superficially compensates for a lack of affection, of role, of space and in the end it only manages to further isolate the female characters in the Fo-Rame theatre.

**Key words:** marginalisation, technology, female characters, theatre.

Alla fine degli anni Cinquanta Dario Fo e Franca Rame sono perfettamente integrati in quella che è considerata l'alba del *miracolo economico* italiano. Così integrati che appaiono ripetutamente in quello che, in qualche modo è il vero simbolo di questo *boom*, vale a dire il televisore, presentando e spingendo in vari "caroselli" diversi prodotti.<sup>1</sup> È innegabile, insomma, che entrambi siano tra i protagonisti di quella corsa all'aumento dei consumi che è il dato economico più importante di quegli anni. Era però palese già all'epoca una certa difficoltà nel ricoprire questo ruolo di *testimonial* in Fo e Rame: pensiamo ad esempio alla critica verso questa tendenza nel periodo cosiddetto

---

<sup>1</sup> Tra i marchi pubblicizzati vi sono Barilla, Benzina Supercortemaggiore, Martini. Materiale video sui caroselli è liberamente disponibile in rete. Ulteriori documenti sono disponibili nell'archivio telematico di Franca Rame, alla voce "Caroselli, sketches, pubblicità. Documenti dal 1959". Internet. 10-11.16.  
<http://www.archivio.francarame.it/IndiceGenerale.aspx>

“borghese” del loro teatro, quello che va dal 1959 al 1967. In quel periodo nei testi di Fo assistiamo ad un bersagliare mirato e continuato degli oggetti simbolo del nuovo benessere, ed il preferito, o il più odiato, appare essere il frigorifero, sia come oggetto, che come *status symbol*. D'altronde uno dei fenomeni più appariscenti del periodo è proprio la crescita della presenza nelle case di questo elettrodomestico: nel periodo dal 1958 al 1965, passò dal 13% al 55% (arrivando all'86% nel 1971).<sup>2</sup> Il frigorifero si trova, quindi, in alcune delle sue commedie più surreali e ricche di simbolismo, una per tutte *La signora è da buttare* (1967), dove Stati Uniti d'America (la signora del titolo) vengono aspramente criticati sia per le politiche interne ed internazionali adottate, sia per aver trasformato il “sogno americano” nell'aspirazione di avere in casa un bianco monolite metallico, simbolo di un benessere effimero.

Per Fo il consumismo è un evidente segnale di ripiegamento verso il “privato” e quindi un segnale di sconfitta, o quantomeno di arretramento, per quella spinta al sociale, al politico che viene da lui vista come una delle più importanti eredità della Resistenza. Viene quindi bersagliato nelle opere del cosiddetto teatro “politico”, periodo che inizia nel 1968 con l'uscita della coppia dal circuito teatrale ETI – l'unico circuito teatrale professionale esistente all'epoca – e dai teatri tradizionali,<sup>3</sup> per mettere la loro attività teatrale al servizio della lotta di classe. La posizione di Fo, comune a quella di altri, pochi, intellettuali di area progressista come, per esempio, Pasolini, è comunque distante dalla percezione della popolazione, che invece non può che apprezzare e gioire per questi segni evidenti, anche se semplicistici, di emancipazione rispetto a un trascorso decennale di arretratezza e subordinazione. Nel 1967 il filosofo Herbert Marcuse – molto apprezzato dalla coppia – aveva teorizzato come:

i bisogni “falsi” sono quelli che vengono sovrapposti all'individuo da parte di interessi sociali particolari cui preme la sua repressione: sono i bisogni che perpetuano la fatica, l'aggressività, la miseria e l'ingiustizia. Può essere che l'individuo trovi estremo piacere nel soddisfarli, ma questa felicità non è una condizione che debba essere conservata e protetta se serve ad arrestare lo sviluppo della capacità (sua e di altri) di riconoscere la malattia dell'insieme e afferrare le possibilità che si offrono per curarla. [...] La maggior parte dei bisogni che oggi prevalgono, il bisogno di rilassarsi, di divertirsi, di comportarsi e di consumare in accordo con gli annunci pubblicitari, di amare e odiare ciò che altri amano e odiano, appartengono a questa categoria di falsi bisogni. (Marcuse, 1967: 25)

---

<sup>2</sup> Fonte Doxa per gli anni in esame.

<sup>3</sup> In particolare si è trattato di lasciare il Teatro Odeon di Milano, di cui Fo deteneva una parte delle azioni, e di rinunciare alle sovvenzioni ministeriali.

Ed il consumismo ed i falsi bisogni sono proprio le armi del “potere”, che vengono messe in gioco nel primo spettacolo scritto da Fo all’interno del nuovo collettivo teatrale alternativo “Associazione Nuova Scena” intitolato *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* (1968). Il critico teatrale Franco Quadri lo ha descritto come “un commedione sul trasformismo italoico [...] in cui più che mai Fo si rivolge al grande teatro popolare, tirando fuori i grandi pupazzi della tradizione siciliana, come in America il Bread and Puppet Theatre” (Fo, 1966: XIII). Dal ventre di un “pupazzone” raffigurante lo Stato, vengono partoriti altri pupazzi rappresentanti il “potere” e la “continuità del “pupazzone” e dei suoi morbosi parti dal fascismo alla repubblica”: la Borghesia, il Capitale, il Generale, il Vescovo, il Re e la Regina (Binni, 1977: 48). In opposizione a questi Fo prende in prestito il Drago della rivoluzione dalla tradizione cinese per rappresentare il proletariato in lotta che viene sedotto dalla bionda Borghesia e addomesticato dai piaceri sensuali e consumistici offertigli. In questo contesto, sono proprio due personaggi femminili a cercare di riportare i rivoltosi nei ranghi:

DONNA RIBELLE	Disgraziati, ma che fate, vi imbesuite per così poco?!
RIVOLTOSO	Non è poi così poco, è tanta! Oheu, com' è tanta! (Fo, 1966: 32)

Fo contrappone ripetutamente delle donne che hanno preso coscienza alla pupazza simbolo della donna borghese, e lo fa non solo a parole ma anche attraverso i canoni estetici: le prime sono “spennacchiate” ma moralmente ineccepibili, la seconda è esattamente il contrario. Questo primo intervento delle due donne è brevissimo ma dura abbastanza da mostrare una capacità di analisi ed una forza morale ben diversa da quella degli uomini: non si fanno attirare con altrettanta velocità dai beni consumistici e dalla ricchezza facile, sono più salde nelle loro convinzioni, nella loro lotta e vedono oltre le apparenze.<sup>4</sup>

La trasformazione dei personaggi femminili, che in questi anni hanno perso gradualmente di femminilità esteriore, anche se solo temporaneamente, per acquisire una maggiore coscienza sociale e politica, coincide con la trasformazione della Rame:

Franca aveva avuto una grossa parte nella decisione di sciogliere la compagnia Fo-Rame e di abbandonare il teatro borghese e da allora non sarà più, in nessun senso, solo la spalla del marito, ma svolgerà un proprio ruolo autonomo, dedicando tutto il suo tempo al lavoro teatrale e politico con una trasformazione abbastanza sbalorditiva rispetto al personaggio di bella svampita, di attrice frivola anche se di idee di sinistra, che da anni le era appiccicato addosso. (Valentini, 1997: 106)

<sup>4</sup> È possibile integrare e approfondire l’analisi delle *pièce* presentate in questo saggio facendo riferimento alla monografia dell’autrice (d’Arcangeli, 2009).

Man mano che il potere decisionale, l'impegno politico diretto ed il potenziale creativo di Franca Rame si sviluppano, di pari passo cresce un maggiore sentire al 'femminile', che si sviluppa poi in quel teatro della coppia Fo-Rame la cui produzione coincide con il periodo "finale" del movimento femminista in Italia. Di particolare interesse nella giullarata femminile *Tutta casa, letto e chiesa* (1977) è il monologo *Una donna sola*, dove gli autori creano un *pastiche* tragicomico delle miserie create dall'oppressione maschile (qui impersonata dal marito possessivo, l'amante esigente, il cognato malato e depravato, il guardone ed il bimbo piccolo), comuni alla condizione delle casalinghe. Nell'improbabile monologo comico-grottesco Maria porta il pubblico a scoprire il modo in cui lei vive attraverso un "dialogo" con un'invisibile dirimpettaia; la voce di quest'ultima non si sente mai, in quanto la protagonista ne riporta i dialoghi o ripete ciò che le viene, ipoteticamente, detto. Il tutto è presentato in un paradossale monologo dialogato, che accentua la situazione di alienazione della donna e che la porta a rendersi conto della sua condizione:

Signora... Signora! Buongiorno!... Ma da quando è venuta ad abitare di fronte a casa mia?... Non mi sono neanche accorta del trasloco... credevo che fosse proprio disabitato. Sono contenta... (*Quasi urlando*) Dicevo che sono contenta... Non mi sente? Ah sì, ha ragione... la radio... la spengo subito... (*Esegue*) Mi scusi tanto, ma quando sono in casa da sola, se non ho la radio bella sparata mi viene voglia di impiccarmi. (Fo, 1989: 11)

Il graduale processo di autocoscienza inizia quindi con l'arrivo e l'aiuto di un'altra donna e porta la protagonista a rendersi conto non solo della propria situazione, ma anche del contesto in cui essa vive. I falsi bisogni di cui viene nutrita la protagonista qui servono ad escludere la solitudine imperante, che viene soppressa dal rumore simultaneo di radio, TV e giradischi, uno per stanza. Inoltre, il possesso di tutti questi elettrodomestici dovrebbe, a dar retta agli annunci pubblicitari e ad un certo "sentire" comune, renderla felice:

ma io non mi lamento, io sto bene in casa mia... non mi manca niente... mio marito mi tiene come una rosa nella serra!... Ho tutto! Ho... dio, quante cose ho... Ho il frigorifero!... Sì, lo so che il frigorifero ce l'hanno tutti, (*dandosi molta importanza*) ma il mio fa il ghiaccio a palline!! Ho la lavabiancheria, 24 cicli! Lava e asciuga... Ma come asciuga! [...] Ho le pentole a pressione... il frullatore "Girmiii", la musica in tutte le stanze, cosa devo volere di più dalla vita io... Dopotutto, sono solo una donna... (Fo, 1989: 12)

Ovviamente gli elettrodomestici abbondano proprio per segnalare quanto la donna sia stata distratta da "falsi bisogni". Questi non solo hanno aiutato a distogliere l'attenzione dalla sfera del pubblico verso quella del privato, ma la *pièce* li utilizza per

dimostrare come questi beni di consumo vengano usati in un sistema patriarcale per “premiare” chi vi aderisce, creando una sensazione di valore e ricchezza, mascherando il vuoto creato attorno alla donna – alle donne tutte e per estensione alla società – nel tentativo di rinchiuderla in una alienante prigione dorata – in questo caso particolarmente vera in quanto il marito la chiude in casa a chiave quando esce per andare, tra le altre cose, a trovare l'amante minorenni. Il monologo finisce con la donna che si ribella e si appresta ad eliminare uno per uno tutti gli uomini che la opprimono.

Sempre del 1977 è il *Monologo della puttana in manicomio*, in cui il personaggio femminile, di cui non si né conosce né il nome né la malattia, è rinchiuso in una struttura sanitaria in quanto la realtà in cui vive è insopportabilmente distante da quella cui la famiglia e l'educazione l'avevano preparata. Qui la tecnologia non è presente per distrarre in alcun modo, è semplicemente alienante. Ad evidenziare la solitudine fisica e psicologica della protagonista, le note di scena descrivono così il palcoscenico all'aprire del sipario:

Una donna sta seduta su una sedia metallica. Ha una cuffia acustica calzata in testa, un microfono davanti alla bocca e una serie di fili che dalle caviglie e dai polsi se ne vanno dentro ad un apparecchio tutto valvole e luci che si accendono e spengono a intermittenza, posto al suo lato. (Fo, 1989: 105)

La puttana parla con una invisibile e muta dottoressa, in un grottesco dialogo dove, di nuovo, manca la voce della dottoressa, le cui domande si indovinano ascoltando la malata:

...la sento benissimo. Non si preoccupi, sono rilassata, soltanto che mi pare di essere un robot con tutti 'sti fili... anzi, mi pare d'essere sulla sedia elettrica, mi fa un'impressione! Senta, dottoressa, non sarebbe meglio che lei venisse qui vicino a me invece di starsene là in quella specie di cabina da aeroplano? Perché io non ce la faccio a raccontare delle cose se non vedo in faccia qualcuno intanto che parlo... così mi pare d'essere dentro a un razzo che mi mandano sulla luna! (Fo, 1989: 105)

Quella che dovrebbe costituire una cura basata sulla comunicazione diventa simile ad una tortura basata sulla deprivazione sensoriale. Dalla protagonista apprendiamo, in un tono tra l'ironico e il grottesco, che ha delle crisi, non meglio specificate, durante le quali si spoglia, balla e subisce di tutto; queste crisi sono seguite da amnesia, che le hanno spiegato è dovuta al “mio complesso di colpa, che io non ce la faccio a sopportare l'idea di fare la puttana” (Fo, 1989: 108). La donna racconta ancora di come sua madre l'avesse educata in maniera pudica, di come sia arrivata per colpa del licenziamento, dovuto alla sua prima crisi, a prostituirsi e di come non le piaccia farlo. Il monologo continua con la

narrazione di come abbia cercato di vendicarsi di un “bastardo perbene” che l’aveva maltrattata e di come, invece, lui sia stato in qualche modo protetto e si sia in seguito vendicato facendola picchiare ferocemente. Lei, in manicomio, ne ha parlato con le altre donne e la sua rabbia la spingeva verso la vendetta, ma la dottoressa le consiglia “non serve [...] vendicarsi non serve... è con la lotta organizzata, compagne, con la politica che si vince, non con la vendetta” (Fo, 1989: 110). La *pièce* finisce con la notizia che l’ufficio dell’uomo è stato distrutto da un incendio doloso: le donne lo rivendicano come “gesto politico” deciso da più donne e non come gesto “privato”. La puttana rientra nella società dal manicomio aiutata e “vendicata” da altre donne, pronta alla guarigione e alla lotta politica in quanto si rende ora conto della generale condizione femminile, e quindi di essere oppressa in quanto donna e non perché operaia o dipendente.

Una decina di anni dopo la realtà di Giulia, la protagonista di *Una giornata qualunque* (1986), è nuovamente invasa da varie apparecchiature, sempre più sofisticate. Le note di scena, tra le altre cose, elencano nel monolocale: radiotelefono, segreteria telefonica, registratore, situato sopra il frigorifero un lampeggiatore a luce gialla e azzurra tipo macchine della polizia, due piantane con riflettori, uno spot con ombrello da fotografo, televisore monitor, videoregistratore ed apparecchio per proiettare le immagini ingrandite (videoproiettore), uno schermo enorme situato sul fondo della scena, un treppiedi montato su ruote sul quale troneggia una telecamera, una cassa acustica. La tecnologia è e rimane al centro dell’attenzione dall’inizio, infatti

nella scena fiocamente illuminata, si intravede Giulia. La donna fa qualche passo indecisa, poi lentamente si porta al centro del palcoscenico e batte le mani: un solo battito. Allo schiocco, si accendono tutte le luci. [...]

GIULIA Troppa luce... (*Altro battito di mani: tutto si spegne, meno i due riflettori in prosenio*) Queste vanno bene. (*Avvicinandosi alla telecamera dice*) Fammi inserire il segui persona automatico... (*preme un tasto e si sposta camminando verso destra poi verso sinistra incitando il cavalletto a seguirla*) Qua... qua... (*il treppiede la segue*) qua... Bravo! Ormai mi segue solo il treppiedi... (*Accende il videoregistratore e controlla la sua immagine nel monitor che sta a terra centropalcoscenico, immagine che viene proiettata anche sul grande schermo alle spalle della donna. [...]*) No... troppo lontano... (*Al treppiedi*) Più vicino... più vicino... (*Il treppiedi, manovrato dalla quinta, si muoverà appena... l'immagine della donna, ripresa dalla platea, verrà zummata sul grande schermo*). Stop! ... Mamma mia, che occhiaie! Più luce... (*Batte le mani e si accende il faro abbinato all'ombrello alle sue spalle, sulla sinistra*) No, sporca... via... (*Ribatte e il faro-ombrello si spegne. Contemporaneamente, squilla il telefono*) Non rispondo, c'è la segreteria telefonica innestata... arrangiati con quella... (Fo, Rame, 1991: 36-7)

La scena quindi si apre sulla protagonista che, avendo deciso di suicidarsi, non sta comunicando le sue intenzioni direttamente ad una persona ma lo sta facendo

indirettamente, registrando un messaggio. Sta infatti filmando una videocassetta per l'ex-marito, con il preciso intento di lasciargli in eredità dei sensi di colpa proprio il giorno che segnerà un anno da quando si sono lasciati. Il linguaggio che la donna usa è molto colorito quando parla degli altri ma impersonale e tecnico quando parla di sé, quasi fosse diventata un apparecchio anche lei:

Io... tu lo sai... mi ero fatta un programma, bello [...] E la gente intorno a sghignazzare: "Guarda quella, crede ancora alle favole... alla solidarietà, alla possibilità di stortare il mondo! Ma sii concreta Giulia, sii reale!" Ma il fatto è che è una schifezza 'sto "reale"; io non mi ci adatto. Paraculi opportunisti, ipocriti, gente che monta sulla faccia uno dell'altro... venditori ambulanti di dignità e di sederi. No, io non ci sto... [...] M'è saltata tutta la centralina... sono andata in tilt... Sí, mi muovo... parlo... scherzo perfino... ma è tutto un trucco... è per via dell'inerzia... Io sono un catorcio da buttare... io sono già morta. Devo solo compiere l'ultimo gesto: staccare la chiavetta. (Il treppiede fa un sobbalzo). (Fo, Rame, 1991: 42)

La registrazione viene interrotta da numerose telefonate: un giornale ha infatti pubblicato, per un errore di stampa, il numero telefonico di Giulia in fondo ad un articolo scritto da una sedicente psicoterapeuta. Il tono drammatico della registrazione, viene quindi interrotto da quello sempre più inopportuno delle telefonate di donne che involontariamente sbagliano numero, ma che vogliono parlare dei loro problemi alla protagonista che si sta preparando al suicidio. Il tutto produce un effetto altamente comico-grottesco, dove gli equivoci e gli errori continuano per la durata della *pièce*, in un'*escalation* che porta la protagonista a capire che la sua disperata situazione è comune a molte donne e che non serve suicidarsi, bisogna reagire.

Giulia si rende conto, almeno in parte, che non ha trovato una vera soluzione ai suoi problemi ma dei palliativi:

Giulia – [...] Mangio tutto macrobiotico... che lì già ti va via la mattinata... Molta crusca: è un regolatore dell'intestino formidabile. Da che ti ho lasciato non salto un giorno! Dovresti prenderlo anche tu, che hai sempre difficoltà... Poi l'aglio. È un antibiotico naturale.

Ho dovuto mettermi a dieta, perché appena ti ho lasciato... come ti dicevo stavo male... mi dava noia tutto... i rumori... Somatizzavo. [...] Insomma, vomitavo molto.

Da quando mangio tutto macrobiotico e l'aglio... vomito lo stesso... ma non me ne importa niente.

Fisicamente sto bene... psicologicamente... no. [...] Non m'importa più niente e di nessuno.

Nemmeno del mio lavoro: la pubblicità! Anzi ti dirò che soltanto l'idea di star lì a rompermi il cervello per inventare slogans, che convincano la gente a comprare roba di cui può fare assolutamente a meno... vomito di più... (Fo, Rame, 1991: 41)

Il legame tra disagio psico-fisico e falsi bisogni è diretto, eppure la protagonista da sola non riesce a districarsene. La donna, ironicamente, si prepara un pasto dietetico,



preoccupandosi paradossalmente della propria salute, anche prima di togliersi la vita. Vuole ancora e comunque aderire a quei canoni estetici e salutistici imposti dall'esterno, e guarda un breve dialogo della telenovela che segue da nove anni, rendendosi improvvisamente conto di come tutte le sue azioni siano fondamentalmente prive di scopo. Cerca quindi sollievo nella musica, in un bicchierino di liquore, in una sigaretta, ma la casa ipertecnologica le si rivolta contro e le impedisce anche queste semplici azioni, facendo scattare un allarme, mostrandole un poster antifumo o facendo partire una voce pre-registrata che enumera tutte le ragioni per non bere. La donna si ribella per un attimo, ma poi rimette tutto a posto: la lotta è improba da soli. Verrà aiutata nel suo intento ribelle da improbabili compagne di viaggio: le donne che telefonano avendo sbagliato numero.

La critica Maggie Günsberg ha notato come la diade madre-figlia nel teatro Fo-Rame non sia sempre amichevole mentre il rapporto con altre donne, anche semplici vicine, sia spesso positivo (Günsberg, 1997: 218). In questo monologo saranno molte le sconosciute 'amiche'. La prima è una prostituta, che telefona disperata per paura di perdere i suoi clienti ed il suo "lavoro" dopo aver "mangiato" un testicolo ad un cliente. Anche questa donna non vede il nesso tra il suo malessere e l'azione, il suo unico problema è il rischio di perdere il mestiere, non il cambiare la sua vita. A Giulia rimane impresso il "senso dell'ordine" nell'atto della donna – la calma nel mettere il testicolo in un sacchetto, l'aver portato l'uomo al Policlinico, ecc. – che non è in alcun modo diverso dalla precisa programmazione del proprio suicidio (Fo, Rame, 1991: 54). L'unico consiglio che sa dare all'altra donna è quello di provare il macrobiotico, l'esercizio fisico e tutte le altre "terapie" che ha provato anche lei e che, ovviamente, non hanno funzionato.

Giulia decide di prepararsi un pasto pantagruelico, ma il suo piano viene di nuovo interrotto dalla telefonata di Carla, un medico che si sta suicidando ed ha già aperto il gas per farlo. Questa donna non solo ha le stesse intenzioni di Giulia, ha anche lei i cartelli in casa per smettere di fumare, segue da tempo la stessa dieta macrobiotica ed ha anche lei buttato il proprio pollo lesso. Questo gioco di specchi, il rivedere sé stessa in qualche modo riflessa nelle storie di tutte le altre inopportune, e ovviamente provvide, interruzioni, faranno cambiare idea alla protagonista rispetto al suicidio ed alla sua situazione. Sarà quindi la condivisione di un sentire e di un vivere comuni a donne diverse a farla rendere conto di quanto non sia personale e privata la situazione che la sta portando al suicidio:

Giulia – [...] Quando questa mia cara amica Carla mi ha telefonato, è stato come uno specchio per me... enorme... deformante del grottesco... e ho capito! Lei parlava con le mie stesse parole... Una fotocopia assurda! Guardi, come una folgorazione! Mi sono vista così buffa... improbabile. Ecco le parole giuste: buffa e improbabile. Ho visto la mia pazzia, capisce? Come proiettata finalmente dentro una prospettiva. Mi sono detta: va bene Giulia, sei un po' giù, ma ti vuoi veramente ammazzare? Devi reagire! [...] Devi uscire da questa casa che ti fa impazzire piena di oggetti elettrici, elettronici... [...] E poi devo mangiare... Basta con le diete... [...] Voglio uscire... parlare con la gente... raccontare le mie esperienze... ascoltare le loro... voglio regalare alla gente le cose bellissime che ho dentro... (Fo, Rame, 1991: 71)

Per Carla sembrerebbe essere troppo tardi ma non per Giulia: ha finalmente cambiato prospettiva e capito che deve essere lei a cambiare il suo modo di vivere e deve condividere le sue esperienze per aiutare altre donne ad ottenere lo stesso risultato. La giornata qualunque di Giulia non finisce però su questa nota positiva ma in un finale rocambolesco – e come sempre anticatartico – che vede la donna, ormai rinsavita, prima rapinata di tutti i suoi apparecchi e poi forzata al ricovero coatto in manicomio da poliziotti e medici che, nonostante le proteste della donna, sembrano non avere alcuna intenzione di ascoltare o capire quello che viene loro detto, e che si affrettano comicamente a far rientrare la situazione nella “normalità” con ogni mezzo possibile.

La *pièce* verrà in seguito portata in tournée con l'atto unico della Rame *La donna grassa* (1991).<sup>5</sup> L'accoppiata delle due produzioni ridondanti di supertecnologia che vedono due protagoniste sole - lasciate entrambe dal marito per una donna più giovane – sembrerebbe quasi una ridondanza, eppure i due pezzi sono complementari e non alternativi, in quanto ripropongono il gioco di specchi menzionato sopra. Le note di scena per *La donna grassa* specificano:

Nella scena semibuia s'intravede un letto matrimoniale in disordine con dentro qualcuno – una persona? due?, non si capisce. Dopo qualche attimo suona la sveglia. Pausa, qualche secondo, poi una voce maschile, usando toni carezzevoli, dialoga con una voce femminile: Mattea. (Rame, 1992: 61)

Mattea è una donna sulla cinquantina che, dopo aver fatto sacrifici per la figlia ed il marito, viene abbandonata da quest'ultimo per l'ennesima ragazza più giovane. Al tema dell'alienazione Franca Rame affianca quello innovativo dell'obesità: la donna è difatti molto grassa (l'attrice ha dovuto indossare un ingombrante costume di gommapiuma per

<sup>5</sup> L'atto unico fa parte dello spettacolo, a firma della sola Franca Rame, intitolato *Parliamo di donne* (1991), che comprende *La donna grassa* (che ha anche un secondo titolo *Grasso è bello*) e *L'eroina*. Quest'ultima *pièce* è stata vista come troppo cupa da Dario Fo e quindi è stata sostituita da *Una giornata qualunque* (1986), più vicina per temi e toni al momento socio-politico.

la parte), come suggerisce il titolo, e molto sola. Scopriremo nel corso della rappresentazione che l'uomo di cui ascoltiamo ripetutamente la voce non esiste: nel letto ci sono due cuscini che ne simulano la presenza, e la sua voce suadente altro non è che un'invenzione della protagonista: la "sveglia con le coccole". Per ovviare alla sua solitudine la donna si è inventata un *gadget* e le sue prime parole al mattino sono rivolte ad una registrazione, con cui lei scambia frasi affettuose e piene di allusioni sessuali:

Voce uomo – Buongiorno tesoro, sono già le nove!... Sveglia, amore.  
 Voce Mattea – Oh, noooo! Ancora un pisolino... ti prego! Bacino... accarezzami...  
 Voce uomo [*molto preso*] – Sì, sì... Ora alzati! Amore... sono le nove in punto... Oggi è il 18, giovedì... alzati!  
 Voce Mattea – Sei cattivo! Stanotte m'hai distrutta e adesso pretendi... Mostro!  
 Voce uomo – Sì, sì... sono il tuo mostro! Quanto ti amo! Bella, dolce, calda, amore... (Rame, 1992: 61)

e subito dopo alla sua bilancia elettronica:

Mattea [...] Dov'è? Bilancia?... Dove sei... gioia e delizia dei giorni miei! Meno male che ci ho il ricercatore elettronico... [*In proscenio arriva da sinistra una bilancia*] Eccola qua! [*Fa per salirci sopra, la bilancia le scappa da sotto i piedi, spostandosi di qualche metro*] Che fai?... Scappi?! [*La blocca col piede*] T'ho fregata! [*Vi sale sopra. Rumore di molle che saltano e un lamento*] È andata in tilt! [*La bilancia se ne va squittendo*] Sì, piangi, piangi... Sono io che dovrei piangere... (Rame, 1992: 61-2)

L'antropomorfizzazione della tecnologia è più che evidente in ambedue gli scambi. La componente affettiva, all'inizio ancora giocosa, diventa patologica nel momento in cui la tecnologia viene a mancare:

Mattea – Oh, mio Dio... dove sei? Non fare scherzi! [Solleva i cuscini e li butta] Mi hanno rubato l'amante... o forse è scappato... Mi ammazzo! Dove sei?... Ah, sei qui! [Solleva il registratore] Mi avevi fatto prendere un colpo! [Lo bacia] Come avrei fatto senza di te... mangianastri del mio cuore! (Rame, 1992: 69)

Con la temporanea sparizione de "il fidanzato elettronico" tutte le paure di Mattea vengono espresse dalla scelta dei verbi che lo indicano "rubato" o "scappato", come il marito. Il personaggio non ammette la possibilità di rimanere nuovamente sola, l'eventualità di una possibile sparizione della tecnologia le risulta emotivamente inaccettabile.

L'atto unico non ha una trama precisa, come per la *pièce* precedente propone una serie di incontri tesi a mostrare quanto l'alienazione e la mancanza di sentimenti "veri" sia diffusa (e non solo declinata al femminile) e come il "vuoto" venga riempito principalmente dalla tecnologia e dal cibo – questo secondo aspetto è l'oggetto di un'

ulteriore ricerca in via di pubblicazione. Come la protagonista di *Una donna sola*, Mattea invade di apparecchi elettronici la sua vita a riempire quel vuoto di amore, di ruolo e di identità che sente; quindi vive con registratori, bilance che camminano e telecomandi per ogni cosa, muri e porta di casa inclusi. Più in là, quando Mattea scopre di avere successo commerciale “incredibile” con l’invenzione della “sveglia con le coccole”, dice:

Dovrei essere pazza di felicità, e invece mi sento colpevole come la peggiore delle criminali [...] Io sto approfittando come la più subdola delle furbastre della situazione di angoscia e frustrazioni in cui è caduta la maggior parte della gente, me compresa [...] Tutti questi poveri alienati che comprano le mie cassette con voci di falsi innamorati, lo fanno perché hanno paura delle voci vere. Un rapporto autentico t’impegna, ti costringe a spaccarti in due a favore dell’altro. Meglio allora imbesuirsi di una registrazione con parole e magari immagini di un amante prefabbricato, assetico, che puoi spegnere col telecomando... (Rame, 1992: 79)

Per poche battute la protagonista torna ad essere lucida ed a denunciare le colpe della cultura patriarcale e consumistica, per un attimo conscia della propria situazione, del suo concorso di colpa, della difficoltà che sovvertire un sistema così radicato comporta, pronto com’è ad approfittarsi di ogni debolezza. Quest’ultima non necessariamente parte da un evento negativo, nuovi falsi bisogni si generano persino da eventi positivi come il successo e la ricchezza. Infatti non appena le viene prospettato il successo, quindi la ricchezza e un’apparizione televisiva, Mattea si ritrova a voler aderire ai canoni estetici del *body-imaging* vigente attraverso il metodo più invasivo: la chirurgia estetica: “mi faccio fare sette lifting... mi faccio togliere cinque chili per seno... dodici dal ventre... diciotto per sedere... e tutto quello che avanza lo dò in beneficenza al Terzo mondo!” (Rame, 1992: 79).

Nel finale, Mattea capitola: litiga con la figlia che non solo difende il padre, ma ferisce la madre ricordandole la sua taglia “forte”, la mancanza di *sex appeal*, la sua età non più giovane e l’ormai passata fertilità, e dicendole bruscamente che l’ex-marito ha avuto un figlio e sposerà l’attuale giovane compagna (Günsberg, 1997: p. 229). La protagonista, ferita, ritratta quindi il suo punto di vista femminista e impegnato chiedendo scusa:

MATTEA – Scusami tu, per prima... è stato uno sfogo... [...] Hai fatto molto bene a rimettermi al mio posto... E per tuo padre... [...] sono contenta che si sia sistemato... Lo vedevo male... così sbandato... Mi va una meraviglia così. Finalmente riesco a togliermi di dosso ‘sto complesso di colpa cretino, che mi tenevo... di aver sfasciato la famiglia. Sono libera! Sono una donna di successo... Sto per firmare un contratto... un sacco di soldi... Finalmente mi sto realizzando. Finalmente mi ritrovo sola! Sola con me stessa! È per quello che mi viene da vomitare. (Rame, 1992: 104)

La donna rientra nel ruolo di sottomessa e palesa il suo disagio mentale e fisico. L'aver avuto successo è una vittoria di Pirro, in quanto Mattea rimane sola, anche il suo collaboratore preferisce scortare la figlia Anna a casa, con fare meschino e predatorio, pur di non rimanere con lei. Vinta, Mattea si trova sola contro tutti, con nessuna voglia di lottare, non le rimane che la tecnologia:

*Prende dal tavolo un telecomando, lo punta verso la parete di fondo che si spalanca: appare una grande poltrona carica di aggeggi elettronici, semovente, che arriva in primo piano, centro scena. Mattea ci si siede dentro e la mette in funzione: musica, luci soffuse che si accendono, piccoli bagliori, mentre una voce maschile carezzevole dice:*

Voce uomo – Oh cara... dove sei stata fino adesso?... Mi sei mancata tanto!... Vieni che ti abbraccio... sprofondati addosso a me... Splendida creatura... ti amo... lasciati andare... Non pensare a niente... a niente... [*Si abbassano le luci*] (Rame, 1992: 105)

Il cerchio si chiude, la tecnologia torna a riempire il vuoto d'amore.

I “falsi bisogni” degli anni Settanta si sono evoluti in maniera imprevedibile: non solo hanno aiutato a distogliere l'attenzione dal pubblico verso un privato del quale hanno inquinato l'essenza, ma hanno di fatto creato il vuoto attorno alle persone. La critica al consumismo di Dario Fo e Franca Rame non è tanto un ripudio della modernità, quanto piuttosto un grido di allarme contro la società dell'alienazione e della paura di vivere, un cortocircuito logico che, nell'anticatarsi finale, deve risultare palese per poter portare il pubblico a (ri)valutare la propria situazione ed a cambiarla. Un'intimazione di pericolo quindi, valida per tutti: senza impegno si resta soli.

#### **RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI**

Binni, L., Dario Fo, Imola, Il castoro, Marzo, n.123, 1977.

Chinzari, S., *Franca Rame vietata a Bolzano e nelle sale dell'Eta, l'Unità*, 9/12/1991 in F. Rame, *Parliamo di donne*, Milano, Kaos, 1992.

d'Arcangeli, L., “Franca Rame giullaressa”, in W. Valeri (a cura di), *Franca Rame. A Woman on Stage*, West Lafayette, Bordighera, 2000, pp. 157-174.

d'Arcangeli, L., *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Firenze, Cesati, 2009.

Farrell, J., “Franca Rame's Nose”, in W. Valeri (a cura di), *Franca Rame. A Woman on Stage*, West Lafayette, Bordighera, 2000, pp. 217-8.

- Farrell, J., *Dario Fo & Franca Rame: Harlequins of the Revolution*, Londra, Methuen, 2001.
- Fo, D., *Le commedie di Dario Fo I*, Torino, Einaudi, 1966.
- Fo, D., *Le commedie di Dario Fo VIII*, Torino, Einaudi, 1989.
- Fo, D., Rame, F., *Dario Fo e Franca Rame: Coppia aperta, quasi spalancata e altre quattordici commedie: Le commedie IX*, Torino, Einaudi, 1991.
- Fo, D., Rame, F., *Le commedie di Dario Fo e Franca Rame XIII*, Torino, Einaudi, 1998.
- Fo, D., *Totò manuale dell'attor comico*, Firenze, Vallecchi, 1995.
- Fo, D., *Teatro* (a cura di F. Rame), I millenni, Torino, Einaudi, 2000.
- Günsberg, M., "Centre stage: Franca Rame's female parts", in M. Günzberg, *Gender and the Italian Stage. From the Renaissance to the Present Day*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- Marcuse, H., *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Torino, Einaudi, 1967.
- Rame, F., *Parliamo di donne*, Milano, Kaos Edizioni, 1992.
- Valentini, C., *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- Wood, S., "Women & Theatre in Italy: Natalia Ginzburg, Franca Rame & Dacia Maraini", in E. Woodrough (a cura di), *Women in European Theatre*, Oxford, Intellect books, 1995.
- Wood, S., "Parliamo di donne: Feminism and Politics in the Theater of Franca Rame", in J. Farrell, A. Scuderi (a cura di) *Dario Fo. Stage, Text and Tradition*, Carbondale e Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2000.

**ENTRE LUCES Y SOMBRAS: EL LENGUAJE DRAMÁTICO FEMENINO EN  
EL TEATRO BREVE ACTUAL**  
*BETWEEN LIGHT AND SHADOWS: FEMENINE DRAMATIC LANGUAGE IN  
CONTEMPORARY SHORT THEATRE*

*Coral García Rodríguez*  
*Università degli Studi di Firenze*

**RESUMEN**

El análisis del lenguaje dramático de algunas piezas de teatro breve pone de manifiesto las estrategias (para)lingüísticas y escénicas, perfectamente amalgamadas entre sí, a las que recurren sus autoras para denunciar la violencia de género.

**Palabras claves:** lenguaje dramático, teatro femenino, teatro breve.

**ABSTRACT**

The analysis of the dramatic language of selected works of short theatre reveals the (para)linguistic and scenic strategies, perfectly merged, employed by women writers in denouncing gender-based violence.

**Keywords:** dramatic language, feminine theatre, short theatre.

Como se sabe, el teatro breve femenino de hoy aborda temas problemáticos de actualidad, y uno de ellos es, sin duda, la violencia de género, argumento compartido por las piezas que analizaremos a continuación, todas ellas publicadas entre 2003 y 2014. De un amplio abanico de textos centrados en este asunto, en esta ocasión presentamos una muestra representativa (dos diálogos y dos monólogos). Nuestro objetivo es escudriñar en las estrategias lingüísticas y escénicas de cuatro dramaturgas que comparten una misma pretensión, provocar una reacción contundente de rechazo en el lector/espectador, ya que lo que da origen a la escritura es la denuncia de comportamientos brutales hacia las mujeres en la sociedad contemporánea. A nadie sorprenderá el hecho de que las autoras hayan tomado inspiración de la crónica periodística, puesto que las agresiones a mujeres, en todos los puntos del planeta, están lamentablemente a la orden del día.

Este es el caso, para empezar, de *Falsas denuncias*<sup>1</sup>, de Lidia Falcón que, como fundadora del feminismo español y abogada defensora (entre otras muchas actividades políticas y sociales, Falcón, 2002: 31-35), conoce los entresijos del sistema judicial, y por consiguiente describe el tratamiento reservado a esas mujeres que, tras muchas dudas, se deciden a denunciar a sus maltratadores. Para que nadie piense que se trata de una exageración, la misma autora nos informa de que la obra está basada en un caso divulgado por la prensa española en 2005<sup>2</sup>: una juez de Barcelona afirmó públicamente que las mujeres presentan denuncias falsas de maltrato para agilizar el proceso de divorcio. Es por ello que la dramaturga se sirve de la parodia, la ironía y el sarcasmo, en un diálogo en el que el dominio de la lengua por parte de la juez demuestra lo fácil que resulta medrentar a una víctima de malos tratos, carente de estudios e incapaz de defenderse y explicar su caso. De hecho, a lo largo de la obra, las intervenciones de la “Denunciante” se caracterizarán más por el lenguaje no verbal (“Llorando”, “La mira aterrada”, O’Connor, 2006: 142, 143) que por la palabra en sí que le ha sido arrebatada junto con su dignidad.

El lenguaje de la “Juez” se caracteriza por una mezcla de términos jurídicos, que la denunciante no comprende, y otros del español coloquial que reflejan su impaciencia e incomodidad por tener que ocuparse de “denuncias falsas”. Así, se recurre a la fraseología cuando se afirma que este tipo de mujeres lo que se propone es “poner verdes a los jueces” y provocar escándalos (y se ironiza con una referencia a esas “asociaciones de feministas provocadoras y desquiciadas”, O’Connor, 2006: 137); se afirma que “estamos hartos de denuncias falsas”, y se llega a calificar de “pájara” a la mujer maltratada que se ha presentado en el juzgado, según ella, para “verter calumnias contra la justicia”, y a la que incluso se acusa de separar a sus hijos de un padre que no se comporta como tal. La breve aparición del “Fiscal”, esta vez un hombre, servirá para reforzar la visión femenina y machista de la juez, cuya impaciencia y desprecio, así como su comportamiento poco profesional, se refuerzan con el uso de interjecciones y locuciones diseminadas a lo largo del texto, como “¡Acabáramos!”, “A ver”, “Pues a ver”, “Vamos a ver”, a las que la denunciante solo se atreve a contestar con un “¡Huy,

---

<sup>1</sup> La obra fue representada en el Ateneo de Madrid el 15 de diciembre de 2010, en el marco de un Homenaje a su autora.

<sup>2</sup> También está basada en un hecho real *Siempre busqué el amor*, historia de una familia que decide asesinar al maltratador después de veinte años de abusos, obra que Lourdes Bueno ha relacionado con *La casa de Bernarda Alba*. Dicha pieza ha sido publicada por J. Gabriele en *Teatro feminista*, junto a *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo* y *La hora más oscura*. Se trata de una edición que pone de manifiesto cómo el teatro de Falcón está indisolublemente ligado a la política y la agitación social, lo que constituye, a nuestro entender, uno de sus muchos méritos.



no!, ¡Por Dios!” (O’Connor, 2006: 138), lo que refleja nuevamente su incapacidad para defenderse. En un momento en el que parece que va a exponer sus razones, la juez la interrumpe de inmediato diciéndole que “¡Aquí no estamos para escuchar toda su vida! ¡Como si nosotros tuviéramos algo que ver! Usted tiene que ir al psiquiatra, no al juzgado, caramba” (O’Connor, 2006: 138).

El desenlace de la obra pone de manifiesto la orfandad e indefensión de las maltratadas, en una intervención de la juez que merece la pena citar en toda su extensión:

El Ministerio Fiscal solicita que se sobresean libremente las diligencias abiertas a denuncia de la denunciante por violencia doméstica, y se incoen nuevas diligencias contra la denunciante por falsa denuncia, así como que se abra expediente gubernativo contra el abogado que ha dirigido el procedimiento, a tenor de lo dispuesto en los artículos de la Ley de Enjuiciamiento criminal y el 533 de la Ley Orgánica del Poder Judicial (O’Connor, 2006: 143).

En lo que respecta al lenguaje dramático de las acotaciones, hay que señalar que refuerza la inferioridad en la que se encuentra la víctima, al colocarla en el escenario en una posición visiblemente inferior respecto de la juez: “*El sillón de la juez muy alto. El sillón frente a su mesa más bajito. El espacio será muy pequeño y estarán apiñados la juez, el fiscal y la denunciante*” (O’Connor, 2006: 135). Como resulta evidente, se pretende reproducir en el espacio del escenario el ambiente encarcelado y represivo en el que se encuentra la maltratada, ante personas para las que ella es solo un fastidioso asunto que tienen que liquidar lo antes posible. Ha llegado sola al juzgado, sin abogado, animada por su hermana. La juez no demuestra interés ante la situación de la protagonista, ya que para ella supone solamente un engorro: “¡Si a usted no se le hubiera ocurrido presentar esa denuncia yo no tendría ahora que perder el tiempo de esta manera!” (O’Connor, 2006: 139). Las acotaciones internas al diálogo insisten durante toda la pieza en la actitud temerosa de la víctima, que entra en el despacho “tartamudeando”; después estará “desconcertada y balbuceando”; “temblando y llorosa”; “a punto de llorar”; “cada vez más asustada”, “temblando y balbuceando”. Mientras que la juez la interpela “con brusquedad”, “impaciente”, “muy inquisitiva”, “sardónica”, “con tono de desprecio”, y “se pone en jarras”, “señalándola con el índice”, “cada vez más agresiva”, “en tono severo”, y “más severo aún”. Los signos paraverbales, quinésicos y proxémicos adquieren, entonces, una relevancia indiscutible. Tanto el “Fiscal” como la “Juez” cerrarán literalmente de un portazo las leves esperanzas de la víctima (“*Cierra el expediente de un golpe. Se vuelve a la juez;*

*Cerrando a su vez la carpeta de papeles que tiene encima de la mesa*”, O’Connor, 2006: 143), porque para ellos la mujer maltratada es solo eso, un fastidioso problema de papeles por tramitar y archivar.

En *Invisible*, de la actriz, guionista y directora de cine Aizpea Goenaga, nos encontramos ante un caso de violencia doméstica en el momento en el que parte el protocolo contra los maltratadores: la mujer tiene que ser curada por una enfermera que le dice que va a llamar a la policía. En el escenario irán apareciendo, una tras otra, diversas mujeres identificadas por su profesión (enfermera, agente) o por su relación afectiva con la protagonista que es la única que posee un nombre (Mila): madre, amiga, cuñada. Pero el objeto de todas las conversaciones es un hombre que, sin estar presente, lleva la batuta de la situación y que se identificará con el ruido del teléfono que suena e irá aumentando hasta ocupar todo el escenario en el desenlace, como veremos más adelante. Resulta interesante mencionar que la pieza formó parte del sugerente espectáculo *El club de las mujeres invisibles*, estrenado el 20 de marzo de 2009 en San Sebastián, en el que se unieron, bajo un mismo hilo conductor, obras de varios dramaturgos: Juan Mayorga, Jordi Galcerán, Arantxa Iturbe, Óscar Terol y Susana Terol. En dicha ocasión, la música y la iluminación fueron elementos imprescindibles para subrayar, ambientar y unificar textos provenientes de diversas manos.

Igual que la denunciante de la pieza de Falcón, En *Invisible* Mila se muestra desorientada y asustada (“Me va a matar”; “Si se entera de que le he puesto una denuncia vendrá a por mí”; “Pero no hay orden de juez que pueda parar su rabia”, Goenaga, 2014: 271, 276, 280). En los diálogos con las otras mujeres aparece lacónica (por ejemplo, asiente, en lugar de hablar), no sabe qué decisión tomar ni qué contestar, tiene miedo de que el marido pueda ser un peligro para su hijo. La amiga, la enfermera y la agente, por un lado, le presentan el camino de la denuncia como algo obvio (pero mantienen las distancias con ella, no demuestran empatía y tienen prisa en marcharse o terminar la conversación); por el otro, la familia representada por la madre y la cuñada, pretende que se sacrifique y la acusa a ella de habérselo buscado. Nadie quiere ver la gravedad del problema en toda su dimensión. La intriga se enriquece al sugerirse que el maltratador tiene una historia clandestina con otra mujer, la misma enfermera que está curando a la protagonista. Este añadido es especialmente relevante, ya que *a priori* toda mujer está convencida de que nunca aceptaría una relación de abusos, y los maltratadores suelen ser convincentes y agradables, como si tuviesen una doble personalidad: “Eso mismo decía yo. Y mira... ¿Y si un día te enteraras de que tu pareja

es un maltratador?” (Goenaga, 2014: 281). La enfermera, que es a quien está dirigida esta pregunta, contesta que eso es imposible y que ella le dejaría. Y la amiga de Mila comparte esta misma convicción: “Ay, si se veía venir. Os teníais que haber separado hace mucho”; “Es que no te entiendo cómo le aguantas. Me tengo que marchar. Si necesitas algo, ya me dirás. Ando muy liada, pero bueno me llamas, ¿sí?” (Goenaga, 2014: 275, 276).

El español coloquial hace apto de presencia en dichos intercambios comunicativos, sea en forma de unidades fraseológicas (“no ser santo de la devoción de alguien”, “estar con la sogá al cuello”, “ponerse como loco”, “ser una mosquita muerta”), sea en sustantivos propios de la oralidad (“follones”, “rollo”) y apelativos insultantes donde lo coloquial roza lo vulgar (“hijo de puta”). No faltan, además, interjecciones como “A ver”, “Vamos”, “Joder”, en un ejercicio de imitación de la lengua hablada.

En lo que respecta a los signos no verbales, la luz alcanza un protagonismo indiscutible, estamos ante uno de esos casos en los que el texto espectacular se encuentra indisolublemente ligado al texto literario. Tras la primera conversación entre Mila y la enfermera, las acotaciones nos van indicando que “se enciende la luz” de cada personaje cuando toma la palabra. Con lo cual damos por supuesto, como lectores, que el resto del escenario está a oscuras o en penumbra, esto es, la iluminación mantiene el protagonismo durante todo el espectáculo. También se indica que la luz desaparece, por ejemplo, cuando la agente pregunta a la maltratada cuál es su versión de los hechos: “Sí, lo que le ha pasado. Cómo ha empezado todo (*La luz de la agente va apagándose, dejando a Mila sola*)”, Goenaga, 2014: 273). La luz, en efecto, sirve para poner en evidencia la soledad de la protagonista, a pesar de que aparezca rodeada de mujeres que en principio deberían estar de su lado. Y precisamente en esas intervenciones solitarias bajo los focos el diálogo se convierte en monólogo, y así la protagonista abandona el laconismo de las conversaciones convencionales para intentar evocar y explicarse a sí misma y a los lectores/espectadores el momento de la agresión, con un eficaz lenguaje alusivo que imita la lengua oral:

Como siempre... llevaba unos días que no estaba bien, y el niño quería ir al parque y bueno, luego le he pedido dinero porque se va de viaje y para que, en fin, y luego ha visto la carta que me ha pedido que llevara a correos, que no la he llevado porque estaba mala y ... se ha puesto como loco (Goenaga, 2014: 273).

Dicha narración queda truncada con la acotación siguiente: “*Luz de la Enfermera. Bebe un vaso de agua que le da la Enfermera* (Goenaga, 2014: 273). A partir de ahí, gracias a la iluminación, el resto de los personajes irá surgiendo de la oscuridad en la que estaba inmerso desde el principio de la obra, pero ya no se indica si se apaga cada vez que aparece el personaje siguiente, con lo cual podemos extraer dos interpretaciones: o la iluminación individual se sigue apagando hasta desaparecer en la oscuridad como en el caso de la agente, o cambian de intensidad, color o tono de luz según dejan de hablar las actrices, pero estas después quedan visibles a los espectadores durante el resto de la representación. Además, según vamos acercándonos al desenlace, aumenta el efectismo, como se hace patente en esta relevante acotación: “*Voces solapándose. Luces que iluminan a los diferentes personajes, en un parpadeo constante*” (Goenaga, 2014: 283), en la que tanto la palabra como la luz reflejan el estado de confusión que se ha apoderado de la protagonista. A continuación, entrará en escena otro elemento paraverbal significativo, perteneciente al signo del sonido: “*Suena insistentemente un teléfono*”, y sabemos que quien está llamando es el marido. El final definitivo de la pieza plantea de manera irrevocable la invisibilidad de la protagonista, la oscuridad de la vida de todas las víctimas de maltrato. Se trata de un final abierto en el que no sabemos si Mila conseguirá liberarse o si pasará a ser un número más en las estadísticas de mujeres asesinadas anualmente: “*El sonido del teléfono va en aumento. Oscuro. Silencio*” (Goenaga, 2014: 284).

En *La niña tumbada*<sup>3</sup> de la actriz, directora y pedagoga Antonia Bueno asistimos a un monólogo en el que la información aparece sabiamente dosificada en un *in crescendo* que captura al lector/espectador hasta que entiende el terrible significado eufemístico del título. Es la misma autora la que explica a los españoles, primeros destinatarios de la obra, que el texto está basado en hechos reales y que, en Hispanoamérica, “tumbada” quiere decir “violada”. A este respecto, es significativa la acotación con la que se abre el texto: “*En la penumbra se dibuja el cuerpo tendido de una niña. No se mueve. Canturrea una canción infantil. De repente, abre los ojos*” (O’Connor, 2006: 271).

---

<sup>3</sup> Ha sido representada en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, el 17 de noviembre de 2005, con la interpretación de Rocío Borrallo. Además, se han hecho diversas lecturas dramatizadas en Barcelona (Mercat de les Flors, 17 de octubre de 2003. Intérprete Marta Corral); Valencia (Aulas de Cultura CAM, 13 de junio de 2006, interpretado por la misma autora); Estados Unidos (Vernon Manor Hotel, Cincinnati, 11 de mayo de 2007, en español por la autora, en inglés por Laura Montes); en México (Centro Cultural Nana Chela, Cuauhtémoc, Baja California, 26 de noviembre de 2010. Intérprete Jazmín Luna). Existe un cortometraje homónimo, inspirado en la obra teatral, de Orso Súmer, Polo Ruiz Producciones, 2010.

La dramaturga denuncia, entonces, los abusos sexuales a niñas en zonas del globo donde los violadores gozan de una impunidad vergonzosa. La niña tumbada, que no tiene nombre porque representa a todas las criaturas que han sufrido una situación similar, se suicida con matarratas a consecuencia de una violación múltiple que le ha arrebatado la infancia. El lenguaje utilizado por Antonia Bueno despierta compasión, y es el resultado de su identificación con la víctima. Como ella, los lectores/espectadores deberían conmoverse, aterrorizarse y derramar lágrimas. La niña ha quedado a merced de unos hombres salvajes (a los que ella se refiere con un impersonal “ELLOS”, escrito significativamente en mayúsculas), los cuales se han aprovechado de la ausencia de la madre que debería haber estado allí para proteger a su hija, pero que se ha tenido que ir a la ciudad (no se nos informa del motivo, quizá para trabajar). De hecho, desde las primeras líneas la niña tiene sed, grita y llama desesperadamente a su madre, la interpela preguntando que “¿Por qué, mami? ... ¿Por qué te has ido? ... ¿Por qué has vuelto a dejarme sola?” (O’Connor, 2006: 271), cuestionando de alguna manera la maternidad irresponsable, en ambientes de pobreza y desamparo. Sabemos, además, que la presencia de madres e hijas en el teatro de Antonia Bueno adquiere un peso singular y autobiográfico, ya que ella misma ha confesado que no tener descendencia ha constituido una de sus frustraciones vitales (Bueno, 2010: 21-22, 24-25). El destinatario interno del monólogo varía a lo largo del texto (la madre, la muñeca, un tú no declarado constituido por el público). De hecho, el lenguaje trata de adaptarse a la manera en que presentaría el relato una niña, acompañado de canciones infantiles y de una muñeca de trapo que resulta funcional para la puesta en escena. El hecho de que la autora haya decidido que la muñeca no aparezca en escena tiene que ver con la ambientación no realista de la historia (se trata del monólogo de una niña muerta), que se potencia gracias a los juegos de luces y sombras.

Además, el hecho de que la niña finja abrazar a su muñeca, como ella debería haber sido abrazada por su madre ausente, es uno de los momentos más conmovedores del texto, cuando además se nos narra que ya le ha llegado la menstruación<sup>4</sup>, con el peligro que supone en determinados lugares alcanzar la madurez, aunque ella en su inocencia no entienda por qué:

*(Con pena).* Ella dice que ya no soy una niña... Que ya “todo” es diferente... Que ahora debo tener mucho cuidado... ¿Qué querrá decir? ... A mí me parece que nada cambió. *(Evocando*

---

<sup>4</sup> El motivo de la menstruación aparece en otras obras de la autora, como *Arcángeles* y *Las doce noches de Carmela*.

*feliz*). Me gusta seguir jugando con mi muñeca de trapo... la Lili, la que mamá me hizo el año pasado, con su pelo de cuerda y sus ojos de botones azules... (*Recrea entre sus brazos a su muñeca invisible, acunándola mientras le canta una nana*). “Pequeñita, nenita de ojos de gato, duérmete, que tu mami vuelve en un rato” (O’Connor, 2006, 272).

Cantar una canción de cuna para tranquilizar a un niño es uno de los momentos considerados como más maternos, pero en este caso el sueño profundo de la protagonista es la eternidad de la muerte.

Como decíamos antes, la dramaturga va dosificando la información con evidente maestría, y así llega, primero, a la narración de la violación (“Me... tumbaron”), mediante alusiones explícitas que hacen evidente el salvajismo de sus autores, y sucesivamente al desvelamiento del embarazo no deseado e impropio de su edad: “Yo no quería tener una hijita de carne... una niña que me reventara por dentro. Yo quería vivir... Jugar... Yo soy una niña. (*Abre de nuevo los ojos con determinación*). Por eso lo hice, por eso me tomé el matarratas” (O’Connor, 2006: 274). En la economía propia del teatro breve, este podría haber sido el desenlace. Pero la autora no termina ahí, sino que prosigue para denunciar que no se trata de un caso aislado: muchas niñas, tras ser violadas, se suicidan. La acotación de cierre, entonces, es de nuevo significativa de la sensibilidad y del lenguaje poético de la autora y del mensaje que pretende transmitir: “*Con un infinito deseo de jugar, la niña vuelve a tumbarse en el círculo de luz, cantándole a su muñeca, mientras van llegando, como una ola, las voces cantarinas de las otras niñas. La penumbra, que es hembra, las acoge en su seno*” (O’Connor, 2006: 274). El lenguaje de las palabras y el lenguaje escénico se unen en perfecta convivencia para tratar un argumento desgarrador.

Esa importancia de la figura materna que acabamos de ilustrar aparece también de manera original en *Tu sangre sobre la arena*, de Juana Escabias, directora, profesora y estudiosa de teatro, en cuya obra tiene una especial relevancia su experiencia como periodista. Como dramaturga, cuenta con una sustanciosa producción de teatro breve (García Rodríguez, 2013), y ha tratado el argumento de la violencia de género en varios textos ambientados en España y en Estados Unidos<sup>5</sup>, mientras que en la pieza que nos interesa aquí nos traslada a “un extrarradio de cualquier ciudad del trópico”, como se deduce de un epíteto cariñoso del argot americano, “mi chalupina”, desconocido en el español peninsular. Además, cabe destacar que, junto a un lenguaje tierno y conmovedor que define cómo era la protagonista cuando tenía ocho años, destaca el

<sup>5</sup> Nos referimos a obras como *Tierra convexa*, *Fantasmas*, *No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre... cualquiera*, *Whatsapp* y *Crimen imperfecto* (las tres últimas recogidas en *Cuatro obras políticamente Yncorrectas*), donde se aborda la violencia de género desde perspectivas y dimensiones textuales distintas.

recurso a los imperativos, que refleja en quién se ha convertido con el paso de los años: “Esta bala que traigo es para ti. Tiembla. Gime. Arrodiíllate ante mí. Arrástrate por el suelo mientras tu entrecortado hilo de voz suplica y titubea. Convénceme para que no te mate” (Escabias, 2011: 285).

De nuevo nos encontramos ante un monólogo dirigido a un tú cuya verdadera identidad conoceremos solamente al final. La protagonista es una mujer adulta que denuncia cómo su madre la vendió cuando era pequeña (se hace hincapié en la edad, repitiéndola), a un hombre que viene señalado de manera impersonal (“individuo”). Se mencionan los abusos recibidos y sobre todo el hambre padecido y la prostitución y los asesinatos que ha cometido (es asesina a sueldo), pero ahora estudia en la universidad y vive en el lujo bajo la protección de su “padrino”, aunque no pueda evitar seguir teniendo miedo al hambre. Como Antonia Bueno, Juana Escabias narra el momento terrible en que la infancia quedó destruida para siempre, cuando de nuevo falló la figura de la madre que debía proteger a su hija, en una ambientación de pobreza extrema, caldo de cultivo, por tanto, de este tipo de situaciones (Martín Clavijo, 2014: 312):

Hace tiempo, muchos años, yo también quise mirar cara a cara a una persona. Un individuo se presentó en nuestra choza ofreciéndole una bolsa de monedas a mi madre. El individuo hizo que mis hermanas y yo nos quitáramos la ropa. Nos puso en fila dentro de la choza y nos examinó. Me eligió a mí. [...] Yo tenía ocho años. El individuo me ató las manos y los pies con una cuerda y me arrojó en una furgoneta. Antes de que el vehículo arrancara me asomé a la ventanilla y busqué la mirada de mi madre, pero mi madre desvió su rostro. Yo tenía ocho años. Mientras lloraba y gritaba busqué los ojos de mi madre con desesperación, pero ella los apartó [...] Yo quería que mi madre me mirara, quería comprender por qué ella consentía que aquel torvo individuo me separara de las flores y los árboles alrededor de los que yo jugaba (Escabias, 2011: 286).

Ahora la protagonista quiere vengar a aquella niña que fue, una niña tierna que “corría entre la hierba con sus hermanos, se reían de mí porque no me atrevía a arrancar las flores de sus tallos, no quería que los pétalos lloraran de dolor” (Escabias, 2011: 285), y que nos recuerda inmediatamente a la protagonista de la pieza de Antonio Bueno. En este caso no ha habido suicidio, pero eso no significa que la mujer haya olvidado su infancia, ni que haya aceptado una vida de sumisión a los hombres. Si sigue viva, es porque tiene un objetivo, la venganza. Durante todo el texto la autora nos hace pensar que se está dirigiendo a un hombre más entre todos los que ha matado por encargo. Hasta que a un cierto punto afirma que “es la primera vez que mato a una mujer” (Escabias 2011: 287). El suspense continúa hasta las últimas palabras de la pieza, cuando sabremos que se trata de su propia madre, autora de todas sus desgracias, a la que antes de apretar el gatillo le pedirá que la mire a los ojos: “Quiero que sepas que

apretaré el gatillo y tu viscosa sangre empapará la arena. Pero antes de que llegue ese momento mírame a los ojos, mamá, asómate a mirar dentro de mí” (Escabias, 2011: 287). Se trata, por consiguiente, de un desenlace impactante como pocos, y que plantea una decisión a la hora de poner en escena la obra por parte del director: el personaje de la madre podría estar o no presente<sup>6</sup>. Si se decidiese representarla con la destinataria en el escenario, habría que evitar su identificación como mujer hasta el último momento, mediante recursos propios del lenguaje espectacular como la iluminación y la penumbra.

Como hemos visto en este breve *excursus*, las dramaturgas reunidas en estas páginas recurren a modalidades discursivas propias del teatro breve como el diálogo y el monólogo, en una apuesta que puede considerarse como típica del arte del nuevo milenio (Orozco Vera, 2006: 723). En los cuatro textos resulta significativa la presencia de diversas tipologías de lenguaje verbal, sabiamente entrelazadas con lo paraverbal y otros signos dramáticos no verbales, de gran atractivo para el público. Sabemos que el monólogo ha experimentado en este siglo XXI un retorno y un crecimiento exponencial con el auge del teatro breve; y cuanto más breve, más posibilidades habrá de que la forma adoptada sea monologada, rompiendo en cierto modo el tópico del carácter dialógico del discurso teatral, sobre todo cuando se presenta la confesión de los abusos recibidos. Si pensamos en el argumento unificador de estas piezas, la violencia de género, resulta clarividente y paradigmática la dificultad del diálogo. El código de la iluminación, entonces, contribuye a sacar de la sombra los casos tenebrosos experimentados por tantas mujeres en todas las latitudes. Recordemos, con palabras de Bobes Naves, que “Quizá pueda decirse que la luz es el elemento más abarcador entre todos los que pueden encontrarse en escena y quizá también el que consigue con más facilidad la integración de todos en la unidad de sentido global” (Bobes Naves, 1997: 165). El emisor del discurso teatral plantea, entonces, una clave de lectura que desgrana a lo largo de la obra, esperando una respuesta activa por parte del destinatario para que el mensaje cobre sentido. No hay que olvidar que “Con mayor exigencia que cualquier otro texto, el discurso teatral textual y el discurso teatral espectacular han de ser completados por el receptor-espectador, que, a través de su proceso de interpretación, construye [...] mundos actuales y posibles” (Gutiérrez Carbajo, 2011: 159).

---

<sup>6</sup> No fue así en la lectura dramatizada en la Casa Encendida, el 4 de junio de 2010, que tuvo como intérprete a Isabel Ordaz. En las lecturas no suelen mantenerse todas las alusiones presentes en los textos. Por ejemplo, entre otros detalles, la actriz saca la pistola solamente al final de la pieza; se trata de licencias permitidas por un “pacto” sobreentendido con el público “activo” de este tipo de espectáculos.



En definitiva, las dramaturgas de hoy, como sus predecesoras (Serrano, 2005: 107), siguen haciéndose eco de quienes no pueden expresarse por sí mismas, dándoles la voz y la palabra mediante la empatía. Y dirigen los focos sobre ellas para iluminarlas, en un apasionado intento de rescatarlas al menos de la invisibilidad.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bobes Naves, M. C., *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- Bueno, A., *La niña tumbada. Maratón de monólogos 2003*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2003; Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2005; P. W. O'Connor (ed.), *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 267-282 (en español e inglés).
- Bueno, A., "Testimonio de Antonia Bueno", *Anagnórisis*, 1, (2010). <[http://www.anagnorisis.es/pdfs/Testimonio\\_de\\_Antonia\\_Bueno.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/Testimonio_de_Antonia_Bueno.pdf)>
- Bueno Pérez, L., "Lidia Falcón y García Lorca: el espacio del tirano en los dramas de mujer", J. Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, Madrid, Visor, 2005, pp. 311-321.
- Escabias, J., *Cuatro obras políticamente Yncorrectas*, Madrid, Esperpento, 2005.
- Escabias, J., *Fantasmas. Maratón de Monólogos 2007*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2008, pp. 65-68.
- Escabias, J., *Tierra convexa*, Madrid, Ediciones GPS-Sala Margarita Xirgu, 2009.
- Escabias, J., *Tu sangre sobre la arena*, F. Gutiérrez Carbajo, *Literatura española desde 1939 hasta la actualidad*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces-Uned, 2011, pp. 285-287.
- Falcón, L., *Teatro feminista*, Madrid, Fundamentos, 2002, ed. de J. Gabriele.
- Falcón, L., *Falsas denuncias*, P. W. O'Connor (ed.), *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 129-158 (en español e inglés).
- Gabriele, J., *El teatro breve de Lidia Falcón*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- García Rodríguez, C., "Tra denuncia e riflessione: il teatro breve de Juana Escabias", *Le reti di Dedalus. Rivista online del Sindacato Nazionale Scrittori*, Anno VIII, (2013). <[http://www.retededalus.it/Archivi/2013/dicembre/TEATRICA/2\\_teatrospagnolo/teatrospagnolo.pdf](http://www.retededalus.it/Archivi/2013/dicembre/TEATRICA/2_teatrospagnolo/teatrospagnolo.pdf)>

Goenaga, A., *Invisibles*, F. Gutiérrez Carbajo, (ed.), *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2014, pp. 271-284.

Gutiérrez Carbajo, F., “Modalidades del teatro breve según su forma discursiva”, J. Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor, 2011, pp. 157-177.

Martín Clavijo, M., “Entrevista a Juana Escabias, dramaturga y directora de escena”, *Raudem*, vol. 2 (2014), pp. 305-322.

Orozco Vera, M.J., “El teatro breve del nuevo milenio: claves temáticas y artísticas”, J. Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor, 2006, pp. 721-734.

Serrano, V., “El espacio y el tiempo de la mujer en la dramaturgia femenina finisecular”, J. Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, Madrid, Visor, 2005, pp. 95-108.

**VOCES SILENCIADAS: MUJERES**  
**SOBRE EL TABLADO DEL SIGLO DE ORO**  
***SILENCED VOICES: WOMEN ON STAGE IN THE GOLDEN AGE***

*Andrea Martínez Latorre*  
*Universidad de Valencia*

**RESUMEN**

La incorporación de las mujeres en el oficio teatral sufrió diferentes dificultades para conseguir un reconocimiento íntegro. Sin embargo, las actrices comenzaron a ganar terreno en su profesión gracias a la aparición del teatro comercial. Tales actrices empezaron a desempeñar funciones fuera del tablado, adquiriendo responsabilidades propias en la empresa teatral como auténticas autoras de comedias.

**Palabras claves:** actrices, autoras, María de Navas, Manuela de Escamilla.

**ABSTRACT**

The incorporation of women in the theater craft suffered some difficulties to achieve full recognition. However, actresses began to gain ground in their profession with the advent of commercial theater. Such actresses began to perform functions outside of the stage, taking on responsibilities in the theatrical company as authentic authors of comedies.

**Keywords:** actresses, authors, María de Navas, Manuela de Escamilla.

**1. INTRODUCCIÓN**

Dentro del ámbito del teatro clásico, se ha quedado relegada a un segundo plano la práctica escénica de los actores y las actrices, apareciendo esta como un objeto marginal de su estudio. En ocasiones se olvida que el texto dramático, precisamente, fue creado por sus dramaturgos para ser representado en un escenario de la mano de las técnicas actoriales.

Nos centraremos en las voces que, hasta el siglo XVI, estuvieron silenciadas y no tuvieron la oportunidad de mostrar sobre un tablado lo valiosa que podía llegar a ser su interpretación: las actrices. Actrices que se muestran indispensables en el momento de mayor auge del teatro español, convirtiéndose, incluso, en referentes

primordiales para la creación de textos dramáticos, es decir, obras de teatro del Siglo de Oro fueron creadas específicamente para algunas de ellas.

Nombres como María de Navas, María Calderón, María de Córdoba, Bernarda Ramírez o Manuela de Escamilla, se convirtieron en el eco que inició la incorporación de la mujer en el oficio actorial predispuesto, hasta entonces, únicamente para el género masculino.

Con ejemplos como las citadas María de Navas y Manuela de Escamilla, veremos cómo llevaron a cabo su propósito de ser actrices, inclusive autoras de comedias del Siglo de Oro español.

## 2. LA INCORPORACIÓN DE LA MUJER COMO ACTRIZ AL TEATRO ESPAÑOL

La incorporación y la integración de las mujeres como representantes activas en las compañías teatrales profesionales, tanto actrices como autoras, no se verá presente hasta el siglo XVI, siglo en el que se instaura el teatro con carácter profesional. Sin embargo, nos preguntamos cómo y cuándo pudieron llegar estas mujeres a tal acto de presencia tan imprescindible en el teatro del Siglo de Oro español. Además, cabría también preguntarnos si estas actrices y autoras pudieron estar oficialmente reconocidas como *autoras de título*, designadas de la mano del Consejo Real o si, al contrario que los hombres, desempeñaron sus funciones “extraoficialmente”.

El hecho de que las mujeres tuvieron difícil su acceso al mundo teatral está interrelacionado a que en esta época, en los siglos XVI y XVII, las mujeres no estaban consideradas plenamente como sujetos legales ya que dependían de la figura masculina más cercana a ellas (padre, marido, hermano, etc.). Además, el 6 de junio de 1586 entró en vigor una iniciativa llevada de la mano de la Junta de reformación en la que se prohibía representar a las mujeres: “compañías de representaciones no traigan en ellas para representar ningún personaje muger ninguna, so pena de zinco años de destierro del reyno y de cada 100.000 maravedis para la Camara e Su Majestad” (Davis y Varey, 1997: 125). Esta prohibición fue una de tantas que aparecen a lo largo de la historia del teatro en que no se permitía actuar a las mujeres, simplemente por el mero hecho de ser mujeres. Sin embargo, con sus altibajos, la situación fue cambiando progresivamente, como veremos a continuación.

Un año después, el año 1587 (en concreto la fecha del 17 de noviembre de este mismo año) presenta una gran importancia en la incorporación de la mujer en el teatro.

En esta fecha la compañía de Italia llamada *Los Confidentes* presentó una petición ante el Consejo de Castilla (Madrid) en la que pedían que sus actrices pudiesen representar en el corral del Príncipe. En tal petición estos comediantes italianos exponían que “las comedias que traen para representar no se podrán hacer sin que las mugeres que en su compañía traen las representen, y porque demas de que en tener esta licencia no se recibe daño de nadie antes mucho aumento de limosna para los pobres” (Ferrer, 2002: 141). Las mujeres a las que se referían eran las actrices Angela Martinelli, Silvia Roncagli y Angela Salomona, quienes pudieron actuar a partir del 18 de noviembre, en el momento en que el Consejo comprobó que estaban casadas y representarían junto a sus respectivos maridos, además de solo representar en hábito de mujer, sin vestirse de hombre. Estas dos condiciones –precisadas mediante un carácter moral– para que las mujeres pudiesen representar, no siempre se cumplían ya que escritos de la época demuestran que algunas mujeres salían al escenario vestidas de hombre y representaban con el hábito de varón.

Sin embargo, cabe remarcar que en 1574 tenemos constancia de que, la mujer del famoso cómico italiano Alberto Ganassa, Bárbara Flaminia, interpretaba junto a la compañía de su marido el papel femenino *Hortensia*. Además, varias actrices, dirigidas por Mariana Vaca y Mariana de la O, presentaron un memorial ante el Consejo de Su Majestad meses antes (el 20 de marzo de 1587) del documento de la compañía de *Los Confidentes*, en el que solicitaban que pudieran actuar sobre el tablado. En él, con gran picardía, aludían a cuestiones morales para llevar a cabo su cometido como, por ejemplo, el hecho de que sus maridos estaban ausentes ya que ellos mismos tenían que representar los papeles femeninos y, por tanto, tenían que vestir en hábito de mujer. En este sentido, hasta que empiezan a surgir las primeras compañías teatrales, eran los hombres quienes representaban los diferentes personajes femeninos de las obras. De hecho, las actrices de este memorial decían estar todas ellas casadas con actores. Actrices que, seguramente, fueron de las más relevantes de esta primera época del teatro profesional español. Este último hecho, nos hace pensar en qué momento las actrices realmente aparecen en escena ya que, como vemos, la fecha de 1587 es más tardía a su incorporación real en la empresa teatral.

Como hipótesis, se baraja la posibilidad de que la mujer de Lope de Rueda pudiera colaborar en las obras teatrales de su marido (Rennert, 1909: 11). Mariana de Rueda trabajaba para el duque de Medinaceli, don Juan de la Cerda, como entrenadora mediante su cante y su baile de 1554 a 1556, según la documentación conservada. Este

acto podría demostrar el posible trabajo histriónico como actriz en las representaciones de su propio marido.

Posteriormente, como en 1596 o en 1599, hubo otros intentos de prohibir el oficio de las actrices. En 1596 tal prohibición coincidió con el cierre del teatro en general, debido al fallecimiento de Felipe II en 1598. Sin embargo, la profesión actuarial en sí misma contrajo una mala reputación entre la sociedad del momento. En varias Ordenanzas del Consejo se trataban puntos explícitos para controlar la propia moralidad de los actores. Varias ocasiones dieron cuenta de un intento de censura para la representación de las actrices, pero no consiguieron expulsarlas definitivamente de las tablas ya que, poco a poco –aun presentando actos morales impropios, según la visión de algunas autoridades–, el teatro se consolidaba e iba encaminado a su máximo esplendor.

Como hemos visto, las actrices tuvieron una incorporación a las representaciones teatrales más paulatina que la de los actores. Sin embargo, la aparición de los teatros comerciales, supuso un aumento de las actrices en las obras dramáticas representadas. Conforme las décadas transcurrían, la presencia femenina en la escena iba aumentando; la década de 1570 presenta un gran ascenso, mientras que, en la década de 1580, con estos teatros comerciales, el oficio de actriz, se consolida. Así pues, con la llegada de un teatro de carácter más comercial, el oficio de la actriz e, incluso, de la autora iba encaminado hacia el objetivo que se había propuesto.

Actrices como María de Córdoba, María Inés Calderón y Bernarda Ramírez son claros ejemplos de esta consolidación que obtuvo el oficio de las comediantas en el Siglo de Oro. Estas mujeres, ejemplos de verdadera actividad teatral, están consideradas como grandes referentes de tal oficio actuarial. Con ellas, podremos vislumbrar el ascenso que obtuvo una profesión olvidada para el ámbito femenino hasta el siglo XVI.

María de Córdoba, también conocida como “Amarilis” o “la Gran Sultana” y nacida hacia el año 1597, podría aparecer, además de como actriz, como autora. Sin embargo, este título estaría otorgado por ser la mujer de un autor de comedias, Andrés de la Vega, y, por tanto, se presenta como apoderada de sus compañías. Aunque la influencia de la farándula que dejó su marido en ella fue notoria ya que el año en que se casó con él, en 1615, seguramente, coincida con el año en que comenzó a actuar.

Esta actriz, consolidada con su nombre, fue llamada para actuar ante la Corte. En los años 1626 y 1627 las representaciones llevadas a cabo en palacio aparecen como obras representadas por la compañía de “Amarilis”. Este hecho indica la relevancia que presentaba María de Córdoba dentro de la compañía de su marido. María de Córdoba,

nacida seguramente en 1597, como hemos destacado anteriormente, todavía en el año 1645 permanecía representando los papeles de primera dama en la compañía de su marido. Esto también nos hace pensar que, durante el teatro del Siglo de Oro español, los actores se especializaban en un cierto tipo de personajes, de máscaras, que las revivían una y otra vez sobre el escenario. Debido a las cualidades que poseía cada actor o actriz, se encasillaba en ese cierto personaje. En este caso, “la Gran Sultana” se especializó en primeras damas y, de este modo, hasta bien entrada edad siguió enmascarándose en ellas.

Gracias a sus grandes dotes actoriales, “Amarilis” fue una de las actrices más aclamadas por el público de su tiempo. Fue tal el alcance de su cometido, que su talento traspasó el propio escenario. De la mano de dramaturgos de la talla de Calderón de la Barca, Vélez de Guevara, Castillo Solórzano y Francisco de Quevedo, fue elogiada por su interpretación en obras como *La dama duende*, *El diablo cojuelo* o *Las harpías de Madrid*. Incluso el propio Lope de Vega en su obra *¡Ay, verdades, que en amor...!* le dedica un elogio a tal actriz: “[DAMA] 2.<sup>a</sup> ¡Qué bien Amarilis habla!”. Del mismo modo, Quevedo también le dedicó un romance: “A María de Córdoba, farsante insigne, conocida con el nombre de Amarilis”.

Esta inolvidable actriz falleció en el año 1678, dejando tras de sí un elenco de actividad teatral profesión imperdurable.

De entre las pocas obras iconográficas que conservamos de los actores de la época, nos encontramos con un retrato realizado, muy probablemente, a una de las actrices más importantes del momento: María Inés Calderón, llamada “la Calderona”. Gracias a este retrato podemos hacernos una idea de cómo podía llegar a ser una actriz de aquel entonces. En él vemos a una mujer sentada, peinándose junto a una sirvienta, vestida con la típica saya, de ámbito cortesano. “La Calderona” fue llamada para representar en la Corte a la edad de 16 años para entretener al mismísimo rey Felipe IV. Hecho que nos hace pensar que pudo haber nacido hacia 1611. Entre los pocos documentos que conservamos de esta actriz, podemos concretar que en 1628 representó en el Corpus, en la compañía de María de Córdoba y de su marido Andrés de la Vega, turnándose con esta para representar el papel de primeras damas.

Bernarda Ramírez, apodada “la Napolitana” y nacida hacia 1616, tuvo mucho éxito representando terceras damas, es decir, papeles de graciosa y de música. Esta comedianta actuó en obras de Quiñones de Benavente –aparece en el reparto de la *Loa segunda con que volvió Roque de Figueroa a empezar en Madrid* de 1634– o de

Antonio de Solís –en el entremés *El retrato de Juan Rana* de 1652–, entre otras. Compartió escenario con el gracioso más aplaudido del teatro barroco español, con Cosme Pérez. La pareja de personajes Cosme Pérez y Bernarda Ramírez, actores de las compañías de Sebastián García de Prado y de Diego Osorio entre los años de 1657 y 1662, participó conjuntamente en obras como *El desafío de Juan Rana*. Bernarda Ramírez fallece el 24 de octubre de 1662 en Madrid, dejando detrás un importante legado de representaciones teatrales.

### 3. “HIJAS DE LA COMEDIA”: DE ACTRICES A AUTORAS

La mujer, además de incorporarse como actriz en el ámbito dramático, también se introdujo en la empresa teatral, en la dirección de una compañía, como autora de comedias. El año 1660 fue significativo debido a que en él podemos encontrar una importante representación de obras bajo la mano de autoras. Por tanto, tenemos constancia de que varias actrices también se encargaron de compañías teatrales, pero no consiguieron el título oficial de *autoras de título*, reconocidas por el Consejo Real. Este título oficial para representar en mujeres no aparecerá hasta la segunda mitad del siglo XVII con Margarita Zuazo en 1673, según la documentación que poseemos.

El caso de varias actrices, como el que hemos visto de María de Córdoba, que estaban casadas con *autores de título*, ocasionalmente, ejercían como autoras, aunque dicho título lo obtuviera su marido y no ellas. En el caso particular de María de Córdoba, casada con Andrés de la Vega, tras una demanda de divorcio, se observa que esta tenía a su cargo dos compañías de comedias. Empero la demanda de divorcio no llega a ser oficial y continúan una trayectoria actorial conjunta. María de Córdoba, por su parte, en 1638 empieza a realizar una actividad que muchos autores de comedias desempeñaban: alquilaba los vestidos que pertenecían a la compañía de Andrés de la Vega para que fueran utilizados en las fiestas del Corpus. Finalmente, en 1640 se fijó el divorcio y María de Córdoba consiguió la mitad de los bienes gananciales del matrimonio, aunque continuó alquilando trajes en nombre de su exmarido y representando para su compañía.

Por otra parte, podemos encontrar autoras que dirigieron compañías teatrales sin que sus maridos estuvieran presentes en su actividad profesional, como el caso de Jerónima de Burgos, que representó en palacio en 1632 “sin que se aluda a la presencia de su marido, Pedro de Valdés” (Ferrer, 2002: 156). En este caso vislumbramos una cierta



independencia de la orden patriarcal a la que estaba sujeta la mujer de aquel entonces. Simplemente el hecho de poder ver a una mujer dirigiendo una obra teatral sin la presencia de su padre, hermano o marido, es un paso agigantado para la sociedad de la época.

Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones en las que nos topamos con actores o actrices que representaron durante la etapa del Siglo de Oro, estos adquirieron el oficio a través de los propios genes. Esto es que, en la mayor parte, el oficio de actor se transmite, como herencia, de padres a hijos o, incluso, de parientes cercanos. El caso de las actrices y de las autoras no iba a ser diferente, son verdaderas “hijas de la comedia”, mujeres que han bebido y han absorbido desde pequeñas la sabiduría y las dotes actoriales de sus familiares más allegados.

Como ejemplo de ello, presentaremos a continuación a dos mujeres que fueron verdaderas hijas del teatro, siendo al mismo tiempo actrices y autoras durante su trayectoria profesional: María de Navas y Manuela de Escamilla.

### **3.1. María de Navas: actriz y autora independiente**

María de Navas, también conocida como “la Milanese” por su nacimiento en Milán en 1666, fue una actriz de teatro clásico español que consiguió una apasionada carrera profesional “gracias a su buen hacer en las tablas” (González, 2008: 138). Tablas que la vieron crecer en su actividad teatral de la mano de grandes autores de comedias y compañías teatrales como la de Agustín Manuel de Castilla durante las temporadas de 1686 a 1694, entre otras; y de prestigiosos dramaturgos de la época, tales como Calderón de la Barca o Bances Candamo.

Empezó su carrera teatral representando el papel de cuartas y/o quintas damas hasta llegar al máximo esplendor de actuar y de especializarse en primeras damas. Representó en Valencia estos papeles de cuartas y quintas damas en los años 1679 y 1680 junto a la compañía de José Verdugo, sin embargo, según la documentación del Corpus madrileño, en 1686, inserta en la compañía de Rosendo López de Estrada, consta que representó el personaje de primera dama. En esta compañía de José Verdugo su padre Alonso de Navas –quien era músico y actor– también llegó a representar papeles de segundas barbas y arpista en los años 1679 y 1680. De este modo, vemos cómo la tradición actorial se traspasa de generación en generación en un mismo núcleo familiar, como buena “hija de comedias”.

Actriz que recorrió las ciudades más importantes del momento (Valencia, Madrid, Barcelona y Lisboa), siendo estos lugares puntos clave para el teatro, en las que pudo transmitir al espectador su extraordinario talento. Talento que pronto lo desligó de una dependencia masculina ya que ejerció su oficio de manera independiente y libre: ni su padre, sus hermanos o sus maridos tuvieron influencia sobre ella. Conforme iba avanzando el siglo XVII eran muchas las actrices que desobedecían lo estipulado en la ley y ejercían su oficio sin la dependencia de los varones más cercanos a ellas. De este modo, mujeres tanto solteras como casadas actuaban bajo su propio nombre. María de Navas no fue distinta a ellas, siendo una actriz independiente en su oficio, sin rendirle cuentas a ningún familiar.

María de Navas fue primera dama prácticamente desde sus inicios como actriz hasta el fin de su carrera. Además, fue tal su éxito como actriz por su “buen hacer” sobre el tablado, que fue llamada en varias ocasiones para actuar y trabajar en la Corte. Sin embargo, también fue una actriz muy querida en los diferentes corrales de comedias de la época. Las habilidades que demostraba María de Navas en el escenario eran supremacías para el espectador que, a veces, no distinguía realidad y ficción.

En 1695 inició, según la documentación conservada, su oficio como autora de comedias en la ciudad de Lisboa (Bolaños y Reyes, 1989: 893).<sup>1</sup> Entre los años 1702 y 1704 encontramos a María de Navas en Valencia representando junto a su propia compañía teatral, es decir, como autora de comedias, además de como actriz. De este modo, aparece “la Milanesa” como directora de su propia compañía teatral, la cual tuvo un gran éxito entre el público de la época. En 1702 la Junta de corrales de la ciudad de Madrid requirió los servicios de esta compañía para que fuera a dicha ciudad y dejara Valencia:

y deseando esta Junta que la que ha de venir sea la mejor de las que se an formado, por si acaso S.M. (que Dios guarde) la Reyna nuestra Señora fuere de su Real agrado tener festejo desta calidad, se ha discurrido venga la compañía de María de Nabas que esta en la ciudad de Valencia, concluyendo en ella la fiesta del Corpus, *que es la mejor que después de las dos de Madrid se an formado...* (González, 2002: 190)

---

<sup>1</sup> Piedad Bolaños y Mercedes de los Reyes, a través de B. Gallardo con su *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, 4 vols., Madrid, Imp. y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1863-1889, I, 960, dan noticia de la existencia de una carta escrita por la propia María de Navas el 6 de abril en Lisboa. Además, en el *Libro de Despesa* del Hospital de Lisboa, en fecha del 30 de mayo, se da cuenta de los gastos que ocasionó la compañía llegada a Lisboa de la autora María de Navas.

Fue en 1704 cuando tuvo que abandonar Valencia para irse a Madrid e incorporarse a la compañía teatral de Juan Bautista Chavarría por orden de Su Majestad, quien la llamó para trabajar en la Corte. De este modo, María de Navas como empresaria teatral fue pausada de su ejercicio profesional para representar y actuar en Madrid por orden real.

Actriz y autora independiente que vistió, incluso, en hábito de hombre con el traje varonil. Acto que entraba en controversia con el documento, que hemos mencionado anteriormente, de 1587 en el que se aceptaba que las actrices representaran piezas teatrales, pero con dos condiciones: estar casadas y representar siempre en hábito de mujer. Tenemos constancia, por ejemplo, de que en 1703, en el momento en que estaba en Valencia junto a su compañía, María de Navas se vistió de hombre ya que “hizo damas y galanes vistiéndose de hombre en la compañía que hera autora” (Shergold y Varey, 1985: 476).

El 5 de marzo de 1721 María de Navas falleció representando hasta sus últimos días primeras damas.

### 3.2. Manuela de Escamilla: farsanta de comedias

Manuela de Escamilla conocida como “la Escamilla”, hija del actor y autor Antonio de Escamilla, fue una de las grandes actrices, autoras y músicas del teatro del Siglo de Oro. Sus primeras andanzas como actriz empezaron desde bien pequeña, siendo una niña cuando se subió por primera vez a un tablado, como veremos, gracias a la documentación que conservamos, la podemos localizar encima de un escenario a la edad de siete años.

Al igual que María de Navas, Manuela de Escamilla también se vistió de hombre en varias representaciones, en contra de la prohibición de 1587 en la que se exigía que las actrices actuaran solo en hábito de mujer. Manuela de Escamilla llevó al tablado la famosa máscara de Cosme Pérez, llamada “Juan Rana”, máscara del gracioso por antonomasia.<sup>2</sup> Según relata la *Genealogía*, Manuela Escamilla “salió a las tablas de siete años haciendo terceras damas, sin (*sic* por «en»), sainetes fuera de Madrid. Después entró en Madrid con su padre (Antonio de Escamilla) haciendo los Juan Ranillas” (Shergold y Varey, 1985: 421-422). De este modo, Manuela de Escamilla encarnó la famosa máscara de Juan Rana. Sin embargo, además de representar su máscara, actuó

---

<sup>2</sup> El personaje de “Juan Rana” fue una de las máscaras más simbólicas del teatro del Siglo de Oro. El actor que le dio vida fue Cosme Pérez, llegando a confundirse actor con máscara (tenemos constancia de que podría aparecer en las piezas dramáticas “Cosme Rana” o “Juan Pérez”). La influencia y la alabanza que mantuvo tal máscara la llevo a ser representada por otros actores tales como la nombrada Manuela de Escamilla o el actor y autor Simón Aguado.

conjuntamente con su principal actor, Cosme Pérez como se puede apreciar en una de las acotaciones que aparece en *El retrato de Juan Rana*, obra escrita por Sebastián de Villaviciosa: “Sacan a la niña de Escamilla en la misma forma que está Rana y pónenle enfrente” (Sáez, 2005: 322).

Entre los años 1654 y 1657 nos consta el nombre de “la Escamilla” en una serie de festejos para representar terceras damas inscritas en las partes de la graciosidad, además de cantar y bailar, junto a su padre, que representaba el personaje de gracioso. En 1658 Manuela de Escamilla llegó al Buen Retiro de Madrid el 20 de febrero para representar ante la Corte. Continuó en las compañías tanto de su padre como de otros –como, por ejemplo, la compañía teatral de Sebastián de Prado– representando a terceras damas y, en ocasiones, a primeras damas. Como tercera dama, música y cantante Manuela de Escamilla se especializó en papeles característicos del teatro breve, en concreto, de los entremeses, gracias a las cualidades vocales que presentaba esta actriz.

No fue hasta el año 1667 en que Manuela de Escamilla comenzó a representar el papel de primera dama en la compañía de su padre en la ciudad de Valencia. Sin embargo, siguió especializándose en el papel de tercera dama como en 1672 que “hace el papel de bobo” en la obra *Hércules o Fieras afemina* de Calderón de la Barca representada en palacio.

Manuela de Escamilla aparece como autora de comedias en una escritura del 21 de febrero de 1687 en Granada, tal y como aparece en los documentos que proceden del Archivo de Protocolos Notariales de Granda: “En la ciudad de Granada, a veinte días del mes de febrero de mil seiscientos y ochenta y siete años, ante mí el escribano y testigos pareció Manuela de Escamilla, autora de comedias y residente en esta ciudad y otorgó que vende y da en venta real” (Granja, 2002: 221). En los años 1693 y 1694 nos vuelve a constar que Manuela Escamilla estuvo con su compañía teatral en condición de autora de comedias. Por tanto, autora independiente de una figura patriarcal, que se consagra como empresaria teatral.

El 2 de marzo de 1721 falleció Manuela de Escamilla a los setenta y dos años de edad.

Dos ejemplos, María de Navas y Manuela de Escamilla, que se inscriben en un paradigma teatral de independencia, en el que –en contra de la ley– representan como actrices sin supervisión de varón alguno y con hábitos de mujer y hombre. Además, dos mujeres que se incorporaron a la empresa teatral como autoras de comedias, que dirigían sus propias compañías sin rendirle cuentas a nadie.

#### 4. CONCLUSIÓN

A lo largo de este pequeño recorrido, hemos podido comprobar que el oficio de las actrices ha estado subordinado al de los actores, ya sea por diferentes leyes o por prácticas morales de la época. Sin embargo, la profesión de actor en los inicios del teatro profesional no estaba “bien visto” en ojos de la propia moralidad de la sociedad. Conforme fue evolucionando tal teatro y, con la aparición del teatro comercial, la profesión de los actores fue progresivamente alabada y, sobre todo, las mujeres cogieron cabida y fuerza en el tablado. Además, cabe destacar que la actividad teatral de los actores en sí ha sido relegada por el estudio del propio texto dramático. El texto dramático puede darnos información acerca de cuestiones culturales y sociales de la época, empero gracias a la documentación que conservamos de los actores, podemos vislumbrar una imagen de las primeras técnicas teatrales (aunque no existan tratados sobre estas técnicas como tal). Gracias a esta documentación podemos construir un imaginario en el que ponemos nombre a quienes consiguieron llevar a cabo el teatro español por excelencia.

Por su parte, las farsantas o comediantas del Siglo de Oro, tuvieron un papel decisivo en el teatro clásico, sin embargo, presenciaron diferentes dificultades para lograr el éxito tan merecido que necesitaban. Como bien apunta Rodríguez Cuadros, “la actriz, por lo que sabemos, por lo que leemos, es un centro o cuerpo donde convergen miradas sociales. Miradas, hay que decirlo, sobre todo masculinas que o leen desde el prejuicio o interpretan desde su perspectiva” (1998: 574). Una mirada social que influyó considerablemente en la actividad dramática de estas mujeres.

Mujeres que, en definitiva, no solo alcanzaron el éxito sobre el tablado, sino que también obtuvieron estas alabanzas tras él. No hay que olvidar en ninguno de los casos que el teatro no es nada sin los actores y sin las actrices. Ellos mismos dan vida a los textos dramáticos escritos de la mano de los mejores dramaturgos de la época. Sin ellos, esas piezas teatrales –escritas específicamente para ser representadas– no podrían adquirir la virtuosa capacidad de emocionar al espectador que acude a palacio o a un corral de comedias.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Bolaños Donoso, Piedad y Reyes Peña, Mercedes de los, “Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)”, en Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, 3 vols., Amsterdam, Rodopi, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, 1989, t. III, pp. 863-901.
- Buezo, Catalina, *El niño en el teatro cómico breve del siglo XVII*, en I. Arellano, M. del C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Universidad de Toulouse Le Mirail, 1993)*, 3 vols., Pamplona-Toulouse, GRISO-LEMSO, 1996, t. II, pp. 97-107.
- Davis, Ch y Varey, J. E., *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudios y documentos*, Madrid, Tamesis Books, 1997.
- DICAT: Teresa Ferrer (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- Ferrer Valls, Teresa, “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro”, en Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega (eds.) *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2002, p. 139-160.
- González, Lola, “María de Navas: bosquejo biográfico de una controvertida actriz de la escena española de finales del siglo XVII”, *Scriptura*, 17 (2002), pp. 177-210.
- González, Lola, “Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas”, *Revista sobre teatro clásico*, 2 (2008), pp. 135-158.
- Granja, Agustín de la, “De Manuela de Escamilla y de otras autoras de comedias”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 27 (2002), pp. 217-239.
- Lobato, María Luisa, “Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 23, monográfico V (1999), pp. 79-111.
- Rennert, H. A., *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- Sáez Raposo, Francisco, “Juan Rana en escena”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005.

Sanz Ayán, Carmen, “El patrimonio empresarial de autoras y actrices a fines del siglo XVII: vestidos de comedia”, en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, vol. II, 2002, pp. 1629-1639.

Shergold, N. D. y Varey, J. E., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis Books, 1985.

Vega, Lope de, *¡Ay, verdades, que en amor...!*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. 20-10-16.

<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccj8c7>>

## LA POETESSA DELL'IMMAGINE IMAGES' POETESS

*Roberto Trovato  
Università di Genova*

### RIASSUNTO

Analisi critica delle scenografie e dei costumi di Valeri Manari (1960-2008) dei nove spettacoli prodotti dallo stabile di Genova e dei due esterni dal 2001 al 2008. In quell'arco tempo l'artista genovese offre i risultati più maturi dimostrano la crescente duttilità nell'utilizzare le risorse del teatro in sintonia con il lavoro dei registi, illuminotecnici e attori.

**Parole chiave:** Valeria Manari, scenografia, costumi, Teatro Stabile di Genova.

### ABSTRACT

Critical analysis of the set designs and costumes of Valeria Manari (1960-2008) regarding nine productions of "Teatro Stabile di Genova" (Repertory Theatre of Genoa) from 2001 to 2008. In that period of time the Genoese artist offers her most mature achievements, showing her increasing flexibility in making use of the theatre resources, tuned with the work of the director, the lighting engineering and the actors.

**Key words:** Valeria Manari, sets, costumes, Teatro Stabile di Genova.

Valeria Manari (1960-2008) è stata la poetessa dell'immagine e un'autentica creatrice di meraviglie in scena con apparati scenografici e costumi rigorosi e fantasiosi in sintonia sempre con il lavoro dei registi, degli illuminotecnici e degli attori.

Riprendo il percorso critico su di lei da dove l'avevo lasciato nel precedente intervento presentato al convegno *Mujeres desde la tramoya*, che si è svolto all'Università di Siviglia, tra il 26 e il 30 aprile 2016.

Fra il giugno 2001 e il maggio 2004 la Manari lavora in due spettacoli diretti dal giovane attore e regista Jurij Ferrini, formatosi in seno allo Stabile, curando dapprima le scene di *Schweyk nella seconda guerra mondiale* di Brecht e poi dell'*Alchimista* di Ben Jonson. In quest'ultimo allestimento l'artista ligure firma anche i costumi. La regia della *pièce* del drammaturgo tedesco, recitata nell'anfiteatro mobile di trecento posti, montato per la prima volta sul palcoscenico del Teatro della Corte, nella sua lettura punta su una



giusta dose di ironia, tralasciando le prediche che parevano strettamente connesse alla drammaturgia dello scrittore tedesco. In questo modo il testo di Brecht, viene ringiovanito, riducendo, se non proprio cancellando radicate convenzioni sul modo di rappresentarlo. In effetti Ferrini, ben coadiuvato da tutti i suoi collaboratori, si confronta con questo lavoro senza pregiudizi ideologici ed estetici, riuscendo a restituire alle riflessioni che innervano e sostanziano il copione, la loro forza originaria. Per riprendere una notazione di Silvana Zanovello, comparsa sul “Secolo XIX” del primo maggio 2001, “la scena non faraonica ma ben costruita” della Manari, dà al pubblico “l’illusione [...] di trovarsi davvero nell’osteria praghese di Anna Kopecka [...]. Qui l’antieroe Schweyk [...] intreccia il suo destino a quello dell’amico Baloun, [...] , di Brettschenider agente della Gestapo [...] , e di Bullinger, capo delle SS”. Nella recensione di Sonia Naranci uscita lo stesso giorno su “Il corriere Mercantile” si legge: “L’azione si svolge in diversi luoghi, coesistenti sulla stessa scena, sapientemente costruita dalla scenografa [...], che è riuscita ad evidenziare una dimensione onirica della vicenda, pur rispettandone l’ambientazione storica”, che è collocata a Praga negli anni dell’occupazione nazista. “Buona parte della *pièce* – aggiunge a giornalista – si concentra però nella birreria *Al calice*, una sorta di rifugio felice dove i vari personaggi si incontrano per bere e cantare, seppur sottoposti alle continue intrusioni dei nazisti”. Lo stesso giorno Paolo Lingua, su “La stampa”, dopo aver apprezzato gli alleggerimenti della commedia “da eccessi di epicità e di espressionismo”, oramai datati, precisa che ne “è venuto fuori, grazie ai giovani e talentuosi attori e musicisti, e alla bella scena” della scenografa, “uno spettacolo gradevolissimo, intelligente, scattante, arioso, festoso e che fa, com’è giusto, pensare”. Sempre il primo giugno su “Il lavoro” Margherita Rubino rileva con acume: “All’idea di una storia fuor di didascalismi e di morale riporta l’osteria [...] connotata con intelligenza dalla Manari come luogo assai poco boemo o mitteleuropeo”. Più avanti la critica elogia la scenografa “per la serie di invenzioni preziose e silenziose”. Masolino d’Amico nella critica, uscita il 3 maggio su “La stampa” postilla:

Per la maggior parte del tempo la colorita scena di Valeria Manari rappresenta la birreria praghese del Calice i cui avventori sono tutti boemi ma dove ogni tanto capita qualche tedesco a provarli e se possibile a arrestarli; con semplicità sono poi evocati l’ufficio di un caposquadra delle SS, un binario di smistamento con piccoli vagoni, e infine la neve che copre la sterminata campagna russa. Sul fondo campeggia talvolta una grande testa del Führer, con occhi semoventi.

La scenografia è apprezzata anche dalle recensioni di Carlo Maria Pensa e di Quadri, comparse rispettivamente, su “Famiglia Cristiana” del 14 e su “La Repubblica” del 20 maggio. Illuminante è a questo proposito il commento di Quadri:

Per l'occasione si inaugura il Piccolo Teatro della Corte, montato con gradinate modulari sul palcoscenico del troppo ampio teatro omonimo, e la compagnia si trova ad agire tra gli spettatori, in una scena [...] che fissa con pochi segni dei luoghi deputati: un bar con un complessino musicale, un commissariato, un *terrain vague* con panchine, dei camminamenti e, davanti alla sala maggiore, un bianco telo sul quale viene proiettata l'immagine parlante del Führer.

Renato Palazzi su “Il sole 24 ore” del 20 gennaio 2002, in occasione di una replica milanese della *pièce*, puntualizza: “Nella scena elegantemente essenziale di Valeria Manari, anche le situazioni più fosche – gli arresti, le partenze dei treni per il fronte, l'avanzare di Schweyk nell'incubo ghiacciato della guerra – paiono materializzarsi tra gli scarni arredi dell'osteria [...] , i tavolini, il bancone, un pianoforte strimpellato dal vivo”. Recensendo una replica del lavoro data a Trento Antonia Dalpiaz, su “L'Adige” dell'11 gennaio 2003, dopo aver rilevato che la “scenografia scarna” è “di supporto ad un testo con molti cambi d'ambiente”, evidenzia l'indubbia efficacia visiva che ha ad esempio un elemento collocato sul fondo, il “telo bianco che si trasforma in una steppa coperta di neve”.

Ne *L'alchimista* di Ben Jonson, a cui alcuni recensori rimproverano l'eccessiva lunghezza e ripetitività, unite a qualche caduta di stile e alla discontinuità della tensione comunicativa, la critica apprezza, pressoché unanimemente, la bella scenografia e la buona prova interpretativa, segnatamente quelle di Eros Pagni, dello stesso Ferrini e di Sciacaluga, nei ruoli rispettivamente dell'insinuante e viscido Subtle, sedicente alchimista, di Face, servo impudente e infedele del ricco signore Lovewit, fuggito da Londra per salvarsi dalla peste, e del sornione padrone di casa. Il lavoro viene allestito sul palco della Corte nel maggio 2004.

La prima cosa che si vede – scrive Eliana Quattrini sul “Corriere Mercantile” il 6 maggio 2004 – è la scenografia vuota: una gabbia circolare con un periscopio per guardare fuori. Poco oltre la critica aggiunge: la scena di Valeria Manari, anche costumista, è bellissima, perché sfrutta alla perfezione la pianta centrale della Corte e traduce in immagini i temi” del drammaturgo giacobiano. [...] Siamo sottocoperta di un

sommersibile entrato in rada senza farsi riconoscere. Lì dentro litigano anche i tre truffatori e poi i clienti, messi uno di fronte all'altro, ad un certo punto, su due poltrone, con un microfono in mano. Per replicare tanti litigi da *talk-show*. Arrivare lì è facilissimo: c'è uno scivolo che fa scendere i creduloni in un attimo. Per uscire bisogna più faticosamente salire una scala. Trappola perfetta” per gli ingenui da raggirare.

In quella stessa data Mauro Mancioti, su “Il lavoro”, osserva che per l'ambientazione della *pièce*, scritta da Jonson nel 1610, regista e scenografa concordemente “hanno scelto un richiamo vagamente ottocentesco in quanto tutto cominciò con la rivoluzione industriale”. A parere di Pietro Favari, la cui critica apparirà su “Il foglio” il 19 marzo 2005 per contro l'ambientazione del testo voluta dalla scenografa “è la sommatoria di più secoli”. La Zanovello, sul “Secolo XIX” del 6 maggio 2004, chiarisce che, a dispetto della presenza nello spettacolo di evidenti ma intenzionali anacronismi, “la gabbia” ideata dalla scenografa “per delimitare la scena, una specie di trappola per topi pre o post industriale, regge bene gli scossoni, anzi ci guadagna”. Il 14 maggio Domenico Rigotti, su “L'avvenire”, afferma che “la casa dove” Subtle, “il finto alchimista, conduce il suo losco gioco diventa nella monumentale scenografia della Manari una sorta di gabbia circense dove [...] egli si comporta da vero domatore”. Due giorni dopo Renato Palazzi chiosa nell'articolo uscito su “Il sole 24 ore”: “La scena di Valeria Manari, una sorta di gabbia sotterranea con passerelle metalliche e periscopio come un metaforico sommersibile, è un'efficace macchina costruttivista; e le figurine che vi precipitano da un toboga sono fantocci bio-meccanici, burattini viventi dai variopinti costumi senza tempo”. Su questo aspetto dell'apparato scenografico insistono anche altre due critiche. Magda Poli, sul “Corriere della Sera” del 19 maggio, e Patrizia Binco, sul “Corriere dell'Alto Adige” del 15 gennaio 2005, giudicano la scena ideata dalla Manari, la prima una “gabbia-fossa di sotterranei desideri” e l'altra “una sorta di gabbia da circo senza tempo”. Nel 2005 Gianni Poli sul primo numero di “Hystrio”, dopo aver richiamato l'utilizzo di “marchingegni pseudo-tecnologici, come una diabolica catena di montaggio”, osserva: “La scena, centrale rispetto al pubblico, costituisce una specie di reperto industriale a gabbia con montacarichi e periscopio, circondato da passerelle. In quello spazio *magico*, da cui con una botola si accede ai crogiuoli, l'opera seduttiva e fraudolenta giunge all'apice nella fabbricante fasulla della pietra filosofale con sbuffi e nubi di vapore”. Per Umberto Gandini, che recensisce, sul “Trentino” del 16 gennaio 2005 lo spettacolo ospitato al

Nuovo Teatro di Bolzano giudica “bella” ma “arruffata” la scenografia che ha l’aspetto di “un metallico misto di gabbia da circo, *gabbia di matti* e set televisivo”.

Masolino d’Amico, su “La stampa” del 16 maggio, annota poi che nello spettacolo,

secondo la tendenza dello Stabile genovese in questi ultimi anni, domina il grottesco, con personaggi caricaturali, volti molto truccati, costumi stravaganti, né antichi, né moderni e sempre con l’aria poco pulita; e ambiente sinistro, una specie di gabbia circolare di ferro rugginoso che poi parzialmente si solleva, con dentro dislivelli, scale vertiginose, uno scivolo lungo il quale i subentranti entrano tumultuosamente.

Dell’aprile 2002 è la coproduzione, per la regia di Sciaccaluga, ad opera del Teatro di Genova e della compagnia Lavia, di *Un nemico del popolo* di Ibsen, nella revisione del drammaturgo Arthur Miller. Presentato al Duse, lo spettacolo, intreccio di ecologia e politica, non viene ambientato, come avevano fatto il drammaturgo norvegese e quello statunitense, nella Norvegia di fine Ottocento ma negli anni ’50 del Novecento, gli stessi in cui era nato l’adattamento dello scrittore americano. Nella recensione di Clara Rubbi, uscita l’11 aprile sul “Mercantile”, si legge:

Molto interessante il progetto scenico di Valeria Manari: propone un gioco di pedane, che scorrono in avanti verso il pubblico, per mettere a fuoco le scene che si succedono e colloca sul palcoscenico un aereo vero e proprio, per creare la dimensione dell’hangar, dove si svolge l’incontro tra il medico” ( il dottor Thomas Stockman, interpretato per la cronaca da Lavia)” e la popolazione, ma anche come simbolo di un progresso che costa sempre più caro. Ma c’è anche la dimensione del sogno: viene suggerita dal primo fondale, che mostra un cielo azzurro con poche nuvole.

Manciotti e la Zanovello, l’uno su “Il lavoro” e l’altra su “Il secolo XIX” di quello stesso giorno, lodano l’“ingegnosa ripartizione dello spazio in funzione irrealista” che caratterizza l’impianto scenico dell’artista ligure, e le scene con cui “filtra l’ultima Thule di Ibsen attraverso la cartellonistica pubblicitaria degli anni Cinquanta e il richiamo dei *mass media*, in un amalgama postmoderno che non orienta la lettura ma lascia intatta l’attualità mitica del messaggio”. Osvaldo Guerrieri, su “La stampa” del 17 aprile 2002, sottolinea che le atmosfere degli anni in cui la vicenda è collocata, “sono visibili nei bei costumi” disegnati dalla Manari. Il giorno successivo Carlo Maria Pansa, su “Famiglia cristiana” puntualizza: che nella “scenografia armoniosamente sintetica” della Manari il regista costruisce “uno spettacolo di amara e sottile violenza”, caratterizzato come è dallo scontro aspro tra due fratelli, il pragmatico e cinico sindaco, reso magistralmente da Eros Pagni, e il medico utopista, interpretato da Lavia. Palazzi,

sulle colonne de "Il sole 24 ore" del 28 aprile, giudica laconicamente "le scene e i costumi, alquanto essenziali". Quadri su "La repubblica" del 30 aprile precisa che il regista ha ambientato la vicenda "nell'America pop disegnata" dalla scenografia genovese.

Del maggio 2003 è poi la collaborazione unicamente come costumista con il regista e scenografo Matthias Langhoff, allievo di Brecht e condirettore del Berliner Ensemble, per la messa in scena del *Filottete*, atto unico scritto nel 1964 da Heiner Müller, amara farsa contro la guerra ispirata all'omonima tragedia di Sofocle. A fianco di Ferrini, Federico Vanni e Antonio Zavattieri, il primo nella parte del soldato tradito Filottete e gli altri due in quelli di Neottolemo, combattuto fra le ragioni dell'utile e la vergogna del tradimento, e dello scaltro e violento Ulisse, va segnalata anche l'interpretazione di Sciaccaluga, che assume volta a volta le vesti di un moderno corrispondente di guerra, di uno spettatore in frac che sbuca da un palchetto, di un esploratore-archeologo che scava tra lapidi e materie del passato, descrivendo con distacco la conquista di Troia e richiamando nel corso del racconto le tecniche di combattimento utilizzate per la prima volta nel corso della Grande Guerra: gli attacchi coi gas e l'utilizzo dei carri armati. Nella recensione della Rubbi, comparsa sul "Mercantile" del 28 maggio 2003, si legge che lo spettacolo, allestito nel già ricordato anfiteatro di legno montato sul palcoscenico della Corte, si rivela "un'occasione in più per mostrare sullo schermo gli orrori di tutte le guerre, comprese le più recenti. Alle frequenti "immagini di sangue e di morte ben si adattano" due elementi fondamentali, da un lato i costumi ideati e disegnati dalla Manari " e dall'altro il trucco-maschera che deforma i volti dei tre protagonisti, specie quello di Filottete". Lo stesso giorno la Rubino, su "Il lavoro", osserva: "La chiarezza e la forza dell'allestimento molto devono ai tre strepitosi costumi disegnati" dalla Manari che, al contrario di ciò che si fa spesso oggi, rappresentando "i Greci in frac o divise SS [...] gioca all'inverso" vestendo "da greci i tedeschi". Accanto ad uno "spettrale Filottete", riporta Maria Grazia Gregori su "L'Unità" del 30 maggio, Neottolemo e Ulisse indossano abiti con "fogge più vicine alle nostre a suggerirci una permanenza continua della violenza in tutta la storia". Masolino d'Amico nella critica uscita su "La stampa" del 2 maggio così descrive i "costumi geniali" della costumista: "Filottete è avvolto in bianche bende tipo Lazzaro, i due greci (Ulisse e Neottolemo), assai dipinti, sono in corazza ma con calzoncini di jeans". Un altro autorevole critico, Quadri, nella cronaca, uscita su "La repubblica" di quello stesso giorno, apprezza in maniera convinta

i tre protagonisti che con grande efficacia visiva sono “ridotti a travestimenti negli involucri” ideati dalla costumista. Infine , parla, relativamente alle divise dei personaggi, di contaminazione di “epoche e stili, un po’ greci e un po’ cinesi, un po’ fanti del primo Novecento e un po’ guerrieri pellerossa”.

Nel settembre 2003 la Manari, ancora una volta nel duplice impegno di scenografa e costumista, lavora a *Elena* di Euripide, il cui debutto avviene sotto la direzione di Sciacaluga al Teatro Olimpico di Vicenza.-Si tratta di uno spettacolo coprodotto dallo Stabile di Catania e dal Teatro di Genova. Il regista, annota Antonio Stefani su “Il giornale di Vicenza” del 12 settembre, dota questo testo, “a livello visivo, di un’ambientazione di rarefatta atemporalità dove affiorano, tra gli ingombranti e bluastri massi della spiaggia così come nel corredo dei costumi, eloquenti segnali moderni che si sovrappongono e si mescolano a elementi della tradizione”. In questo modo la *pièce*, caratterizzata da un lieto fine, mette in luce, a quanto scrive Caterina Barone, la traduttrice, il “ civile e commosso grido di protesta contro l’insensatezza della guerra del pacifista Euripide”. Elena, aggiunge la notista, “confusa e dissociata” dà “infantilmente voce alle bambole di pezza che costituiscono il coro”. Il giorno dopo, su “Il mattino”, Carmelo Alberti precisa che la protagonista “vaga tra la platea e il proscenio raccontando la sua storia, agitando pupazzi simili a marionette sacrali che parlano con la sua voce in falsetto, alla stregua di un coro interiore, un’eco mentale che ripete i pensieri di una solitaria”. Masolino d’Amico su “La stampa” dello stesso giorno chiosa che Sciacaluga ha recuperato “questo gioiello di ironia [...] in chiave comica”. Subito dopo aggiunge:

Grazie alla scenografia di Valeria Manari, la regia ha delimitato il notoriamente poco maneggevole spazio del monumento palladiano oscurando la prospettiva e lasciando la parete decorata a fare solo da sfondo, per concentrarsi sul lungo palco diventato spiaggia molto ingombra di ciottoli, massi rotondi e detriti industriali, resi un po’ surreali da una spolveratina di colore azzurrino. Sempre dalla Manari, i personaggi sono vestiti nella maniera che si usa oggi, contaminando antico e moderno: lo stracciato Menelao per esempio è in *lederhosen*, schinieri e scarpe da tennis.

Ugo Volli postilla la sua critica, comparsa su “La Repubblica” del 15 settembre, con un’altra osservazione: gli “abiti bizzarri vagamente colorati” indossati dai personaggi, suggeriscono a Eros Pagni, interprete della parte di Menelao, “un atteggiamento *macho* da guerriero alla John Wayne, cui aggiunge un certo stupore, una lentezza e una fisicità quasi contadina”. Secondo Magda Poli, la cui recensione esce su “Il Corriere della sera”

il 17 settembre, i costumi marcano in maniera felice gli sconfinamenti intenzionali dalla regia verso l'*operetta*.

Interessanti sono pure le precisazioni di Eliana Quattrini, sul "Mercantile" del 27 febbraio 2004, quando il copione viene rappresentato a Genova al teatro della Corte con alcune sostanziali modifiche rese possibili dall'ampiezza dello spazio in cui viene realizzata. La critica intreccia di continuo notazioni relative ai costumi e all'apparato scenico, che sono tra loro strettamente connessi:

I personaggi sono sopravvissuti che si muovono in un paesaggio in rovina. Elena è vestita di stracci e parla alle bambole (il coro), sola e scossa. Vive in una tomba, in Egitto, prigioniera. [...] Sul petto e sulla schiena ha appeso due cartoni con gli articoli incollati che riguardano la sua vita e la sua terra. Vuole farsi conoscere, come tanti altri mendicanti che riassumono in tre righe la loro storia, sperando nell'aiuto di qualcuno. Il peregrinare di Elena continua in sala mentre gli spettatori prendono posto. La Corte è stata trasformata in una sala a pianta centrale, novità di grande impatto scenico. La scenografa e costumista [...] ha immaginato un ambiente inquietante e irrealista. Tutto il pavimento è ingombro di sfere grandi e piccole, blu, che impediscono agli attori di muoversi liberamente, provocano inciampi e agganciano la veste già logora dell'ex bella di Grecia, ora sfinita da disperazione e solitudine. È come se fosse scoppiata una bomba. Tra le bolle ci sono oggetti d'oggi: uno pneumatico, un ventilatore, il sedile di una macchina. [...] Lo sposo vero e quello usurpatore entrano in scena in divisa, rispettivamente come un ufficiale di marina e un soldato arabo. [...] Le ultime scene sono condotte sul filo della farsa. Elena frusta Teoclimeno con il lungo copricapo, lo cavalca, non c'è più ritengo.

Nell'aprile 2005 va in scena alla Corte *L'illusione comica* di Pierre Corneille, che lo compose nel 1636 mescolando tragicommedia e dramma pastorale, sullo sfondo della Commedia dell'Arte. Il testo è ottimamente tradotto da Edoardo Sanguineti con rara misura, convertendo gli alessandrini dell'originale in martelliani caratterizzati da impeccabili rime bacciate e da moderne espressioni. Alla guida di un'eccellente compagnia in cui spicca Pagni, impegnato nella doppia parte del mago Alcandro e Matamoro, il gradasso capitano di ventura, Sciaccaluga realizza, come si legge nella recensione di Anna Parodi sul "Mercantile" dell'8 aprile uno spettacolo pienamente riuscito, intrigante e divertente. Fondamentale è il contributo di Valeria Manari, "autrice della sorprendente scenografia e dei costumi (indovinati specialmente quelli femminili, leggeri ed eleganti)". Quasi in chiusura del suo pezzo la Parodi aggiunge: "La scenografia post atomica allude a una catastrofe accaduta". In quello stesso giorno altri critici parlano degli aspetti più sorprendenti della rappresentazione. Mancioti, su "La Repubblica", inizia così la cronaca: "I personaggi maschili indossano le divise militari, in cielo volano gli elicotteri e sullo sfondo si scorge il paesaggio di una città

medioorientale o balcanica [...]. L'antro di Alcandro somiglia ad un basso napoletano e Alcandro è un mago in ciabatte che predice il futuro con l'ironia sorniona e tranquilla di un Eduardo". Sul finire dello spettacolo osserva che il regista "recupera la sontuosità barocca nella straricca scenografia ideata da Valeria Manari. Ma anche la abbatte riportando in vista la nuda struttura del palcoscenico, mentre Alcandro annuncia una accesa difesa del teatro, che è insieme una concessione storica alla politica del cardinale Richelieu" La Zanollo, su "Il secolo XIX", dopo aver presentato l'antro del mago come "uno stanzone disadorno: una vecchia fabbrica, forse un *hangar*?", precisa che nella parte finale dello spettacolo "la scenografia [...] diventa sontuosamente seicentesca". Masolino d'Amico, su "La stampa" dell'8, Dario Vassallo, su "Il giornale" del 10 e Palazzi, su "Il sole 24 ore" del 17 e Ugo Ronfani, su "Il giorno" del 27 aprile, definiscono nell'ordine "ispiratissime", "suggestive" "belle" e "di ronconiana imponenza" le scene dell'artista ligure. Quadri il 18 aprile su "La Repubblica" aveva annotato che l'edizione proposta tende "ad avvicinarci una vicenda già spostata verso l'attualizzazione dai costumi di Valeria Manari, che da scenografa situa la recita in una specie di baracca, affacciata a una radura desertica chiusa sullo sfondo dall'ombra di una città da cui provengono delle musiche arabeggianti". Un altro recensore, Sergio Buttiglieri, sul n. 13 di "Sognare/Ragionare" del maggio 2006, postilla: "Il filtro con cui amiamo osservare l'inconcludenza della nostra vita, la scenografa e costumista [...] ce lo restituisce, oltre che con tutti quei muri sbrecciati abitati da uniformi contemporanee, attraverso un'esplicita garza interposta alle scene, efficace metafora del teatro insostituibile rivelazione dell'animo umano". Segnalo per la cronaca che l'unica voce secondo la quale lo spettacolo, pur salutato dappertutto con successo, sarebbe stato "inutilmente attualizzato dalla scenografia e dai costumi" è quella di Pensa, su "Famiglia cristiana" del 7 maggio 2006.

Sempre Sciacaluga nell'ottobre di quello stesso 2005 dirige alla Corte, ribattezzata Ivo Chiesa, l'allestimento di *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller, scomparso nel febbraio di quell'anno. La co-produzione dello Stabile di Genova e della formazione privata Mario Chiocciò, punta sulla rabbia dei protagonisti più che sulla loro malinconia. La Zanollo sul "Secolo XIX" del 20 ottobre apprezza la scenografia della rappresentazione che è collocata "in uno spazio circolare che ricorda i primi teatri shakespeariani". Alla scenografa, che in questo spettacolo è anche costumista, viene riconosciuto il merito di avere "ideato uno spazio con tante porte che sfondano



sull'esterno, sul sogno, sul *flash back* e al centro un vuoto da riempire con le parole e con i gesti". Quello stesso giorno Mancionti, su "La Repubblica", commenta:

Miller ha giocato parecchio con l'uso del *flashback* e il tempo dell'azione scenica offre un continuo altalenare tra passato e presente. Sciacaluga si è servito del bellissimo impianto scenografico di Valeria Manari (suoi anche i costumi correttamente d'epoca): uno sfondo neutro su cui si aprono diverse porte da cui escono squarci di vita di ambienti diversi: un bar, un ufficio, un garage, una stanza di casa Loman. Pochi mobili intercambiabili.

Masolino d'Amico, traduttore del testo, la cui redazione è del 1949, su "La stampa" del 21 ottobre 2005, giudica la scenografia tutt'altro che "dimessa e disarmante" come quella che talvolta è stata impiegata da altri negli allestimenti di lavori statunitensi.

Il 31 ottobre Volli su "La Repubblica", pur manifestando qualche perplessità sull'esito complessivo della regia, è colpito dalla "scenografia simbolista [...] (un semicerchio nero costellato di porte tutte uguali)".

Di diverso parere è invece il 15 novembre su "L'Avvenire" Renato Ribaud. Questi nella cronaca della replica del lavoro al Quirino di Roma, loda, ritenendola adeguata al testo di Miller: "La scena in grigio di un interno d'abitazione". Franco Cordelli chiarisce, su "Il corriere della sera" del 31 dicembre, la configurazione della scenografia: "Al centro c'è una pedana circolare, che gira su se stessa e su cui viaggia, con le sue valigie, il protagonista Willy Loman. Il che è un'idea". Poco oltre aggiunge "la vera idea è che dietro la pedana ci sono sette porte, che di volta in volta si aprono su uno sfondo appena accennato e che, alla fine, si aprono tutte e sette". Sulle tavole del palcoscenico giganteggia Pagni nella parte di Loman, tragico anti-eroe, bugiardo e innocente, pugnace e testardo, a dispetto della sua vita grigia e insoddisfacente. Enrico Groppalli nella recensione, su "Il giornale" il 7 febbraio 2006, della replica vista a Bologna, encomia la scena della Manari che "non si limita a inquadrare criticamente l'azione ma, con l'aiuto di un girevole, fa sbucare dalle porte finestre che sullo sfondo spalancano a vista l'azzurro cielo newyorchese". Sergio Sciacca, su "La Sicilia" del 23 marzo 2007, fa riferimento ad un particolare poco evidenziato nelle precedenti recensioni, asserendo che "le scene e i costumi" sono "attenti pastelli degli anni '50".

Anche nella *Mandragola* di Machiavelli, che debutta alla Corte il 19 ottobre 2006, con la direzione di Sciacaluga, l'apparato scenico e i costumi ideati dalla Manari sono unanimemente elogiati dalla critica. Dopo avere assistito a molte prove Francesca Camponero, il 10 ottobre, e cioè una decina di giorni prima del debutto, sulla *home-*

page Teatro dell'Associazione Culturale Fonopoli, dichiara: "Lo spazio scenico nella scenografia della Manari diventa un viaggio negli interni segreti della vicenda, per poi uscire all'esterno nell'ultimo atto, nel gioco finale della beffa". Sciaccaluga, premiato con *Morte di un commesso viaggiatore* per la migliore regia della stagione precedente, in questo spettacolo parte da alcune scelte interessanti, come ad esempio lo spazio inventato dalla scenografa, costituita da una struttura di pannelli mobili, con una sezione di palcoscenico circolare al centro ed un gioco di carrucole a vista che danno l'impressione di una macchina scenica rinascimentale, di ispirazione leonardesca. La commedia di esterni si trasforma così in una serie di interni con semplici movimenti che garantiscono una funzionale varietà, senza spezzare mai il ritmo dell'azione. La Zanovello, su "Il secolo XIX" del 20 ottobre, apprezza anche i "costumi di gran gusto rinascimentali disegnati" dalla Manari. "La scenografia", precisa per parte sua Eliana Quattrini sul "Mercantile" dello stesso giorno, "mostra come tutto sia collegato e ogni cosa si incastrerà in un'altra, anche se non sembra". Irene Liconte, su "Il giornale" del 26 ottobre, annota: "Le scene sono scandite da porte che si sollevano e calano, da pareti mobili che animano lo spazio di nuove prospettive", materializzando felicemente in questo modo i versi 9 e 10 del prologo di questa commedia amara ma briosa, in cui è richiesta la fantasia dello spettatore per completare e arricchire la scena. Masolino d'Amico, su "la Stampa" del 22 ottobre, giudica ispirata la scenografia "asciuttamente rinascimentale" della Manari

Nel gennaio del 2008, per la regia di Sciaccaluga, al Teatro della Corte è inscenato un testo teatrale di Conrad, *L'agente segreto*, rappresentato una sola volta all'Ambassador di Londra nel 1922. Il copione ottimamente tradotto da Giuliana Manganelli, si avvale tra l'altro dell'impianto scenico molto bello della Manari, costituito da una struttura scomposta in varie piccole ambientazioni, estremamente funzionali e originali anche nel definire abilmente l'atmosfera londinese in cui la *pièce* è ambientata. Il testo di Conrad, più noto per i racconti marinari, è ispirato al fallito attentato all'Osservatorio di Greenwich compiuto il 15 febbraio 1894 da un anarchico. Il lavoro, che continua felicemente la scommessa sulle riscoperte di testi poco noti di grandi autori avviata la stagione precedente con *Svet* di Tolstoj, drammatizza le vicende di Verloc, rigattiere londinese infiltrato tra gli anarchici per conto dei servizi segreti zaristi, di sua moglie Winnie e di Stevie, il di lei fratello minorato che diventerà, del tutto inconsapevolmente, un *kamikaze*. Ancora una volta il contributo della Manari è

considerato dalla critica, pregevole, come attestano le sotto riportate notazioni della Rubbi comparse sul “Corriere Mercantile” il 17 gennaio 2008:

La scena, molto originale, interpreta perfettamente le situazioni con una *saracinesca* compatta, nella quale si aprono stanzette soffocanti come l'oscura botteguccia di Verloc, dove si mescolano opuscoli rivoluzionari e pornografia; oppure si spalancano in alto luminose balconate, dove soggiornano nobildonne e diplomatici. Da non dimenticare la bottega di orologiaio del *professore*, aspirante kamikaze, che va a spasso con un esplosivo da far esplodere al momento opportuno.

Quello stesso giorno la Zanovello inizia così la sua critica uscita sul “Secolo XIX”:

L'untuosità sordida di luci a gas che ricordano la Londra di Dickens avvolge il negozietto di cianfrusaglie e di articoli porno che il protagonista usa come copertura. Ai piani bassi dell'emozionante costruzione scenica pensata dalla Manari (come se la mano di Rothko fosse passata sull'impianto di una torre di Babele fiamminga) si fa il lavoro sporco che il terrorismo si trascina dietro: la preparazione dell'attentato, le ispezioni all'obitorio, la mattanza familiare dove l'iperrealismo si tinge al tempo stesso di sangue e di ironia. Ai piani alti ci sono gli abiti candidi e i cieli azzurri di un golf club. Stanno dietro le saracinesche dello stesso edificio, che svela diversi mondi.

Lo spettatore pertanto si trova davanti a due realtà molto diverse all'apparenza, ma poco distanti nella realtà: il luminoso dei piani superiori e il semibuio di quelli inferiori.

A quanto scrive Masolino d'Amico, su “La Stampa” dello stesso 17 gennaio, l'allestimento è encomiabile anche e

soprattutto grazie alle ispirate scene di Valeria Manari – ruote di meccanismi, colorite pubblicità vittoriane sui muri che si aprono rivelando la botteguccia-copertura di Verloc, un'ariosa galleria prospiciente un invisibile campo da tennis per l'episodio del salotto mondano [...] dando spazio alla dialettica perversa dei vari diplomatici mestatori, poliziotti ecc., tra cui spiccano l'ex agitatore Michaelis ora con l'aureola del martire politico alla Kropodikin (interpretato dallo stesso regista) e il cosiddetto Professore, nichilista bombarolo e fornitore di esplosivi a chiunque voglia la disintegrazione (cammeo di Aleksandar Cvjetovic).

Interessanti sono poi le considerazioni di Paolo Lingua, uscite su “La Repubblica” del 18 gennaio: “È singolare la scena *à tiroir* di Valeria Manari (ma ci sono reminiscenze squarziniane degli anni Settanta e persino ricordi *gotici* di spettacoli di Luzzati e Trionfo, che si sposa con la regia di Sciaccaluga”. Francamente ingeneroso mi sembra invece l'unico giudizio negativo che è stato dato dello spettacolo. A firmarlo è Cordelli sul “Corriere della sera” del 3 febbraio 2008: “La ricostruzione dell'ambiente londinese è così minuziosa da diventare feticistica, quindi asfissiante”. Per questa

ragione, afferma, lo spettacolo scivola “progressivamente, dal naturalismo al bozzettismo”.

Il 14 ottobre di quello stesso 2008 debutta al Teatro della Corte *Re Lear* di Shakespeare, tradotto da Edoardo Sanguineti e diretto da Sciacaluga che avvale per l'ultima volta dell'opera della moglie come scenografa e costumista. Questa artista, con cui il regista ha condiviso la vita per lunghi anni riuscendo a tenere insieme amore, figli e lavoro, come ricordavo nel precedente intervento su di lei, intitolato *Valeria Manari l'architetto dei sogni*, morirà il 17 novembre. Otto mesi prima di terminare il suo percorso artistico che avrebbe potuto avere ancora esiti di grande spessore e livello, apprende di avere un male incurabile. Ciò nonostante continua a lavorare a questo lavoro con rinnovata lena e grande passione. Il nono confronto dello Stabile con il grande drammaturgo elisabettiano, è il primo in assoluto con questo straordinario capolavoro. Come viene preannunciato il 7 ottobre su alcuni quotidiani genovesi, Pagni offre una travolgente *performance* nell'impegnativo ruolo del sovrano che dà il titolo al lavoro. Le scene e i costumi della Manari vengono presentati dalla Quattrini, sul “Mercantile” del 7 ottobre 2008: *Re Lear*, “avvolto in una coperta arancione” è “seduto per terra”. Intorno gli è costruita “una yurta, una tenda usata dai nomadi asiatici, perché l'idea è raccontare una storia arcaica, ambientata in un mondo barbarico”. Lo stesso giorno la Camponero, su “Il giornale”, precisa che scena progettata dalla Manari è “inserita in uno spazio perfettamente elisabettiano”. All'indomani del debutto la corrispondente dell'Ansa, Maria Rosa Lombardi, scrive: “Sciacaluga ha regalato forse la sua migliore regia di questi ultimi anni. Felicemente coadiuvato dalla scenografa Valeria Manari, ha relegato la vicenda in un mondo barbarico, arcaico, dominato dalle passioni forti e irrefrenabili in un'incessante conflittualità fra ragione e follia, fra tragedia e commedia. La regia [...] ha puntato anche sulla coralità e su scene di forte impatto visivo”. Il 16 molti i critici apprezzano quasi unanimemente l'apparato scenico e i trucchi semplici e forti firmati dalla Manari: Domenico Rigotti, su “Avvenire”, la Zanovello, su “Il secolo XIX”, giudicano nell'ordine lo spazio entro cui si muove l'azione “metafisico” e “superbo”. Rita Sala, su “Il Messaggero” di Roma del 16 novembre, definirà “spettacolari” i costumi firmati dall'artista ligure. La Camponero, su “Il giornale” del 16 ottobre, aggiunge che la scenografa “ha lasciato *ad hoc* lo spazio vuoto perché i corpi degli attori costruissero quel valore aggiunto che il loro corpo ha saputo donare. La Rubino, su “La Repubblica” del 17, elogia quello che considera

un gioiello di felicità visiva, linguistica, attoriale. A partire dalla polisemia della incantevole scena unica. Valeria Manari ha ridisegnato il Globe Theater, ha evocato lande barbariche e tende mongole, ha limitato la pianta a un semicerchio abbondante da orchestra greca, terminando in alto come il tendone di un circo e lasciando agli sfondi gli improvvisi *heavens* stellati; rispettando la totalità espressiva della *pièce* fino ai costumi, stoffe da brughiere fuori dal tempo e teste elisabettiane alto rasate. Questa ricchezza e felicità visiva si fa poi semplicemente ancella, in scena, degli infiniti spessori del *Re Lear*.

Masolino d'Amico, su "La Stampa" del 18, prima di definire squisite" la scena e i costumi", scrive nella parte iniziale della recensione:

Il primo impatto è accattivante: il vasto interno circolare di una tenda di cuoio dietro a cui drappaggi si vedrà un cielo dipinto a stelle d'oro, e al centro della quale si svolge una sorta di cerimonia tribale, coi convenuti intorno a una rozza piattaforma-tavolino. Siamo in un' indefinita età barbarica (otto secoli prima di Cristo secondo Geoffrey of Monmouth, il monaco che per primo raccontò la storia), un po' simile all'Oriente delle seppes- stivali sotto cappottini al polpaccio per gli uomini, e per le donne calzoncini aderenti sotto vesti tipo *kimono*, nonché fronte rasata come i *samurai* giapponesi.

Rodolfo Di Giammarco, su "La Repubblica" del 27 ottobre, infine sottolinea, a proposito dell'ambientazione, le somiglianze con la "versione giapponese di *Re Lear* plasmata da Kurosawa nel film *Ran*".

Vanno segnalati anche due spettacoli esterni allo Stabile che la vedono nuovamente al fianco del marito. Nel 2001 cura le scene di *The Blue Room* di Hare per la Fox & Gould e nel 2007 disegna i costumi della *Fedra* di Racine, allestita dal Teatro Nazionale di Spalato. A proposito di questo spettacolo Sciacaluga mi ha riferito che dovette vincere "le resistenze degli artigiani dei laboratori (sartorie e attrezzerie), molto statalizzati come nella maggior parte dei paesi ex comunisti. Alla fine però ne uscì vittoriosa". "Ricordo, aggiunge Sciacaluga, la sua commozione quando tutte le sarte la festeggiarono alla fine del lavoro con una torta su cui era scritto in italo-croato: *Alla nostra štoijka Valeria grazie. Štoijka: tutta d'un pezzo, resistente...Stoica*".

La Manari ha lavorato con continuità allo Stabile a partire dalla stagione 1984-85, diventando una delle migliori scenografe, riuscendo a fare, come afferma Repetti,

quello che sanno fare i grandi artisti, e cioè unire la capacità creativa a quella artigianale", inventando gli spazi "nei quali dare vita alle parole degli autori, ai sogni dei registi e alla quotidiana degli attori, ma sapeva unire questo lavoro creativo che faceva nel suo studio, in casa sua [...] alla sua grande capacità artigianale". Non a caso "amava tagliare e cucire gli abiti con le sarte, dipingere le scene con i pittori, lavorare con gli attrezzisti, i macchinisti, come un'abile artigiana, sapendo che il suo lavoro avrebbe così servito al meglio la difficile arte

degli attori, per condividere con il pubblico le emozioni e le sensazioni dello spettacolo” (Repetti, 2010, 2).

Per la sua crescita le è giovato molto il confronto che ha avuto spesso con interpreti tra i più rappresentativi del nostro teatro: Ferruccio De Ceresa (1922-1993) ed Elsa Albani<sup>1</sup> (1921-2004), attori di assoluto rilievo negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta; Eros Pagni<sup>2</sup> (1939) e Gabriele Lavia (1942), ancora in piena attività; e giovani divenuti oramai affermati attori e registi, come Valerio Binasco (1964) e Jurij Ferrini (1970), entrambi provenienti dalla Scuola di Recitazione genovese, diretta da molti anni con rigore, intelligenza e generosità da Anna Laura Messeri. Di questa donna che ha creduto in lei fin dagli esordi, avvalendosi della sua collaborazione in molti saggi, riporto una recente riflessione orale:

Per quanto riguarda i così detti *saggi* scolastici, la nostra idea era di presentare dei veri e propri spettacoli a tutti gli effetti per cui, praticamente ogni anno ci consultavamo e inventavamo come risolvere scene e costumi nel modo più economico possibile (si sa cosa sono i bilanci di una scuola), ma anche più suggestivo e completo. In quelle occasioni emergeva la bella duttilità di Valeria a utilizzare le risorse del teatro – ideava scene quando il teatro aveva sotto contratto il bravissimo pittore/scenografo Giorgio Marini, mentre per i costumi attingeva a un vecchio deposito di costumi smessi e spesso malridotti che modificava, adattava, trasformava. Era divertente vedere come la fantasia riusciva a risolvere piccole e grandi difficoltà. La stessa Valeria si era impegnata a curare e ordinare con tanto amore e precisione il deposito dei costumi creando un fondo che tuttora esiste e anzi si è ingrandito nel tempo. Per i quattro spettacoli in cartellone la disponibilità economica era maggiore e Valeria poteva creare appositi bozzetti che poi venivano realizzati, ma non direi che si notava la differenza fra questi allestimenti e quelli della Scuola, appunto perché la dedizione era sempre la stessa.

Per riprendere poi una nuova notazione di Carlo Repetti, allora Direttore del Teatro Stabile di Genova, Valeria “è stata davvero l’architetto delle case per i nostri sogni”. La Manari ha imparato molte cose nella sua feconda operosità iniziata con due spettacoli della Cut, in virtù della frequentazione di personalità, italiane e straniere, di assoluto rilievo nei settori della scenografia e della costumistica: da Luzzati a Polidori, da Griffin a François e a Skalicki. Non meno importante è stato nel suo intenso percorso artistico, che la morte ha spezzato inopinatamente, l’aver lavorato non solo a fianco di suo marito e della Messeri, ma anche di aver conosciuto molti registi autorevoli, come Benno Besson (1922-2006) che per *Io* di Labiche (marzo '96) le affidò la creazione dei trucchi-maschere, e Jean- Marc Stehlé (1941-2013). Fu collaboratrice di entrambi in

<sup>1</sup> Di lei si è occupato Marcello Manuali nel volume *L’ottava valigia: intervista con Elsa Albani*, Perugia, MTTM, 2001.

<sup>2</sup> Di questo attore, allo Stabile quasi ininterrottamente dal 1959, si è occupata una saggista, Giuliana Manganelli, nella monografia *Io, Eros Pagni. L’orso in camerino*, Genova De Ferrari, 2006.

quasi tutti i loro spettacoli genovesi. Godette anche della fiducia dello scenografo e costumista Ezio Toffolutti, che per *Hamlet* di Shakespeare (novembre 1994), la nominò direttrice della sartoria.

A questo punto del mio sintetico percorso critico sulla Manari riprendo le intelligenti notazioni di Guido Fiorato (Fiorato, 2010: 3), suo antico assistente e poi estimatore ed amico, oggi affermato scenografo e costumista:

L'aspetto collaborativo con i colleghi, unito alla scrupolosissima ricerca del materiale iconografico e spesso di un vero e proprio studio della materia ispirativa per i propri lavori, sono [...] gli aspetti peculiari del lavoro di Valeria.

Non è un caso credo, che tale fondamentale punto di vista l'abbia portata nella realizzazione dei suoi ultimi lavori, a privilegiare il lavoro nei laboratori interni al Teatro Stabile genovese, sia per quanto riguarda le scenografie, così come per i costumi. La vicinanza ai realizzatori le ha permesso di seguire non solo con scrupolo ma anche con affetto la crescita dei suoi progetti. E questo effetto si trasmetteva a noi spettatori in platea all'aprirsi del sipario.

Nel concludere l'articolo mi pare opportuno riportare una riga della lettera di condoglianze inviata al marito da Edoardo Sanguineti "e credimi, è stato un grande onore per me lavorare con Lei" e tre testimonianze di persone che l'hanno conosciuta. La prima è della commediografa, Patrizia Monaco<sup>3</sup>, sua collega in un istituto genovese, e le altre due di valenti attori che hanno lavorato con lei come interpreti e/ o registi.

La Monaco mi ha detto di recente:

Alla Scuola Professionale Duchessa di Galliera di Genova, Valeria insegnava *Scenografia* alle ragazze del corso di costumistica e all'inizio lei come me, che insegnavo *Storia del Teatro*, si trovava a disagio. Le ragazze erano disattente e svogliate, per nulla desiderose di seguire lezioni teoriche, loro così brave invece nel tagliare, cucire, inventare. E proprio su quest'ultimo tasto aveva insistito la riservata Valeria, arrivando in ben poco tempo ad essere ben voluta e ricercata dalle ragazze che con lei impararono, divertendosi, storia dell'arte, scenotecnica e costumistica. Io che apprezzavo da anni le sue mirabili scenografie al Teatro Stabile, sorprendente quella dell'*Agente segreto*, una fra tutte, notai con quanta umiltà e grazia dispensava il suo grande sapere.

Massimo Mesciulam, vice direttore della Scuola di Recitazione dello Stabile, mi ha dichiarato:

<sup>3</sup> Della Monaco mi sono occupato a più riprese: *Parole e scene di un secolo in Liguria*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria, 2002, pp.188-190; "La scrittura come vita e come gioco. Il teatro di Patrizia Monaco", in *Las voces de las Diosas*, Arcibel, Sevilla, 2012, pp.1321-1345, "Dalla tela alla scena. Analisi drammaturgica di *Sherazade* va in Occidente di Patrizia Monaco", *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, 2014, pp. 1-13 e da ultimo *La verità del personaggio*, in *Donne in lotta. Tre testi di Patrizia Monaco*, Roma, Aracne, 2016, pp. 9-28.

Ho visto Valeria per l'ultima nei camerini del Teatro della Corte: era appena finita una replica di *Re Lear* con la regia di Marco. Mi regalò un bel sorriso malinconico; era un suo abituale modo di sorridere, con pudore. Poi, trasportata da Marco nella carrozzella, velocemente sparì. Quella di quel giorno fu una recita straordinariamente intensa. Noi attori sapevamo che Valeria era presente in sala e abitavamo la sua scenografia, indossavamo i suoi costumi, come se la nostra recita potesse illusoriamente sconfiggere il sicario che la tormentava. Avevamo come casa dell'immaginazione un'opera d'arte: ricordo i colori, la complementarietà dell'azzurro e dell'ocra, la complessa semplicità dello spazio scenico. Sì, credo che Valeria abbia creato grandi scenografie ma soprattutto dei mondi magici. Posso dirlo, essendone stato, alternativamente, spettatore e abitatore. Ricordo la sua passione per la montagna, quando con Marco raggiungemmo la vetta del Paradiso (4061 metri). Ricordo la sua timidezza, la sua discrezione, la sua intelligenza e il suo senso dell'umorismo. Mi piaceva molto parlare e scherzare con Lei. Un abbraccio dal tuo amico Massimo. Grazie Valeria!

Ferrini infine mi ha lasciato di lei questo affettuoso ricordo:

Ho conosciuto Valeria venticinque anni fa. L'ho vista lavorare molte volte. Aveva una straordinaria cura per i dettagli. Ogni forma in scena che lei creava era passata per una lunga gestazione. Non del tutto mentale, anzi; spesso avevo l'impressione che creasse forme con uno sforzo fisico, cercando di spingerle fuori dalla propria profondità. Era mamma e questa sua maternità la portava nel suo lavoro con grazia straordinaria. Molti attori sopportano malvolentieri trucchi e costumi impegnativi ed io sono uno di questi; però quando mettemmo in scena il *Filottete* imparai ad amare la trasfigurazione estrema a cui dovevo sottopormi su sua indicazione. Mi aveva reso irriconoscibile. E' stata l'unica volta in cui mi sono sentito abitato da un altro essere vivente. Valeria mi aveva completamente trasformato. Un paio di anni dopo seguì strade diverse, sbagliate in molti casi. Ma partii da Genova con una ricchezza in più che lei generosamente mi aveva donato. Non feci in tempo - allora - ad esprimerle la mia profonda gratitudine. Sono grato di poterlo fare oggi con queste poche righe. Grazie Valeria, grazie davvero.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Fiorato, G., *Valeria Manari, l'architetto dei sogni. Scenografia e costumi*, opuscolo presentato il 9 febbraio 2010, per l'inaugurazione nel foyer del Teatro della Corte della mostra, organizzata da Fiorato in collaborazione con l'Accademia Ligustica di Belle Arti. La mostra ha esposto una scelta di bozzetti e disegni della sua operosità tra il 1981 e il 2008, privilegiando "la documentazione dell'iter creativo e di preparazione dei suoi spettacoli".

Repetti, C., *Valeria Manari, l'architetto dei sogni. Scenografia e costumi*, cit.



Las escritoras italianas en la *Querelle des femmes*

**IL CORPO E IL CUORE DI ALDA.**  
**POESIA E DOLORE NE LA TERRA SANTA DI ALDA MERINI**  
***ALDA'S BODY AND SOUL.***  
***POETRY AND PAIN IN THE HOLLY LAND BY ALDA MERINI***

*Marwa Fawzy*  
*Università di Ain Shams*

RIASSUNTO

Il difficile percorso poetico ed esistenziale di Alda Merini la rende unica. Unica nelle sue esperienze ma soprattutto unica nel suo modo di rappresentarle. Alda ha subito dolori fisici e psichici e ha trovato nella poesia pane per i suoi denti. Il dolore, nota di fondo in tutte le vicissitudini della Merini, non fa paura alla poetessa, né le toglie la voglia e il bisogno di cantare. Poesia e dolore si mescolano in un binomio su cui è condotta la vita di Alda. Il manicomio diventa una specie di Gerico. Alda allontanata dalle figlie si immedesima nel dolore di Maria che dovette perdere Gesù. Anzi a volte Alda si riconosce lei stessa in Gesù Cristo che ha accettato con amore e per amore il dolore e l'umiliazione. Infatti, il percorso conoscitivo e creativo di Alda rasenta la mitologia religiosa ma non solo. Alda si riconosce in Maria e Gesù e si riconosce pure in Orfeo e Euridice. Anzi a volte ne scambia anche i ruoli. È Euridice che accetta di vivere nell'ombra ma fino ad un certo punto, perché il coraggio di Alda la fa superare la condizione di aspettare la salvezza esterna. Alda vorrebbe essere lei stessa Orfeo che scende agli inferi, perché non ha paura. Il coraggio è la parola d'ordine di Merini la donna e la poetessa.

**Parole chiave:** Poesia, Dolore, Metafora, Donna, Coraggio.

ABSTRACT

Alda Merini is one of the most influential female poets, She embarked the difficult journey of her mental illness in the "*The Holly Land*", using the religious metaphor to express her strong faith: the hospital symbolizes the city of Jericho, and the patients

represent the poor believers and many of the traumatic events she underwent were seen as religious rituals. Alda uses also the Greek mythology: regarding herself as the brave Orpheus who uses the poetry as his sole weapon to overcome her tragedy.

**Key words:** Poetry, Pain, Woman, Metaphor.

Il poeta deve provare di tutto  
prima di poter scrivere;  
il poeta è come plasma puro  
sopra cui Dio imprime a volte  
le proprie contraddizioni.  
*La presenza di Orfeo*

Il cammino di Alda con la fede e con la poesia è lungo e tormentato, come era del resto la sua vicenda biografica: la guerra, la difficile situazione familiare, il matrimonio con un uomo che la amava e lei lo amava ma che condivideva poco la passione per le lettere e la poesia; poi l'internamento – quasi a torto – in manicomio. Tutte esperienze dolorose che lasceranno profonde cicatrici sul corpo di Alda senza poter toglierle dal cuore il solco della speranza che sottosta il suo sorprendente coraggio di vivere e di soffrire.

Il motivo religioso che riecheggia dietro l'accostamento di 'corpo' e 'cuore' non è ispirato solo dalla difficile vicenda biografica di Alda, ma dalle stesse scelte metaforiche della poetessa che distilla in 'fior di poesia' la sua vita con tutto il bello ma anche il brutto. Nella prefazione a *Corpo d'amore. Un incontro con Gesù*, Gianfranco Ravasi constata come la Scrittura sacra e la poesia abbiano delle affinità: "la fede è sorella della poesia perché entrambe tendono all'Altro e all'Oltre." (Ravasi in Merini, 2001: XIV). Infatti, l'amore per il prossimo e la ricerca della salvezza erano le bussole del cuore e del corpo ferito di Alda che affronta con il coraggio tipico dei profeti e dei personaggi biblici le sofferenze e le offese della vita. Le metafore religiose toccano il loro apice ne *La terra santa*, dove la poetessa racconta l'esperienza dell'internamento.

Tutto quello che succede in manicomio ricorda i riti religiosi: il luogo diventa Gerico: “Ho conosciuto Gerico, / ho avuto anch’io la mia Palestina, / le mura del manicomio / erano le mura di Gerico”<sup>1</sup>. I poveri pazienti sono i fedeli martirizzati e i responsabili sono loro aguzzini. E tanto per cominciare il calvario, racconta Alda come appena internati i degenti, per lavarli venivano buttati tutti in un lavello comune come in un rito di “battesimo”:

Il bagno di forza, o bagno di pena, era una delle cose per cui brillava il nostro istituto. Appena uno entrava nel manicomio, veniva prontamente lavato. Di fatti nella mia poesia *La Terra Santa*, metto bene evidenziato questo particolare: «Fummo lavati e sepolti odoravamo di incenso». E veramente odoravamo di sapone e di bucato e detersivi vari, come fossimo stati dei panni e non degli esseri umani. (Alda Merini, 1986: p. 32).

E dopo il “battesimo”, comincia il difficile cammino fatto di solitudine, di alienazione, d’ignoranza e d’ingratitude del “popolo”. Il manicomio diventa così il teatro di questo secolare melodramma fra i profeti (detenuti) indignati, e il popolo (analisti) ignorante e soprattutto aggressivo nei confronti dei predicatori sapienti. Il filo rosso delle metafore religiose non abbandona la poetessa la cui esperienza in manicomio diventa una specie di *via crucis*. La figura di Gesù fa da guida e ispiratore a Alda, giudicata severamente dalla società per via della sua esperienza.

Io mi sono una donna che dispera  
[...]  
che la gente disprezza, che i passanti  
guardano con dispetto e con furore;  
sono un’anima appesa ad una croce  
calpestata, derisa, sputacchiata:  
*Destinati a morire*

---

<sup>1</sup> Tutte le citazioni in versi, dove non altrimenti specificato, sono di Alda Merini, *La presenza di Orfeo; La Terra Santa: La terra santa, 1978-1980*, Milano, Scheiwiller, 2005. E per facilità abbiamo messo l’abbreviazione *PO* per la prima raccolta e *TS* per la seconda.

Gesù crocifisso gridava *Dio mio perché mi hai abbandonato* ma sa bene Gesù, meglio di chiunque altro, che Dio è Amore. Qui tocchiamo una delle assi portanti del motivo religioso nella poesia della Merini: il dolore e il coraggio. Un dolore accettato con coraggio per essere poi superato nella parola poetica. Ecco perché gran parte della poesia di Alda non la si può considerare come esasperati gridi nichilistici. Tutt'altro. Nel mezzo del dolore straziante del manicomio, la grande gioia, chiamiamola così della Merini, è la scoperta di Dio, di un Dio incarnato che le sta accanto, che patisce e compatisce le stesse pene, le stesse *passioni*: “scoprire Dio nel proprio limite, è questo che ci permette la poesia di Merini, sentirlo compagno anche quando si è nel baratro di un buio senza fine, sapere che Egli si trova non nelle false certezze di noi uomini, ma nel vuoto di un volo senza paracadute.” (Saletti, 2008: 7). Per intraprendere tali voli senza paracadute, bisogna avere grande coraggio, bisogna credere fermamente nella propria forza d'animo e queste doti non mancavano ad Alda. Eccola spiegare in un'intervista che non bisogna aver paura del dolore, che è in un certo senso indissolubilmente legato all'amore (pensiamo alle doglie, al parto). Sempre nella stessa intervista racconta come durante l'internamento aveva cercato di riallacciare rapporti amorosi ma sono stati interrotti da analisti che le dicevano che «l'amore è un pericolo». La Merini afferma subito, “certo che può essere un pericolo, può essere anche la morte.. il dolore. Però senza dolore non ci sarebbe Leopardi, non ci sarebbe Dante. Quando mai un poeta o una persona umana non rischia di morire per la vita. Bisogna essere audaci e non aver paura di bruciarsi i piedi.” (Merini e Mollica, 2003). Per Alda, ormai si è persa la capacità di amare, perché gli uomini hanno paura di sbilanciarsi, di rischiare, di mettere a repentaglio il proprio quieto vivere. Alda invece, no: «Io non fui originata / ma balzai prepotente / dalle trame del buio / per allacciarmi a ogni confusione” (*TS*). E fu proprio per questo, secondo Alda, che Dio mandò Gesù sulla terra: “Gesù questo l'ha capito, ha fatto vedere che del sangue d'amore non aveva paura, l'ha lasciato sgorgare dalle sue ferite, l'ha fatto vedere a tutti.” (Merini, 2001: 78).

Gesù sa meglio di chiunque altro che Dio non lo abbandonerà mai e che solo con la croce si avverrà la redenzione. Così con la saggezza dei fedeli, le difficoltà diventano occasioni per riflettere: “Il manicomio è una grande cassa di risonanza” (*TS*). E di questa grande cassa di risonanza, unica ascoltatrice, incompresa e malvista, è la poetessa che diventa come un Mosè che attraversa l’esperienza della comunicazione diretta con il Mistero: “Le più belle poesie / si scrivono sopra le pietre / coi ginocchi piagati / e le menti aguzzate dal mistero.” (*TS*). Alda ricevette pure le chiavi di lettura di questo mistero da sola, all’insaputa – o meglio alla rifiuta – da parte di tutti gli uomini: “il manicomio è il monte Sinai, / maledetto, su cui tu ricevi / le tavole di una legge / agli uomini sconosciuta.” (*TS*). Si tratta di una saggezza e lucidità di pensiero che si manifestano come folgore nel delirio:

Pensiero, io non ho più parole.  
 Ma cosa sei tu in sostanza?  
 Qualcosa che lacrima a volte,  
 e a volte dà luce.  
 Pensiero, dove hai le radici?  
 Nella mia anima folle  
 o nel mio grembo distrutto?  
*TS*

Si ricorda che la Merini è stata sterilizzata all’età di 39 anni durante l’internamento. Prima di questa esperienza scioccante, passò l’ultimo mese della sua quarta gravidanza in manicomio. Appena partorito le hanno levato la creatura. Le hanno pure levato il latte e fu questa «la più dolorosa operazione morale che avessi mai subito dall’entrata in quel terribile luogo» (Merini, 1986: p. 46). L’internamento mette a dura prova la femminilità e soprattutto la maternità di Alda. Donna e dolore sembra non abbiano in comune solo l’iniziale: “Tu mi hai resa donna, Signore, / e la donna è soltanto un pugno di dolore.” (Merini, 2002: 35). Ed è qui che Alda si immedesima con Maria che avrà un figlio ma che dovrà perdere. E Alda con il coraggio mariano, accetta questo dolore. In *Destinati a morire*, leggiamo il dolore sublimato della mamma che sente crescere lontana la figlia:

Ho una placida figlia  
 con gli occhi azzurri ed i capelli d'oro  
 che mi sta, cuore mio, sempre lontana,  
 e ha le mani fanciulle  
 e il volto bello pieno di ironia  
 e mi vuol tanto bene  
 come soltanto se ne vuole a un Dio  
*A Barbara*

Se Alda per il dolore della separazione dalle figlie si immedesima con la Madonna, qua invece è la figlia che prende questa parte e vuole bene alla mamma “come soltanto se ne vuole a un Dio”. Nella poesia *A Manuela*, la figlia viene assomigliata esplicitamente alla Madonna: «E un'altra figlia ho ancora, Manuela, / piena di grazia come una Madonna». Subito dopo però veniamo a sapere che il grazioso aspetto esterno della figlia viene ‘avvelenato’ e tormentato dalla presenza di un certo malore – forse rancore – che divora la memoria della mamma. Un gitano interposto fra le due donne:

ma una serpe finissima è riposta  
 dentro il suo cuore e lì vi ha fatto nido  
 e tormenta la povera memoria.  
 O lo so, Manuela, che tutto può questa tua madre antica,  
 ma quel serpe venuto dal di fuori  
 deve morire, dolce figlia mia:  
 per lui il mio fiato diverrà veleno.  
*Destinati a morire*

La poetessa vuol sconfiggere gli spettri di odio e di dolore. Sa che il male, “la serpe”, non è insita, è qualcosa che sopraggiunge «dal di fuori». Ed è una serpe descritta ‘finissima’. Si nota che la poetessa ha usato ‘serpe’ e non ‘serpente’, forse per indicare lo stato di finissima e pura presenza del malore, che non è ancora attivo, non è un participio presente. La parola ‘serpe’ appare nel passo biblico nell’episodio di Paolo all’isola di Malta, dove appunto anche la serpe risvegliata dal calore del fuoco acceso per il freddo, non fece male a Paolo:

3 Mentre Paolo raccoglieva un fascio di sarmenti e lo gettava sul fuoco, una vipera, risvegliata dal calore, lo morse a una mano. 4 Al vedere la serpe pendergli dalla mano, gli indigeni dicevano tra loro: «Certamente costui è un assassino, se, anche scampato dal mare, la Giustizia non lo lascia vivere». 5 Ma egli scosse la serpe nel fuoco e non ne patì alcun male. 6 Quella gente si aspettava di vederlo gonfiare e cadere morto sul colpo, ma, dopo avere molto atteso senza vedere succedergli nulla di straordinario, cambiò parere e diceva che era un dio.

Così Alda si mette nelle vesti di Dio. Per le sue figlie, lei farebbe di tutto, scongiurerebbe tutti i mali usando anche poteri soprannaturali: “per lui il mio fiato diverrà veleno”.

Il calvario di Alda è stato principalmente quello del rapporto con le figlie che, per via dell'internamento, conobbe non poche turbolenze. Il rapporto conflittuale con la figlia Manuela torna nella poesia *Perché t'amo*. Inizialmente la figlia è descritta come un «pesce rosso di vita / umido dentro l'erba / palpitante nel sole». La poetessa la ama e la vuole ma lei le sfugge: «perché t'amo e mi fuggi», appunto come Maria che mette al mondo Gesù ma poi lo perde. Ed in ciò Alda vede che i figli sono come Gesù:

.. i figli sono uguali a te,  
che sei Figlio di Dio.  
Non è la terra e non è il mare,  
non è la pazienza e non è la morte,  
è soltanto il tuo vagito interiore  
di un bimbo,  
di un uomo che vuole nascere  
per farti morire e poi risorgere.  
Io che sono madre posso dirti  
che ogni volta che si partorisce un figlio  
si muore  
e poi si rinasce.  
*Corpo d'amore*

Ma il dolore non finisce qua, va avanti accompagna Maria che avrebbe voluto andare sulla croce con Gesù ma ne venne sciolta, allontanata per vivere un dolore ancora più atroce: Si legò ai piedi del figlio / Per essere trascinata con lui sulla croce / e ne venne



sciolta / perché continuasse a vivere nel suo dolore.” (*Poema della croce*, 7). Il dolore per Alda, così come per Maria diventa il mezzo e il senso ultimo della sua esperienza a volte anche senza senso:

Ma io non ho visto  
 che in questa mano  
 c'era un solco di lacrime  
 che Dio ha impresso  
 sulle mie pagine bianche,  
 che si chiamava DOLORE.  
 Dio sia ringraziato per questo.  
 Dio sia osannato in eterno.  
*Magnificat*, 6

La gioia dello spirito deve attraversare per il dolore del corpo; il dolore è “necessario [...] per entrare nella sapienza divina e per superare con Cristo la radura della sua carne un tempo così felice, ora diventata materia di lutto.” (Merini, 2002: 14). Quella di Alda è una forte fede e non una passiva rassegnazione. Ed è all’insegna di questa positività, che dovrebbe essere letta la presenza di Orfeo nella poesia di Alda che nonostante tutto non cedette mai la sua parola poetica: “Son rimasta poeta anche all’inferno [...] io son poeta / e poeta rimasi tra le sbarre” (*PO*). Alda si compiace del coraggio di Orfeo: “Se c’è un mito pagano tutt’ora bellissimo è infatti quello di Orfeo, l’archetipo del poeta, di colui che scende fino agli inferi per cercare la propria anima” (Merini, 2000: p. 111). Il manicomio fu un vero e proprio inferi: “Il manicomio è una discesa quotidiana, gradino per gradino agli inferi” (*PO*). E come Gesù non ebbe paura di andare sulla croce, Orfeo compì questa discesa innanzitutto per amore. La contaminazione fra il mito biblico di Gesù e quello pagano di Orfeo è legittimata dal motivo nonché la modalità dell’avventura: entrambi compiono una discesa agli inferi: il primo agli inferi delle offese del popolo, il secondo agli inferi veri.<sup>2</sup> La lezione di Cristo è stata comunque quella più riuscita: “Ma ciò che non è riuscito a Orfeo è riuscito a Cristo, che ne ha

---

<sup>2</sup> Per questa fusione vedi Alda Merini, *Delirio amoroso*, Genova, Il Melangolo, 1990, p. 63.

ripercorso le orme fino all'Ade: sottrarci al buio, aprirci al vero infinito, quell'infinito che rende poesia le nostre circostanze e perfino il dolore che ci illudiamo di comprendere." (Merini, 2000: 112).

Attingere all'infinito e rinascere è il fine ultimo del percorso. Ecco perché Alda sovverte i ruoli dei personaggi del mito pagano. A Euridice non fa paura l'inferno, tanto ci è abituata. E quando muore e ci torna per la seconda volta, lo fa con stoica consapevolezza delle proprie qualità di donna umana che ha il vantaggio della poesia. Per dirla con la Flórez: "Le donne sanno vivere nell'ombra, sono abituate ai margini del dolore. Sanno anche trarre forze dalle proprie disgrazie" (Flórez in Bennardo, 2007: XIII). Alda si rifiuta di prendere lei la parte di Euridice: "A te io non darei la mia ragazza, / ma la terrei nascosta dentro un muro in sogno, / non vorrei mai vederti mentre mi guardi / perché mi spegnerei come Euridice / dentro la luce dei tuoi occhi." (PO). Siamo di fronte ad una voce di donna ribelle che non vuole sottomettersi all'errore maschile di Orfeo. Quel che conta in questo gioco di sovvertimenti e scambi di ruoli è l'intento finale di Alda, quello di voler rinascere e farsi un altro cammino. Ne *La Terra Santa*, assistiamo ad un sovvertimento dentro lo stesso testo dell'accettazione del modello fiabesco, della donna che deve essere salvata dal Cavaliere: "resta, potresti anche essere Orfeo / che mi viene a togliere dal nulla, / resta o mio ardito cavaliere" (TS). Subito Alda si discosta da questo modello facendo vedere a Orfeo come ella non patisce più le conseguenze del suo proverbiale errore: "io patisco la luce, nelle ombre / sono regina" (TS). Il coraggio e la vista acuta che conduce la ricerca anche nei meandri bui è da pochi. E qui Alda nelle vesti di Euridice se ne impossessa:

Alla figura della donna modello di passività che aspetta l'uomo per esistere (La Cenerentola, LA Bella Addormentata) subentra la figura della donna "fatrice", capace di trattenere l'uomo accanto a sé, offrendogli un mondo, che già è in suo possesso, che lei possiede tutto per sé. Una Euridice che si pone a pari condizioni con Orfeo, senza dover attendere concessioni, approvazioni, perché lei già ha un altro ambito dove può definirsi "regina", e questo "altrove" dà a lei il privilegio di offrire un altro cammino. (Bennardo, p. 148)

Lo spiraglio di un altro cammino è offerto ad Alda dalla parola poetica, unica arma di cui possedeva Orfeo nella sua avventura:

Forse è l'angoscia che mi fa cantare;  
 come uccello ferito che decade  
 dall'altissimo ramo  
 e bagna l'ale dentro il tuo ruscello,  
 così sono io che giaccio nella terra  
 avvinghiata da morse di dolore.  
 Né tu vieni, amor mio, a risollevarmi;  
 né tu mi degni di uno sguardo vano...  
*Il suono dell'ombra*

Il canto ormai nota musicata della speranza trova in sé ragion d'esistere e di resistere al dolore:

Ma fin che ho vita canterò il tuo nome  
 e il tuo nobile passo  
 e la sfera remota ove risiedi;  
 ma finché ho vita io terrò speranza  
 che mi raccogli e che mi tenga in seno  
*Il suono dell'ombra*

La speranza è la chiave di sole della poesia di Alda che, malgrado tutto il dolore e tutto il grigiore dei giorni tormentati, ci tiene ancora ad accarezzare questi spiragli di luce. Leggiamo nella poesia *Canto di risposta (TS)*, dedicata a Franco Gentilucci:

L'essere stata in certi luoghi,  
 coltivare fantasmi,  
 come tu dici, attento amico mio,  
 non dà diritto a credere che dentro  
 dentro di me continui la follia.  
 Son rimasta poeta anche all'inferno  
 [...]  
 ..... e dentro ad ogni fiore  
 della mia voce è ancora la speranza  
 che nulla sia accaduto a devastare

il mio solco di luce ed abbia perso  
 la vera chiave che mi chiude al vero.  
 TS

Perché un giorno da dentro la follia arriverà la “resurrezione”:

Ma un giorno da dentro l’avello  
 anch’io mi sono ridestata  
 e anch’io come Gesù  
 ho avuto la mia resurrezione,  
 ma non sono salita ai cieli  
 sono discesa all’inferno  
 da dove riguardo stupita  
 le mura di Gerico antica.  
 TS

Per Alda, tanto più bella della sua poesia, è stata la sua *vita*! La dote di amare la vita e sopportarne i dolori, è testimoniata dalle parole della Merini nella sua lettera all’amico pittore e scrittore, Gentilucci:

Tu hai detto che io sono una mistica, o sì per disfarmi della vita, della sua sete di amarezze e di angosce non esiterei a portare il cilicio sotto le mie vesti, perché so che la vita pretende questo, che la vita ‘vuole’ questo dai poeti d’amore. [...] e ti dico queste cose perché ho letto il tuo libro, perché vi ho trovato sotto sotto una vena di grande dolcezza, perché finalmente nel tuo libro ho visto uno spiraglio di luce per me, per tutti coloro che vivono isolati e hanno bisogno di parole alte per riemergere per sentirsi vivi. Ecco, caro Franco che cosa mi hanno detto le tue parole e i tuoi sguardi: che tu, come me, sei un completo poeta di amore. Alda. (Alda Merini, *Lettera a Franco Gentilucci* in *TS*, 1996: 161-162).

Perché un poeta deve soffrire, deve provare di tutto prima di scrivere. E le sue parole regaleranno la speranza anche ai lettori. Se Alda vedeva il manicomio un Gerico lei stessa diventa sacra per “il servizio che rende all’umanità, reso sacro perché questo servizio il poeta lo paga con la sua carne, personalmente.” (Bennardo, 158). Se nel mezzo della sofferenza Alda si chiedeva dove avesse radici il suo pensiero nella sua anima folle o nel grembo distrutto, Bennardo non vede nessuna contraddizione fra

questi due poli: “Anima da una parte e grembo dall’altra. Un grembo distrutto, un corpo distrutto come simbolo di una corporeità non bella, non sana, ma conseguente ad una maledizione. Mentre da una parte anima e grembo manifestano questa dicotomia, d’altra parte non possiamo non vedere che sono entrambi strumenti per la creazione: creazione della parola poetica, da una parte e creazione filiale dall’altra.” (Bennardo: 140). L’apparente schizofrenia fra anima e “grembo distrutto” è risanata nella parola poetica nella capacità creativa dell’anima nonché il miracolo generativo del corpo, il mistero della maternità. Il dolore precede la poesia. È la sua causa, ma la poesia è più grande del dolore. Convinti di questa tesi, abbiamo anteposto la poesia al dolore nel titolo di questa relazione. Si potrebbe immaginare la vita di Alda senza la sofferenza psichica ma sarebbe difficile immaginare la sua poesia senza questa sofferenza. Dolore e parola sono legate l’uno all’altra da un cordone ombelicale che basta staccarlo per dar vita alla poesia.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### TESTI

- Merini, Alda, *Destinati a morire, poesie vecchie e nuove*, Poggibonsi, Lalli, 1980.
- Merini, Alda, *L’altra verità. Diario di una diversa*, Milano, Scheiwiller, 1986.
- Merini, Alda, *Delirio amoroso*, Genova, Il Melangolo, 1990.
- Merini, Alda, *L’anima innamorata*, Milano, Frassinelli, 2000.
- Merini, Alda, *Corpo d’amore*, Milano, Frassinelli, 2001.
- Merini, Alda, *Magnificat. Un incontro con Maria*, Milano, Frassinelli, 2002.
- Merini, Alda, *Alda racconta, Più bella della poesia è stata la mia vita*, Interviste a cura di Vincenzo Mollica, Torino, Einaudi, 2003.
- Merini, Alda, *La presenza di Orfeo; La Terra Santa: La terra santa, 1978-1980*, Milano, Scheiwiller, 2005.
- Merini, Alda, *Il suono dell’ombra*, Milano, Mondadori, 2010.

### **LIBRI**

Bennardo, Filippo Giuseppe, *Alda Merini. Io sono Orfeo ed io sono Euridice*, Montichiari, Zanetto, 2007.

Saletti, Chiara, *Poesia come profezia. Una lettura di Alda Merini*, Torino, Effata' Editrice, 2008.

Lotman, Jurij Mihajlovic, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972.

### **RIVISTE**

Pasolini, Pier Paolo, "Una linea orfica", *Paragone*, 60, 1954.

**CONSIDERACIONES PRELIMINARES SOBRE EMMA PERODI EN  
LOS MÁRGENES DE LA ESCRITURA MORANTIANA  
*PRELIMINARY CONSIDERATIONS ABOUT EMMA PERODI IN THE  
BOUNDARIES OF MORANTIAN WRITING***

*Elisa Martínez Garrido  
Universidad Complutense de Madrid*

RESUMEN

El presente trabajo estudia la relación entre *Le Novelle della nonna* de Emma Perodi y la escritura fantástica de Elsa Morante.

**Palabras claves:** genealogía de escritura de mujeres, escritura fantástica, Emma Perodi, Elsa Morante.

ABSTRACT

The present work studies the close relationship between *Le Novelle della nonna* of Emma Perodi and the fantastic writings of Elsa Morante.

**Keywords:** genealogy of women's writing, fantastic writing, Emma Perodi, Elsa Morante.

**1. EMMA PERODI- NONNA REGINA: HADAS, MADRES, ABUELAS Y EDUCADORAS**

Emma Perodi (Cerretto Guidi (Arezzo) 1850 - Palermo 1918) fue una de las voces de mujer más importantes de la segunda mitad del *Ottocento* italiano. Escritora para la infancia, pedagoga y periodista (dirigió incluso el famoso *Giornale per i bimbi*), alcanzó su fama definitiva con la colección de cuentos *Le Novelle della nonna. Fiabe fantastiche*, publicadas entre 1892- 1893, por el famoso editor de Roma Edoardo Perino, quien había publicado también a Grazia Deledda y a Edmondo De Amicis, entre otros.

El éxito de las *Novelle* se extiende a lo largo de todo el siglo XX. Los cuentos fueron reeditados en Florencia por Adriano Salani, en 1906, 1921, 1939, 48 y 61, por Einaudi en 1974 (con la inversión del título y el subtítulo), dentro de la colección *I millenni*, en una nueva versión de bolsillo en 1993 por Alberti and C., en Arezzo, y, por la Newton

Compton de Roma, primero en 1992, y posteriormente en el año 2000. Se puede afirmar, por tanto, que los cuentos fantásticos de Emma Perodi han constituido hasta la Segunda Guerra Mundial un modelo para el imaginario fantástico e infantil de toda Italia.

*Le Novelle* están formadas por 45 cuentos, estructurados en cuatro partes, que la abuela de los Marcucci (familia campesina de la comarca del Casentino): Nonna Regina, la matriarca, narra a sus hijos, yernos, nueras y nietos, en las tardes de domingo. Se trata de antiguas y breves historias de su comarca, ambientadas en una legendaria Toscana medieval. Estamos ante un mundo poblado de diablos, milagros, *Madonne*, santos, conversiones, horrores e inquietudes, venganzas y traiciones, bondad y maldad. Todos los relatos están situados en una especie de *altrove* maravilloso y fantástico, muy del gusto de la cuentística popular romántica.

Junto a los elementos imprescindibles del cuento popular, desde la misma *cornice* narrativa en la que se contextualiza la locución de Regina, la autora, identificada con la voz de autoridad de la abuela, pretende educar a sus familiares y a los lectores, y prepararlos para afrontar, con fe, disciplina, trabajo y unión familiar, los avatares de la vida. Mediante las *Novelle*, se desea, pues, preparar a los más jóvenes para el éxito personal y social, dotándolos de las armas del afecto, de la disciplina en el trabajo y de las dotes espirituales necesarias para el logro de la *virtus* de cualquier familia honrada de la Italia *postrisorgimentale*. Para Emma y para Regina estos son los únicos talismanes válidos en la formación de los más jóvenes, los únicos ayudantes mágicos a la hora de afrontar y superar la adversidad.

Debe tenerse presente además que el contexto de localización espacial de las *Novelle* es el doméstico. Por tanto, al ser la casa de los Marcucci el lugar interno del texto de partida, en el que se insertan las narraciones fabulosas, los distintos objetos y actividades domésticas y hogareñas que hacen la vida de la familia, se convierten también en actantes de la *mise en abîme* narrativa. Por este motivo, la chimenea, el hogar, la cocina y el cocinar, sobre todo durante el invierno, y el prado, los esparcimientos recreativos durante la *bella stagione*, adquieren un protagonismo relevante; gracias a ellos nos adentramos en la vida cotidiana y popular del tiempo de emisión de la obra y en el contexto *altro*, en el *illo tempore* de las leyendas populares narradas por Regina. *Le Novelle della nonna* siguiendo, pues, la línea de las fábulas y de las narraciones fantásticas tradicionales nos hablan de la importancia del comer o del ayunar, hecho que si por una parte nos remite directamente a una realidad social de



necesidad y de privación, enmarcada dentro de los parámetros históricos de precariedad del *Ottocento* y, sobre todo, de la Edad Media, por otra nos sitúan ante una línea de escritura popular, en clara oposición a la literatura culta, en donde los bienes y los placeres del *Paese della Cuccagna* se revelan como el centro de una escritura centrada en el cuerpo y en el vientre y no en el intelecto ni en el espíritu. No se debe olvidar además que la importancia de la alimentación dentro de la narrativa infantil tradicional nos conecta con las primeras aproximaciones afectivas del niño con el mundo, a través de la madre. Es decir, la comida y el comer nos hablan, junto con el papel determinante de la palabra endoculturadora de las mujeres, del mundo femenino y maternal, de la genealogía femenina, la que *mette il mondo al mondo*.

Por este motivo, la comida y la palabra se convierten en dos de los grandes centros temáticos de la obra periodiana. *Le Novelle*, como otros muchos textos escritos con pluma de mujer, conceden suma importancia a la actividad práctica y afectiva del comer. No es casual, pues, que Regina y su nuera *Vezzosa*, sean las que educan a los pequeños Marcucci, mediante sus cuentos y sus enseñanzas o a través de la lectura y la escritura.

### **1.1. Algunos personajes femeninos de *Le Novelle: La bella Caterina, Biancospina, la pastorella del Pian del Prete y madonna Chiara***

Los personajes femeninos de las *Novelle* son muchos, aunque en general responden a los dos arquetipos básicos de nuestra tradición occidental y judeo-cristiana: la mujer angelical, bondadosa y materna, cuyo culmen se encuentra en la *Madonna*, y la mujer malvada, fea y desdentada, en general viejas brujas y ayudantes del diablo, como en *La calza della Befana* o en *La campana d'oro fino*.

Las figuras femeninas de le *Novelle* que a continuación analizamos pertenecen al primer arquetipo. Se trata de tres niñas-adolescentes y de una joven esposa que vencen el sufrimiento y la adversidad propia, y sobre todo la de sus respectivas madres y familias, gracias a su bondad y a su valor, recompensado mediante la donación de objetos mágicos que les facilitan la tarea: el anillo de Caterina en *L'anello della bella Caterina*, el delantal de *madonna Chiara*, en *Il grembiule di madonna Chiara*, o mediante la intervención directa de las fuerzas divinas de la tradición popular cristiana: la Virgen o Cristo, como en *La pastorella del Pian del Prete* o en *La sorte di Biancoespina*.

En el primer cuento, incluido en la segunda sección de la *Novelle*, Caterina es una esposa joven, trabajadora y valiente, madre de hijos fuertes y buenos. Su éxito en la vida le hace ser la envidia de sus hermanos y vecinos. Caterina tiene un anillo, con un brillante, un rubí y una esmeralda. Su ayudante mágico, el anillo, es, según las mujeres del barrio, la razón de su éxito. La sortija, regalo de un desconocido al que la joven había ayudado en su adolescencia (en realidad San Romano), le proporciona prosperidad y felicidad, con la condición de ser siempre trabajadora, activa y valiente.

Las virtudes de Caterina suscitan el odio, en sus semejantes y allegados, de los que tiene que defenderse. Primero se salva de la muerte, tras el ataque de los hermanos holgazanes, más tarde los vecinos le queman la casa y las tierras y por último unos bandidos a sueldo le roban el anillo e intentan también asesinarla. La joven, como en muchas narraciones populares, con la ayuda del santo, recuperará la joya y, dando muestra de su bondad, perdona a sus enemigos. En el lugar del 'milagro', hará construir un oratorio para su protector.

La segunda protagonista es *Biancospina* (cuento de la segunda parte), la adolescente devota de María, lista y constante, amante de los animales y amiga de los pájaros, con los que dialoga en el bosque. Ella obtiene del petirrojo (enviado celeste) los consejos necesarios para vencer el hambre y devolver a su madre la herencia que los hermanos le habían arrebatado. El personaje femenino recibe, por mediación del pajarillo, primero una vaca que siempre da leche, en segundo lugar, un caballo que es capaz de soportar toda la carga del mundo y por último un carnero que nunca deja de dar lana. Los tres animales mágicos, serán intercambiados con los hermanos de su madre en lugar de sus antiguas posesiones: la casa, las tierras y el ganado. Pero al pasar a manos de los tíos, desaparecen. Al final del relato, la protagonista dulcificará el odio vengativo de los familiares, gracias a los sabios consejos del pájaro.

*La pastorella del Pian del Prete* (tercera parte) cuenta la historia de *Buona*, una recién nacida, abandonada en la nieve. La niña, recogida por fray *Buono* es educada en estado natural, prácticamente en solitario. Con pocos años de edad se hace pastora, vive en pleno campo al cuidado de las ovejas y en compañía del perro *Lupo*. Encomendada a la Virgen, desde muy pequeña, da muestra de santidad. Su primer 'milagro' se revela, cuando amansa al lobo que quiere comerse al rebaño (aquí la línea popular franciscana es más que evidente). Pero sin duda su mayor hazaña consiste en ablandar el corazón de su abuelo, el vengativo conte Poppiano, su malhechor, quien retiene encarcelada a su madre, *Selvaggia* (hija de su mayor enemigo: el conte di Romena) por haberse casado

con su hijo. *Buona* lo cura de una enfermedad del cuerpo, y, al conocer en él la causa de su originario abandono, la protagonista logra su *conversio* y la reconciliación y el perdón de toda la familia.

La última *novella*: *Il grembiule di madonna Chiara* (tercera parte) relata la historia de una huérfana que recibe como don de la Virgen, tras la muerte de la madre, un delantal mágico que da de comer a todos los necesitados de los alrededores del castillo de Fronzola. La envidia de algunas castellanas le harán padecer la expulsión del castillo, su segunda casa, y la desprotección de *donna* Laura, la esposa del conde de Tarlati, al ser acusada de ladrona. La protagonista se refugia en la misma gruta de su madre y vive también en la más profunda soledad. Cuando el castillo se ve asediado por los enemigos, Chiara salva Fronzola del hambre y lo libera. Así se descubre el ‘milagro’ y el perdón vuelve a reinar entre los protagonistas.

Nos encontramos, por tanto, ante cuatro protagonistas beatíficas y positivas que superan las pruebas de su viaje de formación, gracias a la intervención maravillosa de los ayudantes y objetos mágicos, enviados por la divinidad. Las cuatro muchachas, ejemplos de bondad y de santidad, se muestran como *fanciulline divine* que revelan la Alteridad en la tierra.

## 2. LE NOVELLE EN EL SUSTRATO DE LA NARRATIVA FANTÁSTICA DE ELSA MORANTE

Sabemos que Elsa Morante inicia su carrera como escritora dentro del mundo de la narrativa infantil. Gran parte de sus narraciones fantásticas para la infancia se publicaron, durante los años 30 del siglo pasado, en revista para niños, como el *Corriere dei piccoli*, *I diritti della scuola*, *Il cartoccino dei piccoli*, principalmente. Todos los cuentos de los inicios de la escritura morantiana son fábulas en las que ya se advierte la potencia creadora de la que será, solo algunas décadas más tarde, la gran voz de la narrativa italiana del segundo *Novecento*. Estamos inmersos, por tanto, en un imaginario maravilloso y fantástico que, partiendo de la misma convención literaria y genérica que el de Emma Perodi, nos pone ya ante algunas de las obsesiones más acuciantes de la autora romana: la infancia, la maternidad, la alteridad, la espiritualidad, la fantasía, la muerte y el mal; temas que tratados desde una perspectiva psicológica y estética de mayor profundidad están ya presentes en un modo muy *naïf* en las *Novelle*.

La fama de la obra de Perodi tuvo que llegar forzosamente a Elsa Morante, dada su gran popularidad durante el primer *Novecento*. Hay que decir además que en el Fondo

morantiano de la *Biblioteca Nazionale di Roma* se encuentra la edición de Einaudi del 74 del *bestseller* parodiano. Hecho que confirma que para la escritora romana la aretina no era una desconocida. Pero la familiaridad de Elsa con los cuentos de Emma debía venir de mucho más lejos.

Hay un hecho biográfico que estrecha aún más el círculo intertextual entre ambas autoras. Sabemos que Elsa pasó gran parte de su infancia en la villa de Maria Guerrieri Gonzaga, la madrina aristócrata que le dio cobijo en su residencia de via Nomentana para proporcionarle unas saludables vacaciones. Es casi seguro que allí oyó hablar de Emma Perodi y que allí leyó *Le Novelle*, en las ediciones de Pierino y Salani, ilustradas por Leonida Edel, Albertina Palau, Carlo Chiostrì, Gualtiero Piattoli (Lambroni 2013: 146-148). La autora toscana era sin lugar a dudas muy famosa entre los Guerrieri Gonzaga, dado que la madre de Maria, Emma Hohenemsen Guerrini Gonzaga (de origen judío como la familia materna de Elsa), la protegió y le sufragó los gastos de su estancia en Alemania, concretamente en Berlín, con la finalidad de formarla como pedagoga (Carli 2013: 52-56). Del género fantástico del Romanticismo alemán, Emma Perodi toma gran parte de su pasión por lo macabro y diabólico y también influye en ella la innovadora pedagogía del país centro europeo. Del ambiente pedagógico para la infancia de la Alemania del XIX recibe la pasión de enseñar a los más jóvenes, mediante un método imaginativo y divertido. Si la madre de la madrina de Elsa había amadrinado a Emma, es muy probable que la niña fantástica y fabuladora se estuviera ya entonces preparando a dar el salto a la escritura. Sin alguna duda tal hecho permite deducir que la narrativa de Emma Perodi había entrado a formar parte del acervo imaginario de Elsa Morante, ya desde tiempos muy remotos.

Ahora bien, entre todos los cuentos infantiles de la prehistoria morantiana, destacan sin lugar a dudas *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*, publicado en su primera edición por Einaudi en 1942 y posteriormente modificado ligeramente en el 59. La obrita, según confiesa la misma Morante, fue escrita muchos años antes. Este cuento largo, dividido en ocho capítulos, más la pequeña *cornice* a cargo de la narradora-autora, narra el viaje de formación de Caterì (una niña huérfana) en el bosque de la fantasía, junto a su amigo Tit. Ambos van en busca de *Bellissima*, la muñeca de Caterì; antes de su separación, maltratada por ella. Gracias a las andanzas maravillosas de la protagonista, esta alcanza la madurez emocional, el conocimiento del afecto materno y de la bondad hacia el otro. La niña, de regreso a casa con su hermana Rosetta y con su hija -muñeca, descubre la *sorellanza* afectiva al *femminile*, la importancia del hogar, de

la comida y de las canciones maravillosas del mundo doméstico y del que queda del otro lado de la frontera, una vez alcanzado el nivel fantástico del sueño. La importancia del onirismo inconsciente en los primeros cuentos morantianos nos habla ya de un relato fantástico típicamente *novacentesco*.

El título morantiano del relato de 1942: *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*, nos pone ya sobre el conocimiento previo del título de la *novella* parodiana: *L'anello della bella Caterina*. La semejanza es más que evidente. Asimismo, como se verá a continuación, existe además toda una serie de cuestiones estructurales, narratológicas y temáticas, que favorecen la conexión entre las *novelle* y algunos motivos narrativos y algunos pasajes maravillosos de la escritura fantástica de Elsa Morante, tanto en su fase primera como en su época de madurez.

### **2.1. Semejanzas estructurales entre *Le Novelle della nonna* y la cornice de *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina***

Como ya se ha dicho en el punto 1 del trabajo, Emma Perodi en *Le Novelle* se sirve de la tradicional *cornice* narrativa, en la que Regina, la abuela, cuenta a su familia las distintas historias fabulosas, con la doble finalidad de educarla y divertirla. En esta misma línea estructural, en *Le bellissime avventure di Caterì*, en los umbrales del texto, Elsa interpela a sus lectores y se presenta también a sí misma como una verdadera escritora-fabuladora. Un retrato suyo de adolescente, con sus dos gatos, confirma la autoría de un texto que fue escrito e ilustrado, en palabras de la autora, a la edad de trece años (en 1925, dado que Morante nació en 1912), para sus hermanos y hermanas. El texto oral había vivido en el recuerdo de la autora, y bastante tiempo después, cuando Morante encuentra un editor para su historia, con 30 años, se define a sí misma como una vieja:

Il ricordo di quel successo incoraggia, adesso, l'Autrice, a offrire le medesime storie a voi, in un bel libro stampato da un vero Editore. Essa spera che questo libro vi piaccia, e vi faccia divertire. La vostra amicizia sarebbe per lei un onore, che la consolerebbe, oggi, nella sua vecchiaia (Morante 1985: 171).

Es sorprendente que a los treinta años la autora se defina a sí misma como una anciana. Ni siquiera Elsa, tan preocupada por la edad y por la pérdida de la juventud, podía considerarse tal con esos años. ¿A qué responde pues esta denominación dentro de la *cornice* del cuento de Caterì? En mi opinión, probablemente, al modelo narrativo

de partida, a la autoría y a la autoridad de la abuela de las *Novelle*. Elsa adulta, mujer de treinta años, identificada con Regina, doble de Emma Perodi, se siente, como la escritora toscana, con autoridad familiar, pedagógica y fantástica para educar y divertir a sus hermanos y hermanas. Por otra parte la *Autrice*-Elsa Morante, siguiendo el camino abierto por Regina-Emma Perodi, se hace a sí misma, desde el mismo acto de enunciación, *affabulatrice* y escritora a la vez; mujer de y con palabra propia, narradora de y con autoridad.

De esta manera el mismo proceso enunciativo de la *cornice*, la pura enunciación ficcional del cuento, no actúa solo de *captatio benevolentiae*, sino que se convierte además en la primera protagonista de ambos relatos. Por tanto, la misma acción de contar, en un claro acto metanarrativo, acomuna indefectiblemente los cuentos de ambas autoras, en los que se concede todo el protagonismo a la voz y a la autoridad de una mujer, sabia y supuestamente anciana. El resultado de tal operación ficcional nos habla de una genealogía de voces de mujeres dentro de la cual se revela la diferencia genérica. Así pues Elsa Morante, como cualquier *cantastorie*, como Emma Perodi, una amiga de las hadas y de las buenas *beffane*, haciendo el papel de madre o de abuela, da cuenta de su potente capacidad imaginativa, asumiendo al mismo tiempo su papel de endoculturadora.

## **2.2. El motivo del anillo mágico: de la historia de la bella Caterina al anillo de Anna Massia de *Menzogna e sortilegio***

En segundo lugar, como ya sabemos, en este cuento de Emma Perodi, como en la mayor parte de las narraciones maravillosas, la protagonista posee un anillo, en este caso con una esmeralda, un rubí y un brillante. Este objeto mágico la libra de todo mal. La sortija se erige pues en el centro y foco simbólico de la narración parodiana. En la primera novela de Elsa Morante: *Menzogna e sortilegio* (1948) hay también otro anillo mágico, no benéfico, sino maléfico, que se convierte también en centro de la enajenación lacerante de Anna Massia, la madre de Elisa, la narradora-escribiente de la obra.

En este caso, se trata de una sortija de pedida que, en una noche fantástica, inquietante y fatídica a la vez, Edoardo Cerentano regala a su prima Anna, en señal de compromiso, justamente en la misma noche del adiós definitivo. Esta sortija, de rubíes y brillantes, representa el mundo de lágrimas y de dolores pasionales en el que vivirá enajenadamente la madre de Elisa. El anillo se configura así, también en este caso, en la

representación del matrimonio *mancato*, de la seducción burlesca, del estatus socioeconómico falso, de la maldición sentimental. La joya pasa de manos de Anna a Rosaria, para volver a la primera, a Anna, solo en su lecho de muerte.

Sin lugar a dudas el anillo de *Menzogna e sortilegio* es un objeto mágico que proviene de toda la tradición fantástica popular. Pero dada la importancia que cobra en el cuento parodiano, puesto ya en relación con la obra de Morante a través de las dos *belle Caterì* y con los colores simbólicos de la misma morfología de la joya de ambas narraciones, no parece descabellado establecer una relación imaginaria entre las dos sortijas y entre los dos motivos narrativos. Es muy probable que el anillo de la Caterina de Perodi quedara enquistado en el imaginario fantástico de la infancia de Elsa Morante y que emergiera a la superficie en su gran novela de 1948.

### **2.3. *Biancospina* y el diálogo con el petirrojo, Usepe y el canto de los pájaros**

Como ya se ha dicho anteriormente el cuento de *La sorte di Biancoespina* nos relata los ‘milagros’ o los consejos mágicos que la protagonista recibe de un pajarillo del bosque, el petirrojo que la ayuda a superar la adversidad y a devolver a su madre la herencia de la que había sido privada. Al comienzo del cuento, en la primera aparición del pájaro, Biancoespina no puede comprender su lenguaje, pero enseguida es capaz de dialogar con él y seguir sus consejos.

El motivo del diálogo con los pájaros nos llevaría como en el caso de *Buona*, la pastorcilla del *Pian del Prete*, hasta la tradicional hagiografía franciscana muy popular en Umbria y en Toscana. Esta está sin duda también, junto con la *novella* de Emma Perodi, detrás de los pasajes narrativos, claramente beatíficos, de *La Storia* de Elsa Morante. Nos referimos concretamente a los situados dentro del bosque mágico, en los que Usepe, el *fancillo divino* de la novela de 1974 entra en diálogo con los pajarillos, con los que canta la música de lo scherzo. Como ya se sabemos (Martínez Garrido 2016: 157-173), estas escenas, repetidas más de cuatro veces dentro del desastre violento de la Historia, nos conectan directamente con la tensión meta-física de la gran escritora del XX. El canto de los pájaros de *La Storia* está también en la base de *Uccellacci, uccellini* (1966) de Pier Paolo Pasolini, gracias a los pasajes mozartianos de su banda sonora, un claro homenaje a Elsa y al autor de *La Flauta Mágica*, la ópera preferida de la escritora.

### 3. LA IMPORTANCIA DEL COMER Y DE LA COMIDA EN LOS CUENTOS DE EMMA PERODI Y EN LA NARRATIVA PARA LA INFANCIA DE ELSA MORANTE

Existen además otros puntos de contacto temáticos importantes *entre Le Novelle della nonna y Le bellissime avventure di Caterì*: la importancia de la comida y del comer. Es lógico que el país de la fantasía y del placer: *il paese della Cuccagna*, clave temática de casi todas tradiciones populares, sirva de conexión entre Perodi y Morante. Hay que decir que para la autora toscana, sobre todo en los cuentos analizados a través de sus personajes femeninos, la comida es símbolo de unión familiar y de regalo divino, como en el caso de *Il grembiule di madonna Chiara*. Sin embargo, en el cuento de Elsa Morante, si por una parte, en los primeros capítulos, el hambre y la falta de comida nos habla, más que de pobreza, de un hogar desprovisto de madre, en el último, una vez que Caterì vuelve a casa con *Bellissima* y se establece con *Rossetta* una *sorellanza al femminile*, los banquetes y el comer nos hablan de un restablecimiento de las corrientes maternas subterráneas en el hogar de las protagonistas.

La importancia del comer, de la comida y del hambre en la narrativa popular para la infancia nos llevaría a una investigación antropológica y psicoanalítica en sí misma.

### 4. LOS PROCESOS PRIMITIVOS Y DIRECTOS DE LA NOMINACIÓN DE LOS PERSONAJES FEMENINOS

En este apartado queremos resaltar las semejanzas de nominación de los personajes femeninos en los cuentos de ambas autoras. Sorprende el nombre que Elsa da a la muñeca de Caterì en *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina, Bellissima*. Es decir, una cualidad del personaje, en este caso su belleza (como en toda la obra morantiana siempre de naturaleza contradictoria), gracias a un proceso de nominación muy cercana a la creación de los hipocorísticos y de los apodos, pasa a ser nombre propio. El mismo proceso nominativo lo encontramos en Emma Perodi. Sabemos que junto a Regina, la abuela de *Le Novelle*, su nuera más joven, mujer de Cecco, se llama *Vezzosa*, un sinónimo de *graziosa, piacente*; hecho que eleva nuevamente la cualidad característica del personaje a rango de su nominación propia.

En ambos casos estamos ante un proceso nominativo primitivo que está en el origen de muchos de nuestros apellidos más antiguos. Este tipo de nominación directa y referencial está también presente en el personaje femenino del cuento de Perodi *La*



*pastorella del Pian del Prete*, donde la joven franciscana recibe el nombre de *Buona* del fraile que la encontró abandonada, también fray *Buono*. En esta misma narración, la madre de la protagonista se llama *Selvaggia*, en alusión a la valentía que le llevó al matrimonio con el hijo del enemigo de su padre.

No parece tampoco aquí inverosímil establecer lazos genealógicos al *femminile*, ingenuos y primitivos con la tradición fantástica popular y las obras de las dos escritoras.

## 5. A MODO DE CONCLUSIONES

Es casi seguro que la escritora romana había leído a la aretina en su infancia. El hecho de que la edición de Antonio Faeti se encuentre en lo que fue biblioteca de Elsa Morante, nos indica que la obra fantástica de Emma Perodi debió constituir un punto imprescindible en la formación de la escritora romana. Por consiguiente, la reconstrucción de la escritura fantástica de Elsa Morante, a partir de las fábulas perodianas, se nos muestra como una vía de investigación muy rentable y de sumo interés.

Una nueva visita, más prolongada y reposada, al Fondo morantiano en la Biblioteca Nacional de Roma, tal vez permita encontrar otras ediciones anteriores de *Le Novelle* a la prologada por Faeti en 1974. Hecho que confirmaría definitivamente estas primeras reflexiones sobre estas relaciones de intertextualidad.

Nos hallamos, pues, ante una nueva vía crítica por recorrer; un camino que seguramente nos permitirá descubrir cómo la voz de una escritora del Ottocento, silenciada por la alta Cultura, se deja oír en los márgenes de la escritura de otra mujer escritora. Esta última, Elsa Morante solo en el tercer milenio está empezando a tener el puesto de relevancia que debía haber tenido desde hace ya muchos años, sin ser desdibujada por las sombras de sus parientes más cercanos.

Es posible intuir además que parte de la originalidad de la escritura morantiana, *l'autore che non si sa da dove venga*, según la famosa afirmación con la que Cesare Garboli se interrogaba sobre el sustrato intertextual de la obra de Elsa Morante, tenga que ver con una genealogía fantástica para la infancia realizada por las periodistas, educadoras y escritoras italianas entre XIX y XX, y especialmente con la obra de Emma Perodi y sus famosas *Novelle*. La autora toscana está muy probablemente en el imaginario fantástico femenino de la gran autora italiana del *Novecento*.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Carli, A., “Sulla formazione letteraria e pedagogica di Emma Perodi” in Scancarello, W. (a c. di), *Su Emma Perodi, nuovi saggi critici*, Pontedera (Pisa), Bibliografia e Informazione, 2015, pp. 47-56.
- Faeti, A., “Il crepuscolo dell’orco pedagogico”, in *Fiabe fantastiche. Le novelle della nonna*, Torino, Einaudi, 1974, pp. VII-LXIV.
- Lambroni, G. “Da Roma a Firenze: le edizioni illustrate delle Novelle della Nonna” in Scancarello, W. (a c. di), *Su Emma Perodi, nuovi saggi critici*, Pontedera (Pisa), Bibliografia e Informazione, 2015, pp.143-152.
- Martínez Garrido, E., “La modernità intuitiva di Elsa Morante in una costruzione fiabesca al femminile: Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina”, *Studi Novecenteschi*, LXI, 88, pp. 295-328.
- Martínez Garrido, E., *I romanzi di Elsa Morante: scrittura, poesia ed etica*, Lugano, Agorà, 2016.
- Morante E., *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina e altre storie*, a c. di G. Prontemoli, Torino-Trieste, Einaudi Ragazzi, 1988.
- Morante, E., *Opere*, Vol. I e II, a. c. di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1990.
- Perodi, E., *Fiabe Fantastiche. Le Novelle ella nonna*, Torino, Einaudi, 1974.
- Raffaelli, A., “Le Novelle della nonna tra tradizione e innovazione”, in Scancarello, W. (a c. di), *Su Emma Perodi, nuovi saggi critici*, Pontedera (Pisa), Bibliografia e Informazione, 2015, pp. 111-143.
- Scapecchi, P., “Una donna tra le fate, Ricerche sulla vita e sulle opere di Emma Perodi”, *Poppi, Quaderni della Rilliana* 11, Edizioni della Biblioteca Rilliana, 1993.

**LAS AEROPOETAS: ESTÉTICA Y DINAMISMO DEL VUELO**  
**FUTURISTA**  
***THE FEMALE AERPOETS: THE DINAMICS AND AESTHETICS OF***  
***FUTURIST FLIGHT***

*Victoriano Peña*  
*Universidad de Granada*

RESUMEN

El fenómeno literario de la *Aeropesia* nace en el seno de lo que la crítica ha denominado “segundo futurismo” como un desarrollo de las propuestas fundacionales del movimiento de vanguardia: el mito tecnológico y la subversión formal de la escritura tradicional. Sustentada en la proclama *L'aeropoulosia. Manifesto futurista ai poeti e agli aviatori* (1931), esta nueva propuesta será secundada por algunas poetas futuristas (entre las que destacan los nombres de Franca M. Corneli, Dina Cucini y Maria Goretti), que contribuirán a enriquecer el repertorio de imágenes literarias de enorme plasticidad que ensalzan la fusión del hombre con la máquina, la estética del vuelo y del paisaje italiano contemplado desde el cielo.

**Palabras clave:** Futurismo, Escritoras, *Aeropoulosia*, Máquina, Vuelo.

ABSTRACT

The phenomenon of Aeropoetry, originates in the heart of what critics labeled "The Second Futurism" as a development of the foundational proposals of the vanguard movement: the technological myth and the formal disintegration of traditional writing sustained in the proclamation of *Aeropoesy. Futurist Manifesto of poets and aviators* (1931) this new proposal would be promoted by leading futurist female poets (preeminent among these are the names Franca M. Cornelli as well as Dina Cucini and Maria Goretti) whose contribution enriched the repertoire of literary images with prodigious plasticity extolling the fusion of man and machine, the aesthetics of flight and the contemplation of the Italian landscape from the sky.

**Keywords:** Futurism, Female poets, Aeropoetry, Machine, Flight.

En líneas generales, el Futurismo basaba su originalidad, respecto al resto de las vanguardias de principios del siglo XX, en su apuesta por la dimensión revolucionaria

(desde una doble perspectiva, social y cultural), que el mundo de la tecnología estaba llamado a imponer, de manera radical, en el desarrollo futuro de la humanidad. Mediante un sonoro rechazo al patrimonio cultural del pasado, el Futurismo se decantó por la exaltación de la contemporaneidad, de la que el progreso tecnológico era, sin lugar a dudas, el privilegiado protagonista. Desde las proclamas del manifiesto fundacional del movimiento se reivindicará sin tapujos el alto valor estético de las máquinas y su inherente liberación de la condición humana a través del dinamismo y la velocidad, “l’eterna velocità onnipresente” (Marinetti, 1994: 6). Así pues, en este primer manifiesto de 1909 se ensalzan “le pance arroventate delle locomotive lanciate a pazza corsa” (Marinetti, 1994: 3), mientras se oye con deleite “ruggire sotto le finestre gli automobili famelici” con sus “pneumatici scottanti” (Marinetti, 1994: 4) para afirmar en el punto 11 del manifiesto: “Noi canteremo [...] i piroscafi avventurosi che fiutano l’orizzonte, le locomotive dall’ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d’acciaio imbrigliati di tubi, ed il volo scivolante degli aeroplani” (Marinetti, 1994: 7). Esta última alusión a la belleza novedosa de las avionetas que se apodera del espacio aéreo adquirirá su carácter preeminente cuando se verá corroborada por la metáfora del vuelo con la que concluye su alegato: “Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo [...] la nostra sfida alle stelle!...” (Marinetti, 1994: 9).

En cambio, este nuevo manifiesto de la “aeropoesia”, publicada el 22 de octubre de 1931 por F.T. Marinetti y otros ideólogos y artistas del movimiento<sup>1</sup> en *La Gazzetta del Popolo*, proponía a los literatos futuristas “Dare di minuto in minuto una sintesi del mondo” (Marinetti, 1990: 1101) mediante una escritura basada en lo que Marinetti denominó “l’accordo simultaneo”, es decir, “un seguito di corte verbalizzazioni essenziali sintetiche di stati d’animo diversi parole in libertà che senza punteggiatura e con un forte contrasto di tempi di verbi raggiungono il massimo dinamismo polifonico pur rimanendo comprensibili e declamabili” (Marinetti, 1990: 1099). Marinetti, en su probada capacidad de publicista cultural, intentaba ofrecer una visión renovada de un futurismo, que desde su particular visión, seguía una evolución ascendente tanto formal

<sup>1</sup> En concreto, firmaron junto a Marinetti, además de su mujer, Benedetta, otros artistas que tenían más que ver con las artes plásticas y que estaban también detrás de la publicación dos años antes del *Manifesto della aeropittura* (1929), Balla, Depero, Dottori, Fillia, Prampolini, Somenzi y Tato. El mismo texto volvió a editarse el 8 de noviembre de 1931 en la revista *L’aviazione* y al día siguiente en *Oggi e domani*, y, como era normal en la frenética acción propagandística de Marinetti, no paró de publicarse en la prensa italiana hasta que pasó a formar parte en 1935 de su libro *L’aeropoema del Golfo della Spezia* (1935), que, además, está considerado por la crítica como el ejemplo más representativo de la técnica literaria de la “aeropoesia”. De todas formas, el término “aeropoesia” usado en un manifiesto contaba ya con un precedente, puesto que los escritores futuristas Eleo d’Avila y Alfredo Trimarco habían firmado, junto a un grupo casi anónimo de jóvenes vanguardistas, un *Primo manifesto futurista d’Aeropoesia* el 10 de febrero de 1931 en la revista romana *L’impero italiano*.

como temática. Acorde con estos principios, que se movían, más o menos conscientemente, ya sea dentro del terreno utópico del deseo como de la racionalidad calculadora del oportunismo, este nuevo futurismo de los años treinta, gracias a la vibrante mecanicidad de la aviación, daba al artista de vanguardia la posibilidad de realizar un arte nuevo y auténticamente futurista, gracias a la realización de la ansiada fusión de la naturaleza humana con la máquina: “[...] la fusione dell’uomo coll’apparecchio e la girante sferica prospettiva che nulla ha di comune colla linea d’orizzonte della vecchia poesia terrestre impongono all’Aeropoesia mezzi e principi assolutamente nuovi” (Marinetti, 1990: 1099-1100).

En cambio, estos principios remitían a una técnica ya conocida, que prescribía instrumentos como “l’abolizione della punteggiatura”, puesto que se trataba de un recurso “típicamente antisimultaneo”. De esta manera, abandonando esta norma del pasado, que desempeña “una funzione logicatrice ordinatrice del periodo”, se permitirá al adjetivo, por ejemplo, “stemperare il suo colore – suono – odore – tattilismo – temperatura sui sostantivi e verbi vicini e lontani diventando aggettivo-atmosfera Senza successione di tempi e senza divisione di spazi l’onnipresente accordo simultaneo contiene tutti i tempi tutti gli spazi” (Marinetti, 1990: 1099). Así pues, para evitar “mediante una elastica ma solida leggerezza di alluminio la enfatica e gonfia rettorica aviatoria vanto dei poeti passatisti sedentari che hanno il brillo della paura sul naso all’insù” (Marinetti, 1990: 1102), el manifiesto de la “aeropoesia” sigue proponiendo recursos ya sabidos como el de “Distruggere il tempo mediante blocchi di parole fuse (Esempio Battagliafiumepontebosco)” (Marinetti, 1990: 1101).

Se trataba, pues, de una propuesta de radicalización espacial de los presupuestos estéticos del futurismo<sup>2</sup>, en el sentido de que, como apunta Claudia Salaris, la “aeropoesia” no será, en este aspecto, un planteamiento novedoso, sino que “rappresenta una ulteriore applicazione del criterio della simultaneità” (Salaris, 1992: 227). F.T. Marinetti, consciente de la limitación que la técnica literaria mal aplicada podría imponer al buen resultado de la nueva estética<sup>3</sup>, propone la alternativa, esta sí original y revolucionaria, de la declamación de los poemas en la radio: “Le aeropoesie trovano nella Radio il loro veicolo naturale Se invece vengono fissate sulla carta subito

<sup>2</sup> “Le Parole in libertà saranno stelle veloci colle loro volanti piramidali o poliedriche architetture di raggi-sguardi-pensieri” (Marinetti, 1990: 1101).

<sup>3</sup> En este sentido, afirmará el poeta: “Una bella aeropoesia sarà quella che meriterà questi nuovi aggettivi elogiosi leggera zenitale Una brutta aeropoesia sarà quella accusata di essere massiccia pesante pietrosa incollata terrestre Nasce così la nomenclatura critica della Aeropoesia” (Marinetti, 1990: 1101).

questa si muta in una volante e ben aerata pagina di cielo con purissime sintesi sospese e viaggianti a guisa di nuvole” (Marinetti, 1990: 1104).

En cambio, la “aeropoesia”, a pesar de las líneas marcadas por Marinetti, en cuanto a su propuesta de superación del “paroliberismo” expuesto hacía ya casi veinte años en el *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, no realizará, en línea con el conservadurismo estético del momento, la revolución formal que prescribía su ideólogo:

In cielo invece senza contatto alcuno né paura d'ostruzionismo l'Aeropoesia vincendo finalmente tutte le leggi di gravità letteraria deve esprimersi con Parole in libertà Siano però queste nella loro alata leggerezza essenziale guidate da alcune idee determinanti che noi paroliberi futuristi per i primi abbiamo estratte dalla vita degli aeroporti e dal volo<sup>4</sup> (Marinetti, 1990: 1100).

Por lo general, los aeropoetas, a excepción de Marinetti, no sólo harán oídos sordos a la propuesta de experimentalismo verbal del manifiesto, que colocaba la “aeropoesia” en la línea evolutiva extrema de continuidad con el “paroliberismo”, sino que, muy al contrario, “nel passaggio da un genere all'altro si assiste a quel ‘ritorno del rimosso’ che convoglia allargamenti di contenuti e riconquista (parziale) della sintassi” (De Maria, 1990: XCV). En este sentido, la aeropoesia no supondrá una novedad a nivel lingüístico ni temático, pues, en cierto sentido, encarnará los mismos preceptos de representación del dinamismo, pero esta vez, en relación con el mundo de la aviación; es decir, la proclamada originalidad de la simultaneidad sensorial (auditiva, visual y táctil) propuesta por el *Manifesto della aeropoesia*, no era otra cosa que la plasmación gráfica del dinamismo del futurismo de los orígenes, pero aplicado esta vez a la reproducción de la velocidad aérea de la avioneta. Por tanto, se podría concluir que, como admite la mayor parte de la crítica, aparte de leves disparidades formales, no existen diferencias relevantes entre el “paroliberismo” y la “aeropoesia”. De hecho, la referencia a la inspiración liberadora y a la fuerza estética de la fusión del poeta con la potencia tecnológica del avión, está presente asimismo en el *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), uno de los documentos programáticos más influyentes del

<sup>4</sup> Esta primacía futurista, que orgullosamente reivindica Marinetti, hace referencia al *Primo dizionario aereo italiano* (Milán, Morreale, 1929), un vocabulario de terminología de la aviación que el fundador del Futurismo realizó junto al piloto de aviación, además de pintor y diseñador futurista, Fedele Azari con el objetivo de dotar de “italianità assoluta” a la novedosa terminología aérea que todavía no había entrado a formar parte de los diccionarios tradicionales, de “verbalizzare la già esistente sensibilità aviatoria e rendere sempre più facile l'inebbriante poesia aerea iniziata con *L'Aeroplano del Papa* di F. T. Marinetti (1912)” (cit. en Bello Minciacchi, 2012: 397). Se encarga de recordarlo Marinetti cuando, en el manifiesto de la “aeropoesia” y usando casi las mismas palabras, afirma: “Occorrevano degli aeropoeti e soltanto degli aeropoeti per verbalizzare e glorificare il trionfo attuale della aviazione considerato come orgoglio umano immensificato da tutte le velocità” (Marinetti, 1990: 1103).

Futurismo y el primero de la vanguardia italiana que teorizaba sobre el uso de “le parole in libertà”:

In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre della testa dell'aviatore, io sentii l'inanità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero. Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino! [...] Ecco che cosa mi disse l'elica turbinante, mentre filavo a duecento metri sopra i possenti fumaiuoli di Milano (Marinetti, 1994: 78).

En el “Decollaggio” con el que Marinetti abre su *Aeropoema del Golfo della Spezia*, no sólo queda claro en distintas ocasiones que el vuelo creativo de la nueva técnica poética no está hecho para “volatori non dotati di qualità artistiche” (Marinetti, 1990: 1101), sino que es una tarea que, para ser desarrollada con éxito, exige al escritor la aguerrida experiencia del vuelo, de la ascensión trepidante y el vehemente descenso: el artista futurista se convertía de golpe en un piloto que dominaba el mundo volando a bordo de su aparato hacia un futuro esplendoroso dominado por la civilización mecánica. Dinamismo, velocidad, potencia que irremediablemente identificaban el nuevo compromiso artístico con el mundo masculino y casi exclusivamente militar. De hecho, Marinetti describe en el citado proemio a su hazaña aérea sobre el golfo ligur los preparativos del despegue junto al constructor de aviones, Agello Castoldi, y el encuentro, antes de despegar, con una “graziosa biondina da sposare col suo tic-tac di machina da cucire o amare”, que interrumpe para preguntar “come si può fissare nel matrimonio uno di questi aviatori eleganti uccelli militari del cielo”, a lo que responde el poeta: “dovreste dare tutto il gas della vostra tenerezza ad uno solo perché vi stringa nel suo aeropoema vivente” (Marinetti, 1990: 1096). Además, cuando se alejan raudos en su avioneta “lontano dal terrestre tic-tac femminile” y alcanzan los 700 metros de altitud, la proeza masculina se transforma en la metáfora de la posesión sexual de la atmósfera: “Delirio dell'atmosfera che disserra a poco a poco le sue coscie lisce turchine dure tanto tanto dure ecco si dà tutta aperta verso lo spasimo incalcolabile spalancarsi di voluttà e ovatta iraconda vi penetro dentro” (Marinetti, 1990: 1097).

No obstante, en su febril reclutamiento de adeptos a la causa futurista que caracterizó siempre al líder del movimiento de vanguardia, Marinetti abrió la puerta a la presencia femenina en la nueva propuesta artística e incluye, de manera destacada, en el grupo de los jóvenes “aeropoeti futuristi” a tres “aeropoettesse”: Dina Cucini, Franca M. Corneli y

Maria Goretti<sup>5</sup>. Las dos primeras aterrizan en el Futurismo con sendas obras de exaltación regionalista a través del canto enérgico y apasionado del paisaje natural e industrial de sus entornos geográficos vitales: Siena en el caso de Cucini (*Aeropoema futurista delle Torri di Siena in versi liberi e parole in libertà* de 1942) y Umbría en el de Corneli (*L'aeropoema futurista dell'Umbria* de 1943, dividido en seis “slanci creativi”: “L’ansia creatrice della idroelettrica Nera Velino”, “L’ansia creatrice del cioccolato perugino”, “L’ansia creatrice di un’essenza boschiva”, “L’ansia creatrice del giustacuore d’angora” y “L’ansia creatrice della ceramica di Deruta”).

De las tres autoras citadas, Dina Cucini, a pesar de entrar en el movimiento futurista con entrega y ambición<sup>6</sup>, sería la que de manera más evidente se distancie del canon formal futurista, elaborando una poesía que debe más al lenguaje y a la técnica tradicionales que a las prescripciones emanadas del ideario sintáctico del “paroliberismo” marinettiano, que, como se ha indicado anteriormente, retoma con fuerza su idiosincrasia en el manifiesto de la “aeropoesía”, practicando más bien “un versoliberismo che si fonda su formazioni sintagmatiche pressoché ‘regolari’”, por lo que su poesía podría entrar “nel settore ‘stabilizzato’ del futurismo di quegli anni” (Viazzi, 1983: 701). No obstante, su entrada triunfal en el futurismo femenino de los años cuarenta con su loado *Aeropoema futurista delle Torri di Siena*, la llevó a recorrer junto a Marinetti buena parte de la geografía italiana para participar en las veladas poéticas organizadas por los grupos futuristas locales con enorme repercusión. El texto recrea el vuelo de la poeta que huye de las sombrías callejuelas estrechas de su adorada Siena para sobrevolar frenética y febril el cielo nativo por encima de sus fabulosas torres que, como antiguos rascacielos, modelaban el *skayline* de la hermosa ciudad

<sup>5</sup> La trama de relaciones culturales que manejan Marinetti y los suyos para atraer a los jóvenes artistas para renovar con sangre nueva el “viejo” movimiento de vanguardia se mantiene siempre actualizada a través de un impulso infatigable que convoca sin desmayo concursos, premios, veladas y eventos literarios en los que la voluntad perseverante de Marinetti consigue implicar a instituciones regionales y municipales, así como a empresarios de toda índole. En esta dirección se movía, por ejemplo, el “Concorso di Aeropoesia del Golfo della Spezia” (1933), al que mandaron sus composiciones “oltre novantadue poeti italiani” bajo la línea argumental de ensalzar el esplendor paisajístico del golfo como si se tratara de una auténtica campaña publicitaria dirigida a exaltar “le sue eccezionali bellezze naturali e meccaniche” (Belsito, 2007: 181). Dina Cucini conoció a Marinetti cuando ganó en 1937 el “Concorso di poesia bacchica amorosa e guerriera” organizado por el líder futurista con motivo de la Mostra Mercato dei Vini Tipici de Siena. Asimismo, según consta en las solapas de los libros de algunas de estas escritoras, Dina Cucini y Maria Goretti fueron galardonadas ex-aequo con el “1º Premio del ‘Poeta originale’” en Bolonia en 1939 y participaron activamente, junto a otras correligionarias como Franca M. Corneli, en toda clase de actos cultural-propagandísticos como el “1º Dinamismo di poesie guerriere” organizado en mayo de 1943 por el Sindicato Fascista di Autori e Scrittori.

<sup>6</sup> La peripecia vital de Cucini en el Futurismo tuvo mucho de relación simbiótica, ya que el movimiento de Marinetti necesitaba renovarse constantemente y “la aeropoeta anhelaba un desahogo editorial para salir de su situación anónima en el campo literario y personal” (Cannoni, 2007:17).



sobre los macizos montañosos toscanos. Se trata de un poema luminoso que hace gala de un dinamismo juvenil que exalta sin tapujos la fe radiante en el futuro:

Oltre, oltre sfrecciando  
 salirò per l'astrale cielo col mio canto.  
 E strali d'oro io scaglierò vibranti  
 alla gaudiosa giovinezza accesa  
 e all'ardore che dentro il cuore mi arde.  
 O voce o passione  
 o contenuto urlo ch'opprimi  
 me dentro l'anima e mi pesi  
 sgorga riversa spandi irrompi  
 dal chiuso argine trabocca! (Cucini, 1942: 7).

Pero sin duda, la vivacidad y la energía liberadora que caracteriza la mejor poesía de Cucini se encuentra en la composición “Palio vampa del dinamismo senese”, que describe con tonos de una vibración inusitada y acudiendo excepcionalmente a las disposiciones formales del manifiesto marinettiano, como la destrucción del tiempo “mediante blocchi di parole fuse” (Marinetti, 1990: 1101) (es el caso de la construcción sintética “occhisguardirespiri”), la ancestral carrera del “Palio”, desde el momento de la tensa espera de la salida hasta el desarrollo de la electrizante galopada. Con la pasión desenfadada de una fervorosa aficionada al “Palio”, como lo era en realidad, Cucini consigue transmitir en sus versos el ritmo apremiante y la sucesión de encuadres veloces que irradia la competición ayudándose de la expresividad de una selección léxica muy efectista en el plano fonético que contribuye a una visión unitaria de la plenitud de la fiesta:

Sul cuore i colori  
 spavaldamente accesi della mia contrada  
 e la mia fiamma a brividi di ardore  
 ansiosità repressa  
 spasimo d'attesa camuffata  
 di finta calma a movimenti quieti  
 sbandierata a sfiocchi larghi sulla seta  
 alto guizzante a crepitii sonori.  
 Amorosi fruscii palpitamenti  
 a schiocchi rapidi lucenti  
 di chiara chiara aria arroventata  
 di passione compressa straripata  
 in guizzi balenii  
 d'occhisguardirespiri ubriacati  
 d'innamorato orgoglio dilatato  
 al gioco inimitabile.  
 [...]  
 Presto dacci lo scoppio liberante! -  
 Affanno scolorato in tremito convulso  
 all'arco scuro del Comune in volta

sbocca la nostra sete scalpitante  
 in eterna e vibrante muta ansia al canape  
 Via, vvvia, vvviaaa! che ci scoppia il cuore a tonfi sordi  
 e nella gola stretta ci martella  
 l'impossibile urlo  
 appeso al retto canape arginante.  
 [...]

la liberata furia si scatena  
 ad urlo uurlo uuurlo  
 di demenza precipite abbrancata  
 a nudo pelo di criniera in corsa  
 in triplice vertigine ululata  
 a spira travolgente scatenata  
 in galoppo furioso ebbro nerbante  
 ferocemente a sangue  
 sangue stillando e sulla svolta a morso  
 sciolto di briglia il Palio strappa a scoppio  
 di ridestata quiete trasognata  
 in largo respirare di bandiere  
 e ricantare fresco della Fonte (Cucini, 1942: 21-24).

Por su parte, Franca M. Corneli, fiel a los preceptos marinettianos del manifiesto de 1931, con el que el Futurismo avala y dota de contenido teórico a la “aeropoesía” a semejanza del que había elaborado dos años antes para la “aeropittura” con el objetivo de asesorar a los jóvenes pintores en la plasmación de “l’immenso dramma visionario e sensibile del volo” (cit. Carli, 2007: 536), demuestra en su *Aeropoema futurista dell’Umbria* que ha asimilado la energía arrolladora y el espíritu dinámico que debe exhibir el lenguaje de la nueva poesía. De hecho, Corneli se había interesado críticamente por las estrategias técnicas y la carga semántica del lenguaje de los futuristas en su tesis de licenciatura<sup>7</sup>, en la que llama la atención sobre la novedad de la lengua del futurismo en el sentido de que no sería aplicable a la misma la distinción tradicional entre prosa y poesía, sino que representaría un género nuevo que dotaría a la literatura del sello genuino y revolucionario que poseían asimismo la pintura o la música futuristas. De hecho, la poeta umbra, a diferencia del resto de poetas futuristas, empleará en sus composiciones una escritura que se aleja de la codificación formal del verso para acercarse más a la prosa poética, haciendo de esta manera su propia contribución al desarrollo del lenguaje poético futurista.

Por otro lado, el orden de las partes que componen su libro privilegia un recorrido ascendente, temático y lingüístico, que parte del lirismo descriptivo de la naturaleza para terminar con la exhortación a la renovación estética de la producción cerámica en

<sup>7</sup> Franca Maria Corneli, *La lingua del futurismo nelle parole in libertà dell’aeropoesia en el teatro sintetico dinamico simultaneo alogico autonomo a sorpresa tempo-compreso spazio-compreso e dramma d’oggetti*, Roma, Edizioni futuriste di “Poesia”, 1942.

Umbria con la ayuda de los artistas futuristas, pasando por un canto a la guerra y a los italianos que luchaban en el frente a través de la exaltación de las bondades del chocolate perusino que servirá, entre otros fines, para mitigar en sus hijos la dureza de su ausencia. Así pues, en la primera parte, “L’ansia creatrice della idroelettrica Nera Velino”, Corneli recitará la fusión de su naturaleza humana con la dulzura del paisaje umbro a través de un diálogo fervoroso con el lago y con la central eléctrica instalada en sus dominios, situando su poesía “all’incrocio tra due campi semantici dati per metaforizzazione, il paesaggio umbro ed il corpo dell’io-scrittore figuramente simultaneizzati” (Viazzi, 1983: 704):

Lago montano dell’Umbria

Serico lago cilestrino amico delle nuvole ti sento come se tu fossi volta a volta la mia pelle bianca venulata di zaffiri e il mio specchio incipriato di nebbioline in questa intima mattinata primaverile che mescola sogni con la fragranza dei caprifogli della menta e della cetrina.[...]

Sono le tue turbine o le mie arterie che addensando calorie e pigiando valanghe di molecole tentano cercano il fondo della terra, dove certo batte il tuo segreto cuore o il mio colmo di divino e satanico in rissa? (Corneli, 1943: 9).

En la introducción que con el título de “La poesia dei tecnicismi”, hizo Marinetti al libro de Corneli resaltaba esta singularidad paisajística de la poeta umbra, producto de su comunión con una tierra que, en palabras del infatigable “caposcuola”, ama profundamente<sup>8</sup> y que observa a diario desde su propia casa: “un flessuoso panorama di colline che l’ottimismo dell’elettricità contorna di treni tram canzoni radiofoniche” (Marinetti, 1943: 6). Además, hace hincapié en el compromiso de Corneli con la renovación del lenguaje poético futurista, en concreto con el aluvión de “tecnicismos” que hacen de sus poemas una obra digna de la “aeropoesia”, señalando que “senza imitare nessuno dei grandi poeti che cantarono l’Umbria ha saputo esaltare i tecnicismi umbri di guerra con una assoluta originalità” (Marinetti, 1943: 6). Y será precisamente al hacer referencia en su obra a la actualidad de la guerra cuando su lenguaje recurra con más frecuencia a este requisito lingüístico casi imprescindible de la buena “aeropoesia”:

<sup>8</sup> Este orgullo regionalista se manifiesta especialmente en el cierre de su poemario, donde nuestra poeta no sólo hace una fervorosa exaltación de la famosa artesanía cerámica de Deruta, sino que, además, para que esta noble tradición ceramista continúe siendo un referente nacional, la futurista Corneli desea con vehemencia que se imponga en esta floreciente industria un cambio estético revolucionario más apropiado al arte de los nuevos tiempos. Por ello, invoca en sus versos la presencia y la intervención directa del artista umbro Gerardo Dottori para que con su genio y su sabiduría consiga cambiar el rumbo de la producción exhortándolo a llenar los hornos de las fábricas del complejo umbro de “nuove ceramiche di Deruta con laghi colli nodi di capigliature boschi frutteti di mammelli e triangolanti battaglie di aeroplani sopra golfi estatici e cittadine seminate come dadi fortunosi” (Corneli, 1943: 31).

O proiettori dell'aeroporto di Sant'Egidio prolungate allo zenit i riflessi del lago perché segnino la strada ascendente e offrano scivoli di nichelio ai trimotori di guerra.  
 Questi talvolta porteranno giù nel grembo verde delle valli crocerossine dalle dita di giglio e rosa pesanti feriti sabbiosi di ghibli (Corneli, 1943: 12).

Corneli, en consonancia con la ideología de la totalidad de los artistas futuristas de esos años, es una firme patriota y, por consiguiente, intenta transmitir en el poema una visión positiva de la participación italiana en el cruento conflicto mundial, pues cree fervientemente en la victoria final. Sin llegar a caer en la loa directa al régimen fascista, Corneli, en unos versos algo melifluos y de tono infantil, dedica una parte de su poesía, de manera absolutamente original, a “L’ansia creatrice del cioccolato perugino”, eligiendo como interlocutores a los niños, que, a pesar de los padecimientos de la guerra, podrán mitigar sus penas (y, por supuesto, el hambre) con el chocolate mientras esperaban el regreso de sus valerosos padres del frente: “Per divertirvi bambini e consolarvi dalla partenza del papà presto una poesia piccina piccina ma bene inzuccherata di fantasia” (Corneli, 1943:13). Un lenguaje cercano al del cuento infantil, que se transforma en dramático cuando hace referencia a ese otro “chocolate”, falso y terrible, que no es otra cosa que el barro en el que luchan los soldados italianos en la trinchera rusa:

l'alba del dovere fa guazzare gli scarponi d'una luna marcia nel cioccolato e sembra tale ma è una mota marrone che sommerge casupolami trincee cadaveri cannoni feriti naufraganti elmetti che vorrebbero diventare e non saranno mai pentole saporite.  
 Flic flac cic ciac quac quac di corvi a volo radenti in gara con gli aeroplani nemici vengono giù ad abbeverarsi ed a scodellare l'illusoria poltiglia tenebrosa delle strade guerriere (Corneli, 1943:14).

En la encrucijada final de futurismo y fascismo y para sellar definitivamente la convergencia de ambos, verá la luz el libro de una joven y entusiasta escritora, a la vez futurista y fascista convencida, que aún en su persona y en su experiencia vital las dotes de la renovada intelectual de vanguardia y su fiel adhesión a la ideología musoliniana. En su libro, *La donna e il futurismo* (1941), Maria Goretti reproduce en la portada interior dos frases altamente significativas de su contenido teórico, así como de su adhesión al nuevo clima político-cultural. La primera de Mussolini: “La guerra sta all'uomo come la maternità sta alla donna”. La segunda de Benedetta Cappa Marinetti, que matiza y concreta el papel de las creadoras futuristas en los nuevos derroteros de la ya vieja vanguardia: “La donna italiana è madre. Quando si dice madre bisogna dare alla parola il suo vero significato di generatrice; generatrice di uomini, di sentimenti, di

passioni, di idee”. Y en la páginas siguientes la dedicatoria al líder y guía espiritual del movimiento: “Dedico questo scritto al poeta Marinetti e per lui a tutti i futuristi che con i marmi i colori i suoni le parole la vita cantarono canteranno la divina bellezza dell’Italia nostra”.

Goretti realiza una breve historia del futurismo, aderezada con capítulos de experiencia autobiográfica (como los que abren el libro “Incontro con la poesia” e “Il mio futurismo”) o de creación literaria en los capítulos finales (“La mia aeropoesia” y “Manifesto della poesia eroica femminile nel futurismo”). La gran aportación teórica de Goretti se halla no sólo en trazar una particular historia del futurismo (contenida en el capítulo más extenso con diferencia “Marinetti”), sino en sistematizar, desde la perspectiva del nuevo momento ideológico, cuál ha sido la aportación doctrinal femenina en el desarrollo del futurismo, desde sus comienzos (“La donna futurista: la poetessa Valentine de Saint-Point a Parigi e a Bruxelles”) hasta la actualidad de entonces (“La donna futurista: Benedetta”).

En el “Collaudo” que precede el estudio de Goretti, el trasnochado vanguardista Marinetti (que firma como “Sansepolcrista” y “Accademico d’Italia”), a la hora de elogiar autora y libro (advirtiendo sobre este último que “nasce in piena nuova estetica della guerra mussoliniana”), aclara de manera torpe y confusa el nuevo papel que reserva a la mujer el politizado y agónico futurismo de los años cuarenta: “Maria Goretti [...] risolve i massimi problemi della soavità non disgiunta dalla forza della maternità accesa d’amore e dell’indipendenza intenerita dall’affetto profondo per il maschio prescelto amante e padre” (Marinetti, 1941: 8).

En la propuesta de este nuevo modelo femenino juega un papel favorecedor importante la amenaza constante de la guerra, si bien, como indica Claudia Salaris, el origen de esta inversión de valores es muy anterior, ya que “si può far risalire al periodo dell’impresa d’Etiopia con l’istaurarsi di un clima nuovo, condizionato da necessità belliche”. Es más:

Se [...] il primo conflitto mondiale era stato valutato in casa futurista come la grande occasione per spazzar via la famiglia, arcaico “soffocatoio”, e i suoi valori, ora invece, di fronte alla nuova guerra ci si appella alla donna perché resti la custode degli affetti, la forte vestale del fuoco familiare, mentre l’uomo è lontano [...] un modello energetico ma saldamente rientrato nel ruolo che la tradizione sancisce (Salaris, 1982: 205).

No obstante, Maria Goretti es una estudiosa del Futurismo que dedicó interesantes reflexiones a la cuestión estética de la máquina en la poética del movimiento de

vanguardia, en un ensayo que si bien no hacía alusión alguna a la “aeropoesía”, sí reservaba a la mujer, haciendo gala además de un frágil equilibrio, un papel creador en el nuevo universo literario, que no entraba en contradicción aparente, sino que se complementaba, con su condición de madre:

Diamo alla donna la sensazione della bellezza virile del meccanismo, facendoglielo conoscere nelle sue implacabili durezza e nelle sue indomite volontà d'azione e la donna troverà dal fondo del suo essere la tenerezza materna per divenire la compagna degna dell'uomo lavoratore. Diamo alla donna il senso dell'estetica della macchina severa e misteriosa nei suoi nascosti ingranaggi, e la donna ritroverà in se stessa la dignità dell'essere umano, che non è né giocattolo né bambola, ma portatrice d'uomini.

La macchina è sintesi: chi si avvicina ad essa con spirito d'analisi, la uccide. La macchina si vendica risuscitando lugubri spettri nel fatasma ingannatore della massa e della quantità. Avviciniamoci ad essa con spirito di sintesi ed essa –viva- ci canterà la sua canzone di vittoria (Goretti, 1942: 38-39).

Con el mismo entusiasmo que reserva para la exaltación de la civilización mecánica que preconiza el Futurismo<sup>9</sup>, Maria Goretti reflexiona sobre su quehacer poético y su adscripción al nuevo credo lírico de la “aeropoesía”, siempre filtrada a través de la particular óptica de la mujer del imaginario fascista, presentando “l'amore materno” como “complementare all'amore letterario per la macchina” (Carpi, 2009: 417):

[...] la mia ricerca artistica personale nell'ambito del grande movimento di aeropoesia femminile [...] vuole [...] combattere la lentezza lo stanco il morbido con un'arte che abbia la grazia elastica di una corsa agli ostacoli l'improvvisazione di una carezza il sorprendente attacco di una squadriglia bombardieri e dia l'immagine nuova di una prospettiva aerea plasmata dalla sensibilità schiettamente femminile innamorata materna valore e significato alla vita come eroismo (Goretti, 1941: 144-145).

De hecho, el patriotismo de Goretti, exacerbado tanto por su posición ideológica como por el delicado clima social derivado del conflicto bélico, será en todo momento de matriz optimista, expresado a través de una poesía comprometida que incita, al igual que las consignas emanadas de la máquina propagandística del estado, al valor y a la guerra: “[...] la mia aeropoesia è battaglia, battaglia che si combatte in un nome: ITALIA” (Goretti, 1941: 135). De esta manera, nuestra escritora se abraza a una poética que quiere lejana del tono intimista, autobiográfico y patético que ha caracterizado tradicionalmente la escritura femenina, para adoptar, en cambio, el tono retórico y

<sup>9</sup> En su libro, *Poesia della macchina. Saggio di filosofia del futurismo* (1942), ensalza, de manera dogmática, la fe en el futuro y en la máquina como “la più sensibile e immediata attestazione di questo infinito progredire” (Goretti, 1942: 34):

Nulla è più bello di una grande centrale elettrica ronzante che contiene la pressione idraulica di una catena di monti e la forza elettrica di un vasto orizzonte sintetizzante nei quadri marmorei di distribuzione irti di contatori di tastiere e di commutatori lucenti.

Questi quadri sono i nostri soli modelli di poesia (Goretti, 1942: 5).

combativo de exaltación de los valores históricos y culturales nacionales que sitúa sus composiciones en un lugar destacado del manual patriótico de la doctrina fascista. Es el caso del poema “Aeroinvocazione all’Italia”:

Italia  
 assurda follia d’azzurro  
 Italia  
 Massiccio Passato  
 Italia  
 ebbrezza di sole demoniaco  
 Italia  
 impazzire di giardini profumati  
 Italia  
 Turgido Presente  
 Italia  
 vertigine di aranci in fiore  
 Italia  
 spasimo di amplessi mortali  
 Italia  
 Domani Giovinezza  
 Italia  
 fiamma d’ideali vulcani  
 Italia  
 armata vedetta del sogno  
 vieni  
 con me vieni  
 sulla squadriglia dei miei canti innamorati (Goretti, 1941: 135-136).

En la misma estela de fácil (y casi cantable) retórica de técnica repetitiva del anterior poema, se sitúa este otro que, con motivo de la declaración de guerra realizada por Mussolini el 11 de junio de 1940, incorporará como final conclusivo el eslogan que, inmarcesible, acompañará la propaganda del régimen durante toda la campaña bélica para mantener el ánimo alto y la fe inquebrantable tanto en las tropas como en la sociedad civil:

Ti saluto bianca  
 albeggiano le nostre lame nell’aurora di guerra  
 Ti saluto rossa  
 bruciano le nostre voci  
 in fiamma viva nei roghi accesi  
 sanguina l’antico novissimo acciaio  
 Ti saluto verde  
 sorride l’olivo  
 oggi grigioverde soldato  
 milizia costiera antiaerea  
 Ti saluto bandiera d’Italia  
 sogno armato  
 e tu griderai  
 nel vento ebbro di sole  
 tu griderai  
 con la bocca ebra dei tuoi cannoni  
 con l’ebbro canto dei tuoi aerei

tu griderai  
 nei cieli ubriacati d'infinito  
 nei mari deliranti d'azzurro  
 tu griderai  
 VINCERE (Goretti, 1941: 136-137).

En comparación con la producción “aeropoética” de Dina Cucini y Franca M. Corneli, donde predomina un dinamismo legado al paisaje nativo y al amor a las tradiciones industriales y culturales de su tierra, la escritura de Maria Goretti se vuelca en el compromiso político en tiempos de guerra. Lo admite la autora en la “Sintesi” final que clausura su libro al definir su “aeropoesia” como “gioia di creare azzurri lirismi bruciati dalla velocità alte tensioni e la mia femminilità ammorbidisce accarezza fluidifica nell’onda magnetica del canto la dura asprezza dell’acciaio combattente” (Goretti, 1941: 147). Encaja a la perfección en esta definición un poema que se encuentra entre los más logrados del libro, pues, además de conseguir sintetizar la atmósfera de pánico que impone la alarma que anuncia un bombardeo inminente, formalmente adopta de manera notable los preceptos futuristas de la destrucción de la sintaxis y las palabras en libertad, situándose así, en mayor medida que sus coetáneas, en la esfera de programática de la “aeropoesia”:

Grida il silenzio lacerata sirena  
 Scattare le lame acute affilata  
 Si accende la rete dei proiettili traccianti  
 artiglieria di sbarramento fuoco trafigge la notte nemica  
 Cielo grande tamburo teso  
 battere battere battere sul tamburo teso ritmi freddi  
 battere ritmi freddi  
 artiglieria di sbarramento tenace telegrafa dure volontà  
 Battono sul tamburo ritmi freddi  
 sul cielo ardente  
 folgora il tracciato  
 Nella cantina il pupo dorme  
 la donna intona un canto d'amore  
 Nello spazio armato  
 quel canto raggiunge il “caccia” dell'uomo (Goretti, 1941: 138).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bello Minciocchi, C., “La concezione della donna tra futurismo e fascismo. La proposta della futurista Maria Goretti”, *Scrittrici nella politica culturale del fascismo. Quaderni del '900*, V (2005), pp. 25-38.



- Bello Minciocchi, C., *Spirale di dolcezza + serpe di fascino. Scrittrici futuriste. Antologia*, Nápoles, Bibliopolis, 2007.
- Bello Minciocchi, C., *Scrittrici della prima avanguardia. Concezioni, caratteri e testimonianze del femminile nel futurismo*, Florencia, Le Lettere, 2012.
- Belsito, E., *Rumori guerrieri nel turistico golfo sensuale-siderale della Spezia. I cinque aeropoemi finalisti della sfida poetica di Marinetti. Futurismi aeropittura aeropoesia architettura nel Golfo della Spezia*, E. Acerbi et al., Fondazione Eventi, La Spezia, 2007.
- Cannoni, L., “Dina Cucini, ¿poeta futurista?”, en Arriaga Florez, M. et al., *Escritoras italianas: géneros literarios y literaturas comparadas*, Sevilla, Arcibel, 2007, pp. 11-26.
- Carpi, P (a cura di), *Futuriste. Letteratura. Arte. Vita*, Roma, Castelvechi, 2009.
- Corneli, F. M., *L'aeropoema futurista dell'Umbria*, Roma, Edizioni futuriste di “Poesia”, 1943.
- Cucini, D., *Aeropoema futurista delle torri di Siena*, Roma, Edizioni futuriste di “Poesia”, 1942.
- Goretti, M., *La donna e il futurismo*, Verona, La Scagliera, 1941.
- Goretti, M., *Poesia della macchina. Saggio di filosofia del futurismo*, Roma, Edizioni futuriste di “Poesia”, 1942.
- Marinetti, F.T., *Aeropoema del Golfo della Spezia (1935)*, en *Teoria e invenzione futurista* (a cura di Luciano di Maria), Milán, Mondadori, 1968, pp. 1095-1137.
- Marinetti, F.T., “La poesia dei tecnicismi”, en Corneli, F. M., *L'aeropoema futurista dell'Umbria*, Roma, Edizioni futuriste di “Poesia”, 1943, pp.
- Marinetti, F.T., “Collaudo” en Goretti, M., *La donna e il futurismo*, Verona, La Scagliera, 1941, pp. 7-9.
- Marinetti, F.T., *Teoria e invenzione futurista* (a cura di Luciano di Maria), Milán, Mondadori, 1990.
- Marinetti, F.T., *Marinetti e i futuristi* (a cura di Luciano di Maria), Milán, Garzanti, 1994.
- Salaris, C., *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909/1944)*, Milán, Edizioni delle donne, 1982.
- Viazzi, G. (a cura di), *I poeti del futurismo 1909-1944*, Milán, Longanesi, 1983.

**“CHI NEMICO È DI DONNA IN ALTRO HA CURA”. IL CANTO V DEL  
DISCORSO SOPRA TUTTI LI PRIMI CANTI D’ORLANDO FURIOSO DI LAURA  
TERRACINA E L’IMMAGINE DELLA DONNA NEL XVI SECOLO**

**“CHI NEMICO È DI DONNA IN ALTRO HA CURA”. THE FIFTH CANTO OF  
LAURA TERRACINA’S DISCORSO SOPRA TUTTI LI PRIMI CANTI  
D’ORLANDO FURIOSO AND THE IMAGE OF THE WOMAN IN THE XVI  
CENTURY**

Valeria Puccini  
Universidad de Sevilla

RIASSUNTO

Nel 1549 Laura Terracina, poetessa napoletana appartenuta all’Accademia degli Incogniti, pubblica il *Discorso sopra tutti li primi canti d’Orlando Furioso*, opera che conoscerà subito uno straordinario successo. Si analizza qui, in particolare, il Canto V in cui Laura Terracina, riprendendo ed elaborando la materia ariostesca, ci fornisce la sua personale visione della condizione della donna nel Cinquecento.

**Parole chiave:** Laura Terracina, Ludovico Ariosto, epica, letteratura misogina

ABSTRACT

In 1549 Laura Terracina, a Neapolitan poet belonging to the Academia of Incogniti, publishes her *Discorso sopra tutti li primi canti d’Orlando Furioso*, a work that will be soon a huge success. We analyse here with specific attention the V *canto*, in which Laura Terracina, drawing and elaborating the Ariosto’s work, provides us her personal vision of the woman condition in the sixteenth century.

**Keywords:** Laura Terracina, Ludovico Ariosto, epic poetry, misogynist literature

Nel 1549 Laura Terracina pubblica quella che probabilmente è la più nota tra le sue opere, il *Discorso sopra tutti li primi canti d’Orlando Furioso*, ingegnosa ripresa della materia epica ariostesca con intenti moralistici ed etici. Il *Discorso*, composto come l’*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto da quarantasei canti preceduti da un’ottava dedicatoria, è stato definito un’abile operazione auto promozionale, che procurò

all'autrice, già nota all'epoca dopo la pubblicazione nel 1548 del suo primo libro di *Rime*, una certa fama anche al di là dei circoli letterari della città di Napoli. L'opera infatti si inseriva appieno nel clima di diffuso interesse ed apprezzamento del testo ariostesco che permeava in quegli anni gli ambienti intellettuali della città, tra i primi in Italia ad inserire l'*Orlando Furioso* tra i classici della letteratura in volgare, affiancando il nome di Ludovico Ariosto a quelli di Dante, Petrarca e Boccaccio come maestro di lingua e di stile.<sup>1</sup>

Indubbiamente l'opera di Laura Terracina, che secondo Paul F. Grendler (1991) fu addirittura adottata come libro di testo in alcune scuole dell'epoca, contribuì in modo importante alla precoce diffusione ed alla fortuna dell'*Orlando Furioso* ed è degna di nota anche perché, in quegli anni che pure vedono un'importante emersione della scrittura femminile, lei è l'unica a cimentarsi con l'ottava epica. Nella prima metà del Cinquecento, infatti, le donne si dedicano al genere lirico, prediligendo in particolare il sonetto petrarchesco, soprattutto grazie alla canonizzazione del Petrarca operata da Bembo, nonché alla moda dei *centoni* e alla pubblicazione di numerosi rimari petrarcheschi.

Laura Terracina compone il proprio testo riutilizzando i versi delle ottave proemiali dell'*Orlando Furioso* con la tecnica spagnola della glosa, inserendoli cioè a chiusura di ciascuna delle sette ottave che compongono ogni canto del suo *Discorso*, accordandosi ad esse nella rima e nel tema.<sup>2</sup>

Ma quello che qui ci interessa particolarmente è analizzare alcune parti dell'opera, quelle in cui l'autrice fa emergere la sua voce per prendere le difese del suo sesso "contra costor, c'han sì la mente zoppa/appresso noi, dandonci oltraggi spesso" (Terracina 1549: 11).<sup>3</sup>

Si tratta del Canto V del *Discorso*, la cui ottava introduttiva è dedicata, se così si può dire, ai misogini ovvero ai numerosi sostenitori dell'inferiorità morale e psicologica delle donne rispetto agli uomini. La letteratura misogina, che aveva già una lunga e

<sup>1</sup> Per uno studio sulla ricezione cinquecentesca dell'*Orlando Furioso* a Napoli, si veda G. Genovese, *Ariosto a Napoli. Vicende della ricezione del Furioso negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento*, in *Tra mille carte vive ancora. Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, pp. 339-356.

<sup>2</sup> A tal proposito, si veda il lavoro di R. Casapullo, *Contatti metrici fra Spagna e Italia: Laura Terracina e la tecnica della glosa*, in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza. Le strutture del parlato - Storia linguistica e culturale del Mediterraneo*, a cura di G. Ruffino, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Università di Palermo, 18 - 24 settembre 1995, vol. 4, Niemeyer, Tübingen, 1998, pp. 361-390.

<sup>3</sup> Il testo qui analizzato è tratto dalla prima edizione del *Discorso*: L. Terracina, *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando Furioso fatti per la S. Laura Terracina*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari et Fratelli, 1549. Nell'edizione successiva, uscita sempre per i tipi di Giolito nel 1550, per sua espressa dichiarazione la poetessa emendò e modificò, a volte anche in modo significativo, il testo originale. Per alcune citazioni proporrò, quindi, un confronto tra l'*editio princeps* e la versione del 1550, che sarà poi utilizzata senza ulteriori cambiamenti in tutte le ristampe successive.

consolidata tradizione sia nella letteratura italiana che in quella classica, conosce nel Rinascimento una notevole fioritura: basti pensare ai molti trattati che vedono ora la luce, i quali si contrappongono però ad altrettanti testi che, pur tra sostanziali differenze ed ambiguità, si proclamano difensori del sesso femminile.<sup>4</sup>

Laura Terracina dichiara qui di volersi vendicare di codesti nemici delle donne, che l'hanno fatta infuriare al punto da non riuscire quasi ad esprimersi (“Vorrei parlar, ma l'ira il dir m'intoppa”) e che strumento di tale vendetta sarà la sua penna, ovvero la sua scrittura: “ma se in voi non sper'io di far mai frutto/pur con la penna mia svellerò il tutto” (Terracina 1549: 30); versi che ricordano quelli ariosteschi “io farò sì con penna e con inchiostro/ch'ognun vedrà che gli era utile e buono/aver taciuto, e mordersi anco poi/prima la lingua, che dir mal di voi” (Ariosto 1964: XXIX, 2, vv. 5-8). Nell'edizione del 1550, tuttavia, Laura Terracina propone una versione decisamente diversa nella quale, invece di fare della sua arte strumento di vendetta, preferisce affidarsi alla giustizia divina: “Ma spero, che dal ciel verrà saetta / et credo che di noi farà vendetta” (Terracina, 1550: 11).

Negli anni in cui la poetessa scrive il *Discorso* stava emergendo in modo sempre più visibile la presenza di donne autrici di testi letterari, scrittrici e potesse ben inserite nei circoli culturali delle loro città, che non soltanto scrivevano e davano alle stampe le loro opere ma intrattenevano anche proficue relazioni sociali con gli intellettuali e i potenti del tempo, a volte riuscendo persino ad essere ammesse nelle Accademie locali come la stessa Terracina, che fece parte dell'Accademia napoletana degli Incogniti con il nome d'arte di Febea.

Si tratta indubbiamente di uno dei fenomeni nuovi del Cinquecento, che soltanto da qualche anno inizia ad essere studiato in modo significativo, ma che mise tutti gli intellettuali dell'epoca di fronte al problema di come valutare e/o inquadrare queste colleghe le quali, per la prima volta nella storia così numerose, si esponevano in prima persona con la loro scrittura e che, molto difficilmente, potevano essere fatte rientrare nella visione canonica della donna come essere irrazionale ed imperfetto, da educare ed ammaestrare al solo fine di assicurare la realizzazione di aspettative sociali stabilite dagli uomini, in particolare il buon andamento del *ménage* familiare e la generazione di eredi legittimi nati all'interno del matrimonio. I numerosissimi trattati sull'istituzione delle donne che vedono la luce nel secolo XVI sono, infatti, tutti dedicati a discutere

<sup>4</sup> Per un primo censimento della trattatistica sulla donna nel Cinquecento si veda R. Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1956; e C. Fahy, *Three Early Renaissance Treatises on Women*, Italian Studies, XI, 1956, pp. 30-55.

quale sia il tipo di educazione migliore da impartire ad una donna, la cui unica possibilità di realizzazione sociale è, tuttavia, soltanto il matrimonio: “Si può dir che la donna non sia perfetta, s’ella non viene all’atto del matrimonio, nel quale naturalmente parlando, ella ritrova la sua perfezione, che è l’uomo” (Tommasi 1580: 47).

Nella letteratura classica, sia greca che latina, era molto frequente l’immagine della giovane donna come un animale da “domare” attraverso una corretta educazione e con la giusta dose di forza, affinché potesse essere convinta a sottoporsi al giogo del matrimonio: nell’*Ippolito* di Euripide la giovane Iole, vinta da Eracle come premio di una gara con l’arco, poi rapita dall’eroe che ne stermina la famiglia al rifiuto dei parenti di lei di consegnargliela, viene definita “πῶλος ἄζυγα λέκτρων”, ovvero “puledra senza giogo di letto” (Euripide, 1984: 59 v. 546). Come dice Cristiana Franco,

La ferocia e l’indipendenza del selvatico appartengono al maschio, che nella guerra e nella caccia manifesta la propria “virilità” (*andréia*) affrontando alla pari le specie più bellicose, salvo poi tornarsene senza danno nella sfera della mitezza domestica: il destino della donna – il suo *télos* naturale – è quello di diventare un perfetto animale domestico, dipendente e remissivo come un bravo bovino, docile e affettuoso come un buon cane di casa. (Franco 2008: 15)

E se agli inizi del Cinquecento era ancora vivo ed attuale il dibattito umanista sulla convenienza o meno del prender moglie,<sup>5</sup> nella seconda metà del secolo, anche grazie all’influenza della Controriforma, la necessità del matrimonio, pilastro della vita sociale dello stato, non sarà più messa in dubbio da alcuno.

Se si potesse tener famiglia, haver figliuoli heredi de le facultà e del nome de la casata, senza pigliar moglie, non è dubbio che sarebbe assai meglio il viverne senza, darsi à agli studi [...]. Ma perché l’esperientia manifesta, che ogni altro stato, nel quale l’uomo si trovi, gli manca ogni via buona di poter avere questi beni, che sono riputati grandissimi, siamo pur astretti à viver tra tanti incomodi con la moglie. (Lauro 1553: 121)

Dal punto di vista pedagogico, però, la formazione della buona moglie e madre nel Cinquecento comprendeva essenzialmente l’educazione religiosa e quella relativa alle cure della casa e dei figli, senza concedere eccessivo spazio a frivolezze come la letteratura, la musica e la danza. Come afferma Natalie Zemon Davis:

<sup>5</sup> “Il matrimonio dunque snerva le forze della virtù, e rammollisce gli animi degli uomini, in fiacchiti ed effeminati, quasi per un contagio, dalla lunga convivenza con la donna”: Giovanni Della Casa, *Una questione piacevolissima: se si debba prender moglie*, in *Prose di Giovanni Della Casa ed altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, a cura di A. Di Benedetto, Torino, UTET, 1970, p. 91. Ma si veda anche Ermolao Barbaro, *Tractatus De Coelibatu et De officio legati*, a cura di V. Branca, Firenze, Olschki, 1969.

Quali rimedi venivano proposti contro la sregolatezza femminile? Una formazione religiosa che inculcasse alla donna i freni della modestia e dell'umiltà; un'educazione capillare che le insegnasse il dovere morale senza infiammarne l'indocile fantasia o scioglierle la lingua in pubblici conversari; un lavoro onesto che le occupasse le mani; infine leggi e vincoli per assoggettarla al marito. (Zemon Davis 1980: 176-177)

La stessa Laura Terracina, d'altronde, pur appartenendo ad una nobile famiglia napoletana filospagnola molto vicina al Viceré Don Pietro di Toledo, non aveva ricevuto un'educazione classica e non conosceva né il greco né il latino, come afferma in una delle sue composizioni: “non ho letto io né Greco, né Latino;/ma son d'ogni virtù priva e distante” (Terracina 1548: 59). Tuttavia, dai suoi versi traspare la conoscenza di autori ormai considerati classici come Dante e, soprattutto, Petrarca, da lei e dai petrarchisti della sua generazione utilizzato nella composizione delle proprie opere poetiche come un infinito serbatoio di *topoi*, di lessico e di stile a cui attingere liberamente. E non mancano i riferimenti ad autori a lei contemporanei: per restare al canto V del *Discorso*, si vedano, ad esempio i versi “O nimico del cielo, e di natura, /come hai baldanza tu di por la mano/ sopra di bella, e giovenil figura?” (Terracina 1549: 31), che richiamano il sonetto XI di Serafino Aquilano: “Quel nimico mortal de la natura/Che ardi ferir più volte omini e dei” (Aquilano 1891: 49); o i seguenti: “Vedi che semo qui tela di ragna” (Terracina 1549: 32), che riecheggiano i versi di Matteo Bandello: “Ché son nostr'opre alfin tela di ragni” (Bandello 1989: 142).

Naturalmente, le donne appartenenti alle classi sociali più elevate ricevevano talvolta un'educazione molto più raffinata, ma sarebbe sbagliato vedere in questo il sintomo di un'emancipazione effettiva: come si può evincere dalla lettura del *Cortegiano*, se è vero che la dama di palazzo occupava a corte un posto privilegiato, in funzione del suo compito di piacevole intrattenitrice e di ispiratrice della creatività maschile, è altrettanto vero che le aristocratiche non godevano affatto, tranne poche singolari eccezioni, di maggior libertà rispetto alle loro sorelle meno fortunate ed erano comunque considerate in generale esseri deboli e facilmente corruttibili, bisognosi della tutela maschile.

E se, come dice uno dei protagonisti del *Cortegiano*, Giuliano dei Medici, parlando della donna di corte, “voglio che questa donna abbia notizie di lettere, di musica, di pittura e sappia danzar e festeggiare; accompagnando con quella discreta modestia e col dar bona opinione di sé ancora le altre avvertenze che son state insegnate al cortegiano” (Castiglione 1960: 255), la speculazione filosofica e la produzione dei ragionamenti restano comunque al di là della portata delle donne, che allietano l'atmosfera degli

incontri con la loro bella presenza, limitandosi a riflettere, come in uno specchio, i discorsi elevati dei cortigiani.

Piuttosto, le parole di Giuliano dei Medici mettono in risalto due elementi importanti, la “discreta modestia” e il “dar bona opinione di sé”: due valori fondamentali che devono connotare la donna, in mancanza dei quali si perde inevitabilmente la propria reputazione.

La stessa Laura Terracina, in un sonetto indirizzato alla sorella Dianora, preoccupata evidentemente dei molti ammiratori che la circondavano e la corteggiavano, si mostra ben cosciente della necessità di serbare intatta la sua reputazione di giovane donna avvenente e ancora nubile (si sposerà soltanto all’età di quarantadue anni) e la rassicura con queste parole: “Un sol mi potrà ben farmi voltare / de l’esser mio, e tutta avermi seco; / quando il ciel mi vorrà sposo donare / ch’abbia quel fior, c’hor porto intatto meco” (Terracina 1548: 33).

Che la lussuria degli uomini costituisca un grave pericolo per la virtù delle donne oneste non è certamente una novità: si veda, a titolo di esempio, l’ottava conclusiva del Canto V del *Discorso*, dove Terracina dichiara: “Tu cerchi haverne mille hora, per hora / né pensi a l’adulterio, che tu fai: / ma noi se demo al segno un dito fuora, / mille morti aspettano, et mille guai. / Non egualmente la legge lavora” (Terracina 1549: 32).<sup>6</sup>

La poetessa evidenzia qui la netta disparità di trattamento che veniva riservata agli uomini adulteri, per i quali il tradimento amoroso era più che altro motivo di vanto, mentre la reputazione di una donna ne risultava compromessa per sempre agli occhi della società. Anche Ludovico Ariosto, nel canto XXVIII dell’*Orlando Furioso*, richiama lo stereotipo misogino della donna infedele per natura attraverso la storia della bella Fiammetta (nome evocativo di boccacciana memoria) la quale, con furbizia e senza remore apparenti, tradisce contemporaneamente i suoi due amanti, Giocondo e Astolfo. Ma a far da contraltare, Ariosto ci riporta le parole di un testimone della vicenda, il quale minimizza la gravità dell’adulterio e denuncia l’atteggiamento ipocrita degli uomini, che si rendono essi stessi colpevoli del medesimo peccato nei confronti delle mogli:

Ditemi un poco: è di voi forse alcuno / ch’abbia servato alla sua moglie fede? / che nieghi andar, quando gli sia oportuno / all’altrui donna, e darle ancor mercede? / credete in tutto ‘l

<sup>6</sup> Nell’edizione del 1550 la poetessa emenda così questi versi, senza tuttavia alterarne il senso: “Ma tu pensi cangiarne mille ogn’hora, / né vedi il doppio mal ch’oprando fai; / ma noi se usciamo un fil dal segno fuora, / mille morte aspettiamo, e mille guai. / Non ugualmente la ragion lavora” (Terracina, 1550: 13).

mondo trovarne uno? / ch' il dice, mente; e folle è ben ch' il crede / Trovatene vo' alcuna che vi chiamiate? / (non parlo de le pubbliche et infami). (Ariosto 1964: XXVIII, 79, vv. 1-8)

D'altronde, anche Castiglione nel *Cortegiano* dichiarava per bocca di uno dei suoi protagonisti:

Ma ditemi per qual causa non s'è ordinato che negli uomini così sia vituperosa cosa la vita dissoluta come nelle donne [...]; ché se ben le donne fossero lascive, purché gli uomini fossero continenti e non consentissero alla lascivia delle donne, esse da sé a sé e senza altro aiuto già non porian generare. Ma se volete dir il vero, voi ancora conoscete che noi di nostra autorità ci avemo vendicato una licentia, per la quale volemo che i medesimi peccati in noi siano leggerissimi e talor meritino laude, e nelle donne non possano a bastanza esser castigati se non con una vituperosa morte, o almen perpetua infamia. (Castiglione 1960: 257-258)

Un secolo prima, Christine de Pizan, nel suo *Le livre de la cité de dames* scritto tra il 1404 e il 1405, aveva già denunciato la diversa riprovazione sociale nei confronti delle infedeltà maschili e femminili:

A me parrebbe giusto, poiché le ritengono tanto fragili, che tollerassero la loro debolezza senza accusarle, come fosse un gran crimine, di ciò che loro considerano per sé come un difettuccio. Nessuna legge o trattato stabilisce che sia più lecito peccare per gli uomini che per le donne, né che il vizio sia meno grave per loro. Di fatto essi si autoconferiscono una tale autorità per cui, non volendo essere tolleranti con le donne, e ve ne sono molti, le riempiono di offese e insulti, con parole e atti. (de Pizan 1997: 47)

L'*ira* di Laura Terracina contro i misogini che attaccano con violenza le donne non può non essere condivisa, se si pensa che i paladini dell'*Orlando Furioso* sono spesso ingannevoli e violenti nei confronti delle donne, anche quelle che dicono di amare alla follia: ricordiamo, a titolo di esempio, nel canto XI “la libidinosa furia” di Ruggiero nei confronti del bellissimo corpo nudo di Angelica o il “Rodomonte crudele” del canto XXIX, il cui tentativo di stupro di Isabella si risolve con la morte della sventurata donna, che preferisce farsi uccidere da lui piuttosto che perdere la propria castità.

Nel canto V del *Furioso*, invece, Ariosto narra l'inganno ordito da Polinesso “iniquo e fraudolente” ai danni della bella ed innocente Ginevra, colpevole soltanto di non aver ceduto alle sue profferte amorose. Nelle prime tre ottave, Ariosto denuncia la violenza “contra natura” che gli uomini compiono sovente nei confronti delle donne, con versi che ci appaiono – purtroppo – quanto mai attuali: “Ma chi le dà veneno, o chi le caccia / l'alma del corpo con laccio o coltello, / ch' uomo sia quel non crederò in eterno / ma in vista umana uno spirto de l'inferno” (Ariosto 1964: V, 3, vv. 5-8).



Nel condannare la violenza maschile, Ariosto porta ad esempio il mondo animale, in cui “Tutti gli altri animai che sono in terra / o che vivon quieti e stanno in pace, / o se vengono a rissa e si fan guerra, / a la femina il maschio non la face” (Ariosto 1964: V, 1, vv. 1-4). Laura Terracina riprende il medesimo esempio ed afferma: “Sol l’huom con suoi pensier selvaggi, e foschi / nulla la stima, e se ne stan disgiunti” (Terracina 1549: 31).<sup>7</sup>

D’altronde, da sempre, nella letteratura gli animali sono stati presi ad esempio come modello di naturalità, al cui comportamento ed alla cui etica l’uomo doveva adeguarsi per rispettare la volontà divina.

Ma è la violenza maschile quella che più colpisce la poetessa, che si chiede stupita: “Ove vi nasce quel dominio tanto / di tor la spada ignuda, o un bastone / in far di sangue femenili un spanto, / co una falsa, e stolta opinione?” (Terracina 1549: 31); e ancora: “La femina la togli per compagna, / e poi peggio la tien di serva o schiava” (Terracina 1549: 32).<sup>8</sup>

Indubbiamente, nel racconto immaginario dell’epica i cavalieri sono, per così dire, quasi obbligati a mostrarsi violenti dal momento che, da sempre, è nella guerra che il maschio esprime la propria virilità con la sopraffazione: “La violenza è qualcosa cui gli uomini sono stati socializzati, come espressione identitaria e culturale della propria mascolinità o virilità, come modo di affermazione sociale” (Miodini 2015: 70). Ma nel XVI secolo, che vede l’Italia devastata da guerre endemiche e da saccheggi, la violenza contro le donne, si badi bene appartenenti ad ogni classe sociale, era una realtà quotidiana e quasi mai vituperata.

Non bisogna però, a mio avviso, cadere nell’errore di considerare i versi di Laura Terracina come espressione di una mentalità “femminista” *ante litteram*: la nostra poetessa era infatti una donna pienamente calata nella realtà del suo tempo, molto religiosa ed educata al rispetto delle convenzioni e della morale corrente, preoccupata soprattutto di difendere la legittimità dell’amore coniugale e la reputazione delle donne oneste e costumate, come lei stessa si considerava. Ed è proprio questa reputazione che

<sup>7</sup> Nell’edizione dell’anno successivo Laura Terracina (1550: 11) scrive: “e tu col tuo pensier folle, e leggiero / come d’ogni rio mal vivaci fonti / lor biasmi; e questo al ciel molto dispiace”.

<sup>8</sup> Ancora una volta, nella versione emendata dell’anno seguente la poetessa modifica i suoi versi: “Onde ti viene questo tuo ardir sì strano? / Questa rabbia crudel sì cieca, e dura / di turbar sì sovente un desio umano?”; e ancora: “Ti fè della tua costa il buon Fattore / uscìr la donna con sì bel disegno, / acciò che d’una fede, e d’uno amore / voi fosti uniti in questo, et in quel regno”. Dalla lettura complessiva del nuovo testo, si ha quasi l’impressione che Laura Terracina, nel rimettere mano alla sua opera, non si sia limitata ad emendare gli errori e le sviste più grossolani, come da lei stessa affermato nella lettera dedicatoria, ma abbia voluto modificare quei passi che esprimevano con più forza il suo pensiero, attenuando in modo significativo la violenza delle parole: non più, dunque, fiero sdegno e propositi di vendetta, ma una molto più comune esortazione a confidare nella giustizia divina.

ella vuole proteggere con i versi appassionati e moraleggianti del *Discorso*, mentre altrove la sua poesia non esita a condannare i comportamenti scorretti e riprovevoli delle donne, unica causa della loro perdizione.

Si veda, ad esempio, il canto XXII, intitolato significativamente “Alle maligne donne”, dove la poetessa recita: “Qual donna fia, che con un solo amante / a’ questo tempo d’hoggi stia contenta?” (Terracina 1549: 82). E, poco più avanti: “Ma quante errando per il mondo vanno / e quante in li spitai si vegon strutte / Non pensiamo, nel fin del nostro danno / corremo cieche, al precipitio tutte / e con noi resta il male ordito inganno / e peggio gli è, che siam nomate putte” (Terracina 1549: 83).

Tuttavia, nel canto XXVIII, indirizzato “Agli huomini inimici delle donne”, condanna le ricorrenti accuse misogine di infedeltà e incostanza rivolte a tutto il genere femminile con queste parole: “Per una, o duo, che ve han sdegnato il core / date a cento di poi, biasmo, e vergogna?” (Terracina 1549: 99).

È importante, inoltre, sottolineare che Laura Terracina era ben cosciente ed orgogliosa del suo essere una poetessa, una letterata tra le più apprezzate della sua epoca, appartenente ad una ristretta *élite* culturale a cui pochi potevano accedere. Molti dei versi del *Discorso*, infatti, lodano quante si erano – come lei – dedicate alla scrittura, esortandole a lasciare da parte i lavori femminili e a confrontarsi senza paura con gli arroganti colleghi maschi, sicura che, se le scrittrici fossero più numerose, eclisserebbero ben presto gli uomini con la loro fama:

Che si lasciasser l’ago, il filo, e il panno / e togliesser su l’humeri altra soma / creggio che a voi scrittor farebbon danno / non men mi penso che l’Arabbi a Roma. / Ma perché poche son che questo il fanno / poca fama circonda nostra chioma [...].  
Non restiate però Donne ingegniose / di sequir di virtute il duro scoglio / lasciate l’ago, e fattivi bramose / sovente in operar la penna, e il foglio / che non men vi farrete alte, e gioiose / di questi tai, con tal superbo orgoglio. (Terracina 1549: 127)

D’altronde, il medesimo canto XXXVII del *Discorso* si apre con la dedica a Veronica Gàmbara, poetessa molto apprezzata già nella sua epoca da letterati come Pietro Bembo e lo stesso Ludovico Ariosto (che la cita nel canto XLVI dell’*Orlando Furioso*<sup>9</sup>): “Deh, fosser molte al mondo, come voi, / che desser freno, a li scrittor superbi / ch’à tutta briglia stampan contra noi / versi crudeli, e di stupori acerbi. / Che tocchi forsi, ne delitti suoi / terrian l’honor di tante ben riserbi” (Terracina 1549: 126).

<sup>9</sup> “Veronica da Gambera è con loro, / sì grata a Febo e al santo aonio coro” (Ariosto, 1964: XLVI, 3, vv.7-8).

A conclusione di questa breve analisi, si può senz'altro affermare che Laura Terracina, pur trascorrendo quasi tutta la vita a Napoli, in quella "piaggia di Chiaia" da cui scrisse le dediche delle sue opere, fu una donna pienamente calata nella vita culturale del tempo, una scrittrice che usò la sua penna anche per partecipare all'intenso dibattito intorno al riconoscimento di una nuova dignità della figura femminile.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ariosto, L., *Orlando Furioso*, a cura di E. Sanguineti e M. Turchi, Milano, Garzanti, 1964.
- Bandello, M., *Rime*, a cura di M. Danzi, Modena, Panini, 1989.
- Barbaro, E., *Tractatus De Coelibatu et De officio legati*, a cura di V. Branca, Firenze, Olschki, 1969.
- Borzelli, A., *Laura Terracina, poetessa napoletana del Cinquecento*, Napoli, Marzano, 1924.
- Casapullo, R., *Contatti metrici fra Spagna e Italia: Laura Terracina e la tecnica della glosa*, in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza. Le strutture del parlato - Storia linguistica e culturale del Mediterraneo*, a cura di G. Ruffino, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Università di Palermo, 18 - 24 settembre 1995, vol. 4, Tübingen, Niemeyer, 1998, pp. 361-390.
- Castiglione, B., *Il libro del Cortegiano*, a cura di G. Preti, Torino, Einaudi, 1960.
- Cosentino, P., *Sulla fortuna dei proemi ariosteschi: il Discorso sopra al principio di tutti i canti d'Orlando Furioso di Laura Terracina*, in *Diffusion et reception du genre chevaleresque*, Actes du colloque des 17 et 18 octobre 2003, a cura di J. L. Nardone, «Collection de l'E.C.R.I.T.», n. 10, 2005, p. 140.
- Costa-Zalesow, N., *Laura Bacio Terracina*, in *Scrittrici italiane dal XIII al XX secolo: testi e critica*, Ravenna, Longo Editore, 1982, pp. 79-84.
- Cox, V., *Women as Readers and Writers of Chivalric Poetry in Early Modern Italy*, in *Sguardi sull'Italia. Miscellanea dedicata a Francesco Villari*, a cura di G. Bedani et alia, Leeds, Society for Italian Studies, 1997, pp. 134-145.
- Cox, V., *Women's writing in Italy (1400-1650)*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 2008.
- Croce, B., *La casa di una poetessa: Laura Terracina*, in *Storie e leggende napoletane*, Milano, Adelphi, 1999, pp. 275-289.

- De le lettere di M. Pietro Lauro modonese. Il primo libro*, Venezia, M. Tramezzino, 1553.
- Della Casa, G., *Una questione piacevolissima: se si debba prender moglie*, in *Prose di Giovanni Della Casa ed altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, a cura di A. Di Benedetto, Torino, UTET, 1970.
- de Pizan, C., *La città delle dame*, a cura di P. Caraffi, Milano, Luni Editrice, 1997.
- Dersofi, N., *Laura Terracina*, in *Italian Women Writers: a Bio-bibliographical Sourcebook*, a cura di R. Russel, Westport, Greenwood Press, 1994, pp. 423-430.
- Euripide, *Ippolito*, a cura di L. Corraeale, Firenze, Sansoni, 1984.
- Fahy, C., “Three Early Renaissance Treatises on Women”, *Italian Studies*, XI, 1956, pp. 30-55.
- Franco, C., *Questioni di genere e metafore animali nella letteratura greca*, in *Annali Online di Ferrara – Lettere*, vol. 1, 2008, pp. 73-94.
- Genovese, G., *Ariosto a Napoli. Vicende della ricezione del Furioso negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento*, in *Tra mille carte vive ancora. Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, pp. 339-356
- Grendler, P. F., *La scuola nel Rinascimento italiano*, Bari, Laterza, 1991.
- Kelso, R., *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1956.
- Le Rime di Serafino de' Ciminelli Dall'Aquila*, a cura di M. Menghini, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1891.
- López Suarez, M., *Gestualità ed espressione. Civil conversazione e silenzio. La scrittura*, in *Atti del Convegno Internazionale “La donna nel Rinascimento meridionale”*, a cura di M. Santoro, Roma 11-13 novembre 2009, Pisa-Roma, F. Serra, 2010, pp. 242-256.
- Maroi, L., *Laura Terracina poetessa napoletana del secolo XVI*, Napoli, Perrella, 1913.
- Martelli, M., “Laura Terracina, poetessa napoletana del Cinquecento”, *La procellaria: rassegna di varia cultura diretta da Francesco Fiumara*, II (1981), pp. 88-89.
- Miodini, L., *Etica e fotografia. Potere, ideologia, violenza dell'immagine fotografica*, a cura di R. Perna e I. Schiaffini, Roma, Derive Approdi, 2015.
- Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, a cura di M. Zancan, Venezia, Marsilio, 1983
- Russell, R., *Laura Terracina*, in *An Encyclopedia of Continental Women Writers*, a cura di K. M. Wilson, New York, Taylor & Francis, 1991, pp. 1227-1229.

- Sberlati, F., *Castissima donzella: figure di donna tra letteratura e norma sociale*, P. Lang Publishing, 2007.
- Sberlati, F., *Dalla donna di palazzo alla donna di famiglia. Pedagogia e cultura femminile tra Rinascimento e Controriforma*, Firenze, L. S. Olschki, 1997.
- Servadio, G., *La donna nel Rinascimento*, Milano, Garzanti-Vallardi, 1986.
- Shemek, D., *Laura Terracina*, in *Liriche del Cinquecento*, a cura di M. Farnetti e L. Fortini, Roma, Iacobelli, 2014, 170-198.
- Terracina, L., *Rime*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari et Fratelli, 1548.
- Terracina, L., *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando Furioso*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari et Fratelli, 1549.
- Terracina, L., *Discorso sopra tutti i primi canti d'Orlando furioso fatto per la S. Laura Terracina detta nell'Academia degli Incogniti, Febbea. Da la medesima riveduti, di nuovo con diligenza ristampati et corretti*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari et Fratelli, 1550.
- Tommasi, F., *Reggimento del padre di famiglia*, in Fiorenza, nella Stamperia di Giorgio Marescotti, 1580.
- Toscano, T., R., *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000.
- Waring, C., *Laura Terracina's feminist Discourse (1549): answering the Furioso*, in *Laboratorio Di Nuova Ricerca: Investigating Gender, Translation & Culture in Italian studies*, a cura di M. Boria, L. Russo, University of Leicester, Troubadour Publishing Ltd, 2007.
- Zemon Davis, N., *Le culture del popolo. Sapere, rituali e resistenza nella Francia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1980.

**VIAJAR Y TRANSGREDIR LA NORMA:  
APUNTES DE VIAJE DE MATILDE SERAO  
TRAVEL AND TRANSGRESS THE NORM:  
MATILDE SERAO'S TRAVEL NOTES**

*María Reyes Ferrer  
Universidad de Murcia*

**RESUMEN**

En la producción literaria de Matilde Serao destacan dos obras dedicadas al viaje: *Nel paese di Gesù* (NPG, 1898) y *Lettere di una viaggiatrice* (LDV, 1908). Ambos textos proponen dos itinerarios de viaje que implican una doble lectura: el viaje físico y el viaje subjetivo-emocional de la mujer que logra unir el motivo del viaje y el motivo literario para transgredir el concepto de domesticidad.

**Palabras clave:** Matilde Serao, viaje, transgresión, mujer.

**ABSTRACT**

In Matilde Serao's literary production two works devoted to travel stand out: *Nel paese di Gesù* (NPG, 1898) and *Lettere di una viaggiatrice* (LDV, 1908). Both texts outline two travel itineraries which involve a double interpretation: the actual journey, and the woman's subjective-emotional journey, which manages to connect the travelling aim and the literary aim so as to transgress the concept of domesticity.

**Keywords:** Matilde Serao, travel, transgression, woman.

**1. INTRODUCCIÓN**

En la segunda mitad del Ottocento italiano, *la questione femminile* toma fuerza y es abordada por grupos de mujeres intelectuales, entre ellas las escritoras, que trabajan con el fin de obtener un reconocimiento político y social a través de la elaboración de una identidad social propia. Para ello, las mujeres afrontan argumentos de diversa naturaleza que abarcan desde la maternidad hasta el acceso a la cultura e instrucción femenina para tratar de superar las limitaciones impuestas por un sistema sociopolítico poco favorecedor para ellas. Las mujeres mejoran lentamente su calidad de vida y, a pesar de

continuar sujetas a numerosas prohibiciones, los nuevos modelos sociales contemplan una mayor participación en la vida cultural y social del país.

En estos años, la novela italiana vive un período de gran prosperidad, especialmente a finales de siglo, y la escritura femenina florece de manera clamorosa. La creciente participación de la mujer en la escritura pública, bien sea literaria o no, pone de manifiesto dos argumentos clave a la hora de trazar una genealogía femenina: por un lado, documenta la inserción de la mujer en los círculos literarios y periodísticos, un hecho que supone, además, el alcance de un nuevo estatus profesional de las mujeres y, por otro, representa el conflicto que se crea entre la subjetividad femenina y las formas dominantes de representación del «yo». Las escritoras, por lo tanto, se ven obligadas a abrirse paso en un doble espacio: en los círculos editoriales y en el espacio simbólico de la escritura, una práctica que representa, a través de nuevas formas y un uso renovado del lenguaje, la experiencia de las mujeres en el mundo. La escritura es un vehículo con el que las mujeres comienzan a afirmar, con gran éxito, una identidad propia dentro del universo literario.

La letteratura femminile era infatti seguita con attenzione proprio perché giocava un suo ruolo, non solo e non tanto come «lettura di evasione», ma come legittimo intervento di analisi e di denuncia sociale, operato da donne per cui la scrittura era diventata uno status professionale, e sulle quali l'interesse dei contemporanei si appuntava, anche considerandole in sé come personaggi pubblici, su cui riflettere e di cui discutere (Arslan, 1998: 44).

Los cambios políticos y sociales experimentados por las mujeres se verán reflejados en su literatura, que se adapta a las nuevas circunstancias y trata de transmitir nuevos valores. Uno de los temas más novedosos, aunque llegó con cierto retraso si se compara con los países anglosajones, fue el del *grand tour*. En el siglo XVIII, la cuestión de las viajeras ocupó una parte importante del debate acerca de la condición femenina. Al inicio muchas mujeres, expuestas todavía –y no obstante los avances– a un estricto control patriarcal, rechazaban la idea de viajar como forma de emancipación y no tenían ningún estímulo para ello. Sin embargo, a partir del 1880, y como De Giorgio (1993) apunta, nuevos modelos sociales provenientes del mundo anglosajón y el norte de Europa comienzan a tener su eco en Italia, cuestionando los límites y las fronteras del espacio femenino: “Indeed, during this period, all around the world, women were redefining traditional concepts of space and boundaries by traveling long distances into hostile and unexplored environments” (Sambucco, 2014: 155). En estos años fueron numerosas las mujeres que decidieron emprender un viaje con distintos fines. La

estudiosa Ricciarda Ricorda (2000) sostiene que es posible identificar distintas categorías de mujeres viajeras: mujeres que viajan para buscar nuevas inspiraciones y oportunidades laborales, como actrices profesionales o pintoras; mujeres que viajan por motivos familiares, como Amalia Nizzoli Solla, o políticos como Cristina di Belgiojoso y, por último, mujeres que emprenden un viaje o tour cultural. Este tipo de tour cultural tenía como metas, en un primer momento, Italia y distintas capitales europeas y, más adelante, Oriente.

Una de las escritoras que decidió aventurarse en un viaje con fines culturales, pero también con motivos espirituales fue Matilde Serao, escritora pionera en la conquista del difícil mundo editorial y los círculos literarios masculinos. Su destacado dominio de la escritura le permitió cultivar distintos géneros y se atrevió a proponer nuevas identidades femeninas, más reales y objetivas, a través de los textos periodísticos y literarios.

## **2. MATILDE SERAO: UNA PERIODISTA LITERARIA**

Matilde Serao, llamada también «Donna Matilde» o «A Signora di Napoli» por la relevancia que adquirió dentro del panorama cultural de la época, es una figura compleja de analizar tanto por su vasta producción como escritora –más de 60 novelas y numerosos escritos periodísticos–, como por su controvertida personalidad. Fue una mujer que, como Natalia Costa-Zalessow afirma, se ganó la fama de “lavoratrice instancabile” y de “donna tozza e brutta che gesticolava e gridava alla maniera delle popolane napoletane” (1982: 254).

Nació en Grecia en 1856 y, tras la caída de los Borbones, Matilde Serao y su familia decidieron regresar a Italia, concretamente a Nápoles, una ciudad que le inspirará sentimientos encontrados como más adelante plasmará en sus escritos. En el 1874 inició a trabajar como telegrafista de Correos y muy pronto despertó su pasión por la literatura y, especialmente, por el periodismo. La propia Serao prefiere ser definida bajo la etiqueta profesional de periodista y no de escritora literaria y, como Maria Sirago afirma, asume una función profesional específica, reconociéndose plenamente partícipe de la “febbre talora sottile, talora bruciante...che quel mestiere comportava” (Serao en Sirago, 2010).

Su heterogénea obra se distingue por una serie de rasgos característicos que sabe combinar a la perfección para lograr su objetivo, que estará presente en toda su obra:



captar los aspectos de la cotidianidad con gran precisión, desde una óptica realista que se filtra a través de un componente sentimental. Serao escribe bajo la influencia de la corriente verista, la versión italiana del Naturalismo francés, y destaca por su prosa colorista, su estilo simple e inmediato y su peculiar forma de contemplar la realidad desde su “ideología de pequeña-burguesa conservadora y piadosa” (Almazán, 2001, p.719). Además, el estilo periodístico incide en su obra literaria en la que utiliza una prosa clara, concisa, directa y colorida.

Como periodista, Serao destacó por ser la primera mujer en fundar un periódico en Italia, *Il Giorno*, definido como “l’espressione della mentalità e della cultura della borghesia e dei piccoli produttori che lo sostengono” (Trigila, 2004: 137). Previamente, y junto al que fue su marido Edoardo Scarfoglio fundaron *Il Corriere di Roma*, que tras algunas dificultades económicas fue trasladado a Nápoles y se convirtió en *Il Corriere di Napoli*, e *Il Mattino*. Curiosamente, *Il Giorno* llevará una línea editorial antitética a la de *Il Mattino*, asumiendo una posición contraria al fascismo e advirtiendo de los potenciales peligros de un gobierno totalitario. Los periódicos que dirigía y en los que participó activamente se hicieron célebres por el despliegue de ingenio que demostró en la conocida columna *Api, mosconi e vespe*, más tarde conocida como *Mosconi* y que ella misma firmaba con el nombre de *Gibus*<sup>1</sup>. Con esta columna nació un nuevo género que, escrito con gran agudeza, representaba la vida ciudadana del momento: “In this gossip column, reports on the main events of ‘high society’ alternated with advice on good manners for the middle and lower- middle classes, brief correspondence with the readers, and even political and social commentaries” (Patriarca, 2000: 157). De manera especial, *Il Giorno* fue muy aclamado entre los lectores por los pequeños detalles de la vida cotidiana que en él se trataban, al igual que otros temas que eran tendencia:

Si seguono le tendenze del momento con interesse e si parla di ricette di cucina e costumi da bagno, di sport, di gare di cavalli, delle ultime novità letterarie, di carnevali, vacanze, malattie, balli, in tutto questo Serao non trascura di riportare le sue esperienze di viaggio di lavoro o piacere fatti e di ringraziare tutti coloro che, in occasione del suo onomastico, le hanno fatto visita a casa (Pin, 2014: 31).

En la enumeración de argumentos acerca de los que escribe, considero interesante detenerse en el viaje, analizando los motivos que le llevan a emprender el viaje y cómo Matilde Serao vive la travesía, describe los paisajes y los habitantes, las impresiones

<sup>1</sup> “Il soprannome era stato scelto oculatamente: si trattava di un cappello a cilindro usato in Francia, facilmente ripiegabile (nome poi adottato anche per la capote delle prime automobili), che faceva subito pensare al milieu sociale alto borghese a cui Matilde si voleva rivolgere con i suoi consigli sul “saper vivere” (Sirago, 2010).

sobre los lugares que visita y cómo es capaz de romper, a través del texto, las fronteras culturales y sociales impuestas a las mujeres. La producción literaria odepórica de Matilde Serao se resume principalmente en dos obras: *Nel Paese di Gesù* y *Lettere di una viaggiatrice*

### 3. CRÓNICAS DE UNA VIAJERA SINGULAR

“Essa è tutta osservazione realistica e sentimento; o meglio, osservazione guidata dal sentimento” (Croce, 1903: 322). Como ya apuntaba Benedetto Croce, si hay un elemento que caracteriza los escritos de Matilde Serao es su perspicaz mirada hacia la realidad, una realidad que se filtra a través de los sentimientos y contribuye a trazar un estilo personal y colorista a su prosa. Esa particular forma de observar la realidad le acompañará también en los viajes, en los que decide dejar por escrito sus impresiones pero, lejos de cultivar una narrativa odepórica tradicional, Serao se aleja de la figura del viajero convencional y se decanta por explorar el “alma de los lugares”:

Questo viaggiatore silenzioso, capriccioso, ostinato, preso dalla sua singolare ricerca, è colui che vuol vedere palpitar l'anima dei paesi che attraversa. Ogni paese ha un'anima, lo sapete. Dove essa risiede mai? Chi lo dirà? Inafferrabile e pure reale: fuggitiva e pure onnipresente, fluttuante, fluida, l'anima di un paese è, talvolta, negli occhi delle sue donne, in una sua via, in un paesaggio, a una cert'ora, in un frammento di statua, in un'arme arrugginita, in una canzone, in una parola. È un fiore, talvolta, l'anima di un paese (NPG, 1923: 5)<sup>2</sup>.

La escritora emprende el viaje por diversos motivos pero, ante todo, viaja para experimentar la libertad que supone romper con un espacio circunscrito a la cotidianidad, cruzar las fronteras y descubrir nuevos horizontes: “Comprendete voi, adesso, anima dolce, perchè l' assenza è un male necessario? Comprendete voi, ora, creatura timida, che il viaggio è un atto di libertà? Per sei settimane o per sei mesi, la creatura umana rompe, o le pare di rompere le sue catene” (LDV, 1908: 19).

El primer gran viaje que realizó fue en el año 1893 y tiene como destino Palestina. Serao abandona su amada Nápoles en unas circunstancias personales muy delicadas: la famosa cantante Gabrielle Bessard, amante del marido de Matilde, Edoardo Scarfoglio, se quita la vida en la puerta de su casa dejando a su lado a Paolina, una recién nacida fruto de la relación extraconyugal. Turbada por los acontecimientos, la escritora deja su

<sup>2</sup> Para realizar el estudio he utilizado una edición posterior de la obra disponible en internet y editada en el 1923. La primera edición de la obra data del año 1898 y fue editada por la editorial Tocco, Napoles: [http://www.liberliber.it/mediateca/libri/s/serao/nel\\_paese\\_di\\_gesu/pdf/nel\\_pa\\_p.pdf](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/s/serao/nel_paese_di_gesu/pdf/nel_pa_p.pdf)

ciudad en busca de un “conforto spirituale” (Di Bitonto, 2009: 125) y su viaje adquiere una connotación mística y espiritual.

Un giorno, un'ora, un minuto prima della partenza, tutto il febbrile entusiasmo di chi parte si dilegua. L'egoistico ardore con cui si son fatti i preparativi del viaggio, la gaia fretta che par quasi quella del prigioniero cui sorrida, ineffabile, la libertà imminente, quel vivo sogno interiore che rende un po' folli gli occhi di colui che deve andar via, tutto svanisce, lasciando al suo posto un dubbio freddo e sterile, una sottile e opprimente angoscia. Dice l'anima incerta: faccio io bene, ad andarmene? Saranno, poi, veramente belli, fantastici, poetici i paesi dove andrò? Troverò io l'emozione che deve far rivivere il mio stanco e arido cuore (*NPG*, 1923: 8).

La escritora pone de manifiesto sus dudas, sus temores y, en definitiva, la incertidumbre del viaje que no es más que, al fin y al cabo, el pretexto de su huida. La obra es un compendio de anotaciones que la escritora hace a su paso por diversos lugares utilizando un estilo elaborado y complejo, y un lenguaje caracterizado por un fuerte lirismo. De ella se puede extraer información práctica para el viajero, fervor religioso y escritos que llaman a la meditación místico-didáctica que tienen como objetivo “ravvivare il sentimento religioso e invogliare al viaggio purificatore in Terra Santa il lettore” (Pin, 2014: 34).

En su segunda obra dedicada al viaje, *Lettere di una viaggiatrice*, Serao emprende una travesía por Italia y fuera de sus fronteras, concretamente por Francia y las fronteras de Austria, con el objetivo principal de llegar “nella città del sogno” como llama a París. Esta obra dista mucho del significado espiritual de la anterior ya que en ella, como también hizo en su célebre publicación *Il ventre di Napoli*, la escritora relata las epidemias y las virtudes sociales del momento en una recolección de impresiones y reflexiones. Serao hace un recorrido por ciudades italianas –Roma, Florencia, Venecia, Verona, y ciudades francesas como Cannes, Niza y, por supuesto, París. Al inicio de la obra, al igual que *Nel Paese di Gesù*, Serao vuelve a meditar acerca del significado del viaje y el papel del viajero, aunque, ahora, hace una advertencia al lector sobre el tipo de travesía que va a encontrar en las páginas siguientes:

Non cerchi, l'amico lettore, in queste lettere di una viaggiatrice, né l'itinerario preciso, né l'ordine cronologico. La viaggiatrice che le ha scritte, è partita tante e tante volte, in epoche diverse, per paesi diversi o per gli stessi: il viaggio è, per essa, il secondo dei due soli piaceri della sua anima, mentre il primo è il lavoro dell'arte. [...] Non itinerario e non cronologia, dunque: ma una serie di visioni, in tempi più antichi o in tempi più moderni, in paesi che sono restati (*LDV*, 1908: VII).

Continúa utilizando un estilo alto y elaborado, pero, en esta ocasión, Matilde apuesta por un enfoque mundano de carácter más popular que encuentra sus bases en el

reportaje periodístico con tonos cosmopolitas. Como Patrizia Sambucco (2015) afirma, esta obra no tiene un objetivo concreto, a diferencia de la anterior, y simplemente se trata de reflejar una serie de reflexiones extraídas de viajes ocasionales, describiendo los aspectos ordinarios que encuentra a su paso. Luca Bani define la obra como un “album di ‘visioni’, un taccuino di fantasie fantasmagoriche” (2012: 181) en el que el viaje ya no tiene un componente místico-espiritual sino que supone una extensión del «yo» libre y con un campo de acción ilimitado. Además, llama la atención que, al comparar el prólogo de ambas obras en él hace puntualizaciones acerca de su concepto de viajero, en *Nel paese di Gesù* Serao utiliza el término masculino “viaggiatore” mientras que en la segunda, como se observa en el fragmento anterior, no duda en proclamarse “viaggiatrice”, utilizando el término femenino.

A pesar de las evidentes diferencias entre las obras, Oriente y Occidente, una llena de matices espirituales y otra caracterizada por la cotidianidad de la narración, los dos escritos comparten un rasgo fundamental: en ambos se conceptualiza el viaje como una forma de transgresión en la vida de las mujeres. Las dos obras, especialmente *Lettere di una viaggiatrice*, no han obtenido un gran reconocimiento o han tenido una modesta repercusión por el interés que puede despertar el viaje, pero raramente han sido apreciadas por el valor que ha tenido el viaje para las mujeres:

Al di là del giudizio sul loro valore letterario, il problema dell’approccio a queste opere sta probabilmente nel fatto che non le si è volute vedere per quello che in realtà erano – e il pensiero va in modo particolare alla prima – ossia la testimonianza di un cammino di emancipazione che nel corso dell’Ottocento porta anche le donne italiane, in ritardo rispetto alle loro colleghe europee e d’Oltreoceano, a staccarsi sempre più numerose dalla propria quotidianità per dedicarsi a imprese sino ad allora destinate agli uomini, come ad esempio il viaggio in Oriente (Bani, 2012: 173).

Serao comienza su obra *Lettere* con una justificación del viaje y de los motivos que impulsan a viajar y finaliza remarcando las motivaciones de la viajera, como si exculpara a la mujer de su deseo de conocer otras partes del mundo: “La viaggiatrice non viaggia che per veder questo, per itender questo, per sentire questo” (*LDV*, 1908: VIII). La escritora defiende la figura de la viajera, que lentamente comenzó a gozar de una mayor aceptación, no solo por el estatus de libertad que suponía para las mujeres sino porque el testimonio que estas dejan será de gran enriquecimiento social y cultural. Las viajeras que recogen las experiencias de sus travesías lo hacen desvinculándose de los rígidos modelos impuestos por los viajeros y planteando nuevas relaciones con el entorno: “il loro modo di raccontare e di rapportarsi all’alterità appare diverso da quello

maschile, assai più partecipe –anzi “emozionale”- e particolarista, votato ad accogliere aspetti più sottili” (Bonati, 2013: 188). A este respecto, Matilde exalta la capacidad que tienen las escritoras para recoger los detalles y percibir los hechos cotidianos que, generalmente, pasan de largo a los ojos del viajero que busca lo excepcional, la aventura y la grandeza del lugar. Probablemente, y en parte por el espacio doméstico en el que han estado recluidas durante años, las mujeres tienden a detallar los pormenores que ayudan a reconstruir la esencia de los lugares y de sus habitantes, desinteresándose por los aspectos grandilocuentes y de notable importancia: “È inutile negarlo: le donne osservano molto, anche troppo, ed è per questo che riescono meglio in certe descrizioni, sia di fatti che di sentimenti, dove c’è più bisogno dei particolari che della idea generale, esse vanno al fondo di ogni gesto, di ogni parola” (Serao en Bani, 2012: 172).

A través de su minuciosa observación, Matilde Serao trabaja para reconstruir los aspectos menos visibles y, por ello, dedica páginas enteras a retratar las costumbres, los entornos, los vestuarios y los accesorios femeninos, siendo estos unos aspectos más olvidados en la narrativa de los viajeros. En la obra *Nel paese di Gesù*, la escritora se detiene en el aspecto de muchas mujeres que encuentra a su paso y las analiza para poder tener más datos acerca de las mujeres orientales. De las mujeres de la ciudad israelita de Jaffa, por ejemplo, destaca la claridad de su piel en comparación con otras mujeres orientales y detalla su vestimenta:

Portano un gran manto di mussola bianca dal capo ai piedi, chiuso al collo e, talvolta, un velo sul viso, e le più austere un velo a disegni fitti, che ne nasconde tutta la fisionomia. Di quelle che sono più europee, che non portano velo, si vedono gli occhi castani, non neri, lunghi, dolci, un po’ fieri. Vanno con lentezza, a due o tre, insieme, avvolte nei candidi mantelli, ma poco parlano tra loro (NPG, 1923: 22).

Presta también una especial atención a la mujer de Belén, y destaca que esta recibe un trato más favorable si se compara a otras mujeres orientales, y la califica como un “elemento di benessere e di felicità” (75), alabando su belleza y describiendo otra vez con minucia el vestuario. Recoge también sus quehaceres cotidianos, a qué se dedica y, en definitiva, cómo vive:

E credete che queste betlemite sieno donne di semplice figura? No. Mentre la pigra gerosolimitana pensa solo ad accovacciarsi in chiesa, con l’occhio stupido, e il suo figliuolo nelle pieghe del suo velo, con tre e quattro figli intorno, e passa le ore a dire orazioni che non capisce, la svelta betlemite lavora alla casa, fa qualche piccolo commercio di frutta e di grano, e persino si occupa a incidere la madreperla. Mentre il suo uomo è lontano, ella guarda la casa, ella cresce i figliuoli, ella aumenta il peculietto familiare e la sua fierezza la mette al coperto da qualunque pericolo. Ah, bisogna vederle, quando scendono a Gerusalemme, con le anfore di

olio sul fianco, o col paniere della frutta, camminando ritmicamente, col velo gittato su dal berretto, a pieghe statuarie, coi piccoli piedi che appena toccano terra! Esse guardano e passano, quietamente superbe e pure umili: e al pomeriggio, salutato il Santo Sepolcro, finito il lavoro con la preghiera, esse ne ritornano, a gruppi di quattro e cinque, al loro grazioso paese. Non cantano, non parlano, le belle bocche sono mute e fiere (76).

En *Lettere di una viaggiatrice*, Serao logra plasmar, especialmente en las páginas dedicadas a su estancia en Montecarlo, una colorida descripción del mundo femenino que agrupa en un vivo mosaico compuesto por distintas mujeres:

[...] le donne vanno, vengono, stanno, per lunghe ore, per giornate intere, in gruppi, in coppie, solitarie, raramente in compagnia di uomini, salvo quando sono accompagnate da un marito, da un fratello, da un *flirteur*. Giammai la umanità femminile assunse, come a Montecarlo, un aspetto così diverso, così complesso, così attraente nelle sue mille forme, così affascinante nelle sue forme belle, così curioso nelle sue forme grottesche, così divertente nelle sue forme orribili (*LDV*, 1908: 213-214).

Estas mujeres, como Serao advierte, conforman el setenta por ciento de los clientes de un casino, un elevado número teniendo en cuenta que, en aquella época, no era muy usual la presencia femenina en ámbitos de juego y entretenimiento. Es curioso también observar cómo estas van acompañadas de un hombre, pero, en este caso, ocupa una posición secundaria y parece que son ellas quienes deciden su compañía, tomándose la licencia de disfrutar de la presencia de un amante.

#### 4. VIAJAR Y TRANSGREDIR LA NORMA

Matilde Serao viaja por su afán de descubrir el mundo y acercarlo al lector desde su óptica personal, pero también lo experimenta como un acto de libertad y transgresión. Como se cita anteriormente, la propia escritora cruzó los límites materiales y normativos al emprender un viaje como forma de libertad y búsqueda personal, motivos que generalmente estaban reservados a los hombres, los grandes viajeros de la época. En su primer viaje, y a pesar de estar impulsada por una fuerte religiosidad y consuelo espiritual, reserva un espacio narrativo a las mujeres que encuentra en su camino y las observa, las compara y, en definitiva, las incluye como partes fundamentales de su exploración territorial y humana. En su primer gran viaje a Tierra Santa, la escritora siente interés por reconstruir la vida de las mujeres en las que quizás encuentre un reflejo reconfortante ya que, como Serao indica, emprende un viaje “solissima e donna” (*NPG*, 164). En *Lettere di una viaggiatrice*, la escritora muestra otras mujeres, mujeres emancipadas que viajan, se divierten, pertenecen al ambiente snob y también cruzan

dobles fronteras con distintas finalidades. Las dos obras, como afirma Sambuco, “inscribe women who dare to take unusual paths [...] in a respected international dimension” (2015: 166) y, a través de su escritura, logra romper las limitaciones a las que estaban sometidas las mujeres cruzando las fronteras.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almazán Ramírez, L., “Matilde Serao periodista”, *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios. IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*. Sevilla, Alfar, 2001, pp. 717- 728.
- Arslan, A., *Dame, galline e regine: la scrittura femminile italiana fra '800 e '900*. Milano, Guerini, 1998.
- Bani, L., “‘L’assenza è un male necessario!’. I libri di viaggio di Matilde Serao”, *Spazi Segni Parole. Percorsi di viaggiatrici italiane*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 169-186.
- Bonati, I., “La sfinge nera. L’Africa coloniale delle donne”, *Spazi Segni Parole. Percorsi di viaggiatrici italiane*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 187- 200.
- Croce, B., “Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Matilde Serao”, *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 1 (1903), pp. 321- 351.
- De Giorgio, M., *Le italiane dall’Unità a oggi*, Roma, Laterza, 1993.
- Di Bitonto, B. F., “Nel Paese di Gesù. Ricordi di un viaggio in Palestina. Teologia della sostituzione in uno scritto napoletano di fine Ottocento”, *La Rassegna Mensile di Israel*, vol. 75, n.1/2 (2009), pp. 125- 142.
- Patriarca, S., “Journalists and essayists, 1850- 1915”, *A History of Women’s Writing in Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 151- 163.
- Pin, G., *Un caso di stampa satirica a Napoli tra Otto e Novecento: Matilde Serao e “Il Mastro Rafeale”*, Venezia, Università Ca’ Foscari, 2014.
- Ricorda, R., *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall’Adriatico all’altrove*, Bari, Palomar, 2011.
- Sambuco, P., “Crossing Boundaries and Borders. Matilde Serao’s Travel Writing”, *Italian Women Writers, 1800–2000: Boundaries, Borders, and Transgression*, Maryland, Fairleigh Dickinson University Press, 2015, pp. 155- 170.
- Serao, M., *Nel paese di Gesù. Ricordi di un viaggio in Palestina* [1898], Milano, Treves, 1923.

Serao, M., *Lettere di una viaggiatrice*, Napoli, Francesco Perrella, 1908.

Sirago, M., “Matilde Serao e il “quarto potere”: il giornalismo al femminile”, *V Congresso della Società Italiana delle Storiche: Nuove frontiere per la storia di genere*, 2010. Internet. 14-09- 2016

[http://www.cdistoria.unina.it/storiche/sessioni\\_tematiche\\_29-01.htm](http://www.cdistoria.unina.it/storiche/sessioni_tematiche_29-01.htm)

Trigila, M., *Letteratura al femminile*, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore, 2004.



**PAOLA BARONCHELLI: EL COMPROMISO DE UNA INTELLECTUAL  
ENTRE LITERATURA Y PERIODISMO**

***PAOLA BARONCHELLI: AN INTELLECTUAL'S COMPROMISE BETWEEN  
LITERATURE AND JOURNALISM***

*M<sup>a</sup> Dolores Valencia  
Universidad de Granada*

**RESUMEN**

En el presente estudio nos proponemos trazar el perfil creativo de la escritora y periodista lombarda Paola Baronchelli Grosson, Donna Paola en sus escritos, merecedora de ocupar un digno puesto en la galería de escritoras a caballo entre los siglos XIX y XX (Grazia Deledda, Neera, Jolanda, Paola Drigo, por citar unas pocas). En 1895 irrumpió en el campo periodístico con gran éxito gracias al carácter polémico de sus artículos. De igual modo, desarrolló una intensa actividad como conferenciante de temas referidos a la mujer que posteriormente reflejó en una serie de reportajes aparecidos en la revista *Donna* de Turín. Alcanzó gran notoriedad con la novela escrita en forma epistolar *Le confessioni di una figlia del secolo* y sus ideas anticonformistas la convierten en punto de referencia en los temas relacionados con el *querelle* de la mujer.

**Palabras clave:** Autobiografía, Feminismo, Emancipación, Nacionalismo, Italia.

**ABSTRACT**

In the present study we intend to trace the creative profile of the writer and journalist Paola Lombard Baronchelli Grosson. *Donna Paola* in her writings deserves a noteworthy place in the gallery of female writers that straddles the nineteenth and twentieth centuries (among them, Grazia Deledda, Neera, Jolanda and Paola Drigo to name a few). In 1895 she surfaced in the field of journalism with resounding success thanks to the controversial nature of her articles. Furthermore, she developed an intensely active interest in giving lectures on women's issues, subsequently published as a series of articles in the magazine *Donna* of Turin. She also gained great notoriety with the epistolary novel *Le Confessioni di una figlia del secolo* whose anticonformist ideas distinguished it as a primary source of reference for women's *querelle*.

**Keywords:** Autobiography, feminism, emancipation, nationalism, Italy.

La escritora y periodista Paola Baronchelli Grosson, nacida en Bérgamo en 1866, irrumpió en el campo periodístico en 1895 con el pseudónimo de Donna Paola – con el que firmó siempre sus escritos- en la *Scena illustrata* de Florencia con una columna, “Calende e idi”, de análisis político, filosófico y literario que mantuvo hasta el año 1914 y cuyo éxito se debió en parte al carácter polémico de sus artículos. A lo largo de su trayectoria profesional colaboró en numerosas revistas y periódicos entre los que destacan: *Almanacco della donna italiana*, *Capitan fracassa*, *Corriere di Napoli*, *Fanfulla*, *Gazzetta del popolo*, *Patria*, *Tribuna* y *Vita femminile*, entre otros. De igual modo, desarrolló una intensa actividad como conferenciante de temas referidos a la mujer que posteriormente reflejó en una serie de reportajes aparecidos en la revista *Donna* de Turín.

Narradora fecunda, y en ocasiones de gran calidad, obtuvo un amplio favor de público gracias también a su temperamento versátil que le permitió escribir relatos, artículos, ensayos críticos, novelas y algunos textos teatrales como *Sovrana* compuesto en 1913 y representado con éxito el mismo año en el teatro Argentina de Roma. Aunque no dejó de escribir hasta su muerte en 1954 en Quarto dei Mille, su actividad literaria disminuyó mucho durante el periodo fascista<sup>1</sup>.

Por motivos evidentes, el presente estudio, que no pretende en modo alguno analizar toda la producción literaria de Paola Baronchelli, sólo abordará aquellas obras que por su mayor contenido crítico reflejan no sólo la escritura sino también los ideales e inquietudes de una indiscutible protagonista de los primeros años del siglo veinte en los temas relacionados con la causa femenina.

La novela, *Le confessioni di una figlia del secolo. Epistolario di una morta* (Milano, 1901)<sup>2</sup>, le procuró una gran notoriedad entre el público; como reconoce la autora en el Prefacio el éxito le cogió por sorpresa, más aún siendo su primera novela, y la edición se agotó rápidamente con elogios de público y crítica, hasta el punto de que puede considerarse un éxito editorial de la época. No obstante, Donna Paola se queja de que a pesar de los muchos artículos escritos, pocos críticos dieron muestra de entender lo que ella había pretendido al escribir este libro. Unos lo consideraron “divertente”, quizás porque, a pesar de contener un suicidio, “v’eran dentro degli amanti, e gli amanti, si sa,

---

<sup>1</sup> Incomprendiblemente, hasta el momento no existe ningún estudio monográfico sobre esta autora. Cfr. M. Antellig, “Donna Paola”, en *Almanacco italiano Bemporad*, VIII (1903), p. 388 y ss; R. Frattarolo, *Dizionario degli scrittori italiani contemporanei pseudonimi (1900-1975)*, Rávena, Longo ed., 1975 y la exhaustiva voz redactada por C. D’Alessio, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 60 (2003).

<sup>2</sup> Nuestras citas del texto se corresponden con la última edición: Génova-Turín-Milán, Renzo Streglio ed., 1906 (3ª ed).

sono ormai *pochadeschi*” (Donna Paola, 1906: 13); otros pornográfico “forse appunto per questa carnevalata, che son gli amori che conducono al suicidio” (Donna Paola, 1906: 14), apostilla con sorna la autora. Por el contrario, a pesar de que la novela trata, entre otros temas “delicados”, el adulterio y el suicidio, sí le halaga el éxito moral obtenido porque, a su entender, la misión del escritor no consiste en hacer sólo una obra de arte, “la perfezione dell’opera deve essere mezzo, non fine a chi voglia che il proprio nome non muoia imbozzacchito innanzi il levare del sole” (Donna Paola, 1906: 15).

Por otra parte, en el amplio espectro de las posiciones y de la toma de conciencia de la literatura femenina decimonónica, esa manera positiva, agresiva - y también leal - de presentarse, característica del área lombarda, renunciando a la “manera” femenina acostumbrada, insinuante y un poco servil, podemos reconocerla en nuestra escritora; no en vano fue en esta región donde primero germinaron asociaciones femeninas y ligas sociales con gran actividad política y filantrópica, que trabajaban en defensa de los débiles y de los oprimidos, sin olvidar el debate sobre la crisis del papel de la mujer en la sociedad y sobre la “nuova etica”<sup>3</sup>.

Donna Paola, como la mayoría de las feministas de su época, defendía la igualdad entre los sexos e imputaba la menor creatividad de la mujer a los muchos siglos de opresión masculina, al tiempo que reivindicaba el derecho a la sensualidad y al uso libre del cuerpo. Una idea en boga en aquellos años afirmaba que el hombre, en lugar de ver a la mujer como realmente es, proyecta sobre ella imágenes “preconstituite, ideali, archetipiche o tratte dal proprio passato: l’immagine del semplice oggetto sessuale, la donna fatale, la musa, la vergine-madre” (Ellenberger, 1972: 342). De ahí que Viviana, la protagonista de nuestra novela, en sus cartas, que imagina publicadas tras su suicidio, traza su testamento espiritual y reivindica el reconocimiento de su personalidad lejos de los estereotipos femeninos que los distintos hombres de su vida le habían impuesto. Se trata de un alma atormentada y confusa, víctima de sus propias pasiones, que es incapaz de llevar hasta el final lo que le dictan el corazón y la mente y que no logra adaptarse a una realidad que no acepta en modo alguno.

Continuando con sus reivindicaciones feministas, Donna Paola señala que la misión de la mujer ha sido siempre natural, mientras que la del hombre sólo ha sido social: “la donna fu plasmata per esser femmina - in ogni caso - e nulla più”, mientras que “l’uomo fu plasmato per tutto [...], fuorché per essere maschio. [...] La sessualità

<sup>3</sup> Cfr. A. Buttafuoco, “Vite esemplari. Donne nuove di primo Novecento”, en AA.VV., *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Milán, Feltrinelli, 1988, pp. 139-163.

maschile è stata mantenuta ad incidente; la femminile è stata elevata ad istituzione” (Donna Paola, 1906: 19). Por ello, toda la existencia femenina gira en torno al pecado, ésta es la tragedia de las mil Vivianas de nuestro tiempo, señala la escritora; “per le donne – per tutte le donne – il peccato è l’ossessione; la sostanza del peccato, l’amore, è l’invasamento. Non si vive che per quello, sia tenendolo sempre dinanzi nell’ansia di sfuggirlo, sia tenendolo sempre dinanzi nello spasimo di goderne” (Donna Paola, 1906: 21). Y este es el error fundamental de la educación femenina, apunta nuestra autora; por ello, si el feminismo lograra que en la mujer desapareciera toda preocupación por su sexualidad, “esso sarebbe abbastanza benemerito, anche se altro non conseguisse” (Donna Paola, 1906: 22).

Estos temas, junto a la defensa del divorcio entre parejas infelices y la igualdad entre el hombre y la mujer, recibirán un fuerte impulso con la publicación en 1906 de la conocida novela autobiográfica *Una donna* de Sibilla Aleramo<sup>4</sup>, que tanto alboroto había de provocar en la opinión pública, llenando portadas de periódicos y obligando a posicionarse a los intelectuales del momento<sup>5</sup>. Como es de sobra conocido, la protagonista, infeliz en su matrimonio, decide abandonar no sólo al marido, sino también al hijo para emprender una nueva vida libre de todo tipo de ataduras.

Donna Paola fue siempre consciente de la profunda crisis que afectó a la mujer en los primeros años del siglo, por lo que en su obra será siempre un tema recurrente el desencuentro social y el malestar existencial de ésta; de hecho, en su primera novela aflora uno de los temas más “delicados” en la sociedad del momento: el amor entre mujeres. La protagonista Viviana, como hemos señalado anteriormente, reivindica una sexualidad desaprobada por las costumbres y por la moral de la época y antes de suicidarse le confiesa a su amiga Paola el amor que por ella sintió en la adolescencia:

Ho qui dinanzi questo tuo magnifico ritratto [...] Ma perché hai voluto darmelo, che mi ti mostra con le spalle nude? Conosci tu la strana, profonda influenza che ha su me la nudità femminile? E conoscendola, hai forse tu voluto accrescere, con l’offerta di una cotale fotografia, la grande attrattiva che hai sempre esercitato sui miei sentimenti e, quasi direi, sui miei sensi? Non credo – bench’io, forse, non ti abbia abbastanza nascosta, come avrei voluto, questa mia singolare debolezza” “ [...] Ricordi? Tu eri magrina, in quel tempo: avevi un piccolo collo, sottile come uno stelo, e pure i primi baci di donna, che soffre e che desidera, io te li ho dati lì, su quel sottile

<sup>4</sup> Hay que recordar que en este mismo año 1906 se lleva a cabo la tercera edición de *Le confessioni di una figlia del secolo* de Donna Paola a la vez que su obra teatral *Vortice* aparece en la revista del sindicalismo revolucionario “Pagine libere” (XI, 1 giugno 1906), fundada ese mismo año en Lugano por Oliviero Olivetti y por Arturo Labriola.

<sup>5</sup> Rosalia Jakobsen, célebre intelectual de origen danés y convencida defensora de la obra, promovió una encuesta sobre la felicidad de las mujeres en el matrimonio, que con el título *Inchiesta sulla donna e il problema dell’amore* se publicó en 1908 en la prestigiosa revista dirigida por Labriola. Intelectuales de la talla de Gozzano, Marinetti, Bontempelli, junto a otras personalidades del mundo de la cultura, se prestaron a afrontar una cuestión tan controvertida como esta.

collo mentre tu pettinando la massa di capelli ribelli, chinavi la testa” (Donna Paola, 1906: 57-59);

de este modo, nuestra escritora anticipa en ámbito literario un tema que en pocos años afectaría a la vida personal de Sibilla Aleramo, en concreto, a su relación con Cordula Poletti<sup>6</sup>.

La novela escrita en un estilo ágil y desenfadado, de lo que es consciente la propia autora, ya que “le ansie e le grida delle quattordici notti, in cui il libro fu scritto, vi fecero scivolar dentro non poche offese al bello italo stile” (Donna Paola, 1906: 14), está redactada en forma epistolar, el género más artificial desde el punto de vista literario y el más natural desde el punto de vista lógico, y toda la crítica dijo o insinuó en su momento que *Le confessioni* eran la propia autobiografía de Donna Paola, hecho que ella siempre negó de manera rotunda. La autora finge que su amiga Viviana en el lecho de muerte le encarga que entregue las cartas que ha escrito a sus respectivos destinatarios, para cambiar después de opinión y pedirle que las publique. Detrás de este recurso de silencio total del ‘autor’ mediante la transcripción, se oculta otra intención de mayor alcance e implicación estética: la despersonalización, la objetividad y la verosimilitud. En nuestra novela, las cartas tienen un único emisor, pero diversos destinatarios y constituyen un largo soliloquio, a manera de extensa confesión, por lo que este epistolario tiende a confundirse con el *diario íntimo* o las *memorias*. No obstante, en *Le confessioni*<sup>7</sup> de Donna Paola se da la particularidad de que a veces la estructura está muy cercana al diálogo, pero un diálogo del que, como si fuera una conversación telefónica, sólo escuchamos una voz, y el lector aventura, recompone los estados de ánimo y las réplicas del ausente.

De ambientación pobre y de gran indeterminación en el plano espacio-temporal, la narración parte de presupuestos veristas: se trata de la narración de un “caso molto eccezionale”, pero a medida que ésta avanza Donna Paola no logra distanciarse de las vivencias de la protagonista y termina por identificarse con el drama de Viviana, convirtiéndose ésta en cierto modo en un *alter ego* de la autora.

En las cartas se delinea poco a poco la personalidad de la protagonista que parece resultado de los más diferentes factores, entre ellos un tormentoso pasado de soledad

---

<sup>6</sup> En 1908 en el “Primo congresso femminile nazionale”, Sibilla Aleramo conoce a Cordula Poletti (Lina en sus escritos), una joven y prometidora bibliotecaria. La relación se interrumpió cuando ésta contrajo matrimonio con Santi Muratori, director de la Biblioteca Classense de Rávena.

<sup>7</sup> La autora contaba ya en Italia con el ejemplo del *Giovanni Episcopo* de D’Annunzio (1892) que constituye una prueba de la técnica de la “confesión” en primera persona del modelo dostoiévskiano y de las *Confessioni* de Maupassant.

con una madre que no le presta mucha atención y con un padre violento que las abandona a ambas. Además, la represiva educación religiosa en un convento, parece contribuir a su posterior rebeldía. Tras unos años de soledad, cede a las presiones familiares para casarse con un hombre rico, pero bastante mayor que ella.

Viviana, que recuerda a otras protagonistas de la narrativa contemporánea (pensemos en la Giacinta de Capuana), representa muchos aspectos emblemáticos de la condición femenina del siglo XIX, cuando la mujer burguesa sólo podía buscar su realización en el matrimonio y en la maternidad, quedándole, si no tenía fortuna, como último recurso, el convento o la servidumbre.

La utilización de la figura del médico y de su óptica como filtro del relato ofrecía al escritor naturalista la oportunidad de alcanzar la objetividad completa en la exposición, de ahí su estrecha relación. Lo importante era añadir a la obra un *quid* de excepcionalidad con el fin de atraer al público. Este recurso lo encontramos en la novela que estamos analizando con la particularidad de que es la protagonista la que habla al médico, “Al dottor Massimo”, y no al amigo, mostrándonos su verdadera personalidad. A él le cuenta las causas del fracaso de su vida y los motivos de su suicidio, entre otros que con treinta y nueve años se considera otra víctima más de la vida: “Alla mia età si muore per molte ragioni – voglio dire anzi che una donna, come me, non si uccide: son le cose della vita, che la uccidono” (Donna Paola, 1906: 82).

Reconoce que sólo dos cosas la hubieran podido salvar: la fe, que no tiene, y la maternidad, señalada por Donna Paola en la Introducción a la obra como fundamental en la mujer siempre que se la entienda al margen de la sexualidad: “E poichè la donna deve esser femina innanzi tutto, perchè deve essere madre, fate che della sua femminilità, della sua maternità ella non faccia soltanto ragione di virtù o di peccato, soltanto argomento di fisiologia, iniziale o finale” (Donna Paola, 1906: 23).

A mi entender, Viviana anticipa y sufre, en cierto modo, lo que será el “mal di vivere”, la enfermedad de la voluntad en los protagonistas de la narrativa *novecentesca*. Nuestro personaje es extremadamente sensible:

Io ho sempre sofferto in primavera. La primavera, non so perchè, mi è sempre stata funesta. La mia salute si altera in quelli, che pur sono così mirabili tempi di risurrezione. Sembra, quasi, che la mia non forte compagine vacilli e si esaurisca, nel ribollire di tutte le linfe che in noi, al pari delle piante, son così intima ragione di rigoglio” (Donna Paola, 1906: 195-6).

Quizás por ello, su idea del amor es absolutamente romántica, algo enfermiza y nada realista: “L’affettività grande del mio cuore è stata di troppo superiore, a quanto l’equilibrio di un sano organismo richiederebbe. Questa insanità passionale, che mi ha posseduta sempre, e di cui non ho mai potuto – e neppure voluto – disfarmi” (Donna Paola, 1906: 199). Consciente de su propio malestar reconoce que la razón principal “è risieduta nelle mille tortuosità della mia psiche, troppo complicata per essere sana” (Donna Paola, 1906: 200). Durante toda su vida había perseguido un placer que fuera al mismo tiempo ideal y material y ante el fracaso de su matrimonio, que, a su entender, los hijos hubieran salvado, porque “la maternità ha questo grande risultato: di placare il senso della femmina” (Donna Paola, 1906: 203), se lanzó en busca del *quid* “(passione-idealità-sensualità)”.

Viviana advierte al médico que no muere de ninguna enfermedad, salvo de “la malattia della mia volontà”: “Voi che conoscete la mia vita – e conoscete la mia anima ed il mio impasto fisico – non dovete stupire se, poste in contrasto di una esistenza inconciliabile, le mie facoltà psichiche non hanno saputo resistere, ed hanno trascinato nel disastro le energie della mia materia” (Donna Paola, 1906: 199).

En literatura, el código deontológico del médico que cura las enfermedades del alma excluía la posibilidad de que éste manifestase ningún sentimiento amoroso por su paciente. Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos racionales, el doctor Massimo no logra controlar sus emociones y se enamora de Viviana: “Voi siete squisitamente camaleontica, e però, in tutta la vostra mutabilità, voi presentate così diverse faccie e così diversi atteggiamenti, che l’uomo [...] non può non sentirsene turbato” (Donna Paola, 1906: 206), cometiendo – y es consciente de ello – un doble error, desde el momento en que este afecto, si por un lado conlleva la pérdida de objetividad necesaria que requiere su oficio (de hecho desconoce que el mal de la protagonista, como ella misma confiesa, se debe a la ingesta progresiva de veneno), por otro no puede esperar un final feliz. Sabe que ella no lo cambiará por Fabricio, el destinatario de la última carta, quien, sin pretenderlo, hace que Viviana tome la fatal decisión de suicidarse porque presiente que llegará el día en que él, más joven, se cansará de ella y de su amor exigente y la abandonará. El amor que siempre había soñado llega tarde a su vida, según la protagonista: “Tu hai sempre fatto parte della mia vita [...]. Non eri tu, ch’io voleva quasi bimba? [...] Non eri tu, ch’io voleva quasi donna? [...] Tu...sempre tu, sei stato nella mia vita” (Donna Paola, 1906: 307). Ya es tarde, repite Viviana, “Ed io voglio morire – non divenir pazza, mai! (Donna Paola, 1906: 322).

Recordando el esteticismo decadente, la protagonista, por razones estéticas e intelectuales concibe el amor supeditado al “fascino della bellezza”:

La bellezza física dell'uomo è stata sempre la prima a colpirmi, come elemento necessario d'amore. Questa soggezione al fascino della bellezza doveva muovere del resto, da ragioni puramente estetiche ed intellettuali, poiché in ogni caso il mio cervello è sempre stato il primo ad amare (Donna Paola, 1906: 201).

El médico reconoce que está enferma y señala: “Voi siete squisitamente malata e però possedete il fascino della morbosità” (Donna Paola, 1906: 206). En este momento la narradora toma la palabra para mostrar todo su escepticismo acerca de la eficacia terapéutica de la moderna ciencia psicológica:

Voi vedete dunque che, oltre le mie tendenze naturali – e quelle che voi chiamerete ‘stigmati di degenerazione’- io ho anche avuto, nel bilancio della mia esistenza, il peso di una educazione, che non fu certo la meglio scelta, per dare un indirizzo, più *socialmente* rigoroso, al mio temperamento fisico e psichico. Ed ora che mi uccido, io sono ancora – se non perfettamente sana – del tutto coerente (Donna Paola, 1906: 215)<sup>8</sup>.

Por lo demás, las razones del suicidio de Viviana nos las explica bastante bien Donna Paola en el “Prefacio” de su obra al señalar que el amor sólo es una función en la existencia de la mujer, pero esta función es, y debe ser, un fin en sí mismo. Si a la niña se le enseña esto, no tendrá que suicidarse como Viviana y “non avrà, soprattutto, bisogno di scrivere delle ‘Confessioni’, per giustificare i proprii errori e per farseli perdonare” (Donna Paola, 1906: 24).

Tras esta obra, las ideas anticonformistas de la escritora lombarda la convierten en estos primeros años del siglo XX en punto de referencia en los temas relacionados con la defensa de los derechos de la mujer, sobre todo, cuando en 1910 escribe un libro brillante y provocador, *Io e il mio elettore. Propositi e spropositi di una futura deputata* (Lanciano, Carabba), en el que desde una perspectiva poco convencional, condensa todas sus ideas sobre los problemas de la mujer en su vertiente social, política y legislativa. Naturalmente, la obra fue duramente criticada, entre otros motivos porque Donna Paola no duda en describir un imaginario Montecitorio como un lugar donde burocráticamente “ si discettava di divorzio d'ufficio e di scuole per il matrimonio, di

<sup>8</sup> Toda una línea de estudios clínicos de finales del XIX – como ha demostrado eficazmente Foucault – se orientaba hacia el concepto de degeneración, que los médicos habían utilizado “per designare quell'indebolimento” de la naturaleza humana “che la vita in società, la civiltà, le leggi ed il linguaggio condannano poco a poco ad un'esistenza fatta d'artifici e malattie”. Cfr. M. Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, París, P.U. F., 1963, p. 157.



parità giuridica e di integrità personale della donna” (Donna Paola, 1910: 41). Sin embargo, encontró defensores de prestigio como Rosalia Jakobsen, una autoridad crítica en la Florencia literaria de comienzos de siglo, que le dedicó una halagadora reseña en la *Tribuna* de ese mismo año anunciando la próxima aparición del libro y que Donna Paola, dando muestras de su carácter combativo y de su *vis* polémica, le enviará más tarde con una carta a su interlocutor Pietro Niccolini “non per invogliarla a leggere il libro, ma per mostrarle che non sono quell’imbecille che alcuno le ha dato ad intendere che io fossi e che, occupando uno fra i primissimi posti nella gerarchia letteraria femminile, ho diritto di essere esigente nel modo di trattamento”, y además con ánimo de defender su valía profesional, añade también, “perché Ella constatasse ancora una volta che non sono quella ‘prima venuta’ che le era stato suggerito di credere” (Mellone-Muscardini, 2015: 72).

El volumen es un tratado, un código, casi una enciclopedia, y esto que ciertamente es un mérito del libro se convierte también en un defecto para el lector. La densidad de la materia tratada ha dado al volumen una cierta pesadez que Donna Paola, más atenta al contenido, no se ha preocupado de corregir en la forma. El método utilizado para conducir el discurso es el diálogo y la polémica; subdividiéndose el primero en diez conversaciones referidas a los diversos temas tratados. La capacidad dialógica que la escritora utiliza en el trabajo “scambiando i ruoli degli interlocutori”, es original y prueba, “secondo una tecnica teorizzata da secoli, le argomentazioni e soprattutto il grado comunicativo del soggetto e del contenuto che si espone” (Stolfi, 2007: 156). Uno de los aspectos más interesantes del libro se centra en la visión de la mujer en el terreno de la política, donde es percibida como “un ibrido animale politico” asexuado. En el fondo del debate está el derecho al voto político femenino, que, como es notorio, tardará bastantes años en lograrse. Como señala Flavia Steno en una reseña periodística de 1910, en la que no ahorra comentarios positivos relativos a la autora y al texto en cuestión, el subtítulo del volumen, *Propositi e spropositi di una futura deputata*, es una burla, una ironía porque naturalmente Donna Paola no presenta su propia candidatura ni aspira a convertirse en diputada, está demasiado satisfecha con ser mujer para convertirse en un “ibrido animale político”. Ni siquiera se muestra aquí feminista, sino que nuestra escritora inventa un nuevo vocablo para expresar su pensamiento frente al recién nacido feminismo: se define “femminilista”, completando así la contraposición de los conceptos de “mascolinità” frente a “femminilità”. Ninguna mujer, señala Steno, ha escrito ni dicho lo que la escritora lombarda osa decir y escribir:

Ella osa per tutte. Non è Donna Paola e non è il suo lettore che discorrono in questo libro: sono la femminilità, la mascolinità poste di fronte: la femminilità nuova, intelligente, evoluta, cosciente, responsabile, armata di tutte le risorse acquistate attraverso secoli di sofferenza, di lotte, di spasimi, di esperienza, di sforzi che la vittoria ha ormai coronato [...] sollevata da tutte le ribellioni e da tutte le aspirazioni; e la mascolinità immutata, cristallizzata nell'orgoglio antico e nell'antico autoritarismo dispotico, insofferente di critiche, intollerante di rivendicazioni, ostile ad ogni ragionamento [...]. Eva, Minerva, Donna Paola hanno troppa esperienza della vita, dell'uomo, del mondo. Chi volete che ci prenda sul serio? (Stolfi, 2007: 157).

En estos años de comienzos de siglo en los que escribe Paola Baronchelli, la identidad femenina había sufrido profundas transformaciones y a la mujer se le presentaba un nuevo panorama en sus relaciones con el hombre y con la sociedad. Donna Paola es un ejemplo representativo del cambio que el movimiento de emancipación femenina estaba llevando a cabo en Italia, organizándose no sólo con el fin de divulgar sus ideas entre la opinión pública o de luchar para conseguir derechos de ciudadanía que no tenían, sino también para concienciar a las mujeres, que no eran conscientes del estado en que vivían. De ahí el significado de un libro como éste, considerado en su época como “il più importante libro di donna apparso da molti anni a questa parte, un libro di battaglia, un libro di polemica, un libro di coraggio e di fede” (Stolfi, 2007: 159).

Con el estallido de la primera guerra mundial, Donna Paola, comprometida en actividades de movilización patriótica y contraria a la posición apolítica de muchas de las organizaciones femeninas de la época, se inclina totalmente a favor de la intervención y de la movilización de las mujeres y con dicha finalidad escribe *La funzione della donna in tempo di guerra* (Firenze, R. Bemporad, 1915) y *La donna della nuova Italia. Documenti del contributo femminile alla guerra (maggio 1915-maggio 1917)* (Milano, Riccardo Quintieri, 1917)<sup>9</sup>.

Tras haberse iniciado en los años que siguieron a la unificación italiana, el movimiento a favor de la emancipación femenina, unido por la voluntad de lograr derechos sociales y políticos para la mujer, atravesó hasta el inicio de la guerra diversas fases cosechando más fracasos políticos y desilusiones que logros significativos. Algunas estudiosas como Annarita Buttafuoco han puesto de manifiesto que la guerra puso fin a la experiencia de la emancipación femenina al debilitar los principios morales

---

<sup>9</sup> Cfr. Para un mayor conocimiento de estas obras, vid. mi estudio “Mujer y nación en los escritos bélicos de Paola Baronchelli”, en *Estudios Románicos*, vol. 24 (2015), pp. 67-76.

que la caracterizaban<sup>10</sup>. De hecho, el movimiento político de las mujeres, desde hacía tiempo declaradamente pacifista e internacionalista, a medida que maduraba la idea de la intervención italiana, se mostró dispuesto, anticipándose incluso a otras formas de movilización ciudadanas, a ponerse “al servizio della patria”. Las asociaciones de las partidarias de la emancipación, que prepararon sus estructuras para afrontar los años de la guerra y desarrollar un papel específico en el campo de la asistencia y en el de la propaganda, eran las más comprometidas y organizadas de la época; entre estas destacan el *Consiglio nazionale delle donne italiane*, la *Associazione per la donna*, la *Unione femminile nazionale* y la *Pro-suffragio*, entre otras. Con la excepción de esta última que se ocupaba de sensibilizar a la mujer y a los políticos en la cuestión del voto femenino, las otras asociaciones, comprometidas políticamente en la obtención de nuevas normas legislativas o en la modificación de éstas, practicaban actividades de tipo asistencial y filantrópico<sup>11</sup>.

Entre las penalidades que afligían a la humanidad en el periodo comprendido entre 1870 y el inicio de la primera guerra mundial, dos eran los fenómenos que, a decir de una observadora inteligente como Donna Paola, habían dejado una huella inconfundible: la “crisi europea e la crisi femminile” (Donna Paola, 1917: 23). Dos acontecimientos paralelos, cuya equiparación es obviamente excesiva, sobre todo teniendo en cuenta la gravedad del conflicto político que estaba a punto de estallar, y que la misma autora considerará más adelante como una hipérbole o una *boutade*; no en vano su misma definición de “crisi” (Donna Paola, 1917: 22-23) vacía de contenido dicha comparación al poner el acento más en las cuestiones de malestar psicológico que en las de carácter socio-político. La periodista lombarda se afana, así, por centrar la atención de los lectores en el tema que de manera especial le preocupa: la transformación de la identidad femenina y las nuevas expectativas de la mujer en su relación con el hombre y la sociedad, demostrando con ello, cómo percibe la intelectualidad italiana de comienzos de siglo el profundo cambio que se está produciendo en el papel femenino tradicional: “la donna, che era stata sino a trent’anni addietro una consumatrice, è diventata poco a poco una produttrice”, señala Donna Paola, y este cambio brusco ha provocado un cierto desequilibrio en instituciones tan

---

<sup>10</sup> Cfr. A. Buttafuoco, *Sul movimento politico delle donne. Scritti inediti*, a cura di A. Buttafuoco, Roma, Utopia, 1987 y “Vite esemplari. Donne nuove di primo Novecento”, en A. Buttafuoco y M. Zancan (a cura di), *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, cit.

<sup>11</sup> M. C. Angeleri, *Dall’emancipazionismo all’interventismo democratico: il primo movimento politico delle donne di fronte alla Grande guerra*, [dprs.uniroma1.it / sites / default / files / 220. html](http://dprs.uniroma1.it/sites/default/files/220.html)

importantes como la familia, la vida pública, la jurisprudencia, la economía política, e incluso la religión,

perché la donna produttrice è una entità economicamente equiparabile all'uomo. E la donna economicamente equiparata all'uomo, deve – seguendo le massime realistiche del giorno – per forza di cose, per reazione automatica, equipararglisi in tutto quanto, mercè il suo valore di produttore, era fin qui riservato all'uomo (Donna Paola, 1917: 27).

No obstante, a veces la perspectiva adoptada por Donna Paola en su defensa de ciertos temas referidos a la emancipación femenina es poco convencional, discutiendo y rechazando incluso algunos estereotipos adoptados por los movimientos feministas de la época. De cualquier modo, no puede obviarse que el movimiento de emancipación no fue una experiencia homogénea sino que estuvo ligado a culturas y modelos de vida diferentes e incluso en ocasiones contradictorios, sin adhesiones a políticas ni a clases sociales determinadas. Según la eficaz imagen de Paola Baronchelli, en Italia

non una classe come già in epoche precedenti, ma un intero sesso, con tutti i bisogni e le passioni delle sue classi, si è spostato dalla periferia dov'era stato relegato fin lì a far da contrappeso morale all'eccesso dell'affarismo e dell'immoralismo mascolino, e si è portato al centro del sistema sociale (Donna Paola, 1917: 28).

En el curso de la guerra, el compromiso de muchas mujeres de la clase media intelectual en actividades de asistencia material y moral a los combatientes y a sus familias perseguía una doble finalidad: compartir el dolor causado por la guerra y paliar el sufrimiento que ésta provoca. El papel que jugaron estas asociaciones femeninas es un aspecto de la movilización patriótica poco estudiado hasta el momento. Paola Baronchelli nos ofrece una panorámica útil de las iniciativas de la movilización femenina en su libro *La funzione della donna in tempo di guerra*, escrito durante la contienda y muy cercano a la moderada posición emancipacionista del *Consiglio Nazionale delle donne italiane*, anteriormente citado. Cuando se desvaneció la esperanza de una rápida victoria, la guerra supuso también en Italia una revolución en lo que respecta a las funciones y a los comportamientos femeninos. Durante todo el conflicto, muchísimas mujeres sustituyeron a los hombres enviados al frente tanto en el sector agrícola como en el industrial. Por tanto, si había quedado demostrada la importancia de su función en el hogar, ahora se hacía necesaria su presencia en otro ámbito de la sociedad, porque la guerra, señala nuestra autora,

non si combatte ormai soltanto sui campi e i destini di una nazione non si risolvono più soltanto in merito a vittorie militari. La guerra si combatte nelle industrie, nei commerci, nell'agricoltura, negli scambi marittimi e terrestri, nei corsi del denaro, nella libertà dei traffici ferroviari, nella stabilità delle istituzioni [...] persino nella conservazione delle opere d'arte, dei tesori della tradizione e della religione (Donna Paola, 1915: 9-10).

Nacionalista desde el punto de vista político, Donna Paola fue, con Amalia Guglielminetti, Flavia Steno y Térésah, una de las pocas voces femeninas que, recién terminada la guerra de Libia, manifestaron su opinión sobre el tema en el volumen *Il nazionalismo giudicato da letterati, artisti, scienziati, uomini politici e giornalisti italiani*<sup>12</sup>. Más tarde, en 1917, con motivo de un artículo aparecido en la *Idea nazionale* de Roma, en el que se hablaba de la falta de sentimiento patriótico y nacional de las mujeres italianas, la autora afronta de nuevo esta cuestión preguntándose si la mujer italiana siente amor por su nación y, en caso de no ser así, cuáles son las causas. El asunto, señala, no radica en que la educación de la mujer burguesa italiana haya estado en manos de religiosas francesas e inglesas, como decía el articulista, sino que la cuestión, a su parecer, es aún más grave, porque

sta nella perfetta, assoluta, programmatica estraneità della donna alla vita nazionale, per cui nè alcuno le ha insegnato mai nè alcuno le ha permesso mai ch'ella si facesse almeno autodidatta nella scienza della vita politica ed economica della nazione, nella scienza della bellezza, della grandezza, della storia, della lingua, dello spirito, dei morti, dei figli venturi della Patria

que es lo que crea, según el autor del artículo “il senso vivo e concreto dell'amore per la Patria” (Donna Paola, 1917: 190). Por tanto, no se trata de enseñarles a las mujeres “ejemplos patrióticos”, que han conocido ya en la escuela, sino más bien de entender que el “patriottismo è un gesto” y “lo spirito della nazionalità una consapevolezza”.

En aquellos momentos de fervor patriótico, el sentimiento de pertenencia a una nación y la obligación moral de participar personalmente en un acontecimiento de tal relevancia como la guerra se debió en parte a la propaganda puesta en marcha por el gobierno italiano. Ninguna clase o grupo social escapó a la influencia de esta campaña global, ni siquiera la infancia<sup>13</sup>. En la literatura de guerra que se escribe para ellos el

<sup>12</sup> A cura di A. Salucci, Génova, Libreria Ed. Moderna, 1913, pp. 15 y ss.

<sup>13</sup> Sobre la implicación de los niños italianos en estos años convulsos (1915-1918), cfr. W. Fochesato, *La guerra nei libri per ragazzi*, Milán, Mondadori, 1996; A. Gibelli, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla grande guerra a Salò*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

tono se vuelve más sentimental, llegando a adquirir a veces una mayor gravedad en los textos escritos por mujeres, como es el caso que nos ocupa.

Para concluir, no podemos dejar de señalar el patriotismo de ascendencia *deamicisiana* presente en la trilogía<sup>14</sup> que Donna Paola escribe para la infancia con un único protagonista, modelo del buen italiano para las jóvenes generaciones en los años anteriores a la llegada del fascismo, Pippetto, un huérfano florentino que trabaja como recadero en una cerrajería. En *Pippetto vuol andare alla guerra*, el joven, al ver desfilar una manifestación de intervencionistas que gritan: “Vogliamo la guerra! [...] Viva la guerra! [...] Viva il Re!”, mientras que en la ciudad se multiplican las “riunioni, dimostrazioni, comitati, spettacoli di beneficenza, propaganda di preparazione, iscrizione di volontari, rottura di vetrine tedesche [...]” (Donna Paola, 1916: 126), decide alistarse y comprarse un uniforme y un fusil. Cuando se declara la guerra comparte con la gente su gran emoción: “La guerra, quando è santa come quella d’Italia, quando è fatta per una causa giusta e nobile, quando è il compimento di un sacro voto”, se dice a sí mismo, “la guerra quando è così, è un grande e sublime avvenimento, che nobilita tutta una età e la rende degna d’onore presso le generazioni future” (Donna Paola, 1916: 129). Como no tiene dinero, abandona la ciudad y decide irse solo “incontro alla guerra” (Donna Paola 1916: 257).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Angeleri, M. C., *Dall’emancipazionismo all’interventismo democratico: il primo movimento politico delle donne di fronte alla Grande guerra*. [Consultado en línea: [on.dprs.uniroma1.it/sites/default/files/220.Htln](http://on.dprs.uniroma1.it/sites/default/files/220.Htln) 25/03/2015]
- Baronchelli Grosson P. (Donna Paola), *Le confessioni di una figlia del secolo. Epistolario di una morta*, Génova-Turín-Milán, Renzo Streglio ed., 1906.
- Donna Paola, *Io e il mio elettore. Propositi e spropositi di una futura deputata*, Lanciano, Carabba, 1910.
- Donna Paola, *La funzione della donna in tempo di guerra*, Florencia, Bemporad, 1915.
- Donna Paola, *Pippetto vuol andare alla guerra*, Florencia, Bemporad, 1916.
- Donna Paola, *La donna della nuova Italia. Documenti del contributo femminile alla guerra (maggio 1915- maggio 1917)*, Milán, Riccardo Quintieri, 1917.

<sup>14</sup> *Pippetto vuol andare alla guerra*, Florencia, Bemporad, 1916; *Pippetto difende la patria*, Ibíd., 1920; *Pippetto fa l’italiano*, Ibíd., 1925 (aunque escrito en 1920).

Elenberger, H. F., *La scoperta dell'inconscio*, Turín, Boringhieri, 1972.

Mellone, F. - Muscardini, G., Gli spropositi di Donna Paola. Un corrosivo carteggio tra Paola Baronchelli Grosson e Pietro Niccolini”, *AOFL*, X (2015), 1, pp. 58-76.

Stolfi, V., *La collaborazione giornalistica di Flavia Steno con il “Secolo XIX” e “La Chiosa”*, Milán, Lampi di stampa, 2007.