

ArCiBel  Editores

LAS VOCES DE LAS DIOSAS

MILAGRO MARTÍN CLAVIJO
SALVATORE BARTOLOTTA
MICHELA CAIAZZO
DANIELE CERRATO

(EDITORES)

Las Voces de las Diosas

Milagro Martín Clavijo
Salvatore Bartolotta
Michela Caiazzo
Daniele Cerrato

(editores)

LAS VOCES DE LAS DIOSAS

Milagro Martín Clavijo, Salvatore Bartolotta, Michela Caiazza, Daniele Cerrato
(editores)

Colección: Escritoras y Escrituras

Grupo de investigación Escritoras y Escrituras de la Consejería de Economía,
Innovación, Ciencia y Empleo de la Junta de Andalucía

Dirección y coordinación: Mercedes Arriaga Flórez

Consejo asesor: Iris M. Zavala (Universidad de Utrecht), Mercedes González De Sande (Universidad de Oviedo), María Rosal Nadales (Universidad de Córdoba), Milagro Martín Clavijo (Universidad de Salamanca), Alejandra Pacheco Costa (Universidad Pablo Olavide), Elena Jaime de Pablos Universidad de Almería), Socorro Suárez Lafunete (Universidad de Oviedo), Ana María Díaz Marcos (Universidad de Connecticut), Antonella Cagnolati (Universidad de Foggia), Rosa María Grillo (Universidad de Salerno), Isabel González (Universidad de Santiago de Compostela), Sabrina Veneziani (Universidad de Bari), Estela González de Sande (Universidad de Oviedo), Elena López Torres (Universidad de Cádiz), Pilar Muñoz López (Universidad Autónoma de Madrid), Eduardo Viñuela Suárez (Universidad de Oviedo), Katja Torres Calzada (Universidad Pablo Olavide), Aurora López López (Universidad de Granada), Salvatore Bartolotta (UNED de Madrid).

Secretaría: Daniele Cerrato y Anna Marzio.

Vocales: Dolores Ramírez Almazán, Dolores López Enamorado, Carmen Ramírez Gómez y Gemma Vicente Arregui.

Diseño: Bane®

Imagen de portada: La Pitia de Adriana Assini

www.adrianaassini.it

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del “Copyright”®, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

ISBN: 978-84-15335-30-6

Imprime Publicisa

Depósito Legal

Abad, José, Universidad de Granada, <i>La construcción o el amor. La imagen femenina en “La Vita Nuova” y el “Canzoniere”</i>	13
Aguilar, Juan, Universidad de Sevilla, <i>Las voces femeninas del Seicento italiano</i>	27
Almeda Molina, Elena, Universidad de Granada, <i>Moda, lenguaje y cuerpo: un análisis de la identidad femenina en los albores del XIX</i>	41
Arias Bautista, María Teresa, Presidenta de la Agrupación Ateneísta de Estudios sobre la Mujer “Clara Campoamor”, <i>Mujeres en familia según la legislación castellana medieval</i>	61
Arroyo Vázquez, M ^a Luz, UNED, <i>El impulso a la presencia femenina en la esfera pública estadounidense durante la Gran Depresión y su percepción en España</i>	105
Bartolotta, Salvatore, UNED, <i>Madonna, Mer Girl</i>	121
Bermejo, Fernando, Universidad de Castilla-La Mancha, <i>El consumo de las mujeres jubiladas: análisis y proyección para España</i>	149
Boubara, Ada, Università di Salonicco, <i>La “voce profonda” di Antonia Pozzi</i>	173
Brescia, Graziana, Università di Foggia, <i>Minerva e la “voce della spola”</i>	187
Cagnolati, Antonella, Università di Foggia, <i>Tra marginalità e disciplinamento. L’immaginario simbolico sulla donna anziana nella cultura europea dei secoli XVI-XVI</i>	211
Caiazzo, Mika, Università di Siviglia, <i>Dee senza Dio. Proposte femminili anarchiche per la costruzione di una nuova sessualità</i>	227

Camps, Assumpta, Universidad de Barcelona, <i>La creatività femminile nella traduzione: la letteratura italiana contemporanea attraverso le traduttrici</i>	253
Cárdaba, Violeta, Escritora, <i>Asesinas reales, asesinas imaginadas (seductororas, encantadoras y gravemente perjudiciales para la salud)</i>	281
Casella, Letizia, Università di Siviglia, <i>Tullia D'Aragona</i>	
Casoli, Andrea, Università di Siviglia, <i>La Vita di Eleonora di Arborea di Bianca Pitzorno tra storia e romanzo, tra regola e eccezione</i>	301
Cerrato, Daniele, Università di Siviglia, <i>Voci di donne e di dee nella poesia di Elena Bono</i>	319
Cervini, Laura, Università di Bari, <i>“Il Sogno di Ursula”: parole su tela di Maria Negroni</i>	341
Ciancilla, Ilaria, Liceo Classico Gramsci di Olbia, <i>La terza esclusa: Sabina Spielrein tra Freud e Jung</i>	353
Ciccarelli, Laura, UNED, <i>Minerva et Venus in una: la figura di Sofonisba Anguissola</i>	379
Cosco, Silvio, Università di Siviglia–Università “Sapienza” di Roma, <i>Il brigantaggio e la religiosità: culto mariano e sacerdozio femminile all'interno delle bande</i>	419
Cosseddu, Mariolina, Storica dell'arte, <i>“Alice abita qui”. Il tema della femminilità consapevole nell'arte contemporanea</i> . Fabiola Ledda, Giulia Sini, Pietruccia Bassu, Cristina Meloni, Giusy Calia, Coquelicot Mafille	435
De Feo, Luca, Università di Trento <i>Le padrone di casa (editrice)</i>	451

De Martino, Delio, Università di Bari, <i>Le donne della storia e le dee del mito in pubblicità</i>	459
De Stasio, Loretta, Universidad del País Vasco, Vitoria, <i>La deificazione e rivalsa di Didone: da Cartagine a Bari, da Marlow a Capruzzi, in teatro, in musica e nei libretti d'opera</i>	477
Dimopoulou, Roumpini, Università Capodistriaca di Atene, <i>Giovanni Boccaccio incontra le antiche divinità nella sua opera: "De mulieribus claris"</i>	501
Evangelhelou, Konstantina, Università di Salonicco, <i>"Donne in frantumi", guerre non vinte</i>	525
Franchi, Roberta, Università di Aarhus, <i>Corpo, fede e identità femminile nel cristianesimo antico</i>	543
Frutos Martínez, Consuelo, Universidad de Santiago de Compostela, <i>Escritoras que retratan a escritoras: Verónica Franco, Isabella Morra y Sor Juana Inés de la Cruz interpretadas por Dacia Maraini</i>	565
Gentile, Brigidina, Escritora, <i>Mujeres Musas». El rechazo de Remedios Varo y Leonora Carrington</i>	593
Ghera, Francesco, Università di Sassari, <i>Da trent'anni si confessa in una pista da ballo</i>	607
González Clavijo, Eduardo, Universidad de Vigo, <i>Tilly Edinger: Al reconocimiento desde el aislamiento</i>	639
Graci, Salvatrice, UNED, <i>Otamà Kiyohara: un'artista giapponese a Palermo</i>	667
Gutiérrez Carou, Javier, Universidad de Santiago de Compostela, <i>Dorigista, una drammaturga dimenticata</i>	699

Kobilij, Sanja, Universidad de Banja Luka, <i>Corporeità e disagio di essere. Il rapporto madre-figlia in Madre e figlia</i> di Francesca Sanvitale, <i>L'amore molesto</i> di Elena Ferrante e <i>Pelle di marmo</i> di Slavenka Drakulić	723
Ladrón de Guevara, Pedro Luis, Universidad de Murcia, <i>Traduzione e rappresentazione di una femminilità non sempre esistita: il mito delle sirene</i>	737
Lambiase, Francesco, Università di Foggia, <i>Il viaggio letterario di Bartolomea da Matugliano in Italia</i>	767
Marcello, Elena, Università di Castilla-La Mancha, <i>Amazzoni seicentesche. Rappresentazioni dell'eccezionalità femminile</i>	781
Marchese, Dora, Università di Catania, <i>L'Eros fagico nella figura femminile da D'Annunzio a Calvino</i>	805
Marqués Salgado, Antonio Javier, Universidad de Oviedo, <i>La inmigración y el protagonismo de la mujer en el cine italiano</i>	829
Martín Clavijo, Milagro, Universidad de Salamanca, <i>Improvisadoras italianas del XVIII: "l'inutile e meraviglioso mestiere"</i>	847
Marzio, Anna, Università di Siviglia, <i>Il simbolismo insito nella figura di Medea di PierPaolo Pasolini</i>	877
Mata López, Isabel, Universidad de Salamanca, <i>La expresión del dolor :femenino? en una inscripción funeraria hispanohebreá bajomedieval</i>	893
Messina Fajardo, Luisa, A., Università di Roma 3, <i>La donna e il mondo dell'indumentaria in "Refranes o proverbios en romance" (1555) di Hermán Núñez</i>	907

Messina Fajardo, T. Antonietta, Universidad de Enna Kore, <i>it Voces de diosas abnegadas, mujeres-niñas, y mujeres demonio en el universo galdosiano</i>	939
Nocco, Giovanna, Università di Bari, <i>Deificazione corporeità femminile in Borges</i>	955
Palmegiani, Maria Elena, ESNE-Escuela universitaria de diseño, Oviedo, <i>L'influenza di Elsa Schiaparelli nel design di moda attuale</i>	981
Petruzzi, Carmen, Università degli Studi di Foggia, <i>Da Lucrezia a Serafino: storia di una dea che diventa santa</i>	1005
Picelli, Federica, Università di Siviglia, <i>Niki de Saint Phalle: Nana: una nuova era matriarcale</i>	1027
Pinna, Tomasino, Università di Sassari, <i>Inquisizione e linguaggi simbolici subalterni: il caso di Julia Carta</i>	1045
Pittalis, Paola, Italianista, <i>Nuoro: una genealogia femminile</i>	1067
Pozo, Begonya, Universidad de Valencia, <i>Escribir la frontera: cuerpo, género y migración</i>	1095
Priovolou, Stella, Università Capodistriaca di Atene, <i>Dalla Medea di Euripide alla Medea di Franca Rame— Dario Fo</i>	1119
Romera Pintor, Ángela Magdalena, UNED, <i>Un huis clos de la escritura femenina: Le dieu du carnage</i>	1129
Romero Frías, Marina, Università di Sassari, <i>«Emprendiesen obra tan ardua de tierras tan distantes...»: historia de las fundadoras del convento de religiosas Capuchinas de Sássari (Cerdeña) sacado de los escritos de las mismas</i>	1157
Rosal Nadales, María, Universidad de Córdoba, <i>La educación sentimental de la copla. Novias y esposas</i>	1185

Russu, Anna Grazia, Gruppo Amnesty Italia 279 – Olbia, <i>Quali mete alla meta? Scenari di inclusione/esclusione sociale per donne migranti</i>	1201
Sanfilippo, Maria Valeria, Università di Catania, <i>La Violetta di Sebastiano Addamo: voce silenziosa di una piccola dea</i>	1231
Sanna, Alessandra, Università di Granada, <i>Maria Carta tra musica e parole</i>	1259
Stucchi, Marianna, UNED, <i>Pedro Almodovar: muse dalla movida</i>	1269
Suárez Villegas, Juan Carlos, Universidad de Sevilla, <i>Ética desde la feminidad, comunicación y participación de las mujeres en el espacio público</i>	1297
Trovato, Roberto, Università di Genova, <i>La scrittura come vita e come gioco</i>	1321
Tsolkas, Ioannis Dimitrios, Università Capodistriaca di Atene, <i>Teti: la dea del mare nella letteratura italiana ed europea</i>	1347
Veglia, Laura, Istituto Magistrale De Amicis, Cuneo, <i>La poesia femenina indígena: De la casa del ombligo a las nueve cuartas. Una propuesta de análisis</i>	1371
Velasco de Castro, Rocío, Universidad de Extremadura, <i>El Marruecos colonial en las voces de Juanita Narboni y Farida Benlyazid</i>	1385
Veneziani, Sabrina, Università di Bari “Aldo Moro”, <i>Acqua: la fonte della salute. Denutrizione, pallore e disagio nella popolazione femminile di Bari tra 1800 e 1900</i>	1415
Virdis Limentani, Caterina, Università di Sassari, <i>“Un ben meritato sasso”. Scena e retroscena del monumento di Ulisse Cambi dedicato a Eleonora d’Arborea</i>	1427

Zappulla Muscarà, Sarah, Università di Catania, *Luigi Pirandello e Marta Abba "Come il famoso asino al mercato"* 1441

Zovko, Maja, Universidad de Zadar, *Las Penélopes de ahora: La mujer inmigrante en la literatura española actual* 1463

LA CONSTRUCCIÓN O EL AMOR LA IMAGEN FEMENINA EN LA *VITA NUOVA* Y EL *CANZONIERE*

José Abad
Universidad de Granada

“No, no existes y existes.”
(Vicente Aleixandre, *La destrucción o el amor*)

Entre finales del siglo XIII y mediados del siglo XIV, en una encrucijada decisiva para la sociedad europea occidental, un par de autores florentinos firmaron sendas obras, muy diferentes entre sí, dedicadas a dos figuras femeninas también distintas. La *Vita nuova* y el *Canzoniere* son, cada una a su manera, dos de las declaraciones de amor más apasionadas (y por momentos, apasionantes) de la Historia de la Literatura. En la *Vita nuova*, Dante Alighieri erigió un monumento poético a su amada Beatrice; en el *Canzoniere*, Petrarca alzó otro a la suya, Laura. El amor es, junto a los poetas y sus musas, el gran protagonista de ambos textos y, sin embargo, bastaría con escarbar un poco en esa arcilla blanda para descubrir -quizás para sorpresa o espanto de más de uno- que el «Amor» no basta al amante. Pero no adelantemos las conclusiones últimas de estas páginas.

DE CÓMO DANTE CONOCIÓ A BEATRICE

Estamos en Italia, a finales del siglo XIII, un tiempo de mudanza. Las ciudades, que se han independizado de la jerarquía y la autoridad feudales, están organizándose en torno al *Comune*, el espacio específico de la nueva clase emergente:

la burguesía¹. En este paso de una cultura clerical a una laica, que tardará aún mucho en consumarse, los máximos representantes de la cultura -poetas, intelectuales, profesores- están privilegiando el abrazo del cuerpo físico en detrimento del abrazo del alma (En fin, el primero, tan prosaico, es infinitamente más satisfactorio que el segundo, tan escurridizo). El amor y el deseo se convierten en los grandes temas de la nueva poesía: secular, burguesa y urbana. La *Vita nuova*, escrita entre 1291 y 1295, aparece en una zona de tránsito en la que el ayer (lo que llamaron Medioevo) ha comenzado a apagarse, pero mantiene su ascendiente, y el mañana (lo que llamarán Renacimiento) ya arde, pero aún está lejos de convertirse en incendio. No debiera sorprendernos que la obra siga interpretándose sea en clave religiosa, sea en clave terrenal; y no debe sorprendernos pues la *Vita nuova* es una cosa y otra, irremediablemente, aunque lo primero domine ampliamente sobre lo segundo.

En Beatrice, la amada de Dante, cohabitan la mujer de carne y hueso y el espíritu redentor pero, ¿cómo explicarlo?, en la *Vida nueva* la mística prevalece sobre el erotismo. Beatrice, el objeto de deseo del poeta, se presenta como la sublimación religiosa de dicho deseo según unas pautas medievales aún vigentes en las que, si acaso, se acentúa el aspecto subjetivo como una primera reafirmación de la individualidad². Beatrice,

1) Juan Carlos Rodríguez recuerda que “No se trata ya de esas ciudades de la Baja Edad Media que simplemente sirven (por su «mercado», por su estructura gremial, por su ideología) como contraposición al poder digamos «agrario» de la nobleza; no se trata sólo de esto. La idea de *ciudad*, tal como aparece en el siglo XIV en Italia [...], significa mucho más; significa el intento de gobierno (autónomo y transparente de alguna manera) por parte de las burguesías urbanas; el intento de consecución de un dominio político directo, no sólo de un reconocimiento de las nuevas relaciones sociales y mercantiles establecidas” (1990: 135-36).

2) Según Erich Auerbach: “lo *Stil Nuovo* ha questa particolarità, che la sua ispira-

que hubiera sido la perdición del creyente, se transmuta en vehículo de salvación mediante un eficazísimo ejercicio de conciliación de contrarios con una larguísima tradición literaria a sus espaldas. Hay quienes ensalzan que esta labor redentora recaiga en una simple mujer florentina (me refiero a quienes privilegian la exégesis laica), y no es un detalle sin importancia, en absoluto, pero estas lecturas obvian a menudo lo más evidente: el carácter imperativo de la idea de redención, de la necesidad de redención, de su urgencia. En la *Vita nuova*, Dante supedita sus deseos a sus deberes, y ese amor suyo (también carnal, también físico) se eleva en un plano espiritual merced a un sinfín de argucias sancionadas por la cultura medieval. Dada la inmensa cantidad de ejemplos a propósito, nos centraremos en el momento en que Dante y Beatrice se conocen:

Nove fiate già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto, quanto a la sua propria girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare. Ella era in questa vita già stata tanto, che ne lo suo tempo lo cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente de le dodici parti l'una d'un grado, sì che quasi dal principio del suo anno nono apparve a me, ed io la vidi quasi da la fine del mio nono. [Nueve veces después de mi nacimiento había ya dado la vuelta el cielo de la luz casi a un mismo punto, en lo que respecta a su propio

zione religiosa non è solo mistica, ma soggettiva in sommo grado: i suoi caratteri sono la potenza d'Amore quale mediatore della sapienza divina, il legame immediato della Donna col regno di Dio, la sua virtù di concedere all'amante fede, conoscenza e intimo rinnovamento" (2005: 26).

giro, cuando ante mis ojos apareció por vez primera la gloriosa dueña de mi mente, que fue llamada Beatriz por muchos que no sabían que así se llamase. Había estado ya ella en esta vida tanto, que en su tiempo el cielo estrellado se había movido hacia la zona del oriente una parte de las doce de un grado, tal que casi al principio de su noveno año se apareció ante mí, y yo la vi casi al final de mi noveno]. (II, 1-2)

En primer lugar llama la atención la dependencia de la numerología, una disciplina derivada del pitagorismo y llevada a su máximo esplendor durante el Medievo (Una disciplina típica de las sociedades iletradas: se cifra en números el valor simbólico de las cosas). Dante confiesa haber conocido a Beatrice cuando ambos contaban sólo nueve años; así pues, si Dante nació en 1265, el encuentro habría tenido lugar en 1274. Nueve años, hemos dicho: nueve. El dato no es inocente, pues el número 9 tiene un valor teológico importantísimo en tanto es 3 veces 3, el número de la Trinidad. Dante recurrirá a menudo al 3 y a diversos múltiplos suyos a lo largo de la obra (Por ejemplo, tres son los géneros literarios presentes: poesía, prosa y crítica literaria). En este pasaje apela de nuevo a él y lo que hubiera podido ser una tierna estampa entre dos niños (algo completamente ajeno a la sensibilidad de la época), acaba arrimándose a las ascuas de lo milagroso (infinitamente más pujante en el imaginario de entonces)³.

3) El propio Dante hace cuentas en un capítulo posterior: *Lo numero del tre è la radice del nove, però che, sanza numero altro alcuno, per se medesimo fa nove, sì come vedemo manifestamente che tre via tre fa nove. Dunque se lo tre è fattore per se medesimo del nove, e lo fattore per se medesimo de li miracoli è tre, cioè Padre e Figlio e Spirito Santo, li quali sono tre e uno, questa donna fue accompagnata da questo numero del nove a dare ad intendere ch'ella era uno nove, cioè uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade. Forse ancora per più sottile persona si ve-*

Hay más: en el momento de decir la edad de cada uno, Dante se sirve de parámetros distintos. Para informar sobre la propia edad, Dante cuenta las revoluciones del sol en el cielo, colocándose de esta manera bajo su influencia; se retrata a sí mismo, pues, como héroe solar. Para señalar la de Beatrice, sin embargo, recurre a las revoluciones de las estrellas, los puntos de referencia durante la noche, cuando las sombras han caído sobre el mundo: Beatrice es una guía en la oscuridad... Con estos detalles (de nulo valor histórico, pero indudable *autenticidad* poética⁴), Dante está convirtiendo a la mujer, entonces una niña, en un artificio con una función salvífica. Beatrice es presentada con el físico y los atributos de un enviado divino, un ángel: una “*angiola giovanissima*” la llamará. Aún más: sirviéndose de una autoridad del mundo clásico, Homero, Dante llega al extremo de mostrarla como “hija de Dios”:

Elli mi comandava molte volte che io cercasse per vedere
questa angiola giovanissima; onde io ne la mia puerizia
molte volte l'andai cercando, e vedeala di sì nobili e

derebbe in ciò più sottile ragione; ma questa è quella ch'io ne veggio, e che più mi piace. [El número tres es la raíz del nueve, porque, sin otro número alguno, por sí mismo hace nueve, tal como vemos de forma manifiesta que tres veces tres hacen nueve. De este modo, si el tres es autor por sí mismo del nueve, y el autor por sí mismo de los milagros es tres, es decir, Padre, Hijo y Espíritu Santo, que son tres en uno, esta mujer estuvo acompañada de este número nueve para dar a entender que ella era un nueve, es decir, un milagro; la raíz del cual, es decir del milagro, es únicamente la maravillosa Trinidad. Tal vez por persona más sutil se viera en esto aún más sutil razón; pero es ésta la que yo veo, y la que más me agrada]” (XXIX, 3-4).

4) E. Auerbach: “la poesia della *Vita Nuova* non è utilizzabile come materiale biografico in senso pragmatico: gli avvenimenti che vi succedono, gli incontri, i viaggi, i discorsi possono non aver avuto luogo nel modo che vi si dice, e non consentono neppure conclusioni che possano essere messe a profitto per la biografia. Ma per la biografia interiore di Dante, l'opera è decisiva” (2005: 55).

laudabili portamenti, che certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero: «Ella non pareva figliuola d'uomo mortale, ma di deo». [Muchas veces me mandaba él que procurase ver a este ángel jovencísimo; por lo que yo en mi puericia muchas veces la iba buscando, y de tan nobles y loables actitudes la veía, que con certeza podía decirse de ella aquella frase del poeta Homero: «No parecía ella hija de hombre mortal, sino de Dios»] (II, 8)

En este punto, no podemos sino aplaudir el felicísimo hallazgo del nombre de la amada, y digo “hallazgo” pues no está claro que tal mujer existiera o, de haber existido, que se llamara así (Si realmente existió, cabe la posibilidad de que, en el proceso de *literaturizarla*, Dante le cambiara el nombre). Beatrice es un nombre propio, el de un personaje literario, y es asimismo un adjetivo, lo que se corresponde perfectamente con su doble naturaleza, humana y divina. Con esta estrategia, Dante presenta a una mujer llamada “Beatrice” que, de acuerdo con la etimología del nombre, “da beatitud”, “hace feliz”, etc. De ahí el comentario previo: *la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare* (II, 1), es decir, muchos la consideraban fuente de “beatitud” ignorantes de que su nombre era precisamente Beatrice.

Hoy diríamos que Dante adecenta su pulsión amorosa. En realidad, el ardid tiene mucho más alcance. Al trascender el objeto deseado se trasciende también el sujeto deseante. No se trata sólo de que el amante se perfeccione a través del amor, no; mediante la divinización de Beatrice, Dante está promoviéndose para un ascenso en el escalafón jerárquico. No le basta el papel del enamorado. Al divinizar a la amada, el amante es ungido por ella, aunque la categoría de profeta

que Dante reclamó para sí solamente se hará explícita en una obra posterior, un poema que quiere ser “una nueva Biblia” para la cristiandad, *La Divina Commedia*⁵, en donde el amor de Beatrice será el salvoconducto que permitirá a un simple mortal, él, recorrer los mundos ultraterrenos del Infierno, Purgatorio y Paraíso. Para recoger esta cosecha, el poeta tuvo que sembrar previamente aquellas semillas.

Hoy, siete siglos después de su redacción, ese paseo por el Más Allá se ve como una hermosísima “ficción poética” -lo es, sin discusión-, pero en su momento la cuestión era bastante más espinosa, pues la mayoría de la gente creía en la existencia real en los mundos descritos por el poema. Si *La Divina Commedia* se entendió como una especie de visión mística⁶, a Dante debieron verlo como un elegido. Y al poeta no podía escapársele el peso de esa ficción suya.

DE CÓMO PETRARCA CONOCIÓ A LAURA

La situación es análoga en el caso de Petrarca, al menos en sus primeros compases. Por ejemplo, sabemos que Petrarca tuvo dos hijos con dos mujeres diferentes, pero ignoramos

5) Giorgio Petrocchi: “Naturalmente è soprattutto sulla Bibbia che si svolge l'*esplanatio* dantesca, e in essa emerge, per profondità di annunci e di riferimenti simbolici, l'*Apocalisse* di san Giovanni. Alla luce di questa interpretazione tutti i simboli della *Commedia* trovano la loro collocazione esatta nel contesto di quel grande messaggio profetico e visionario che il *poema sacro* vuol essere, vera e propria nuova Bibbia per gli uomini della presente e della futura generazione” (2004: 125)

6) Según Bruno Nardi, *La Divina Comedia* se entendió como una “vera visione profetica, apparsa dopo le accese meditazioni sull'*Eneide* e sulle visioni profetiche e apocalittiche della Bibbia [...] E se visioni e rivelazioni ebbero S. Francesco e i suoi compagni, perché non poteva averne Dante? Né d'altra parte, è necessario che il lettore moderno pensi e creda quel che Dante ha pensato e creduto della sua vicenda, bensì che egli intenda e giustifichi storicamente quel modo di pensare, senza ritenerlo demenza”, citado por Petrocchi (2004: 128).

todo de ambas, pues el poeta no le hizo un hueco a ninguna en sus escritos. En cambio, parece que supiéramos algo más o lo suficiente de Laura, la mujer ideal que cantó en numerosos versos; se dice que era de Aviñón, que estaba casada... La verdad es que nadie ha demostrado convincentemente la existencia de Beatrice o Laura. De ellas lo único que sabemos es cuanto nos dijeron sus cantores, y en Dante y Petrarca todo es demasiado perfecto; sospechosamente, *demasiado literario*. En el caso de Petrarca, además, las dudas son legítimas, pues contamos con la sospecha previa de un contemporáneo y amigo íntimo suyo, Giacomo Colonna, que reconocía que el poeta había creado un intrincado artificio en torno a Laura⁷.

Centrémonos, una vez más, en el momento del encuentro entre él y ella. En varios textos, Petrarca dice haber conocido a Laura el 6 de abril de 1327 y que ésta murió otro 6 de abril, el año 1348; en dos sonetos del *Cancionero* dice así:

Mille trecento ventisette, a punto
su l'ora prima, il dí sesto d'aprile,
nel laberinto intrai, né veggio ond'esca.
[En mil trescientos veintisiete, el día
sexto de Abril, en la primera hora,
entré en el laberinto sin salida]. (CCXI, vv. 12-14)

Sai che 'n mille trecento quarantotto,
il dí sesto d'aprile, in l'ora prima,

7) Tenemos noticia indirecta de estas críticas por la epístola que Petrarca escribiría a Colonna años después, ahora en las *Familiares* (II, 9): *¿Qué dices ahora? Que inventé el hermoso nombre de Laura para poder hablar de ella, para que por ella muchos hablaran de mí; y que, en realidad, Laura nada es en mi ánimo, sino quizá el lauro poético al que suspiro, según atestigua mi estudio prolongado e infatigable; y que, por el contrario, acerca de la verdadera Laura, cuya belleza parece cautivarme, todo es un producto de mi arte, los poemas son fingidos y simulados los suspiros.* (Petrarca 1978: 252)

del corpo uscío quell'anima beata.-
[Sabes que en mil trescientos cuarenta y ocho
el día seis de abril, y a la hora prima,
dejó su cuerpo aquel alma bendita] (CCCXXXVI, vv.
12-14)

Se diría hecho a propósito, ¿no? En realidad, a propósito se hizo.

En un ensayo ahora clásico, Carlo Calcaterra desveló el valor simbólico de ambas fechas. Según el Libro del Génesis, Dios habría creado a Adán el sexto día del primer mes de la creación (en la tradición bíblica, abril); según los evangelios, Jesucristo habría muerto en la cruz, cerrando idealmente el plan divino, el 6 de abril del año 0 de nuestra era. Si nos atenemos a una interpretación no tendenciosa, cabría entender que, para Petrarca, el encuentro con Laura equivale a su nacimiento a la vida (Petrarca se ve a sí mismo como el primer hombre), mientras la muerte de ella, al ser paragonada a la de Cristo, presupone la transfiguración de un mortal en un ser divino: la bondad de Laura le garantizaba un lugar en el Cielo (Por amor, se cometen insensateces aún mayores). En vez del valor histórico -insustancial, si no inexistente-, a Petrarca le interesaba la dimensión moral de tales fechas⁸.

Sigamos aún en el campo de la numerología. En su obra poética, por influencia esta vez de San Agustín, Petrarca dio un relieve especial al número 7 (todavía hoy, el 7 es

8) "Le notazioni cronologiche, aggiunge Calcaterra, non avevano per Petrarca solo un valore storico-temporale per se stesse, ma stimolavano a una parallela ricerca e conquista di significati altamente morali. I numeri, riguardati in rapporto con lo svolgimento dei fatti umani, perdevano pertanto il loro rigido aspetto cronologico per diventare simboli e indizi di una realtà nascosta ma eticamente significativa" (Dotti 2001: 13).

considerado el número de la buena suerte)⁹. Entre los muchos ejemplos a disposición, podría citarse el poema número XXX del *Cancionero*; dice allí:

che s'al contar non erro, oggi à sett'anni
che sospirando vo di riva in riva
[que si al contar no yerro, hace siete años
que suspirando voy de cumbre en cumbre] (vv. 28-29)¹⁰

Así pues, tenemos un número singular: el 7, y tenemos el número teológico por excelencia: el 3. Pues bien, el tercer múltiplo de 7 es 21. Y entre 1327, el año en que dijo haber conocido a Laura, y 1348, año de su muerte, hay veintiún años que le permiten escanciar idealmente su historia de amor. Como hemos dicho en líneas anteriores, todo es *demasiado literario*, demasiado perfecto. Sin embargo, aunque una primera impresión sea la de estar asistiendo a un simple calco de la estratagema dantesca, no es exactamente así. Beatrice y Laura no son intercambiables. ¿Qué las diferencia? El nombre, el significado depositado en cada nombre.

Petrarca juega poéticamente con palabras derivadas como “Aura” o “Aurora”, pero Laura (derivada del latín *laurum*) es sobre todo el “Laurel”, la planta consagrada a Apolo, símbolo de la sabiduría y de la gloria, y que en la tradición romana -reivindicada por Petrarca en tanto apasionado humanista-, en la antigua Roma *laureaba* (“coronaba”) al poeta aquí, en la tierra,

9) “Egli aveva letto in Agostino che «omnem volubilitatem huius temporis» veniva indicata con il numero sette, e ciò lo spinse a foggarsi, mediante Laura, un’immagine emblematica della propria vita” (Dotti 2004: 56).

10) La importancia del número 7 se ve en la misma concepción de este poema: se trata de una sextina, una composición de origen provenzal que consta de seis estrofas de seis versos más un remate final de tres versos, la *contena*, que sería curiosamente una séptima estrofa para la pieza.

no luego, en el cielo. Se diría que somos, Giacomo Colonna y nosotros, unos mal pensados. En absoluto. Contamos con la confesión del propio Petrarca; en el *Bucolicum carmen*, dice así:

Laurea cognomen tribuit michi, laurea famam, laurea divitias...

[Laura me dio un nombre, Laura me dio fama, Laura me dio riquezas...] (X, 376-377).

Se refiere a riquezas espirituales, por supuesto, pero no despreciemos alegremente una lectura laica en la que nos gustaría insistir. Para Petrarca, Laura es antes una mujer que un espíritu redentor. Incluso cuando, tras su muerte, se le presente como tal, será una presencia amistosa, no una enviada celestial, y aquí nos servimos de las palabras de Kenelm Foster:

Cuando Laura revisita al amante en la tierra, no va precedida de «Virgilio», ni acompañada de alegorías, ni de pompa ni de ceremonia, ni de séquito de Virtudes, ni de ninguna carroza, ni canción, grito o trueno [...]. No le alecciona, ni le regaña, tampoco declama. Pero a pesar de la dignidad de su porte, su compañía es muy dulce, incluso familiar, en el sentido que es comunicativa, hasta un grado inimaginable en Beatriz” (1989: 67-68).

BEATRICE Y LAURA, FRENTE A FRENTE

Dante y Petrarca coinciden en lo general. En lo concreto, sin embargo, la postura del segundo es decididamente más terrenal. El medio siglo que media entre la *Vita nuova* y el

*Canzoniere*¹¹ ha servido para consolidar un nuevo régimen social, el burgués, que prefiere obtener beneficios y premios (laureles) aquí y ahora, a obtenerlos luego, Más Allá. A Dante Alighieri es más fácil colocarlo en la estela de San Francisco de Asís que junto a Francesco Petrarca, mientras éste debe verse como un abanderado de los tiempos modernos y precursor de figuras decisivas en la edad moderna; pienso concretamente en Nicolás Maquiavelo (Vid. Abad 2008: 67-83). Algo se ha roto, irremediablemente, en los pocos años que median entre uno y otro. El escolasticismo ya no tiene cabida en Petrarca. Así pues, en una hipotética *Historia de la literatura amorosa*, Dante nos permitiría cerrar un capítulo, en tanto Petrarca abriría el siguiente.

En el retrato de la amada se refleja también el amante. Al presentarse en las vestes de enamorado, el poeta se retrata a sí mismo como es o, preferiblemente, como le gustaría ser. El poeta se retrata como se ve o, preferentemente, como le gustaría ser visto. Y el amor es la argamasa que le permite erigir una imagen propicia. Esto ha sido así desde mucho antes de Dante y Petrarca, y lo será hasta el fin de los tiempos. Al escribir, construimos. Dante se presenta como el elegido que recibirá su premio en el Más Allá; Petrarca, como el mayor poeta de su tiempo y su obsesión será recibir el laurel poético en Roma, según la usanza clásica. Este sueño se haría realidad en 1341: Petrarca entró en la Ciudad eterna -cómo no- un 6 de abril, y sería coronado dos días después (Vid. Dotti 2004: 86-89).

La influencia de ambos modelos, el de Dante y el de Petrarca, se ha perpetuado a lo largo de los siglos. En una

11) La *Vida nueva*, como se dijo, estaba acabada en el año 1295. La redacción del *Cancionero*, que se inició en 1342, se prolongaría hasta la muerte del poeta, en 1374.

de las mejores novelas escritas en el siglo XX (una novela de amor precisamente, pero en clave perversa) nos encontramos con este párrafo:

Dante se enamoró perdidamente de su Beatriz cuando ésta tenía nueve años y era una chiquilla rutilante, pintada y encantadora, enjoyada, con un vestido carmesí... y eso ocurría en 1274, en Florencia, durante una fiesta privada en el alegre mes de mayo. Y cuando Petrarca se enamoró locamente de su Laura, ésta era una rubia nínfula de doce años que corría con el viento, el polen y el polvo, una esquiva flor de la hermosa planicie que se extiende al pie de las colinas de Vaucluse. (Nabokov 2006: 449).

Quien así habla es Humbert-Humbert, un hombre que intenta justificar la atracción física que siente por una niña llamada Lolita, protagonista de la novela homónima de Vladimir Nabokov. Nabokov sabía que nunca faltan añagazas para respaldar los deseos más ocultos. “Literaturizar” el mundo es, en definitiva, instrumentalizarlo, de modo más o menos consciente.

En literatura, el amor existe... posiblemente.
La inocencia, no.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad, J., *Las cenizas de Maquiavelo*, Granada, Comares, 2008.
- Auerbach, E., *Studi su Dante*, Milán, Feltrinelli, 2005.
- Dante, *Vida nueva*, ed. Raffaele Pinto, Madrid, Cátedra, 2003.
- Dotti, U., *Petrarca Civile*, Roma, Donzelli editore, 2001.
- , *Vita di Dante*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- Foster, K., *Petrarca, poeta y humanista*, Barcelona, Crítica, 1989.
- Nabokov, V., *Obras completas III. Novelas (1941-1957)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006.
- Petrarca, F, *Obras I. Prosa*, ed. Francisco Rico, Madrid, Alfaguara, 1978.
- , *Cancionero*, ed. Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 1989.
- Petrocchi, G., *Vita di Dante*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2004.
- Rodríguez, J. C., *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1990.

LAS VOCES FEMENINAS DEL SEICENTO ITALIANO

Juan Aguilar González
Universidad de Sevilla

El siglo XVII en Italia, desangelado en literatura según algunos críticos, destacó en materia musical. En comparación con el equilibrio clásico, la música barroca fue considerada por algunos como demasiado exuberante, casi grotesca, aunque tales acusaciones cedieron pronto ante la evidencia de que la música barroca supuso una verdadera revolución: fue el siglo de la ópera (y la ópera buffa en el siguiente), de la sonata da chiesa y sonata da camera, así como del perfeccionamiento de los instrumentos ya existentes a cargo de las importantes familias italianas de los Stradivarius (o Stradivari), Amati y Guarnerius (o Guarneri). Es necesario decir que la música barroca sobrepasa la ficticia frontera que es el cambio de siglo, extendiendo su influencia más notable hasta 1750, fecha marcada por los expertos como punto de referencia para identificar el final del llamado Último Barroco (1700-1750), y el paso al clasicismo por coincidir con la muerte del genio barroco por excelencia, Johann Sebastian Bach (1685-1750); antes estuvieron el Barroco Temprano o Primitivo (1600-1660) y el Barroco Medio (1650-1700).

El siglo XVII marcó el comienzo de la ópera moderna con la que es la primera ópera completa conocida, *Eurídice*, del compositor Jacopo Peri, con música adicional de Giulio Caccini y libreto de Ottavio Rinuccini. No obstante, el personaje de mayor relieve de la época fue Claudio Giovanni Antonio Monteverdi (1567-1643), considerado el punto clave de la transición musical del Renacimiento al Barroco y autor

de las óperas *Orfeo* (1607), *Arianna* (1608) e *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1642) entre otras; también fue el creador del *stile concitato*, una poderosa declamación dramática duplicada por efectos orquestales.

Hubo otros tantos nombres ilustres: Vivaldi, Scarlatti, Torelli, Pergolesi, y nombres de sobra conocidos; sin embargo, en un trabajo sobre la importancia de las mujeres como es éste, me gustaría citar los nombres de algunas artistas que fueron igualmente capaces de poner música al siglo, a pesar de que la historia las relegue en la mayoría de ocasiones al olvido.

Algunas de las *prime donne* del espectáculo no fueron más que bufones de corte. Ellas, junto a gigantes, enanos y extravagancias varias se ocuparon del entretenimiento de corte cuando el gusto por lo refinado aún no se había impuesto. Con la llegada de los siglos XVI y XVII el entretenimiento se volvió más culto y recatado, lo que dio a las jóvenes virtuosas la oportunidad de demostrar su talento. Lo que en un principio era una diversión algo espontánea, con el paso del tiempo se fue profesionalizando.

A pesar de que hoy en día las mujeres músicas-compositoras nos resulten casi desconocidas, fueron muchas las que practicaron este arte con fortuna: la docta Hildegard von Bingen (1090-1179) participó brillantemente en la cultura del siglo XII, componiendo música y textos de carácter teológico, ascético, médico, etc; Sulpitia Lodovia Cessis (1567-1619), Anna Magdalena Wilcken (1701-1760), segunda esposa del excelente músico alemán Johann Sebastian Bach y gran soprano; Clara Schumann (1819-1896), la pianista más importante del siglo XIX; Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre (1665-1729), célebre compositora del reinado de Luis XIV y Luis XV.

Centrándonos en Italia, las voces de las mujeres en el canto comenzaron a ser tenidas en cuenta por primera vez en la corte de Ferrara, donde estas demostraron que con una instrucción adecuada la voz femenina podía suponer una extraordinaria novedad. El primer grupo que se creo no fue el conocido como *Concerto delle donne*, el más conocido, sino las mujeres de la *música secreta* de Alfonso II d'Este. Dentro de ese mismo grupo intervinieron también artistas del *Balletto delle donne* y viceversa.

Las mujeres que a la postre darían lugar al *Concerto delle donne* dieron sus primeros pasos como miembros de la *música secreta* del duque Alfonso II de Ferrara. Este fue el nombre con el que se conoció a la música de cámara con la que el duque se deleitaba en privado. En un principio contó con cuatro mujeres, las hermanas Lucrezia e Isabella Bendidio, Leonora Sanvitale y Vittoria Bentivoglio, acompañadas del napolitano Giulio Cesare Brancaccio (1515-1586), conocido en gran parte de Italia por su trabajo como actor, escritor y cantante. Brancaccio, debido a una disputa con Alfonso II, se vio obligado a dejar el grupo en 1583.

Escasísima es la información que tenemos de las cantantes: Lucrezia Bendidio (1547-?) era una mujer bastante conocida en el ambiente ferrarés. Además de ser durante bastante tiempo dama de compañía de Isabel d'Este, su excelente voz le valió el reconocimiento de artistas de la talla de Torquato Tasso, que se inspiró en ella para crear el personaje de Licori en el *Aminta*, y le dedicó numerosos poemas. Destacamos el siguiente, donde Tasso elogia la maravillosa voz de la joven, capaz de infundir amor:

Avean gli atti soavi e 'l vago aspetto
già rotto il gelo ond'armò sdegno il core;

e le vestigia de l'antico ardore
io conoscea dentro al cangiato petto;
e di nudrire il mal prendea diletto
con l'esca dolce d'un soave errore:
sí mi sforzava il lusinghiero Amore,
che s'avea ne' begli occhi albergo eletto.
Quando ecco un novo canto il cor percosse,
e spirò nel suo foco, e piú cocenti
fece le fiamme placide e tranquille;
né crescer mai né sfavillar a' venti
cosí vidi giammai faci commosse,
come l'incendio crebbe e le faville. (Tasso 1994: 6)

Isabella (1546-?), hermana de Lucrezia, gozaba también de una magnífica voz, por lo que no le fue difícil acompañar a su hermana en el grupo original del *Concerto delle donne*; Leonora Sanvitale (1558-1582), adquirió también fama notable incluso antes de formar parte del pequeño grupo de mujeres debido a que su madrastra era la hermosa Barbara Sanvitale (1550-1612). Se convirtió en condesa de Scandiano al casarse con Giulio Tiene.

Por último, Vittoria Bentivoglio es, de todas las cantantes de la “música secreta”, la que nos resulta más desconocida. Sabemos que nació en Ferrara y que perteneció a la noble familia Cybò. Bentivoglio formó parte también del grupo de mujeres que dieron vida al *Balletto delle donne*.

Aunque no formó parte del *Concerto delle donne* como artista, hemos de reseñar la importancia de Margherita Gonzaga para entender los inicios y el posterior desarrollo del mismo. Dejando claro que el creador del grupo fue el propio duque de Ferrara, la insistencia y el patrocinio de su joven esposa fueron determinantes para el devenir de un grupo

de mujeres que fue creado expresamente por su marido para entretenerla.

Margherita Gonzaga d'Este, duquesa de Ferrara tras casarse con Alfonso II en 1579, nació en 1564 de la unión entre el duque de Mantua Guglielmo Gonzaga y Eleonora de Austria, hija del emperador del Sacro Imperio Fernando I de Habsburgo. El matrimonio con Alfonso II fue de conveniencia, buscando la casa Gonzaga una alianza con la poderosa familia ferraresa y el duque un heredero que nunca llegó.

La duquesa fue la principal valedora del *Balletto delle donne*, donde su rol era de mayor importancia que en el grupo creado por su marido. Este era un grupo de mujeres no profesionales que se dedicaban al baile, canto y recitación. Al igual que sucedió con el *Concerto*, que podría ser visto como su “hermano mayor”, en un principio todas las mujeres que lo compusieron fueron simples aficionadas y no fue hasta 1579 cuando se transformó en algo más elaborado.

Margherita se involucró en este grupo, que sentía como verdaderamente suyo, e incluso bailó en algunas ocasiones. Además de ella, el *Balletto* estaba compuesto por Laura Peperara (o Peperara) (1550-1601), a quien la duquesa tenía en alta estima por su calidad como cantante y bailarina. Formó parte también del primer grupo de mujeres del *Concerto delle donne*, que no abandonaría hasta la disolución del mismo. Muestra de la importancia de esta artista fueron la enorme cantidad de poesías compuestas en su honor por Vittorio Baldini y Giovanni Gabrieli entre otros. Especialmente interesante nos resulta el poema que se reproduce a continuación, donde Torquato Tasso compara el canto de la joven con el armonioso sonido de la naturaleza:

Non fonte o fiume od aura
odo in piú dolce suon di quel di Laura;
né 'n lauro o 'n pino o 'n mirto
mormorar s'udí mai piú dolce spirto.
O felice a cui spira,
e quel beato che per lei sospira!
Ché se gl'inspira il core,
puote al cielo aspirar col suo valore. (Tasso 1994: 152)

Junto a Peverara, Anna Guarini, Livia d'Arco y Vittoria Bentivoglio también formaron parte del *Balletto delle donne*.

Anna Guarini (1563-1598) era hija del famoso Giovanni Battista Guarini, autor del *Pastor fido*. No se conservan apenas datos de su infancia, aunque sí que entró a formar parte de la corte de Ferrara a los diecisiete años gracias a su voz. Allí pasó a formar parte del *Balletto* y del segundo grupo de cantantes del *Concerto*, si bien casi no se conservan documentos de su paso por ellos pues, de entre todas las componentes, Guarini es de lejos la menos celebrada. El motivo podría ser la reticencia de otros poetas a halagar a la hija del mejor poeta de la corte.

La carrera de la joven cantante se vio truncada por motivos que nada tenían que ver con el talento. Tras su matrimonio con el conde Ercole Trotti todo fueron problemas. Su marido, tremendamente celoso, no veía con buenos ojos el puesto que ocupaba su mujer y es un hecho que a partir del matrimonio las apariciones de Guarini fueron cada vez más escasas. Para mayor desgracia, llegó a oídos de Trotti un rumor acerca de una supuesta infidelidad de su mujer con el capitán de caballería del duque. Temiendo por la incolumidad de la joven, el duque Alfonso II ordenó expresamente que no se tocara a Guarini, ya que la historia jamás pudo ser probada.

Desafortunadamente, Alfonso II murió en 1597 y la cantante se quedó sin su principal defensor. La reacción no se hizo esperar: Trotti, un cómplice, y Girolamo, hermano de Guarini, irrumpieron en la villa de Zenzalino donde Anna se recuperaba de una fiebre y la descuartizaron salvajemente con hachas y cuchillos. El nuevo duque, Cesare d'Este, consideró que Trotti había actuado legítimamente para recuperar su honor y le concedió el indulto.

Otra de las mujeres que participó en el *Balletto* fue Livia d'Arco (1563?-1611), que llegó a la corte ferraresa por expreso deseo de la duquesa. Margherita Gonzaga ya conocía a la joven, pues había sido parte de su cortejo, y deseaba contar con ella para su grupo. Livia tuvo la enorme fortuna de ser instruida en el violín por Luzzasco Luzzaschi y por el maestro del canto *a cappella* Ippolito Fiorino. Aunque en un principio no formó parte del *Concerto delle donne*, no tardó mucho en entrar a formar parte del mismo junto a Peverara y Guarini. A ellas se unirían más tarde mujeres llegadas de todo el norte de Italia para goce del duque, que disfrutaba tanto escuchando a su coro como exhibiéndolas ante las visitas. Entre las nuevas adhesiones destacaría la talentosa Tarquinia Molza, excelente poetisa emparentada con Francesco Molza.

El *Concerto delle donne* fue creciendo paulatinamente y en poco tiempo empezaron a ser consideradas una de las atracciones más prestigiosas de la corte, prueba de ello eran los emolumentos que recibían (unos 300 escudos, mientras que el maestro de canto recibía 135). En el siglo XVII las cantantes ya viajaban por toda Italia exhibiéndose y, lo que es más importante, sirvieron de modelo a los nuevos grupos de artistas que se formaron no solo en Italia.

El gusto por la música de corte se extendió rápidamente por Europa: en Francia, Caterina de' Medici (1519-1589)

instauró en Francia el gusto por la música; la reina Ana de Habsburgo (1601-1666) tuvo a su disposición una maestra de música con la que aprendió a tocar un instrumento; María Antonieta de Austria (1755-1793) fue una mecenas de la música. Fueron muchas las artistas que deleitaron los selectos conciertos de la nobleza: Angélique-Dorothée-Lucie Grétry, conocida por sus *divertissement*; Anne de la Barre, la artista preferida por el cardenal Mazzarino; Elisabeth-Claude Jacquette de la Guerre, famosa compositora y música en la corte de Luis XIV.

Precisamente Luis XIV fue el artífice de que en Francia se desarrollara la danza de manera profesional. Muestra de la importancia de la danza en aquel tiempo es el hecho de que el primer mandato real fuera la creación de la Academia Real de Danza en 1661, pionera en la enseñanza del ballet. Un dato clave para entender su pasión por la danza que normalmente se olvida es que el propio Luis XIV era, antes incluso de su ascenso al poder, primer bailarín del reino, y que recibió el apodo de Rey Sol tras interpretar a Apolo en *Le ballet de la nuit* en 1653, papel que sería suyo en exclusividad. Posteriormente, en 1672, se fundó la Academia Real de la Música, futura Ópera de París. Su misión fue la de difundir la ópera francesa y tuvo en el ministro Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) a su principal artífice.

El virtuosismo de las voces femeninas dio lugar a una evolución dentro del propio género musical. Tradicionalmente los madrigales eran compuestos para varias voces, pero la espectacularidad de las voces de las sopranos en los *solos* hizo que se comenzaran a componer obras para una sola voz, género que se conoce como *monodia* y que es una de las principales diferencias del paso de la música renacentista a la música barroca.

De esta manera, las mujeres empezaron a cobrar importancia en el mundo de la música, y fue entonces cuando comenzaron a despuntar nombres como el de Anna Renzi, que interpretó el papel de Deidamia en *La finta pazza* (1641), con texto de Giulio Strozzi y música del compositor Francesco Sacrati. La espectacular interpretación le valió el reconocimiento de la crítica y su presencia se convirtió en garantía de éxito. Fue una de las pocas mujeres que consiguió alcanzar unos honorarios desorbitados para la época, 500 ducados por actuación.

La primera mujer realmente conocida dentro del mundo de la música fue Francesca Caccini (1587-1640?), hija del ilustre miembro de la *Camerata* Giulio Caccini, que siguió los primeros pasos de su hija. Francesca mostró por primera vez su talento en *Euridice* (1600) con tan solo trece años en la boda del rey Enrique IV de Francia con Maria de Medici. Cuatro años después, el *Concerto Caccini* (nombre con el que era conocida la familia de artistas) repetiría actuación ante Enrique IV, quedando éste tan impresionado que le ofreció un puesto en la corte de Francia. En 1623 Francesca Caccini era la estrella absoluta de la corte medicea y sus ingresos, 240 escudos al año, eran sólo superados por el secretario personal del duque.

Poco después comenzó una fulgurante carrera en la que desarrolló también su talento como compositora, llegando a escribir incluso para la corte de los Medici. La acompañaron su hermana Settimia y la ejecutante Vittoria Archilei, junto a la inestimable ayuda del libretista Michelangelo Buonarroti “el Joven”. La Cecchina, sobrenombre con el que fue conocida, tuvo a su disposición un grupo de cantantes propio que instruyó personalmente.

Francesca Caccini aprendió a tocar con destreza arpa, guitarra y piano, aunque por lo que es realmente recordada es por ser la primera mujer que compuso una ópera. En realidad fueron cinco las óperas que escribió, pero cuatro de ellas siguen perdidas, así como gran parte de su obra. La única que ha sobrevivido es *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alsina*, que fue estrenada el 2 de febrero de 1625 con gran éxito. También fue la primera ópera que se representó fuera de las fronteras italianas, concretamente en Varsovia 1628, e incluso sigue siendo representada hoy día.

La Cecchina compuso además obras religiosas, seculares, vocales e instrumentales. En 1618 publicó *Il primo libro delle musiche a una e due voci* dedicado al cardenal Carlo Medici. Exceptuando esta última, todas las demás obras se han perdido.

Otro compositor ilustre, Giulio Strozzi, fue quien educó musicalmente a su hija Barbara Strozzi (1619-1677). Con su padre aprendió los fundamentos de la composición y el canto, y muy pronto se deshicieron en halagos los que albergaban dudas respecto a su talento. No obstante, siempre recibió críticas por un supuesto favoritismo del padre, cosa que desmintió publicando arias, madrigales, duetos y ocho libros de cantatas, más que ningún artista de la época. Al igual que otras mujeres artistas, fue atacada por su condición de mujer bajo el falso pretexto de un juicio crítico sobre su obra, como las maliciosas dedicatorias del escritor Giovanni Francesco Loredano (1606-1661), que más que hacer referencia a su obra aludían a una supuesta condición de cortesana.

El convento fue otro de los lugares donde las mujeres pudieron ejercer la música. De la vida de la boloñesa Chiara Marchesini se sabe poco: fue hija de un barbero cuyas deudas le obligaron a recluirla en un convento. Lo que podría parecer

un contrasentido, debido a la gran cantidad de dinero que costaba mantener una hija en un monasterio, se entiende solo con la calidad musical que destilaba Chiara. La joven fue admitida en el convento sin dote alguna, a cambio de trabajar como organista para el mismo. Hecho aún más insólito fue que la Sagrada Congregación le concediera un permiso para estudiar música en casa, a fin de que pudiera perfeccionar sus habilidades y fuera así de más provecho al convento.

Laura Bovia fue también un caso excepcional, aunque por desgracia tampoco se sabe demasiado de ella. Bovia fue monja en el convento de San Lorenzo en Boloña, aunque su valía como cantante le permitió cambiar el monacato por la corte de los Medici. Según Monson (2000), la cantante empezó a ser conocida a partir de una carta del noble teólogo Federico Pendaso, en la que decía que se deshacía en halagos ante el talento de la joven.

A pesar del éxito de Bovia, las artistas que ejercieron en convento no vieron salir su música más allá de los muros, lo que resulta coherente si tenemos en cuenta que la mayoría de los conventos eran de clausura. Pocos casos notables se conocen como el de Marchesini o Lucrezia Orsina Vizzana (1590-1662), otra monja de gran talento. Sólo en los últimos tiempos y gracias a los trabajos de Robert Kendrick, Colleen Reardon, Kimberlyn Montford y Craig Monson (2000), quien dedica un interesante artículo a las hermanas músicas de Boloña, podemos saber algo sobre estas artistas olvidadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adkins Chiti, P., *Donne in musica*, Roma, Armando, 1996.
- Bertoni, G., “Lucrezia Bendidio e Torquato Tasso”, en *Poeti e poesie del Medio Evo e del Rinascimento*, Modena, U. Orlandini, 1922, pp. 273-318.
- Bianconi, L., *Storia della musica: Il Seicento*, Torino, EDT, 1991.
- Bonaventura, A., “Un ritratto della ‘Cecchina’”, *La Cultura Musicale*, n. 6, 1922, pp. 7-12.
- Booker, M., *The Work of Women Composer from 1150 to 1995*, Great Britain, Arthur H. Stockwell Ltd, 1996.
- Bufozer, M.F., *La musica barocca*, Milano, Rusconi, 1989.
- Caccini, F., *Il primo libro delle musiche*, Firenze, Stampiera di Zanobi Pignoni, 1618.
- Camiz, F. T., “La Bella Cantatrice: I Ritratti di Leonora Barone e Barbara Strozzi a Confronto”, *Musica, Scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento. Atti del convegno internazionale, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin 13-15 dicembre 1993*, Venezia, ed. Francesco Passaore and Franco Rossi, 1996, pp. 285-294.
- Campotti, G.-Solerti, A., *Luigi, Lucrezia e Leonora d’Este*, Torino, Loescher, 1888.
- Carapezza, P. E., “Musiche e muse: Compositrici nel Rinascimento (Music and muses: Women composers in the Renaissance”, *Musica senza aggettivi: studi per Fedele d’Amico, a cura di Agostino Ziino. Quaderni della Rivista italiana di musicologia*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 21-30.
- Ceserani, R., “Bendidio, Lucrezia”, *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1966, pp. 233-7.

Cohen, A.I., *International encyclopedia of women composers*, New York, Books & Music, 2 vol., 1987 [1981].

Cusik, S. G., "Thinking from Women's Lives: Francesca Caccini after 1627", *The Musical Quarterly*, LXXVII, 1993, pp. 484-507.

De la Fage, A., "La prima compositrice di opera in musica, e la sua opera", *Gazzetta musicale di Milano*, n. 6, 1847, p. 323.

Drinker, S., *Music and women: the story of women in their relation to music*, Washington, Zenger Publishing, 1977.

Durante, E., *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, Firenze, S.P.E.S., 1979.

Fenlon, I., "Francesca Caccini", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, IV, London, ed. S. Sadie, 2001, pp. 775-77.

Glixon, B. L., "New Light on the Life and Career of Barbara Strozzi", *The Musical Quarterly*, 81/2, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 311-335.

---, B. L., "More on the Life and Death of Barbara Strozzi", *The Musical Quarterly*, 83/1, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 134-141.

Inglis, K., *Le Musiche di Barbara Strozzi*. Tesi di laurea, Pavia, U. degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, 1987.

Knighton, T.-Fallows, D., *Companion to Medieval and Renaissance music*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1998.

Masera, M. G., *Francesca Caccini: una musicista fiorentina del Seicento*, Firenze, Felice Le Monnier, 1942.

Newcomb, A., *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press 1980.

Pannella, L., "Caccini, Francesca", *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, XVI, 1973, pp. 19-23.

Pendle, K., *Women and Music: A History*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

Predota, G. A., "Towards a reconsideration of the 'Romanesca': Francesca Caccini's Primo Libro delle musiche and contemporary monodic settings in the first quarter of the seventeenth century", *Ricerchare: Rivista per lo studio e la pratica della musica antica*, n. 5, 1993, pp. 87-113.

Raney, C., "Strozzi, Barbara", *New Grove Encyclopedia of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, p. 294.

---, C., *Francesca Caccini, musician to the Medici, and her primo libro (1618)*, Ann Arbor, UMI, 1998.

Rime per Lucrezia Bendidio, Luigi de Vendittis editore, Torino, Einaudi, 1965.

Silbert, D., "Francesca Caccini, called 'La Cecchina'", *The Musical Quarterly*, XXXII 1956, pp. 50-62.

Stefani, G., *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1974.

Tasso, T., *Le rime*, a cura di Bruno Basile, Roma, Einaudi, 1994.

Testi, F., *La musica italiana nel Seicento*, 2 vol., Roma, Bramante, 1970-1972.

Vasilakopoulos, B., *Francesca Caccini and her La liberazione de ruggiero dall'isola d'alcina*, M.A. diss., University of Connecticut 1999.

MODA, LENGUAJE Y CUERPO: UN ANÁLISIS DE LA IDENTIDAD FEMENINA EN LOS ALBORES DEL XIX

Elena Almeda Molina
Universidad de Granada

INTRODUCCIÓN

La historia del traje es la historia de la civilización. Durante gran parte de la Historia las sociedades primitivas han funcionado ajenas al juego de la moda; no obstante, se hace necesario establecer todas las relaciones y motivaciones posibles que construyen nuestra historia y narrarla, en última instancia, con la imagen, la forma, las texturas, el color, la palabra. Al acercarnos al estudio de este fenómeno tenemos la obligación no sólo de conocer la historia y evolución del mismo, sino que también se nos impone una capacitación para comprenderlo y reinterpretarlo. Nos interesa la evolución histórica de la indumentaria con sus propias implicaciones de tipo social, ideológico, moral, estético y lingüístico. Vestirse, adornarse, transformarse, en definitiva.

Dicha evolución incluye aspectos geopolíticos, económicos e incluso religiosos -en efecto, para hablar de moda necesitaríamos realizar un trabajo interdisciplinar que abarcara la antropología, sociología, psicología, economía e historia. Por tanto, si se excluyera el análisis de ésta en sí misma, de cada vestido, de cada prenda, de cada pieza, de los complementos y de las modificaciones y transformaciones que en ella se han ido produciendo a lo largo del tiempo, obtendríamos una visión mermada y parcial de este fenómeno global. Esto es tanto como decir que la interpretación de la historia del vestido y de la moda es tan importante como la

historia misma. Y de igual modo, resulta imprescindible la advertencia de que hay una historia de la moda propiamente dicha, desde que comienza la revolución industrial y aparece la sociedad de consumo, y otra que es la historia del precedente de la moda, que comienza con la transformación del Viejo mundo.

La moda pues constituye una actitud ante la vida ligada indiscutiblemente al concepto de cultura, comporta y configura actitudes sociales (bases de las grandes transformaciones) y rasgos actitudinales de la humanidad; implica continuos cambios y en el seno del realce que establece entre lo individual y lo efímero ensalza su propio poder de seducción. Precisamente uno de sus principales rasgos definitorios es el concepto de cambio regular y sistemático, eje del sistema de la moda (Díaz Marcos 2006: 18).

La moda es una invención dieciochesca. Surge en el XVIII en la corte versallesca de Luis XIV (único personaje que podía mantener el estilo de vida que él mismo instauró y que estaba íntimamente relacionado con el lujo exquisito y excesivo y la ociosidad de hombres y mujeres) en el seno de una sociedad, la francesa, con un grado mínimo de movilidad, asociada a la etiqueta de la Corte (Díaz Marcos 2006: 19). En este preciso momento asistimos al nacimiento del gusto y de la conciencia estética. Y si fue antes España lugar de referencia para toda Europa, ahora será Francia, pues como dice J. Laver, “el enorme prestigio de la Corte de Versalles produjo en toda Europa una predisposición a aceptar el dominio de Francia tanto en materia de moda como de otra índole” (Laver 2008: 129). El país francés, filón de magisterios, dominará entonces los ámbitos de la moda. Y es sintomático que en España se inicie el siglo de la razón con la subida al trono del nieto de Luis XIV, Felipe V, que propicia la introducción de

las modas y costumbres de Francia de uno modo absoluto. Lo que no alcanzaban a imaginar los hombres y mujeres del XVIII es que unos años más tarde y como fruto de los nefastos acontecimientos político-sociales que acaecieron, se produciría una reacción a esta invasión francesa tan desmedida que tuvo sus protagonistas en los majos y majas pintados por Goya y que también con la vestimenta reivindicaban el modo de ser genuinamente español –si bien esta consabida oposición no está tan clara en los documentos. De hecho, la guerra contra Francia brindó la oportunidad de ensalzar unos valores nacionales en nombre de la gritada libertad que se aceptaron como identitarios en lo que se refiere a indumentaria y que recaían en especial en la figura de la mujer.

Los Borbones comienzan un proceso de racionalización del comportamiento como parte de su proyecto ilustrado en el que el concepto de “civilización” se intenta colar por todos los ámbitos de la sociedad, aunque en aquellas ciudades más abiertas a las novedades –Sevilla, Madrid, Barcelona, Cádiz– surgieron conflictos como resultado del intento de reforma de las costumbres, acogida de todo lo francés y pervivencia de lo castizo. Principios imprescindibles de esta nueva forma de vida civilizada eran las fórmulas galantes y la cortesía, las tertulias y los cafés, el teatro y los bailes de máscaras. En todos estos lugares brillaba la imagen femenina con luz propia, pues era la principal protagonista, y tras todas estas nuevas actitudes y comportamientos había una importante carga ideológica, una postura adoptada voluntariamente y una lógica apariencial fundamentada en la opinión pública y en el deseo de novedad. Poco a poco, a lo largo del siglo la figura femenina alcanza un mayor poder social afirmándose en los campos de las artes, la política, la literatura (Leira Sánchez 1997: 160); se convierte en la reina indiscutible de los salones –con la reina de Francia

a la cabeza- y selecciona cuidadosamente su vestuario, para desgracia de la economía de su hogar.

El disfraz lo proporcionaba la moda importada de Francia. Y con la apariencia externa la mujer traslucía sus condiciones de vida, pues la indumentaria se consideraba un signo externo de distinción social. Lo esencial era la imagen proyectada, que durante un período del XVIII, el correspondiente al rococó, llegó a todo su apogeo y extravagancia, con profusión de peinados que se levantaban indecentemente, ornamentos que rozaban lo grotesco y tejidos refinados y suntuosos. Y cuando hablamos de indumentaria, las relaciones existentes entre el cuerpo, la mujer y la sexualidad se exacerban, pues las nuevas siluetas perfiladas con los cambios acaecidos en la época completaban esta apariencia de sofisticación y elegancia que tanto criticaron los intelectuales e ilustrados.

Junto a esta hegemonía cultural francesa, Inglaterra, donde florecía el poder de la burguesía y de la libertad, fue construyendo paulatinamente su apogeo marítimo y colonial, lo cual tuvo sus repercusiones en la moda (Leira Sánchez 1997:161). La revolución industrial dio al traste con las diferencias estamentales del Antiguo Régimen y comenzaron a importarse desde Inglaterra nuevos tejidos (algodón, muselina, linón, batista) que harán las delicias de Francia, que rápidamente comenzó a imitar el estilo sencillo y práctico de la burguesía inglesa. Para fines de siglo, dicha moda ha sido adoptada y transformada por Francia y desde aquí se importa al resto de Europa. España, en donde para entonces todavía el traje nacional estaba en boga, aunque también sometido a algunas modificaciones, no quedará ajena a esta evolución. Y así llegamos a final de siglo, cuando suben al trono de España Carlos IV y M^a Luisa de Parma, en cuyo reinado tienen lugar

los principales cambios que nos interesan para el objetivo de esta comunicación.

LA MODA FEMENINA DURANTE EL REINADO DE CARLOS IV Y M^A LUISA DE PARMA (1788-1808): CAMBIOS Y EVOLUCIÓN

Carlos IV y su esposa M^a Luisa de Parma, hasta entonces príncipes de Asturias, subieron al trono de España a la muerte del rey Carlos III, un 13 de diciembre de 1788. No obstante, la sombra del que fuera el mejor alcalde de Madrid, unido a la política anticortesana que se había instaurado desde los últimos tiempos y los acontecimientos revolucionarios del país vecino, hicieron de la corte de Carlos IV una corte empobrecida y castigada, que se ahogaría definitivamente con la guerra contra los franceses.

Antes de realizar un breve recorrido por la evolución histórica de la indumentaria femenina durante el reinado de Carlos IV, a caballo entre los últimos años del XVIII y los primeros del XIX, hemos de hacer una aclaración importante. Como afirma Amalia Descalzo y ya hemos adelantado, durante todo el siglo XVIII la moda es francesa, aún cuando la influencia inglesa haga notar su presencia. El caso de España es del todo singular, con la convivencia, por un lado, de la moda típicamente española –que acentuaba las tonalidades negras y pardas y se constituyó en un baluarte en contra de la intromisión de modas extranjeras- y por otro, de la moda internacional dictada por Francia. Al margen de ello, los reyes se afanaron por revelar los códigos internos de la corte a través de su indumentaria, componente esencial en la puesta en escena de la monarquía. La reina M^a Luisa era cliente de Rose Bertin, modista de María Antonieta, desde su etapa

como princesa de Asturias. El vestido era el mejor código de comunicación al alcance, la forma visible del estatus social y para la mayor parte de los eventos acaecidos a lo largo de 1789 era indispensable la imagen de los recién proclamados monarcas (Descalzo Lorenzo 2009: 384).

Las mujeres españolas se paseaban con *basquiña* negra, una saya larga colocada sobre el resto de la ropa –incluso sobre el traje francés– y *mantilla* negra o blanca desde los últimos treinta años del XVIII hasta 1810 aproximadamente, cuando ya no era imprescindible llevar basquiña, si bien la mantilla seguía resultando indispensable. Hasta ese momento, como constatan los viajeros extranjeros (Alexander Laborde, Henri Swimburne, Lady Holland), estas prendas formaban parte de la moda exclusivamente nacional, conviviendo por supuesto con las modas francesas (Plaza Orellana 2009: 33). Merece la pena escuchar las palabras del clérigo Joseph Townsend en 1787 a propósito del atavío de estas mujeres (citado en Plaza Orellana 2009: 33-34):

Algunas tienen la suficiente habilidad como para mantener el cortejo en secreto, lo que no resulta difícil en España, donde las señoras van a misa tan tapadas que no se las reconoce con facilidad. Todas usan para esta tarea el vestido característico del país, que incluye la basquiña, o refajo de seda negra, y la mantilla, que hace las veces de manto y velo, permitiéndolas ocultar la cara por completo. De esta guisa tienen total libertad para ir a donde les apetezca. Si la sigue un criado debe ganárselo para evitar molestias. Por otra parte, como la casa entera está a disposición de las visitas durante todo el día y al marido, que ocupa un lugar casi completamente insignificante en el hogar, apenas se le ve, y cuando

aparece se muestra perfectamente extraño para todas las visitas, el amante pueda pasar completamente desapercibido...

En opinión de Amelia Leira, todas las mujeres madrileñas usaban basquiña y mantilla en algunas ocasiones, sobre todo para ir a la iglesia y aparecen en todas las dotes, pero llega un momento en que las grandes damas quieren también retratarse con ellas. Por ejemplo, la propia reina María Luisa es retratada por Goya en 1799 de esta guisa, pero con la adaptación según las novedades francesas postrevolucionarias, esto es, con talle alto bajo el pecho y manga corta. Y se pone de moda adornar esta indumentaria con *madroños*, redes y flecos (Leira Sánchez 1997: 228). En efecto, esta vestimenta, que era típica de las majas y con la que estas quisieron reivindicar su ser español ante la invasión francesa, evolucionó también en la medida en que iban llegando los grandes cambios en la moda, pero se hizo muy popular y frecuente entre las clases altas —el último retrato de Goya de una noble con este atuendo es de la marquesa de Santiago en 1804 (Leira Sánchez 2008: 224).

Uno de estos cambios, por ejemplo, fue el confeccionar basquiñas y mantillas con un nuevo tejido, la *muselina*, a partir de 1770. Esta tela es la protagonista de los últimos años del XVIII y se importaba de la India a través de Inglaterra, que la había introducido también en sus colonias americanas. Era una tela hecha de algodón y por tanto muy ligera, que fue usada desde este momento y durante los primeros años del XIX por todas las mujeres europeas de todas las edades y para todas las ocasiones y tanto, que se llegó incluso a hablar de la “enfermedad de la muselina”. También las camisas se empezaron a confeccionar con este tejido. La camisa era una prenda interior tradicional que se llevaba debajo de los

vestidos, pero estuvo sujeta a las nuevas modificaciones que se introdujeron en la Francia posterior a la Revolución Francesa, a imitación de las estatuas clásicas, como si las mujeres fueran nuevas vestales o musas. Por tanto, a mediados de los 90 aparece el *vestido camisa* –ya había sido usado por María Antonieta para sentirse en armonía con la naturaleza mientras ordeñaba las vacas en su *petit hameau* y así se hizo retratar en 1783 por Mdme. Vigée-Lebrun- , que se metía por la cabeza o por los pies y a imitación de las inglesas se empezó a llevar con talle alto desde 1794. En España fue la reina María Luisa quien de inmediato se hizo eco de la nueva moda y así se le impuso a Goya como nuevo retrato de recepción. En efecto, en el retrato de 1800 “La familia de Carlos IV” aparece la reina con vestido camisa al estilo de la corte, es decir, adornado de manera rica y ostentosa, de una forma natural, sin peluca ni postizos o armazones (Leira Sánchez 2008: 222). Junto a la muselina se empezaron a usar también otros tejidos como el *tul* y la franela y se abrió la gama del color para dar entrada a los blancos, celestes, rosas y amarillos (Plaza Orellana 2009: 59).

Durante la primera década del nuevo siglo se conservó en España el uso del *fichú*, a pesar de que para este momento ya había sido sustituido en Francia. Se conocía allí como un *trompeur* dieciochesco y venía a ser una especie de pañuelo con el que las mujeres cubrían el escote y la parte superior del cuerpo. De igual modo, a partir de 1794 y hasta 1814 se puso de moda un nuevo complemento, el *chal*, una especie de *manteleta* que además de servir como prenda de abrigo dejaba traslucir las formas del cuerpo. En España acabó colocándose sobre otra prenda llamada *caraco* o *jaquette* (*jaqueta* en definitiva), chaquetilla independiente cuyos adornos eran diferentes a los de los vestidos. Explica Rocío Plaza Orellana (2009: 111) que este nuevo complemento se impuso casi

simultáneamente en Londres y París, era de precio elevado por proceder de Cachemira en un primer momento –aunque imitado por las clases inferiores en algodón- y terminó por incorporarse a la escena como prenda de baile. Ya hacia 1812, al subir el escote, los chales convivirían con otras prendas, como el *spencer*, llamado en España jubón o juboncito y que era una chaqueta corta combinada con el color del vestido. Más o menos hacia los mismos años se sirvieron de otra prenda que en Francia comenzó a usarse hacia 1770 por influencia oriental y era conocida como la *pelisse*, que no tuvo demasiado apego en nuestro país pero que era parecida al *cabriolé*, que también servía para protegerse del frío –estaba forrado de pieles- pero no tenía mangas.

En cuanto a los peinados, de todos los modelos adaptados por las españolas destaca la llamada *dormileuse*, adaptado a la fonética española como la *dormilona*; consistía en un tocado –que también fue adaptado para el baile- parecido a un gorro para dormir y gustaba especialmente a la condesa de Chinchón (que en 1800 es retratada por Goya con *vestido camisa y dormilona*). Otro adorno a modo de tocado, muy típico de la escena española, era la *caramba*, también llamada rascamoños, cuyo uso se extendió durante el XIX para ser usado en ferias y romerías y cuyo nombre hace honor a María Antonia Vallejo Fernández, alias “La Caramba”, llamada así en honor a una tonadilla que inmortalizó (Plaza Orellana 2009: 67).

Particularmente destacable es el caso de las *mallas*, inventadas por el francés Maillot, modisto de la Ópera parisina en tiempos de la Revolución. Su implantación culminó el sueño de Noverre –profesor de baile de María Antonieta en su etapa como archiduquesa austríaca- de lograr la máxima elasticidad, y así fueron usadas para los bailes españoles desde las primeras décadas del XIX (Plaza Orellana 2009: 75). Finalmente,

no queremos pasar por alto la mención de un complemento indispensable, ya usado desde antes pero que ahora se convierte en verdadera joya en posesión de ricos y pobres: el abanico. El XVIII fue el siglo de la implantación definitiva de este complemento; en los tiempos de la Revolución Francesa fue prohibido por la Inquisición con símbolos alusivos a la misma y ya en 1808 se anunciaban con retratos del nuevo monarca Fernando VII (Leira Sánchez 2008: 225). Junto a este, el parasol fue también muy usado entre las madamitas y se extendió a partir de 1789 para protegerse del sol –en el cuadro de Goya titulado precisamente “El Quitasol” podemos constatar su uso y el del *cabriolé* de tendencia francesa.

Hasta aquí un recorrido muy breve por algunos -no todos- de los cambios más importantes en la indumentaria española entre fines del XVIII y los primeros años del XIX. Podemos decir en definitiva que nos encontramos ante un momento ecléctico con mezcla de diferentes influencias y simultaneidad en el uso de distintas prendas, que a veces tuvieron una vida demasiado corta.

MODA Y LENGUAJE

La principal obra de la lexicografía académica que se pone en marcha en el XVIII es el *Diccionario de Autoridades*¹, que en 1732 define el término *moda* de la siguiente manera: “Uso, modo ú costumbre. Tómake regularmente por el que es nuevamente introducido, y con especialidad en los trages y modos de vestir”. El vocablo proviene del francés *mode* y su uso, como pone de manifiesto Ana Díaz Marcos (2006: 56), está documentado en la obra de Moreto *El lindo Don Diego* (1662), aunque como palabra un tanto “nueva”, pues

1) *Autoridades* a partir de ahora.

los criados no entienden su significado cuando la pronuncia el protagonista:

DIEGO. -¡Qué no aprendáis a poner los espejos a la *moda*!

MARTIN.- Di cómo y no te alborotes.

LOPE.- ¿Qué es la *moda*?

DIEGO.- ¡Mi rabia toda!

¡Que no sepan lo que es *moda*²

Hombres que tienen bigotes!

En opinión de la profesora Montoya Ramírez (2008: 747), el léxico de una lengua acusa las variaciones que en materia de moda se producen en el seno de la sociedad que la habla y acepta elementos ajenos y palabras de otras lenguas, que pueden variar a su vez su significado semántico una vez que se adaptan a la morfología y a la fonética de la lengua de acogida o pueden caer en desuso porque la prenda que designan también cae. Se pone así de manifiesto la creatividad del léxico de la moda, porque esta, sus hechuras y materiales son cambiantes en la misma medida en que la sociedad evoluciona. De este modo, una vez que una tela, modelo, adorno, etc., son aceptados durante largo tiempo por un grupo social de prestigio y se convierten en necesarios, el término especializado que los designa (que en opinión de esta experta en el lenguaje de la moda forma parte de un léxico sectorial y pertenece a un ámbito profesional específico, el de la moda) pasa también a formar parte del vocabulario general o común de la lengua receptora.

2) El subrayado es nuestro.

Ofrecemos a continuación un listado de algunos de los términos que en el apartado anterior hemos visto como definitorios de las nuevas modas y cambios. Es un muestreo a modo de cala en dos de los principales diccionarios de la época, a saber, el ya mencionado *Diccionario de Autoridades*, que comienza a redactarse allá por 1726 y se edita en seis tomos progresivamente hasta 1739 para reeditarse a partir de este momento (aunque su nombre cambia con el paso del tiempo) y el *Diccionario Castellano con las voces de Ciencias y Artes, y con sus correspondencias en las lenguas francesas, latina e italiana* de Esteban de Terreros y Pando, jesuita español que acabó sus días en Forlì, Italia, tras la expulsión en 1767 de los jesuitas españoles por ser acusados por Campomanes de instigar el Motín de Esquilache. Es este un diccionario que se publicó tras muchas superar muchas dificultades como un empeño especial del conde de Floridablanca hacia 1786 –si bien el autor llevaba trabajando en él desde 1745 aproximadamente– que parte de unos postulados muy diferentes a los que tuvieron los redactores de *Autoridades* y que pone de manifiesto la prolífica labor de su autor: comprende casi 20.000 términos más que el primer diccionario académico, contiene exhaustivas explicaciones, da entrada a neologismos, recoge términos de las ciencias, artes y oficios y en definitiva, es una de las mejores obras de la lexicografía no académica de todos los tiempos.

Hemos clasificado los términos³ que presentamos por orden alfabético según unas “marcas” más o menos genéricas⁴ (*tejidos, adornos, vestido y complementos-accesorios*), que no pretenden sino recoger y ordenar de una manera clara todos los

3) Advertimos que hemos tomado la parte de la definición que nos interesa de cada uno de ellos.

4) Son nuestras, es decir, no necesariamente corresponden a una posible clasificación que pudiera extraerse de la definición de los términos.

términos que forman parte del concepto de indumentaria y que a su vez conforman la imagen exterior de una persona, en este caso, de la figura femenina. Como aclaración terminológica, diremos que el término *indumentaria* aparece por primera vez en *Autoridades* (que ya para entonces se llamaba *Diccionario de la lengua española* porque desde la edición de 1780 se suprime la mención a las autoridades) en 1884 definido como “Estudio de los trajes antiguos” y con algunas variaciones, en la edición de 1992 se define como “Estudio histórico del traje” (1ªac.) y “Vestimenta de persona para abrigo o adorno de su cuerpo” (2ªac.). Tomamos para *traje* según esta misma edición la segunda acepción, “Vestido completo de una persona” y para *vestimenta* la primera acepción genérica de “Vestido” –si bien para el análisis que vamos a presentar nos conviene más la acepción primera de *indumentaria*.

TEJIDOS

MUSELINA

Autoridades:1803. S.f. Tela de algodón muy fina y delicada.

1822: S.f. Tela de algodón muy fina y delicada, llamada también bengala, porque las primeras de este género vinieron de aquel reino del Asia.

1832: ídem 1803.

Terreros (*MOSELINA):1⁵. Lienzo de algodón muy fino y delicado.

TUL

Autoridades: 1869. m. Tejido de punto, hecho con seda, algodón o hilo, que forma una tela de calados continuos octaedros. La

5) Los números corresponden a la acepción que nos interesa.

usan las mujeres para bordar sobre ella, ó para mantillas, velos y otras cosas.

Terreros: no aparece.

ADORNOS

CARAMBA

Autoridades: 1822. Interj. con que significa la estrañeza ó sorpresa que causa alguna cosa.

1899 (2ªed.): 2. f. Moña que llevaban las mujeres sobre la cofia, á fines del siglo XVIII.

Terreros: no aparece.

DORMILONA

Autoridades: 1925. F. Arete, pendiente con un brillante o una perla. Ú.m. en plural.

Terreros: no aparece.

FICHÚ

Autoridades: 1927 (Voz francesa) m. Especie de pañoleta que, por adorno o abrigo, usan las mujeres al cuello, y que cae sobre los hombros.

Terreros: no aparece.

MADROÑO

Autoridades: 1734. 1. S.m. Arbol semejante al membrillo, que produce las hojas sutiles, y de un colór entre verde y amarillo [...].

[Las demás acepciones no se refieren a indumentaria].

1803: 3. Borlita de seda floxa, redonda y semejante en su figura á un madroño.

Terreros: 1. árboles de hojas parecidas a las del laurel. [La siguiente acepción se refiere al fruto, no a indumentaria].

ACCESORIOS-COMPLEMENTOS

ABANICO:

Autoridades: 1726. S.m. dim. de Abano. 1. Instrumento, que regularmente se hace de cabritilla, ù de papél pegádo à unas varillas mui delgadas de madera, concha, ò marfil, las quales se unen por el un extremo con un clavillo remachado por ambas partes, y hecho un pliegue del papél ò cabritilla en cada varilla, se abre y cierra facilmente, y sirve para hacerse aire. Tambien se suele hacer de cocha, talco, y de otras matérias. // 2. Es tambien el que se hace de papél en figura redonda, hecho pliegues, y pegádo à una varita o caña puesta en medio, por cuyo pie se toma para ventilar el aire y abanicarse. Este género de abanico se hace tambien con dos listoncitos llanos mui delgádos, à los quales se pega el papél por ambos extremos, de suerte que se puede abrir y cerrar, para poderle traer guardado en la faldriquera, y para hacerse aire con él se abre y juntan por el pie los dos listoncitos ò varitas. Hai asimismo otras especies de abanicos hechos de pajas, ù de palmas juntas y entretexidas.

Terreros: adorno de que usan comúnmente las mujeres [...]
En ninguna otra cosa ha introducido mas el capricho de la moda, valiendose de ésta las Naciones extranjeras para causar infinitos dispendios en la nuestra: al mismo tiempo que los dá por bien empleados una señora para hacerse aire en Diciembre. Asimismo se llama por la semejanza abanico la cortina, o pabellón, y otra cualquiera pieza que se dispone en forma de abanico.

PARASOL- QUITASOL

Autoridades: 1737. S.m. Lo mismo que Quitasól.

QUITASOL: S.m. Instrumento de vaquéta, badána ó lienzo fuerte encerado, que se forma por lo regular en unas varillas pressas en una hasta pequeña, con un muelle de modo que se pueda abrir y cerrar follandose. Sirve para hacer sombra, quando se camina y quitar el Sol, de donde tomó el nombre.

Terreros: V. Quitasol.

QUITA SOL, PARA SOL, GUARDA SOL: mueble portatil, redondo, que se lleva en la mano cubriendo la cabeza contra el ardor del sol [...] Asimismo se llama *parasol* ó *quitasol*, al que usa el Dux de Venecia en sus armas por concesion de Alexandro III. quando se refugió a Venecia huyendo de Federico I. y algunas veces le ponen sobre las Armas de la República [...] nombres que se dan también a una especie de sombrero, que se abre, y cierra, y está en uso en Constantinopla [...].

VESTIDO

CABRIOLÉ

Autoridades: 1803. S.m. Especie de capote con mangas ó con aberturas en los lados para sacar por ella los brazos. Úsanle los hombres y mujeres, aunque de distinta hechura.

[A partir de 1837 -2ªed.- la acepción y/o definición no corresponde a indumentaria].

Terreros: 1. llaman las señoras á un adorno que usan, a modo de capotillo, con su abertúra para meter los brazos: hailos de muchas especies, y cada dia diversos, como cosa que depende del capricho, y de la moda. //2. especie de capingot, estrecho y con mangas, que usan los hombres: es nuevamente introducido nombre, y moda.

CHAL

Autoridades: 1817. S.m. Especie de manteleta que usan las mujeres, suelta y tan ancha en los extremos como en el medio.

Terreros: no aparece.

CONCLUSIONES

El botón de muestra que hemos ofrecido no puede ser óbice para conclusiones definitivas que induzcan a un análisis comparativo profundo entre los dos diccionarios, pues el corpus léxico de términos es extremadamente reducido y, de cualquier modo, no sería este el lugar para exponerlas, pero sí podemos ofrecer unas pinceladas que llaman la atención a simple vista:

- De los 10 términos, 5 aparecen definidos en *Autoridades* y en la obra de Terreros, si bien sólo se refieren a indumentaria en ambos diccionarios 3: *muselina-moselina* (con una variación fonética propia de la época), *abanico* y *parasol-quitassol* (deducimos por extensión que su uso se relaciona con la apariencia externa, el atavío, la indumentaria) y *cabriolé*.
- Hay términos que aparecen definidos en los diccionarios pero su definición no se relaciona con indumentaria o no en un primer momento: *caramba* (hasta 1899, ya a las puertas del siglo XX), *dormilona* (nuca se recogió como relativo a la indumentaria) y *madroño* (en la obra de Terreros no llegó a recogerse ninguna acepción relacionada con indumentaria y en *Autoridades* a partir de 1803).

- Cuando los términos aparecen definidos en ambos diccionarios, las definiciones de la obra de Terreros suelen ser más prolijas y elaboradas (excepto *muselina*, prácticamente igual que en *Autoridades*) y en ocasiones ofrecen datos de especial interés, en donde se deja traslucir el Terreros moralista o crítico, como en el caso de *abanico* y *cabriolé*, en los que claramente hay una alusión a los caprichos, excesos y abusos de la moda.

A su vez podemos concluir, por un lado, que los diccionarios son una fuente excepcional para el estudio y análisis de la indumentaria en general y la femenina en particular en una época determinada, pero en muchas ocasiones hay que acudir a su vez a otras fuentes porque con mucha frecuencia éstos omiten algunos términos en uso o los añaden cuando ya no interesa para la época objeto del estudio; por otro, cuando la información que se proporciona en los mismos excede de la puramente lexicográfica resulta del máximo interés para el estudioso de la moda porque se constata así la impresión que se tenía en una determinada época de ciertas modas y caprichos.

Y en definitiva, constatamos que moda, cuerpo y léxico están íntimamente unidos en un período de la historia apasionante, cuando los acontecimientos sociales, históricos, políticos y económicos inciden de manera especialmente notable en el modo de vestir de la mujer de la época que, insistimos, utilizó su apariencia externa como reclamo ideológico y como afirmación de una posición en el mundo, convirtiéndose así en protagonista de su tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Calefato, P., *El cuerpo y la moda*, Valencia, Universidad, Serie: Documentos de trabajo 10, 1989.
- Descalzo Lorenzo, A., “Carlos IV y Ma Luisa de Parma: vestidos para reinar”, *La época de Carlos IV (1788-1808), Actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*, coord. Elena de Lorenzo, Oviedo, 2009, pp.375-398.
- Díaz Marcos, A., *La edad de seda. Representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)*, Servicio Publicaciones UCA, 2006.
- Laver, J., *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 2008.
- Leira Sánchez, A., “El vestido en tiempos de Goya”, *Anales del Museo Nacional de Antropología*, Ministerio de Cultura, nº4 (1997), pp.157-187.
- Leira Sánchez, A., “La moda española en 1808”, *España 1808-1814. De súbditos a ciudadanos*. Catálogo de exposición, Toledo, 2008, vol.I, segunda parte, pp. 217-228.
- Lipovetsky, G., *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Traducción de Felipe Hernández y Carmen López, Barcelona, Anagrama, 1992.
- Montoya Ramírez, M.I., “El léxico del vestido. Extranjerismos en el Tesoro de la Lengua castellana o española de Sebastián de Covarrubias”, *El diccionario como puente entre las lenguas y culturas del mundo. Actas del II Congreso Internacional de Lexicografía Hispánica*, ed. Dolores Azorín, Alicante, 2008, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 747-752.
- Plaza Orellana, R., *Historia de la moda en España. El vestido femenino entre 1750 y 1850*, Córdoba, Almuzara, 2009.

R.A.E., Nuevo Tesoro Lexicográfico de la lengua española,
1ª edición, Madrid, Espasa Calpe, 2001, edición en DVD-
ROM.

MUJERES, FAMILIA Y LEGISLACIÓN CASTELLANA MEDIEVAL

María Teresa Arias Bautista
Agrupación Ateneísta de
Estudios sobre la Mujer "Clara Campoamor"

INTRODUCCIÓN

La familia nuclear que nosotros conocemos será el producto de un cambio ocurrido en la Edad Media en el que influyeron numerosos factores. El punto de inflexión de dicho cambio suele situarse en la frontera de los siglos XI y XII y concluye a fines del periodo. A lo largo de tan dilatada etapa las familias pasaron de estar integradas por un número indeterminado de individuos unidos por lazos de sangre, afinidad e incluso servidumbre, a serlo por un grupo reducido de personas, generalmente, los progenitores y sus descendientes¹. Ello se pone de manifiesto al analizar el vocablo “familia” en los textos legislativos medievales pues, o no aparece² o, cuando lo hace, incluso en pleno Medievo

1) Para ahondar en el tema es imprescindible atender a una serie de consideraciones de diferenciación tales como el grupo social de pertenencia, la religión, o el espacio en el que se desarrolla la vida, pues estos marcos generan, indudablemente, tipos familiares diferentes (Segura Graño 2001). En la zona valenciana, por ejemplo, “el grupo doméstico conyugal representa el centro del concepto de vida familiar y de ideal social artesano” (IRADIEL 1986:234).

2) “No consta en ningún libro utilizado la palabra familia, ni tampoco ningún otro término jurídico que aluda a la misma, aunque sí aparecen otras palabras como parentesco, linaje, etc. (Montanos Ferrín 1980: 19). El vocablo familia procede de la voz “famulia”, por derivación de “famulus”, que a su vez tuvo su origen en el osco “famel” que quiere decir siervo y más remotamente en el sánscrito “vama” hogar o habitación, significando el conjunto de personas y esclavos que vivían con el señor de la casa (Lumbreras y Valiente 1990: 136), o del grupo vinculado a una

tiene un significado más cercano al de época romana: “familia se entiende el señor de ella e su mujer e todos los que biben so él, sobre quien ha mandamiento, assi como los fijos e los sirvientes e los otros criados” (Partidas VII, XXXIII, VI). En el proceso de transformación será el parentesco el lazo que irá tomando relevancia sobre todos los demás, un lazo generador de derechos y obligaciones: “debdo que han los homes unos con otros por razon de linage” (Partidas II, VIII, Prólogo), entre los que irá tomando cuerpo esencial el afecto: “A las personas del linage hay que amarlas y hacerles bien” (Partidas II, VIII, I). Los textos legislativos, a pesar de los problemas que presentan³, aportan interesantes datos para realizar un

propiedad específica (Amunategui 2005:120).

3) En la Edad Media castellana se pueden establecer dos épocas diferentes con respecto al derecho. En la primera “todos los historiadores coinciden en que se caracteriza por la multiplicidad de fuentes y pluralidad normativa” (Domínguez Lozano 1986: 258) y, otra, que empieza a unificar los dispersos criterios hacia el siglo XIII y seguirá esta tendencia con la “recepción del Derecho Común”. Sobre el primer periodo se cierne un problema, el del origen germánico de las instituciones, por el que abogaban Hinojosa, Ficker y Menéndez Pidal; o romano y prerromano, por el que se decantan D’Ors y García Gallo. Tras la polémica, a la que se sumó Sánchez Albornoz defendiendo la tesis germanista, parece que quedó clara la necesidad de evitar generalizaciones pues existen elementos prerromanos, germánicos, francos y visigodos (Gacto Fernández 1979: 40). En consecuencia, se entiende por pluralismo, no sólo una multiplicidad normativa, sino la dispar raíz genética del Derecho que rigió en una u otra zona geográfica aunque, en buena parte, operará como agente unificador el “*Liber Iudiciorum*” (Escudero 1990: 416). La multiplicidad se explica por la coexistencia del *Fuero Juzgo*, traducción realizada por un autor desconocido, en la primera mitad del siglo XIII, sobre la versión vulgata del “*Liber Iudiciorum*”, rigió en León e informará el *Fuero Real* de Toledo, penetrando en Andalucía y Murcia. A la par estarán vigentes los *Fueros de Castilla* -la más primitiva redacción extensa del Derecho Territorial castellano- (Escudero 1990: 450), el *Fuero Viejo* que consta de costumbres territoriales, privilegios reales, normas locales y “*fazañas*” y es de mitad del siglo XIV. A esto hemos de añadir la compleja red de fueros que se extienden desde el norte (Asturias y Galicia) y cubre también Extremadura. Paralelamente, se va creando la legislación de los *Ordenamientos de Cortes* que comprende dos tipos diferentes de textos: las peticiones formuladas al rey por los procuradores y las leyes dictadas por este. Las *Partidas*, redactadas durante la vida del

análisis acerca de las familias y sus componentes. Así, por ejemplo, parece deducirse de algunas disposiciones referentes a las estructuras familiares amplias, que hubieran podido ser vehículo de su disolución⁴, pero, otras, por el contrario, muestran la resistencia de los linajes a desaparecer, como las normas tocantes a la defensa en pro de sus componentes que pervivían a mediados del siglo XIV. Así lo vemos en el capítulo 67 de los Ordenamientos de Alcalá, que enumera los familiares por los que un hijodalgo podía desafiar a quien les hubiera agraviado: “madre, abuela, bisabuela, hija, nieta, bisnieta, hermana, tía, prima...”, y parientas en dichos grados de su esposa al tratarse de personas que “no podían desafiar ni ganar enemistad”⁵.

Las resistencias al cambio pueden palparse a lo largo de los siglos, especialmente, por parte de los poderosos empeñados en mantener las extensas redes de alianzas que confirmaban y facilitaban su poder. No obstante, fueron socavándose las rebeldías para dar paso a fórmulas que habilitaban respuesta a las nuevas situaciones planteadas a la sociedad. De ahí, que resultara determinante para el proceso, por ejemplo, la reducción del espacio habitable en las ciudades, los intereses del monarca en quebrar la fuerza de la nobleza y los de la incipiente burguesía, sin olvidar la decisiva política eclesiástica que abogaba por el modelo de la Sagrada Familia impuesta paulatinamente. Trascendentales fueron a este respecto las

Rey Sabio, no entrarán en vigor hasta 1348, con los Ordenamientos de Alcalá, es decir, un siglo más tarde, aunque por la calidad del texto y minuciosidad de su normativa fue ocupando el lugar preponderante.

4) Por ejemplo, las limitaciones en el número de asistentes a actos públicos relacionados con la alegría o el duelo, como bodas, bautizos, entierros, etc. (Asenjo González 1984:113).

5) Por supuesto, y aunque no se citan, también aparecen los correspondientes masculinos.

actuaciones canónicas sobre el matrimonio⁶, las relaciones conyugales y paterno-materno-filiales⁷, el control de las viudas, la adopción de los huérfanos, los testamentos, etc. (Guerreau-Jalabert 1990:86). La doctrina terminó por permear las leyes y las vivencias cotidianas cuando la sociedad se identificó con valores repetidos a través de los discursos oral e iconográfico y asumió la represión espiritual, física y pecuniaria impuesta por los poderes eclesiástico y laico.

Pero, independientemente del modelo familiar que se analice, resulta indiscutible que los lazos generados a través de él, y sin los cuales los individuos no podían subsistir salvo en la marginalidad, daban lugar a diferentes roles dentro de los cuales habían de desenvolverse tanto los hombres como las mujeres. Para cada uno de los papeles desempeñados en el entorno familiar la legislación establecía una serie de derechos y obligaciones ineludibles. Sobre ellos se centra este análisis tras el que es posible adivinar un mundo especular de realidades conculcadas, así como otro de posibilidades ideales a las que la sociedad medieval era conducida por sus ideólogos.

Lógicamente, como las funciones atribuidas a las mujeres fueron en la Edad Media las de esposa y madre, serán estas, junto a la de las hijas, las figuras más relevantes. Le siguen las de madrastras, tutoras y abuelas. Para otro tipo de vínculos apenas se hallan referencias.

6) Relevantes en la formación de la familia nuclear fueron, entre otras, dos medidas para erradicar la endogamia: la normativa sobre consanguinidad (de cuyo control obtenía la Iglesia una doble recompensa: la supervisión de la vida de sus fieles y sustanciosos dividendos procedentes de los infractores y de quienes solicitaban dispensa), y la aparición del concepto de afinidad (Goody 1986: 187).

7) Recondicionar los afectos entre los esposos, así como entre los progenitores y su descendencia y viceversa, fue, igualmente, una meta en la que la doctrina cristiana elaboró toda una serie de imágenes teóricas e iconográficas de éxito.

DE HIJAS A ESPOSAS

Las hijas, como el resto de los individuos de una familia, vivían sujetas a la autoridad del padre; de la madre, en los casos determinados por la ley, o de la persona o personas que ejerciesen su tutela si eran huérfanas de ambos progenitores.

Su cometido era simple: prepararse para el papel de esposas y madres mediante las tareas que por su estatus y sexo les correspondían. Criadas al lado de la madre o de las mujeres encargadas de su vigilancia, y con una formación intelectual que dependía del grado de preparación y voluntad de quienes las supervisaban, el tiempo femenino era el de la espera.

El nacimiento de una hija nunca era celebrado con igual alegría que el de un hijo, pues siempre era preferido un varón a una mujer dada su consideración inferior: “dos que nacieron al tiempo, el varón se presume nacido antes que la mujer” (Partidas VII, XXXIII, XII). A este prejuicio inicial se une el suponer mayor fragilidad y malicia a la mujer, de lo que se infiere que el varón era de mejor condición (Partidas IV, XXIII, II).

Tal y como acabamos de ver, en la Edad Media todo estaba reglamentado, incluso la prelación en un parto dúplice. También lo serían los distintos tramos que conducían a la edad adulta, establecida para ambos sexos a los veinticinco años (Partidas V, II, IV y VII, XIX, II). Hasta dicha edad, y la puesta en vigor de las Partidas, que establecieron una clara línea divisoria entre la pubertad y la infancia, el derecho municipal instituía una variedad enorme de clasificaciones que se unificaban para establecer la responsabilidad criminal (Beneyto Pérez 1931: 20). Así, por ejemplo, el Fuero de Cuenca prohibía la entrada en la cárcel de la menor de doce años (XXIII, XXI). Las Partidas, además, realizan una

clasificación exhaustiva: antes de la pubertad, niños y niñas se denominaban pupilos (V, I, IV). Esta etapa se dividía en dos: infancia, hasta los siete años (II, VII, I y IV, XVI, IV), y, de ahí a los diez años y medio, próxima a la infancia (VII, XXXI, VIII y VII, IX, VIII). De los diez años y medio a los catorce para el niño y doce para la niña, era próxima a la pubertad, considerada ya capaz de dolo y malicia y, por tanto, sujeta a penas (VI, V, VI, V, VII, II y VII, IV, XVII). La niña entraba pues antes que el varón en la pubertad (VI, XVI, XII), se la juzgaba capaz de actos jurídicos antes que al varón (testar, donar, contraer matrimonio,...), y también se le exigían mayores responsabilidades.

Prácticamente niñas, las mujeres eran hábiles para el matrimonio. En los distintos fueros recibían el nombre de “doncellas en cabellos, dueñas en cabellos, mancebas y mancebas en cabellos” (Fuero de Usagre, 67; Fuero Viejo, V, V, I y II; Fuero de Castilla, I). El pelo descubierto era símbolo de su accesibilidad, en oposición a la mujer casada que lo debía llevar recogido bajo la toca (Fuero Real IV, X, VIII), como distintivo de su pertenencia a un varón.

Cuestión trascendental, y no tan visible, era el tipo de unión de la que procedían⁸, pues les confería una marca indeleble y decisiva para su porvenir. De ella dependían sus derechos y las obligaciones de sus progenitores. El Fuero Real, por ejemplo, establecía que tanto los hijos como las hijas poseían iguales derechos a la hora de recibir la herencia de sus predecesores, siendo el único requisito haber nacido de un matrimonio de velación (III, VI, X).

8) Aunque hago mención exclusiva a las hijas, obviamente, en los textos legislativos medievales se usa el masculino, salvo cuando se ha de hacer alguna aclaración diferencial.

Nuevamente, serán las Partidas las que con más detalle traten el tema. Las hijas/os no legítimas recibirían la infamia del acto cometido por su madre (Partidas, VII, VI, II), aunque este quedaría mediatizada por el estatus del padre, ya que una mujer no precisaba ser noble para que sus hijas lo fuesen (VII, XI, I), al ser el varón quien transmitía dicha calidad con independencia de que la madre fuese “mujer velada o amiga que tenga por suya” (IV, XIX; II, IV, V y VI). Son también las Partidas las que crean una primera clasificación entre hijas legítimas y naturales. Otra más compleja parte de la segunda al establecerse que las no legítimas podían ser fornecinas (procedentes de adulterio), manceres (hijas de mujer pública), espurias (de barragana o concubina), e incestuosas (de parienta o mujer religiosa), (IV, XIII, I).

Al igual que las madres tenían para con las hijas unos deberes que luego expondré, las hijas también los tenían con respecto a sus madres y padres cuando alcanzaban la edad para ello. Al respecto, dictamina el Fuero Real la obligación de cuidado en su ancianidad, procurándole medios de subsistencia (III, VIII, I). El Fuero de Cuenca va más allá y autoriza al descendiente a disponer de los bienes de sus antecesores para esta tarea si no contaba con lo suficiente. Los hermanos, si los hubiera, no podían reclamarle nada entonces, sobre todo si se quedaba a vivir con ellos. Esta dedicación realizada, por piedad más que por amor (X, XXXVII) podía ser exigida por el juez, si los hijos/as eludían su responsabilidad. Los progenitores recuperaban entonces la patria potestad y podían disponer de los bienes de sus descendientes, hasta que fallecieran, aunque sin dilapidarlos o donarlos (X, XXXVIII). Abundando en la idea, el Fuero de Castilla eximía del reparto de los bienes recibidos con anticipación a quien respondiendo a su deber cuidase a sus predecesores hasta su muerte (130); derecho que

desaparecía si la convivencia no se producía bajo el mismo techo (131).

Hijas e hijos tenían para con sus predecesores otras obligaciones, como guardarles respeto privado y público, bajo castigo de desheredación y graves sanciones económicas e incluso físicas. En las Cortes de Briviesca, por ejemplo, la pena por tal delito era de veinte días en la cadena (1387, 8). Las Partidas condenaban la infracción con el retorno a la patria potestad (IV, XVII, IV). Igualmente debían defender a sus progenitores y mantener el honor del linaje. No podían demandarles judicialmente mientras se encontrasen bajo su tutela, aunque fuesen mayores de edad; y al llegar a ella las mujeres podrían hacerlo si estaban casadas y lo permitía el marido (Fuero Real I, XI, VIII). Era asimismo obligado pagar las deudas de sus padres o madres, como estos debían hacerlo con las de sus hijos e hijas cuando se hallaban bajo su custodia (Fuero de Castilla, 97).

Deber especialísimo de las mujeres era cumplir con las expectativas de futuro marcadas para ellas. Unas expectativas que conducían al matrimonio y en algunos casos al claustro. Su voluntad, tan determinante para su futuro, influía en proporción inversa a los intereses y fortuna de la familia⁹ aunque, haya habido posibilidad de romper las normas más estrictas como da cuenta la legislación al regular y penalizar las posibles infracciones.

La ideología medieval no entendía al individuo en soledad, de ahí que quienes la buscaban lo hicieran en situaciones especialísimas, o se les imponía como castigo. Tal situación era prácticamente inconcebible para las mujeres¹⁰

9) "Una soltera rica, con una familia solidaria, podría vivir y administrarse perfectamente por sí misma" (Carlé 1988:56).

10) la palabra soltera tenía feas connotaciones y se le aplicaban conceptos que

pues al determinismo biológico imperante se unían otras dos cuestiones: una teórica y aparente carencia de mujeres -probablemente mayor entre los grupos privilegiados y las zonas de frontera-, y la existencia de una violencia endémica que se cernía sobre la población en general y las mujeres en particular¹¹. Realidad e imaginario impelían a la sociedad a establecer modelos que garantizasen la estabilidad, así como medidas de prevención y punición para la salvaguarda del orden establecido. El control sobre las mujeres por parte de los varones se justificará legalmente por la necesidad de preservarlas de los ataques externos y de los peligros provenientes de su propia naturaleza, eludiendo hacer mención a otras intenciones que a veces se descubren tras el análisis de los textos, sobre todo, impedir la libre disposición de sus bienes para que no saliesen de las manos interesadas, ni cayesen en otras inconvenientes.

La norma, la costumbre y la ideología impelían a las mujeres a tomar estado de forma conveniente¹². Cuándo y cómo estaba preparada una mujer para casarse es algo que dependía, en gran medida, de los intereses y designios de los

buscaban el equívoco. Una soltera, una mujer suelta, no era una mujer de bien: “En estas regiones se ha introducido la costumbre detestable de que vayan a comer a casa de los prelados y Grandes las mujeres livianas, conocidas vulgarmente con el nombre de solteras y otras, que por su mala conversación y dichos deshonestos corrompen muchas veces las buenas costumbres y hacen espectáculo de sí mismas” (Concilio de Toledo, 1324, II).

11) Sobre este tema, desarrollado extensamente, puede consultarse (Arias Bautista 2007).

12) Ciertamente las mujeres pudieron encajarse socialmente a través de otros cauces diferentes al matrimonio como la barraganía o el concubinato (Pérez González 2010), pero ello no dejaba de situarlas bajo la tutela de un varón y, para establecer su grado de independencia, habría que determinar hasta qué punto recurrieron a tal unión carente de prestigio social libremente, o lo hicieron empujadas por circunstancias que exigían dicha solución: subsistencia, embarazos no deseados, etc. (Arias Bautista 2010).

varones bajo los que se hallaba y de una mentalidad imbuida del deber y el derecho a procrear¹³. Los textos legislativos fijaban, como he indicado, una edad mínima de doce años¹⁴, lo que no impedía la transgresión de la norma y que se produjesen verdaderas aberraciones como el matrimonio entre niños (las Partidas establecen una edad de siete años para los esponsales IV, I, IV), o personas de muy diferente edad. Especialmente escandaloso era unir a un niño con una mujer adulta, que chocaba frontalmente con el principio subyacente de la procreación. Como se estimaba que las mujeres eran más precoces sexualmente que los varones, para ampliar su período de fertilidad, el Fuero Juzgo consideraba que el marido debía ser mayor que la esposa (III, I, VI) y denunciaba la codicia de los padres interesados en hacer del matrimonio de sus hijas un negocio, en lugar de una unión idónea que atendiese a la concordancia de edad y costumbres de los contrayentes en relación con su estatus. Dicho fuero legisló sobre los matrimonios mixtos cristianos-hispano-romanos y arrianos-visigodos, autorizándose siempre que los futuros consortes fuesen iguales en dignidad y linaje (III, I; II, VIII y IX). Abonando lo anterior, y con el objetivo de mantener la pureza de sangre dentro de los linajes, se trató de impedir que una hidalga pudiera casarse con un pechero. De hacerlo, recibía el rechazo social y perdía su condición de hidalga, aunque podía recuperar, según reza el Fuero de Castilla, al quedar

13) Este mandamiento se refleja en las Partidas que instan a contraer matrimonio lo antes posible, para evitar el pecado de lujuria y disponer de la ayuda facilitada por la descendencia. Además, dada la alta mortalidad, el supérstite podía volver a casarse y procrear más hijos (II, XX, I).

14) Los juristas establecieron la condición jurídica como consecuencia de una necesidad de hecho pues la impubertad impedía el matrimonio (García Garrido 1957-58: 1185). las Partidas consideraban a la menor incapaz para las relaciones sexuales, exceptuando los matrimonios impuestos (VII, XVIII, II).

viuda mediante el acto simbólico de despojo de lo sobrepuesto torpemente: “tomará la dueña una albarda y dirá villano toma tu villanía y dame mi hidalguía” (I, V, XVII).

Escandaloso podía llegar a ser, y así lo señalaba el repetido fuero, la unión entre personas libres y siervas, tema que preocupaba sobremanera, a la vista del aparato legal que lo envuelve y que pone de manifiesto su existencia. Por supuesto, el matrimonio entre un libre y una sierva no acarreaba igual peligro que el realizado entre una libre y un siervo, por lo que prohibía a una mujer libre casarse con su siervo, aunque previamente lo hubiese liberado. Las penas para las infractoras eran durísimas: sorprendida por primera vez era castigada con azotes, en presencia del juez, junto a su pareja. Si reincidía era quemada. Tal severidad se encuentra en relación con la subversión del orden moral al disponer la mujer de sí misma, así como con la destrucción del orden social al parir hijos de un siervo (Fuero Juzgo III, II, II y Fuero Real IV, XI, I). La pena seguía siendo dura si se trataba de un siervo ajeno, aunque fuese del rey. Los bienes de la infractora pasaban a sus parientes. Únicamente podía salir indemne de esta causa si alegaba ignorancia o engaño. La ley era entonces magnánima pues la condenaba a la pérdida del marido y de la mitad de los bienes ganados con él. De saberlo, además, perdía a los hijos que se convertían en siervos (Fuero Juzgo IV, XI, II). La pena era más cruenta si el siervo era judío o moro pues los dos cónyuges eran condenados a muerte (Fuero Real IV, XI, III).

Un control exhaustivo se llevó a cabo sobre las uniones entresiervos y siervas. Seres que carecían de derechos, precisaban de la autorización del señor para realizarlas al convertirse en dueño de la posible descendencia. El litigio se ampliaba si los futuros contrayentes pertenecían a señores diferentes. Si se casaban sin consentimiento, la descendencia quedaba en poder

de aquél que desconocía el hecho. El Fuero Real denunciaba la posibilidad de que algún amo, interesado en ampliar el número de sus dependientes, propiciase matrimonios de sus siervos con siervas ajenas y viceversa (IV, XI, IV). En principio, la realización del contrato esponsalicio era tarea adjudicada al padre, castigándose no sólo la desobediencia de la hija, sino también la de todos aquellos que secundaran sus proyectos. Si el padre había muerto la decisión, según el Fuero Juzgo, correspondía a la madre (III, I, VIII), salvo si había vuelto a casarse. Perdía entonces tal derecho que era transferido a sus hijos varones, siempre que tuviesen capacidad legal para ello. De ser menores, el tío ejercía dicha potestad. De ahí que si alguien pedía a una mujer en matrimonio, el hermano, tío, o quien se encargase de su tutela, previa consulta con el resto de los parientes, juzgaba si la unión era o no conveniente. De igual modo se pronunciaban otros códigos que exigían el consentimiento de los parientes y, si era huérfana, el de los parientes de ambas partes (Usagre, 67 y 68; Cuenca, XIII, IX; Fuero Viejo V, V, I y Fuero Real III, I, XIV).

Como vemos sobre prácticamente todas las capas sociales se cernía la incapacidad de las mujeres de asumir su propia vida. Esta situación enfrentó arduamente en el espacio y el tiempo al poder eclesiástico y al poder laico, cuando la doctrina estableció el libre consentimiento como condición sine qua non para que el matrimonio fuese considerado válido y bendecido por Dios. No obstante, la legislación, aprisionada entre las costumbres y las nuevas propuestas de la iglesia, irá reflejando estas últimas, como puede seguirse en el Fuero Real que prohibía que las mujeres fuesen casadas contra su voluntad, advirtiendo de la invalidez del acto, salvo por mandato regio (IV, X, VIII); idea que subyace en el siguiente texto: “que la mujer en cabellos que se case contra la voluntad del padre o

madre o contra hermanos, podrá no obstante conseguir el perdón de sus padres” (V, I, III), una corriente seguida también en las Partidas (IV, III; I y V).

Iniciado el siglo XV, el dilema seguía dividiendo opiniones y presentando sus múltiples caras pues, en las Cortes de Ocaña de 1422, en el capítulo 12, se explica que, según el Fuero de Toledo, cuando el padre y la madre fallecían dejando hijos e hijas, las segundas quedaban en poder de los hermanos para “las tener y deber casar”. Pero si ellas, desoyendo esta norma, se casaban por sí, serían castigadas perdiendo la herencia que les correspondía, tanto por parte de su padre como de su madre, pues tal matrimonio sería considerado “a furto”¹⁵. Esta regla se sigue en otros textos, motivo por el que a pesar de las nuevas corrientes impulsadas por la Iglesia, las mujeres que elegían por sí mismas quedaban desheredadas¹⁶.

La estrategia laica de resistencia a la normativa católica puede seguirse perfectamente en los Ordenamientos. En 1442 se pedía pena de muerte para quienes tomaran, sin consentimiento de sus familiares, a una doncella y exigían que los bienes de la mujer volvieran a los parientes (Cortes de Valladolid, 30). La reiteración de peticiones nos advierte de un problema de mayor magnitud de la deseada y puede que las uniones no previstas por los parientes se realizasen con la anuencia femenina. De ahí que los castigos fueran tan graves: muerte para él, desheredación para ella. Se intentaba evitar que los bienes familiares cayeran en manos no queridas y mantener sujetas a la voluntad tutelar a las mujeres.

15) En los Ordenamiento de Cortes de Alcalá, en 1348, se hacía hincapié en el hecho de que la mujer que se casaba secretamente incurría en “deslealtad” para con la familia y esta podía desheredarla (54).

16) Es indudable que habría mujeres que se resistirían a la imposición y llevarían a cabo “una verdadera guerra hasta el umbral del matrimonio” (Carlé 1988: 29).

Con respecto a la imposición del mandato regio de casar a solteras y viudas, en contra de su voluntad y la de sus parientes, para premiar con ricas herederas a los leales, existen reiteradas quejas en los sucesivos Ordenamientos¹⁷. Esta actitud fue copiada por los grandes del reino, como se sigue en otras peticiones¹⁸.

Todos estos textos confirman la idea de la escasa capacidad de las mujeres de los grupos privilegiados de intervenir en sus destinos y de las limitaciones que tendría el resto. Unas y otras habrían de plegarse a los deseos de quienes las tuvieran en guarda aunque, la propia legislación, refiere la existencia de mujeres que lograrían imponer su voluntad por su excepcional personalidad y educación, o porque hallaron circunstancias o personas que las apoyaran¹⁹. Las Partidas,

17) En las Cortes de Madrid de 1339, el rey contestó a la queja indicando que no podía excusarse de otorgar la petición de matrimonio formulada por uno de sus fieles, pero que la carta estaba redactada en forma de ruego para que fuese considerada una petición y no un mandato (31). Los soberanos siguieron actuando en su provecho e interviniendo en este asunto considerado sagrado para las familias. En los Ordenamientos de Alcalá de 1348, los procuradores solicitaban que las cartas no obligaran. Alfonso alegó que eran de ruego sin apremio ni emplazamiento. En las de Valladolid de 1351 se suscitó igual problema: “dueñas y doncellas.... y otras mujeres que casan con alguno sin su voluntad” (cap. 22). Las quejas siguen en Burgos en 1373: “Que no mandásemos dar nuestras cartas, para que algunos que diesen sus hijas y parientas... Otrosí que en algunos lugares había algunos hombres poderosos y algunos de nuestros justicias y oficiales que las hacían casar por fuerza con sus hijos y parientes y nos pedían por merced que lo mandásemos castigar...” (8). “Que no mandásemos dar cartas para que se casen mujeres viudas y doncellas contra su voluntad” (Burgos, 1379, 29). En las Cortes de Madrid de 1391 el rey promete no volver a otorgar dichas cartas de casamiento (13).

18) “Otrosí si alguna mujer de las bienandantes enviuda, o alguna tenía su fija, por fuerza o contra su voluntad el señor hace casar a los sus escuderos y a sus hombres de menor estado que ellas...” (Valladolid, 1385, 7).

19) Es concluyente el ejemplo de Isabel la Católica quien, contra todo pronóstico logró, por su excepcional energía y los apoyos externo e interno recibidos, casarse a su conveniencia. Una unión doblemente prohibida por su carácter secreto y haber-

al menos teóricamente introducen un medio para poner cortapisas a los esponsales de presente por parte de la mujer, si bien, estas no podían ser irrealizables (IV, IV, I-IV).

Parece imprescindible señalar que el matrimonio no sólo era considerado un deber a cumplir por las mujeres, sino que constituía su derecho, el estado ideal al que aspirar (PÉREZ DE TUDELA 1983: 19), preciso para convertirse en madre. La alienación de su derecho, constituía un delito para quienes, teniendo obligación de cumplirlo, eludían su compromiso por intereses personales, sociales o económicos. Ello autorizaba a la perjudicada a contraer matrimonio libremente, sin sufrir ningún tipo de pena (Fuero Juzgo, III, I, IX; Fuero Viejo, V, V, II; Fuero de Castilla, 183; Fuero Real, II, I, VI). El Fuero Viejo incluso obligaba a la mujer a dar público conocimiento de la desidia de que era objeto para proceder en consecuencia.

Desde luego, como he repetido, las mujeres podían haber utilizado subterfugios para unirse con hombres de su elección pero ello les obligaba a arrostrar una serie considerable de inconvenientes y penalizaciones tanto respecto a su honra, como respecto a sus intereses y los de su descendencia. Todo aconsejaba un matrimonio legalmente establecido: “el que no casa bien no merece honra” (Partidas II, XX, II).

1.1 MATRIMONIO DE VELACIÓN

La unión carnal y la convivencia perfeccionaban el acto matrimonial²⁰ que tenía lugar tras los actos rituales que acompañaban a los desposorios de presente (arras, contrato y entrega del anillo). Luego, el sacerdote impartía las bendiciones

se realizado entre consanguíneos.

20) Para más información sobre este tema consultar (Beneyto: 1993) y (Arias Baustista 2010).

a ambos cónyuges y al tálamo²¹. Estas no eran obligatorias pero sí aconsejables pues generaban la diferencia entre los distintos tipos de uniones. Las novias que las recibían eran llamadas “veladas” o “bendecidas” y daban publicidad a un acto que adquiriría singular importancia entre las personas humildes. A falta de poder adquisitivo para recurrir a un notario, el testimonio de la Iglesia confería a un contrato, hasta entonces privado y revocable si no existían más testigos que las partes, el sello de la legitimidad.

En las Partidas la novia era otorgada por el padre (III, XVIII, LXXXIV) y el consentimiento de los contrayentes se redactaba según un modelo determinado (III, XVIII, LXXXV)²². Es este importante código el que más datos aporta acerca del imaginario que rodeaba al matrimonio, vocablo que se hacía derivar de la labor de madre (IV, II, II), se presentaba como solución al pecado de lujuria (I, IV, II; I, IV, III; IV, I, IV) y aportaba tres bienes fundamentales: fe, linaje y sacramento; es decir, fidelidad, progeñe e indisolubilidad. En resumen, permitía a los hombres el acceso a un cuerpo femenino ligado a él por un vínculo único, inquebrantable y controlado para tener un linaje honorable y cierto²³. De ahí que las mujeres sean presentadas reiteradamente con el símil

21) En torno a la unión sexual de la pareja existían numerosos tabúes y prejuicios. Para evitarlos el sacerdote procedía con su “contramagia” cristianizando ritos paganos de fecundidad y aojamiento.

22) Se ha señalado que la novia, desde el siglo XI y en zonas de tradición visigoda, era entregada por el sacerdote al marido en sustitución del padre (Molín y Mutembé 1973:91). Otros defienden que la entrega de la novia por el padre o quién hiciera sus veces no cesó hasta fines del siglo XII. El sacerdote recibía a la deposada de manos del padre o pariente y la entregaba al marido. (Hinojosa 1903: 105-106).

23) “El matrimonio es una institución, un sistema jurídico que ata, aliena, obliga a fin de que sea asegurada la reproducción de la sociedad, en estas estructuras, y netamente en la estabilidad de los poderes y las fortunas, no conviene por tanto recoger la pasión, la fantasía, el placer...” (Duby 1988: 45).

de la tierra (II, XIV, I; II, XXII, I), un lugar cierto y necesario para engendrar (II, V, III). A cambio del otorgamiento de sus personas los esposos debían amarlas (II, XV, Prólogo) con un amor no concupiscente para que pudiese ser santificado (Fladrin 1984:118). Lo contrario se entendía como una pasión destructora (Veyne 1985-86:464), en la que la mujer era culpable como inductora de pecado. El amor conyugal debía ser casto, exento de placer, sensualidad y erotismo, donde el hombre llevaba la dirección y la sumisión quedaba reservada a la mujer. Es por eso que a pesar del dictado de entrega mutua de los cuerpos, si la esposa buscaba el encuentro sexual, al igual que si las relaciones tenían lugar sin ánimo de procrear, estas se considerasen un pecado menor (I, V, XXXIV).

Algunos fueros resaltaban la obligación de los maridos de cuidar a sus esposas enfermas, redimiéndoles de compromisos sociales o políticos (Fuero de Usages, 288 y 353).

En cuanto a la disposición de los bienes, generalmente, los maridos recibían en el matrimonio la potestad de usar los de sus esposas para lo que precisasen; si bien, y aunque no fueran tan explícitos como las Partidas, debían mantenerlas en función de su poder y riquezas (III, II, V). Nada se dice de la idoneidad de los negocios, de la conveniencia de los mismos, o de su gasto innecesario; por contra, si alguna mujer, usaba de forma inconveniente los bienes del marido, este no podría llevarla a juicio pero se le autorizaba a corregirla y castigarla (VII, XIV, IV).

El marido en todos los lugares tutelaba la vida de la unidad familiar y controlaba y organizaba la economía del matrimonio, aunque el régimen de bienes difería en función del territorio, de ahí el complejo mundo de responsabilidades que contraían los cónyuges entre sí y con los demás, del que nos habla la legislación. En las tierras regidas por el Fuero

Juzgo se seguía un régimen proporcional a las aportaciones de cada uno, mientras que en la zona castellana se irá imponiendo el de gananciales por mitad. Además, y con independencia del régimen vigente, los cónyuges podían comprar, vender, enajenar y proveerse el uno al otro por medio de donaciones.

Existía la posibilidad de que los cónyuges hiciesen “hermandad de sus bienes” después de transcurrido un año de convivencia²⁴, acción válida mientras no hubiese hijos, aunque siempre podía donarle el marido a la esposa hasta un quinto de lo suyo (Fuero Real III, VI, IX; III, XII, III). Esta misma cantidad es la fijada para donaciones entre cónyuges en el Fuero de Castilla para los hijosdalgo (276). Las Partidas, sin embargo, determinaban que “no es válida la donación entre marido y mujer por motivos de mutuo afecto” (IV, II, IV).

Todo lo adquirido con los bienes del matrimonio quedaba dividido por mitad en virtud del régimen de gananciales, si bien para evitar futuros conflictos algunas leyes efectuaban variaciones en función del vendedor y el comprador. Por ejemplo, si el marido compraba con dinero común una heredad perteneciente a sus parientes, si la esposa enviudaba no podía reclamarla y pasaba a sus hijos al provenir de la línea paterna. Ellos, en compensación, debían darle a su madre la mitad del importe que se gastó en la adquisición (Fuero de Castilla, 280).

Aunque la libertad del marido para administrar los bienes de su esposa era enorme, hubo leyes que intentaron impedir los dispendios. En el Fuero Viejo se establecía que lo adquirido por el marido con el producto de sus bienes era únicamente suyo pero, si lo adquiría con los beneficios de la venta de algo de su esposa sería de ambos. Si la compra se efectuaba con sus

24) Opción apoyada por la iglesia beneficiaria en los testamentos frente a la parentela (Goody 1986: 213).

bienes de soltera, el marido tenía la obligación de indicarlo en el testamento para que no fuese reclamado por los hijos. Estas actividades se suponían realizadas con conocimiento y consentimiento de la esposa; de no ser así, y aunque no podría hacerle reclamaciones en vida, si podía hacerlo a sus herederos una vez hubiese fallecido, declarando no haber autorizado tal o cual transacción. Ellos estaban obligados a devolver lo solicitado (V, I, VIII). Las Partidas, ofrecen un modelo de carta de consentimiento para las ventas que hacía el marido de los bienes de su mujer (III, XVIII, LVIII).

Está igualmente fuera de duda la libertad que el marido tenía de enajenar tanto sus bienes como los de su esposa, o los de ambos, aunque le fuera prohibido enajenar los suyos a su mujer para alegar insolvencia en el pago de las deudas, multas o confiscaciones (Fuero Juzgo, I, II).

En los fueros se desgranaban una serie de actividades que conllevaban el reparto de beneficios por mitad: instalación y explotación de molinos, plantaciones, edificaciones, etc., tanto en terrenos de uno como de otro, hasta que se producía el óbito de alguno. El superviviente recibía su parte y la otra mitad los herederos del finado (Fuero de Cuenca, X, XXI; Fuero Real, III, IV, IX Y XI). En otros lugares se señalaba que si uno de los cónyuges iniciaba cualquier tipo de explotación en las heredades del otro sólo dispondría un cuarto del beneficio (Fuero de Usagre, 88).

En cuanto a los testamentos, ambos cónyuges podían donarse sus bienes si no tenían hijos, lo que significaba primar a la esposa o el esposo con respecto a la parentela. Si tenían descendencia siempre podían entregarse un quinto. Además, ambos podían donarse lo recibido del rey siempre y cuando realizasen la correspondiente manda testamentaria (Fuero Real, III, XII, VIII). Con el aplauso de la iglesia y de forma

inapelable por parte del otro cónyuge o sus hijos, cualquiera de los esposos podía dejar bienes para la salvación de su alma (Fuero de Castilla, 66). Este fuero prohibía que se entregaran uno a otro las mejores casas habiendo hijos (68). Tampoco valdrían las donaciones de más de la mitad de sus bienes en las zonas donde la fuerza de los parientes era mayor (Fuero de Usagre, 82 y Fuero de Cuenca, X, XI).

Las Partidas nos ofrecen otras vertientes de las actividades de la pareja. Así, en lo que se refiere a los actos jurídicos, era el esposo, como cabeza de familia y como cabeza de la mujer quien debía presentarse por ella en los pleitos (I, XXIV, XII y Fuero Real, I, X, V). Ella estaría sometida al poder político o judicial a que estuviera sometido el marido (III, II, XXXII). Ninguno de los dos cónyuges podía dar testimonio contra el otro (III, XVI, XVI), aunque podían demandarse el uno al otro por causas muy determinadas, como las pérdidas o daños sobrevenidos por el mal uso que diera a sus bienes, por adulterio, o por traición que hiciese cualquiera de ellos contra el otro o contra el rey (III, II, V). También podía la esposa depositar sus ganancias en otras manos si el marido dilapidaba sus bienes hasta el punto de hacerla empobrecer y, en este caso, podía reclamar al juez su dote y los bienes que le pertenecían (III, IX, I).

Otro tema a tener en cuenta en relación con los derechos y deberes entre los esposos era la solidaridad por deudas. De hecho, y como para el resto de actividades económicas, podían actuar en esto juntos o por separado. Pero, si el marido se endeudaba, la mujer no era responsable subsidiaria de sus deudas si el producto solo le beneficiaba a él. Ahora bien, si la deuda era contraída de común acuerdo, del impago respondían ambos. Las mismas fórmulas se aplicaban para las fianzas (Fuero Viejo, V, I; X, XI, XII y XIII). Más tarde se prohibirá a

los cónyuges contraer deudas que pudieran perjudicar al otro (Fuero Real III, XIX, XIV).

El Fuero de Castilla ordenaba que la multa por homicidio cometido por el marido se cobrara de los bienes de este, si no era posible, se hiciera de los gananciales y, finalmente, se obtuviera de los bienes que la esposa tuviese antes del matrimonio (23). Según estas leyes los cónyuges serían solidarios por deudas y fianzas salvo que el marido fuese ladrón (133, 134, 158 y 285, 2 y 55).

En el Fuero de Cuenca se preveía el encubrimiento del esposo deudor por parte de la esposa (o barragana), alegando ausencia. Para evitarlo, el fiador podía tener confesos a la esposa e hijos del deudor (XIX; XIII). Se regulaban las posibles situaciones que pudieran darse entre el deudor, su esposa y el demandante (XIX; I, II, III y IV; XIX; V; XIX; IX; XIX, XI; XIX, XII; XIX, XVI; XIX, XVII). Las esposas culpables por su deuda o la de su marido habrían de ser apresadas y conducidas a prisión, de la que se salvaría si era menor de doce años (XIX, XXI). La esposa podía sustituir al marido en la cárcel hasta que hiciera efectivo el abono del doble de lo adeudado, durante un plazo no superior a veintisiete días; transcurrido este sin pagar, la deuda se cuadruplicaba (XIX, XXV y XXVI)²⁵.

En cuanto a la solidaridad por otro tipo de delitos (hurto, homicidio, etc.), a diferencia de la legislación municipal que establecía la venganza de sangre, los textos de influencia romana defenderán la personalidad intransferible de la pena: “Todos los pecados deven seguir á aquellos que los facen. Assí que el padre non sea penado por el fio, ni la muier por el marido, ni el marido por la muier; mas aquel solo que sea

25) Para un estudio más detallado ver (Martíenz Gijón 1959: 97 y ss.).

penado que ficiere el pecado, y el pecado muera con él” (Fuero Juzgo VI, I, VIII y Fuero Real IV, V, IX). Las Partidas prohíben atormentar a un miembro de la pareja para que declare contra el otro (VII, XXX, IX).

Una cuestión que pudo afectar a muchos matrimonios y de la que nos informan las Partidas, fueron los votos religiosos. Como en tantos otros temas, será la esposa la más supeditada al consentimiento de su cónyuge para efectuarlos, incluso si los hubiese realizado antes del matrimonio, con excepción del voto solemne. Si lo había hecho tras la unión, el marido podía autorizarlo o no. En caso negativo, ella estaba obligada a abandonar su promesa e, igualmente, si primero la hubiese autorizado y se arrepintiera después. El marido, por el contrario, no necesitaba autorización de su esposa para hacer votos, salvo para entrar en orden o cumplir el de ayuno, abstinencia o alguna otra cuestión que le impidiera la procreación (I, VIII, VIII). La esposa podía exigir el abandono del convento a su marido si hubiese entrado en él, sin su conocimiento o contra su voluntad (I, VI, XL). También debía consentir la esposa en las peregrinaciones, salvo la que tenía como destino Jerusalén. Si persistía en su propósito y amonestada por el Obispo no cedía en su negativa, el esposo debía llevarla con él (I, VIII, IX y XII). El silencio ante los votos de su esposo sería tenido por aceptación y ella debería vivir en castidad (I, VI, XL). Sin embargo, la esposa quedaba liberada de su vínculo matrimonial si el marido se hacía hereje o abrazaba otra religión. Su vuelta al cristianismo la devolvía al marido, salvo que eligiera el convento (I, VII, XIII). La esposa también quedaba excusada de acompañar al excomulgado, lo que no tenía contrapartida pues, el marido, estaba facultado para apremiarla a abandonar su actitud (I, IX, XXXIV). Le estaba prohibido a la esposa dar limosna en contra de la voluntad de su marido, salvo que

tuviese bienes propios y, en todo caso, aunque las dádivas fueran alimenticias, sin contravenirle (I, XXIV, XII).

1.2 MATRIMONIO OCULTO, RAPTO Y UNIÓN CARNAL

Aparte del matrimonio de velación, las mujeres podían unirse a un varón secretamente, utilizando el rapto o, simplemente, tras mantener relaciones sexuales. Si después no legalizaban su vínculo canónicamente²⁶, pasarían a ser barraganas o concubinas, dependiendo de los vínculos que ataran a sus compañeros en cuestión²⁷.

El matrimonio secreto, denominado “a iuras” o “ascondido”, pudo ser quizá secundado por la idea del libre consentimiento pregonado por la iglesia, ante la imposibilidad de sortear las barreras impuestas por los condicionamientos familiares y sociales, o bien, como señalan algunos textos, porque ambos contrayentes, o alguno de ellos, tuviera algún impedimento. Tanto las leyes civiles como las canónicas condenan un acto que se oponía abiertamente al matrimonio público y formal. Las reivindicaciones laicas lo repudiaban porque faltaba el consentimiento familiar, las eclesiásticas lo hacían porque querían controlar el incesto, la bigamia y las separaciones²⁸, pero sobre todo la sexualidad humana, como medio de controlar al individuo y por ende a la sociedad.

26) “Durante el último cuarto de siglo XII los matrimonios clandestinos, basados únicamente en el intercambio de votos consensuales entre la pareja, adquirieron reconocimiento eclesiástico como uniones válidas e indisolubles, aunque fueran contraídas sin celebraciones públicas y sin participación de extraños, familiares o clérigos” (Dillard 1993: 58).

27) Remito para este tema a la obra ya citada (Arias Bautista 2010).

28) “Ascondidos son llamados los casamientos en tres maneras: la primera es quando los facen encubiertamente et sin testigos, de guisa que non se puedan probar;

Es innegable que en el mundo medieval, aunque se atisbe en este tipo de uniones un aire de libertad para las mujeres, a la larga, generaban una absoluta indefensión económica y social insuperable sin la ayuda de una familia, presta a desheredarla si incumplía sus dictados, pues no podía reclamar derechos por abandono, ni legitimidad y manutención para sus hijos.

A pesar del establecimiento, en el IV Concilio Lateranense de 1215, de las amonestaciones y la exigencia de su vigilancia y seguimiento por parte de los párrocos²⁹, los abusos y los fraudes siguieron cometiéndose existiendo hasta el siglo XVI (Dillard 1993: 59).

El rapto, institución de larga tradición, puede tener una doble vertiente: por un lado la histórica violencia ejercida por algunos individuos o grupos de varones sobre las mujeres, pero, también, como medio utilizado por algunas mujeres para procurarse maridos a su gusto (Pérez de Tudela 1983:17), es decir, como estrategia individual para derrotar a la sociedad

la segunda es quando lo facen ante algunos, más no demandan la novia a su padre o a los parientes que la han en guarda... la tercera es quando no lo facen saber concejeramente en aquella Eglesia onde son parroquianos" (Partidas IV, III, I y Furo Real III, I, I).

29) "Que se defienda y prohíba que en las Iglesias ninguno se despose ni case hasta que se efectúe el pregón reglamentario, tres fiestas después del Evangelio, para que, los que conozcan que hay algún embargo o cuñadía entre los que quieren casar o desposar, que lo digan, y si no apareciese impedimento, que hagan su matrimonio por mano de clérigo" (Concilio de León, 1267). En el mismo Concilio se prohibía a los clérigos bendecir uniones de quienes no fueran sus parroquianos. Se repetirá en el Concilio de Toledo de 1323 y en el de Salamanca de 1335. Las penas serán cada vez mayores, desde las pecuniarias a la excomunión, llegando a afectar al celebrante y los testigos. Las leyes laicas privarán del oficio a los clérigos encubridores (Partidas IV, III, IV). La quinta partida avisaba del talante de los hombres que elegían este tipo de unión: carencia de altura moral, enemistad declarada con el linaje de la mujer, o interés en sus bienes para dilapidarlos.

aunque no significase una subversión sino la manifestación de una tradición oculta contra otra abierta³⁰.

En el caso de los galo-romanos, era una verdadera “caza de herederas”, mientras que, entre los germanos, era el modo de “evadirse del consentimiento paterno” y se utilizaba si existía oposición de la parentela de la joven (Veyne 1985-86:453). La legislación visigoda, influenciada por el derecho romano, prohibió que el raptor se casara con la raptada (Beneyto 1931: 65), mientras que la legislación de influencia germánica hacía posible la elección por parte de la raptada entre la vida con sus padres o con su captor (Fuero Viejo, II, II). El Fuero Real, desarrolló las leyes sobre el rapto y condenó a los raptos con pena de muerte si la mujer había sido violada. Además, bajo ningún concepto, se autorizaba el matrimonio (IV, X; I a VI), aunque este fuera un arreglo para la mujer que había quedado deshonrada (Dillard 1993: 176).

Una última estrategia desarrollada por las mujeres para imponer su criterio sería la de mantener relaciones sexuales con la persona elegida para, a la vista de la “deshonra”, obtener el consentimiento requerido. Con ello se enfrentaba a la muerte, que podía infligirle su padre o los parientes que la tuvieran en guarda, si lo hacía en la casa (Fuero Juzgo, III, IV y V; Fuero Real, IV, VII, VI). Podía librarse si tenía lugar en casa ajena. El padre o tutor quedaba obligado a escuchar sus peticiones, que solían ser de matrimonio (Fuero Juzgo, III, IV, VII; Fuero Real IV, VII, VII).

30) “Esto se demuestra tanto en la historia mítica como en la real de muchas culturas. El rapto era el procedimiento más honorable para conseguir esposa, mediante la demostración pública de osadía. Para Levi-Strauss, el matrimonio era un sistema de alianzas basado en el concepto de intercambio o trueque, indirecto, directo o generalizado, o indiferenciado. En este último caso, cabe decir que las mujeres son intercambiadas en el sentido de que los hijos dejan el hogar y son reemplazados por las nueras que vienen de fuera” (Perystiani 1990: 346).

MADRES

La tarea de madre, considerada la razón vital de las mujeres era, en general peligrosa³¹, obligada y compleja en tanto en cuanto no solían elegir al marido, ni estaba en su mano decidir cuándo, cómo y cuántos hijos tener. Esa razón vital femenina, la capacidad de dar vida ha constituido, sin embargo, a lo largo de la historia una especie de reto en el que se veía implicado el mayor valor establecido por la sociedad patriarcal: la virilidad, la potencia masculina. La creencia sin paliativos en la debilidad moral de las mujeres, unida a la constatación de su menor fuerza física, resultaban todo un hándicap para los varones interesados en controlar su descendencia. A ello había que añadir el prejuicio sobre la lubricidad femenina y una malicia capaz de sortear cualquier impedimento, cualquier control por férreo que este fuera, para satisfacer sus pasiones y, de esa forma, romper inicuaamente el vínculo establecido con el varón que se le hubiese asignado introduciendo bastardos en su linaje. Este ideario no podía sino empapar la legislación, sometiendo a las futuras madres a numerosas regulaciones que, dicho sea de paso, afectaban con mayor intensidad a las mujeres de mayor rango social.

Según las Partidas, estaba fijado por ley el periodo de preñez (IV, XXIII, IV), siendo la madre un tránsito insustituible entre el padre y el hijo. Como mero receptáculo de la semilla del varón, conservador de la vida y los derechos

31) En demasiadas ocasiones, dejaban en ello la vida por los problemas del embarazo, el parto y sus secuelas (Fossier 1970:132). La obstetricia era práctica ancestral encomendada a mujeres y rodeada de un sinnúmero de supersticiones y prácticas antihigiénicas, a lo que se añadían los tabúes en torno al cuerpo femenino. Tocar a una gestante era atentar contra el proceso de la vida. Los médicos tenían prohibido observar a las preñadas y si incumplían la norma, en ausencia de los parientes, eran severamente castigados.

del no nacido, se consideraba parte de la nueva vida en lo que pudiera beneficiarla (IV, XXXIII, III). De ahí que las preñadas no pudieran recibir castigo durante el período de gestación (VII, XXX, II), ni ser ejecutada tras su condena hasta que pariesen. La pena de prisión sería conmutada por la de encierro en un convento (VII, XXX, I). La simulación de la maternidad, engaño inconcebible, se castigaba con el destierro (IV, XXIII, IV).

Especial trascendencia tenía para una sociedad cuyo equilibrio parecía estar siempre oscilante, la maternidad de la reina. De ella dependía la continuidad del reinado y la estabilidad del reino. Las expectativas y exigencias que comportaba dicho embarazo conducían, si este no se producía, a toda una serie de violencias sobre las regias damas: divorcios, repudios, encierros, coacciones, admisión de bastardos, sometimiento a todo tipo de tratamientos e incluso a la muerte para que el monarca pudiese acceder a nuevos matrimonios. La esterilidad, achacada a la mujer, prácticamente en todos los casos, era intolerable en la pareja del soberano quien, como depositario de todos los valores esenciales del imaginario viril, no podía ser concebido sin la capacidad de procrear. La historia nos ha dejado numerosos testimonios acerca del calvario de algunas reinas por cumplir con las expectativas.

La labor de madre obligaba a las viudas a posponer un segundo enlace si estaba gestando o, si no lo estaba, hacerlo de igual manera para asegurar dicho extremo. Los parientes temían que buscara un embarazo para mantener sus privilegios. Estos no solo tenían derecho a vigilarla, sino a mandarla reconocer periódicamente para asegurarse de la veracidad de su estado (Partidas VI, VI, XVI y XVII). La expectativa de la maternidad obligaba a las viudas a la soledad si deseaba conservar la parte de los bienes que tenía de su marido y, lo que

es más importante, si deseaba permanecer junto a sus hijos e hijas. Si elegían otra pareja podían ser acusadas de adulterio.

Ante esta situación no debería extrañarnos que muchas futuras madres llegaran a odiar al fruto engendrado sin el deseo de hacerlo, y cometer abortos, infanticidios o abandonos premeditados, etc. Dichos actos están contemplados en todos los códigos desde el Fuero Juzgo (IV, IV, I). El drama se agudizaba cuando las criaturas no eran producto de legítimo matrimonio. Muchas madres las abandonaban ante la imposibilidad de que el padre las reconociera, o intentaban sobrevivir alquilándose como nodrizas en detrimento de su propia progenie. En muchos Fueros que regían las comunidades castellanas con anterioridad a la introducción de la ley romana, las reclamaciones de paternidad debían ser demostradas recurriendo a sistemas tan atrabiliarios como la ordalía (Fuero de Cuenca, XI, XXXIX).

Las madres de condición servil aún contaban con menos posibilidades para ejercer una relación materno/sentimental con su descendencia, dado que este era considerado fruto con el que obtener beneficios. Sin derechos, ni personalidad jurídica, las siervas eran sometidas a los trasiegos de sus dueños que las podían usar para incrementar el número de sus siervos/as. De ahí que la ley previese la posibilidad de que la sierva abandonase a su hijo, con conocimiento del señor o sin él y una serie de actividades por parte de los amos minuciosamente enumeradas.

Maternidades obligadas y reiteradas, miedo a morir, escasa expectativa de vida de las criaturas... quizás pudieron incidir en el desamor de las madres hacia los hijos, comportamiento sobre los que actuó la pastoral cristiana logrando con el tiempo significativos cambios en el imaginario y en la realidad de muchas mujeres y su descendencia.

La patria potestad era un poder ejercido exclusivamente por el padre tanto entre los romanos, como entre los germanos. Sólo él tenía la facultad de aceptar a un hijo o no hacerlo, exponerlo, venderlo, conservarle la vida e incluso arrebatársela. La Iglesia luchó denodadamente contra este tipo de prácticas y consiguió una dulcificación de las costumbres. En nuestro derecho aparece una patria potestad “compartida” cuando se reconoce a la mujer viuda el derecho sobre los hijos, aunque con las cortapisas señaladas (Fuero Juzgo, III, I, VII). En las Partidas la patria potestad es indiscutiblemente del padre en detrimento de la madre o los parientes (IV, XVII, I).

No obstante, parece que a medida que avanza el tiempo la figura de la madre consiguió algunas esferas mayores de representatividad aunque siempre dependía, tal y como señala el Fuero Real, de la existencia o no del marido y de la voluntad de este. Generalmente, mientras duraba la vida en común, las decisiones importantes sobre el futuro de los descendientes recaían en el padre aunque, probablemente, ambos cónyuges alcanzaran consenso en el mismo. En ausencia del padre, la madre recibía a los hijos (Cortes de 1401, 7). Si faltaban ambos progenitores estos pasaban a ser responsabilidad de los parientes (Fuero Real III, VII, I y II). Era potestad indiscutida del padre tener consigo a sus hijos e hijas siempre, mientras que no sucedía igual con la madre que podía perderlos al casarse (Fuero Real III, VIII, III). Las disposiciones que contemplan los derechos de la madre sobre los hijos pueden seguirse en las Partidas (III, XXIX, VIII) (I, VII; I, II, III, IV y V).

Obligación de la madre era alimentar y cuidar a sus hijos. La mayoría de los códigos establece el período mínimo de tres años, en la que generalmente los niños lactaban (Fuero de Cuenca, XI, XXXVIII), si bien es cierto que otras normas efectuaban una diferencia de tres años para los niños y dos

para las niñas (Valladolid, 1351, 13). Los fueros penalizaban a la madre que intentara eludir su responsabilidad (Fuero de Cuenca XI, 38), aunque quizás esta reglamentación habría que ponerla en relación con los hijos no legítimos pues, sabemos, que la paga recibida por la madre barragana o concubina para ocuparse de los bebés era menor que la abonada a una nodriza. Si el padre eludía el deber de hacerse cargo del abono de la manutención de la madre de su hijo y de este, el legislador aprobaba el abandono del hijo/a por parte de la madre sin penalización. El Fuero Real establecía que si una soltera concebía y tenía un hijo/a de un soltero, si este lo recibía aunque no se casase con ella, adquiría la obligación de cuidarlo durante los tres primeros años de vida a sus expensas. De ahí en adelante la obligación se traspasaba al padre y ella podía dejar de ocuparse de la criatura. También podía suceder que en circunstancias no especificadas, el alcalde dictara que la madre criara al hijo a expensas del padre durante los tres primeros años (III, VIII, III), para pasar la obligación íntegra al padre, al transcurrir dicho tiempo, salvo que el juez dispusiese lo contrario.

Las Partidas fijaban igualmente la obligación de la madre de proporcionar el alimento a su descendencia en los primeros años, tras los cuales, y hasta los veinticinco, la obligación se trasladaba al padre (IV, XIX, III). Única excepción era la pobreza pues si la madre no podía acometer sus obligaciones estas debía satisfacerlas el padre. Caso de que ambos progenitores fueran pobres, dicho deber debían asumirlo los abuelos (IV, XIX, IV). La viuda podía tomar de la heredad de sus vástagos para alimentarlos, vestirlos y calzarlos, si no tenía posibles (V, XII, XXXVI). En los excepcionalísimos casos de divorcio el no culpable cuidaría a los hijos a costa del culpable (IV, XIX, III). Las leyes dejaban caer todo su rigor

sobre las incumplidoras de los preceptos sociales, toda vez que las madres con descendientes producto de adulterio o incesto estaban obligadas a criarlos a su costa y la de sus parientes (IV, XIX, V).

Por otro lado hay que indicar que no solo era preceptivo para las madres alimentar físicamente a su descendencia, sino que también lo era educarla (Partidas II, XX; I II y III). El Fuero Viejo determinaba la responsabilidad de los progenitores en las acciones de sus hijos e hijas, siempre que vivieran bajo su techo (Fuero Viejo, II, I, VII). En los fueros municipales se establece la responsabilidad, tanto para el padre, como para la madre, en cuanto a las deudas y la libertad de sus vástagos, con obligación de redimirlos si se hallaban cautivos. Los hijos podían sustituir como rehenes al padre en tierra de moros, pero no las hijas. El incumplimiento de este último precepto condenaba al transgresor a la hoguera (Fuero de Cuenca, X, XXXIX).

Aparte de los daños físicos ocasionados a los hijos/as: aborto, infanticidio, exposición, venta, malnutrición, descuidos, malos tratos, etc., una madre podía lesionarles hurtándoles su legitimidad y con ella la honra y el prestigio social, así como las posibilidades económicas sobrevenidas, si no eran hijos de unión legítima. Las Partidas contemplaban incluso la contingencia de que la madre declarase su ilegitimidad por despecho, pudiendo entonces ser desheredados (III, XIV, IX). Si la madre les engañaba, no podían demandarla (VII, XVI, IV).

Económicamente hijos e hijas tenían iguales derechos. En ello están de acuerdo todos los fueros, aunque en algunos se hagan algunas salvedades relativas a mejoras o entregas anteriores (Fuero de Castilla, 125; Fuero Real VII, VI, XIV y

Partidas V, XIII, XXV) derecho que no cambiaba aunque la madre muriese sin testar (Partidas VI, XIII, III).

Las Partidas se detienen específicamente en la regulación de la herencia de los descendientes de las barraganas, que ascendía a dos doceavos de los bienes paternos, y podían dividirse a partes iguales con la madre (VI, XIII; X y XI). Si el padre carecía de parientes podía dar a estos hijos todo lo que quisiera en vida o dejárselo en testamento. Pero, si tenía ascendientes estaba obligado a dejarles un tercio de sus bienes y el resto a sus hijos naturales (VI, XIII, VIII). Las hijas/os ilegítimos (fornecinos, incestuosos o adulterinos) no podían recibir la herencia paterna nunca, salvo por privilegio regio pues cualquier donación que se les hiciera podía ser reclamada por los parientes en el plazo de dos meses, pasado el cual, los bienes pasaban a propiedad real (VI, XIII, X y XV, IX). X

Si este era el dictado para la herencia de los bienes del padre, los de la madre eran siempre heredados por su descendencia, ya fuera o no legítima, salvo si procedía de incesto (hasta el cuarto grado), de madre religiosa, o de mujer pública (Partidas, VI, XIII, XI). Pero, tampoco heredarían a su madre los hijos/as ilegítimos si había legítimos, salvo si se legitimaban por matrimonio o por merced real o papal (IV, XV, IX). Era desheredada también la hija prostituta, salvo que después de cumplir 25 años su padre no hubiese querido casarla (Partidas VI, VII, V).

El derecho a la herencia materna desaparecía en los fueros castellanos si el hijo/a golpeaba a su madre, ganándose, además, la de enemistad perpetua con el resto de hermanos (Fuero de Cuenca X, XXXI). El Fuero de Castilla prohibía la desheredación incluso en este caso (125) e igualmente el Fuero Real, que establecía para la desheredación la existencia de motivos muy justificados, realizarla por testamento y ante

testigos (III, IX; I y II). La desheredación llevaba consigo la pérdida de todo poder o derecho sobre los hijos e hijas (Partidas IV, XXII, I). Las partidas amplían las prohibiciones negando la herencia a apóstatas, renegadas e hijos/as de clérigos (VI, XIII, II).

MADRASTRAS

Nada infrecuente sería hallar en el entramado familiar medieval, si hacemos caso de los testimonios que refieren la gran mortalidad de mujeres por parto y sus causas sobrevenidas u otras causas posteriores, a un considerable número de mujeres convertidas en responsables de hijos/as ajenos. A ello hay que añadir que si bien a las viudas podía resultarles difícil conservar su descendencia, los viudos podían hacerlo siempre, con la única obligación de escriturar los bienes de su esposa fallecida, siendo los parientes, o el juez, quienes supervisarían la entrega del legado a los herederos (Fuero Juzgo IV; II, XIII y XIV).

Para la legislación, fuera de otras consideraciones, lo más importante en la relación de la madrastra con sus hijastros/as era la preservación de su herencia, para evitar que revirtiera en beneficio propio o de su descendencia. La regulación era muy minuciosa en el Fuero de Cuenca pues dedicaba al tema las leyes X, XVII, XVIII y XIX.

Un caso concreto de fraude puede seguirse en el Fuero de Castilla donde un individuo, ante la imposibilidad de cobrar la parte que le correspondía de su madre, denunció a su madrastra que tuvo que entregarle la mitad de los bienes muebles y heredades, pudiendo ella únicamente disponer de la cuarta parte de los gananciales (293).

También el Fuero Real se hace eco de los problemas derivados de esta relación. Así, en la última ley otorgada tras el mismo, aparecen señaladas las acciones legales que podía iniciar y seguir un huérfano en contra de su madrastra para conseguir su herencia.

Según estas previsiones, es posible que algunos menores quedaran desamparados y sufrieran el desamor, la indolencia e incluso el egoísmo y la avaricia de sus madrastras pero, no es menos cierto, que ellas quedaban desfavorecidas al enviudar, con respecto a las anteriores esposas, en la cuantía de los gananciales y el capital disponible, sujeto al número de descendientes que el esposo fallecido tuviera con las anteriores esposas (III, IV, VI). Podían, además, caer en la indigencia si no tenían hijos/as propios, pues los hijastros/as no estaban obligados a cuidarlas (III, VIII, I).

TUTORAS

Pare el Fuero Juzgo eran huérfanos/as quienes antes de los veinticinco años carecían de padre y madre (IV, III, I). Disponía también que la viuda perdía la potestad sobre sus hijos menores, si tenía un hijo varón de entre 20 y 30 años, al ser considerado capaz de responsabilizarse de sus hermanos menores, de los bienes familiares y de su propia madre. Si todos los hijos eran menores la tutela recaía en el tío y de no ser factible el juez nombraría protector a alguno de los parientes. El designado, al igual que la madre, habría de poner por escrito los bienes correspondientes a los menores, firmándose el documento ante tres testigos presentes o cinco parientes (IV, III, I), depositado en manos del Obispo o del sacerdote (IV, III, I).

El Fuero Viejo mostrará variaciones con respecto al Fuero Juzgo, al determinar que si los huérfanos/as eran menores de 15 años los parientes debían alquilar sus bienes junto con el padre o la madre supérstite para vigilarlos (93), o que la viuda no abonase las deudas del difunto marido y sí lo hicieran los parientes tutores (99). El Fuero de Castilla estableció que muerto el padre o la madre, los familiares (de uno u otro) debían cuidar los bienes de sus protegidos. Bienes que podían ser reclamados por el cónyuge superviviente o por cualquiera que los arrendase de forma más ventajosa. Al fallecer los pupilos los inmuebles pasarían a los legítimos herederos (104 y 244).

Las leyes de Partidas, que como en otros asuntos se mueven entre el imaginario y la realidad, han dado lugar a diferentes interpretaciones³². Determinan que la tarea tutorial es un función “viril”, pero que puede ser ejercida por la madre o la abuela que suplen el “vicio de su sexo” con su afecto (VI, XVI, IV). Esta idea será reiterada al precisar que las madres, siempre que “sean buenas”, y aunque sean barraganas, serán preferibles a los parientes como tutoras (VI, XVI, IX y VI, XVI, VIII), cuestión reiterada en (III, XVIII, XCV), siempre y cuando mantuviera un comportamiento adecuado: discreción, castidad y ejercicio de actividades económicas que aumentasen los beneficios de los huérfanos a ella encomendados (VI, XVI; IV y V). Ahora bien, tanto la madre como la abuela podían rechazar la tutoría alegando diversas razones, entre ellas la edad. Tanto si la madre no vivía del modo adecuado, como

32) “En España el derecho romano vuelve a establecer las antiguas incapacidades de la mujer para tener potestad y ser tutora de sus hijos” (García Garrido 1969: 209). “El carácter excepcional de la mujer madre para ser tutora se aprecia claramente en las Partidas, en la que el tutor ha de ser varón y no mujer a excepción de la madre o abuela” (Merchán Álvarez 1976: 151).

si renunciaba a la tutoría o se casaba, la tutela pasaba a los parientes quienes vigilarían el bienestar de los huérfanos y sus intereses. Las Partidas ofrecían el modelo de carta que debía presentar una madre ante el alcalde para solicitar la tutela de sus hijos y bienes (III, XVIII, XCV).

ADOPTANTES-ADOPTADAS

En todo el occidente medieval cristiano fue desapareciendo esta institución, tan arraigada en Roma, por influencia de la iglesia interesada en anularla en su propio beneficio pues, a mayor número de personas sin herederos, se multiplicaba su posibilidad de obtener mandas piadosas (Goody 1986:107). Sin embargo, en nuestras leyes permaneció, quizá como excepción al resto de Europa, tanto en los fueros³³ como en los códigos generales.

Podían ser adoptados hombres y mujeres, de ahí que en el Fuero Viejo entre las prendas que había de recibir una mujer por arras figuraba un traje de adopción “que pueda pasar un caballero por las mangas” (V, I, II)³⁴. También en el Fuero de Castilla aparece la adopción con el fin de ceder bienes³⁵, aunque nada se dice sobre la edad del adoptado/a, que para la ley romana tenía que ser 25 años menor que el adoptante, ni sobre las características de la persona o grado de parentesco, si

33) En el Fuero de Usagre leemos: “todo hombre que quisiera tomar hijos hágalo a la salida de la misa matinal el domingo o el sábado en las vísperas ante los vecinos y otórguelo por concejo y otórguelo el domingo y valga, y si no se hace así no valga y los aldeanos que hagan igual” (108).

34) El rito de adopción puede seguirse en (Barbero y Vigil 1986: 394 y ss.).

35) “si un hombre tiene hijos de mujer velada, y quiere heredar a otro hombre o a otra mujer que son hijos de otros padres y es cosa conocida que los hace más por amor de darles algo y heredarles, que los hijos que tenga no lo otorguen a tiempo de otorgar” (299).

es que lo había. Lo más probable es que se utilizara con objeto de legitimación de hijos/as habidos fuera del matrimonio y así poder transferirles bienes en ausencia de herederos (Otero 1957-58: 1147). En este caso, si después tuviera descendencia legítima, no podría desheredarla (Fuero Juzgo IV, II, XX y Fuero Real IV, XXI, IV).

Las Partidas definen la adopción como: “una manera que las leyes establecen para que puedan los hombres ser hijos de otros, aunque no lo sean naturalmente” (IV, XVI, I), instituyen dos fórmulas para realizarla (IV, VII, XVII) y la prescripción de que el adoptante no debía estar bajo otra potestad, ser mayor de 18 años y no ser mujer. Únicamente era posible cuando una viuda hubiese perdido un hijo al servicio del rey (Partidas IV, XVI, II y Fuero Real IV, XXI, IV).

ABUELAS

Su función en la legislación viene determinada por su capacidad para hacerse cargo de los nietos, como señalan las Partidas (VI, XVI, IV), si faltaban los padres o esos no tenían medios suficientes para hacerlo (IV, XIX, IV). Las abuelas debían ejercer dicha función con los hijos legítimos y también con los adulterinos o incestuosos, cuya crianza estaba siempre a cargo de la familia de la madre (IV, XIX, V). Para cumplir con esta tarea podía servirse de los bienes de sus nietos o los propios (V, XII, XXXVI). El Fuero de Castilla que también habla de la figura de la abuela, lo hace para prohibir la desheredación de los hijos a favor de los nietos (125).

OTRAS FIGURAS

Tías y primas aparecen poco en los códigos y lo hacen en relación con las herencias. El Fuero Real, por ejemplo, habla de ellas como personas que entrarían en el reparto de los bienes de aquellos que muriesen sin hijos (III, VI, XIII) y, en el Fuero de Castilla, aparecen enfrentadas por problemas de herencia una tía y su sobrina, hija de barragana. Los alcaldes concedieron los inmuebles a la tía y los muebles y las ganancias a la hijastra del difunto (308).

Lo mismo ocurre con las hermanas, especialmente con aquellas que no eran hijas de la misma madre. En el Fuero Real se hace prohibición expresa de que una hija fornecina heredase a su hermano si moría (Ley XXIII de las dadas después del Fuero).

Nada puede hallarse acerca de las suegras y las nueras, a pesar de tratarse de una relación estrechísima, sobre todo entre los grupos privilegiados, porque las mujeres, aún niñas, muchas veces eran educadas por sus futuras suegras.

CONCLUSIONES

Del conjunto de leyes estudiadas puede deducirse la existencia de un buen número de ellas destinadas a mantener a las mujeres sujetas al arbitrio de los miembros masculinos de la familia, que ejercen su custodia hasta ser transferidas al marido.

El matrimonio, a pesar de las disposiciones canónicas del libre consentimiento, seguirá constituyendo un asunto dirimido por quienes gobernaban los destinos femeninos. Las leyes coadyuvaban al mantenimiento de estructuras que sujetaban a las mujeres a los designios de quienes se tenían por

sus responsables. Los castigos de exclusión de la familia y la desheredación, con la carga emocional y material que constituía en una sociedad donde el individuo no se valía por sí solo, y menos una mujer, harían desistir a muchas de desobedecer la voluntad de padres y parientes con respecto a su destino.

Por otro lado, la importancia que concedía la sociedad medieval a la paternidad y al traspaso patrimonial a los descendientes del varón, situaba a las mujeres ante una maternidad obligada, controlada y vigilada. Las infractoras de la norma no solo serían castigadas en sus propias carnes, sino que también penarían sus hijos e hijas, señaladas para siempre con la marca del deshonor, o con el abandono o la muerte.

Las mujeres tenían limitado el control sobre su descendencia aunque existieron resquicios legales que les permitieron ejercerla como madres, abuelas, tutoras, e incluso adoptantes.

Salvo las elementales figuras de hija, esposa y madre y las asociadas de madrastra, abuela o tutora, la legislación es parca en noticias sobre individualidades femeninas generadas por los lazos familiares por lo que para saber alguna cosa más sobre ellas habrán de consultarse otras fuentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amunategui Perelló, C. F., “El concepto de familia en la Roma Arcaica”, *Revista Ars boni et aequi*, Universidad Bernardo O’Higgins, 1 (2005) pp. 117 y ss.
- Arias Bautista, M^a. T., *Violencias y mujeres en la Edad Media Castellana*, Madrid, Castellum, 2007.
- , *Barraganas y concubinas en la España Medieval*, Sevilla, Arcibel Editores, 2010.
- Asenjo González, M., “La mujer en el medio urbano a fines de la Edad Media: el caso de Segovia”, *Las mujeres en las ciudades medievales*, Madrid, Univ. Autónoma, 1984, pp. 109-124.
- Barbero, A. y Vigil, M., *La formación del feudalismo en la Península Ibérica*, Barcelona, Crítica, 1986.
- Beneyto Pérez, J., *Fuentes del Derecho histórico español. Ensayos*, vol. I, Barcelona, Bosch, 1931.
- , *Una Historia del matrimonio*, Salamanca, Eudema, 1993.
- Carlé, M^a. C., *La sociedad hispano-medieval. Grupos periféricos: las mujeres y los pobres*, Buenos Aires, Gedisa, 1988.
- Carlé, M^a. C. y Pastor de Togneri, R., “Los Reinos Cristianos en los siglos XI y XII”, *Historia de España Menéndez Pidal*, dir. José María Jover Zamora, Tomo X, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- Colección de cánones y de todos los concilios de la iglesia de España y América*, notas e ilustraciones de D. Juan Tejada y Ramiro, vol. III, Madrid, 1859.
- Cortes de los antiguos Reinos de León y Castilla*, Real Academia de la Historia, T. I., Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1861.
- Dillard, H., *La mujer en la Reconquista*, Madrid, Nerea, 1993.

Domínguez Lozano, P., *Las circunstancias personales dominantes de la vinculación con el derecho local: estudio sobre el derecho local altomedieval y el derecho local de Aragón, Navarra y Castilla (ss. IX-XIV)*, Madrid, Univ. Autónoma, 1986.

Duby, G., *Mâle Moyen Âge. De l'amour et autres Essais*, París, Flammarion, 1988.

Escudero, J. A., *Curso de Historia del Derecho. Fuentes e Instituciones Político-Administrativas*, Madrid, Gráficas Solana, 1990.

Flandrin, J. L., *La moral sexual en Occidente. Evolución de las actitudes y comportamientos*, Barcelona, Juan Granica Editores, 1984.

Fossier, R., *Histoire sociale de l'Occident Médiévale*, Paris, A. Colin, 1970.

Fuero de Cuenca, Introduc., traduc. y notas Alfredo Valmaña Vicente, Cuenca, Tormo, 1978.

Fuero de Usagre, s. XIII con las variantes del de Cáceres, Publicánlo Rafael Ureña y Smenjud y Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, Hijos de Reus Editores, 1907.

Fuero Juzgo o Fuero de los Jueces, Madrid, Ibarra Impresor de Cámara de S.M., 1815. Edic. Facsímil, Valladolid, Lex Nova, 1980.

Fuero Real, Real Academia de la Historia, Madrid, Imprenta Real, 1836. Edic. Facsímil, Valladolid, Lex Nova, 1979.

Fuero Viejo de Castilla, D. Joachim Ibarra Impresor de la Cámara de S.M., Madrid, 1771, Edic. Facsímil, Valladolid, Lex Nova, 1983.

Gacto Fernández, E., *Temas de historia del Derecho Medieval*, Sevilla, Univ. Sevilla, 1979.

García Garrido, M., "Nuevas observaciones sobre el matrimonio de la menor" *Anuario de Historia del Derecho Español*, XXVII-XXVIII, 1957-58, pp. 1135-1142.

García Garrido, M., “El patrimonio uxorio en las Partidas”, *Strato de Studi in onore di Edoardo Volterra*, vol. IV, Milano, Giuffrè Editore, 1969, 209-216.

Goody, J., *La evolución de la familia y del matrimonio en Europa*, Barcelona, Herder, 1986.

Guerreau-Jalabert, A., “El sistema de parentesco medieval, sus formas (Real/espiritual) y su dependencia con respecto a la organización del espacio” *Relaciones de poder, producción y parentesco en la Edad Media y Moderna*, edic. Reyna Pastor, Madrid, CSIC, 1990, pp. 95-105.

Hinojosa, E., “El Derecho en el Poema del Cid”, *Estudios sobre la Historia del Derecho Español*, Madrid, 1903, pp. 73-112.

Iglesias, J., *Instituciones de Derecho romano*, Barcelona, 1950.

Iradiel, P., “Familia y función económica de la mujer en actividades no agrarias”, *La Condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid, Univ. Complutense, 1986, pp. 223-260.

Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso El Sabio, Madrid, Imprenta Real, 1807, Edición Atlas, 3 vols., 1972.

Libro de los Fueros de Castiella, edic. Galo Sánchez, Barcelona, El Albir, 1981.

Lumbreras y Valiente, P., *Los Fueros Municipales de Cáceres: Su derecho privado*, Cáceres, El Brocense, 1990.

Martínez Gijón, J., “El régimen económico del matrimonio y el proceso de redacción de los textos de la familia del Fuero de Cuenca”, *Anuario de Historia del Derecho Español*, XXIX, 1959, pp. 45-151.

Merchán Álvarez, A., *La tutela de los menores en Castilla hasta fines del siglo XV*, Univ. Sevilla, 1976.

Molin, J.B. y Mutembe, P., *Le rituel du mariage en France di XIII. au XIV siècle*, París, Beauchesne, 1973.

Montanos Ferrin, E., *La familia en la Alta Edad Media Española*, Pamplona, Eunsa, 1980.

Nash, M. y Tavera, S., 2003

Ordenamiento de leyes que D. Alfonso XI hizo en las Cortes de Alcalá de Henares el año de mil trescientos y quarenta y ocho, D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., Madrid, 1774, Edic. Facsímil, Valladolid, Lex Nova, 1983.

Otero, A., “Sobre la realidad histórica de la Adopción”, *Anuario de Historia del Derecho Español*, XXVII-XXVIII, 1957-58, pp. 1143-1149.

Pérez de Tudela Velasco, M^a. I., *La mujer castellano leonesa durante la Alta Edad Media*, Madrid, Fundación Juan March, 1983.

Pérez González, S. M^a., “Mujeres liberadas de la tutela masculina: de solteras y viudas a fines de la Edad Media”, *Cuadernos Koré. Revista de pensamiento y estudio de género*, vol. 1, n.º 2 (2010), pp.31-53.

Perystiani, J.G., *Dote y matrimonio en los países mediterráneos*, Madrid, Ed. s.XXI, 1990.

Segura Graíño, C., “Las mujeres en la organización familiar”, *La familia en la edad media, IX semana de estudios medievales*, Edic. de la Iglesia Duarte, J. I., Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2001, pp. 209-220.

Veyne, P., “De l’Empire Romaine a l’an mil”, *Histoire de la vie privée*, dir. Philippe Ariés et Georges Duby, Vol. I., París, Ed. du Seuil, 1985-86.

EL IMPULSO A LA PRESENCIA FEMENINA EN LA ESFERA PÚBLICA ESTADOUNIDENSE DURANTE LA GRAN DEPRESIÓN Y SU PERCEPCIÓN EN ESPAÑA

M^a Luz Arroyo Vázquez
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Este artículo pone de relieve los progresos significativos que hicieron las mujeres estadounidenses durante la etapa de la Gran Depresión americana y se centra, en concreto, en el gobierno de Franklin D. Roosevelt, un período en el que las mujeres no sólo alcanzaron puestos clave en el gobierno sino que también adquirieron una mayor dignidad y un nuevo status social.

La era de Roosevelt (1933-1945) fue un claro ejemplo de un momento histórico en el que las mujeres participaron de forma activa en el ámbito público y se las designó para desempeñar cargos de responsabilidad en el gobierno. El propio Roosevelt y su gobierno federal impulsaron a las mujeres para que trabajaran en la directiva de los distintos organismos federales, como consejeras en distintos programas del *New Deal*¹, como embajadoras de otros países, etc.

Detrás de esos nombramientos, destacaremos el apoyo y el compromiso de mujeres relevantes tales como Eleanor Roosevelt, Mary Bethune y Frances Perkins, sólo por citar a algunas de las protagonistas más relevantes de esa etapa histórica. Las mujeres trabajaron en dos áreas principales: en la política del partido Demócrata y en el bienestar social.

1) El *New Deal* estadounidense fue todo un símbolo, una idea potente, una política nueva de ámbito nacional, pero con proyección internacional. Al mismo tiempo, fue un programa político controvertido que contó con detractores y admiradores.

Como afirma Susan Ware, existía una amplia red de amistades personales y contactos profesionales que situaba a las mujeres en los altos puestos del *New Deal* (1985: 459).

En los años 30, las mujeres estadounidense se incorporaron de manera progresiva en el mundo profesional, tendencia que se acentuará durante la Segunda Guerra Mundial, pero, salvo excepciones, el salario que percibía la mujer era más bajo que el del hombre. La mujer sufría paro, desempleo periódico y despidos (Susan Ware, 1982: 199-201). La discriminación salarial que sufría la mujer no era ya sólo en la empresa privada, sino que era practicada igualmente por el gobierno federal, como se puede apreciar, a título de ejemplo, en el jornal diario de tres dólares que ganaban las mujeres con respecto a los cinco dólares que recibían los hombres en los proyectos de la *Works Progress Administration, W.P.A.* (Robert S. Mac Elvaine, 1993, p. 183). Se puede considerar que el período del primer y segundo New Deal fue el de mayor participación de la mujer en el gobierno de Roosevelt pues, aunque siguieron trabajando en el gobierno durante la guerra, no hubo un auge tan importante en el campo de la política como en la etapa del *New Deal*.

PROFESIONALES E IMPULSORAS DE EXCEPCIÓN

En la etapa de la Gran Depresión, encontramos figuras femeninas de rompe y rasga que destacaron por favorecer la participación activa de las mujeres en la vida política y social americana. Una de esas mujeres clave fue, sin duda, Eleanor Roosevelt que facilitó el acceso al Presidente Franklin Delano Roosevelt (Roosevelt, 1992: 132) y trabajó sin descanso para persuadir a su marido y a los directivos de los distintos

Departamentos gubernamentales para que contratasen a mujeres altamente cualificadas (Martin J. et al. 1997: 844).

Eleanor Roosevelt fue una mujer influyente que poseía la habilidad de ser escuchada cuando daba un consejo o bien cuando protestaba contra un hecho y presionaba para reclamar justicia. Según Eric Foner, Eleanor supo transformar el papel de Primera Dama sin responsabilidades formales en una base para la acción política (Foner, 2005, 834). En la prensa española, encontramos como, en general, se la describe a menudo como una mujer fuerte. A título de ejemplo, ponemos unas líneas de la descripción que de ella hizo Doris Kearns Goodwin:

Fue la primera mujer de un presidente que protagonizó ruedas de prensa, que habló ante la convención nacional de un partido político, que escribió una columna para una cadena de periódicos -publicada en 135 diarios seis veces a la semana- y que fue comentarista de radio. Sabía cómo utilizar la oficina de la primera dama en las causas en las que creía, en vez de permitir que la oficina la utilizara a ella, y así se convirtió en “la mujer con más influencia de nuestro tiempo”, en palabras de Raymond Clapper” (Goodwin, 1994, 16).

Como se puede apreciar, Eleanor no fue para nada una mujer convencional para su tiempo sino todo lo contrario, ya que, en cierto modo, pudo desarrollar todo su potencial. En este sentido, cabría destacar el apoyo de Franklin Delano Roosevelt. Según Doris Kearns Goodwin,

Franklin fue un instrumento a través del cual Eleanor pudo desarrollar al máximo sus cualidades poco comunes... Ella supo llegar a miles de personas, influir sobre la vida de una nación y, al mismo tiempo, realizarse como persona desarrollando sus habilidades y pasiones. Desde un punto de vista generoso, ambos se utilizaron para el enriquecimiento

mutuo y para el de la nación que gobernaban. (Goodwin, 1994, 27).

Entre las mujeres afroamericanas carismáticas que lograron participar en la vida política estadounidense durante la Gran Depresión, debemos referirnos a Mary McLeod Bethune (1875-1955). Bethune, no sólo fue una pionera entre aquellas mujeres que abogaban por la igualdad de derechos en educación y empleo, sino entre aquellas que veían que para alcanzarlo había que acceder al poder político con el fin de acabar con la discriminación racial. Durante toda su vida, Bethune se comprometió para mejorar la influencia política y la situación económica de las mujeres afroamericanas.

En 1924, Bethune tomó las riendas de la *Nacional Association of Colored Women (NACW)* y fue muy activa para apoyar la *Nacional Association for the Advancement of Colored People (NAACP)* (la asociación nacional para el progreso de las personas de color)². En 1935, Bethune fundó el *National Council of Negro Women (NCNW)* (Consejo Nacional de Mujeres Negras) que no sólo informaba de las actividades de las mujeres afroamericanas sino que favorecía su participación en la sociedad. Además, esta asociación ponía en contacto a muchas profesionales afroamericanas para tratar temas de desempleo y salario mínimo.

El trabajo de Bethune en el Consejo Nacional de Mujeres Negras le llevó a conocer a la madre de Roosevelt, Sara Roosevelt, y a Eleanor Roosevelt, con quien mantuvo una estrecha amistad que la permitió frecuentar la Casa Blanca

2) La *Nacional Association for the Advancement of Colored People* se fundó el 12 de febrero de 1909 para “asegurar la igualdad política, educativa, social y económica de las minorías y eliminar los prejuicios de raza”. Véase: <http://www.naacp.org/pages/naacp-history>. Fecha de acceso 20 de junio de 2012.

y tener acceso al Presidente demócrata Franklin Delano Roosevelt (Lash 1971: 523).

En la correspondencia epistolar de Bethune, se puede apreciar el trato cercano que existía entre ella y los Roosevelt, lo cual le llevó a pedirles apoyo en políticas para mejorar la situación de la comunidad afroamericana. Así, por ejemplo, en una carta dirigida al presidente Roosevelt le pide ayuda para encontrar apoyos que le ayuden a seguir, sufragando los gastos de la institución educativa y cultural Bethune-Cookman College y le menciona que ya cuenta con el respaldo de Eleonor, que ya había organizado un pequeño encuentro con el fin reunir a personas interesadas en respaldar la causa.³ Por su parte, Eleanor Roosevelt utilizó su poder para apoyar a Bethune en cuestiones relacionadas con la minoría negra, hacia la que ya había mostrado su empatía y su compromiso en la etapa temprana de lucha del Movimiento por los Derechos Civiles.

Bethune destacó en la etapa del gobierno de Franklin Delano Roosevelt y jugó un papel decisivo en el avance en los temas de derechos de la comunidad negra estadounidense. El apoyo de Eleanor Roosevelt fue decisivo para que Franklin D. Roosevelt nombrase a Bethune directora de *African American Affairs* (Asuntos Afroamericanos) en la *National Youth Administration* en 1936 y consejera en Asuntos de Minorías, ocupando dicho cargo hasta 1944 (Cook 1999: 159-61). Estos cargos le dieron la oportunidad de supervisar e impulsar el empleo de la juventud afroamericana y de percibir uno de los salarios más altos del funcionariado, convirtiéndose la persona negra con mejor salario del gobierno (Mc Cluskey et al., 2001:

3) Carta de Mary McLeod Bethune a Franklin D. Roosevelt, 28 de noviembre de 1941. En: *Franklin D. Roosevelt Papers*, Franklin D. Roosevelt Library, Hyde Park, Nueva York, File 100, Letter n° 286.

6).⁴ Sin duda, este fue un gran logro, dado que Bethune se convirtió en la primera mujer afroamericana en alcanzar un puesto directivo en un organismo federal.

Bethune formó parte destacada del “*Black Cabinet*”⁵, un gabinete formado por un grupo de consejeros afroamericanos en el gobierno federal que contaba con el apoyo de Eleanor Roosevelt. En realidad, Bethune era la única mujer afroamericana que tenía un puesto destacado en ese gabinete en el que formaban parte líderes del Movimiento por los Derechos Civiles como Charles H. Houston, Walter White, and A. Philip Randolph.

Durante el New Deal, se triplicó el número de trabajadores negros empleados en el gobierno y Roosevelt empezó a suprimir la segregación racial en los lugares de trabajo en los distintos organismos gubernamentales y a contratar a afroamericanos para que desempeñasen puestos en el gobierno del *New Deal*. En realidad, aunque el *Black Cabinet* (Gabinete negro) no consiguiese que el *New Deal* emprendiese una cruzada por los derechos civiles, sí que logró que el gobierno federal fuese más consciente de las necesidades de los negros.

Respecto a la influencia de Bethune a la hora de impulsar a las mujeres afroamericanas cualificadas, resulta esclarecedor un escrito de 1940 en el que Bethune no sólo ofrece su servicio al Presidente Roosevelt sino que le plantea que haga uso de los servicios que las mujeres negras cualificadas puedan brindar para llevar a cabo tareas de “liderazgo, administrativas y

4) Véase: “Mary McLeod Bethune High on Pay List,” *Amsterdam News*, November 2, 1938. Citado en: Audrey Thomas McCluskey et al., *Mary McLeod Bethune. Building a Better World*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p. 6.

5) Este gabinete, también denominado “*Black Brain Trust*”, fue primeramente conocido como *Federal Council of Negro Affairs*.

rutinarias, para el tipo de servicio tan necesario en un programa de defensa nacional”.⁶

Según la socióloga Belinda Robett, Bethune trabajó de manera incansable para que los afroamericanos tuviesen el mismo tipo de instalaciones que los blancos, aunque estuviesen separados, pero sus esfuerzos fueron a menudo en vano, debido a la tasa de paro tan elevada que tuvo lugar durante la Gran Depresión que hizo que el compromiso de Roosevelt con los derechos civiles disminuyese (Robnett, 1997: 47). Además, los avances fueron desiguales, sobre todo en el sur, como refleja Bethune en su discurso “*What does American Democracy Mean to Me?*”, pronunciado el 23 de noviembre de 1939, en el que hace referencia a la desigualdad de oportunidades para los negros, haciendo hincapié en la educación, en la imposibilidad de poder ejercer el derecho al voto y en la falta de libertades civiles como leemos en las siguientes líneas:

Las puertas democráticas de la igualdad de oportunidades no se han abierto del todo a los negros. En el sur profundo, a la juventud negra sólo se le ofrece una quinceava parte de la oportunidad educativa que se le ofrece a cualquier niño americano. Grandes masas de trabajadores negros se hallan deprimidas y desprotegidos en los niveles más bajos de la agricultura y del servicio doméstico, mientras que los trabajadores negros en la industria están excluidos de ciertos sindicatos y generalmente se les asigna para el trabajo peor pagado y más duro. Sus condiciones de vida y de vivienda son sórdidas e insalubres. Viven muy a menudo con terror a la masa de linchamiento; están desprovistos demasiado a menudo de derecho constitucional del sufragio; y están humillados

6) Carta de Mary McLeod Bethune a Franklin D. Roosevelt, 4 de junio de 1940. En: Audrey Thomas, McCluskey et al.(eds.): *Mary Bethune...*, pp.173-4

demasiado a menudo por la negación de las libertades civiles (Bethune, 1939)⁷

Como se deduce de estas palabras de Bethune, a finales de los años treinta, la falta de igualdad de oportunidades era latente, aunque fuese realmente más visible en el sur.

Otra mujer que merece ser recordada como una de las mujeres que alcanzaron uno de los puestos más importantes del panorama político estadounidense en la era del gobierno de Roosevelt fue Frances Perkins.

El Presidente Roosevelt designó a Perkins para ocupar el puesto de Secretaria de Trabajo, convirtiéndose en la primera mujer en convertirse en miembro de un gabinete federal estadounidense y desempeñando dicho puesto durante doce años, desde 1933 hasta finales de 1945. Perkins fue una de las mujeres socialmente más comprometidas del gobierno de Roosevelt que dio un gran impulso a la legislación sociolaboral.

Previamente, Perkins había tenido una amplia experiencia laboral. Después de licenciarse en economía social, trabajó como secretaria ejecutiva en la liga de consumidores de Nueva

7) Traducción de la autora. Texto original: "The democratic doors of equal opportunity have not been opened wide to Negroes. In the Deep South, Negro youth is offered only one-fifteenth of the educational opportunity of the average American child. The great masses of Negro workers are depressed and unprotected in the lowest levels of agriculture and domestic service, while the black workers in industry are barred from certain unions and generally assigned to the more laborious and poorly paid work. Their housing and living conditions are sordid and unhealthy. They live too often in terror of the lynch mob; are deprived too often of the Constitutional right of suffrage; and are humiliated too often by the denial of civil liberties".

Mary Bethune. *What Does American Democracy Mean to Me?* en la emisión de radio "America's Town Meeting of the Air", New York City. 23 de noviembre de 1939. Véase en: <http://americanradioworks.publicradio.org/features/sayitplain/mmbethune.html> Fecha de acceso: 12 de junio de 2012.

York y en la comisión investigadora industrial de fábricas de ese Estado, formada por el Senador Robert F. Wagner. En 1911, Perkins fue testigo de un suceso que la marcó, el terrible incendio que ocurrió en el edificio de una fábrica, en el *Triangle Shirtwaist Workers Building*, en el que perdieron la vida 150 trabajadores, casi todas niñas y mujeres jóvenes. Perkins decidió investigar a fondo las condiciones laborales que existían en las fábricas para tratar de evitar que episodios tan trágicos como el que había presenciado se volviesen a repetir.

Respecto a su carrera política, Perkins trabajó siete años en el gobierno de Al Smith y dieciséis con Roosevelt.⁸ En 1919, Al Smith la nombró miembro de la comisión industrial del estado de Nueva York, en 1921 pasó a ser secretaria ejecutiva del *Council on Immigrant Education* (consejo sobre educación de los inmigrantes) y, en 1922, fue elegida comisaria de la junta industrial del estado de Nueva York.

Durante la etapa en la que Roosevelt desempeñó el cargo de Gobernador de Nueva York, concretamente, el 14 de enero de 1929, fue nombrada nuevamente *New York State Industrial Commissioner* (comisaria industrial del estado de Nueva York). Roosevelt prometió apoyar diversos programas de Frances Perkins y ésta aceptó el cargo, convirtiéndose en la primera mujer miembro de un gabinete en el estado de Nueva York (Colman P., 1993, 26, 48 y 50). Con Al Smith ese puesto tenía un carácter judicial, mientras que con Roosevelt era más de carácter ejecutivo (Perkins F., 1946, p. 48).

Cuando Roosevelt accedió a la Presidencia, pensó en ella para el cargo de Secretaria de Trabajo. Perkins contó con

8) Véase gran parte de sus actuaciones a través de sus escritos. U.S. Department of Labor. *Frances Perkins: A Bibliographical List*. Washington: U.S. Department of Labor Library, 1937.

el gran apoyo de Eleanor Roosevelt y Molly Dewson⁹. Este nombramiento tuvo lugar el 28 de febrero de 1933 y supuso un precedente que llamaba la atención puesto que el resto del gabinete lo forman nueve hombres.

William Green, presidente de la *A.F.L.*, no apoyó la elección de Frances Perkins tanto por su sexo como por sus opiniones, y el mundo de los negocios se manifestó en contra (Schindler, 1987, p. 343). No obstante, Roosevelt presionó a Frances Perkins para que aceptase el cargo, no sólo porque era consciente de su valía, sino también porque el Presidente americano pensó que la elección sería popular entre las mujeres (Ware 1981: 46-47).

La elección de Perkins causó un gran impacto en la opinión pública americana y en el resto del mundo ya que tuvo lugar en un momento en el que pocas mujeres habían llegado desempeñar un papel relevante en la esfera política. Su compromiso se reflejó en la legislación social del *New Deal*, ya que trabajó para que se aprobasen leyes fundamentales que tratarían de mejorar las condiciones de los trabajadores tales como la *Social Security Act* (1935), que representó una piedra angular en el primer mandato presidencial de Roosevelt (Perkins, 1946, 302) y la *Fair Labor Standards Act* (1938), que fijaba un salario mínimo, un límite de jornada máxima, incluyendo el pago de horas extras.

Perkins fue una mujer luchadora y decidida a afrontar nuevos retos. Penny Colman, autora de una biografía de

9) Molly Dewson brindó la oportunidad a muchas mujeres que desearon participar en la esfera pública, apoyando de manera firme para que ocupasen cargos relevantes. Destacó su gran apoyo a Frances Perkins para que desempeñase el puesto de Secretaria de Trabajo. En 1933, Eleanor Roosevelt convenció a su marido para que nombrase a Molly Dewson directora de la *Women's Division of the Democratic National Comité*, que pasó a ocupar ese cargo desde 1933 hasta 1937.

Frances Perkins, la describe como una mujer sin miedo que estaba decidida a acabar con la crisis (Colman, 1993: 2 y 67).

La prensa española se hizo eco del nombramiento de la Secretaria de Trabajo estadounidense.¹⁰ La designación de una mujer para ocupar un cargo en un Gabinete de gobierno impactó en España, donde encontramos a veces sólo la fotografía de ella y no del resto de los ministros de estado nombrados por Roosevelt.¹¹ Se llama la atención sobre el hecho de que se haya elegido a una mujer para desempeñar dicho cargo¹² y se destaca su eficacia y su gran labor en el Gobierno del Estado de Nueva York en el que da muestras de su “celo organizador, su habilidad como directora de un despacho tan importante y la solidez de sus recomendaciones en materia de seguro social y otras reformas por el estilo”.¹³ Asimismo, encontramos una valoración positiva de Frances Perkins, por considerarla una “mujer de gran mentalidad y larga experiencia política”.¹⁴

Aparecen alusiones a la labor de mediación de Frances Perkins en los conflictos laborales, desempeñando una función clave, como muestran estas palabras del diario *Heraldo de Madrid*: “Y esta mujer, Miss Perkins, es una de las personalidades que atraen hoy sobre ella las miradas

10) “El futuro gobierno Roosevelt”. *Ahora*. Madrid, S 25-2-1933, p. 12; “Los colaboradores de Roosevelt”. *La Vanguardia*. Barcelona, D 5-2-1933, p. 28; “Los futuros secretarios y subsecretarios de estado”. *La Libertad*. Madrid, S 4-2-1933, primera página.

11) “El futuro gabinete norteamericano.- El presidente, míster Roosevelt, ha ultimado la lista de su Gobierno”. *El Sol*. Madrid, D 26-2-1933, primera página.

12) “Ministra” de trabajo: señorita Perkins”. *ABC*. Madrid, X 1-3-1933, p. 36; “La mujer en la administración Roosevelt”. *La Vanguardia*. Barcelona, V 10-2-1933, p. 24; “La nueva Secretaria yanqui del Trabajo. *El Socialista*. Madrid, 2-5-1933, p.3.

13) “El presidente Roosevelt, míster Roosevelt, ha ultimado la lista de su gobierno”. *El Sol*. Madrid, 26-2-1933, primera página.

14) “El licenciamiento de Moley.- El *Trust* de los cerebros y las potencias capitalistas”. *El Liberal*. Madrid, 1-9-1933, p. 7.

interrogantes y angustiadas”.¹⁵ Además, se trata de ofrecer una visión de Frances Perkins de ser una “ministro” preocupada por mejorar el nivel adquisitivo del obrero estadounidense.¹⁶

Curiosamente, a veces, las referencias que encontramos acerca de la Secretaria de Trabajo, suelen ser equívocas, para el lector español, porque, sobre todo, en titulares dicen: “el ministro de Trabajo”, de manera que, probablemente, si el lector no se lee el texto de la noticia infiere que la persona que desempeña dicho cargo en Estados Unidos es de sexo masculino¹⁷, ya que en España durante la II República, pocas mujeres llegaron a desempeñar un cargo político.

En cuanto a la información en la prensa española acerca de otros nombramientos importantes de mujeres, aparte del mencionado de Frances Perkins, encontramos escaso eco sobre el hecho de que otras mujeres también consiguieran alcanzar cargos relevantes en el gobierno de Roosevelt, aunque cuando aparecían noticias, éstas solían hacer alusión a la importancia que conllevaba que las mujeres fuesen elegidas para dichos puestos.¹⁸

15) “La secretaria de estado de trabajo y la huelga textil en Norteamérica”. *Heraldo de Madrid*, 4-9-1934, p. 3.

16) “De la capacidad de compra del obrero.- La crisis económica y el plan de reconstrucción nacional de los Estados Unidos.- Lo que afirma aquel ministro del trabajo”. *La Voz*. Madrid, 29-9-1933, primera página.

17) “Los esfuerzos de Roosevelt.- El ministro de trabajo se ha mostrado opuesto al Estatuto presentado por la industria del hierro”. *Luz*. Madrid, 1-8-1933, p. 4.

18) “Mrs. Blair Barrister ha sido nombrada por el Presidente Roosevelt Tesorera de los Estados Unidos. Es la primera mujer que desempeña un cargo de esta importancia. *El Debate*. Madrid, 18-8-1933, p. 3; “El presidente Roosevelt ha nombrado para el cargo de Ministro (sic. Embajadora) de Estados Unidos en Dinamarca a señora Ruth Bryan Owen”, 13-4-1933, p.9.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El avance de la mujer en la esfera pública estadounidense fue realmente notable durante la Gran Depresión. Se ha hecho referencia a algunas de las mujeres que probaron su gran valía al participar activamente en la escena política y también se ha hecho hincapié en el gran compromiso que algunas mujeres influyentes asumieron en la tarea de facilitar a otras mujeres su incorporación a la vida pública.

Eleanor Roosevelt, Mary Bethune y Frances Perkins forman parte de ese grupo de figuras destacadas que fueron y continúan siendo fuente de inspiración para muchas otras mujeres. En España, la prensa se hizo eco de estos casos y de algunos otros muy destacados, poniendo de relieve la importancia de que las mujeres americanas llegasen a desempeñar cargos de gran responsabilidad en el ámbito político y social, considerándolo, tal vez, no sólo como algo extraordinario sino incluso como un posible modelo a seguir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bethune, Mary. What Does American Democracy Mean to Me?" en la emisión de radio "America's Town Meeting of the Air", New York City. 23 de noviembre de 1939. Véase en: <http://americanradioworks.publicradio.org/features/sayitplain/mmbethune.html>. Fecha de acceso: 12 de junio de 2012.

Colman, P., *A Woman Unafraid. The Achievements of Frances Perkins*. New York: Maxwell Macmillan international, 1993.

Cook B.W., *Eleanor Roosevelt: The Defining Years*, Volume Two, 1933-1938, New York: Penguin Books, 1999.

Foner, E., *Give me Liberty! An American History*. New York, Norton, 2005.

Goodwin, D. K., "La pareja que cambió América. La historia nunca contada de Eleanor & Franklin", *El Semanal*, 11/12/1994, pp. 13-27.

Lash, J.P., *Eleanor and Roosevelt*. New York, Smithmark, 1971

Martín J. et al., *America and Its Peoples*, New York, Longman, 1997.

McCluskey A. Th. et al., *Mary McLeod Bethune. Building a Better World*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p. 6.

McElvaine, R. *The Great Depression: America, 1929-1941*. New York: Times Books, 1993.

Perkins, F., *The Roosevelt I Knew*. New York, Viking Press, 1946.

Robnett, B., *How Long? How Long? African-American Women in the Struggle for Civil Rights*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1997.

Roosevelt, E. *The Autobiography of Eleanor Roosevelt*. New York, Da Capo Press, 1992.

Schindler, B., "Madame Secretary and Mr. President: Frances Perkins and Franklin Roosevelt". En: Rosenbaun, Herbert D. & Bartelme, Elizabeth. *FDR The Man, The Myth, The Era, 1882-1945*. New York: Greenwood Press, 1987, pp. 341-352.

Ware, S., 1985, "Women and the New Deal" in GRAHAM, OTIS L., Franklin D. Roosevelt. *His Life and Times*. Boston: A Da Capo Paperback, 458-460, p. 459.

---, *Beyond Suffrage: Women in the New Deal*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1981.

---, *Holding Their Own. American Women in the 1930s*. Boston: Twayne Publishers, 1982.

MADONNA, *MER GIRL*

Salvatore Bartolotta
UNED

La década de los noventa marca el comienzo de una nueva fase para la *Blond Ambition*. 1990, rico de éxitos cinematográficos y musicales, se cierra para nuestra artista con un nuevo desafío, *The Immaculate Collection*¹, provocativa referencia al dogma católico, quince éxitos y dos inéditos, *Rescue Me* y *Justify My Love* -escrita en colaboración con Lenny Kravitz- que por sus contenidos eróticos y sus provocantes videos inaugura la “fase sex” de la carrera de Madonna. Durante

1) TYPE: compilation. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 30 November 1990. RELEASE COUNTRY: WW. TRACKLISTING: The Immaculate Collection (73: 34). 1. Holiday (4:04). 2. Lucky Star (3:36). 3. Borderline (3:59). 4. Like a Virgin (3:11). 5. Material Girl (3:53). 6. Crazy for You (3:44). 7. Into the Groove (4:08). 8. Live to Tell (5:19). 9. Papa Don't Preach (4:09). 10. Open Your Heart (3:49). 11. La Isla Bonita (3:48). 12. Like a Prayer (5:49). 13. Express Yourself (4:02). 14. Cherish (3:52). 15. Vogue (5:17). 16. Justify My Love (4:59). 17. Rescue Me (5:31). ADDITIONAL INFO: To this day, “The Immaculate Collection” remains Madonna’s biggest selling album worldwide, with over 10 million sold in the U.S. and another 12 million outside America. Spanning 1983 through 1990, the set collects 15 of Madonna’s biggest singles, along with two new tracks: “Justify My Love” and “Rescue Me.” In fact, Madonna had so many hits during the ‘80s, there simply was not enough room on the album for all of her big singles. Even top five singles like “Dress You Up” and “Who’s That Girl” couldn’t be squeezed onto the set. “Justify My Love,” a collaboration with Lenny Kravitz, hit No. 1 in the U.S. and went top ten just about everywhere else. “Rescue Me” was the follow-up, and at the time became her highest-debating U.S. single, opening at No. 15 on The Billboard Hot 100. It would go on to peak at No. 9 in the U.S. and achieve top ten rankings throughout the world. “The Immaculate Collection” spent two weeks at No. 2 in the U.S. and nine weeks atop the U.K. charts - her longest run at No. 1 in that country. Billboard Chart Peak: 2. Total Weeks On Chart: 141. RIAA Cert.: 10 x PLATINUM. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2012).

el Festival de Cannes de la primavera siguiente presenta el film-documental, *Truth or Dare: In Bed with Madonna*², que cuenta las intrigas de los conciertos del *Blond Ambition Tour*. En el film, que alterna imágenes del escenario y entre bastidores, la personalidad y la vida privada de Madonna vienen exploradas en sus detalles más íntimos. Entre tanto, participa en otras dos películas de relieve: actúa en la película de Woody Allen, *Shadows and Fog*³, al lado de Mia Farrow y John Malkovich; aparece en la comedia *A League of Their Own*⁴ con Tom

2) Un film di Alek Keshishian. Con Madonna, Warren Beatty, Kevin Costner, Sean Penn ed Antonio Banderas. Documentario musicale, durata 120 min. - USA 1991 (Keshishian, 1991). La vita sul palco (a colori) e dietro le quinte (in BN) di Madonna Luisa Ciccone: un interminabile promo all'insegna dello sperpero su una arci-famosa cantante che è un tipico fenomeno di un'epoca di confusione (Morandini, 2012).

3) Un film di Woody Allen. Con Jodie Foster, Madonna, Mia Farrow, Woody Allen, Kathy Bates. Drammatico, durata 86 min.- USA 1991 (Allen, 1991). In un quartiere popolare di una cittadina dell'Europa centrale negli anni '20 l'impiegatuccio Kleinman è costretto a partecipare alla caccia a uno strangolatore in libera uscita, ma diventa il sospettato n. 1. Per salvarsi dagli isterici vigilantes che lo braccano, si fa assumere come aiutante di un mago. Non occorre sollecitare il testo per leggerlo come una parabola sull'antisemitismo, sull'identità ebraica e sulla pesante colpevolezza che per tradizione le è stata accollata. In questa stringata commedia nera con la sordina si colgono una malinconica e allarmata constatazione sulla violenza e l'intolleranza che si diffondono in Europa (di ieri e di oggi) e la convinzione che soltanto la magia dell'arte e gli illusionismi della fantasia sono le fragili armi in cui ancora si può sperare. Con Zelig e Crimini e misfatti, è il film più grave di Allen, il più civilmente impegnato. Lo splendido bianconero di Carlo Di Palma è modellato sul cinema tedesco degli anni '20, sui film di Pabst e Jutzi più che su quelli espressionisti (Morandini, 2012).

4) Un film di Penny Marshall. Con Madonna, Geena Davis, Tom Hanks, Jon Lovitz, Téa Leoni. Titolo originale. Commedia, durata 128 min.- USA 1992 (Marshall, 1992). 1943: gli uomini sono in guerra, le donne si cimentano nel baseball, allenate da un cinico alcolizzato che insegnerà loro a giocare e da loro imparerà a stare al mondo. Il racconto di partenza è interessante, ma la sceneggiatura non lo sostiene e la regia non la migliora, puntando troppo sul versante sentimentale e trascurando quello umoristico. Prolisso. Ne risentono anche gli interpreti (Mo-

Hanks y Geena Davis y escribe y canta el tema principal de la banda sonora, *This Used to Be My Playground*, publicada en la recopilación de los juegos olímpicos de Barcelona; es un *hit* mundial.

La “fase sex” se dispara en el otoño de 1992. Salen a la vez el libro fotográfico *Sex*⁵, el álbum *Erotica*⁶ y la película *Body of Evidence*⁷ de Uli Edel.

Las fotos de *Sex*, obra de Steven Meisel, intentan representar las fantasías sexuales de la diva, muchas de la cuales son de naturaleza sadomaso y homosexual. Con Madonna

randini, 2012).

5) Fotografie di Steven Meisel, art direction di Fabien Baron, a cura di Glenn O' Brien, prodotto da Callaway (Madonna, 1992a).

6) TYPE: album. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 20 October 1992. RELEASE COUNTRY: WW. TRACKLISTING: *Erotica* (75:24). 1. *Erotica* (5:20). 2. *Fever* (5:00). 3. *Bye Bye Baby* (3:55). 4. *Deeper and Deeper* (5:35). 5. *Where Life Begins* (6:00). 6. *Bad Girl* (5:25). 7. *Waiting* (5:45). 8. *Thief of Hearts* (4:50). 9. *Words* (5:55). 10. *Rain* (5:20). 11. *Why's It So Hard* (5:25). 12. *In This Life* (6:25). 13. *Did You Do It?* (4:55). 14. *Secret Garden* (5:30). ADDITIONAL INFO: The first album released under Madonna's Maverick label, 1992's “*Erotica*” hit No. 2 on The Billboard 200 and contained six hit singles. The album, produced by Madonna, Shep Pettibone and Andre Betts, spent over a year on the U.S. charts. The title track peaked No. 3 on The Billboard Hot 100 and was followed by three more U.S. top 40 hits: “*Deeper And Deeper*” (No. 7), “*Bad Girl*” (No. 36) and “*Rain*” (No. 14). Some singles were only released in select territories. “*Fever*” was issued in Europe and climbed to No. 7 in the U.K., while “*Bye Bye Baby*” hit No. 15 in Australia. Billboard Chart Peak: 2 Total Weeks On Chart: 53 RIAA Cert.: 2 x PLATINUM. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2012).

7) Un film di Uli Ledel. Con Anne Archer, Madonna, Willem Dafoe, Joe MantegnaGiallo, durata 119 min. - USA 1992 (Ledel, 1992). La bella Rebecca è accusata di aver provocato la morte del suo ricco amante, malato di cuore, con eccessi di sesso e droga. Al processo è difesa dall'ingenuo avvocato Frank Dulaney che s'innamora di lei. Scopiazzatura maldestra di Testimone d'accusa. Erotismo di terza mano. Madonna è una frana, ma anche Dafoe e Mantegna sono al di sotto delle loro capacità (Morandini, 2012).

posan ante el fotógrafo Naomi Campbell, Isabella Rossellini y Vanilla Ice. El libro contiene textos que siguen el mismo espíritu de las imágenes y un CD con la canción *Erotic*, versión especial del *single Erotica*. El libro tiene un enorme eco a nivel internacional. En breve es *sold out*. Hoy en día es imposible de hallar: es un objeto *cult*.

Madonna convence a la misma discográfica Warner para financiar el proyecto llamado *Maverick Records*, de ahora en adelante, todos los discos de la artista tendrán su propia etiqueta. *Erotica* es el primer álbum que lleva su propia etiqueta y el quinto realizado en estudio por la cantante, coproducido por Madonna, Shep Pettibone y André Betts. El título reenvía a los contenidos del álbum: el amor en todo sus aspectos y sus facetas, el carácter instintivo del sexo, las desilusiones amorosas, la dulzura del enamorarse y la lucha contra los prejuicios sexuales. El primer *single* extraído para el álbum es el homónimo *Erotica*. En línea con el libro fotográfico *Sex*, *Erotica* presenta un texto atrevido y osado: Madonna interpreta una especie de personaje paralelo de nombre *Dita*, un homenaje a la actriz polaca Dita Parlo, y se dirige a un interlocutor imaginario presentándose como *Mistress Sadomaso* que se propone enseñar las artes del placer erótico también a través del sentimiento del dolor físico, concebido como anómala fuente de placer sexual. Siguen los *single*: *Deeper and Deeper*, *Bad Girl*, *Fever* -cover en estilo pop-dance del célebre éxito jazz de Peggy Lee-, *Rain* y *Bye Bye Baby*. Es considerado por *Rolling Stone* un álbum revolucionario y de enorme impacto cultural y social. Las canciones *Why's It So Hard* y *In This Life* expresan una posición de lucha contra los prejuicios, en particular hacia los homosexuales. En la primera Madonna exhorta a "hermanos y hermanas" para luchar contra el sistema y reivindicar el derecho a un amor

libre dentro de una sociedad que propende a “castrar” el amor. La canción es un himno genérico al amor libre y espontáneo sin la mediación de la aprobación social. *In This Life* es una balada melancólica cuyo contenido resalta que las personas no se pueden juzgar por sus inclinaciones sexuales. Parte el *Girly Show*, el tercer *tour* mundial de la artista, que en 38 etapas toca Europa, EE.UU., Japón y, por primera vez, Israel, Turquía, América Latina y Australia⁸.

La película *Body of evidence* no convence a la crítica. Es la historia de una relación entre una galerista acusada de asesinato y su defensor, las escenas de sexo aparecen demasiado explícitas. Madonna defiende su interpretación declarando que ha representado tan bien la parte de la mala que lo críticos la han confundido con su personaje. La diva no parece arañada por las críticas, así como, no lo son, directores de gran calibre que siguen llamando a la artista en sus películas. Tiene otra prueba de actriz dramática en la película *Dangerous Game*⁹,

8) Contemporáneamente sale su segundo libro fotográfico *The Girly Show*. El libro recopila a frases, poesías y pensamientos de la cantante junto a imágenes del homónimo *tour* y a un CD con tres canciones *live* grabadas durante la gira.

9) Un film di Abel Ferrara. Con Madonna, Harvey Keitel, James Russo. Drammatico, durata 106 min.- USA 1993 (Ferrara, 1993). Il titolo indica la mano perdente (due) di una tirata di dadi. La tira ciascuno dei tre personaggi principali: il regista Eddie Israel (Keitel), che ha cominciato le riprese di *Mother of Mirrors* dove si racconta il fallimento di un matrimonio alto-borghese, e i suoi due protagonisti (Madonna e Russo). Fra i tre s'instaura, sul set e fuori, un tempestoso rapporto che si scioglie in un epilogo funesto. Scritto col fido collaboratore Nicholas St. John, l'opus n. 9 di Ferrara si stacca con efferata nettezza dei film hollywoodiani ambientati nel mondo del cinema per la torva intersecazione tra realtà e finzione, il furore espressionista del linguaggio, l'appassionata, quasi svergognata partecipazione emotiva degli autori. Questa passione è la forza e, insieme, la debolezza di un film nervosamente esasperato sino all'isterismo e autoindulgente. In seconda istanza è anche una parabola sul mestiere dell'attore, quasi un'appendice al Paradosso di Diderot e una riflessione sul metodo Stanislavskij: entrare nel personaggio o rimanere distaccati? I 3 interpreti assecondano bene le intenzioni del regista

dirigida por el director Abel Ferrara, con Harvey Keitel y James Russo.

En la primavera del 1994 la artista participa en el *David Letterman Show*, pasará a la historia la diatriba verbal entre el presentador y la *star*. Madonna graba la canción *I'll Remember*¹⁰ para la banda sonora de la película *With Honors*, dirigida por su amigo Alek Keshishian y en el mes de octubre publica *Bedtime Stories*¹¹. Según Stephen Thomas Erlewine (2012):

(Morandini, 2012).

10) TYPE: single. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 17 May 1994. RELEASE COUNTRY: US. ADDITIONAL INFO: "I'll Remember" was written specifically for the Joe Pesci/Brendan Fraser film "With Honors" and spent a month at No. 2 on The Billboard Hot 100. The single, produced with Patrick Leonard, achieved top ten status outside America and earned a Golden Globe nomination for best original song. Hot 100 Singles Chart Peak: 2 Weeks On Chart: 26. RIAA Cert.: GOLD. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2012).

11) TYPE: album. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 25 October 1994. RELEASE COUNTRY: WW. TRACKLISTING: *Bedtime Stories* (51:50). 1. *Survival* (3:31). 2. *Secret* (5:04). 3. *I'd Rather Be Your Lover* (4:39). 4. *Don't Stop* (4:38). 5. *Inside of Me* (4:11). 6. *Human Nature* (4:53). 7. *Forbidden Love* (4:09). 8. *Love Tried to Welcome Me* (5:21). 9. *Sanctuary* (5:03). 10. *Bedtime Story* (4:52). 11. *Take a Bow* (5:21). ADDITIONAL INFO: Collecting a gaggle of producers (Babyface, Nellee Hooper, Dallas Austin and Dave "Jam" Hall) Madonna turned out her sixth studio album in the fall of 1994. The album was immediately greeted warmly on the charts, with its first single, "Secret," reaching No. 3 in the U.S. The album's second release, "Take A Bow," became her biggest U.S. hit, spending seven weeks at No. 1 in the spring of 1995. Later that year, Madonna won the best female video trophy for "Take A Bow" at the MTV Video Music Awards. "Bedtime Story" (No. 42) and "Human Nature" (No. 46) were the third and fourth singles from "Stories"; in the U.K. the singles hit Nos. 4 and 8, respectively. In the U.S., the album hit No. 3 and sold over two million units and garnered a Grammy nomination for best pop album. Billboard Chart Peak: 3. Total Weeks On Chart: 48. RIAA Cert.: 2 x PLATINUM. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2012).

Perhaps Madonna correctly guessed that the public overdosed on the raw carnality of her book *Sex*. Perhaps she wanted to offer a more optimistic take on sex than the distant *Erotica*. Either way, *Bedtime Stories* is a warm album, with deep, gently pulsating grooves; the album's title isn't totally tongue-in-cheek. The best songs on the album ("Secret," "Inside of Me," "Sanctuary," "Bedtime Story," "Take a Bow") slowly work their melodies into the subconscious as the bass pulses. In that sense, it does offer an antidote to *Erotica*, which was filled with deep but cold grooves. The entire production of *Bedtime Stories* suggests that she wants listeners to acknowledge that her music isn't one-dimensional. She has succeeded with that goal, since *Bedtime Stories* offers her most humane and open music; it's even seductive.

El nuevo álbum, caracterizado por sonoridad R&B, es co-producido por Dallas Austin y Nellee Hooper. El *single Secret*, que anticipa el álbum *Bedtime Stories*, es una intensa canción pop que habla de un secreto escondido por el amante a la protagonista del texto, su enamorada. El significado del secreto en cuestión no es fácilmente interpretable ni reconocible: se pueden encontrar varias claves interpretativas según se analice el texto. Se puede, generalmente, constatar que *Secret* habla, también, de los trastornos que el amor conlleva en la vida de las personas.

Things haven't been the same
Since you came into my life
You found a way to touch my soul
And I'm never ever ever gonna let it go
Happiness lies in your own hand

It took me much too long to understand
How it could be
Until you shared your
Secret with me
Something's comin' over
Mmm mmm something's comin' over
Mmm mmm something's comin' over me
My baby's got a secret
You gave me back the paradise
That I thought I lost for good
You helped me find the reasons why
It took me by surprise that you understood
You knew all along
What I never wanted to say
Until I learned to love myself
I was never ever lovin' anybody else
Happiness lies in your own hand
It took me much too long to understand
How it could be
Until you shared your
Secret with me
Something's comin' over
Mmm mmm something's comin' over
Mmm mmm something's comin' over me
My baby's got a secret
Mmm mmm something's comin' over
Mmm mmm something's comin' over
Mmm mmm something's comin' over me
My baby's got a secret
Happiness lies in your own hand
It took me much too long to understand
How it could be

Until you shared your
Secret with me
Mmm mmm something's comin' over
Mmm mmm something's comin' over
Mmm mmm something's comin' over me
My baby's got a secret
Mmm mmm something's comin' over
Mmm mmm something's comin' over
Mmm mmm something's comin' over me
My baby's got a secret
Mmm mmm my baby's got a secret
Mmm mmm my baby's got a secret
Mmm mmm my baby's got a secret for me
Mmm mmm mmm mmm mmm ...
(Madonna, 1994)

Otro afortunadísimo *single* *Take a Bow*, co-producido por Babyface, se mantiene por siete semanas consecutivas en la cumbre de *Billboard Hot 100*, superando el record de *Like a Virgin*. En febrero de 1995, Madonna interpreta la canción -en anteprima mundial- en el *Festival di Sanremo* presentado por Pippo Baudo. Es la primera vez que la diva participa en el festival de la canción italiana. La performance obtiene un *share* hasta el momento insuperado. De *Bedtime Stories* vienen extraídos otros dos *single* *Bedtime Story*, una balada *dark* alternativo-experimental escrita en colaboración con la artista ecléctica islandesa Björk y *Human Nature*, en cuyo video declara “no tener remordimientos” por todos los escándalos creados con la salida de *Erotica* y de *Sex*. El álbum campeón de venta cierra la “fase sex”.

En Central Park, Madonna encuentra el que será su *personal trainer*, Carlos León, y con el cual empezará pronto

una relación sentimental. El 14 de octubre de 1996 nace en Los Ángeles su primera hija, Lourdes María. La relación con Carlos León no durará mucho. En 1995, la actividad de Madonna es intensa: participa en la banda sonora de la película italiana *Il Postino* con la lectura de la poesía de Pablo Neruda: *If You Forget Me* y aparecerá en partes pequeñas en las películas *Blue in the face*¹², *Four Rooms*¹³ y, el año siguiente, *Girl 6*¹⁴.

12) Un film di Wayne Wang, Paul Auster. Con Madonna, Harvey Keitel, Lily Tomlin, Mira Sorvino, Lou Reed. Commedia, durata 85 min. - USA 1995 (Wang - Auster 1995). La proliferazione di Smoke (1995), scritto da Auster e diretto da Wang, in forma di collana di sketch semimprovvisati al passo minimalista dei dialoghi e al flusso del quotidiano che si cerca di catturare. Episodi, finte interviste, siparietti hanno per epicentro la tabaccheria d'angolo in Brooklyn, gestita da un saggio Keitel, e come ospiti registi, musicisti e attori celebri (tra cui Madonna che canta i telegrammi) che si abbandonano alla libertà concessa dai due autori come in un giuoco tra amici. "Nei momenti migliori ricorda ai distratti che non siamo più nel Novecento" (S. Danese) (Morandini, 2012).

13) Un film di Robert Rodriguez, Allison Anders, Quentin Tarantino, Alexandre Rockwell. Con Madonna, Valeria Golino, Bruce Willis, Tim Roth. Commedia, durata 105 min. - USA 1995 (Rodriguez - Anders - Tarantino - Rockwell, 1995). Quattro camere, quattro episodi comico-grotteschi tenuti insieme da un luogo (il Mon Signor, vecchio albergo di Los Angeles), un tempo (la notte di San Silvestro) e un fattorino (T. Roth). 1) "Strano intruglio" di A. Anders: una squadra di streghe cerca sperma fresco per evocare la loro dea; 2) "L'uomo sbagliato" di A. Rockwell: una coppia sadomaso coinvolge il fattorino d'albergo nei suoi esercizi; 3) "I cattivi" di R. Rodriguez: due bambini burrascosi si ribellano al baby-sitter, scoprono un cadavere, incendiano la stanza; 4) "L'uomo di Hollywood" di Q. Tarantino: un attore scommette che riuscirà ad accendere uno Zippo dieci volte di seguito, vincerà una Chevrolet del '64 e salverà il proprio mignolo. Bischerrima scemenza e colluvie di sciocchezze comicarole, non priva di volgarità né di turpiloquio. Si va dal pessimo al mediocre. Il meglio del film è nel cartoon d'avvio, veicolo dei titoli di testa. Colonna sonora dei Combustible Edison (Morandini, 2012).

14) Un film di Spike Lee. Con Madonna, John Turturro, Spike Lee, Theresa Randle, Naomi Campbell. Titolo originale *Girl 6*. Commedia, durata 108 min. - USA 1996 (Lee, 1996). Attrice nera, disoccupata a New York, accetta un lavoro come voce di una chat line erotica e diventa un numero: sei (six) come sesso (sex), in arte Lovely e, diventata la prima della classe, mette da parte una paccata di dollari per pagarsi il trasferimento a Hollywood. La parte telefonica è divertente, induce

Madonna publica, hacia el final del año, *Something to Remember*¹⁵, un recopilatorio de sus baladas más celebres que incluye los inéditos *You'll See*, *I Want You* y *One More Chance*. El grupo británico trip-hop de los Massive Attack colabora en el arreglo de *I Want You*, cover de una canción de Marvin Gaye. *You'll See* viene publicado en español con título *Verás*. Es un éxito mundial.

En 1996 Madonna se consagra come actriz, interpretando el papel de Eva Perón en la película de Alan Parker, *Evita*¹⁶, basado sobre el musical de Andrew Lloyd

a pena (per i maschietti) o mette i brividi. Ben doppiata da Laura Boccanera, la Randle è simpatica, sexy, fin troppo brava. Ma il conflitto interiore che porta la protagonista a confondere finzione e realtà è raccontato in modi stentati. Che sia un'autobiografia camuffata, quella di Suzan-Lori Parks che l'ha scritta? Ghiotte imitazioni filmiche e brevi apparizioni di John Turturro, Madonna, Quentin Tarantino, Naomi Campbell, Ron Silver. Canzoni di Prince (Morandini, 2012).

15) TYPE: compilation. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 07 November 1995. RELEASE COUNTRY: WW. *Something to Remember* (71:08). 1. *I Want You* (6:23). 2. *I'll Remember* (4:23). 3. *Take a Bow* (5:21). 4. *You'll See* (4:41). 5. *Crazy for You* (4:05). 6. *This Used to Be My Playground* (5:10). 7. *Live to Tell* (5:52). 8. *Love Don't Live Here Anymore* (remix) (4:54). 9. *Something to Remember* (5:04). 10. *Forbidden Love* (4:09). 11. *One More Chance* (4:28). 12. *Rain* (5:29). 13. *Oh Father* (4:59). 14. *I Want You* (orchestral) (6:04). 15*. *Verás* (4:41). ADDITIONAL INFO: One of the first albums of its kind, Madonna's 1995 ballads collection "Something To Remember" gathered her most notable down tempo numbers from her career. Some tracks on the album, including "This Used To Be My Playground" and "I'll Remember," were making their first appearance on a Madonna set. Three new songs were recorded for the album including a cover of Marvin Gaye's "I Want You," a collaboration with Massive Attack. Two other new tracks, "You'll See" and "One More Chance," both written and produced with David Foster, rounded out the album. "Something To Remember" peaked at No. 6 in the U.S. and No. 1 in Australia; it achieved top five status in most other countries. Billboard Chart Peak: 6. Total Weeks On Chart: 34. RIAA Cert.: 3 x PLATINUM. . Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2012).

16) Un film di Alan Parker. Con Madonna, Antonio Banderas, Jonathan Pryce. Biografico, durata 133 min. - USA 1996. (Parker, 1996). Argentina, 1926, la pic-

Webber y Tim Rice. Madonna para interpretar el personaje se documentó cuidadosamente sobre la verdadera historia de Evita, leyendo decenas de libros sobre ella, y encontró a muchas de las personas que la conocieron personalmente, como el ex presidente argentino Carlos Menem. Este último le permitió, para la grabación, el famoso balcón de la Casa Rosada, la residencia presidencial argentina. La elección de que interpretara el papel de Evita, considerada en patria como una santa, Madonna protagonista de numerosos escándalos ha suscitado las críticas de numerosos nostálgicos de la mujer de Perón. Madonna recibe críticas unánimemente muy positivas y gana un Golden Globe come mejor actriz. Su *performance* es magistral.

Según Stephen Thomas Erlewine (2012):

Madonna staked much of her career on Evita, gambling that it would establish her as a proper movie star and respected actress, as well as reviving her slumping musical career. Both the film and the soundtrack, while worthy efforts, fall just short of their goals, despite their

cola Eva Duarte assiste al funerale del padre naturale. Buenos Aires 1952, muore l'amatissima regina dei descamisados, Evita Perón, all'età di 33 anni. Tratto dal celebre musical (1976) di Tim Rice e Andrew Lloyd Webber, sceneggiato dal regista con Oliver Stone, è uno dei film più ruffiani usciti negli anni '90 dalla fabbrica hollywoodiana dei sogni, con i goffi tentativi degli autori di prendere le distanze "storiche" dai coniugi Perón e dal fenomeno peronista attraverso il personaggio di A. Banderas (qui innominato, mentre a teatro si chiamava Che Guevara), proteiforme Grillo Parlante. Eppure, presi uno per uno, molti degli ingredienti di questo musical dal premeditato e sottolineato teatralismo non sono spregevoli. Stile musicale eclettico con la celebre "Don't Cry for Me, Argentina", ossessivamente ripetuta, una canzone nuova _ "You Must Love Me" _ che ebbe la consolazione di un Oscar, un po' di rock, uno spolvero di jazz, un inno marziale e, ovviamente, il tango. Anche come cantanti, gli attori se la cavano. Senza una parola di dialogo (Morandini, 2012).

numerous strong points. The double-disc soundtrack to *Evita* -- which essentially is an audio document of the entire film, since there is no dialogue in the movie -- is an exquisitely produced and expertly rendered version of Andrew Lloyd Webber and Tim Rice's rock-inspired musical, yet it remains curiously unengaging. Part of the reason is Madonna's performance. While she gives a startlingly accomplished and nuanced performance -- her voice actually sounds like it matures over the course of the album -- it is impossible to listen to her without getting the impression that she is trying really hard to be credible, which makes it difficult to connect with her. It doesn't help that her supporting cast of Jonathan Pryce and Antonio Banderas are only fitfully successful; Banderas' performance, in particular, suffers from being removed from the visuals. Even with the faults, *Evita* has its merits, including the written-for-film ballad "You Must Love Me," and is worth investigating. It just isn't the definitive work that it wishes to be.

El álbum de la banda sonora¹⁷ logra un gran éxito gracias a los *single* *Don't Cry for Me Argentina* y *You Must Love*

17) TYPE: soundtrack. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 12 November 1996. RELEASE COUNTRY: WW. TRACKLISTING DISC 1: *Evita* (108:47). 1. A Cinema in Buenos Aires, 26 July 1952 (1:19). 2. Requiem for *Evita* (4:16). 3. Oh What a Circus (5:44). 4. On This Night of a Thousand Stars (2:24). 5. Eva and Magaldi/Eva Beware of the City (5:20). 6. Buenos Aires (4:09). 7. Another Suitcase in Another Hall (3:33). 8. Goodnight and Thank You (4:18). 9. The Lady's Got Potential (4:24). 10. Charity Concert/The Art of the Possible (2:33). 11. I'd Be Surprisingly Good for You (4:18). 12. Hello and Goodbye (1:46). 13. Peron's Latest Flame (5:17). 14. A New Argentina (8:13). TRACKLISTING DISC 2: *Evita* (108:47). 1. On the Balcony of the Casa Rosada 1 (1:27). 2. Don't Cry for Me Argentina (5:31). 3. On the Balcony of the Casa Rosada 2 (2:00). 4. High Flying, Adored (3:32). 5. Rainbow High (2:26). 6. Rainbow Tour

Me, canción escrita por Tim Rice y Andrew Lloyd Webber expresamente para la película y gana el premio *Oscar* como mejor canción.

En 1998 publica su séptimo álbum *Ray of Light*¹⁸, co-producido por William Orbit. El álbum, recibe óptimas

(4:50). 7. The Actress Hasn't Learned the Lines (You'd Like to Hear) (2:31). 8. And the Money Kept Rolling (In and Out) (3:53). 9. Partido Feminista (1:40). 10. She Is a Diamond (1:39). 11. Santa Evita (2:30). 12. Waltz for Eva and Che (4:12). 13. Your Little Body's Slowly Breaking Down (1:24). 14. You Must Love Me (2:50). 15. Eva's Final Broadcast (3:05). 16. Latin Chant (2:11). 17. Lament (5:13). ADDITIONAL INFO: The soundtrack to "Evita" was an international top ten success, reaching No. 2 in the U.S. and No. 1 in the U.K. The double album spun off three hit singles: the Academy Award-winning "You Must Love Me" (No. 18 in the U.S. and No. 10 in the U.K.), "Don't Cry For Me Argentina" (No. 8 in the U.S. and No. 3 in the U.K.) and "Another Suitcase In Another Hall" (No. 7 in the U.K.). The lone original tune on the album, "You Must Love Me," not only won the Oscar for best original song, but also the Golden Globe for original song. Madonna herself took home the Globe for best actress in a comedy or musical, and the film won the award for best motion picture - comedy or musical. Billboard Chart Peak: 2. Total Weeks On Chart: 30. RIAA Cert.: 5 x PLATINUM. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2012).

18) TYPE: album. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 03 March 1998. RELEASE COUNTRY: WW. TRACKLISTING: Ray Of Light (67:17). Nothing Really Matters, Sky Fits Heaven, Shanti/Ashtangi, Frozen, The Power of Goodbye, To Have and Not to Hold, Little Star, Mer Girl. 1. Drowned World/Substitute for Love (5.10). 2. Swim (5.00). 3. Ray of Light (5.20). 4. Candy Perfume Girl (4.35). 5. Nothing Really Matters (4.30). 6. Skin (6.20). 7. Sky Fits Heaven (4.50). 8. Shanti/Ashtangi (4.30). 9. Frozen (6.10). 10. The Power of Good-Bye (4.10). 11. To Have and Not to Hold (5.20). 12. Little Star (5.20). 13. Mer Girl (5.30). ADDITIONAL INFO: Produced with William Orbit, 1998's "Ray Of Light" was a watershed album for Madonna. The March release debuted at No. 2 in the U.S. (stuck behind the "Titanic" soundtrack) and at No. 1 around the world. It garnered six Grammy nominations (including album and record of the year) and nine MTV Video Music Award nods. Madonna took home the best pop album, dance recording and short form music video Grammy awards. The album's art director, Kevin Reagan also took home a trophy for best recording package. Madonna also picked up six MTV Video Music Awards, including Best Female Video and Best Video of the Year (both for Ray Of Light"). The set was a

críticas por su sonoridad orientada hacia la música tecno y por sus atmósferas más introspectivas e intimistas respecto a sus trabajos anteriores. Según Stephen Thomas Erlewine (2012):

Returning to pop after a four-year hiatus, Madonna enlisted respected techno producer William Orbit as her collaborator for *Ray of Light*, a self-conscious effort to stay abreast of contemporary trends. Unlike other veteran artists who attempted to come to terms with electronica, Madonna was always a dance artist, so it's no real shock to hear her sing over breakbeats, pulsating electronics, and blunted trip-hop beats. Still, it's mildly surprising that it works as well as it does, largely due to Madonna and Orbit's subtle attack. They've reined in the beats, tamed electronica's eccentricities, and retained her flair for pop melodies, creating the first mainstream pop album that successfully embraces techno. Sonically, it's the most adventurous record she has made, but it's far from inaccessible, since the textures are alluring and the songs have a strong melodic foundation, whether it's the swirling title track, the meditative opener, "Substitute for Love," or the ballad "Frozen." For all of its attributes, there's a certain distance to *Ray of Light*, born of the carefully constructed productions and Madonna's newly

spectacular success chart-wise, with five international hit singles. "Frozen" climbed to No. 2 in the U.S. and became her first U.K. No. 1 in eight years. The title track debuted at No. 5 on the Hot 100 in the U.S. (her highest debut ever) and went to No. 2 in the U.K. Three more U.K. top tens followed: "Drowned World/Substitute For Love" (No. 10), "The Power Of Good-bye" (No. 6) and "Nothing Really Matters" (No. 7). The latter two reached Nos. 11 and 93 in the U.S., respectively. "Ray Of Light" has sold over four million units in the U.S., and another 10 million outside America. Billboard Chart Peak: 2. Total Weeks On Chart: 78. RIAA Cert.: 4 x PLATINUM. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2012).

mannered, technically precise singing. It all results in her most mature and restrained album, which is an easy achievement to admire, yet not necessarily an easy one to love.

Frozen, single que anticipa la salida del álbum, viene presentado, en anteprima mundial, en el *Festival di Sanremo* de aquel año presentado por Raimondo Vianello. Es la segunda vez que Madonna participa en el evento musical y elige Italia para la anteprima mundial. Con el segundo single *Ray of Light*, Madonna gana tres *Grammy Awards*. El tercer single extraído es *Drowned World/Substitute for Love* escrito con William Orbit, Rod McKuen, Anita Kerr y David Collins. La cantante habla de su carrera y de cómo toda su vida ha sido dominada por contingencias materiales, de tristeza, vacío y superficialidad y de cómo con la llegada de la hija, Lourdes María, llamada Lola, ha rescatado su existencia, haciéndola llegar hacia una visión más completa de la existencia. Lo que más importa es el aspecto más profundo y espiritual del vivir. La canción empieza con el verso “I traded fame for love”. Este *incipit* no sólo es un aturdidor análisis del propio pasado, de la propia determinación y de sus ganas de éxito, sino también de su profundo cambio interior, sobre todo, debido al nacimiento de la hija. Tal cambio pareció sincero ante los ojos de críticos más duros, todas las sonoridades del álbum estaban orientadas hacia una dimensión más íntima y personal. Con esta canción, Madonna expresa su cambio: se han acabado los tiempos de la *Material Girl* y de las trasgresiones y su ego desproporcionado ya no se puede conciliar con el role de madre. Empieza una lenta y profunda mutación, cuyos efectos en el plan artístico se reflejan también en la fase sucesiva de la carrera de la cantante. Madonna no reniega de su pasado, y se da cuenta que ha

llegado el tiempo de abrirse nuevas perspectivas. El video de la canción fue criticado pesadamente por su semejanza con los eventos que recuerdan la muerte de Lady Diana. Otros *single* extraídos del álbum son *The Power of Good-Bye* y *Nothing Really Matters* en cuyo video Madonna se mete en la piel de una geisha, está inspirado en la novela *Memoirs of a Geisha* de Arthur Golden. En el disco, inspirado por la espiritualidad oriental y rico de sonoridad *new age*, están presentes canciones como *Shanti/Ashtangi*, texto arreglado por Yoga Taravali de Shankra Charyacantata, cantado enteramente en sánscrito. Cierra la obra *Mer Girl* donde Madonna habla de la relación con su familia y, en particular, con la madre definida con una locución anglo-francesa, *mer girl*. Madonna, *nouvelle* madre, se proyecta a sí misma en el dulce recuerdo de la madre. ¿Es ahora ella la chica del mar?

I ran from my house
That cannot contain me
From the man that I cannot keep
From my mother who haunts me
Even though she's gone
From my daughter that never sleeps
I ran from the noise and the silence
From the traffic on the streets
I ran to the treetops
I ran to the sky
Out to the lake Into the rain
That matted my hair
And soaked my shoes and skin
Hid my tears, hid my fears
I ran to the forest
I ran to the trees

I ran and I ran
I was looking for me
I ran past the churches
And the crooked old mailbox
Past the apple orchards
And the lady that never talks
Up into the hills I ran to the cemetery
And held my breath
And thought about your death
I ran to the lake
Up into the hills
I ran and I ran
I'm looking there still
And I saw the crumbling tombstones
All forgotten names
I tasted the rain
I tasted my tears
I cursed the angels
I tasted my fears
And the ground gave way beneath my feet
And the earth took me in her arms
Leaves covered my face
Ants marched across my back
Black sky opened up
Blinding me
I ran to the forest
I ran to the trees
I ran and I ran
I was looking for me
I ran to the lakes
And up to the hill
I ran and I ran

I'm looking there still
And I smelt her burning flesh
Her rotting bones
Her decay
I ran and I ran
I'm still running away
(Madonna, 1998)

En el mismo año participa en un álbum benéfico, *A Gift of Love*, donde interpreta *Bittersweet*, una poesía del poeta persa Ghalib al-Din Rumi. A finales de 1998 Madonna conoce al director Guy Ritchie, a través de unos amigos comunes, al cantante Sting y a su mujer Trudie Styler, de él tendrá un hijo, Rocco John, que nacerá el 11 de agosto de 2000. El 22 de diciembre del mismo año Madonna se casará con Guy Ritchie en Escocia.

En 1999 Madonna publica la *top twenty hit* *Beautiful Stranger*¹⁹, escrita e interpretada por la banda sonora de la película *Austin Powers: The Spy Who Shagged Me*, y graba *Be Careful* (*Cuidado Con Mi Corazón*) con Ricky Martin, publicada en el homónimo álbum del cantante. Sin embargo, el 2000 ve a Madonna como protagonista de una nueva película y un nuevo álbum. En el film *The Next Best Thing*²⁰

19) TYPE: single. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 15 June 1999. RELEASE COUNTRY: US. ADDITIONAL INFO: Written specifically for the "Austin Powers: The Spy Who Shagged Me" soundtrack, the single garnered a Grammy win for Madonna and William Orbit in the best song written for a motion picture, television or other visual media category. The single peaked at No. 2 in the U.K., but in the U.S., hampered by the lack of a commercial single, the track charted on airplay only and peaked at No. 19. In September 1999, Madonna won the MTV Video Music Award for best video from a film for the playful (and quite funny) Brett Ratner-directed clip. Hot 100 Singles Chart Peak: 19. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2012).

20) Un film di John Schlesinger. Con Madonna, Rupert Everett, Illeana Douglas,

actúa con Rupert Everett y para su banda sonora graba dos canciones, *American Pie*, canción principal de la película y *cover* del celebre éxito de los años setenta de Don McLean, y la balada *Time Stood Still*. Abandonando la veste espiritual de *Ray of Light* y proponiéndose en una versión dance-pop-country presenta el nuevo álbum que se titula *Music*²¹. El álbum, se ha estrenado como número uno de la Billboard. Según Stephen Thomas Erlewine (2012):

Benjamin Bratt, Malcom Stupmf. Commedia, durata 97 min.- USA 2000 (Schlesinger, 2000). Lui è un giardiniere gay dichiarato, lei una insegnante di yoga. Amici per la pelle. In una notte di euforia alcolica, fanno l'amore. Lei rimane incinta. Scritta da Thomas Ropelewski, almeno per un'ora la commedia è spiritosa, garbata e perfino buffa grazie anche all'intonato duetto tra una Madonna acqua e sapone e un R. Everett in gran forma, ma poi scivola sul piano inclinato del dramma sentimental-giudiziario alla Kramer contro Kramer (Morandini, 2012).

21) TYPE: album. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 19 September 2000. RELEASE COUNTRY: WW. TRACKLISTING: Music (4:22). 1. Music (3:45). 2. Impressive Instant (3:38). 3. Runaway Lover (4:48). 4. I Deserve It (4:24). 5. Amazing (3:44). 6. Nobody's Perfect (5:02). 7. Don't Tell Me (4:40). 8. What It Feels Like for a Girl (4:45). 9. Paradise (Not for Me) (6:33). 10. Gone (3:30). 11. American Pie (4:32). ADDITIONAL INFO: Two years after "Ray Of Light," Madonna returned with "Music," her first U.S. No. 1 album since 1989's "Like A Prayer." The album married her with French producer Mirwais and was an instant smash. It debuted at No. 1 around the world and was preceded by the title cut, which became her 12th No. 1 in the U.S. and spent a month at the top of the Hot 100. The singles "Don't Tell Me" and "What It Feels Like For A Girl" both reached top ten around the world. The former scored two MTV Video Music Award nominations: best female video and best choreography in a video. The album was nominated for the best pop vocal album Grammy and the "Music" single earned a nod for record of the year and best female pop vocal performance. "Music" secured Madonna the 2001 Brit Award for International Female - the first time she had won the trophy. "Music" has sold over two million units in the U.S. and another eight million internationally. Billboard Chart Peak: 1. Total Weeks On Chart: 55. RIAA Cert.: 2 x PLATINUM. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2012).

Filled with vocoders, stylish neo-electro beats, dalliances with trip-hop, and, occasionally, eerie synthesized atmospherics, Music blows by in a kaleidoscopic rush of color, technique, style, and substance. It has so many layers that it's easily as self-aware and earnest as Ray of Light, where her studiousness complemented a record heavy on spirituality and reflection. Here, she mines that territory occasionally, especially as the record winds toward its conclusion, but she applies her new tricks toward celebrations of music itself. That's not only true of the full-throttle dance numbers but also for ballads like "I Deserve It" and "Nobody's Perfect," where the sentiments are couched in electronic effects and lolling, rolling beats. Ultimately, that results in the least introspective or revealing record Madonna has made since Like a Prayer, yet that doesn't mean she doesn't invest herself in the record. Working with a stable of producers, she has created an album that is her most explicitly musical and restlessly creative since, well, Like a Prayer. She may have sacrificed some cohesion for that willful creativity but it's hard to begrudge her that, since so much of the album works. If, apart from the haunting closer "Gone," the Orbit collaborations fail to equal Ray of Light or "Beautiful Stranger," they're still sleekly admirable, and they're offset by the terrific Guy Sigsworth/Mark "Spike" Stent midtempo cut "What It Feels Like for a Girl" and Madonna's thriving partnership with Mirwais. This team is responsible for the heart of the record, with such stunners as the intricate, sensual, folk-psych "Don't Tell Me," the eerily seductive "Paradise (Not for Me)," and the thumping title track, which sounds funkier, denser, sexier with

each spin. Whenever she works with Mirwais, Music truly comes alive with the spark and style.

Anticipa al álbum el *single* homónimo *Music*. Sigue la salida de *Don't Tell Me* que viene presentado en anteprima mundial en Italia como invitada especial del programa más importante del momento *Carràmba che Fortuna!* presentado por Raffaella Carrà. El tercer *single* *What It Feels Like for a Girl* sale con un controvertido video censurado en algunos canales por las escenas de violencia y de muerte; objetivo del video era poner en evidencia que la violencia por parte de los hombres no está censurada, mientras por parte de las mujeres sí lo está. Introduce la canción una parte recitada por la actriz francesa Charlotte Gainsbourg. El texto se extrae de la película *The Cement Garden* (Oso de Plata en el Festival de Berlín en 1993). El video de *What It Feels Like for a Girl* fue dirigido por Guy Ritchie como remix Above & Beyond Club Radio Edit y fue grabado en Los Angeles. En el video, Madonna interpreta a una chica probablemente violada que roba un coche con matrícula "PUSSY CAT" y lleva con ella a una señora de una cierta edad (a lo mejor su abuela) que recoge en una residencia de ancianos. Con ella empieza a infringir el código vial y a llevar a cabo graves contravenciones como: taponamientos, robos a mano armada, hurtos, ofensas a un funcionario con motivo de su oficio e incendios dolosos. Todo ello en contra de los hombres, categoría con la que quiere vengarse. Adopta una guía particularmente acobardada que al final la lleva, a lo mejor, voluntariamente, a tirarse contra un farol, abandonándose a su suerte. Las dos, como las protagonistas de la película de Ridley Scott, *Thelma y Louise*, parecen estar convencidas y felices de sus elecciones. En el video no echamos de menos tampoco el compromiso social para el respeto del ambiente.

Girls can wear jeans
And cut their hair short
Wear shirts and boots
'Cause it's OK to be a boy
But for a boy to look like a girl is degrading
'Cause you think that being a girl is degrading
But secretly you'd love to know what it's like
Wouldn't you
What it feels like for a girl
Silky smooth
Lips as sweet as candy, baby
Tight blue jeans
Skin that shows in patches
Strong inside but you don't know it
Good little girls they never show it
When you open up your mouth to speak
Could you be a little weak
Do you know what it feels like for a girl
Do you know what it feels like in this world
For a girl
Hair that twirls on finger tips so gently, baby
Hands that rest on jutting hips repenting
Hurt that's not supposed to show
And tears that fall when no one knows
When you're trying hard to be your best
Could you be a little less
Do you know what it feels like for a girl
Do you know what it feels like in this world
For a girl
Do you know what it feels like for a girl
Do you know what it feels like in this world
What it feels like for a girl

Strong inside but you don't know it
Good little girls they never show it
When you open up your mouth to speak
Could you be a little weak
Do you know what it feels like for a girl
Do you know what it feels like in this world
For a girl
(x2)
In this world
Do you know
Do you know
Do you know what it feels like for a girl
What it feels like in this world
(Madonna, 2000)

Anticipada en 1999 por *The Video Collection 93:99*, Madonna comienza el nuevo milenio publicando la recopilación *GHV2*²², continuación ideal de *The Immaculate Collection* de 1990. Vuelve al proskenio con el *Drowned World*

22) TYPE: compilation. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 13 November 2001. RELEASE COUNTRY: WW. TRACKLISTING: GHV2. 1. Deeper and Deeper. 2. Erotica. 3. Human Nature. 4. Secret. 5. Don't Cry for Me Argentina. 6. Bedtime Story. 7. The Power of Good-Bye. 8. Beautiful Stranger. 9. Frozen. 10. Take a Bow. 11. Ray of Light. 12. Don't Tell Me. 13. What It Feels Like for a Girl. 14. Drowned World/Substitute for Love. 15. Music. ADDITIONAL INFO: Madonna's second greatest hits album condensed her 1992-2001 career into a tidy little 15-song package. While no new songs are included, nine of the tracks hit the U.S. top ten, and all but one were U.K. top tens. (The lone dissenter was "Take A Bow," which hit No. 16 in the U.K., but was her biggest hit in the U.S., spending seven weeks at No. 1.) To launch the album (which hit No. 7 in the U.S. and No. 2 in the U.K.) special mega-mixes of the "GHV2" hits were created for radio and dance clubs. The tracks -remixed by Thunderpuss, Tracy Young and Johnny Rocks and Mac Quayle- were a hit in dance clubs. Billboard Chart Peak: 7. Total Weeks On Chart: 20. RIAA Cert.: 1 x PLATINUM. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2012).

Tour: hacía ocho años que la *star* no subía al escenario, desde el *Girlie Show*. La gira es *sold out* en todas sus etapas y publica un DVD que contiene el concierto mantenido en Detroit. Madonna está preparada para nuevos desafíos como artista, icono y mujer. *Ma non finisce qui... to be continued...*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

All Music, Rovi corporation, agosto 2012, <<http://www.allmusic.com>>.

Allen, W., *Shadows and Fog*, USA, 1991.

Bartolotta, S., *Cine, música y televisión en la Italia actual*, Madrid, UNED, 2008.

---, (ed.), *Cine, música y televisión en la Italia actual*, Madrid, UNED, 2010.

Billboard, Rovi corporation, agosto 2012, <<http://www.billboard.com>>.

---, *Madonna, Blond Ambition*, en Ramírez Almazán, D. – Martín Clavijo, M. – Aguilar González, J. – Cerrato, D. (eds.), *La querella de las mujeres en Europa e Hispanoamérica*, Sevilla, ArCiBel Editores, 2011, pp. 63-87.

Erlewine, S. T., “AMG Review”, *All Music Guide*, agosto 2012, <<http://www.billboard.com>>.

Ferrara, A., *Dangerous Game*, USA, 1993.

Ganz, C. “Madonna”, agosto 2012, <<http://www.rollingstone.com>>.

Keshishian, A., *Truth or Dare: In Bed with Madonna*, USA, 1991

Ledel, U., *Body of Evidence*, USA, 1992.

Lee, S., *Girl 6*, USA, 1996.

Luperini, R.; Cataldi, P.; Marchiani, L.; Marchese F., *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea. Dalle origini al Postmoderno*, 3 vols., vol. III, *Dal Naturalismo al Postmoderno (dall'Unità d'Italia ai nostri giorni)*, Firenze – Palermo, Palumbo, 2001.

Madonna, *The Immaculate Collection*, Warner Bros, 1990.

---, *Erotica*, Warner Bros, 1992a.

---, *Sex*, Warner Books, 1992b.

- , *Bedtime Stories*, Warner Bros, 1994.
- , *Something to Remember*, Warner Bros, 1995.
- , *Evita*, Warner Bros, 1996.
- , *Ray of Light*, Warner Bros, 1998.
- , *Music*, Warner Bros, 2000.
- , *GHV2*, Warner Bros, 2001.
- , *Madonna*, agosto 2012, <<http://www.madonna.com>>.
- Marshall, P., *A League of Their Own*, USA, 1992.
- Morandini, *Il Morandini 2013 – Dizionario dei film de Laura, Luisa e Morando Morandini*, Bologna, Zanichelli, 2012.
- MYmovies.it, *Madonna*, agosto 2012, <<http://www.mymovies.it/filmografia/?a=73477>>.
- Parker, A., *Evita*, USA, 1996.
- Rodriguez, R. – Anders, A., - Tarantino , Q. – Rokwell A., *Four rooms*, USA, 1995.
- Rolling Stone*, Janne S. Wenner Editor and Publisher, agosto 2012, <<http://www.rollingstone.com>>.
- Schlesinger, J., *The Next Best Thing*, USA, 2000.
- The Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*, Simon & Schuster, 2001.
- Wang , W. – Auster, P., *Blue in the face*, USA, 1995.

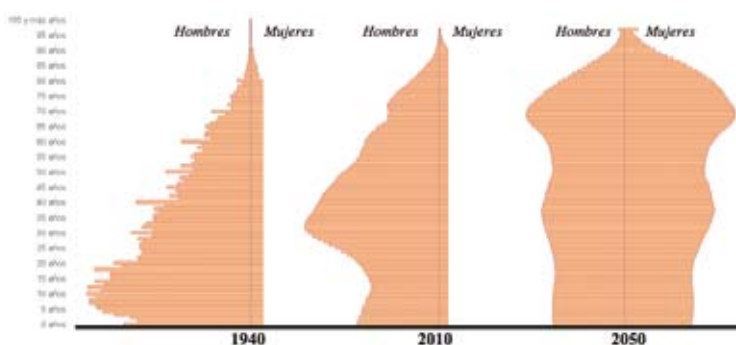
EL CONSUMO DE LAS MUJERES JUBILADAS: ANÁLISIS Y PROYECCIÓN PARA ESPAÑA

Bermejo, Fernando
Universidad de Castilla – La Mancha

LA PERSPECTIVA ECONÓMICA DEL ENVEJECIMIENTO DEMOGRÁFICO

Un simple vistazo a la evolución de la pirámide española de población durante el último siglo y su proyección para las próximas décadas nos introduce en las claves del proceso que da origen a las cuestiones que vamos a tratar:

Figura 1: Evolución de la pirámide de población para España. 1940-2050



Fuente: Elaboración propia con datos del INE

Esta imagen describe claramente la evolución del envejecimiento demográfico en España y sintetiza el cambio de la estructura por edades causado en nuestro país por el

progresivo incremento en la esperanza de vida y la caída de la natalidad.

Pocos bebés, vidas largas: éste es, en pocas palabras, el origen del envejecimiento de la población. Una baja fecundidad implica el aumento de la proporción de personas ancianas en la población, y la longevidad implica que los viejos lleguen a ser muy viejos. Con la baja fecundidad como *primer motor*, el envejecimiento va a la par del descenso de la población. Y si el descenso es rápido, debería traducirse en un descenso de la demanda agregada y de la productividad. (Esping-Andersen 2010:100).

Este proceso ha provocado un verdadero impacto social en lo que Pérez Díaz (2005) ha definido como la *revolución reproductiva*. Debido a la mejora en las condiciones de vida y en el índice de supervivencia, la mayor parte de los nacidos alcanza su madurez y con menos nacimientos se obtiene la misma población adulta que en épocas anteriores, permitiendo reconducir el esfuerzo reproductivo de las familias. Se produce una evolución demográfica más eficiente, ya no es necesario que nazcan tantos niños en los hogares para asegurar el reemplazo generacional y la mujer se libera del cuidado familiar como único objetivo vital. Tal como se desarrolla más adelante, este cambio social ha supuesto una de las claves del impulso económico de España en las últimas décadas a través de la incorporación de la mujer al mercado laboral.

Aunque no todo es positivo en la transición demográfica, una vez superada la fase más favorable en la relación entre activos e inactivos, se hacen patentes los efectos negativos de una sociedad más envejecida, lo cual se traduce en un mayor

gasto social dedicado a la dependencia. Este hecho no supone una novedad, unas décadas atrás, el informe de Naciones Unidas (1978) sobre los determinantes y efectos de las tendencias demográficas, enumeraba ya una serie de factores relacionados con un creciente peso social de los mayores que amenazaban el equilibrio económico en el medio y largo plazo, como el incremento del gasto público debido a la existencia de más individuos con derecho a recibir una pensión y con mayor demanda de atención sanitaria, una mayor desigualdad en la distribución de los ingresos o una menor tasa de ahorro global.

Considerando el envejecimiento demográfico tal como lo ha definido anteriormente Esping-Andersen, presentamos inicialmente los conceptos básicos del sistema de pensiones en España y analizamos posteriormente su impacto económico en relación con el mercado laboral femenino y el consumo de las mujeres que reciben una pensión.

1.1. El sistema de pensiones. Consideraciones básicas y algunas preguntas

De todos los problemas asociados al envejecimiento demográfico, la viabilidad del sistema de pensiones es uno de los que está provocando mayor preocupación en la sociedad. Es una de las columnas básicas sobre las que se asienta el Estado del Bienestar y, sin duda alguna, uno de los mayores logros sociales del siglo XX. Hoy parece obvio que la última etapa de la vida coincida con el periodo de jubilación, pero no está tan lejano el tiempo en que la vejez estaba asociada a la pérdida de ingresos, al favor familiar e incluso era sinónimo de potencial pobreza.

En la actualidad, debido a la escasez de financiación provocada por la persistente crisis económica, la opinión

dominante sobre el futuro de las jubilaciones se mantiene en un tono pesimista. Lógicamente, mayor longevidad conduce a un gasto mayor en pensiones, mientras que una menor tasa de fecundidad implica menos cotizaciones sociales en el futuro. Dado que el diseño del sistema actual de pensiones en España está basado en el modelo de reparto¹, es fácil concluir que a medida que aumente la población en edad avanzada, sus ingresos supondrán un coste mayor para una población joven cada vez más reducida. Así lo entiende la Comisión Europea en el Informe sobre Envejecimiento (2011) cuando especifica que el aumento de la tasa de dependencia² supone el principal riesgo potencial para la viabilidad futura de las pensiones y así se expresa también desde algunos foros económicos, donde se manejan previsiones incluso más pesimistas, considerando que el gasto en pensiones se convertirá con los años en una carga financiera insostenible para el Estado.

1.1.1. ¿Cómo se mide esta carga financiera sobre el Estado?

Los datos publicados por el Instituto Nacional de Estadística (INE) son realmente significativos: el número de personas mayores de 64 años se duplicará en los próximos 40 años, lo que equivaldría aproximadamente al 32% de la población total en España. La tasa de dependencia pasará del 49,4% en 2011 al 89,6% en 2049 y por cada 10 personas activas

1) De manera muy simplificada, se distinguen dos modelos básicos de pensiones: los *sistemas de reparto* y los *sistemas de capitalización individual*. En el primer caso los beneficios de los jubilados se pagan con las cotizaciones sociales de los trabajadores en activo, mientras que en el segundo caso provienen de instrumentos financieros contratados previamente a título privado.

2) Relación entre la población activa y la población inactiva, calculada como:

$$TD = \frac{\text{Población}_{15-64}}{\text{Población}_{16-64}} \left| \frac{\text{Población}_{15-} + \text{Población}_{65+}}{\text{Población}_{15-64}} \right.$$

laboralmente, habrá casi 9 inactivas. Así, de los 8 millones de pensionistas que hay en la actualidad pasaremos a 10 millones en 2020 y a 15,3 millones en 2040. El impacto de estos datos sobre la economía se cuantifica tradicionalmente como el porcentaje del PIB dedicado al pago de los pensionistas³, tal como aparece en los numerosos estudios existentes sobre la viabilidad de nuestro sistema de pensiones.

En el gráfico siguiente se puede apreciar el resultado de aplicar la expresión anterior para el caso español en las últimas décadas. Básicamente se comparan dos parámetros, el propio gasto real⁴ en pensiones que aparece asociado a la escala de la derecha y la proporción que dicho gasto supone sobre el PIB, cuyos porcentajes se refieren al eje de la izquierda.

Gráfico 1: Gasto en pensiones y porcentaje del PIB dedicado a las pensiones en España. 1981-2010



Fuente: Elaboración propia con datos de AMECO

3) Expresión elemental para el cálculo de la viabilidad del sistema de pensiones:

$$\frac{\text{Gasto en pensiones}}{\text{PIB}} = \frac{\text{N}^\circ \text{ Pensiones} \times \text{Pensión media}}{\text{N}^\circ \text{ Ocupados} \times \text{Productividad laboral media}}$$

4) Al considerar el gasto real, se descuenta el efecto de la inflación tomando como referencia los precios de un año base, en este caso el año 2000.

La interpretación de este gráfico revela, por un lado, que el gasto ha ido creciendo progresivamente con independencia de las fluctuaciones del PIB y, por otro lado, que la financiación del sistema es muy sensible a los ciclos económicos. Mejora durante las épocas de crecimiento como el periodo entre 1996 y 2007, pero se resiente ostensiblemente durante épocas de crisis como las actuales.

En cualquier caso, la aportación más importante de esta metodología de cálculo es la posibilidad de descomponer la expresión inicial del PIB dedicado a pensiones en factores de tipo demográfico, laboral e institucional, tal como lo describe Peláez (2008). Sin entrar en detalles sobre el proceso de cálculo, con esta operación podemos aislar y medir por separado la influencia de cada factor sobre el resultado final, lo que nos permite comprobar que la causa fundamental del incremento de la proporción del PIB dedicado a las pensiones es el envejecimiento de la población y que la solución a su más que probable impacto negativo en la economía debería centrarse en una mejora sustancial de la tasa de actividad y de empleo.

Por tanto, dado que las previsiones demográficas nos conducen a una evolución creciente del gasto en pensiones, cada vez será mayor la cantidad detraída de la renta nacional para el mantenimiento de los pensionistas. Con base en las cifras de población del INE, las estimaciones de gasto para el año 2050 nos acercan progresivamente a unos valores cercanos al 15% del PIB⁵. Esta previsión ha provocado cierta alarma social y supone el principal argumento de los que defienden

5) Se indica un valor medio de los estudios más citados sobre la viabilidad del sistema español de pensiones. Consultar Peláez (2008) para una revisión bibliográfica más amplia.

reformas urgentes en el sistema para evitar que se convierta en una carga insostenible para el Estado.

1.1.2. ¿Qué cantidad se considera una carga económica insostenible para el Estado?

Lo cierto es que dada la situación actual de las finanzas públicas parece razonable que desde algunos foros económicos se cuestione si podremos afrontar en las próximas décadas un gasto en pensiones cercano al 15% de nuestro PIB. El debate se intensifica cuando, en el otro extremo, posturas como la de Navarro (2010), recuerdan que hace cincuenta años, con un gasto en pensiones del 3% del PIB, ya existían voces que alertaban del peligro que supondría duplicar o triplicar esta cantidad y, hoy en día, cuando hemos alcanzado ya esta cifra y la hemos superado, las cuentas de la Seguridad Social todavía se mantienen equilibradas.

La clave se encuentra en el crecimiento de la productividad laboral experimentado desde entonces. En relación al tema que nos ocupa, su efecto se podría entender como el aumento de la producción final de cada trabajador que ha permitido compensar el incremento en el porcentaje del PIB dedicado a las pensiones⁶. De forma análoga, este razonamiento se podría trasladar hacia el futuro, ya que con un incremento adecuado de la productividad se podría obtener el PIB necesario para afrontar un gasto más elevado del sistema de pensiones. Es decir, esta alternativa supondría la opción opuesta a las políticas actuales de control del cociente entre el gasto y el PIB, ya que en lugar de reducir los parámetros que incrementan el gasto como se sugiere en las reformas previstas hoy en día, se potenciaría el crecimiento de la producción para financiar el gasto necesario.

6) Navarro (2010) contiene un desarrollo más detallado del efecto del crecimiento de la productividad sobre el PIB y el gasto en pensiones.

En cualquier caso, para otros analistas como Barr y Diamond (2008) los objetivos básicos de los sistemas de pensiones van más allá de garantizar los ingresos de un colectivo determinado y persiguen otros fines adicionales de naturaleza social, como la lucha contra la pobreza o una distribución de renta más equitativa entre individuos de diferentes generaciones. Medir la viabilidad de las pensiones utilizando únicamente parámetros financieros ofrecería una visión incompleta de la situación del sistema.

En muchas ocasiones solo se atiende a las limitaciones económicas que acarrearán las prestaciones sociales sin considerar el resto de funciones que cumplen, lo cual supone uno de los errores más comunes en los planteamientos actuales de política económica. Se insiste en el diseño de una estrategia que no aumente un porcentaje del PIB determinado previamente para las pensiones, cuando lo lógico parece calcular qué proporción del PIB resulta adecuada para garantizar las prestaciones de los mayores y establecer posteriormente la forma de financiarlo.

En definitiva, la sostenibilidad de las pensiones debe abordarse desde una perspectiva global, evaluando el equilibrio en relación a tres aspectos básicos: que el sistema proporcione prestaciones adecuadas en relación al umbral de pobreza y a los ingresos de los individuos antes de su jubilación, que estas prestaciones lleguen al máximo posible de los beneficiarios potenciales y que el coste para la sociedad sea mínimo a lo largo del tiempo. Estas hipótesis iniciales describirían un escenario ideal y, aunque son muy difíciles de alcanzar, lo cierto es que cualquier intento de reformar el modelo de pensiones centrándonos solo en uno de los objetivos produciría distorsiones importantes sobre el bienestar de los individuos.

1.1.3. ¿Serían entonces eficaces las reformas presentadas como solución al problema?

En general, las medidas de control del gasto en pensiones para España y para la mayoría de los países de la Unión Europea siguen el criterio de limitar tanto en el acceso a las prestaciones por jubilación como los beneficios asignados a los jubilados.

Así, las soluciones propuestas se sitúan entre las de aquellos que defienden mantener los principios básicos del modelo actual de reparto con algunas modificaciones específicas que minimicen el efecto del envejecimiento demográfico, hasta las posturas más radicales que aconsejan un cambio hacia los sistemas de capitalización individual por considerarlos más eficientes.

Sin embargo, con el objetivo de conseguir unos valores sostenibles del sistema de pensiones, ambos planteamientos deberían considerar que las restricciones en los ingresos de los jubilados para controlar el gasto podrían afectar negativamente al consumo y con ello reducir también la producción y el empleo, consiguiendo el efecto contrario al que se persigue. Del supuesto ahorro resultante de un menor pago de pensiones a los jubilados pasaríamos a una renta nacional mucho menor debido a un consumo más reducido. La situación se agravaría posteriormente cuando, ante la falta de expectativas de demanda, las empresas redujesen su actividad y modificasen a la baja los puestos de trabajo vinculados a su producción.

Por tanto, resultaría deseable tomar en consideración otras alternativas que no estuviesen centradas únicamente en el recorte del gasto. En este sentido, tendría efectos muy positivos invertir en actividades de mayor valor añadido para mejorar los perfiles ocupacionales e incorporar más avances tecnológicos y organizativos, propiciando el aumento de ingresos con los que afrontar unos gastos sociales crecientes.

No son las únicas alternativas posibles, tal como se muestra en el siguiente apartado donde se analiza la evolución laboral de la mujer en España. Dado que los sistemas de pensiones de reparto tienen su base en las aportaciones de los trabajadores en activo, la forma más efectiva de garantizar la viabilidad del modelo actual en España sería conseguir altas tasas de participación y empleo.

1.2. La participación laboral de la mujer en la transición demográfica

En opinión de algunos expertos lo verdaderamente insostenible en España no es el futuro del sistema de pensiones sino la situación de nuestro mercado laboral. Aumentando el número de trabajadores en activo se reducirían los problemas de viabilidad de las pensiones, como se desprende del papel de la mujer en el ámbito profesional durante los últimos años.

Hasta la fase expansiva del cambio demográfico, la presencia de la mujer en el mercado laboral se veía reducida a las edades previas a la formación de una familia propia, momento en el que abandonaban sus puestos de trabajo para dedicarse al cuidado informal de ascendientes y descendientes. Junto a otros factores de tipo sociológico, la disminución en la tasa de natalidad ha sido el cambio determinante de cara a una mayor participación laboral femenina.

En el pasado, la mitad de los nacimientos había fallecido antes de la adolescencia. Los pocos privilegiados que llegaban a formar su propia familia debían tener fecundidades muy elevadas para evitar la extinción. Hoy en día, la alta probabilidad de alcanzar la madurez asegura en mayor medida el reemplazo generacional a pesar de la reducción de la descendencia, puesto que al mismo tiempo, los padres pueden dedicar más y mejores recursos al cuidado de menos hijos.

Pero además, en términos de igualdad de género y avance social, supone la clave en el concepto de revolución reproductiva al que nos hemos referido al inicio de este estudio, ya que ha liberado a la mujer del cuidado familiar como único objetivo vital. Se trata de uno de los impactos demográficos más importantes en el ámbito económico y explica en gran medida la masiva incorporación de la mujer al mercado de trabajo español durante el último cuarto del siglo pasado. Así se desprende del Gráfico 2, donde se observa la estrecha relación entre la disminución de nacimientos en España y el incremento de la participación laboral de la mujer.

Gráfico 2: Tasa bruta de Natalidad *vs* Tasa de Actividad femenina para España. 1977-2008



Fuente: Elaboración propia con datos de las Estadísticas Históricas de España (Fundación BBVA) y de la OIT.

Esta mejora social tiene una implicación directa muy importante sobre el PIB, ya que si contabilizamos la producción de una economía como la riqueza generada por su población

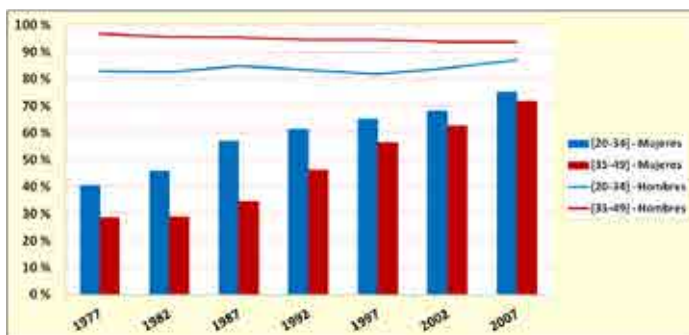
ocupada⁷, en ausencia de cambios sobre otros parámetros como la productividad o la tasa de empleo, un incremento de la tasa de actividad provocará un aumento de la producción total.

Se trata de una mejora cuantitativa evidente y es exactamente lo que ha ocurrido en España durante el auge económico apreciado en la última década, en la que el incremento de la producción ha estado basado en actividades con un uso muy intensivo del factor trabajo, por oposición al modelo de crecimiento de países económicamente más avanzados en los que su progreso ha estado vinculado en mayor medida a la mejora de la productividad.

Por tanto, con base en los datos del Gráfico 3 donde se compara la participación laboral de hombres y mujeres para los grupos de edad con mayor presencia laboral, la tendencia prácticamente constante de los datos masculinos frente al espectacular crecimiento de los valores femeninos demuestra que la masiva incorporación de la mujer al ámbito profesional ha sido, sin duda, una de las claves del auge económico español en el pasado más reciente.

7) PIB = Población activa ´ Tasa de empleo ´ Productividad laboral media

Gráfico 3: Tasa de actividad por grupos de edad para ambos sexos en España. 1977-2007



Fuente: Elaboración propia con datos de la OIT.

El cambio demográfico ha traído consigo un periodo favorable en la tasa de dependencia donde se ha producido una masiva incorporación de la mujer al mercado laboral. A su vez, este incremento de la población activa femenina ha tenido como consecuencia directa una mejora sustancial del valor de la producción, con lo cual, más renta disponible para el país supone la posibilidad de destinar más recursos a la protección social o que los gastos derivados de ella supongan una carga financiera menor para el Estado.

Respecto a la viabilidad del sistema actual de pensiones, la aportación de la mujer se ha traducido en más y mayores cotizaciones sociales destinadas al pago de las prestaciones de los jubilados. Más ingresos porque, tal como se ha visto anteriormente, provienen de una población activa mayor y cantidades mayores porque la cuantía media cotizada ha aumentado progresivamente, dado que la incorporación de las mujeres al ámbito laboral también ha supuesto una mejora significativa del nivel formativo medio.

Sin embargo, esta ganancia económica es solo temporal y su efecto disminuirá a medida que avancemos en la última etapa de la transición demográfica, donde deberán afrontarse los aspectos negativos del envejecimiento. Si no se toman las medidas adecuadas en política económica, la tasa de dependencia puede convertirse en una amenaza para la viabilidad del sistema de pensiones.

2. LA RELACIÓN ENTRE EL GASTO EN PENSIONES Y EL CONSUMO DE LAS MUJERES JUBILADAS

Tal como hemos visto anteriormente, en las reformas económicas actuales el criterio seguido de manera generalizada es considerar las transferencias a las personas mayores sólo en su dimensión de gasto. Sin embargo, desde el punto de vista de la demanda agregada estas transferencias son partidas redistributivas que tienen un efecto dinamizador extraordinario en la economía. En primer lugar por el uso de estas prestaciones, puesto que al no ser generalmente muy altas, la capacidad de ahorro de los jubilados queda muy limitado y prácticamente el total de sus ingresos vuelven al ciclo económico a través del consumo. En segundo lugar por el destino que tienen los gastos de los jubilados, ya que según refleja el estudio del Instituto Nacional de Consumo (2001) se trata de bienes y servicios de tipo primario, como la alimentación, los servicios del hogar, la atención sanitaria o el mantenimiento y el equipamiento de la vivienda, que normalmente se caracterizan por tener un fuerte impacto sobre el mercado de trabajo.

Este impacto se verá además previsiblemente reforzado por el consumo de otros bienes y servicios relacionados con ocio, cultura y tiempo libre, tal como aparece en las

estimaciones realizadas también por el Instituto Nacional del Consumo (2000), ya que con el aumento de la longevidad en nuestro país que proyecta el INE⁸, también mejorará significativamente la calidad de vida en los primeros años de retiro, con lo cual, al consumo de productos indispensables anteriormente descrito se irán sumando otros gastos en partidas relacionadas con su mayor autonomía y participación social.

Desde esta perspectiva, la relación entre pensiones y crecimiento económico adquiere una dimensión distinta al simple gasto social. Considerando que el envejecimiento demográfico traerá consigo una cantidad cada vez mayor de jubilados, los sectores asociados con la demanda de este colectivo crecerán en producción y empleo en la medida que se mantenga la capacidad de compra de nuestros mayores.

Por tanto, como aplicación de lo anteriormente descrito, nos planteamos en los siguientes apartados un ejercicio relacionado con el consumo de las mujeres que reciben una pensión. El objetivo es doble, por un lado, se trata de calcular su peso relativo en la actividad económica frente al del resto de grupos de población y por otro lado, pretendemos estimar el empleo vinculado a la producción de los bienes y servicios que demanda este colectivo con la intención de conocer en qué medida puede considerarse un factor de crecimiento económico.

2.1. El análisis del consumo de las mujeres jubiladas

Para obtener los resultados iniciales de esta simulación, nos basaremos en los datos suministrados anualmente por el

8) Consultar el enlace del INE: http://www.ine.es/inebmenu/mnu_cifraspob.html para obtener los resultados detallados de las proyecciones de población a largo plazo (2009-2049) para España.

INE en la Encuesta de Presupuestos Familiares (EPF), donde se recoge la información relativa a la naturaleza y destino de los gastos de consumo siguiendo la estructura normalizada que se establece en la COICOP⁹.

Esta clasificación enumera los productos y servicios más habituales agrupados en 12 categorías principales, que a su vez contienen diferentes subclases hasta alcanzar 5 niveles de anidamiento. La Tabla 1 muestra estas 12 categorías principales y, a modo de ejemplo, la desagregación más amplia del Grupo 8 relativo al consumo en Comunicaciones.

Tabla 1: Estructura de la EPF. Ejemplo de desagregación para el Grupo 8 de Comunicaciones.

Clasificación COICOP – Encuesta de Presupuestos Familiares del INE	
G 1	Alimentos y bebidas no alcohólicas
G 2	Bebidas alcohólicas, tabaco y narcóticos
G 3	Artículos de vestir y calzado
G 4	Vivienda, agua, electricidad, gas y otros combustibles
G 5	Mobiliario, equipamiento del hogar y gastos corrientes de conservación de la vivienda
G 6	Salud
G 7	Transportes
G 8	Comunicaciones
G 9	Ocio, espectáculos y cultura
G 10	Enseñanza
G 11	Hoteles, cafés y restaurantes
G 12	Otros bienes y servicios

Fuente: Elaboración propia con datos del INE.

Además del valor monetario del gasto para cada epígrafe, la EPF recoge las características más comunes de los consumidores, de manera que estableciendo los filtros adecuados podríamos extraer los gastos de consumo de un colectivo específico. En este caso concreto, definiendo los

9) *Classification of Individual Consumption According to Purpose*. Clasificación de bienes y servicios diseñada por Naciones Unidas como referencia a nivel internacional para estudios de consumo y de las condiciones de vida de los hogares.

criterios de selección respecto al género y a la actividad del sustentador principal del hogar, obtendríamos los datos que corresponden solo al caso de las mujeres jubiladas. Este sería el resultado asociado al primer objetivo del análisis de este estudio, óptimo para ejercicios posteriores de simulación como la comparación con el consumo de otros grupos de población que resulten de interés o la evolución del consumo de nuestro propio colectivo a lo largo del tiempo, que se podría obtener repitiendo el proceso descrito anteriormente para las EPF de diferentes años.

Como muestra de lo anterior, la Tabla 2 resume los principales valores del consumo de los hogares que reciben una pensión de jubilación.

Tabla 2: Hogares cuya fuente de ingresos principal proviene de una pensión de jubilación.

		% gasto de hogares pensionistas s/gasto del total de hogares				Gasto real en consumo de las Mujeres pensionistas	
		Año 2000		Año 2010		Variación 2000-2010	
		Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Euros _{base 2010}	%
Gasto en consumo	G 1	23,28%	2,75%	20,26%	4,51%	1.901.802.914	74,04%
	G 2	18,29%	1,31%	14,55%	2,58%	174.707.913	59,30%
	G 3	17,71%	2,39%	13,54%	2,97%	700.221.566	21,96%
	G 4	22,89%	3,49%	19,73%	5,74%	3.640.886.752	142,05%
	G 5	19,64%	2,57%	17,45%	5,21%	656.278.534	97,94%
	G 6	20,73%	2,93%	22,17%	6,07%	277.313.905	254,36%
	G 7	14,64%	1,19%	12,29%	1,41%	772.583.216	15,39%
	G 8	19,06%	2,86%	13,82%	3,63%	151.088.343	281,93%
	G 9	16,65%	1,76%	14,28%	2,75%	394.813.054	136,18%
	G 10	5,16%	0,63%	3,90%	0,43%	33.621.497	-32,48%
	G 11	16,28%	1,14%	12,97%	1,99%	521.589.027	77,98%
	G 12	18,83%	2,69%	16,86%	4,06%	831.868.072	89,75%
	Total	19,81%	2,49%	16,85%	4,00%	10.056.774.792	103,51%
Nº total de hogares		3.018.884	531.421	3.267.855	1.036.770		

Fuente: Elaboración propia con datos de la EPF(2010) del INE.

En el primer bloque de la tabla se especifica, para cada partida de la clasificación COICOP, el peso del gasto de los hogares pensionistas sobre el gasto del total de los hogares en el año 2000 y en el año 2010, distinguiendo además los valores correspondientes a hombres y mujeres.

Así, tomando como ejemplo el grupo G1, la interpretación del resultado sería que en el año 2000 los hogares donde el sustentador principal era un hombre retirado, gastaron el

23,28% de la cantidad total dedicada por todos los hogares a esta partida G1 de alimentos y bebidas no alcohólicas. De forma análoga, el valor para los hogares donde la fuente de ingresos correspondía a una mujer pensionista era del 2,75%. Tal como vemos en la tabla, a continuación aparecen los mismos porcentajes para el año 2010, lo cual nos permite comprobar el espectacular aumento del peso de los hogares con mujeres pensionistas sobre el consumo total para todas las partidas de la clasificación. Como se puede observar en la última fila del bloque de datos, este incremento está en línea con el aumento del número de hogares donde una mujer jubilada es la fuente de ingresos.

El segundo bloque de la tabla nos informa sobre los valores monetarios en los que se traducen los porcentajes anteriores. Es decir, volviendo al ejemplo del grupo G1, el incremento del 2,75% al 4,51% desde el año 2000 al 2010 en el gasto en consumo de los hogares con mujeres pensionistas sobre el total de hogares, ha supuesto en el mismo periodo un aumento del gasto en consumo de 1.901,8 millones de euros con referencia a los precios de 2010, un 74% más que el mismo dato en el año 2000.

Al sumar el resto de partidas y considerar el valor total agregado, podríamos concluir que el gasto real en el consumo de los hogares cuyo sustentador principal es una mujer pensionista se ha duplicado en la última década, lo cual se traduce en un incremento de aproximadamente 10.000 millones de euros.

2.2 La producción y el empleo asociado al consumo de las mujeres jubiladas

La obtención de la producción y de los puestos de trabajo asociados al consumo anteriormente calculado requiere un análisis un poco más complejo. Dado que la EPF no contiene

ninguna referencia sobre el factor trabajo que se ha empleado en la obtención de la producción consumida, es necesario recurrir a otra base de datos: la Tabla Simétrica Input-Output (TSIO).

Se escapa al objetivo de este estudio la descripción detallada de las características de las TSIO¹⁰ como herramientas de análisis económico, pero a modo de resumen, diremos que se trata de una base de datos suministrada también por el INE que recoge la información más relevante respecto a la oferta y la demanda para cada rama de actividad de la economía española.

En un primer paso, desde el lado de la oferta obtendremos el número de empleos vinculados a la producción total de cada sector. Conocido este dato, resulta inmediato el cálculo de la cantidad de trabajo necesaria para la elaboración de una unidad de cada producto¹¹. En un segundo paso, aplicando este *factor de trabajo unitario* a la combinación de los datos de consumo que se extraen de la TSIO desde el lado de la demanda y a los porcentajes calculados con la EPF en el apartado anterior, hallamos el número de empleos que son necesarios para satisfacer únicamente la demanda de los hogares donde los ingresos provienen de una mujer pensionista¹².

10) Consultar la Nota Metodológica del INE: <http://www.ine.es/daco/daco42/cne00/simetrica2005.pdf> para obtener una descripción más detallada sobre las Tablas Simétricas Input-Output en la economía española.

11) Cálculo del empleo necesario para la elaboración de una unidad de producto:

$$\text{Factor trabajo unitario} = \frac{\text{Nº empleos de la producción}_{\text{total}}}{\text{producción}_{\text{total}}} \\ \text{Nº empleos}_{\text{consumo de mujeres pensionistas}} = \text{Factor trabajo unitario} \times \text{producción}_{\text{consumo de mujeres pensionistas}}$$

12) Puestos de trabajo asociados al consumo de los hogares con mujeres pensionistas:

$$\text{Factor trabajo unitario} = \frac{\text{Nº empleos de la producción}_{\text{total}}}{\text{producción}_{\text{total}}} \\ \text{Nº empleos}_{\text{consumo de mujeres pensionistas}} = \text{Factor trabajo unitario} \times \text{producción}_{\text{consumo de mujeres pensionistas}}$$

Tabla 3: Empleo asociado al consumo de los Hogares con mujeres pensionistas.

	Número de empleos
G 1	32.270
G 2	5.319
G 3	20.411
G 4	30.001
G 5	31.106
G 6	41.266
G 7	18.122
G 8	9.697
G 9	19.218
G 10	4.582
G 11	10.815
G 12	77.091
Total	299.897

Fuente: Elaboración propia con datos de la TSIO(2005) y EPF(2010) del INE.

La Tabla 3 resume los valores de empleo calculados para cada grupo de productos según la clasificación COICOP. Continuando con el ejemplo iniciado en el apartado anterior para el grupo G1 correspondiente a alimentos y bebidas no alcohólicas, la producción asociada al 4,51% del gasto total que los hogares españoles dedican a esta partida genera un total de 32.270 empleos directos e indirectos. Considerando el resto de partidas, la suma de todos los sectores ofrece un resultado de casi 300.000 puestos de trabajo, donde destacan especialmente los 41.266 empleos vinculados a los bienes y servicios relacionados con la atención sanitaria.

3. CONCLUSIONES

Hemos comprobado que las condiciones sociales y demográficas de nuestro país en las últimas décadas han conducido a un gasto en pensiones cada vez mayor, aunque su proporción sobre el PIB ha disminuido en épocas de auge económico y ha aumentado en tiempos de crisis como los actuales, poniendo de manifiesto que las reformas para garantizar la viabilidad del sistema de pensiones deberían centrarse en incentivar la producción necesaria para financiar los recursos destinados a la atención de nuestros mayores.

Una de las formas más efectivas de garantizar la viabilidad de nuestro modelo actual de pensiones pasa por conseguir altas tasas de participación y de empleo. Tal como se ha visto en el presente trabajo, ésta ha sido la principal aportación de la incorporación de la mujer al mercado laboral en España durante la transición demográfica. Mayores porcentajes de actividad implican mayores cotizaciones sociales para pagar a los jubilados. Por lo tanto, la conclusión lógica sería que una mejora en el mercado de trabajo ayudaría decisivamente a solventar los desequilibrios financieros que puede ocasionar la existencia de un mayor número de pensionistas.

Sin embargo, las soluciones propuestas actualmente van en otra dirección, aconsejando una reducción sistemática de las prestaciones con base en el argumento del envejecimiento demográfico. Esta visión adopta el criterio de los analistas más críticos con el modelo actual de pensiones, para los que cualquier aumento en las partidas de gasto público, como el previsto por las proyecciones de población, afecta negativamente a la inversión necesaria para el crecimiento económico. Solo una limitación de la cantidad asignada a los pensionistas y de las condiciones de acceso a la prestación garantiza la viabilidad

del sistema de pensiones en el futuro, haciendo primar la eficiencia económica por encima de otros objetivos sociales.

En este sentido, la aportación final del presente trabajo trata de ofrecer una visión alternativa a la descrita anteriormente. En lugar de considerar las pensiones como gastos que reducen los recursos del país, consideramos que son transferencias que dinamizan la economía a través del consumo de los jubilados. Los resultados de las estimaciones realizadas indican que el incremento en la última década del número de hogares donde el sustentador principal es una mujer pensionista ha supuesto un aumento cercano a 10.000 millones de euros en el valor monetario del consumo total y aproximadamente 300.000 empleos directos e indirectos vinculados a la actividad productiva necesaria para satisfacer la demanda de este colectivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barr, N. y Diamond, P., *Reforming Pensions. Principles and Policy Choices*, Nueva York, Oxford University Press, 2008, pp: 25-35.

Esping-Andersen, G. y Palier, B., *Los tres grandes retos del Estado del Bienestar*, Barcelona, Editorial Ariel, 2010, p. 100.

European Commission, *The 2012 Ageing Report: Underlying Assumptions and Projection Methodologies*, European Union, 2011.

Instituto Nacional del Consumo, *Las tendencias del consumo y del consumidor en el siglo XXI*, p: 20, 2000.

---, *La Tercera Edad y el Consumo: Funciones y repercusiones que tiene el consumo de las personas mayores*, pp: 16-28, 2001.

Navarro, V., Torres, J. y Garzón, A. *¿Están en peligro las pensiones públicas?. Las preguntas que todos nos hacemos. Las respuestas que siempre nos ocultan.*, ATTAC España, 2010, p. 34.

O.N.U., *Factores determinantes y consecuencias de las tendencias demográficas: nuevo resumen de conclusiones sobre la interacción de factores demográficos, económicos y sociales (volumen I)*, Nueva York, 1978.

Peláez, O., “Evolución del gasto en pensiones contributivas en España bajo distintos escenarios demográficos (2007-2050)”, *Principios*, 12 (2008), pp: 46-49.

Pérez, J., “Consecuencias sociales del envejecimiento demográfico”, *Papeles de Economía Española*, 104 (2005), pp: 210-226.

LA VOCE PROFONDA DI ANTONIA POZZI

*Konstantina Boubara
Università "Aristotele" di Salonicco*

Nel periodo letterario dei primi decenni del Novecento, la milanese Antonia Pozzi, è una poetessa «vicina in parte all'ermetismo» (Ferroni 2006: 989) e «il risultato che consegue nei suoi momenti migliori è quello di una personale forma di simbolismo» (Enciclopedia della letteratura italiana Oxford-Zanichelli 2004: 631). È una delle voci femminili più intense della poesia italiana del secolo, e si distingue per la sua lirica fortemente venata da profonde sfumature emotive.

Come afferma Formaggio «La poesia di Antonia Pozzi rimane più che mai, oggi, una delle voci liriche più sofferte e più pure, più luminosamente illimpidite, della poesia lirica italiana di questo secolo» (Formaggio 1997: 158). La sua vita, il suo ambiente culturale e la sua formazione letteraria¹

1) <http://digilander.libero.it/bibliis/Biogra.antonia,9/7/2012>. Antonia Pozzi (1912-1938) Nasce a Milano nel 1912 da una importante famiglia lombarda. Vive nella elegante casa milanese di via Mascheroni. I suoi possiedono una casa a Pasturo, in Valsassina, la settecentesca villa dei Marchiondi, lei ne fa con la famiglia la residenza estiva, dove ama appartarsi e ricevere gli amici più cari, accanto alla Grigna, il suo *Monte Ventoso*, nel suo piccolo studio appartato che guarda i monti. La sua educazione è completa: le migliori scuole, il pianoforte, l'arte applicata, lo sport (sci, nuoto, scalate in montagna, equitazione). Frequenta il liceo classico Manzoni, parla correttamente francese, inglese e tedesco ed ama i classici. Ha capacità intellettuali fuori dal comune, ma è inquieta. Si lega con un intenso legame al suo professore di greco e latino, Antonio M. Cervi, ma la relazione è contrastata dalla famiglia; lei lotta disperatamente, si oppone al rifiuto della famiglia ed il padre fa trasferire il professore a Roma in modo da allontanarlo definitivamente. Nel 1930 si iscrive alla facoltà di lettere dell'università statale di Milano, chiederà la tesi in estetica ad A. Banfi. Tra gli amici e compagni universitari: Luciano Anceschi, Giancarlo Vigorelli, Mario Monicelli, Alberto Mondadori, Enzo Paci, Remo Cantoni, Vittorio Sereni, i fratelli Treves, Dino Formaggio. La sua disponibilità economica

costituiscono uno spazio fertile dentro cui la Pozzi esprime il suo io creativo.

«Poesia mi confesso con te / che sei la mia voce profonda» (Pozzi 2010) scrive la Pozzi e questi due versi fortissimi, rappresentativi e fondamentali, crediamo, rispecchino in modo chiaro la sua impostazione nei confronti della sua poetica. Simile pensiero incontriamo nel suo epistolario quando nel '33 scrive al poeta Tullio Gadenz, «la poesia ha questo compito sublime: di prendere tutto il dolore che ci spumeggia e ci romba nell'anima e di placarlo, di trasformarlo nella suprema calma dell'arte, così come sfociano i fiumi nella vastità celeste del mare. La poesia è una catarsi del dolore, come l'immensità della morte è una catarsi della vita» (Pozzi 1989). All'interno della sua opera poetica come la poetessa stessa ci rivela, esiste un legame tra la poesia e l'elemento acquatico la cui presenza è frequente come motivo della sua espressione. La valenza di

permette loro di avere dall'estero i migliori frutti della cultura europea e americana, i libri all'indice proibiti dal fascismo. La sua tesi sarà *Flaubert. La formazione letteraria*. Seguono lunghi viaggi e vacanze in Europa, appassionate letture di Goethe e Mann. Nel 1938 su invito di Banfi tiene due conversazioni su Aldous Huxley, traduce Manfred Hausmann. La salute è malferma, la raggiunge la notizia della guerra imminente, delle leggi razziali e della censura. Il 2 dicembre del '38 il suo corpo viene trovato a Milano, verso Chiaravalle. Il suo testamento è distrutto e ritrascritto <a memoria> dal padre. Le sue poesie saranno pubblicate, ma ancora una volta con interventi censori paterni. La sua è una delle voci femminili più intense della poesia italiana del Novecento. Il suo suicidio più che ad un atteggiamento romantico-crepuscolare sembra legato al naufragio della personalità, alla difficoltà creata dalla coincidenza della sua natura appassionata, femminile, con la sua anima aristocratica, di intellettuale e poeta, chiusa e rifiutata da un mondo che non trova spazio per una donna che rinuncia al suo ruolo tradizionale. Le sue sconfitte personali si inseriscono in quelle più ampie della crisi del buio periodo storico che l'Italia sta vivendo e che condurrà alla seconda guerra mondiale. Vive un naufragio in cui perde ogni illusione d'amore e maturerà la consapevolezza di non essere stata amata mai per sé, ma solo e sempre per un'immagine, una maschera che ha dovuto in qualche modo indossare per essere accettata.

questa componente riteniamo che sia importante per la sua funzione simbolica e che assumi un ruolo significativo come espressione poetica e veicolo emozionale.

Entro tale contesto, l'intervento si pone il fine di comprendere e di interpretare il suo io poetico attraverso l'analisi delle immagini presenti in certe sue liriche e di mettere in luce la presenza dell'immaginazione materiale dell'acqua nella sua scrittura. Parenteticamente dobbiamo sottolineare che la critica evidenzia l'importanza della natura (Spano 2008, Altea 2010: 65-79), nell'opera di Antonia Pozzi e seguendo lo stesso filo conduttore come chiave di interpretazione, abbiamo l'intenzione di rivelare la presenza dell'elemento acquatico nelle immagini di varie liriche pozziane e di decifrare la sua voce profonda, il suo io poetico.

Tale approccio si basa sul pensiero Bachelardiano secondo il quale «l'acqua, elemento femminile, persistente e mutevole, simbolizza forze umane nascoste, semplici, semplificanti» «Sotto le immagini superficiali dell'acqua c'è una serie di immagini sempre più profonde e tenaci», è come se all'immaginazione delle forme facesse eco quella della sostanza, una sostanza vivificante, strutturante. «L'immaginazione materiale dell'acqua è una specie particolare di immaginazione». La sostanza acquatica porta iscritto in sé «*un tipo di destino*, un destino essenziale che trasforma incessantemente la sostanza dell'essere» (Bachelard 1992: 12). Essa scorre sempre, sempre cade, in un movimento fluido che dona mutevolezza e pienezza all'essere, che lo trasforma incessantemente (Bachelard 1992: 13).

Ai fini di questo intervento sono state selezionate delle poesie che pensiamo rispecchino fortemente questo obiettivo. Già giovanissima, trascorrendo gli anni scolastici, con la lirica

Visione (9 luglio 1929) affronta la prospettiva della vita adulta che sogna tramite l'elemento acquatico:

Ancora, per un anno, la scuola
a preservare la mia fanciullaggine cocciuta.
Poi, la mia vita sola
in mare aperto – come una vela sperduta.

La poetessa pensa alla sua vita come un *mare aperto* che ci rivela tutte le caratteristiche e il simbolismo dell'elemento. Un mare aperto che rimanda allo spazio dei grandi orizzonti e rappresenta l'infinito delle possibilità e delle promesse e nello stesso tempo la presenza dell'acqua come elemento fondamentale della scena ci comunica un'immagine dell'acqua in cui si compie il destino dell'acqua e dell'essere. Il mare aperto e le possibilità che dà proprio questa apertura, coincide con il lato ottimista della vita. «L'acqua è diventato l'elemento transeunte, l'emblema della sua desiderata metamorfosi ontologica» (Bachelard 1992: 13). Così la sua visione può funzionare come specchio che riflette il suo mondo interiore, anche per un motivo in più, in quanto è l'identità femminile dell'acqua (Bachelard 1992: 12) che rende più intensa questa identificazione.

Seguendo lo stesso filo di analisi non possiamo non soffermarci su una lirica che già nel titolo pone la tematica dell'acqua, *Vicenda d'acque* (28 novembre 1929) che ci orienta verso una valenza simbolica della poesia in questione. Vediamo come l'io poetico traduce la percezione del mondo e del tempo interiore in una similitudine colma di una forte carica emotiva, come appare chiaramente nei versi quando scrive:

La mia vita era come una cascata
inarcata nel vuoto;
la mia vita era tutta incoronata
di schiumate e di spruzzi.
Ed ora la mia vita è come un lago
scavato nella roccia;
l'urlo della caduta è solo un vago
mormorio, dal profondo.

All'inizio il tempo si proietta metaforicamente nello spazio tramite l'immagine della cascata in modo verticale e tale verticalità dell'acqua rimanda all'impeto, al movimento, alla vivacità, alla potenza, al dinamismo e al rinnovamento delle acque. Queste caratteristiche possiamo dire che formano le caratteristiche che la sua vita assumeva nel passato e in cui prevalgono gli elementi acquatici come si afferma tramite l'uso dei sostantivi *cascata* / *schiumate* / *spruzzi* e ci rimanda a una serie di significati che trasformano in simboli queste componenti. Così interpretando tali versi in chiave fenomenologica possiamo sostenere che la Pozzi condivideva per la sua vita, per il suo essere le qualità dell'acqua pura scorrevole. E qui che il fluire della cascata rinvia all'eraclitismo, al mobilismo, al perenne fluire.² L'essere umano vive questo principio eracliteo perché ha in sé, iscritto nel profondo, il destino dell'acqua che scorre. Questa acqua viva è la percezione di qualcosa che continua, e diventa il simbolo di una vita viva, di una vita in perenne fluire. Ma la scena cambia come cambia la

2) Eraclito, *Testimonianze, imitazioni e frammenti, Testo greco a fronte*, Milano, Bompiani, 2007, DK 22 B 49a, DK 22 B 12. Eraclito afferma, «panta rhei: che tutto scorre (pánta chorei) e nulla permane (oudèn ménei); negli stessi fiumi scendiamo e non scendiamo, siamo e non siamo; (DK 22 B 49a); acque sempre diverse scorrono per coloro che s'immergono negli stessi fiumi». (DK 22 B 12)

forma verbale dell'essere e passiamo dal passato al presente e nello stesso modo cambia l'icona in cui la verticalità dello spazio presentata tramite la cascata si trasforma in uno spazio orizzontale, piatto e l'immagine centrale del lago diventa chiave di lettura della scena. Manca lo scorrere e il rinnovarsi delle acque, abbiamo acque chiuse entro i limiti del lago e relativamente calme, piatte e possiamo dire che qui l'acqua rimanda alla morte. Quindi queste immagini in cui vediamo l'acqua nella sua qualità ambivalente, come sostanza della vita ma anche come sostanza della morte (Bachelard 1992: 85) funzionano come spazio privilegiato per l'espressione della Pozzi e il suo io poetico diventa la voce confessionale, mezzo di espressione e di esteriorizzazione del suo inconscio.

Pure nella poesia *In riva alla vita* (12 febbraio 1931) constatiamo, tramite la parola *riva*, significati connotativi che rimandano all'elemento acquatico. In più il fatto che la riva è uno spazio tra la terra e l'acqua possiamo dire che rivela una situazione che funziona da sfondo e introduce una tematica molto importante. La riva diventa simbolo della situazione dell'io poetico della scrittrice; rappresenta la terra, elemento statico, immobile, compatto che resiste al movimento e al cambiamento (Bachelard 1989: 24, 27). Nello stesso tempo si trova accanto all'acqua componente che lega il suo significato all'immagine della vita se pensiamo a «l'acqua vivace, l'acqua che si rigenera, [...] l'acqua che è un organo del mondo, un alimento dei fenomeni fluenti, l'elemento vegetante che riluce» (Bachelard 1992: 18).

Dall'analisi dell'immagine offerta dal titolo della poesia diventa evidente che la poetessa si trova al confine, sta vivendo una situazione di due elementi opposti, vive la loro opposizione e il loro appello finché alla fine conclude dicendo:

ed io sosto
pensandomi ferma stasera
in riva alla vita
come un cespo di giunchi
che tremi
presso un'acqua in cammino.

In tale sfondo si muove l'io della Pozzi e questo desiderio che manifesta i suoi sentimenti, i suoi impulsi vediamo che non si realizza, e questa immagine rivela che la riva funziona anche come limite, come punto separatore, come ostacolo che deve attraversare per mettersi in contatto con l'acqua che scorre, con l'acqua-vita. Una scena fortissima in cui prevalgono gli elementi antitetici della staticità e del movimento, e della riva-terra-acqua che funzionano in antitesi e ci rimandano a una serie di significati contrastanti di queste componenti. L'io della poetessa si rivela infine un essere statico come afferma lei dichiarando *ed io sosto/pensandomi ferma stasera/ in riva alla vita* e qui la riva-terra la trattiene stranamente e ostacola l'identificazione con la dinamica dell'acqua e delle forze vitali. Diventa così spazio di inerte immobilità, di incapacità di evoluzione, di modificazione. Talmente la Pozzi delinea un io personale che si trova in stato di stasi e che rinvia all'immobilità della morte. Tale concetto si fa ancora più forte se ci concentriamo sull'antitesi che si rivela dall'*acqua in cammino*, acqua che scorre e diventa simbolo del movimento, della vivacità, del rinnovamento, della rinascita, della vita. Così l'analisi delle antitesi dell'immagine possono funzionare come chiave di lettura per poter capire la voce della poetessa la quale si trova ferma davanti alla vita, immobile come se fosse morta, lontano dalla sua femminilità e priva di quelle cariche emotive che le permetterebbero di sentirsi viva. Possiamo dire

che confessa il suo stato d'animo, rende evidente che si trova in un periodo in cui mancano le componenti essenziali della sua esistenza, della forza vitale, che la metterebbero in cammino, in vita.

Anche nella lirica *Acqua alpina* (12 agosto 1933) notiamo elementi fortemente segnati da profonde sfumature emotive che ci rimandano ad una unificazione dell'immaginazione creativa della poetessa e della natura circostante, in uno sprigionarsi di forza vitale, di desiderio di espressione e di esteriorizzazione così che la descrizione dell'ambiente naturale diventa spazio di profonda riflessione, come possiamo notare dai versi:

Gioia di cantare come te, torrente;
gioia di ridere
sentendo nella bocca i denti
bianchi come il tuo greto;

In questi versi ci troviamo di fronte ad una scena il cui elemento caratterizzante è la presenza dell'acqua tramite la parole *torrente*. La sostanza acqua emerge attraverso il concetto di *torrente*, corso d'acqua caratterizzato da forte pendenza e velocità. A tal punto possiamo notare l'animismo dell'elemento naturale dell'acqua che si manifesta con la gioia, il canto, il riso. Questo concetto dell'animismo dell'elemento acquatico assume un ruolo protagonista poichè proietta la percezione della vita aspirata. Sono stati d'animo che si giustificano dall'elemento acquatico che scorre sempre, sempre cade, in un movimento fluido che dona mutevolezza e pienezza all'essere e tale è il desiderio dell'io poetico pozziano. L'acqua qui si presenta con delle caratteristiche piene di vita le quali sono quelle desiderate dalla Pozzi. Si tratta di versi ispirati da un

profondo bisogno di espressione personale dal desiderio forte di vivere una vita felice, una vita viva.

Anche nella lirica *L'áncora* (16 dicembre 1934) il cui titolo è orientativo dell'argomento trattato, ci rimanda al significato connotativo della parola, che qui crediamo che indichi una catena che la tiene imprigionata, opprime la sua espressione come si nota quando scrive:

Lenta nell'acqua oscura
del cuore –
lenta e sicura,
tra le alghe profonde
gli echi delle tempeste le lunghe correnti
le molli ghirlande di onde
intorno a inabissati
scogli –

Ritorna così il motivo acquatico però come significato della morte e, in sintesi, possiamo sostenere che in questi versi ci troviamo di fronte ad una scena il cui elemento caratterizzante è l'oscurità che rispecchia l'oscurità della sua anima e la pulsione istintiva di Thanatos. L'icona della scena acquatica dei versi contiene evocazioni che ci rimandano al concetto dell'acqua che uccide, che ci accompagna nel nostro «ultimo viaggio», quello nel regno dei morti, nella «nostra dissoluzione finale», perchè «scompare nell'acqua profonda o in un orizzonte lontano, fondersi nella profondità o nell'infinito, questo è il destino umano che prende figura nel destino delle acque» (Bachelard 1992: 20).

Così *l'acqua oscura, le alghe profonde, le lunghe correnti, le onde intorno a inabissati scogli*, sono immagini che organizzano un ambiente oscuro, negativo, pesante e abissale

che rimandano direttamente alla morte. Anche la scena di un mare oscuro come afferma Bachelard, «è esempio materiale per una meditazione sulla morte, [...] è la lezione di una morte immobile, in profondità, di una morte che rimane con noi, vicino a noi, dentro di noi» (Bachelard 1992: 82). In più *l'acqua oscura del cuore* rinvia all'immagine dell'acqua come sangue che come nota Bachelard «il sangue non è mai felice» (Bachelard 1941: 89).

Altresì include l'immagine dell'onda la quale come massa d'acqua si innalza e si abbassa ritmicamente sul livello della superficie con conseguenze potenzialmente devastanti ed è vista nel suo significato connotativo, opera cioè come forza travolgente con cui la Pozzi manifesta i suoi sentimenti, i suoi impulsi, i quali coincidono in questo caso con la morte, o meglio con il desiderio della morte, come stato emotivo ma anche come voluttà.

Anche la lirica *Fuochi di S. Antonio* (17 gennaio 1935) si muove nella stessa area tematica basata sull'acqua oscura nonostante la comparsa di un altro elemento, del fuoco:

Fiamme nella sera del mio nome
sento ardere in riva
a un mare oscuro –
e lungo i porti divampare roghi
di vecchie cose,
d'alghe e di barche
naufrogate.

Un'immagine fortissima in cui prevalgono gli elementi contrastanti delle fiamme e del mare oscuro e ci rimanda a una serie di significati che trasformano in simboli queste due componenti. Nel primo verso le fiamme che ardono diventano

simbolo di distruzione, e di aggressività. E rimandano « al male [...] alla tortura, [...] all'apocalisse» (Bachelard 2010: 117). Sotto tale aspetto, l'elemento del fuoco congiunge la sua forza con quella dell'acqua per completare la negatività dell'immagine e infrangere ogni possibilità di fuga e di salvezza. Fuoco e acqua con tutta la loro carica negativa, si coinvolgono in immagini come, *lungo i porti divampare roghi / di vecchie cose / d'alghie e di barche / naufragate* e conducono l'io poetico in un'espressione di distruzione e di morte. Il concetto della morte si rafforza anche dalla scena di un mare oscuro, simbolo di una «morte immobile, profonda, che fa parte di noi» (Bachelard 1992: 82). E quando la Pozzi ci presenta le fiamme che *divampano roghi di vecchie cose, d'alghie e di barche naufragate* non possiamo non pensare che «il fuoco suggerisce il desiderio di cambiare, di affrettare il tempo, di compiere e superare la vita» (Bachelard 2010: 125) e che « L'amore, la morte e il fuoco sono uniti in uno stesso istante. Con il suo sacrificio nel profondo della fiamma, l'effimero ci dà una lezione di eternità. La morte totale e senza residui ci garantisce la partenza per l'aldilà. Perdere tutto per guadagnare ogni cosa» (Bachelard 2010: 127). Così le fiamme e il mare, il fuoco e l'acqua segnano e nello stesso tempo evidenziano la tendenza e la preferenza dell'io poetico pozziano verso la rovina e la scomparsa e in tal modo possiamo dire che esteriorizza poeticamente il suo stato d'animo, i suoi pensieri e desideri.

Secondo questa nostra proposta interpretativa, abbiamo cercato di individuare e commentare quei codici espressivi che, per mezzo di immagini e simboli contenuti nei suoi versi, riflettono il suo inconscio e ne evidenziano la capacità introspettiva ed il potenziale emotivo (Neumann, 1953). Constatiamo così che il suo io poetico rappresenta il suo mondo interiore e si tratta di un io che, attraverso la poesia che

costituisce la sua voce profonda, confessa il suo stato d'animo e preannuncia il destino, forse desiderato, della morte suicida.

Nelle immagini analizzate notiamo la forte presenza dell'elemento acquatico soprattutto visto in maniera contrastante tra vita-morte, e possiamo dire che prevale la morte, vince la scomparsa. Si tratta di un'identità femminile di una donna che si riflette nella sua poetica, con le immagini dell'acqua³ che è in un essere totale, « ha un corpo, un'anima, una voce » (Bachelard 1992: 23) e la Pozzi fa di esso un campo privilegiato che diviene il ponte gettato tra il mondo esterno e l'esteriorizzazione della propria interiorità.

Basandoci sui versi analizzati, si può dedurre che è una poesia dell'acqua con corpo, anima e voce, «è una catarsi del dolore, come l'immensità della morte è una catarsi della vita» (Pozzi, 1989); è la sua voce profonda. Alrtesi, «l'acqua trascina con sè tanto le immagini della morte quanto quelle della vita. È proprio in virtù di una tale duplice fascinazione che l'acqua rappresenta un elemento di spicco della poesia universale» (Bachelard 1992: 37). L'immaginazione creativa della Pozzi è dotata di questa duplice fascinazione e la sua voce profonda riteniamo che rappresenti una voce di spicco della poesia italiana.

3)Per il rapporto dell'elemento acquatico con la morte, rimandiamo anche al pensiero Bachelardiano secondo il quale, «L'acqua è l'elemento della morte giovane e bella, della morte fiorita, e nei drammi della vita e della letteratura, è l'elemento della morte senza orgoglio nè vendetta, del suicidio masochista». Bachelard, G., *Psicanalisi delle acque, purificazione, morte e rinascita*, trad. it., Como, Red Edizioni, 1992, p. 96. E in più vediamo che «L'acqua chiusa prende la morte nel suo seno. L'acqua rende la morte elementare. L'acqua muore con la morte nella sua sostanza. L'acqua diventa allora un *nulla sostanziale*. Non si può andare oltre nella disperazione. Per alcune anime, *l'acqua è la materia della disperazione*.» Ibidem, p. 106.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- Altea, T., *Antonia Pozzi. La polifonia del silenzio*; presentazione di Gabriele Scaramuzza, introduzione di Graziella Bernabò, Cuem, Milano 2010, pp. 65-79.
- Bachelard, G., *Psicanalisi delle acque, purificazione, morte e rinascita*, trad. it., Como, Red Edizioni, 1992, pp 12, 13, 85, 18, 82, 23, 37, 20, 94.
- , *L'eau et le rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions José Corti 1941, p. 89.
- , *La terra e le forze, le immagini della volontà*, curato da G. Sertoli, Como, Red edizioni, 1989, pp. 24, 27.
- , *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Bari, Edizioni Dedalo s.r.l, 2010, pp. 117, 125.
- Ferroni, G., *Profilo storico della letteratura italiana*, Vol.II, Milano, Einaudi scuola, 2006, p. 989.
- Formaggio, D., *Una vita più che vita in Antonia Pozzi*, in Gabriele Scaramuzza (a cura di), *La vita irrimediabile (un itinerario tra esteticità, vita e arte)*, Alinea editrice, Firenze 1997, p. 158.
- Enciclopedia della letteratura italiana Oxford-Zanichelli*, a cura di Peter Hainsworth e David Robey, edizione italiana a cura di Pasquale Stoppelli, Bologna, Zanichelli 2004, p. 631.
- Eraclito, *Testimonianze, imitazioni e frammenti. Testo greco a fronte*, Milano, Bompiani, 2007, DK 22 B 49a, DK 22 B 12.
- Neumann, E., *La psicologia del femminile*, Roma, Astrolabio, 1953.
- Pozzi, A., *L'età delle parole è finita: lettere, 1927-1938* a cura di A. Cenni e O. Dino, Ed R. Archinto, Milano 1989.
- , *Poesia che mi guardi* a cura di G. Bernabò e O. Dino, Luca Sossella Editore, Bologna 2010.

Spano, O., *Gli animali nella poesia di Antonia Pozzi. Una lettura ecocritica* in *Italies*, Arches de Noé 2: Les animaux dans la littérature italienne – Département d'Italien de l'Université de Provence, n. 12, (2008), pp. 1-20.

MINERVA E LA “VOCE DELLA SPOLA”

Graziana Brescia
Università di Foggia

“Straniero, ho poco da dire: fermati e leggi. Questo è il sepolcro non bello d’una donna che fu bella. I genitori la chiamarono Claudia. Amò il marito con tutto il cuore. Mise al mondo due figli: uno lo lascia sulla terra, l’altro l’ha deposto sotto terra. Amabile nel parlare, onesta nel portamento, custodì la casa, filò la lana (*lanam fecit*). Ho finito. Va’ pure”¹

Emilia Eonia, mia madre
Madre mia Eonia [...] a te toccarono tutte le virtù di una sposa morigerata:
reputazione di castità, mano esperta nel filare (*fama pudicitiae lanificaeque manus*),
fedeltà coniugale, sollecitudine nell’allevare i figli,
gravità unita ad amabilità, serietà non disgiunta da cordialità².

Le epigrafi funerarie destinate a celebrare, a distanza di secoli, le virtù di Claudia, una matrona vissuta nel II secolo a.C., e di Emilia Eonia, madre del poeta Decimo Magno Ausonio, mostrano come la relazione metonimica tra castità e arte della tessitura, che trova emblematica espressione nel nesso ricorrente attribuito alla matrona *lanifica* e *domiseda*, rinvii ad un modello esemplare che attraversa tutta la romanità: l’associazione simbolica e necessaria nell’immaginario tra queste virtù muliebri in cui “la bellezza è inscindibile dalla

1) CIL I², 1211= ILLRP 973. La traduzione è a cura di Storoni Mazzolani 1991:7

2) Ausonio, *Parentalia* IV, 1- 6. La traduzione è a cura di Pastorino 1978.

virtù e dalle qualità di sposa operosa”³ si fonda, d'altronde, su un passato mitopoietico incarnato già da Penelope, sposa fedele e paziente⁴.

Le coordinate spaziali (il cuore della *domus*) e temporali (il tempo dell'attesa) definiscono e circoscrivono uno spazio che ci informa non tanto sulla realtà femminile quanto sullo sguardo maschile che costruisce e legittima un modello costantemente richiamato proprio per la sua impenetrabilità e per la sua assoluta incompatibilità con un mondo esterno alle mura domestiche⁵. Nel tessere e disfare la sua tela, Penelope si appropria, infatti, di una dimensione temporale caratterizzata dalla ripetizione cadenzata che, in quanto tale, “sgancia il tempo dell'azione da un tempo produttivo ed espressivo per piegare il tempo femminile ad un'unica residua progettualità: l'attesa che esalta l'azione dell'eroe”⁶. Il tempo che scandisce lo spazio femminile inaugura, dunque, un ordine che conferisce forte valore simbolico alla dimensione domestica e ad una castità passiva che trova, appunto, la sua proiezione simbolica nell'attività della tessitura. E se Atena, divinità tradizionalmente preposta all'arte della tessitura, si dimostra “alleata generosa di una tessitrice come Penelope e si propone come guida sapiente e accorta, generosa e dispensatrice di consigli e conforto”⁷, anche a Roma il *lanificium* rientra nella sfera di competenza di Minerva, riconosciuta come inventrice

3) Faranda 1997²: 29.

4) Sulla conocchia come emblema della donna già nei poemi omerici e sulle sue diversificate declinazioni al femminile, cfr Frontisi-Ducroux- Vernant 1998: 75-91.

5) Sulla contrapposizione spaziale come metafora della contrapposizione di genere e sul ruolo affidato nella definizione del 'femminile' al telaio e al fuso già nei poemi omerici, si confronti, tra gli altri, il recente saggio di Andò 2005: 25-45.

6) Faranda 1997²: 30.

7) Faranda 1992: 125-127.

di quell'attività muliebre⁸ che si configura come tassello fondamentale alla costruzione del modello etico della buona matrona⁹. La reificazione del nesso simbolico e metonimico tra castità muliebre e tessitura trova, infatti, emblematica espressione già nella figura paradigmatica di Lucrezia, a cui la cultura romana consegna il ruolo di *dux romanae pudicitiae*¹⁰: la scrittura liviana¹¹ e, ancor più, quella ovidiana, affidano la decifrazione iconica di questo paradigma alla rappresentazione della casta e virtuosa matrona nel cuore della *domus* mentre, circondata dalle sue ancelle, di dedica al *lanificium*¹².

Ma può accadere, talora, che in questo modello prescrittivo inaugurato nel linguaggio epico la stanza del telaio cessi di essere rifugio di una memoria femminile sottratta alla dimensione evenemenziale appartenente ad uno spazio esclusivamente maschile esterno alla *domus*, per farsi strumento di comunicazione alternativo da opporre alla violenza di un codice maschile e patriarcale che impone alla donna il divieto di parola.

È quanto si verifica nella tragica vicenda di Filomela: come è noto, nella variante ovidiana¹³, l'eroina, vittima di

8) Isidoro *Origines* XIX 20, 1 *Minervam quandam gentiles multis ingeniis praedicant. Hanc enim primam lanifici usum mostrasse, hanc etiam telam ordisse et colorasse lanas perhibent* "I gentili celebrano una certa Minerva come dotata di un ingegno assai creativo. Sostengono, infatti, che fu costei chi insegnò loro a lavorare la lana, ad ordire la tela ed a colorare i tessuti". La traduzione di Isidoro, qui, come altrove, è a cura di Valastro 2004.

9) Cfr. Ogilvie 1965: *ad* Livio I, 57, 9; Rosati 2009: 248.

10) Cfr. Valerio Massimo VI 1, 1.

11) Livio I 57, 8-9: *pergunt inde Collatiam, ubi Lucretiam [...] nocte sera deditam lanae inter lucubrantem ancillas, in medio aedium sedentem inveniunt.*

12) Ovidio *Fasti* II, 741-756

13) Ovidio *Metamorfosi* VI, 424-674. La traduzione del libro VI delle *Metamorfosi*, qui come altrove, è a cura di Chiarini 2009. Sull'episodio si confronti, da ultimo, il commento di Rosati 2009 e la bibliografia ivi citata.

uno *stuprum*, si ribella alla violenza consumata ai danni della sua *pudicitia* dal *corruptor*, il cognato Tereo, dichiarando esplicitamente la necessità di violare il silenzio prescritto dalla *pudicitia* muliebre (vv. 544-545 *pudore proiecto*) per denunciare la violenza subita¹⁴:

Se gli dèi sommi vedono questo, se vale a qualcosa
il potere divino, se non tutto è finito con il mio onore,
presto o tardi me la pagherai! Io stessa, vinto ogni
pudore, dirò tutta la storia: se ne avrò facoltà, darò
pubblica testimonianza; se sarò rinchiusa nel bosco,
al bosco griderò e smuoverò le pietre con le mie
accuse. Mi sentirà il cielo, e gli dèi, se mai ve ne sono!

La volontà di denuncia della *virgo* suscita l'ira di Tereo che, pur di metterla a tacere, ricorre all'estremo e macabro atto della mutilazione della lingua, metafora di mutilazione culturale della parola femminile¹⁵. Ma non ha fatto i conti con la determinazione di Filomela a non lasciare invendicata la violenza subita e impunito il *corruptor*, che la spinge a trovare un modo per ovviare alla mancanza di *vox*¹⁶ e riuscire, comunque, a svelare alla sorella i misfatti di Tereo. Filomela costruisce, allora, un rudimentale telaio e ricama lo stupro subito¹⁷:

14) Ovidio *Metamorphosi* VI, 542-548. Cfr. Rosati 2009: 335. Sull'assimilazione tra la violenza perpetrata da Tereo su Filomela narrata anche da Ovidio nei *Fasti* (II, 853-856) e la notissima vicenda dello stupro di Lucrezia (*Fasti* II, 685 -852), cfr. Newlands 1995: 162 sgg; Rosati 2009: 318.

15) Ovidio *Metamorphosi* VI, 549-560.

16) Sulla centralità assegnata in questa riscrittura ovidiana del mito, al motivo dell'irriducibilità della donna al silenzio vanamente imposto da Tereo, cfr. Rosati 2009: 340.

17) Ovidio *Metamorphosi* VI, 571-580.

Che cosa deve fare Filomela? La fuga è preclusa dalla guardia,
le mura della stalla hanno forza di solida pietra,
la bocca, muta, non può svelare l'accaduto. Grande
è l'astuzia del dolore, l'ingegno nella sventura si
acuisce.

Appende a un rozzo telaio l'ordito
e intessendo fili bianchi e rossi denuncia
il crimine, poi l'affida a una donna, le spiega a gesti
di portarlo alla padrona; questa non si fa pregare
e lo porta a Procne, ma non sa che cosa contenga.

Il fare diventa dire, grazie alla famosa "voce della spola", secondo la metafora di un noto frammento del *Tereo* di Sofocle¹⁸, strumento di comunicazione alternativo, simbolo della strategia femminile dell'aggirare con espedienti vari il divieto di parola. "L'invenzione di questo 'linguaggio silenzioso' che ovvia al silenzio imposto da Tereo a Filomela col taglio della lingua, sembrerebbe, dunque, rientrare in una drammatica definizione dei rapporti di potere connessi ai ruoli sociali ma anche al genere sessuale"¹⁹. Così interpretata, la ribellione di Filomela assumerebbe, dunque, i colori del conflitto di genere, "dell'opposizione tra la parola come strumento di predominio maschile (segno diretto della forza, del comando e del potere militare) e la scrittura come forma di espressione mediata, obliqua e silenziosa, propria dell'universo femminile"²⁰. La

18) *Fr.* 595 Radt. Sul senso di questa espressione forse usata per designare la comunicazione "testuale", cfr. Rosati 2009: 320-321; 338 e la bibliografia di riferimento.

19) La citazione è tratta da Rosati 2009: 321.

20) Rosati 2009: 321.

“voce silenziosa”²¹ della tela si articola “come risposta delle donne al potere maschile che afferma i suoi diritti imponendo il silenzio”²².

Ma Filomela non fu la sola a consegnare alla “veste parlante”²³ testimonianza e memoria del suo triste destino: alla “voce della spola” affidò il suo messaggio di ribellione al potere un’altra abile tessitrice, Aracne²⁴, la fanciulla lidia che osò, addirittura, sfidare la dea Minerva in una gara di bravura²⁵. Si deve alla potenza della fantasia creativa di Ovidio la rappresentazione di questa sfida mediante l’*ékphrasis* degli arazzi realizzati dalle due tessitrici²⁶ che esprimono due

21) Cfr. Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte* V 5, 2-5 “Vivevano ad Atene. L’uomo si chiamava Tereo, e Procne era sua moglie. A quanto pare, per i barbari una sola donna non è sufficiente a soddisfare il desiderio sessuale, soprattutto quando hanno l’opportunità di abbandonarsi al loro istinto di violenza. A quel Trace, dunque, l’occasione per assecondare la sua natura la fornì l’affetto familiare di Procne. La donna mandò suo marito Tereo dalla sorella Filomela; costui quando partì era ancora marito di Procne, ma quando tornò era l’amante di Filomela, e durante quel viaggio fece di Filomela un’altra Procne. Allora ebbe paura della lingua di Filomela, e come regalo di nozze le donò il silenzio, recidendo il fiore della sua voce. Ma non gli servì a nulla: l’abilità di Filomela trovò una voce silenziosa. Come suo messaggero tessé un peplo e intrecciò il suo dramma nei fili: la mano imitava la lingua rivelando agli occhi di Procne ciò che ella avrebbe dovuto udire e raccontando con la spola la sua sofferenza”. La traduzione è a cura di Ciccolella 1999.

22) Si confronti, anche, Sharrock 2002: 100-101.

23) Cfr. Conone, mitografo greco contemporaneo ad Ovidio *Narrationes* 31 “tessendo un peplo, disegnò con i ricami le sue sventure” (così il sunto di Fozio; trad. E. Mignogna); cfr., anche, Nonno, *Dionisie* IV 321 “la veste parlante di Filomela muta, tessitrice del suo triste destino” (trad. Gigli Piccardi 2003).

24) La connessione tra i destini delle due eroine, vittime entrambe di una brutale privazione della possibilità di comunicare, è stata colta da Joplin 1991: 50-51

25) Ovidio *Metamorfosi* VI, 1-145. Per il mito di Aracne (nome greco che significa “ragno”) di derivazione greco-ellenistica (cfr. Andò 2005: 43) il primo riferimento nella letteratura latina è in Virgilio *Georgiche* 4, 246-247 *invisa Minervae laxos in foribus suspendi aranea cassis* (cfr. Rosati 2009: 243)

26) Ovidio *Metamorfosi* VI, 70-128.

opposte ideologie: all'opera moralistica di Minerva, che "celebra la teodicea e la augusta *gravitas* del potere divino"²⁷, si contrappone l'arazzo di Aracne, che sfiora l'irriverenza svelando i tratti meno edificanti delle divinità, mostrate in balia di una sfrenata *libido*: i fili dell'ordito e della trama si intrecciano per "raccontare" in serrata sequenza gli *stupra* perpetrati da Giove, Nettuno, Apollo, Bacco ai danni di vittime innocenti²⁸. È inevitabile, dunque, che l'arazzo della tessitrice risulti sgradevole a Minerva, non solo perché ridimensiona e censura una potenza divina che si traduce in prepotenza e in sopraffazione, ma ancor più perché i soggetti istoriati in sequenza, che rappresentano con ricchezza e minuziosità di dettagli scene di *stupra*, costringono la dea che più di ogni altra incarna già nel *pantheon* greco la castità, ad "avere sotto gli occhi" una dimensione, quella afferente alla sfera sessuale,

27) Ovidio *Metamorfosi* VI, 70-102. La citazione è tratta da Rosati 2009: 244.

28) Ovidio *Metamorfosi* VI, 103-128 "La donna di Meonia raffigura Europa ingannata/ dal falso toro: vero il toro, vero il mare diresti./ Lei, si vedeva girarsi a guardare alla terra/ e invocare le sue compagne e, per paura dell'acqua/ che schizza, sollevare in alto i piedi tremanti./ E fece anche Asterie ghermita dall'aquila a forza,/ fece Leda giacere sotto le ali del cigno. /Aggiunse come Giove, in aspetto di Satiro, ingravidò/ la bella figlia di Nictèo di due gemelli; in forma di Anfitrione ti prese, figlia di Tirinto; mutato/ in oro, prese Danae; in fuoco la figlia dell'Asopo;/ in pastore Mnemosine; in screziato serpente la figlia di Cerere./ E te pure, Nettuno, mutato in torvo giovinco / pose sopra la vergine figlia di Eolo. Tu sembri Enipeo, / e generi gli Aloidì; ariete, e inganni la figlia di Bisalte;/ e pure la mitissima madre delle messi dalle bionde/ chiome ti conobbe stallone; e la madre anguicrinita/ del cavallo alato, ti conobbe alato; e Melanto, delfino:/ ciascun personaggio è ben reso, ben reso ogni luogo./ E lì c'è pure Febo, in abiti da contadino, e come una volta/ prese le penne di sparviero, un'altra la pelle di leone,/ e come da pastore ingannò Isse, figlia di Macareo;/ e c'è come Bacco ingannò Erigone mutandosi in uva,/ e Saturno da cavallo creò il bifforme Chirone./ L'estremo bordo della tela, orlato di fino, /è fatto di fiori intrecciati a rami d'edera flessuosa".

su cui si orienta un sistema di prescrizioni e interdizioni soprattutto in riferimento alla condizione di *virgo*²⁹.

Già dalla lettura dell'*Inno omerico ad Afrodite* apprendiamo che per Atena, così come per le altre due dee *parthènoi*, Artemide ed Estia, la scelta della verginità si pone come caratteristica essenziale ma anche come condizione definitiva, immutabile, immobilizzata nella tappa del *prima*³⁰, una condizione rispetto alla quale l'attrattiva del desiderio è impotente³¹. In particolare, per la *virgo virilis* nata dalla testa del padre e che dal padre ha ottenuto il diritto di restare vergine per dedicarsi unicamente alla guerra e alla *technè*³², il rifiuto di Afrodite si manifesta in un rapporto particolarmente complesso e problematico con la dimensione della fisicità *tout court*. E se Agostino³³ interpreta la nascita autoctona di Erittonio dalla terra fecondata dallo sperma di Efesto dopo la fuga con cui la dea *parthènos* si era sottratta alla *libido* del

29) Sul tabù che nella cultura romana interdiceva alle vergini anche solo di pronunciare termini afferenti alla sfera sessuale al fine di garantire un rigoroso rispetto della *pudicitia* e della *castitas*, si confrontino le osservazioni di Lentano 1995.

30) Cfr. Loraux 1990: 24-27

31) *Inno omerico ad Afrodite*, vv. 8- 9: "Di tre dee convincere l'animo ella non può né ingannare: di Atena, cui brilla verde lo sguardo, figlia di Zeus; lei non gradisce le opere dell'aurea Afrodite, ma care le sono le guerre, opera d'Ares, mischie e battaglie, e attendere ama a splendide imprese. Ella per prima agli artefici umani insegnò su la terra come i carri si formano e i cocchi ornati di bronzo; e alle tenere vergini nelle stanze raccolte l'opere egregie insegnò, di ciascuna la mente educando". La traduzione è a cura di Cetrangolo 1990.

32) Cfr. la definizione di Atena fornita da Loraux 1990: 134: "une vierge inébranlable dans son refus d'Aphrodite, toute aux travaux de la guerre et de la *technè*".

33) *La città di Dio* 18, 12 "Al re degli Ateniesi, Erittonio, alla fine del cui regno risulta che morì Gesù figlio di Nave, sono attribuiti come genitori Vulcano e Minerva. Ma Minerva doveva rimanere vergine, e così raccontano che Vulcano, eccitato nella rissa, versò il suo seme in terra, e l'uomo che ne nacque ricevette per questo motivo il nome." La traduzione è a cura di Carena 1992.

dio³⁴, come una variante tardiva destinata a salvare la verginità di Atena, la stessa relazione metonimica tra castità e tessitura che – come si è detto – trova il suo archetipo mitico in questa dea preposta all’una e all’altra dimensione del femminile, si declina, infatti, nella vergine egioica secondo modalità insolite. Come è stato notato da Nicole Loraux³⁵, una traccia della peculiarità di questo rapporto è già nel quinto canto dell’*Iliade*³⁶, laddove si specifica che la dea ha tessuto con le sue mani il peplo che indossa sottraendosi, così, alla norma che vede nel peplo, inserito nella logica del dono di nozze, un “oggetto che circola, raramente portato da colui (colei) che l’ha tessuto, sempre offerto”, simbolo, al pari di tutti gli abiti, doni di nozze, di unione e scambio tra i sessi. Questa dimensione autarchica del sé e, soprattutto, del femminile che è chiamata a rappresentare, proietta la dea “in un circuito chiuso, inaccessibile agli altri”³⁷: il peplo che la avvolge svolge la funzione di celare la donna agli sguardi esterni e di esaltarne “il tratto esclusivo e inafferrabile della verginità femminile”³⁸. Il corpo di una *parthénos* è, infatti, proibito e per questo viene opportunamente celato sotto un abito e un velo che lo proteggano: questo tabù vale in particolar modo per la dea *parthénos* e si traduce, appunto, in un legame particolarmente

34) Sulle valenze simboliche della nascita autoctona di Erittonio, cfr Loraux 1990: 57-73 che sottolinea come “la virginité farouche” di Atena la porti a sfuggire al tentativo di violenza di Efesto lasciando che sia la terra fecondata dallo sperma del dio a generare Erittonio; cfr., anche, Frontisi-Ducroux 2003: 261-262.

35) Loraux 1991: 241; cfr., anche, Faranda 1997²: 26-27.

36) *Iliade* V, 733-735: “Atena, intanto, figlia di Zeus signore dell’egida,/ sulla soglia della casa del Padre lasciò cadere il morbido peplo/ variopinto, che lei stessa ricamò con le sue mani”. La traduzione è a cura di Ciani 1990.

37) Loraux 1991: 241.

38) Faranda 1997²: 27.

stretto con il suo peplo³⁹. A differenza di quanto avviene per le altre dee (Era, Afrodite), nei poemi omerici il corpo di Atena non viene mai nominato⁴⁰: il ritratto della vergine che si può ricostruire si fonda sugli occhi, le belle chiome, la parte del corpo nascosta sotto l'egida e la corazza e la mano, la mano che ha tessuto il peplo e la mano della guerriera⁴¹. Un *pèplos*, una corazza: due aspetti speculari e complementari, ma anche paradossali, visto che le donne mortali sono del tutto escluse dalla guerra, utili a connotare l'identità della *virgo virilis* nata armata dalla testa del padre nelle sue due declinazioni fondamentali: la potenza bellica che rinvia alla sua natura virile e la castità che la segnala, per converso, come simbolo e icona dell'identità femminile⁴². Una divinità ossimorica, dunque, nella sua configurazione di *virago*⁴³, ricordata anche da Ovidio proprio nell'episodio che la vede contrapposta ad Aracne⁴⁴, una divinità che partecipa alle due dimensioni del maschile e del femminile.

39) Loraux 1991: 231.

40) Come scrive Laura Faranda (1997²: 50): "La verginità di Atena appare in questo senso deliberata rinuncia alla 'forma', progressivo allontanamento da un'immagine corporea che evoca il pericolo e il compiacimento della bellezza e progressiva assimilazione in un limbo contemplativo che consente alla dea di incarnare la Ragione."

41) Cfr. Loraux 1991: 242-243.

42) Loraux 1991: 237-245 ; Faranda 1997²: 50.

43) Petrone 1995.

44) Ovidio, *Metamorfosi* VI, 130 *flava virago* ; cfr. anche II, 765 *belli metuenda virago* (cfr. Bömer ad II 7499 l'epiteto riferito alla dea si ritrova anche in Stazio *Tebaide* XI, 414; *Silvae* IV, 5, 23 *regina bello rum virago*). E' interessante ricordare che già nelle iscrizioni ufficiali ad Atene, Atena è *he theòs* tanto che Aristofane (*Uccelli* 830-832), non si lascia sfuggire l'occasione per irridere alla "città in cui un dio nato donna si erge armata di tutto punto" (La traduzione è di Loraux 1990 a cui si rinvia per le approfondite riflessioni sulla dimensione femminile di questa dea (pp.18-27); si confrontino anche, sull'argomento, Loraux 1991: 231; Faranda 1997²: 50.

Particolarmente complesso e problematico si configura, infatti, il rapporto tra questa dea e la sua corporeità: da Callimaco veniamo a sapere che nella sua fiera verginità Pallade non si guardò mai allo specchio⁴⁵, nemmeno quando, insieme alle altre due dee, fu sottoposta al giudizio di Paride⁴⁶.

A questo tabù per il corpo può essere ricondotta una variante meno nota del mito di Tiresia. Ancora una volta è Callimaco il testimone di tale esasperata ritrosia: nell'*Inno per i lavacri di Pallade*⁴⁷ il poeta ellenistico racconta che mentre la vergine divina, sciolto il peplo, si bagnava nelle acque di una sorgente nel silenzio del mezzogiorno in compagnia della ninfa Cariclò, il giovane Tiresia assistette senza volerlo a questo spettacolo e vide ciò che non doveva vedere, il corpo nudo della dea vergine. Immediata e furibonda fu la vendetta della dea, che con un lampo accecò per sempre gli occhi dello sventurato giovane⁴⁸. Dopo Tiresia nessuno ebbe mai più la ventura di vedere il corpo nudo della *Parthénos*.

45) Sul ruolo assegnato allo specchio insieme e/o in antitesi alla spola nella connotazione della dimensione femminile, si confronti Faranda 1997: 11-38; Frontisi-Ducroux - Vernant 1998: 75-91.

46) Cfr. Loraux 1991: 238.

47) Callimaco, *Inno per i lavacri di Pallade* 66-82: "E i sussurri delle ninfe ed i cori/ non le erano grati se non li guidava Cariclo./ Ma molte lacrime la attendevano,/ lei che pure era compagna cara di Atena,/ Un giorno infatti, sciolte le spille dei pepi,/ presso la fonte del cavallo, Eliconia dalle belle correnti,/ facevano il bagno. La calma del meriggio regnava sul monte./ Entrambe facevano il bagno, ed era l'ora del meriggio,/ e grande calma regnava su quel monte./ Ma ancora Tiresia solo con i cani, la guancia appena da barba/ scurita, si aggirava per il luogo sacro./ Mosso da sete indicibile giunse alle acque della fonte,/ sciagurato, e, senza volerlo, vide la proibita visione./ E a lui, benché adirata, così parlò Atena: 'Figlio di Everes, che non più gli occhi avrai indietro,/ qual demone ti ha condotto per la dura via?'/ Disse, e la notte prese gli occhi del fanciullo". La traduzione è a cura di D'Alessio 2007. Sull'episodio cfr. Loraux 1991: 227-228.

48) Cfr. Loraux 1991: 227-245; Faranda 1997²: 49-50.

Atena, dunque, in quanto espressione mitopoietica della castità, non può tollerare che il suo corpo di *parthénos* sia contaminato dallo sguardo di un uomo, così come, d'altro canto, non può tollerare che la sua castità possa venire contaminata dalla visione di situazioni che, per la loro scabrosità, ne determinano la violazione. Lo sguardo sembrerebbe, dunque, configurarsi come veicolo di accesso ad una dimensione, quella della sessualità, che inevitabilmente rischia di contaminare l'integrità fisica considerata presupposto e garanzia di castità.

È alquanto prevedibile, pertanto, che questa dimensione chiusa e inaccessibile della verginità femminile che risponde pienamente alle attese di un universo maschile e patriarcale si traduca e si manifesti naturalmente nella dea, come d'altronde dovrebbe avvenire per ogni donna che risponda al codice culturale elaborato dalla società, in una profonda avversione nei confronti degli *stupra* e, in generale, della contaminazione che qualsiasi contatto con questa dimensione, persino quello visivo, può determinare. In altri termini, il complesso sistema di prescrizioni e interdizioni, orientato a tutelare e garantire la castità muliebre, moltiplica regole e divieti sino ad includere, oltre al tabù linguistico, anche quello visivo. Potrebbe essere interpretata in questo cifrario una variante poco nota della *fabula* di Medusa che si trova attestata in Ovidio con ricchezza di dettagli: secondo questa variante la Gorgone era una fanciulla bellissima di cui si invaghì Nettuno⁴⁹, che volle accoppiarsi a lei nel tempio di Minerva. Immediata e furibonda la reazione

49) La variante dell'amore di Poseidone – Nettuno per Medusa è già in Esiodo, (*Teogonia* 278-279) in cui, però, l'accoppiamento avviene “nel molle prato e tra i fiori di primavera” e viene escluso ogni rapporto con Minerva. Della bellezza di Medusa, causa di contenzioso con Minerva, parla Apollodoro, II 4,3 [46]; cfr., anche, Cicerone, *Verrine* IV 56, 124 *Gorgonis os pulcherrimum cinctum anguibus*

di orrore della dea violata nella sua castità da quell'atto osceno compiuto sotto i suoi occhi: alla furia della reazione rispetto all'oltraggio subito si deve la trasformazione della splendida capigliatura di Medusa negli orrendi serpenti⁵⁰ destinati a connotarla nella sua natura mostruosa:

La storia che chiedi
merita raccontarla; e rispondo. Era stata bellissima,
per folle dei suoi pretendenti gelosa speranza,
e fra tutti i suoi pregi non c'era attributo più splendido
dei capelli: ho incontrato chi m'ha detto di averglieli
visti.
Si racconta che il re dell'Oceano l'avesse violata
nel tempio di Minerva: si volse, la figlia di Giove,
coprendosi
con l'egida il volto castissimo; e non volle lasciarla
impunita,
ma mutò i capelli alla Gorgone in orrendi serpenti.
Oggi ancora atterrisce e stordisce i nemici di panico
mettendosi in petto, davanti, i colubri che allora ha
creato.

Ma torniamo ora ad Aracne e alla sua sventurata
esistenza. A provocare la reazione violenta della dea nei
confronti della sua rivale nell'arte della tessitura non è, dunque,
solo la necessità di punire la *hybris* di un mortale che si spinge
con tracotanza a violare il *discrimen* invalicabile tra piano
umano e divino⁵¹: la furia distruttiva di Minerva si orienta

50) Ovidio *Metamorfosi* IV, 793-803. La traduzione è a cura di Koch 2007; cfr. il commento all'episodio di Rosati 2009: 266-267.

51) Ovidio *Metamorfosi* VI, 1- 52. Cfr. Frontisi-Ducroux 2003: 248-253.

sull'arazzo di Aracne⁵² che provocatoriamente aveva istoriato sulla sua tela *stupra* perpetrati da divinità su donne mortali richiamando intenzionalmente proprio la violenza di Nettuno nei confronti di Medusa a cui la dea era stata costretta, suo malgrado, ad assistere⁵³.

Nulla Pallade, nulla l'Invidia avrebbe potuto riprendere in quest'opera. Spiacque l'esito alla bionda guerriera, e stracciò la tela con le storie delle malefatte degli dèi.

La punizione di Aracne da parte della dea simbolo di castità sembrerebbe, dunque, iscriversi in questa avversione di Minerva per la dimensione della sessualità: l'arazzo della tessitrice lidia in cui vengono istoriate minuziosamente le *performances* erotiche delle divinità maschili in un irriverente "catalogo di Leporello"⁵⁴ trasuda desiderio e piacere⁵⁵ e viola la riservatezza, la modestia e la coazione al silenzio prescritta all'universo muliebre soprattutto sulle questioni di sesso⁵⁶.

La colpa di Aracne andrebbe, dunque, ascritta più specificatamente nel novero delle colpe marcatamente sessuali, responsabili, in quanto tali, della contaminazione di quella castità che, già nella sua valenza etimologica, presuppone la mancanza di contatti tesi a violare la dimensione di integrità

52) Sulla sfida di Aracne nel VI libro delle *Metamorfosi* e sulla sua colpa di *hybris* assimilabile, in base al legame analogico tra tessitura e canto poetico, all'episodio delle Pieridi inserito nel poema ovidiano in stretta sequenza (V, 662-678), cfr. Scheid- Svenbro 2003:107-110; Rosati 2009: 242-244.

53) Sull'intenzionale provocazione messa in atto da Aracne mediante la tessitura dell'unione di Nettuno e Medusa nel tempio della dea, cfr. Rosati 2009: 266.

54) Rosati 2009: 264.

55) Cfr. Frontisi-Ducroux 2003: 260.

56) Cfr. Frontisi-Ducroux 2003: 266.

e purezza⁵⁷. A rendere più immediatamente decodificabile in tal senso la *fabula* ovidiana di Aracne può contribuire la variante attestata negli *scholia* ai *Theriakà* di Nicandro⁵⁸, in cui la punizione della fanciulla da parte di Atena è dovuta ad una colpa più specificatamente sessuale: l'incesto commesso dall'abile tessitrice con suo fratello Falange che dalla dea aveva, a sua volta, appreso l'arte della guerra. La metamorfosi in insetti dei due fratelli⁵⁹, che con la loro *techne* esprimevano l'ambivalenza della *metis* di Atena, divinità esperta nella guerra e nell'artigianato femminile⁶⁰, si configura come la punizione inflitta dalla dea ai due mortali colpevoli di aver frainteso l'omologia peculiare della loro relazione: la specularità connessa al legame di fratellanza aveva, infatti, trovato, nel loro caso, ulteriore rifrazione sul piano della *techne* proprio grazie ai doni di Atena⁶¹.

Si direbbe, dunque, che in questa variante il baricentro si sposti inequivocabilmente dal versante della tessitura a quello della castità, cui, nella lingua latina, l'incesto rinvia *kat'anthíphrasin* anche da un punto di vista etimologico⁶².

57) L'etimologia del termine *castus* "che si conforma alle regole, ai riti" e la *notio* aggiuntiva evocata da *castus* antico participio di *careo*, "privo, di, esente da colpa e, specialmente da impurità" (cfr. Walde, Hofmann 1938, *s.v.* *castus*; Ernout-Meillet 1985, *s.v.* *castus*) rinvia, infatti, alla castità come dimensione connotata da rispetto delle regole e assenza di contaminazione (cfr. Fugier 1963: 25-30).

58) Scolio ai *Rimedi contro gli animali velenosi* di Nicandro 12a, p.40 Crugnola 1971.

59) Sulle due varietà di ragni, la tarantola (in greco *phàlanx*) in cui viene trasformato Falange, una specie aggressiva e velenosa che produce una tela grossolana e l'*aràchne* il ragno che si configura come il referente privilegiato nel regno animale della maestria muliebre nell'arte della tessitura e, più in generale, sulla complessa simbologia connessa nell'immaginario antico al ragno, si rinvia alle approfondite riflessioni di Frontisi-Ducroux 2003: 258; 268-270.

60) Cfr. Andò 2005: 45.

61) Cfr. Frontisi-Ducroux 2003: 257.

62) L'*incestus* si configura, infatti, proprio in virtù del prefisso negativizzante *-in*

La riflessione linguistica è il veicolo per tornare ad Ovidio e al violento epilogo della sfida tra la dea e la mortale. Minerva, in preda all'ira, colpisce violentemente sulla fronte con la sua spola la fanciulla, che per reazione all'affronto si impicca⁶³:

e avendo in mano la spola in legno del monte Citoro,
tre quattro volte colpì la fronte di Aracne idmonia.
l'infelice non resse e di slancio si pose in un cappio.

La dea, allora, impietosita, decide di sottrarla alla morte e la trasforma in ragno condannandola a restare eternamente sospesa al filo prodotto copiosamente dal suo ventre⁶⁴:

Pallade ne ebbe pietà nel vederla appesa e la sostenne:
“Vivi, infame” le disse, “ma resta appesa, e l'identica
pena, affinché tu non stia in pace per il futuro,
tocchi alla tua stirpe e a tutti i tuoi discendenti!”.
Detto questo, partendo, la spruzzò con un succo d'erbe
infernali, e subito, al tocco del funesto intruglio,
i capelli svaniscono, e con essi naso e orecchie,
la testa rimpicciolisce, tutto il corpo si riduce;
dai fianchi al posto delle gambe spuntano esili dita,

come negazione del *castus*. La fusione tra le due accezioni presenti in *castus* (cfr. n. 52), realizzata già da Plauto, rinvierebbe sia per *incestum* sia per l'aggettivo *incestus* –*a-um*– che esprimono la negazione di *castus*, *us* e di *castus,a,um* – oltre all'idea di violazione, anche alla *notio* di impurità per difetto di astensione, per mancanza di astinenza. Si confronti, sull'argomento, Moreau 2002: 18-19.

63) Ovidio, *Metamorfosi* VI, 132-134. Sulla connotazione 'femminile' della morte per impiccagione e sulle sue valenze simboliche, si confronti Loraux 1993: 100-117; cfr., anche, Frontisi-Ducroux 2003: 267.

64) Ovidio, *Metamorfosi* VI, 135-145. Sulla peculiarità del mito ovidiano che con la metamorfosi dell'abile tessitrice lidia in ragno, inverte la tradizione attestata nella gremità secondo la quale sarebbero stati gli esseri umani a imitare l'insetto apprendendone l'arte di tessere, cfr. Andò 2005: 43-45.

il resto è pancia: ma di qui essa rimette il suo filo
e, da ragno, torna a tessere tele come una volta

La stessa scelta del bersaglio su cui Minerva orienta la propria carica di violenza non è casuale, dal momento che la fronte è il luogo simbolico del pudore come del suo opposto⁶⁵: la dea, colpita nel suo orgoglio e in preda ad un vero e proprio accesso di collera per la “sfrontatezza” di cui Aracne - che, occorre non dimenticarlo, è una *virgo* - ha dato prova sfidandola ma ancor più contaminando con la rappresentazione degli *stupra* la dimensione della castità prevista e richiesta al femminile, colpisce violentemente la rivale sulla parte del corpo che, più di ogni altra, dovrebbe rappresentare il pudore violato.

Ma il processo di umiliazione e, soprattutto, di ridimensionamento della ribelle non si esaurisce nell'aggressione fisica che ha indotto studiosi come Oliensis⁶⁶, sulla base della natura ‘virile’ della dea⁶⁷, ad assimilarne, in un certo senso, la violenza a quella perpetrata dal *corruptor* Tereo nei confronti della cognata. Ad un medesimo atteggiamento virile di umiliazione simbolica del femminile sul piano fisico sembra rinviare anche il rimpicciolimento della testa di Aracne da parte di Minerva che, non a caso, in quanto *virago*, ha nella testa il suo organo più rappresentativo⁶⁸: sullo stesso piano si iscrive il ridimensionamento del femminile ottenuto, per converso, mediante la crescita abnorme del ventre (v.144), la

65) Cfr. Löfstedt 1981:169-170; Rosati 2009: 269. Per una lettura diversa della simbologia della testa come “decapitazione” e soppressione dell'identità femminile cfr. Salzman -Mitchell 2005: 138.

66) Cfr. Oliensis 2004: 292.

67) Cfr, nota 44

68) Cfr. Isidoro 8 11 72 *ideo eam [scil. Minerva] dicunt de capite Iovis esse natam, quia sensus sapientis, qui invenit omnia in capite est* ; cfr. Loraux 1990:132-147

cui identificazione con le funzioni puramente vegetative in opposizione a quelle intellettive, risale almeno ad Esiodo⁶⁹.

Il tragico epilogo della sfida e, soprattutto, le coordinate lungo le quali si struttura l'episodio ovidiano della contesa tra Minerva e Aracne suscitano nel lettore una serie di interrogativi: ma perché mai Minerva esprimerebbe tale avversione nei confronti di un uso attivo dell'arte muliebre della tessitura di cui pure lei dovrebbe essere divinità tuttrice? Come mai si comporta nei confronti di Aracne con la stessa violenza perpetrata dal *corruptor* Tereo su Filomela e mette a tacere con la violenza questa voce nel tentativo di impedire alla donna di denunciare gli *stupra*? di quale natura è, dunque, il rapporto che la dea intrattiene con l'arte tessile?

Il nodo della questione va individuato nella particolare natura del soggetto istoriato da Aracne. Come già era accaduto per Filomela, la tela sfugge alla dimensione protetta e autoreferenziale della *domus* per proiettarsi in uno spazio esterno e, soprattutto, per dare voce ad una dimensione, quella della sessualità, tradizionalmente interdetta alla donna e, in particolare, alla *virgo*. Nel caso di Aracne l'*ékphrasis* ovidiana mette sotto gli occhi della dea tutelare della castità muliebre, oltre che della tessitura, l'infrazione di questo divieto; tale infrazione, tra l'altro, diversamente da quanto si era verificato per l'infelice Filomela, spinta dalla volontà di denunciare uno *stuprum* subito in prima persona e, soprattutto, costretta dalla mutilazione della lingua a ricorrere alla "voce della spola", si rivela per Aracne gesto gratuito dettato unicamente dal gusto per l'irrisione della divinità.

D'altronde, va rilevato che la stessa costruzione dell'episodio da parte di Ovidio e, soprattutto, il particolare

69) *Theogonia* 26

rilievo conferito al soggetto scabroso prescelto da Aracne per il suo arazzo e dettagliatamente descritto mediante l'*ékprasis*, si configura come assolutamente originale⁷⁰.

Seguendo l'interpretazione avanzata da Françoise Frontisi-Ducroux, si potrebbe ipotizzare che il poeta augusteo, con la raffigurazione di Aracne e del suo arazzo, intendesse inserirsi in una tradizione relativa alla tessitura e alla sua relazione metaforica con la sessualità il cui linguaggio verrebbe riprodotto nell'intreccio dei due fili, simbolo, rispettivamente del maschile e del femminile⁷¹.

Una conferma dell'esistenza di una configurazione semantica che vede intrecciarsi i motivi della tessitura, della sessualità e del sapere femminile sul sesso si potrebbe individuare proprio in una particolare recupero del mito di Filomela in Achille Tazio: Clitofonte, il protagonista del romanzo di Leucippe e Clitofonte racconta, infatti, di aver visto ad Alessandria una pittura che rappresentava la triste storia della *virgo* violata dal cognato⁷². Anche in quest'opera, come nelle *Metamorfosi* ovidiane, la narrazione dell'episodio è affidata all'*ékphrasis* della tela che consente di visualizzare

70) Cfr. Frontisi-Ducroux 2003: 257.

71) Cfr. Frontisi-Ducroux 2003: 257- 258

72) V, 3, 4-7: "Mi trovavo per caso davanti allo studio di un pittore. Voltatomi, vidi lì un quadro che conteneva allusioni a un fatto simile; tema del dipinto era lo stupro di Filomela, la violenza di Tereo e il taglio della lingua. Il dramma vi era rappresentato in ogni sua parte: il peplo, Tereo, la mensa. Una schiava, in piedi, teneva il peplo spiegato. Accanto a lei, Filomela indicava, puntando il dito i disegni del ricamo. Procne guardava e annuiva, lanciando sguardi torvi e adirati per quanto vedeva: vi era ricamato il trace Tereo mentre lottava per congiungersi con Filomela. La donna aveva i capelli discinti, la cintura sciolta, la veste lacerata. Il petto era mezzo nudo; aveva la mano destra piantata sugli occhi di Tereo, e con la mano sinistra cercava di chiudere sul seno i brandelli della veste. Tereo teneva Filomela tra le braccia, attirandone il corpo il più vicino possibile al suo, in uno stretto abbraccio a contatto con la sua pelle. Così il pittore aveva rappresentato il disegno ricamato sul peplo".

al centro il tracio Tereo rappresentato – esattamente come accadeva alle divinità maschili nell’arazzo di Aracne – mentre commette lo *stuprum* ai danni dell’innocente Filomela. Qui come lì, dunque, viene enfatizzata la funzione di denuncia della violenza sessuale affidata dall’operosa mano muliebre alla “voce della spola”.

Ma torniamo al tragico epilogo della sfida fra la vergine tessitrice e la vergine egioica tradizionalmente preposta a quest’arte. Si potrebbe, dunque, ipotizzare che Minerva non ami la “voce della spola”, quel linguaggio silenzioso escogitato dal femminile per sbilanciare attraverso la denuncia il rapporto di forza che viene a crearsi con il maschile e che trova drammatica ed estrema manifestazione nello *stuprum*. E se, nelle vesti di *corruptor*, Tereo non può, ovviamente, consentire che Filomela infranga la consegna del silenzio attivo e passivo prescritta alla donna da un codice patriarcale rendendo noto alla collettività lo *stuprum* subito, anche Minerva, in un certo senso, non tollera questo atto di ribellione da parte di Aracne: anche Minerva, come Tereo, ricorre alla violenza fisica, di cui lo stesso Ovidio sottolinea la marca virile⁷³, per ottenere quest’effetto.

D’altronde, non può non colpire che, in un certo senso, Minerva metta a tacere la “voce della spola” manifestando lo stesso fastidio e disappunto con cui il mondo maschile censura e condanna ogni tentativo messo in atto dal femminile di derogare rispetto alle rigide regole previste da un codice che, d’altro canto, garantisce a chi le osserva una credibilità e una visibilità sociale. Né dovrebbe, forse, stupire l’adozione di uno sguardo peculiarmente maschile da parte di una divinità che – come è già stato messo in rilievo – rivendica l’appartenenza

73) Cfr. Rosati 2009: 261.

all'universo virile non solo per le circostanze legate alla sua nascita⁷⁴, ma anche per i suoi tratti connotativi e peculiari che le guadagnano l'epiteto di *flava virago*⁷⁵.

In conclusione, come è stato efficacemente osservato da Laura Faranda⁷⁶ “sembrerebbe che nel suo rapporto con la tessitura Atena non riconosca a quest'attività altra funzione che quella di rappresentare un modello femminile tanto stereotipato e impersonale quanto canonico e funzionale ad un progetto etico civico in cui la donna si autorelega fuori dalla sfera produttiva e creativa. [...] Si intuisce, allora la ragione per cui la dea nega la sua complicità a figure come Filomena o come Aracne: esse fanno dell'arte tessile uno strumento a servizio della donna, funzionale al suo bisogno di uscire dal silenzio; una sorta di scrittura ad uso femminile che contrasta e contraddice l'universo di segni scritti destinati alla memoria della pòlis”.

74) Cfr. Loraux 1990: 84: “elle est le produit du seul Zeus auquel l'unit un lien exclusive, la ‘déesse artificielle’”; cfr., anche, pp.139- 141.

75) Ovidio *Metamorfosi* VI, 130

76) 1997²: 27.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Andò, V., *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*, Roma, Carocci 2005.

Barchiesi, A., - Rosati, G. (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi*, vol. II, traduzione di L.Koch, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2007.

Bömer, F., *P. Ovidius Naso Metamorphosen*, I -XV, Heidelberg, 1969-1986.

Brescia, G., *Anna soror e le altre. Coppie di sorelle nella letteratura latina*, Bologna, Pàtron (in corso di stampa)

Carena, C., *Agostino. La città di Dio*, Torino, Einaudi 1992.

Cetrangolo, E., *Inni omerici e Batracomiomachia*, a cura di E. Cetrangolo, Firenze, Sansoni 1990.

Ciani, M. G., *Omero. Iliade*, Venezia, Marsilio 1990.

Ciccolella F., *Achille Tazio. Leucippe e Clitofonte*, introduzione, traduzione e note a cura di F. Ciccolella, Alessandria, Edizioni dell'Orso 1999.

Crugnola, A., *Scholia in Nicandri Theriaka*, Milano, Istituto editoriale Cisalpino, 1971

D'Alessio, G. B., *Callimaco. Inni. Epigrammi. Frammenti*, introduzione, traduzione e note a cura di G. B. D'Alessio, Milano, Rizzoli 2007⁴ (1996¹).

Ernout, A., - Meillet, A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Éditions Klincksieck, 1985⁵ (1932¹).

Faranda L., *Le lacrime degli eroi. Pianto e identità nella Grecia antica*, Vibo Valentia, Qualecultura - Jaca Book, 1992.

---, *Dimore del corpo. Profili dell'identità femminile nella Grecia classica*, Roma, Meltemi, 1997² (1996¹).

Frontisi - Ducroux, F., *L'homme- cerf et la femme -araignée. Figures grecques de la métamorphose*, Paris, Gallimard, 2003.

- Frontisi - Ducroux, F., - Vernant, J. P., *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*, trad. it., Roma, Donzelli, 1998.
- Fugier, H., *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*, Paris, Les Belles Lettres, 1963.
- Gigli Piccardi, D., *Nonno di Panopoli. Le dionisiache. I-XII*, Milano, Rizzoli 2004.
- Lentano, M., "Nupta verba - Praetextata verba. Considerazioni sul frammento 68 Lindsay di Plauto, *Aufidus* , 25 (1995), pp. 7-17.
- Löfstedt, B., "Frons "Scham" und "Schamlosigkeit", *Acta Classica* XXIV (1981), pp.169-170.
- Lorau, N., *Les enfants d'Athéna. Idée athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, La Découverte, 1990.
- , (a cura di), *La Grecia al femminile*, trad. it., Roma - Bari, Laterza, 1993.
- Moreau, P., *Incestus et prohibita nuptiae. L'inceste à Rome*, Paris, 2002.
- Newlands, C., *Playing with Time. Ovid and the Fasti*, Ithaca-London, 1995.
- Ogilvie, R. M. , *A Commentary on Livy Books 1-5*, Oxford, 1965.
- Oliensis, E., "The Power of Image-Makers: Representation and Revenge in Ovid *Metamorphoses* 6 and *Tristia* 4" *CA* XXIII (2004), pp. 285-321.
- Petrone, G., *La 'donna virile'*, in AA.VV., *Vicende e figure femminili in Grecia e Roma*, "Atti del Convegno. Pesaro 28-30 aprile 1994", R. Raffaelli (cur.), Ancona 1995, pp.259-271.
- Pastorino, A., *Opere di Decimo Magno Ausonio*, Torino, UTET, 1978.
- Rosati, G., (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi*, vol. III, traduzione di G. Chiarini, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2009.

Salzman - Mitchell, P. B., *A web of fantasies. Gaze, image, and gender in Ovid's Metamorphoses*, Columbus, 2005.

Scheid, J. - Svenbro, J., *Le métier de Zeus. Myte du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, Errance, 2003.

Sharrock, A., *Gender and Sexuality*, in Hardie, P., *Ovid's poetic of illusion*, Cambridge 2002, pp. 95-107.

Storoni Mazzolani, L., *Iscrizioni funerarie romane*, Milano, Rizzoli, 1991.

Valastro Canale, A., *Etimologie o Origini di Isidoro di Siviglia*, Torino, UTET, 2004.

Walde, A., - Hofmann, J. B., *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg (1965⁴), (1938¹).

ENTRE MARGINALIDAD Y DISCIPLINA. EL IMAGINARIO SIMBÓLICO SOBRE LA MUJER ANCIANA EN LOS SIGLOS XVI-XVII

Antonella Cagnolati
Universidad de Foggia

1. LAS MUJERES ANCIANAS EN LA PINTURA DEL RENACIMIENTO

En 1452 Piero della Francesca pintaba *La morte di Adamo*¹ (*La muerte de Adán*) cuadro sugestivo porque su protagonista—el declive y la muerte del primer hombre—raramente había aparecido en la pintura del siglo XV. El cuadro engloba una escenografía compleja que intenta narrar las últimas fases de la vida de Adán, ya anciano, rodeado por los miembros de su familia: nuestro progenitor aparece sentado en medio de la tierra, ligeramente reclinado, sin indumentaria alguna, con la cara adornada de una larga barba blanca y cándida canicie, símbolo de sabiduría. La mirada parece perdida en un lejano horizonte y se prospecta hacia una escena distinta: en el ángulo derecho del cuadro, su hijo Seth está solicitando inútilmente al arcángel Gabriel que le conceda el aceite de la misericordia para poder suministrárselo a su padre, ya al límite de su larga existencia.

El interés de este valioso cuadro radica en la figura que, situada en la parte derecha del fresco, se ve tras la espalda de Adán, que con un gesto cariñoso lo mantiene en pie y lo sostiene: se trata de una insólita representación de Eva anciana, que se nos muestra muy diferente respecto a la representación

1) Extraído del ciclo de las *Storie della vera croce* (*Historias de la verdadera cruz*), el cuadro se encuentra en la iglesia de San Francesco, en Arezzo.

de radiante belleza de los cuadros de los pintores renacentistas. Una vez desaparecida desde hace tiempo la alegría que los pintores habían ampliamente representado para mostrar la inmortalidad, y tras la tentación llevada a cabo por la malvada serpiente, Masaccio² representa a Eva con la dolorosa desesperación resultante de la expulsión del Paraíso terrenal y la tormentosa conciencia de haber perdido irremediablemente la oportunidad del Edén, que garantizaba la inmortalidad a la pareja, bien como ausencia de sufrimiento, bien como imposibilidad de envejecer.

¿Cómo lee y representa Piero della Francesca a nuestra progenitora al límite de su larga existencia? Parece conveniente señalar que ya no existe huella del cuerpo sinuoso exaltado por Jacopo Tintoretto³, ni de las largas melenas pintadas por Rubens⁴ y tampoco observamos en ella la lucha frente a las prohibiciones impuestas por Yavé tan inteligentemente descrita por Cranach⁵: toda jocundidad carnal parece desvanecerse ante el lento e inexorable pasar de Cronos, que deja a esta mujer sin atractivo sensual alguno. Piero nos ofrece un retrato absolutamente real de una mujer anciana, mostrando su decadencia física. Por un lado, la estructura fisiológica de Eva manifiesta la corrosión de un cuerpo que ya no parece poseer marca alguna de femineidad: espalda curvada, brazos

2) La referencia va dirigida al gran fresco de Masaccio, *alias* Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai, *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre* (*Expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal*) (1424-1425) que se encuentra en la Capilla Brancacci, dentro de la iglesia de Santa Maria del Carmine, en Florencia.

3) Aludo a *Il peccato originale* (*El pecado Original*) (1550 aprox.) de Jacopo Tintoretto, Gallerie dell'Accademia, en Venecia.

4) Pieter Paul Rubens, *Adamo ed Eva* (*Adán y Eva*) (1628), ahora en el Museo del Prado de Madrid.

5) Lucas Cranach il Vecchio, *Adamo ed Eva* (*Adán y Eva*) (1526), Courtauld Institute Galleries, Londres.

esqueléticos, cabellos escasos, arrugas marcadas en el cuello, seno caído, todo ello nos recuerda la imagen de una mujer asexual, un cuerpo que ha perdido las funciones vitales típicamente femeninas de la reproducción y la lactancia. Por otra parte, se percibe vacío psicológico, bien documentado a través de la mirada vacía, los ojos fijos, sin expresión alguna. Los labios apretados, inclinados hacia abajo, muestran resignación e incredulidad frente a un dolor tan grande. Sin embargo, un último gesto de preocupación caracteriza a Eva: sus manos se extienden para sostener la cabeza de Adán, en señal de afecto y devoción conyugal.

El retrato de Eva, pintado por Piero della Francesca, original y al mismo tiempo raro, cierra la vía a otros pintores que, a partir del siglo XVI, se aventurarán, bien con el arte de retratar explorando el límite de la vida y la “tercera edad” de las mujeres, o bien incluyendo imágenes femeninas de ancianas en representaciones más complejas y articuladas. Las figuras de las mujeres ancianas en el arte de los siglos XVI y XVII – siglos en los que centraré mi análisis – nos permiten comprender qué bagaje simbólico invadía la cultura del momento y qué imaginario colectivo estaba implicado en las representaciones de figuras femeninas, las cuales ya no encarnaban, por motivos anagráficos, los valores expresados por la belleza y la virtud.

En los albores del siglo XVI Giorgione⁶ retrataba a su madre: el rostro desprende una sensación de preocupación, de tormento interior cuya causa se puede explicar bien gracias a la expresión que se puede leer en el cartel que lleva en la mano derecha: “Con el tiempo”. Es evidente el descuido ínsito en algunos detalles: el gorro parece resbalar de la cabeza, dejando ver los cabellos grises y desordenados; la

6) El título del cuadro es la *Vecchia* (La Vieja) (1506), Gallerie dell’Accademia, en Venecia. Cfr. A. Fregolent, *Giorgione*, Electa, Milán, 2001.

boca ligeramente cerrada muestra una dentadura irregular; los surcos en el rostro y los llamativos pliegues sobre la frente y el cuello indican un cuerpo⁷ decadente. El detalle más inquietante lo representan los ojos, los cuales, dirigidos al espectador, muestran un sufrimiento mudo e indescriptible. Los rasgos del rostro indican la fuerza destructora del tiempo que consume y esparce dolores, aunque soportados con dignidad. Se encuentran afinidades con otras imágenes de mujer anciana que simbolizan pecados: en este sentido podemos leer el significado alegórico del cuadro de Albrecht Dürer, *L'Avarizia (La Avaricia)*, un aviso contra el excesivo y desenfrenado deseo de dinero y riquezas⁸. Nótese cómo la mujer representa una criatura de cuyos rasgos emana un tipo de entumecimiento de mente, una criatura afín a los dementes, con la mirada abriéndose paso difícilmente a través de las fisuras de los ojos enrojecidos y aparentemente enfermos. Aún así el busto describe perfectamente su declive físico: el seno, ya sin el sostén de los músculos, cae hacia el lateral y se apoya sobre brazos esqueléticos y nudosos, que terminan en largos dedos huesudos y puntiagudos. Parece tan delgada y macilenta la figura femenina, con traje⁹ de color oxidado rasgado y raído, asimismo se perfila el saco con el dinero en primer plano, que ocupa la parte baja del cuadro con el significado evidente de ser

7) Para un análisis del cuadro cfr. E. Campbell, "Unenduring Beauty: Gender and Old Age in Early Modern Art and Aesthetics", en E. Campbell (ed.), *Growing Old in Early Modern Europe. Cultural Representations*, Ashgate, Aldershot, 2006, pág. 153-167 (concretamente pág. 163-166).

8) El cuadro, datado en 1507, se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

9) El color del óxido caracteriza, en la simbología renacentista, la figura de la mujer malvada ("mujer fea, pálida, vestida del color del óxido"), y de la voracidad ("mujer vestida del color del óxido"). Cfr. C. Ripa, *Iconología*, a cargo de P. Buscardi, TEA, Milán, 1992, pág. 261 y 486-487.

el único objetivo, capaz de aniquilar cualquier otro elemento, vida, carne, razón, dignidad¹⁰. La protagonista del cuadro se nos presenta como una vieja loca que ha perdido la cabeza persiguiendo una riqueza inútil: el tema es muy frecuente en la iconografía renacentista, con el fin de criticar el excesivo apego a los bienes terrenales.

El énfasis sobre la senectud se va delineando en la pintura del siglo XVI como una vertebración de las distintas edades de la vida – generalmente representadas en masculino – con el fin de representar, bien la extrema caducidad del *iter* terreno, bien el despiadado proceso de envejecimiento de los cuerpos. Por este motivo será influyente para nuestro examen analizar un cuadro extraño, que coloca en rigurosa secuencia anagráfica siete figuras femeninas, desde la niña en un primer plano hasta la anciana en la posición más resguardada de la escena¹¹. Hans Baldung¹² se propuso retratar las fases de la existencia femenina de manera más detallada respecto al imaginario colectivo, que distinguía notoriamente sólo tres fases: la adolescencia (y por tanto la joven en edad de casarse), la mujer y la viuda¹³. El pintor describe una multiplicidad de fases que transcurren desde la primera infancia hasta la vejez,

10) Se puede observar la notable habilidad de Dürer al retratar rostros de mujeres ancianas, especialmente al diseñar la representación de su madre, Barbara, a la edad de 62 años, profundamente marcada por la edad y las carencias.

11) El cuadro tiene un título muy sugestivo: *Le sette età della donna* (*Las siete edades de la mujer*), y se encuentra en el Museum der Bindenden Künste, en Lipsia.

12) Alumno predilecto de A. Dürer, Hans Baldung Grien (1484-1545), fue uno de los más grandes pintores y retratistas de la Reforma luterana.

13) Los tratados que definen rígidamente los deberes de las mujeres describen inevitablemente sólo tres papeles diferentes según la función social y no anagráfica: la jovencita, la mujer casada, la viuda (a veces esta última se asemeja a la anciana). Cfr. J.L. Vives, *De institutione foeminae christianae* (1523), obra que circuló ampliamente en el siglo XVI, recalca la vida de las mujeres en las tres categorías mencionadas.

en paralelo con la representación masculina contemporánea, y sin embargo el efecto de la perspectiva parece claramente focalizarse en el centro, y por tanto en la figura de la mujer, plenamente desarrollada en sus facciones corpóreas, en el ápice de su papel reproductivo. Después se delinea una lenta decadencia que muestra huellas concretas en el cuerpo (menos sinuoso y agraciado) y en el rostro (donde las arrugas contribuyen a hacer la expresión menos radiante, dibujando al mismo tiempo un halo más melancólico). No vemos de manera distinta la última figura: podemos imaginar sus miembros mientras observamos la cabeza cubierta y los ojos fijos en un punto lejano, una mirada ya no puesta en cosas terrenales sino en la contemplación de la muerte.

La senectud, el aniquilamiento de los cuerpos y el énfasis de la acción inexorable de la “señora negra” parecen unidos indisolublemente en la obra de Baldung: es suficiente remontarse al tétrico cuadro *La morte e le età dell'uomo*¹⁴ (*La muerte y las edades del hombre*), en cuyo centro se perfila nítida la silueta de una mujer anciana dotada de estos atributos antiestéticos de los que se nutre la representación cultural: cabellos grisáceos, mejillas hundidas, cuello rugoso, senos caídos y mustios. La otra figura lateral representa la muerte, que lleva en la mano un reloj de arena, símbolo del pasar del tiempo. Otras pinturas de Baldung parecen fascinadas por el mismo tema: recuérdese el grabado que retrata a las tres Parcas – cuyos cuerpos retratados parecen estar más unidos a la tradición de la representación de brujas que a la correspondiente imagen que se desprende del repertorio clásico¹⁵.

14) El cuadro, que data aproximadamente de 1540, se encuentra en el Museo del Prado de Madrid.

15) El grabado *Le tre parche: Lachesi, Atropo e Cloto* (Las tres Parcas: Láquesis, Átropos y Cloto) datado de 1510, forma parte de la Colección Rosenwald. La

Si el binomio belleza-virtud rechazado por la pintura renacentista encontraba su origen teórico en el Neoplatonismo, el código de la fealdad remite a la fisionomía de la bruja, que se realiza plenamente en el célebre cuadro de Salvator Rosa, *La strega*¹⁶ (*La bruja*), con el que tocamos la cumbre del realismo del siglo XVII. Una fuerza impactante surge del cuadro: el comportamiento de la figura femenina comunica maldad y energía mediante la sabia maestría del autor, quien parece hacernos escuchar la viva voz de la mujer que está cumpliendo uno de sus crueles maleficios¹⁷. En el cuadro no falta ninguno de los objetos que forma parte del equipaje de la bruja: calaveras, flautas, un recién nacido que yace en medio de la tierra, un espejo que se intuye en la parte baja derecha del cuadro... Y sin embargo, es el rostro el que nos transmite un escalofrío de miedo: los cabellos sueltos, la boca abierta en una imprecación o sortilegio, los dientes macilentos y las abundantes arrugas diseñan un retrato que emana una energía perversa, entregada al mal.

fisionomía de los tres cuerpos recalca de cerca la representación del imaginario simbólico sobre las brujas, un tema bastante repetido tanto por Dürer como por el mismo Baldung, por ejemplo en el claroscuro *Le streghe* (Las brujas) (Civica Raccolta Bertarelli, Castello Sforzesco, Milán)

16) El cuadro, pintado en los años 1640-1649, se encuentra en una colección privada en Milán. Sobre la producción artística de Salvator Rosa véase L. Salerno (a su cargo), *L'opera completa di Salvator Rosa*, (La obra completa de Salvator Rosa) Rizzoli, Milán, 1975.

17) Cfr. L. Lorenzi, *La strega. Viaggio nell'iconografia di maghe, malefiche e fattucchiere*, (La bruja. Viaje por la iconografía de magas, malvadas y hechiceras) Centro Di, Florencia, 2005, concretamente el cap. "Strega e Rinascimento: un'immagine, due significati" ("Bruja y renacimiento: una imagen, dos significados") (pág. 77-101); P. Castelli, "L'immagine della strega. Il Rinascimento. Malefici da manuale", ("La imagen de la bruja. El Renacimiento. Maleficios de Manual") *Art e Dossier*, 87, 1994, pág. 26-31.

El resultado final del arte del siglo XVII retrata, todavía con deprimente continuidad, los rasgos de la *maléfica*, sobreponiéndolos a la tipología de mujer anciana: el mismo Rosa retrata el aquelarre de las brujas en el cuadro *Streghe e incantesimi*¹⁸ (*Brujas y hechizos*) donde coloca en primer plano las acciones más despiadadas, tales como los rituales antropófagos en presencia de carnes de recién nacido, los sortilegios con muñecos antropomórficos, las cazuelas para infusiones y pociones mágicas. Y también en este lienzo, bastante complejo, las protagonistas son mujeres ancianas de cuerpos flácidos y deformes, que se muestran con repelente desnudez¹⁹.

2. ANCIANA, CASTA Y VIRTUOSA: METAMORFOSIS *IN FIERI*

Por otro lado, parece obligado señalar que el arte pictórico discurre en paralelo con el debate literario contemporáneo sobre los deberes de las mujeres y sobre la definición de los comportamientos correctos que se destinan al “sexo débil” en las varias fases de la vida: en este sentido, tratados, cármes, discusiones y debates sobre las distintas figuras tipológicas llenan copiosamente el universo del papel impreso, hasta convertirse en un género de gran eficacia, que se va inclinando

18) El cuadro que data de 1646, es propiedad de Lord Spencer y se encuentra en su mansión de Althorp House (Inglaterra). Retoma, agigantándolos y complicándolos, estigmas presentes en otros dos célebres cuadros, ambos con el título *La stregoneria* (*La brujería*) (de propiedad privada) y *La strega* (*La Bruja*) (Pinacoteca Capitolina, Roma).

19) Cfr. U. Eco (a su cargo), *Storia della bruttezza*, (Historia de la Fealdad) Bompiani, Milán, 2007, concretamente el capítulo VI: “La bruttezza della donna tra Antichità e Barocco” (“La fealdad de la mujer entre Antigüedad y Barroco”) (pág. 159-177).

sobre la así llamada *querelle des femmes* (disputa de mujeres) que tanta tinta ha hecho correr en el siglo XVI con posturas feroces, sea en favor, sea en contra de las mujeres. Adicionalmente, la minuciosa definición de las identidades y de las funciones se viene orientando cada vez más hacia una rígida dicotomía de género, en función de la edad, la clase social, el papel familiar, la situación económica, para evitar peligrosas excentricidades y desviaciones que habrían lanzado una sombra perversa sobre la buena fama de la jovencita, la mujer, la viuda.

En el transcurso del siglo, en el complejo traspaso del siglo XVI - lleno de exuberante corporeidad que se muestra audazmente - al Barroco, donde el oscuro reflejo de la muerte se muestra por cualquier sitio donde se pone la mirada indagadora, la metamorfosis del paradigma se pone de manifiesto en su evidencia.

Un fuerte viento sopla desde los Países Bajos, patria de libertad y riqueza: en esta tierra donde la tolerancia representa un fuerte enraizamiento de la sociedad, las mujeres ancianas ascienden a iconos de serena laboriosidad y compostura, unidas a una admirable dignidad en los actos y en los comportamientos. El universo pictórico registra *en conjunto* la transformación del eterno femenino desde puerta del demonio a baluarte de honestidad y virtud: la fenomenología que acompaña a tal cambio nos muestra interiores burgueses, moradas tranquilas donde reinan la tranquilidad gracias a la sobria satisfacción de las necesidades primarias, donde los objetos representados sobre los lienzos justifican una parsimoniosa utilización del dinero, sin abundancia, en paralelo con una forma de vivir sencilla que aísla a la mujer anciana y las hace símbolo de devoción y castidad.

Jan Lievens²⁰ nos ofrece un retrato de la anciana que podríamos definir como tópico: en el centro del cuadro²¹ una mujer está leyendo un libro que podemos considerar la Biblia, con un par de gafas sólidamente colocadas sobre la nariz. La postura muestra la total inmersión en la lectura, comportamiento similar a las demás figuras femeninas de la pintura holandesa del siglo XVII²². La ropa sobria y seria muestra un cierto bienestar, que se refleja en la estola de armiño que lleva la mujer para cubrir sus hombros; un mantel bordado cubre la mesa sobre la cual hay otros libros gruesos. No se nos da a conocer ningún otro detalle: imaginamos alrededor un tranquilo silencio, una suspensión de las tareas domésticas dirigida a disfrutar de lleno el momento de meditación y plegaria. La luz ilumina sólo la cara, de características bien marcadas, los párpados caídos y la frente surcada por una red de arrugas: aquí no está verdaderamente en juego el sentido macabro que la pintura del siglo XVI había ensalzado al trono artístico, sino que la senectud y sus manifestaciones emanan un halo de severidad y devoción.

Por tanto el binomio anciana-libro se hace código distintivo y fluye por todo el arte del retratar del siglo XVII, ampliamente representado en Europa del Norte: se trata evidentemente de un código conductual que se difunde en paralelo con los tratados sobre el “buen gobierno” familiar que constituyen un género literario de orígenes socio-religiosos ampliamente presente en los países protestantes. Nos aparecen

20) Jan Lievens (1607-1674), pintor holandés, bastante activo en Amsterdam, socio y colaborador de Rembrandt.

21) Se trata de *Donna anziana che legge*, (Mujer anciana que lee) Philadelphia Museum of Art.

22) Cfr. T. Todorov (1997), *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento*, (Elogio de lo cotidiano. Ensayo sobre la pintura holandesa del 1600) Apeiron, Roma, 2000.

otras huellas: Gerard Dou²³ pinta la admirable efigie de la “madre de Rembrandt” totalmente absorta en la lectura del texto bíblico. Un notable refinamiento guía la mano del pintor: el elegante cuidado por los detalles en la ropa, el color del papel con que se hacen las páginas del libro, cuyos escritos resaltan hasta el punto de poder descifrar las palabras, rostro bien delineado. Más allá de la mera representación pictórica intuimos un universo construido sobre la base de un imaginario colectivo que ha elaborado un modelo de virtud y lo va multiplicando para que se difunda en términos de gran impacto comunicativo.

A un nivel menos culto y rico, encontramos mujeres que muestran otro valor irrenunciable: la laboriosidad. Maes²⁴ pinta a una mujer anciana que se ha quedado dormida y sin embargo el momentáneo sueño no cancela los denominadores comunes de su jornada, como las canillas para el bordado apoyadas sobre el cojín de trabajo, o bien el libro que estaba leyendo (y aquí también aparecen las gafas). La vocación de la mujer y su mejor glorificación pasan a través del cuidado de la familia, la educación de los hijos y el mantenimiento del orden doméstico: como la “mujer sabia” de *Proverbios* 31, 1-31, cada mujer debe responder plenamente de su deber vocacional, so pena de la mala fama que podría extenderse sobre ella y sobre sus acciones.

3. REFLEXIONES FINALES

Por tanto, si podemos trazar un panorama de las oscilaciones que marcan el arte del retratar a la mujer anciana

23) *Retrato de una anciana que lee*, cuadro de aproximadamente 1630-1635, Rijkmuseum de Amsterdam.

24) *Anciana que cabecea de sueño* (1656) Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas.

en el melancólico apagarse del alegre Renacimiento al pomposo Barroco, algunos puntos finales nos parecen afianzados. En primer lugar, el *topos* que unía a la anciana con la marginalidad y con la condición de peligrosa desviadora, tanto para sí misma como para las muchachas jóvenes, parece redimensionarse y atenuarse, en paralelo con la atenuación de la *querelle des femmes* (*disputa de mujeres*): lanzando menos descrédito sobre la figura de la mujer, también se mitiga la polémica sobre la negatividad de la anciana dentro de la sociedad. Primero con la Reforma y después con la difusión de la prensa y de una alfabetización más capilar, la mujer vuelve a adquirir su papel incluso en la tercera edad y, específicamente, se coloca como guía hacia una práctica cotidiana de las virtudes básicas como la sobriedad, el silencio y la castidad de las costumbres y acciones.

En segundo lugar, hacia esta dirección actúa, con su impacto comunicativo, el texto bíblico del que resulta fácil sacar *ejemplos* de perfección, de sobriedad, sin acercarse necesariamente al modelo de santidad más absoluto e inalcanzable como la Virgen. Mujeres de notable carisma y extraordinaria energía saltaban fuera de las páginas del texto sagrado para hacer de iconos sobre los que dejar la huella de la propia existencia ya en el ocaso: ya no ciertamente la Virgen (por evidentes motivos anagráficos) sino la “madre” de María, no por casualidad representada con un *habitus* que muestra serenidad, sabiduría, equilibrio. Santa Ana se convertirá en un ineludible punto de referencia sobre el que dejar la huella de los comportamientos de las mujeres que ya no son jóvenes, que intentan encaminarse hacia el camino de la perfección y de la buena fama.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alexandrakis A. (ed.), *Neoplatonism and Western Aesthetics*, Albany (NJ), State University of New York Press, 2002.
- Anderson M., *The Book of the Mirror. An Interdisciplinary Collection exploring the Cultural Story of the Mirror*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2007.
- Banner L.W., *In Full Flower: Ageing Women, Power, and Sexuality: A History*, Knopf, New York, 1992.
- Bertamini M., Latto R., Spooner A., "The Venus effect: people's understanding of mirror reflections in paintings", *Perception*, 5, 32, 2003, pp. 593-599.
- Bock G., *Le donne nella storia europea*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- Botelho L., Thane P. (eds.), *Women and Ageing in British Society Since 1500*, Pearson, Harlow, 2001.
- Campbell E. (ed.), *Growing Old in Early Modern Europe. Cultural Representations*, Ashgate, Aldershot, 2006.
- Castelli P., "L'immagine della strega. Il Rinascimento. Malefici da manuale", *Art e Dossier*, 87, 1994, pp. 26-31.
- Eco U. (a cura di), *Storia della bruttezza*, Milano, Bompiani, 2007.
- Elsig F., *L'arte del Quattrocento a Nord delle Alpi: da Jan van Eyck a Albrecht Dürer*, Torino, Einaudi, 2011.
- Feinson M.C., "Where are women in the history of aging", *Social Science History*, 9, 1985, pp. 429-452.
- Fregolent A., *Giorgione*, Milano, Electa, 2001.
- Gavazza E., Neri Sciré G., Rotondi Terminello G. (a cura di), *Bernardo Strozzi Genova 1581/1582-Venezia 1644*, Catalogo della Mostra di Palazzo Ducale (Genova, 6 maggio-6 agosto 1995), Milano, Electa, 1995.

Johnson P., Thane P. (eds), *Old Age from Antiquity to Post-modernity*, London, Routledge, 1998.

Kertzer D., "Toward a historical demography of aging", in D. Kertzer, P. Laslett (eds.), *Aging in the Past: Demography, Society, and Old Age*, Berkeley, CA, 1995, pp. 363-383.

Laslett P., *A Fresh Map of Life: The Emergence of the Third Age*, London, 1989, tr. it. *Una nuova mappa della vita*, Bologna, il Mulino, 1992.

Lombardi Satriani L.M., Meligrana M., *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Milano, Saggi Rizzoli, 1982

Lorenzi L., *La strega. Viaggio nell'iconografia di maghe, malefiche e fattucchiere*, Firenze, Centro Di, 2005.

McKee P., *The art of aging. A celebration of old age in Western art*, New York, Insight Books, 1987.

Minois G., *Storia della vecchiaia dall'Antichità al Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

Poussou J.P., *Pour une histoire de la vieillesse et des vieillards dans les sociétés européennes*, Paris, PUF, 1983.

Ripa C., *Iconologia*, a cura di P. Buscardi, Milano, TEA, 1992

Roebuck J., "When does old age begin? The evolution of the English definition", *Journal of Social History*, 12, 1979, pp. 416-429.

Salerno L. (a cura di), *L'opera completa di Salvator Rosa*, Milano, Rizzoli, 1975.

Schuster Cordone C., «Cosa bella mortal, passa, e non dura». L'enjeu esthétique de la vieillesse féminine à l'aube de l'époque moderne», *Storia delle donne*, 2, 2006, pp. 189-212.

Seidel Menchi S., Jacobson Schutte A., Kuehn T. (a cura di), *Tempi e spazi di vita tra Medioevo e età moderna*, Bologna, il Mulino, 1999.

Stearns P.(ed.), *Old Age in Pre Industrial Society*, New York, Holmes and Meyer, 1982.

---, "Old Women: some historical observations", *Journal of Family History*, 5, 1980, pp. 44-57.

Thane P., "The cultural history of old age", in *Australian Cultural History*, 14, 1995, pp. 23-39.

Todorov T., *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento*, Roma, Apeiron, 2000.

Troyansky D., "Historical research into ageing, old age and older people", in A. Jamieson, S. Harper, C. Victor (eds), *Critical Approach to Ageing and Later Life*, Buckingham, Open University Press, 1997, pp. 49-61.

---, "History of old age in the Western world", in *Ageing and Society*, 2, 1996, pp. 233-243.

Vovelle M., *La morte e l'Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

Wiesner M.E., *Le donne nell'Europa moderna 1500-1750*, Torino, Einaudi, 2003.

DEE SENZA DIO
PROPOSTE FEMMINILI ANARCHICHE
PER LA COSTRUZIONE DI UNA NUOVA
SESSUALITÀ

Michela Caiazzo
Università di Siviglia

Nel complesso panorama storico della Spagna dell'inizio del XX secolo, appaiono le libertarie. Accolte dal movimento anarchico e promotrici dello stesso, credono che l'emancipazione della donna debba essere opera della donna stessa. Il primo passo da compiere è liberarsi dai dogmi della religione. Pensiero razionalista, pratica dell'amore libero e maternità cosciente tolgono all'atto sessuale tutte le caratteristiche negative attribuitegli dal pensiero cattolico e dalla mentalità corrente. Si restituisce alla donna lo status prepatriarcale di Dea Madre, nel quale può recuperare la sua sessualità come simbolo positivo. Un'enorme minaccia per il sistema.

1. LE ANARCHICHE. "NI DIOS, NI PATRÓN, NI MARIDO"

"Andiamo a combattere... senza Dio e senza padrone", così *La voz de la mujer*¹, annuncia gli obiettivi della lotta per

1) Il primo dei nove numeri di *La voz de la mujer* (*La voce della donna*) esce a Buenos Aires l'otto gennaio del 1896. Si tratta di una rivista scritta da donne anarchiche appartenenti alle comunità di immigranti della classe operaia spagnola e italiana. Temi principali degli articoli sono le lotte per l'uguaglianza, l'amore libero, le dure critiche verso l'ipocrisia della Chiesa rispetto alla sessualità. I nove numeri della rivista conservati nell'Istituto di Storia Sociale di Amsterdam sono stati pubblicati nel 1997 dall'Universidad Nacional de Quilmes di Buenos Aires.

la rivoluzione sociale libertaria, nel primo numero della rivista comunista-anarchica argentina nel marzo del 1896. Il lemma “Né Dio, né padrone, né marito” largamente usato nella storia dell’anarco-femminismo riassume i punti dell’ideale acratice, visto in un’ottica femminile.

Nelle ultime decadi del XIX secolo il pensiero anarchico si era radicato in vari paesi europei attraverso la diffusione del pensiero dei suoi principali teorici ed aveva già una buona rappresentanza femminile impegnata nella propaganda. Fama mondiale riscuotevano infatti militanti come Emma Goldman, Voltairine de Cleyre, Teresa Mañé i Miravet conosciuta con lo pseudonimo Soledad Gustavo, Teresa Claramunt.

Nonostante tra le priorità del movimento non ci fosse l’emancipazione della donna, e si pensasse che il patriarcato sarebbe scomparso con l’abolizione del sistema capitalista, la questione femminile è da subito oggetto di grande attenzione e si intuisce la donna come agente rivoluzionario. Una differenza fondamentale tra l’anarchismo e altre posizioni di sinistra è che la diffusione del pensiero razionale era considerato elemento basilare del cambio sociale (Álvarez Junco 1976:515-541), ma si può affermare che anche le figure femminili vengono ‘ammesse’ come uguali qui più che in altri movimenti, per la peculiarità del pensiero libertario. La propaganda dell’Ideale si dirige a tutti i diseredati non solo a una classe. La storica Lily Litvak (Litvak 2001:102) sostiene che la forza dell’anarchismo dipese in gran parte dal fatto che il movimento si collocasse su una base di massa e non di classe e che il considerare il lumpenproletariato come agente rivoluzionario porta la donna, intesa come appartenente al lumpen, ad essere parte attiva del movimento. Molte donne si sentono attratte dall’Ideale perché lotta contro l’autorità, contro il controllo dei poteri forti quali Stato e Chiesa, perché sostiene l’uguaglianza, l’abolizione delle gerarchie e rivede

il concetto di famiglia e di matrimonio. Da qui la speranza in un futuro nel quale la condizione di subordinazione della donna considerata dalle leggi e dalla società un'eterna minore, cambierà.

“Odiamo l'autorità perché aspiriamo ad essere persone umane e non macchine automatiche o dirette dalla volontà di 'un altro' che si chiami autorità, religione o abbia qualsiasi altro nome”² sostiene l'anarchica argentina Pepita Gherra (Gherra 1896). L'acuirsi del disagio femminile e gli stimoli alla protesta dipendevano in gran parte anche dalla sorta di trappola nella quale era caduta la donna poiché, a causa dell'industrializzazione e la veloce crescita economica di alcuni paesi, si trasforma in manodopera a basso costo ed entra in conflitto con i compagni i quali diventano, loro malgrado, suoi concorrenti. Si crea per le lavoratrici una situazione difficile e contraddittoria nella quale diventa impossibile seguire le regole imposte dalla società nella quale vivono. Se, infatti, figlie, madri e mogli riescono con un lavoro remunerato ad affrancarsi dalla tutela del *pater familias*, diventano schiave del borghese (Montseny 1932) e sono costrette a vivere una vita nella quale i doveri familiari e domestici e quelli imposti dalla morale corrente entrano in conflitto con i doveri della donna che lavora

Parlatele di religione e non vi capirà; parlatele di scienza e vedrà visioni; ditele che deve economizzare e riderà di queste parole, e a ragione, perché nessuno è più risparmiatore di chi non ha denaro né credito; cercate di farle capire l'ordine di una casa e vi dirà che la miseria ordina molto bene le spese e le entrate, visto che i risparmi

2) Traduzione mia. Laddove non altrimenti indicato nel presente articolo, la traduzione dagli originali in castigliano è mia.

meschini non entrano nella soffitta del misero; elogiate la pulizia e con amara certezza vi dirà che se compie un dovere deve mancare all'altro. Poiché per tutta la settimana deve andare *necessariamente* in officina o in fabbrica, l'unico giorno che ha a disposizione per pulire e mettere tutto in ordine è la domenica, che è giorno di festa [...] e il Signore ci comanda di santificare le feste. (Mañé 1896:7)

Già dagli inizi del nuovo secolo, le anarchiche hanno preso coscienza del fatto che devono lottare da sole per ottenere la propria emancipazione. Il numero delle scritture femminili libertarie³ aumenta in maniera considerevole e si pubblicano vari testi che si interessano del tema donna incrementando il dibattito sul corpo, la sessualità e l'educazione: "Non ci sono dubbi: la più grande conquista dell'uomo è educare ed emancipare la donna" (Mañé, 1986 a).

La pedagogia razionalista è la scienza di riferimento nel mondo libertario. Scoperte scientifiche, fede nel progresso e nella ragione fanno quasi inevitabilmente individuare come principale nemico della rinascita della donna il dogma religioso, che frena la libertà ed esercita il suo potere e controllo sul

3) La scrittura diventa indubbiamente l'arma rivoluzionaria preferita dalle donne. Il numero delle donne che si compromettono con la propaganda anarchica è considerevole e peculiare il fatto che molte semianalfabete sentono il diritto/dovere di produrre testi nonostante la poca dimestichezza con la correttezza formale della lingua scritta. Il giornale anarchico femminile *Mujeres Libres*, fondato da Lucía Sánchez Saornil, poetessa e operatrice della compagnia telefonica di Madrid, Amparo Poch y Gascón, medico e Mercedes Comaposada, operatrice di un'impresa cinematografica, per esempio, pur pubblicando articoli firmati da Emma Goldman, Federica Montseny, Antonia Maymón, Etta Federn e Rosa Chacel ed altre note, dà la possibilità a molte sconosciute di esprimere la propria opinione e pensiero. Vi è sino al 1938 un proliferare di opuscoli, brevi saggi, articoli, romanzi e poesie, scritti da donne anarchiche, che promuovono l'Ideale.

corpo femminile impedendo la rivoluzione erotica e sociale che può cambiare il mondo.

2. ANTITEISMO E ANTICLERICALISMO

Un'ideologia basata sulla libertà dell'individuo che ha come limite solo il non intaccare la libertà altrui, porta all'ovvio scontro con la Chiesa e la messa in discussione della Divinità. Come segnala Álvarez Junco (Álvarez Junco 1976:29-30) Bakunin aveva basato la sua difesa della libertà umana su ciò che lui considerava una base filosofica materialista proveniente da Feuerbach e sul materialismo francese del XVII secolo. Religioni e divinità, per l'anarchico russo, non sono altro che la creazione della fantasia dell'uomo per il quale il cielo religioso è un miracolo nel quale l'uomo esaltato per la fede trova la propria immagine. L'esistenza di Dio suppone non solo la sottomissione dell'uomo ma anche il suo l'alienamento. Se Dio è tutto, il mondo reale e l'uomo non sono nulla, se Dio è la verità, l'uomo è la menzogna, se Dio è il padrone l'uomo è schiavo. Chi pensa quindi di voler adorare Dio è schiavo, se l'uomo è intelligente, giusto e libero, Dio non esiste, (Bakunin 1977:86-88). Il materialismo diviene quindi almeno teoricamente⁴ un principio indiscusso.

Già la letteratura progressista è a servizio del pensiero antiteista. Il Cristo del racconto anarchico di José Martínez Ruiz (Azorín) scendendo dalla croce dice, arrabbiato, ai credenti: "Siete degli imbecilli" perché, dopo diciannove secoli

4) Álvarez Junco (Álvarez Junco 1976: 32) sostiene che la "desacralizzazione" dei dogmi era necessaria per poter portare avanti una critica sociale ma che il mondo libertario scelse una via comoda proponendo nuovi dogmi quali quello dell'Uomo come principio assoluto e divinizzato che combatteva il principio divino. Si elimina cioè il deismo per accettare altre astrazioni che sostituiscono la divinità quali l'Uomo, la Giustizia, la Ragione, la Scienza.

di evangelizzazione, gli uomini non hanno saputo perseguire la pace e l'amore, né liberarsi dei beni materiali, hanno accettato il potere e servitù come la sottomissione della donna, non hanno ascoltato la parola di Cristo che per loro è finito sulla croce. (Martínez Ruiz 1902). La "leggenda del Cristo crocefisso" viene più volte ricordata nella letteratura libertaria con immagini crude e dirette ad insegnare ai credenti lo sbaglio della fede e a promuovere la fiducia nell'uomo. Antonia Maymón, importante figura dell'anarchismo spagnolo descrive per esempio così la formazione di Alicia, protagonista del suo romanzo breve *Madre*, e il suo allontanamento dalla fede

Più Alice cresceva e più credeva nello spirito religioso, la leggenda del Cristo crocifisso la impressionava e la esaltava con un amore mistico, verso un Dio tanto buono e tanto misericordioso che si fece uomo e morì in un patibolo infame per aprirci le porte del paradiso perduto [...]. Lì (nella fabbrica) iniziò la sua formazione per la lotta sociale [...], nella misura in cui la fede perdeva terreno, lo guadagnava il concetto dell'ingiustizia regnante e quel Cristo emaciato, che accoglieva con gesto uguale le suppliche di una madre che gli chiedeva la vita per suo figlio e quelle di un avaro che desiderava aumentare le sue ricchezze con l'usura più iniqua, fu sostituito con l'uomo, vero redentore di se stesso e di conseguenza di tutta l'umanità. (Maymón 1925: 7).

Vi è accordo tra gli storici dell'anarchismo nel considerare il movimento come un'interpretazione moralista della Storia in contrasto con quella spiritualista del cristianesimo e quella prettamente materialista del marxismo. (Gutiérrez Molina 1997:30). L'anarchismo parte da presupposti morali.

L'anticlericalismo anarchico è da studiare in quest'ottica, quella cioè della critica della morale e della funzione etica della Chiesa.

La Chiesa cattolica è nella Spagna dell'inizio del secolo XX una grande potenza capitalista che continua a mantenere grandi proprietà nonostante il processo di *desamortización* iniziato alla fine del XVIII secolo. Possiede industrie catalane, le ferrovie del Nord, la fabbrica di olio Ybarra (Zarcone, 2007:21). L'evidente contrasto tra la ricchezza della Chiesa e la povertà del popolo, la fede nel progresso scientifico e nel pensiero razionale, mettono fortemente in crisi l'istituzione religiosa.

Si pensa che con le scoperte scientifiche la religione abbia concluso la sua missione. Si reitera nei testi degli anarchici l'idea che i sacerdoti hanno approfittato nei secoli dell'ignoranza e delle paure del popolo per sottometterlo. Le leggi di Newton, lo svilupparsi dell'Astrofisica e dell'Astronomia e della Biologia, portano l'umanità a non spaventarsi davanti ai fenomeni fisici che si possono ora prevenire e dominare. Il fulmine non è più segno della collera divina. La religione ed in particolar modo il cattolicesimo è da combattere a causa dell'incompatibilità del dogma con il progresso. Si nominano spesso i martiri della Chiesa, Galileo, Giordano Bruno, Juan Huss, Miguel Servet, il contemporaneo Francisco Ferrer (Ocaña, 1931). Ma come dice Antonia Maymón: "Non basta bruciare Servet per interrompere la circolazione del sangue", la scienza distrugge gli dei ed è per questo che la Religione la contrasta e la dichiara atea (Maymón 1931:10).

3. DONNE, RELIGIONE E SESSUALITÀ

E' esplicito nel pensiero libertario che il processo di emancipazione della donna passi attraverso l'insegnamento del pensiero razionale. E' necessario che la donna prenda atto della falsità della religione, capisca che l'appoggio che pensa di trovare in Chiesa è illusorio e che proprio tale istituzione si impegna nel mantenerla nell'ignoranza per impedirle di liberarsi dall'idea che la sottomissione è naturale, che la Chiesa ha il diritto di gestire il suo corpo, di legalizzare i suoi figli e i suoi sentimenti.

Naturalmente contro questa "corrente di insubordinazione" il clero si sente in dovere di alzare la voce e istruire le donne contro la campagna che tenta di indebolire gli insegnamenti della Chiesa sulla funzione della donna nella società e sul sacro vincolo del matrimonio.

Con questo esplicito scopo si pubblica, per esempio, un testo firmato da Padre Primitivo Sandín⁵, intitolato *Esposa, madre y señora del hogar* (*Sposa, madre e signora della casa*) nel quale si spiega alle donne perché ha senso la sottomissione femminile

Come Cristo è la testa della Chiesa, il marito è la testa della donna. [...] La testa ha una nobiltà particolare che non hanno le altre parti del corpo. Cristo, di conseguenza, ha una dignità superiore a tutti e a ciascuno dei membri della Chiesa che gli prestano sottomissione, rispetto e vassallaggio. Da ciò si deduce che la sposa deve inchinarsi davanti al marito riverentemente, costituito da Dio per guidarla, dirigere la casa e la futura discendenza [...]

5) Padre Primitivo Sandín, viene ucciso durante la Guerra Civile spagnola e viene beatificato con altri 497 spagnoli da Papa Benedetto XVI nell'ottobre del 2007.

Ma intenda che non gli deve solo un semplice rispetto o venerazione ma una vera obbedienza e sottomissione ai suoi ordini razionali. Le donne sposate sono soggette ai loro mariti come a un signore. (P. Sandín 1931: 74-75)

In aperto scontro con gli insegnamenti della Chiesa il mondo libertario diffonde la sua buona novella con un'intensa attività di propaganda. Come segnalano Soriano e Madrid, nell'*Antología Documental del anarquismo español*, tra il 1869 e il 1939 si pubblicano più di 900 testate di giornali e più di 3000 libri e opuscoli. (Soriano; Madrid 2010)

Possiamo leggere quindi numerosissimi articoli come quello della brasiliana Maria Lacerda de Moura, un'anarchica che crede tra l'altro nell'opportunità che gli anarchici rivendichino la figura di Cristo, "dissotterrandolo dalle macerie e dalle leggende cristiane...; ripulendolo dalle impurità e dalle chiacchiere della Chiesa" (Lacerda de Moura 1932), che spiega come la divulgazione delle idee scientifiche, la Storia della Natura e le nozioni di astronomia devono diventare materia di studio nelle scuole affinché "si faciliti la libera espansione dell'intelligenza e si combattano così, in maniera efficacissima, le allucinazioni della superstizione e delle credenze surreali". Lacerda afferma che mantenendo la donna nell'ignoranza e quindi nel timore religioso del sovrannaturale, diventa uno strumento atto a coltivare privilegi, superstizioni e dogmi per mezzo della culla e attraverso la 'sacra istituzione familiare' (Lacerda de Moura 1933).

La presenza delle donne nelle chiese è indispensabile perché l'istituzione mantenga il potere. Martín Arjona, dalle pagine della rivista *Estudios*, ci dice che per questo motivo la Chiesa predilige dirigere sermoni alle donne, accusandole di un pericoloso rilassamento dei costumi, di un'esagerata

passione e dipendenza dalla moda e dai trucchi. Le gonne che si accorciano, i succinti costumi da bagno, il rimmel o i corpi nudi delle naturiste non preoccupano i sacerdoti per questioni etiche ma perché sono simbolo di ribellione, causa di un possibile allontanamento dalla Chiesa e conseguentemente di una possibile perdita dell'arma più efficace che il clero possiede per mantenere il potere

Le arringhe di oggi di tutti i governanti quando parlano di unità nazionale o di idea di patria, vanno dirette alle donne; senza la conquista delle donne tali idee non hanno né stabilità né durata. 'Per emancipare l'uomo – disse Castelar- bisogna educarlo vent'anni prima che nasca, educando sua madre' [...] E poiché questi sortilegi della donna i magnati della chiesa li conoscono meglio di tutti, ora che vedono che (le donne) gli sfuggono dalle mani, dirigono pastorali [...] ai fedeli, che fanno spallucce come se sentissero piovere [...]. La donna non va in chiesa come ci andava prima: va all'Università, in Facoltà, in fabbrica, in ufficio, studia, lavora, si costruisce la sua personalità... Il tempio rimane senza dio. (Martín Arjona, 1929)

Ma è sul tema della sessualità femminile e della gestione del corpo e delle gravidanze che, secondo gli anarchici, la Chiesa dimostra tutta la sua ipocrisia. La grande rivoluzione del secolo XX inizia con l'intromissione dei corpi femminili negli spazi pubblici e nei luoghi del potere. Le nuove inquietanti presenze che stanno rivoluzionando un sistema, devono essere discusse, studiate, collocate, dirette. I corpi femminili reclamano diritti, si apre un dibattito sulla loro sessualità. La donna ha un corpo che non conosce e non deve conoscere. Purezza e onore hanno

creato tabù, l'organo impuro non si deve nominare, non deve apparire. Ed è così che nella maggior parte dei testi scolastici che trattano di anatomia appaiono uomini mutilati e non appaiono le donne (Bulffi, 1923). La stampa anarchica tenta di supplire a queste carenze pubblicando opuscoli didattici, articoli che, corredati di disegni e schemi possano far imparare i segreti del corpo ma anche deviare l'attenzione delle donne dalle pubblicazioni che si inclinano verso la pornografia, carenti di un carattere istruttivo. Uno degli opuscoli più famosi è *La vida sexual de la mujer. Pubertad, noviazgo y matrimonio*, (*La vita sessuale della donna. Pubertà, fidanzamento, matrimonio*) della dottoressa anarchica Amparo Poch y Gascón. In maniera semplice e didattica la scrittrice spiega il corpo femminile da un punto di vista scientifico, soffermandosi sulla pubertà, la mestruazione, l'igiene, le malattie trasmesse per via sessuale, l'apparato genitale, il clitoride, l'imene. Come logica conseguenza del discorso tecnico, arriva a parlare del diritto al piacere impedito da una morale ipocrita e della stupidità dell'uomo che considera l'imene, il punto del corpo della donna nel quale si localizza l'onore.

Molti testi sottolineano l'immoralità della morale religiosa, che propugna il celibato, la castità e l'*imenolatria*. La castità viene descritta come una aberrazione sessuale e si sottolineano gli effetti nefasti della venerazione dell'imene. Quando l'uomo può considerarsi il primo nel rompere la membrana si acuisce in lui il senso del possesso del corpo femminile, e ciò lo fa cadere nell'errore di considerare la donna un bene di sua proprietà. In *La libertad sexual de las mujeres*, (*La libertà sessuale delle donne*) l'anarchico Julio Barcos critica duramente la cerimonia matrimoniale, raccomandata dalla Chiesa, che definisce come un evento "più o meno orgiastico, nel quale gli spettatori si sentono un po' attori assistendo con

i cento occhi della loro immaginazione erotica all'esordio di quell'atto nel quale tutti sanno che una vergine verrà violata" (Barcos 1932:33).

Un coro di critiche si solleva quindi contro la doppia morale che vuole che gli uomini possano condurre una vita sessuale libera da convenzionalismi morali e la donna no.

María Lacerda de Moura⁶ accusa esplicitamente l'uomo di non sapere gestire l'atto sessuale. Educato dalle prostitute, "sia cristiano, mussulmano, ebreo o induista" pensa di essere l'unico a dover godere nell'atto, non prende in considerazione il corpo femminile perché non lo conosce e considera di mal gusto ogni dimostrazione di sessualità nella donna. (Lacerda giugno 1934). Amparo Poch y Gascón incolpa invece il cristianesimo della repressione sessuale

Si è fatta grande attenzione nell'inculcare nelle donne *cristiane* un'idea simile a questa: Che il piacere sessuale è per loro peccato e che le carezze della carne devono limitarsi a ciò che è strettamente necessario per i fini della procreazione. Con quest'idea [...] non è strano che le donne sposate, con vari figli considerino l'atto sessuale come qualcosa di ripugnante al quale si sottomettono solo per dovere. (Poch y Gascón 1932:22-23)

La frigidity femminile diventa quindi un prodotto di una morale che insiste nel voler sottomettere la donna. Nel mondo anarchico, come già sottolineato, la letteratura è arma

6) Gli articoli di María Lacerda de Moura, come quelli delle altre anarchiche europee e americane sulla sessualità si inseriscono in un discorso più ampio di riforma sessuale che vede anche altre donne e uomini di ideologie diverse occuparsi di sessualità femminile. L'anarchica brasiliana studia per esempio i saggi di Alexandra Kolontai o Grete Meisel-Hesse che evidenziano i problemi relativi ai rapporti sessuali dell'uomo con le prostitute e con le mogli.

rivoluzionaria e il tema della frigidità viene affrontato nei giornali, nella saggistica ma anche sotto forma di narrazione. Ada Martí, giovane libertaria autrice del racconto intitolato *Una extraña infidelidad*, (*Una strana infedeltà*) racconta del percorso triste e doloroso di una donna “felicamente” sposata, che disperatamente, non disdegnando “né Sodoma, né Lesbo”, va in cerca di qualcuno che le insegni a sperimentare il piacere.

Le deviazioni sessuali⁷ prodotte dalla repressione diventano discorso pubblico. I ministri cattolici sono più volte duramente accusati non solo di incoerenza ma anche di essere responsabili della sessualità distorta di molti adolescenti educati nei conventi:

Con gli insegnamenti acquisiti nei conventi, gli adolescenti, diventati uomini, saturati dalla putrefazione beatifica diventano degni emuli dei loro specializzati maestri, abituati all'astinenza forzata, appena acquisiscono la libertà, per loro non c'è donna degna di rispetto: habitués dei lupanari lasciano in questi salute e dignità. Si sposano *cristianamente* e rendono disgraziata

7) All'inizio del secolo XX in Spagna si considerano ancora deviazioni della sessualità l'omosessualità, l'onanismo, e nello specifico campo femminile il cosiddetto safismo e il tribadismo. Nella stampa anarchica si inizia a vedere che non solo vi è la domanda intensa di lettori o lettrici su questi temi, che vengono trattati con naturalezza, ma che si assiste a una 'rivalutazione' degli orientamenti sessuali e di alcune pratiche. In un articolo intitolato "Rivalutazione dell'Onanismo" l'autore A. G. Lluadó, per esempio, sostiene che i 'masturbatori angosciati' possono tranquillizzarsi perché nonostante la demonizzazione dell'atto portata avanti dall'etica cristiana questo non è ne' vizio, ne' malattia. Vi è nel testo una giustificazione della masturbazione femminile visto che essa è dovuta alla riconosciuta insoddisfazione sessuale delle donne sposate o alla castità forzata dovuta a ragioni morali o economiche. (Lluadó, A.G., "Rehabilitación del onanismo" in *Estudios*, novembre 1929.

la loro compagna e ancora più disgraziati i loro figli ai quali trasmettono le loro malattie e le loro miserie (Carreras, 1936).

Il terzo peccato capitale è combattuto con grande veemenza. La relazione sessuale è un atto naturale, lecito, si ammette il piacere dell'uomo e della donna che si avvicinano al sesso come uguali, rifiutando qualsiasi relazione di dominazione. L'eccitazione sessuale non deve derivare da immagini pornografiche che scaturiscono dalla repressione, dall'idea del proibito, che scatena la lussuria.

Il terzo peccato capitale fa presa su gran parte degli uomini ma si ciba principalmente di chi lo abomina. I conventi con i loro angoli lugubri, le chiese con i loro confessionali che proteggono pensieri lascivi; le leggi della Chiesa Cattolica che proibisce ufficialmente ai suoi servitori – rappresentanti del casto Cristo- qualsiasi relazione sessuale con le donne ma fa orecchie da mercante a qualsiasi deviazione o aberrazione sessuale, sono il grande utero nel quale nasce la lussuria. (Didascalìa del disegno di Monleón “La Lujuria”, *Estudios*, n 152, abril 1936)

L'incoerenza e le deviazioni di una sessualità del clero, i crimini, la violenza sessuale, il più delle volte impunita, viene denunciata, affinché serva d'esempio per svegliare le coscienze.

Luisa Violeta, voce di *La Voz de la Mujer*, denuncia per esempio la violenza subita da una bambina da parte di un prete al quale la piccola aveva confessato di essersi masturbata

seguendo un vecchio consiglio dello stesso. L'anarchica ammonisce i genitori contro la depravazione dei sacerdoti

Genitori, [...] non mandate mai i vostri figli nei confessionali perché quegli infami cercheranno di corromperli e servirli come pasto per le loro lubriche passioni. [...] Non vedete che il confessionale è l'esca che mettono per attrarre le incaute e sacrificarle ai loro appetiti carnali? Loro le disonorano e come se non fosse sufficiente, aggiungono il disprezzo e l'insulto, questi che con il cinismo che li caratterizza ci parlano di Dio, di perdono e di tante altre farse che hanno inventato per commettere meglio le loro malvagità. (Luisa Violeta 1896.)

La mancanza di rispetto del clero nei confronti delle donne è palese, secondo le penne libertarie, quando si analizza la prostituzione. Gli studi dell'anarchico Camillo Berneri⁸ sono divulgati nella Spagna dell'inizio del secolo. L'italiano si occupa spesso del tema donna. Scrive nelle pagine della rivista *Estudios* una storia della prostituzione nella quale spiega come la Chiesa la giustifica intendendola come male necessario, cita Tommaso D'Acquino che compara le prostitute con le tubazioni di scarico di un edificio, senza queste "l'edificio si trasforma in un lago infetto e maleodorante" (Berneri, ottobre 1932). Berneri racconta storie di Papi con le loro amanti, di Papi che fondano case di lenocinio, e cerca di dimostrare che la Chiesa non ha mai combattuto seriamente il commercio di corpi femminili, ma l'ha organizzato e disciplinato.

8) Vedi, Berneri, Camillo, "La Iglesia y la prostitución" in *Estudios*, (n. 110 ottobre 1932, n. 111 novembre 1932; n. 112 dicembre 1932, e n. 114 febbraio 1933, n. 115 marzo 1933, n. 116 aprile 1933)

Nel passaggio da oggetto a soggetto della relazione sessuale la donna deve riappropriarsi del suo corpo e saper controllare e decidere le sue gravidanze. Si sviluppa in Spagna all'inizio del secolo scorso il neomalthusianismo che, riprendendo le teorie di T. R. Malthus, ripropone in chiave moderna metodi di controllo delle nascite, accettando la contraccezione. *Amatevi e non moltiplicatevi* è il titolo di un saggio di successo di María Lacerda de Moura. L'idea dell'anarchica brasiliana, generalizzata negli ambienti libertari, è che le proletarie, obbligate a produrre "carne per il cannone", schiavi, manodopera a basso costo per i borghesi e per lo Stato, devono emanciparsi, capire l'inganno delle classi sociali più agiate che non sono prolifiche per questioni economiche, per non dividere l'eredità. Lo "sciopero dei ventri" è l'azione diretta che le donne possono portare avanti non essere schiave inconsapevoli del sistema.

Sebbene il discorso sulla maternità cosciente, sulla possibilità per la donna di partorire quando può e quando vuole, fosse accettato e condiviso, non tutti nel mondo libertario appoggiavano le proposte di contraccezione o l'idea dell'aborto volontario⁹. Se quindi da un lato abbiamo una serie di saggi e articoli che spiegano e promuovono la diffusione di mezzi per la prevenzione delle gravidanze, dall'altro ci sono voci contrarie o per lo meno non dichiaratamente a favore. Il dibattito sulla scelta di metodi naturali o chimici è costante. Nel conosciutissimo opuscolo di Luis Bulffi, medico anarchico spagnolo, *¡Huelga de vientres!. Medios prácticos para evitar las familias numerosas*, (*Sciopero dei ventri! Mezzi pratici per evitare le famiglie numerose*) troviamo una difesa dei mezzi chimici e

9) Si legalizza l'aborto in Catalogna nel dicembre del 1936. Il decreto legge prevede che la donna possa ricorrere all'aborto per ragioni etiche e terapeutiche nei primi tre mesi di gravidanza e non più di tre volte l'anno.

una risposta a chi, anche tra gli anarchici prediligeva i metodi naturali:

Ci siamo emancipati dalle leggi divine perché assurde, con lo studio della fisica, ci vogliamo emancipare dalle leggi umane (la società attuale) perché sono contrarie al libero sviluppo dell'uomo, con lo studio della sociologia, cosa c'è di strano quindi nel esserci emancipati dalle leggi perniciose della natura realizzando un atto di coscienza della nostra volontà e non essere rimasti in balia di risultati contrari alla nostra volontà, con lo studio della chimica? È naturale il fulmine? È innaturale posizionare un antifulmine per evitare che questo ci distrugga e ci uccida? (Bulffi, 1923: 22)

La recente diffusione del metodo Ogino-Knaus, le discussioni conseguenti e l'accettazione da parte della Chiesa, ispirano parole ironiche che vanno a confermare l'accusa di contraddizione e ipocrisia al mondo cattolico. In "La Iglesia y el malthusianismo moderno de Ogino y Knaus" il medico naturopata J. M. Martínez afferma che la Chiesa ha una grande capacità di adattamento, dimostrata già quando, non riuscendo a sradicare culti pagani, si appropriò del paganesimo cambiando nomi degli dei e delle feste. Con il tema della contraccezione applica le stesse strategie. Dopo aver condannato le idee di Malthus, avere dichiarato guerra al piacere, all'atto sessuale, aver promosso la castità e la verginità, una volta che si scoprono i meccanismi della riproduzione umana, quando intravede la sconfitta nella lotta contro il malthusianismo, accetta il nuovo metodo naturale¹⁰

10) Nel 1932 viene pubblicato negli Stati Uniti il testo di Leo Latz *The Rhythm of Sterility and Fertility in Women* al quale seguì una seconda edizione nello stesso

Recentemente la Chiesa ha iniziato a rendersi conto che stava combattendo una battaglia perduta contro il neomalthusianismo e che questa faceva stragi nelle file cattoliche. In questi momenti critici Dio vide l'impasse nella quale si trovavano i suoi rappresentanti e decise di rivelare all'umanità un metodo «naturale» e così morale e religioso che poteva violare il «Crescete e moltiplicatevi». Il caso curioso è che Dio non ha fatto questa rivelazione al suo Vicario, come sarebbe stato logico, ma ha scelto un giapponese e un austriaco... Perché ha tardato tanti anni nel fare questa rivelazione? ... Misteri della fede... (Martínez 1936).

Tra gli anarchici, se prendiamo per esempio in considerazione le voci della famiglia Montseny, vediamo che per alcuni è più importante, nel loro discorso sulla maternità, esaltarla più che pensare di evitarla. Figure positive diventano quindi le madri nubili, le madri adottive, le adultere che hanno generato nuove vite in un momento di passione. Antonia Maymón, in linea con i Montseny afferma

Il problema è che il concetto della maternità è qui così povero e mediocre, che essa si concepisce solo come una missione fisiologica, controllata dalla legge, che rappresenta una morale arcaica e sconcertante [...]. Per compiere la sua elevata missione da madre, la donna deve solo saper conservare la sua reputazione fino al giorno del matrimonio; la legalità innanzitutto; non ascoltare il cuore in nessun caso e meno che mai credere che l'amore sia una legge naturale alla quale si deve

anno intitolata *The Sterile Period of Family Life*, che ottennero l'*imprimatur* del Cardinale George Mundelein.

sottomettere qualsiasi essere organizzato, se non vuole cadere in aberrazioni indegne e disprezzabili; tutto ciò lo deve ignorare qualsiasi giovane bene educata; la sua unica conoscenza deve consistere nel saper approfittare della migliore occasione che le si presenti per assicurarsi un ruolo onorevole nella farsa sociale. Ottenuto ciò, è abilitata ad essere madre, anche se la sua ignoranza è completa, [...]; fa lo stesso se il frutto dei suoi sbagli sarà un Nerone o un Torquemada [...]; (le donne sposate) dalla loro posizione di onorevoli matrone possono guardare con supremo sdegno le disgraziate che si concessero in un momento di passione, anche se queste siano state capaci di donare alla società un Dante o un Franklin” (Maymón 1929)

4. RITORNO ALLE ORIGINI

Quando l'uomo perse la fresca grazia dei suoi amori senza ostacoli, ingenui e primitivi; quando si deteriorò l'innocente naturalità delle sue passioni se si asfissio nelle regole morali la franca, la cordiale semplicità del piacere in piena linea con la Natura, [...], l'amore discese alla categoria di peccato. [...] Eros fu spogliato delle sue ali (Poch y Gascón 1936)

E' necessario quindi rimettere le ali ad Eros, ritornare a vivere l'amore in maniera spontanea e naturale. L'attenzione degli anarchici e delle anarchiche si sposta verso i mondi primitivi, la preistoria, la mitologia, il culto della Dea Madre e verso le abitudini sessuali delle popolazioni non 'contaminate' dal patriarcato. Vi è infatti, un'attenzione costante rivolta alla poligamia e alla poliandria di alcune società tribali e alle

pratiche di interruzione delle gravidanze o di infanticidio giustificate perché messe in atto in beneficio della comunità (Bernerì 1932).

La propaganda dell'amore libero e naturale usa anche l'immagine per svegliare le coscienze. Nella rivista *Estudios* appaiono per esempio, quattro coloratissimi disegni con didascalie del comunista Josep Renau che collabora assiduamente con la rivista anarchica, che segnalano le tappe storiche del susseguirsi della perdita di libertà dell'uomo in campo amoroso. Da un'immagine nella quale appare sullo sfondo del tempio di Afrodite una michelangiolesca Leda nell'abbraccio amoroso con Zeus trasformato in cigno, simbolo di una visione idillica dei tempi dorati, nei quali Dee e Dei non erano altro che una giustificazione divinizzata di aneliti e passioni umane, si passa alla rappresentazione dell'amore nell'illegalità nell'età medievale, nella quale "gli spasmi del coito sono oscurati dall'orribile crepitare delle fiamme dell'inferno". Nel XX secolo Dio e il denaro si identificano, l'amore si compra e si vende: ai piedi di un inquietante grattacielo, una donna 'amata', osservata da un teschio, è quasi sepolta da delle monete che cadono dall'alto. L'ultimo quadro rappresenta la speranza nell'amore del futuro ricollocato nell'ambiente che gli appartiene quello di una collettività sociale senza ostacoli al libero sviluppo della convivenza umana. (Josep Renau, *Estudios*, n.149, gennaio 1936).

Negli ambienti anarchici si ha quindi l'obiettivo di costruire una società nella quale predomina l'uguaglianza tra i sessi, non esiste la proprietà privata, non si accumulano beni in eccesso e nella quale le donne possono mettere in atto la poliandria primitiva e creare comunità matrilineari nelle quali non acquistano potere ma acquisiscono enorme importanza a

livello sociale e vengono rispettate e amate come rigeneratrici della specie.

In questa rivisitazione moderna delle primitive società raccoglitrici, si propone ciò che la sociologa e antropologa Riane Eisler, nel definire le diverse modalità di costruzione della sessualità, indica come modello partecipativo o mutuale basato sulla solidarietà e il piacere, in contrasto con il modello dominatore basato sul timore e il dolore. Libertarie e libertari tentano di scardinare quest'ultimo, fondato sulle gerarchie, la dominazione e la diffamazione del sesso e della donna. L'eroticizzazione della sottomissione femminile tipica dell'industria pornografica che porta avanti un modello dominatore non ha ragione di esistere, nell'atto sessuale non è più disumanizzato, in esso deve essere inclusa la donna come soggetto attivo, vivo e pensante.

Le polemiche che accompagnano i dibattiti sull'amore libero dell'inizio del secolo spagnolo vertono spesso su un concetto legato l'umanizzazione dell'atto sessuale. Le teorie di E. Armand o di Ryner con le loro provocazioni e estremizzazioni¹¹ mettono alla base del comportamento amoroso non il piacere della carne ma l'affinità elettiva tra le persone.

Gli anarchici vengono accusati di puritanesimo (Ackelberg 1999:203-212) ma non è contraddittorio associare la libertà in amore, il pluralismo amoroso e l'incontro della carne a qualcosa di immateriale o spirituale. Un importante passo nel considerare le relazioni sessuali naturali e positive, non legate al sordido, perverso o segreto, viene dato dal fatto

11) Alcuni punti delle teorie dell'anarchico individualista Armand, come la possibilità che le relazioni sessuali libere si possano avere anche tra parenti prossimi o che l'invito alla relazione sessuale debba essere generalmente accettato, vengono fortemente criticati e discussi nella stampa anarchica.

che si tenta di eliminare nell'uomo e nella donna del mondo libertario il senso del peccato e della dominazione nell'atto sessuale, senza che questo risulti solo, come diceva Armand, "dalla promiscuità incosciente o dalla soddisfazione animale del desiderio".

Eisler sostiene che la Rivoluzione Sessuale ha portato a forme di vita più sane e più piacevoli ma che non è riuscita a svincolare il sesso dal dominio e dalla violenza e che quindi non ha raggiunto i suoi obiettivi. (Eisler 2000:12). L'impianto teorico sulla sessualità del mondo anarchico della Spagna prefranchista si avvicinava di più al raggiungimento di tali finalità.

Se intendiamo poi, seguendo il pensiero di Foucault, la sessualità come una costruzione della modernità, vediamo che disertare i luoghi di controllo sui discorsi sul sesso, quali la chiesa e i confessionali, porta ad un silenzio sulla sessualità escludendola dal meccanismo del potere. Il sesso esce dal sistema e rivendica la sua anarchia intrinseca.

CONCLUSIONI

L'eliminazione del senso del peccato originale, causato dalla donna, restituisce all'umanità la capacità di autogovernarsi. Quando si ripensa al corpo femminile come corpo con diritti e non corrotto e demoniaco, lo si riporta in un piano di uguaglianza con il corpo maschile. Quando si associa la sessualità all'amore, al piacere, alla solidarietà, la si allontana dal meccanismo del potere. Quando non si crede più in un Dio dominatore esterno alla terra ma si ha fede in delle sagge Dee terrene, figure centrali della società e indipendenti propagatrici della specie, si distrugge il sistema.

Nel mondo prospettato dalle teorie anarchiche, la certezza della paternità diventa un'esigenza del passato, il legame di sangue perde importanza, la famiglia tradizionale si dissolve, l'eredità, il capitale, lo Stato, e Dio crollano e sulla terra emerge la figura di una donna positiva perché atea, perché anticlericale, perché infedele, perché poliandrica, perché madre di figli illegali, perché ha diritto al piacere e ha il diritto di tacere sulla sua sessualità.

Gli scritti e la militanza delle donne anarchiche promotrici di una devastatrice rivoluzione sessuale, turbarono la società rischiando di minarne le basi. La risposta alle loro proposte fu il terrore e la repressione della Spagna franchista. Le libertarie dovettero fuggire dalla loro terra per iniziare la loro vita da esiliate, accolte nella maggior parte dei casi dalle carceri o dai campi di concentramento francesi, in patria subirono violenze, morirono, i loro libri vennero bruciati, le loro voci scomparvero. Silenzio e ordine, accettazione del sistema hanno caratterizzato la Spagna franchista nella quale le donne sono tornate al 'loro' posto, sono ritornate a popolare le chiese e a confessare i peccati, sono state condannate per adulterio, si sono impegnate a non partorire o a nascondere i figli illegali. Si aspetterà anche qui quella che la storica Enrica Asquer chiama la rivoluzione candida della lavatrice, come nuovo passo verso l'emancipazione. Nella Spagna attuale, attendendo una nuova vera rivoluzione sessuale che integri sessualità con spiritualità, come quella auspicata da Riane Eisler, si iniziano a studiare e riascoltare le storie di una reale utopia proposta delle vecchie nonne libere che non volevano ne' Dio, ne' padrone, ne' marito.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ackelsberg, M. A., *Mujeres libres. El anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*, Barcelona , Virus editorial, 1999.

Álvarez Junco, J., *La ideología política del anarquismo español. (1868-1910)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1976.

Armand, E., *Cómo entienden el amor libre los individualistas*. Barcelona, Somo, 1930.

ASQUER, E., *La rivoluzione candida: storia sociale della lavatrice in Italia (1945-1970)*, Roma, Carocci, 2007.

Bakunin, M., *Obras completas*, Madrid, La Piqueta, 1977.

Barcos, J. R., *Libertad sexual de las mujeres*. Toulouse, Ediciones Universo, ¿1950?

Bernerí, C., “La Iglesia y la prostitución” in *Estudios*, (n. 110 octubre 1932, n. 111 noviembre 1932; n. 112 diciembre 1932, e n. 114 febbraio 1933, n. 115 marzo 1933, n. 116 aprile 1933).

Bernerí, C., “El infanticidio y el aborto en los pueblos primitivos” in *Estudios*, n. 105, Valencia, maggio 1932, pp.11-12.

Bulffi, L., *¡Huelga de vientres! Medios prácticos para evitar las familias numerosas*. Barcelona, Salud y Fuerza, 1923.

Carreras, E., “Consecuencias de la moral religiosa” in *Tierra y Libertad*, Barcelona, 10 settembre de 1936.

Eisler, R., *Sexo, mitos y política del cuerpo*, México, Pax Editorial, 2000.

Feijoo, C., (Ed.), *La voz de la mujer. Periódico comunista-anárquico*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2002.

Ghera, P., “Nosotras a vosotras”, 27 marzo 1896, in Feijoo, C. (Ed.), *La voz de la mujer. Periódico comunista-anárquico*,

Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2002, pp.88-90.

Gutiérrez Molina, J. L., *Se nace hombre libre. La obra literaria de Vicente Ballester*. Cádiz, Diputación de Cádiz, 1997.

Lacerda de Moura, M., "Religión y Catolicismo, in *Estudios* n. 101, Valencia, gennaio 1932, pp. 47-48.

---, "La sujeción de la mujer y el predominio religioso y capitalista", in *Estudios* n. 121, Valencia, settembre 1933, pp. 18-19.

---, "La concepción ryneriana del amor. El amor plural frente a la camaradería amorosa" en *Estudios*, n. 129, Valencia, maggio 1934, pp. 22-23.

---, "La mujer nueva y la moral sexual" in *Estudios*, n. 130, Valencia, giugno 1934, pp. 23-24.

---, *Amaos y no os multipliquéis*. Valencia, Biblioteca de Estudios, 1936?.

Litvak, L., *Musa Libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español, (1880-1913)*. Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2001.

Lluradó, A.G., "Rehabilitación del onanismo" en *Estudios*, n. 148. Valencia, dicembre 1935, pp. 20-22.

Mañé, T., *A las proletarias*, Biblioteca de La Question Sociale, Buenos Aires 1896.

---, "La más grande de las conquistas", 27 marzo 1896a, in Feijoo, C. (Ed.), *La voz de la mujer. Periódico comunista-anárquico*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2002, pp.90-91.

Martí, A., "Una extraña infidelidad" en *Estudios*, n.160, Valencia, gennaio 1937, pp.57-58.

Martín Arjona, J., "El templo sin Dios" in *Estudios*, n. 71, Valencia, luglio 1929, pp. 19-20.

Martínez, J.M., “La Iglesia y el neomalthusianismo moderno de Ogino y Knaus” in *Estudios*, n.157, Valencia, ottobre 1936, pp.25-27.

Martínez Ruiz, J., “El Cristo nuevo” en *El Porvenir del Obrero*, 8 de febrero de 1902.

Maymón, A., *Madre*. Barcelona, La Revista Blanca, (La Novela Ideal, n.14), 1925.

---, “Buscando a sus padres” in *Estudios*, n. 65, Valencia, gennaio 1929, pp. 52-53

---, *Esbozo racionalista*. Mislata (Valencia), Ateneo Científico de Divulgación Social de Mislata, 1931.

Montseny, F., *La mujer, problema del hombre*. Barcelona, La Revista Blanca, 1932.

Ocaña, F., “Ciencia y Religión” in *Estudios*, n. 98, Valencia, ottobre 1931, pp.15-17.

Poch y Gascón, A., *La vida sexual de la mujer. Pubertad, noviazgo, matrimonio*. Valencia, Col. Cuadernos de Cultura n. LVI, 1932.

---, “Elogio del amor libre” en *Mujeres Libres*, n. 3 julio de 1936.

Sandín, P. , *Esposa, madre y señora del hogar*, Madrid, El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1931.

Soriano, I.; Madrid, F., *Antología documental del anarquismo español*, Volumen VI, Tomo 1. Disponible en Internet en <http://www.cedall.org>. [20 agosto 2011].

Violeta, L., “En el confesionario”, 20 febbraio 1896, in in Feijoo, C. (Ed.), *La voz de la mujer. Periódico comunista-anárquico*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2002, pp.75-77.

Zarcone, P., *Spagna Libertaria*. Bolsena VT, Massari, 2007.

AUTRICE/TRADUTTRICE: LA CREATIVITÀ
FEMMINILE NELLA TRADUZIONE.
PER UNO STUDIO DELLA RICEZIONE
DELLA LETTERATURA ITALIANA
CONTEMPORANEA ATTRAVERSO LE
TRADUTTRICI¹

Assumpta Camps
Universitat de Barcelona

VIVERE COME SCRIVERE, SCRIVERE COME
TRADURRE: MARIA AURÈLIA CAPMANY

Scrittrice di romanzi, saggi e teatro, insegnante, giornalista, presidente del PEN Club catalano (1979-1983), traduttrice di più di venti titoli (di autori francesi, inglesi, americani e italiani), e donna di forte impegno politico e militanza femminista, Maria Aurèlia Capmany (Barcellona 1918-1991) è una personalità indubbiamente forte e provocatrice del nostro secondo Novecento, che rompe da più punti di vista gli stereotipi della Spagna del regime di Franco.

La Capmany esordì nella clandestinità del dopoguerra, come finalista del “Premio Joanot Martorell” (1947) con il romanzo *Necessitem morir* (pubblicato solo in 1952 per le difficoltà dell’edizione in catalano all’epoca). Vinse il premio finalmente l’anno dopo con il romanzo *El cel no és transparent* (1948, pubblicato in 1963). Ciò nonostante, il suo prestigio come scrittrice arrivò anni più tardi, con titoli quali *Betúlia*,

1) Questo saggio fa parte della ricerca svolta nell’ambito del Progetto FFI2009-10896 finanziato dal Ministero spagnolo, e sotto la direzione della Dott.ssa Assumpta Camps.

El gust de la pols e *Un lloc entre els morts*, quest'ultimo "Premio Sant Jordi".

La Capmany fa parte della Generazione degli anni 50. In ambito catalano, questo gruppo, con scrittori quali Jordi Sarsanedas, Josep M^a Espinàs, Juan Perucho o Manuel de Pedrolo, e, fra le donne, Teresa Pàmies, Concepció Maluquer, Dolors Orriols, Maria Beneyto...., conforma una generazione molto colpita all'inizio dalla censura franchista, che si apre strada con grandi difficoltà nel dopoguerra spagnolo, riprendendoe la tradizione romanziera esistente in lingua catalana, sospesa con la Guerra Civile spagnola. L'opera della Capmany degli anni 40 e 50 sperimenta in nuove tecniche, abbandona il realismo psicologista tradizionale, si addentra in temi di stampo esistenzialista, dove i personaggi, soprattutto femminili, soffrono di crisi d'identità e vivono in un intorno ostile al loro pieno sviluppo personale per le imposizioni e convenzioni sociali del momento. Sarà nel decennio dei 60 quando la Capmany deriverà schiettamente verso il femminismo (grazie alla lettura di Simone de Beauvoir soprattutto, di Virginia Woolf). I suoi romanzi di quest'epoca abbandonano il tono esistenzialista e mostrano una più profonda preoccupazione per la descrizione sociale accurata e per il contesto storico della vicenda narrata.

Il lavoro della Capmany come traduttrice è un prolungamento della sua scrittura. Si sviluppò in un breve periodo negli anni 60, e si collegò strettamente e dall'inizio alla nascita della casa editrice di Barcellona Edicions 62, creata, come il suo nome indica, in 1962. Questo nuovo progetto editoriale si orientò dall'inizio verso la modernizzazione dell'editoria in catalano, sotto l'impulso e il consiglio critico di Josep M^a Castellet. Proprio in questo contesto di vera "rottura culturale" (PONS 2000: 170), che dà il via alla traduzione

al catalano di molti autori contemporanei di tutte le lingue (i quali verranno pubblicati nella collana, ormai classica, “*El balanci*”), s’inquadra il contributo della Capmany alla nuova casa editrice. Dal 1962 al 1969, Edicions 62 pubblicò maggiormente traduzioni, con la volontà esplicita d’introdurre nel mercato catalano, da una parte, romanzieri stranieri con un’estetica rinnovatrice, e dall’altra, saggi rilevanti per il pensiero marxista, sia come strumento di comprensione del reale, sia come bade per la teorizzazione letteraria. Quanto all’ambito italiano, vanno segnalati nel primo caso romanzieri quali Vittorini, Pavese, Pratolini, Calvino, Cassola...; e nel secondo caso, gli scritti di Gramsci.

Come abbiamo anticipato, la Capmany cominciò a tradurre per Edicions 62 sotto l’invito di J.M. Castellet subito dopo la creazione della casa editrice, cioè in 1963, e per motivi all’inizio soprattutto economici, poiché aveva lasciato il lavoro come insegnante nella scuola “*Isabel de Villena*” di Barcellona. Da questo momento in poi, si moltiplicarono le traduzioni che realizzò in modo quasi frenetico, le quali corrispondono tutte quante alla tappa compresa fra il 1963 e il 1968. Il suo lavoro come traduttrice ebbe un notevole influsso sulla Campany. Secondo la critica, il realismo che praticavano gli scrittori della generazione della Capmany era direttamente risultante dai romanzieri italiani, i quali, del resto, avevano a sua volta importato dall’America un’estetica, uno stile, un modo di narrare (PONS 2000: 171). Questa tappa corrisponde, d’altra parte, agli anni più riusciti della sua opera letteraria. E l’influsso del suo lavoro come traduttrice si sente fortemente nella sua narrativa non solo per i temi trattati, ma soprattutto per l’approccio a essi, che cambia sostanzialmente nel decennio dei 60, così come per lo stile, e, non in minor misura, per la nozione stessa del mestiere di scrivere, che si profila nella

Capmany in quegli anni sulla scia degli scrittori che traduce. In modo tale che sarebbe valido sostenere nel caso della Capmany, che per lei, in quegli anni, vivere era sinonimo di scrivere, e scrivere lo era di tradurre.

LE TRADUZIONI DI CAPMANY DALL'ITALIANO

Le traduzioni dall'italiano della Capmany sono abbondanti, come vedremo. Ciò nonostante, le prime traduzioni che lei pubblicò per Edicions 62 furono dall'inglese: *Carambolades*, di Fred Kassak, e *Mà forta*, di Terry Stewart, per essere precisi. Non sarà fino a un secondo momento quando comincerà a tradurre opere italiane, soprattutto romanzi.

I titoli italiani da lei tradotti sono i seguenti:

Come vediamo, sono molti titoli che appaiono, nella più grande maggioranza in un intervallo brevissimo di appena due anni (e non sono consecutivi, poiché vengono intercalati da altre sue traduzioni di autori di altre lingue, quali Simenon, Pierre Véry, James M. Cain, Marguerite Duras...). Per quanto riguarda all'italiano, si tratta di romanzieri soprattutto del dopoguerra,² i quali, ciò nonostante, si presentano al pubblico attraverso queste traduzioni con un *décalage* a volte notevole. Così avviene, per esempio, nel caso di Vasco Pratolini, e in modo speciale con *Metello*, opera che, com'è noto, rappresenta una presa di posizione in favore di un realismo di stampo sovietico completamente *démodé* in 1966. In genere, la distanza

2) Non siamo d'accordo con C. Arenas quando presenta le traduzioni dall'italiano della Capmany inquadrate solo all'interno del Neorealismo italiano (Arenas 2007: 19-28). I titoli tradotti sono abbastanza eloquenti per offrire, a nostro avviso, un'analisi più sottile e meno schematica del fenomeno.

temporale di queste traduzioni nei riguardi degli originali è importante, e in certi casi molto rilevante (basta pensare, per esempio, a *Conversazione in Sicilia*, scritto in 1936 e pubblicato a puntate su *Letteratura* fra il 1938 e il 1939, e solo in volume nel 1941, anche se inizialmente con il titolo *Nome e lacrime* per l'Editoriale Parenti). Ma soprattutto si tratta di una distanza temporale che confronta il lettore catalano con un testo fuori del contesto storico nel quale è sorto, rendendolo inattuale, quale un classico contemporaneo ineludibile in qualsiasi repertorio letterario. I motivi di questa quasi "inadeguatezza" sono chiari, poiché la censura franchista aveva vietato per anni non solo la traduzione di questi autori (alcuni di essi schiettamente identificati come scrittori di sinistra), ma anche la traduzione al catalano in genere. Solo con la discreta liberalizzazione che avviene nell'ambito culturale spagnolo negli anni 60, si riuscì a offrirli al pubblico ispanico, e in più in lingua catalana.

Uno degli autori che si presenta per la prima volta in catalano in questo momento è Pavese, tradotto dalla Capmany in 1965. Si tratta di un autore che sarà poi rilevante per altri scrittori catalani, quale Gabriel Ferrater. In effetti, la traduzione della Capmany, *La lluna i les fogueres*, viene pubblicata per la prima volta in 1965³ all'interno della collana "El balanci" (della quale abbiamo parlato sopra). Per la rilevanza di questa traduzione in ambito catalano, vogliamo occuparci in seguito dello studio di questa parte del lavoro di traduzione svolto dalla Capmany, analizzandolo all'interno della ricezione pavesiana in Spagna, nel contesto di arrivo della letteratura catalana, e nell'operazione traduttiva proposta dalla Capmany.

3) Non è corretta l'informazione che offre Agustí Pons (Pons 2000: 177), secondo la quale questa traduzione appare in 1978. La data di pubblicazione di essa è il 1965; 1978 corrisponde all'anno della seconda edizione della stessa.

L'OPERA DI PAVESE IN SPAGNA SOTTO IL REGIME DI FRANCO

Gli inizi della ricezione spagnola di Cesare Pavese si devono situare verso la fine degli anni 50, all'interno della cosiddetta "Escuela de Barcelona"⁴ e dell'apertura poetica di alcuni dei suoi membri, in modo particolare di José Agustín Goytisolo.⁵ Le prime traduzioni della sua opera poetica sono del 1959, quando "Papeles de Son Armadans" pubblica *Seis poemas* di C. Pavese, nella traduzione di J. A. Goytisolo. I poemi tradotti in quell'occasione sono: 1) "Una generación" ["Una generazione"], 2) "Tolerancia" ["Tolleranza"], 3) "La muchacha campesina" ["La puttana contadina"], 4) "Vendrá la muerte" ["Verrà la morte e avrà i tuoi occhi"], 5) "Los montes" ["Tu non sai le colline"] y 6) "Mujer (Fragmento del poema *La terra e la morte*)" ["Hai viso di pietra scolpita"].⁶ Mentre che il primo appartiene al *corpus* iniziale di *Lavorare stanca*, il secondo e il terzo corrispondono ai componimenti aggiunti alla prima raccolta poetica, e il quinto e il sesto sono tratti da *La terra e la morte*. Da questo nucleo iniziale di traduzioni deriva la prima antologia poetica dell'opera di Pavese, nella traduzione spagnola di J. A. Goytisolo, pubblicata a Santander

4) Con riferimento alla "Escuela de Barcelona", vedasi, fra altri saggi, Riera, C. 1988. *La Escuela de Barcelona*. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: *El núcleo poético de la generación de los 50*. Barcellona: Anagrama.

5) Sull'influsso di Pavese nell'opera di J. A. Goytisolo, vedasi, Virallonga, J. 1992. *J. A. Goytisolo vida y obra: De la luz del retorno a las noches proscritas*. Madrid: Libertarias-Prodhuvi; y Muñoz, J. 1996. *Presencia y difusión de la literatura italiana en la obra de José Agustín Goytisolo*, in: Perez Lasheras, A.; Beltran Almeria, L. & Pueo, J.C. *Actas del Congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética"*. Vol. II: *Compañeros de viaje*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 417-428.

6) Pavese, C. 1959. "Seis poemas". *Papeles de Son Armadans* (Madrid-Palma de Mallorca), XXXV: 183-192.

nel 1962, e posteriormente riedita dalla casa editrice Plaza & Janés di Barcellona in 1971 (1^a ed.) e in 1980 (2^a ed.).⁷

Dobbiamo, quindi, considerare la fine degli anni 50 e gli inizi dei 60 come il punto di partenza di questa ricezione spagnola di Pavese, la quale avviene prevalentemente a Barcellona, e che darà i suoi frutti non solo nel campo della traduzione, ma anche della produzione letteraria di alcuni dei poeti più rilevanti di quella generazione in ambito ispanico.⁸

Nei primi mesi del 1965 appaiono a Torino i numeri 3-4 della rivista *Sigma*, dedicati interamente a Pavese. Non è una coincidenza, ma anzi una mostra degli stretti rapporti esistenti fra il nostro paese e l'Italia, che lo stesso anno siano tradotti e pubblicati in catalano, per la prima volta in Spagna, due dei romanzi dell'autore italiano: *El diable als turons* (dalla casa editrice Proa di Barcellona, riputata come "quella più importante della Penisola all'epoca"), in una traduzione a cura di Edmon Vallés, e *La lluna i les fogueres* (dalla casa editrice Edicions 62, pure di Barcellona), traduzione a cura di Maria Aurèlia Capmany, come abbiamo visto.

Il 1966 è un anno in cui si sente che, in fatto di traduzioni, in Spagna, e particolarmente nella Catalogna, le cose stanno cambiando. Nel mese di maggio dello stesso anno, dopo la festa del libro, si parlava già abbondantemente di una casa editrice apparsa tre anni: "Edicions 62". E nel parlare del suo lavoro compiuto nei suoi primissimi anni di vita, si lodava soprattutto il fatto d'aver versato al catalano i migliori autori e romanzi dell'epoca.

7) La seconda edizione è del 1980, e non del 1985, come si legge in Muñoz 1996: 421.

8) Vedasi Muñoz 1996: 423-426. Muñoz parla, in concreto, delle prime raccolte di J. A. Goytisolo: *El retorno*, *Salmos al viento* y *Claridad*.

Proprio in questo contesto di una gran rilevanza delle traduzioni di narrativa contemporanea straniera bisogna analizzare l'edizione delle traduzioni dei romanzi di Pavese ai quali abbiamo accennato. Il critico J. Triadú, in un articolo apparso sulla rivista *Serra D'Or* in aprile del 1966 intitolato "Pavese molts anys després", si sforza per introdurre la figura e l'opera dello scrittore italiano ai nuovi lettori catalani. Le prime traduzioni di Pavese apparse in Catalogna, informa Triadú nel suo articolo, furono scritte dall'autore a poca distanza l'una dall'altra, e meno di due anni prima della sua morte. La morte (della quale si parlò tanto e tante volte, soprattutto del suicidio, tanto che diventò un tema essenziale di tutta la sua opera per una parte importante della critica spagnola), lo portò a scrivere, cinque mesi prima di suicidarsi, il poema che assegna il nome alla raccolta pubblicata postuma con il titolo *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Nella sua critica, Triadú traduce e trascrive questa composizione lirica per i lettori della rivista, per continuare poi a parlare dello scrittore-poeta solo come il "profeta della morte e del suicidio" dall'adolescenza, assimilando completamente vita e opera. Ovviamente il drammatismo della morte di Pavese -ciò che lui stesso chiamò "un omicidio timido"-, accaduta, com'è noto, il 27 agosto del 1950 in un albergo di Torino, pochi mesi dopo aver ottenuto il Premio Strega, ossia poco dopo la sua consacrazione come scrittore, concentra in modo quasi assoluto l'attenzione del critico catalano, abitualmente più preoccupato per la biografia che per la dimensione letteraria degli autori, in un modo tale da giustificare l'insieme dell'opera pavesiana. Nonostante tutto, è pur vero che quest'articolo costituisce il primo tentativo di dare una più completa immagine dello scrittore attraverso la sua opera non ancora tradotta al catalano, ripassandola quasi titolo per titolo. Riproduce persino un confronto cronologico

e critico dell'opera letteraria di Pavese, articolato dallo stesso scrittore, e ciò gli permette di affermare, contrariamente all'immagine di scrittore neorealista che si era consolidata tra di noi, che: "Les dues obres de Pavese publicades fins ara en català figuren [...] entre les que l'autor classifica dins l'apartat atribuït a allò que anomena "realitat simbòlica".⁹ Quasi alla fine del suo articolo il critico aggiunge:

Pavese no és un poeta ni un novel·lista, sinó un narrador situat entre el conte i la novel·la breu. Llevat de l'impressionant *Paesi tuoi* (i que potser podríem traduir per "Terra natal"), que és del 1941, tota la seva obra narrativa, [...] es publica els quatre anys darrers de la seva vida, o és pòstuma, com la novel·la *Foc gran*, inacabada i escrita en col·laboració. [...] Pavese, que arriba avui a nosaltres un bon xic tard, constituirà una revelació, sens dubte, per a molts. La trigança no és atribuïble, en principi, a una falta d'interès per la literatura italiana, ací on tinguérem Moravia tan d'hora, i fins i tot Bontempelli, i Grazia Deledda i tot. Però aquesta mena de reflexió ens portaria qui sap on.¹⁰

9) "Le due opere di Pavese pubblicate per il momento in catalano sono [...] fra quelle che l'autore classifica come appartenenti al gruppo attribuito alla chiamata 'realità simbolica' " (La traduzione è mia).

10) "Pavese non è un poeta né un romanziere, ma un narratore fra la novella e il romanzo breve. Tranne che per l'impressionante *Paesi tuoi* (e che forse si potrebbe tradurre come "Tierra natal"), il quale è del 1941, tutta la sua narrativa, [...] è stata pubblicata negli ultimi quattro anni della sua vita, oppure postumamente, come il romanzo *Fuoco grande*, incompiuto e scritto in collaborazione. [...] Pavese, che oggi ci arriva abbastanza tardi, costituirà una rivelazione, senz'altro, per molti. Il ritardo non è attribuibile, in principio, a una mancanza d'interesse per la letteratura italiana, qui dove abbiamo avuto Moravia così presto, e anche Bontempelli, e persino Grazia Deledda. Ma questo tipo di riflessioni ci porterebbe chi sa dove" (la traduzione è mia).

Non c'è dubbio che il critico fa riferimento all'impossibilità di tradurre in Spagna prima del 1966 un autore ritenuto comunista. In effetti, verso la metà degli anni 60 si comincia a osservare che il regime di F. Franco si apre ad autori e opere fino allora direttamente vietati dalla censura. Questo favorisce l'introduzione di certi autori in Spagna, tra i quali Pavese.

Una mostra di quanto si è detto è l'edizione del 1965 di *La lluna i les fogueres*, che abbiamo già rilevato all'inizio, quasi contemporanea alla traduzione di *El company*, del 1967, e a quella di *El bell estiu*, tutte quante pubblicate dalle case editrici barcelloinesi Edicions 62 e Edicions Proa, le prime a offrire Pavese al lettore catalano.

In questo contesto avviene qualche anno dopo (in 1968) l'edizione della traduzione spagnola del romanzo *La playa*, a cura di Juan Antonio Masoliver, pubblicata a Barcellona da Seix Barral. Non ci risulta che nessun articolo venisse dedicato a questa pubblicazione, apparsa in coincidenza con l'edizione delle opere complete di Pavese in Italia. Ciò nonostante, va segnalato che Pavese era già conosciuto tra di noi in lingua spagnola grazie a traduzioni anteriori arrivate clandestinamente dall'Argentina in territorio spagnolo.

Poco dopo, in 1969, esce sempre a Barcellona ma in catalano la traduzione di *L'ofici de viure*, tradotto da Bonaventura Espinosa e edito da Anagrama.

Nello stesso 1969, a Barcellona, la casa editrice Destino pubblica *El bello verano*, che comprende, come l'edizione torinese del 1949, tre romanzi: "El bello verano" (che darà titolo al libro), "El diablo sobre las colinas" e "Entre mujeres solas".

In 1970 vengono riediti *El bello verano* e *La playa*. D'altra parte, sempre in 1971, la casa editrice Salvat di Barcellona

edita *El bello verano* ed *El diablo sobre las colinas*. Ma la novità più importante quell'anno è la pubblicazione di un'antologia poetica di Pavese in edizione bilingue (italiano-spagnolo) con traduzioni di José Agustín Goytisolo, pubblicata a Barcellona da Plaza & Janés. Il volume antologico comprende vari poemi di *Lavorare stanca*, scritti tra il 1930 e il 1940, e altre poesie che appartengono al corpus di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, secondo la raccolta poetica di Pavese, pubblicato postumamente.

In 1972 appare un nuovo titolo di Pavese. La casa editrice Alianza, a Madrid, presenta una traduzione di A. Sánchez-Gijón del *Ciau Masino*, un romanzo scritto dall'autore in 1932, ma pubblicato solo postumamente in 1968 in Italia.

D'altro canto, in 1973 abbiamo la riedizione, da parte di Salvat, di *El bello verano*, e la novità dell'edizione del Pavese epistolare. *Cartas 1926-1950* esce in due volumi, pubblicate dalla casa editrice di Madrid Alianza Tres, in traduzione a cura di un nome ricorrente nella traduzione dall'italiano allo spagnolo negli anni della Transizione: Esther Benítez.

Il 1975, l'anno della morte di F. Franco, trascorre senza grandi novità bibliografiche per quanto riguarda Pavese. A Barcellona, Edicions 62 edita e riedita *El company* in due diverse collane, e Seix Barral riedita *La playa*, opere già conosciute dal pubblico catalano. Dopo questa data arriveranno, certo, tante altre traduzioni di Pavese, ma questo corrisponde già a un altro periodo.

IL CONTESTO LETTERARIO DI ARRIVO NELLE TRADUZIONI DALL'ITALIANO DI CAPMANY

Le traduzioni dall'italiano realizzate da Maria Aurèlia Capmany avvengono maggiormente fra il 1965 e il 1967. Il

panorama letterario spagnolo era dominato allora dal realismo nel dopoguerra, momento nel quale il tema bellicista si abbandona intorno al 1940-1941. In effetti, *La familia de Pascual Duarte* (1942), di Camilo José Cela, iniziò un cambiamento di tendenza che si consolidò nel giro degli anni 1943-1945 con altri autori (come il molto elogiato romanzo *Nada* di Carmen Laforet, in 1945). La nuova tendenza aspirava a un'estetica che permettesse di nominare le cose per il loro nome. Era in fatti un'epoca specialmente contraria allo sperimentalismo narrativo, e schiettamente favorevole al realismo, persino al "tremendismo" o realismo crudo, come scelta allo stesso tempo estetica e ideologico-politica.

La chiamata "Generación del medio siglo" o Generazione dei 50 alla quale fa parte la Capmany, continuò lo stesso gusto per il realismo, corrente che si consolidò in 1956 con *Il Jarama* di Rafael Sánchez- Ferlosio. Va segnalato che l'estetica realista era una scelta di resistenza per molti di questi autori durante la dittatura di Franco, i quali combattevano la retorica del regime con la preferenza per il "sermo humilis", cioè, lo stile umile, l'uso di colloquialismi e registri popolari. Si preferiva un narratore-testimone, preoccupato per la verità del reale.

I primi tentativi di rinnovamento avvengono nella seconda metà degli anni 50, quando la Spagna s'inserisce di nuovo nell'orbita internazionale dopo la tappa di autarchia, e avviene una timida liberalizzazione culturale dopo il 1956, contemporanea all'apertura verso gli esiliati politici. Questi cambiamenti coincidono con le trasformazioni sociali ed economiche della seconda metà dei 50 nel nostro paese. E coincidono anche con l'apparizione di una nuova generazione letteraria, che coindivide preoccupazioni e temi simili, orientata a offrire il testimonio di una società quale la spagnola dalla coscienza etica e civile. Certamente, in essi si apre

strada una visione della letteratura come strumento politico, e in questa dimensione della letteratura si scopre la nozione del mestiere di scrittore come un “engagement” in senso schiettamente sartriano. Per la verità, il Sarte esistenzialista non ebbe un grande influsso in Spagna, ma sì come saggista, e non c'è dubbio che il divieto sulla sua opera operò come grande stimolo in una parte importante dell'intellettualità spagnola dell'epoca. In questa linea, che comprende la letteratura come strumento per diffondere un atteggiamento critico indispensabile per la trasformazione sociale verso un ordine più giusto, s'inserisce anche l'importante riflessione sul romanzo che avviene all'epoca in ambito ispanico. Da questo punto di vista va ricordato il contributo fondamentale di Juan Goytisolo, pubblicato inizialmente sulla rivista *Destino* (1956-1957), e poi in volume col titolo *Problemas de la novela* (1959). Nel suo saggio, si vendica il realismo spagnolo della seconda metà del Novecento (Galdós, Baroja...), al tempo che si postula una letteratura realista d'ispirazione cinematografica, sotto l'influsso del Neorealismo italiano.

Questa corrente prende forza alla fine dei 50 con la creazione della collana “Biblioteca Breve” della casa editrice Seix Barral di Barcellona. E si conferma con altri episodi importanti: l'istituzione del Premio Nadal, il sorgimento di molte critiche in questo senso sulle riviste letterarie dell'epoca (per esempio, coincide con il cambiamento di tendenza in una rivista importante come *Acento cultural*, l'ultima delle riviste del SEU, il Sindacato degli Studenti), e l'inizio delle conversazioni poetiche organizzate da Camilo José Cela a Formentor (Maiorca), le quali raccoglievano le personalità letterarie più rilevanti e innovative dell'epoca. Questi incontri a Formentor ebbero continuità. Si organizzò un altro incontro per trattare sul romanzo il 26-29 maggio 1959, e si

consolidarono come uno degli appuntamenti più importanti della scena letteraria e culturale spagnola sotto il regime di Franco da questo momento in poi. In essi parteciparono molti scrittori italiani, quali Calvino, Ungaretti, Vittorini... Negli incontri a Formento, si profilavano in pratica due posizioni confrontate: nella prima, rappresentata da Vittorini, si difendeva un marxismo indipendente che vendicava la funzione sociale della letteratura; nella seconda, sulla scia di A. Wilson, si preferiva il rispetto delle condizioni endogene del romanzo. Va ricordato che da questi incontri si derivò la creazione di due importanti premi letterari a Maiorca: uno promosso dalle principali case editrici internazionali del momento (compresa Einaudi), il quale in 1962 vinse Dacia Maraini; e l'altro, titolato "Prix International de Létterature", che vinse C. E. Gadda.

In questi colloqui, naturalmente organizzati sempre con il *boicot* del regime di Franco, si trattava apertamente di autori vietati, come per esempio Calvino, Moravia, Vittorini, Pavese... Questi sono gli anni in cui si consolida questa corrente realista, grazie, in gran parte, all'attenzione che le prestò la casa editrice Seix Barral, con Carlos Barral e J. M. Castellet in primo luogo. La sua collana "Biblioteca Breve", per esempio, era soprattutto dedicata alla letteratura straniera, e offriva un'immagine schiettamente moderna, sempre sotto l'ossessione di un "aggiornamento" estetico e anche civile, quale difendeva all'epoca J. M. Valverde. Nel numero cinque della collana si pubblicò, per esempio, *La coscienza di Zeno*. In genere, la narrativa italiana ci ebbe sempre un ruolo molto importante, poiché pubblicò traduzioni di Pavese, Ennio Flaiano, Tommaso Landolfi, Mario Pomilio, Renzo Rosso, C.E. Gadda e P.P. Pasoli. D'altra parte, il premio che

si collegava a questa collana, si riteneva un premio letterario importante e specializzato.

Gli scrittori di questa generazione spagnola erano maggiormente realisti, ma non sempre coindividevano la stessa nozione di “realismo”. Nella chiamata “Generación del medio siglo” si distingue, in effetti, una tendenza neorealista e una che difende un realismo sociale. Nella prima, di stampo più umanitario, la critica sociale si scopre più sottile. Ma in ambedue la denuncia della situazione operaia e la condanna dell'amoralità borghese si consolidano come i grandi temi di una letteratura che in grande misura mira a costituirsi come la voce dei diseredati. In tutte e due correnti letterarie, ciò nonostante, l'influsso del cinema neorealista italiano è importantissimo. A dire il vero, il Neorealismo cinematografico fascina negli anni 50 in Spagna, allo stesso modo che i romanzi di Vittorini, Moravia, Pratolini o Pavese. I giovani scrittori spagnoli si nutrivano delle traduzioni che la *Revista Española* o *Laye* offrivano di questi autori. Gli incontri sul romanzo tenutosi nell'Hotel Formentor di Maiorca (soprattutto il colloquio sul romanzo di 1960, e quello intorno al tema “Letteratura e Realtà” in 1963), la creazione di collane di narrativa quali “Biblioteca Breve”, e di premi letterari importanti, saranno decisivi nella consolidazione del realismo nella narrativa spagnola. Non c'è nessun dubbio che il ruolo avuto dalla letteratura italiana in questo processo è di prim'ordine.

Con tutto, agli inizi degli anni 60, si comincia a sentire una certa fatica del realismo, e soprattutto la costatazione della scarsa effettività della dimensione politica di questo progetto letterario. Il realismo critico svanisce già dall'apparizione del romanzo *Tiempo de silencio* (1961) di Martín Santos, e pian piano lungo il decennio dei 60, anche se è vero che persisterà fino ai 70. L'inflessione nel panorama narrativo spagnolo

è profonda, ciò nonostante, poiché gli stessi che l'avevano difeso nel passato (Barral, Castellet), condannano con forza la corrente realista a metà degli anni 60. Tanto è vero che nella tavola rotonda organizzata da *Cuadernos para el Diálogo* in 1970, la lotta fra le due posizioni è già più che evidente. In 1972 la letteratura sociale si ritiene già una scelta estetica obsoleta. Naturalmente, in questo processo un aspetto decisivo è l'irruzione, già dagli inizi degli anni 60 (*La ciudad y los perros*, di Mario Margas Llosa è del 1962), e soprattutto nella seconda metà del decennio, della letteratura latinoamericana, che contribuisce a liquidare il realismo del dopoguerra in ambito ispanico, proponendo una nuova narrativa sperimentale.

Questo è il contesto nel quale avvengono le traduzioni della Campany degli scrittori italiani che abbiamo visto. Come abbiamo già rilevato, esiste un importante *décalage* temporale fra queste traduzioni e gli originali. Se a questo fatto si aggiunge l'analisi che abbiamo appena fatto, il risultato è che si avverte un doppio *décalage* in queste traduzioni dall'italiano della Capmany, le quali in grande misura arrivano al lettore catalano "fuori epoca".

STUDIO DELL'OPERAZIONE TRADUTTIVA INTRAPESA DALLA CAPMANY NEI RIGUARDI DI LA LUNA E I FALÒ DI CESARE PAVESE

La traduzione al catalano di *La luna e i falò* che realizzò la Capmany nei primi anni sessanta è una delle più importanti della sua produzione. Per questo motivo, abbiamo ritenuto interessante analizzare più particolareggiatamente qual è stato il suo lavoro come traduttrice a proposito di questo romanzo; un lavoro che, del resto, in molti aspetti è estrapolabile ad

altre traduzioni sue, e in modo particolare a quelle svolte dall'italiano.

In questa traduzione, come avviene in altre suoi lavori e nella sua stessa opera creativa, il lettore si confronta con un largo uso di una lingua catalana carica di colore locale e ripiena di espressioni colloquiali che erano molto abituali prima della Guerra Civile spagnola, e che all'epoca erano ancora abbastanza comuni in aree contadine, ma non tanto frequenti in un registro letterario. L'uso di queste espressioni è molto abbondante qui, ed è senz'altro sintomatico della sua volontà di interpretare la colloquialità del testo originale. Mostra, in più, il desiderio di avvicinare l'originale al lettore catalano, mantenendo, al tempo stesso, una chiara scelta estetica in favore di una lingua meno contaminata dalla neutralità espressiva che i tempi moderni –e gli anni di clandestinità durante il regime di Franco– avevano imposto al catalano. Questo tratto è ricorrente, ma qui, per evidenti motivi di spazio, offriremo solo alcuni esempi: “dalla campagna” (7) > “de fora vila” (5),¹¹ “da giovanotto” (10) > “quan era fadri” (9), “un pugno in testa e una parola del massaro non me li levava nessuno” (65) > “un carxot o un reny del masover no me'l treia ningú” (79), “che non erano in gamba” (88) > “que no sabien campar-se-la” (106), eccetera. A volte ciò non riguarda solo il piano semantico, ma anche la costruzione intera della frase, trasformando un complemento aggettivale modale in un'espressione avverbiale con un valore simile: “e allora così

11) Si cita sempre dalle seguenti edizioni: per l'originale, Pavese, Cesare (1950). *La luna e i falò*. Torino: Einaudi (“I coralli”); per la traduzione, Pavese, Cesare (1965). *La lluna i les fogueres*, traduzione al catalano a cura di Maria Aurèlia Capmany. Barcellona: Edicions 62 (“El Cangur”). Il numero fra parentesi indica la pagina. Vengono sottolineate le espressioni o parole più rilevanti nei riguardi della traduzione.

nudo dovevo correre a nascondermi” (65) > “i llavors bo i despullat havia de córrer a amagar-me” (78-79).

Non c'è dubbio che questo tratto conferisce un particolare “colore” alla traduzione della Capmany (alle “sue traduzioni”, perché è estensivo ad altre, come dicevamo), e ha fatto sì che abitualmente si ritenessero come traslazioni particolarmente riuscite. Era da aspettarsi da una traduttrice che non è una professionista, ma che è a sua volta una scrittrice. Il fatto è che in molti casi la Capmany interpreta il testo originale, e lo rende proprio, e di solito con indubbio successo, come nel tradurre i seguenti brani: “una vecchia lingua” (110) > “una mala llengua” (132), oppure in “piantò una sfuriata alla moglie e alle figlie” (113) > “va clavar un escàndol a la dona i a les filles” (136), doppiamente riuscito, sia per l'uso del verbo “clavar”, sia per l'interpretazione di “sfuriata” come “escàndol”. Ciò nonostante, appena uno analizza in profondità la traduzione, si rende conto che è più frequente l'interpretazione libera, tanto libera da condurre fino all'errore. Vediamo i seguenti esempi: “accudiva alla casa” (8) > “portava el trast de casa” (6), che ha poco che vedere con il testo originale; come avviene anche nella traduzione di “vigliacco” (8) > “perdulari” (6), “un nome” (8) > “un insult” (6); o nell'interpretazione dubbiosa di “ridotta una stoppia di meliga” (8) > “reduïda només al rost del moresc” (7) –di difficile comprensione per il lettore odierno–, di “quella riva dei noccioli” (7) > “aquell tros d'avellaners” (5) –una parola, del resto, che presenta vacillazioni, poiché in altri momenti si trova tradotta come “terra” (7), pur sempre in modo più astratto. In altri casi troviamo interpretazioni troppo libere che trasformano, per esempio, “si capiscono” (9) > “s'aprenen” (8), “odore di letame” (8) > “olor de l'estable” (7) –evitando, in modo ovvio, l'aspetto più escatologico dell'originale–, e “...ogni terrazzo, è stato qualcosa per qualcuno” (103) > “...

cada terrat, havia estat una cosa determinada per a cadascú” (125), o “a chi dir grazie la mattina” (113) > “a qui hauria de dir bon dia l’endemà” (136), con un evidente cambiamento nella situazione narrata. In molti momenti, l’interpretazione sbagliata sorge da una lettura troppo letterale del testo, che probabilmente deriva da una cattiva comprensione dello stesso. Tratteniamoci ad analizzare i seguenti esempi: “dannati” (7) < “condemnats” (5) –quando sarebbe più giusto usare “maleïts”–; “insensibile” (8) > “insensible” (6) –tanto improprio in catalano parlando di un “pendio”, e senz’altro troppo letterale–; così com’è troppo letterale “grassa piana” (9) > “plana grassa” (7) –con significato di “adobada”, errore che si ripete più volte, come per esempio in “le ingrassa” riferito alle “campagne” (38) > “la fa grassa” (44)–. La stessa cosa vale per “un paese ci vuole” (9) > “un poble el vols” (8) –espressione che non si capisce veramente, quando si potrebbe dire perfettamente: “necessites tenir un poble”, oppure “et cal tenir un poble” –; “svelto” (37) > “esvelt” (44) –che andrebbe più giustamente tradotto come “espabilat”–, e che si tratta schiettamente di un errore dovuto a un calco linguistico italiano e catalano; “Nuto calmo calmo” (40) > “En Nuto, tranquil tranquil” (46), per imitazione –anche se non esiste in catalano quest’uso del doppio aggettivo–, che andrebbe tradotto come “molt tranquil”; oppure “stette via tutta la notte” (113) > “va ser fora tota la nit” (136), più esattamente tradotto come “va passar fora tota la nit”.

A volte la smania di letterarietà è così forte che arriva a provocare un errore non tanto sul piano semantico, ma nei riguardi del registro adoperato: “ci ho speso dietro molti soldi” (88) > “hi he despès molts diners” (106), che comporta l’uso di un verbo ormai in disuso in catalano, il chè conferisce un tono aulico improprio al contesto. La stessa cosa succede in

un caso come questo: “ci sono morte” (88) > “s’hi van mori” (106), quando il testo richiede senz’altro una traduzione schiettamente meno letterale e con più forza espressiva, come, per esempio, “s’hi van fer la pell”. Un errore dello stesso tipo si trova anche in “che gli uscissero dai piedi” (113) > “que no l’entrebanquessin més” (136), soluzione senz’altro erranea per un eccesso di letterarietà, e che andrebbe più giustamente tradotto –sia sul piano semantico, sia sul registro linguistico– come “que no l’emprenyessin més”.

In altri casi, l’errore è assolutamente manifesto: “capii li per li” (8) > “vaig comprendre punt per punt” (7), per la sconoscenza dell’espressione idiomatica, che non significa, come sappiamo, “esattamente”, ma “sul momento”; “ci rubavamo” (7) > “robàvem” (5), dove manca il pronome “ens”; “dovette smettere di girare” (7-8) > “va haver de començar a córrer” (6), che indica proprio il contrario, così come “disse che ci avrebbe fatto la spia” (65) > “va dir que no aniria a espiar” (78); “Adesso sapevo che eravamo...” (8) > “Ja sabia que érem...” (6), dove si avverte un errore nella comprensione temporale e l’uso avverbiale; “Di tutto quanto” (103) > “De tots plegats” (124), che ovviamente non si aggiusta al significato originale. In altri momenti, proprio evitando la traduzione letterale, la Capmany cade nell’errore: “starci tranquillo” (9) > “quedar-se quiet” (8), più esattamente tradotto come “tranquil”; “sui pianori” (37) > “damunt les planures” (43), quando sarebbe più giusto usare la preposizione “sobre”; “Per tanti anni mi era bastata...” (103) > “De tants anys, n’havia tingut prou” (124), più esattamente tradotto con l’espressione “Durant molts anys”. A volte, l’errore è indubbiamente molto grave. Vediamone qualche esempio: “C’è Nuto” (9) > “És en Nuto” (8), dove si confonde i verbi “ésser” e “estar” per un calco fra le due lingue; oppure “Qui” (9) > “Que” (8); “Da quando” (10) > “Quando” (8); “Li hanno

fatti quest'anno i falò?" (37) > "Les heu fet, aquest any, les fogueres?(44), che confonde il soggetto del verbo principale, passando dal "loro" al "voi"; "un anno dopo" (42) > "uns anys després" (50), che confonde i riferimenti temporali; così come avviene con "l'anno prima della guerra" (43) > "el primer any de la guerra" (50) –espressione che significa, invece, "il primo anno della guerra"–; oppure con "Certi giorni di quelle canicole" (65) > "Alguns dies d'aquella canícola" (78), dove si trasforma il plurale in singolare, e il singolare in plurale. D'altra parte, in "un giorno si guarderanno in giro e anche per loro sarà tutto passato" (103) > "un dia s'adonaran que els han enredat i per a ells també haurà passat tot" (124), l'errore nasce dalla confusione fra "guardarsi in giro" e "prendere in giro", che dà luogo a un'interpretazione sbagliata del testo originale. Un altro schietto errore si trova nella traduzione "di ore piccole" (113) > "beneiteries" (136), che è completamente sbagliata, e non ha niente che vedere con l'originale.

In genere, le preposizioni italiane pongono grandi problemi alla traduttrice. Ne abbiamo visti già parecchi casi sopra. In altri, i dubbi a proposito dell'uso della preposizione è chiarissimo, come avviene nel seguente esempio: "più ancora che al danno materiale e ai morti, dispiace pensare a tanti anni vissuti, tante memorie, spariti così in una notte senza lasciare un segno" (103) > "més encara que [en] el dany material i [en] els morts, fa tristesa pensar en tants anys viscuts, en tants records, desapareguts així, en una nit, sense deixar rastre" (125), il ché sta a indicare una trasformazione sintattica della frase originale nel momento di tradurre.

Gli errori d'interpretazione in alcuni casi hanno come origine la punteggiatura, che rende difficile la comprensione del testo per la sua complessità. Vediamo, a proposito, questo esempio un po' lungo, ma molto illustrativo:

Originale:

Poi, tutti quegli anni fino alla leva, ch'ero stato servitore alla cascina della Mora nella grassa piana oltre Bembo, e Padrino, venduto il casotto di Gaminella, se n'era andato con le figlie a Cossano, tutti quegli anni bastava che alzassi gli occhi dai campi per vedere sotto il cielo le vigne del Salto, e anche queste digradavano verso Canelli, nel senso della ferrata, del fischio del treno che sera e mattina correva lungo il Belbo facendomi pensare a meraviglie, alle stazioni e alle città. (9)

Traduzione:

Després tots aquells anys fins a la lleva, que havia estat treballant a la masia de la Mora, a la plana grassa, Belbo avall, i el Padrino que s'havia venut el casot de Gaminella, i se n'havia anat amb les filles a Cossano; durant tots aquells anys només havia d'alçar els ulls del camp, per veure sota el cel les vinyes del Salto, i també aquestes baixaven cap a Canelli, en el mateix sentit que les vies, que el xiulet del tren, que al matí i a la nit corria pel costat del Belbo, i em feia [pensar] en meravelles, en les estacions i en les ciutats. (7-8)

Come si può osservare, già all'inizio del brano la Capmany trasforma sostanzialmente l'originale. Ma è nell'inserimento del punto e virgola della terza riga dove dimostra la totale incomprensione del testo, il quale perde nella traduzione il suo significato.

Come in tutte le operazioni traduttive, si costatano soppressioni e aggiunte al testo originale. Fra le prime, alcune si collocano sul piano testuale, quali la soppressione della

dedica iniziale: “for C. / Ripeness is all”, che non appare in nessuna parte nella traduzione. Altre soppressioni, invece, sono minori, quasi distrazioni: “per caso” (7) > “-” (5), “alla spalliera del piccolo ponte” (8) > “al petit pont” (7), “invece” (7) > “-” (5), “per il gusto di andarsene via” (9) > “per anarse’n” (8), “adesso sono vuoti” (103) > “són buits” (125), ecc. In alcune occasioni, ciò nonostante, le soppressioni hanno una maggiore entità, come quando viene eliminata la ripetizione dell’oggetto diretto –che è un tratto di colloquialità–: “poi la bottiglia pagarla a mezzadri” (37) > “després pagar-la als masovers” (43); o del complemento di luogo: “Qui ci avevo giocato anch’io...” (37) > “Hi havia jugat jo també...” (43). Un caso simile avviene a proposito della costruzione in gerundio, che appare sia trasformata inserendo una copulativa: “facendomi pensare” (9) > “i en [feia] pensar en” (8), sia con una subordinata temporale: “la prima cosa che dissi, sbarcando a Genova” (103) > “la primera cosa que em vaig dir, quan vaig desembarcar a Gènova” (124). Ma in genere, le soppressioni rispondono a semplificazioni, come nell’esempio seguente: “sulle rive dell’acqua” (65) > “a la riera” (78), quando poteva aver detto senza difficoltà “a la riva de la riera”.

Quanto alle aggiunte, la tendenza più abituale è l’inserimento di una costruzione copulativa. Vediamo i seguenti esempi: “Padrino, venduto il casotto di Gaminella, se n’era andato con le figlie a Cossano,” (9) > “el Padrino que s’havia venut el casot de Gaminella, i se n’havia anat amb les filles a Cossano;” (8), rompendo la struttura della frase; oppure: “Possibile che...?” (8) > “¿I és possible que...?” (8), che cambia sottilmente il significato originale. Alle volte, l’aggiunta di copulative si adopera quasi sistematicamente per inserire vari sintagmi. In altri momenti, però, sono aggiunte meno rilevanti, quali dell’articolo in “vecchi” (8) > “els teus

vells” (7); oppure di espressioni che rendono più colore alla traduzione: “che cos’è il mio paese?” (8) > “quina mena de cosa és el meu poble?” (8).

Sia le soppressioni, sia le aggiunte si collegano strettamente a quei cambiamenti adoperati dalla traduttrice e che riteniamo il più delle volte ingiustificati. Molti riguardano le trasformazioni sintattiche, quali dall’avversativa alla copulativa: “da Neive o perché no da Cravanzana” (7) > “de Neive i per què no de Cravanzana” (5), o al contrario: “pascolando la cabra e cercando le mele” (8) > “pasturant la cabra, o buscant les pomes” (7), con l’aggiunta supplementare di una virgola inesistente nell’originale; “Un pugno in testa e una parola del massaro non me li levava nessuno” (65) > “Un carxot o un reny del masover no me’l treia ningú” (79).

Più rilevanti, invece, sono i cambiamenti seguenti: “Irene e Silvia non erano più contadine, e non ancora vere signore” (88) > “La Irene i la Silvia ja no eren pageses, però encara no autèntiques senyores” (106), trasformazione che corrisponde ad una vera interpretazione a nostro avviso; e più ancora: “bisogna scendere... e dargli quel piacere” (37) > “calia baixar ... per fer-lo content” (43), il che rende alla traduzione una complessità sintattica inesistente nel testo originale, fortemente marcato dalla colloquialità. Altri cambiamenti rilevanti fanno riferimento al tempo verbale, e sono abbastanza frequenti in quest’operazione traduttiva. Alcuni esempi: “si caricavano” (7) > “s’haurien fet càrrec” (5) –quando si poteva dire perfettamente “es feien càrrec”–; “Ripensai a questa storia” (37) > “Tornava a pensar en aquesta història” (43); “questi paesi m’aspettano” (40) > “aquests pobles m’esperaven” (47); “ma non l’ho veduta grande” (88) > però no la vaig veure gran” (106). Ma dove troviamo le trasformazioni più abbondanti è nella punteggiatura, che di

solito si avverte fortemente adattata al catalano, trasformando la virgola per il punto, eliminando virgole, aggiungendo il punto e virgola, e, soprattutto, introducendo un punto da capo quando non corrisponde, in modo tale che il significato risulta completamente trasformato: "...sulle rese dei conti. Ce n'eravamo accorti tutti" (113) > "... quan li presentava els comptes./ Se n'havien adonat tots" (136). In altri casi, invece, il cambiamento adoperato riguarda aspetti minori, quali gli articoli, passando dall'articolo determinato all'indeterminato, o al contrario.

Nel capitolo delle trasformazioni innecessarie o ingiustificate rientrano le personalizzazioni e soppressioni delle forme impersonali, sia verso l'io-narratore, sia verso la terza persona del plurale. Vediamo, nel primo caso, alcuni esempi: "c'è una ragione" (7) > "tinc una raó" (5); "quando eri stufo di una cosa" (103) > "quan em sentia fart d'una cosa" (125), ecc. Nel secondo caso: "Si fa l'uva e la si vende a Canelli" (9) > "Hi fan raïm i el venen a Canelli" (8), fra tanti altri. Nello stesso senso, vanno ricordati i riordinamenti degli elementi della frase, che sono abbastanza frequenti: "figlio di Padrino e della Virgilia" (8) > "fill de la Virgilia i del Padrino" (6); oppure "di bionde e di brune" (88) > "de brunes i de rosses" (106).

Per concludere, al dilà dei cambiamenti, soppressioni, aggiunte, più giustificate o meno, e persino degli errori, la traduzione svolta dalla Capmany di questo romanzo di Pavese si presenta come una traslazione al catalano nel suo insieme riuscita del testo originale, la quale si caratterizza dall'uso di una lingua colloquiale e molto ricca, che rende evidente che siamo dinnanzi non di una semplice copia, ma di una creazione letteraria: "traduzione di autore", anzi, di autrice.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA.VV. *Historia de la literatura española*, diretta da José-Carlos Mainer, coordinata da Gonzalo Pontón. Vol. VII: Gracia, Jordi & Ródenas De Moya, Rodrigo. *Derrota y restitución de la modernidad*. Barcelona: Editorial Crítica.

AA.VV. *Historia y crítica de la literatura española*, a cura di F. Rico. Vol. VIII: YNDURÁIN, Domingo. *Época contemporánea (1939-1980)*. Barcelona: Editorial Crítica.

Álvarez Palacios, Fernando. *Novela y cultura española de postguerra*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.

Arenas, Carme. *Maria Aurèlia Capmany, introductora a Catalunya de la narrativa italiana*, in: *Quaderns. Revista de traducció*, 14, 2007, pp. 19-28.

Broch, Àlex. “Les escriptors de la generació dels setanta. De la dona víctima a la dona personatge”, in: AA.VV. *Paraula de dona. Actes del Col·loqui Dones i Mitjans de Comunicació*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 1997, pp. 197-206.

Campillo, Maria *et al.* “Maria Aurèlia Capmany”, in: *Història de la literatura italiana*, vol. 11. Barcelona: Ariel, 1988, pp. 62-71.

Charlon, Anne. *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*. Barcelona: Edicions 62. 1990.

Dolgin, Stacey L. *La novela desmitificadora española (1961-1982)*. Barcelona: Anthropos. 1991.

Gil Casado, Pablo. *La novela social española*. Barcelona: Seix Barral. 1968.

Godayol, Pilar. “Maria Aurèlia Capmany, feminisme i traducció”, *Quaderns. Revista de traducció*, n. 14, pp. 11-18. 2007.

Oliver, M^a Antònia. “La feina de traduir”, in: AA.VV. *Maria Aurèlia Capmany Farnés (1918-1991)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1992, pp. 261-263.

Muñoz, José. *Presencia y difusión de la literatura italiana en la obra de José Agustín Goytisolo*, en: Pérez Lasheras, A.; Beltrán Almería, L. & Pueo, J.C. *Actas del Congreso “Jaime Gil de Biedma y su generación poética”. Vol. II: Compañeros de viaje*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1996, 417-428.

Palau, Montserrat. “L’Obra completa de Maria Aurèlia Capmany: el llegat d’una dona impertinent”, *Serra D’Or*, n. 50 (marzo), 2002, pp. 46-48.

---, *Maria Aurèlia Capmany: escriure la vida en femení*. Tarragona: Arola Editors, 2008.

Palau, Montserrat & MARTÍNEZ GILI, Raül-David (eds.). *Maria Aurèlia Capmany: l’afirmació en la paraula*. Vall: Cossetània, 2002.

Pons, Agustí. *Maria Aurèlia Capmany: l’època d’una dona*. Barcelona: Columna (“Biografies”), 2000.

Riera, Carme. *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: El núcleo poético de la generación de los 50*. Barcelona: Anagrama, 1988.

Virallonga, Jordi. *J.A. Goytisolo vida y obra: De la luz del retorno a las noches proscritas*. Madrid: Libertarias-Prodhuft, 1992.

Zavala, Iris (coord.). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, vol. VI. Barcelona: Anthropos.

Fondazione Maria Aurèlia Capmany: <http://www.fmac.org/node/cat/Maria-Aurelia-Capmay>

Fondo bibliografico Vidal-Capmany (Universitat Rovira i Virgili): http://www.urv.net/biblioteca/biblioteques/lletres/llegat_v_c/llegat_vc_fons_mac.html

**ASESINAS REALES, ASESINAS IMAGINADAS
(SEDUCTORAS, ENCANTADORAS Y
GRAVEMENTE PERJUDICIALES
PARA LA SALUD)**

Violeta Cárdbaba
Escritora

Erasmus de Rotterdam en su obra *Elogio de la Locura o Encomio de la Estulticia* nos dice:

Por lo demás, dado que el varón está destinado a gobernar las cosas de la vida, tenía que otorgársele algo más del adarme de razón concedido, a fin de que tomase resoluciones dignas de él. Y así se me llamó a consejo... y lo di al punto, y digno de mí: Que se le juntase con una mujer, animal ciertamente estulto y necio, pero gracioso y placentero, de modo que su compañía en el hogar sazone y endulce con su estupidez la tristeza del carácter varonil. Y así Platón, pareciendo dudar de en qué género colocar a la mujer, si entre los animales racionales o entre los brutos, no quiso otra cosa que significar la insigne estupidez de este sexo.

Si, por casualidad, alguna mujer quisiera ser tenida por sabia, no conseguiría sino ser doblemente necia... Del mismo modo que, conforme al proverbio griego, “aunque la mona se vista de púrpura, mona se queda”, así la mujer será siempre mujer; es decir, estúpida, sea cual fuere el disfraz que adopte...

Os estaréis preguntando qué tiene que ver Erasmo, con el supuesto título que lleva esta conferencia: ASESINAS. Pues sinceramente, lo tiene que ver todo y, al mismo tiempo, no

tiene nada que ver, perdonar la paradoja. La cuestión es que, este filósofo, me inspira con sus palabras y en concreto, este párrafo que os he leído, me ha hecho comprender que, en mi necesidad, iba camino de ser doblemente necia, si continuaba con mi pretensión de aburrirlos con la conferencia que en origen había preparado, ya que era cualquier cosa, menos graciosa y placentera. Así pues, intentaré hacer honor a los calificativos con que Erasmo adorna a nuestro sexo, olvidándome de datos, estadísticas, estudios forenses y demás postulados soporíferos.

Por consiguiente, habiendo llegado a este punto, he decidido que el título que más se aproxima a lo que el pensador quiso decir con sus palabras es el de: “Seductoras, encantadoras y gravemente prejudiciales para la salud”.

Las mujeres que van a desfilan ante nosotros en los próximos minutos harán gala, en algunos casos, de estos atributos. Otras, por el contrario, habiendo sido mujeres destacadas por su inteligencia, su educación y capacidad, fueron y continúan siendo injustamente tratadas por la historia y, por ese pensamiento tan caduco como misógino, pero tan actual en algunos casos todavía, que sigue corroborando la reflexión de Erasmo, sobre la estulticia femenina. Antes de entrar en materia y comenzar la representación, solicito vuestro permiso para haceros conocedores de las conclusiones en las que psiquiatras y psicólogos forenses están totalmente de acuerdo. Mi compromiso de evitaros el hastío es serio y será breve. Los especialistas están de acuerdo en que:

1- Las mujeres cometemos sólo un 15 % de los delitos violentos. Al parecer, por estar más socializadas que los varones

2- Asesinamos la mayoría de las veces con métodos discretos y sofisticados. Por ejemplo, somos amantes de los venenos.

3- Nuestras víctimas predilectas suelen estar dentro de nuestro círculo social más íntimo: maridos, amantes, padres, hijos, hermanos, vecinos, etc.

4- Como aborrecemos la violencia, nuestros inmolados están comprendidos entre los enfermos, los ancianos, los niños, los borrachos y los adultos mientras duermen indefensos.

5- Y último. No se puede hablar de perfiles o características propias, atribuibles a las mujeres asesinas. Puesto que, son más propios de la literatura y el cine que de la realidad.

Y ahora, os ruego que, realicéis conmigo un ejercicio de imaginación y que hagamos de este recinto: <<EL GRAN TEATRO DEL MUNDO>>, en el cual, se os narrarán historias. Unas, basadas en hechos ficticios y otras, abordarán sucesos tan reales como crueles y lamentables. Dejadme, pues, transformarme en vuestro Virgilio particular y, al igual que el de *La Divina Comedia*, guiaros por el infierno y el purgatorio de esta representación.

La primera referencia escrita de la que hablaré, nos lleva hacia la historia de la humanidad anterior al nacimiento de Cristo: *La Biblia* y *La Torá*.

HISTORIA DE JUDIT

El Antiguo Testamento nos narra el episodio de Judit, quien salvó su ciudad, Betulia, del asedio al que Holofernes, general del rey asirio Nabuconodosor, la tenía sometido. Holofernes, enamorado de Judit da un banquete en su honor. Judit, logra embriagarlo y mientras duerme, lo decapita, entregando su cabeza a su criada para que la saque del campamento y la lleve ante sus conciudadanos.

Literalmente, La Biblia nos dice:

Quedaron en la tienda solo Judit y Holofernes, desplomado sobre su lecho y rezumando vino... Avanzó, después hasta la columna del lecho que estaba junto a la cabeza de Holofernes, tomó de allí su cimitarra, y acecándose al lecho, agarró la cabeza de Holofernes por los cabellos y dijo: “¡DAME FORTALEZA, DIOS DE ISRAEL, EN ESTE MOMENTO!”. Y con todas sus fuerzas, le descagó dos golpes sobre el cuello y le cortó la cabeza... Y saliendo le entregó la cabeza de Holofernes a su sierva

Como podéis ver esta imagen no tiene nada que envidiar a alguna que otra película de terror donde la sangre corre a borbotones por los platós. Sin embargo, es curioso que Judit no sólo no es castigada, sino premiada por sus acciones. Sin embargo, este episodio bíblico, a mi entender, tiene una doble lectura. Por un lado, la historia advierte a los incautos varones sobre la capacidad destructiva de las mujeres. Y por otro, Judit, no deja de ser una mujer fuerte con un carácter heroico capaz de triunfar donde los belicosos varones fracasaron.

HISTORIA DE JAEL O YAEI

Menos conocida, pero no por ello menos cruel y sangrienta es esta otra historia que se nos relata en el Libro de los Jueces.

Jael fue la esposa del ceneo Heber. Los ceneos no eran verdaderos israelitas, sino descendientes de la esposa de Moisés. Pueblo nómada, habitaban en tiendas de campaña. Aliados de los israelitas se asientan en las tierras de Barac, quien junto a su esposa Débora, había derrotado a Jabín, rey cananeo de Hazor y enemigo de los israelitas. Acabada la batalla, Sísara,

general de Jabín es invitado por Jael a refugiarse y descansar en su tienda. Él acepta sin sospechar nada y entra en la tienda. Jael, entonces, le invita a leche y a dormir una siesta reparadora. Sísara, hambrieto, agotado y confiado, come y se echa a dormir, aceptando incluso una manta para cubrirse. Jael, espera pacientemente a que le venza el sueño y cuando eso sucede, con una frialdad y crueldad pasmosa, arranca una de las estacas que sujetan la tienda y ayudada de un mazo, atraviesa sus sienes, empalando su cabeza a la tierra.

Literalmente y dentro de la canción de Débora, La Biblia nos relata:

¡Bendita sea entre las mujeres, Jael, mujer de Heber Cineo. Sobre las mujeres, bendita sea en la tienda. Él pidió agua, y dióle ella leche. En tazón de nobles le presentó manteca. Su mano tendió a la estaca, y su diestra al mazo de trabajadores. Y majó a Sísara, hirió su cabeza. Llagó y atravesó sus sienes. Cayó encorvado entre sus pies, quedó tendido. Entre sus pies cayó encorvado. Donde se encorvó, allí cayó muerto!.

Una vez más la doble lectura. Por un lado se alaba la fortaleza de Jael, pero por otro, se advierte a los confiados varones sobre la cruel astucia femenina y sobre los peligros de sentirse seducidos por su falsa fragilidad.

Pero sigamos caminando. Nuestros pasos nos llevarán ahora, hacia las leyendas escritas sobre el Imperio romano y sus mujeres. Las muertes a manos femeninas, serán en este momento de la historia menos cruentas, pero no por ello menos eficaces.

Así pues, me llega el turno de presentaros a

LIVIA AUGUSTA DRUSA.-

Vivió entre el 57 a. de C. y el 29 d. de Cristo.

Casada en primeras nupcias con Tiberio Claudio Nerón, fue madre de dos hijos: Tiberio Claudio (futuro emperador) y, Druso Nerón. A los 18 años, se encuentra y conoce a Octavio Augusto, quien había sucedido a Julio César en el gobierno del Imperio. En ese momento, Livia, ya era madre de Tiberio y estaba embarazada de Druso.

Continúa la leyenda diciendo que, Octavio, se enamoró de ella nada más verla. Ya que Livia, ha pasado a la historia por ser una de las mujeres más bellas y más ambiciosas de su época. Tan cautivado quedó el nuevo César que, se casó con ella un día después del divorcio de ambos. Sin embargo, a pesar de lo que podamos pensar sobre la ambición de Livia o precisamente debido a ella, este matrimonio se mantuvo durante cincuenta y dos años aunque no hubo descendencia.

Livia, simbolizó el poder de renovación de la República debido a las virtudes que encarnaba y manifestaba en público. Recordad aquella afamada frase de Plutarco, recogida en su obra *Vida de Julio César*, en la que el emperador, repudia a su esposa, Pompeya, con estas palabras: <<A la mujer de César, no le basta con ser honrada, sino que, además, tiene que parecerlo>>.

Debemos pensar, por consiguiente, que el ideal de las cualidades femeninas romanas, consistía en ser una esposa honorable y una madre perfecta, sin olvidar que estaban obligadas también, a aparentarlo. Ambas cosas las ejecutó Livia, a la perfección.

No obstante, como no todo lo que brilla es oro, sobre ella, recayeron sospechas de ser la artífice del envenenamiento de múltiples personajes. Su marido, es decir el honorable Octavio

Augusto - y siempre guiándonos por la leyenda -, conocedor de los rumores que corrían sobre su esposa <<sólo consumía higos que cogía de la higuera con sus propias manos>>.

Pero, como a muchos hombres les sucede todavía hoy, infravaloró la inteligencia y capacidad de su mujer, quien, conociendo sus hábitos y valiéndose del arsénico, inyectó los higos **in situ**, logrando de esta manera, envenenar a su marido y que Tiberio, su primogénito, fuera nombrado emperador.

Sucesora de Livia en el arte de los venenos y también en esta época, fue Agripina. Quien, una vez casada con su tío Claudio, se sirvió de su sierva Locusta, para envenenar a su marido y conseguir que, Nerón, su hijo, fuera nombrado emperador, en detrimento de Británico, quien también había sido envenenado.

Nuestro paseo continúa, pero antes de presentaros a nadie más, me gustaría contaros alguna anécdota sobre venenos. Sobre todo, porque a partir de ahora, nos acompañarán en gran parte del camino.

Galeno decía: <<Es imprudente hacer conocer al vulgo los tóxicos o sus efectos, porque pueden aprovecharse para el crimen>>. Es evidente que Galeno tenía razón, pero ya mucho antes que él, los egipcios ya conocían el poder de los venenos y pensaban de igual forma, puesto que eran guardados y manipulados por los sacerdotes al ser considerados como “privilegios de clase y armas de estado”.

En el papiro de Hearts, que data de la dinastía decimooctava, aproximadamente hacia el 1500 antes de Cristo, ya se mencionan las mordeduras por animales `peligrosos. También en la Grecia y Cartago clásicas, se conocían los venenos perfectamente, sólo que en este caso, su uso está reservado y controlado por el estado, que los empleará para el ajusticiamiento y los suministrará para los suicidios; siempre

y cuando, el suicida, exponga y argumente las razones que impulsan su deseo de abandonar la vida.

Mas, un veneno, debe cumplir unas condiciones para que pueda entrar en el gran orden de los venenos, puesto que los hay vegetales, animales y minerales. Aunque hoy día, existe un grupo más, Mas, un veneno, debe cumplir unas condiciones para que pueda entrar en el gran orden de los venenos, puesto que los hay vegetales, animales y minerales. Aunque hoy día, existe un grupo más, los venenos químicos. Pero hablábamos de condiciones a cumplir y, estás son:

Ser accesible a todo el mundo.

- Ser barato y que su uso no levante sospechas.
- Ser eficaz y provocar un cuadro clínico similar a una enfermedad

y sobre todo que

- Los médicos no sean capaces de detectarlo en las víctimas.

Los más usados fueron siempre el arsénico, el mercurio, el plomo, el antimonio (llamado así porque visitó y acabó con toda una comunidad de frailes. Por lo que, su denominación original fue, **antimonje**) , y el talio.

Y puesto que ya sabemos un poco más sobre venenos y han sido fieles compañeros de los literatos desde que se inventó la palabra escrita; sigamos diciendo que estos leales y letales servidores de la humanidad, visitaron por igual barracas y palacios. Aunque hubo un tiempo, como fue El Renacimiento, en que, invisibles y silenciosos, se convirtieron en los perfectos invitados a la mesa de príncipes, reyes y papas. De manera que, casi sin darme cuenta, os he instalado en los siglos XV - XVI y, no puedo pasar por esta etapa de la humanidad, sin tratar de desmitificar y desmentir toda una leyenda negra que existe, todavía hoy, sobre dos grandes mujeres de esta época.

Las cuales fueron y siguen siendo acusadas reiterativamente, de envenenadoras y perversas por escritores, historiadores e incluso por directores de cine. Quienes, sin ahondar en el momento histórico en el que a ellas les tocó vivir y, por el simple hecho de ser mujeres destacadas y preminentes, han sido injustamente vilipendiadas. Me estoy refiriendo, como ya habréis imaginado a Lucrecia Borgia y a Catalina de Médicis.

LUCRECIA BORGIA

Al buscar información sobre esta mujer no es difícil encontrar las siguientes palabras:

<<Casó en tres ocasiones. La primera, a los trece años con Giovanni Sforza, de quien se separó cuatro años más tarde acusándolo de impotente para casarse, por segunda vez, con Alfonso de Aragón, nieto de Fernando I de Aragón y, duque de Bisceglie. Asesinado unos años después por César Borgia, a causa de sus incestuosos celos. A la muerte de Alfonso, Lucrecia, se entregará a excesos y orgías. Cuya consecuencia inmediata fue un hijo, probablemente, fruto de los amores incestuosos con su padre, el papa Alejandro VI. Contraerá matrimonio una vez más, en esta ocasión con Alfonso D' Este, duque de Ferrara. Muriendo a los treinta y nueve años, a causa de un aborto provocado.>>

Ya tenemos los ingredientes necesarios para escribir la primera gran mentira sobre esta mujer. Ficción que vio la luz por primera vez de la mano de Víctor Hugo y, su obra de teatro: **Lucrecia Borgia**. Quien, basándose en estos y otros

infundados y maliciosos comentarios, hechos por los enemigos políticos de Alejandro VI (pues no debemos olvidar que Italia en esta época es un conglomerado de ducados, gobernados al norte, por el reino de Francia; al sur, por España. Y, en medio, los Estados Pontificios), el autor de *Los Miserables*, construyó una leyenda, venenosa y calumniosa, hasta lo irreal y absurdo.

Así, el profesor de la Universidad de Lovaina, Raymond Pouilliar, en su trabajo: *Théâtre de Victor Hugo*, nos dice, entre otras cosas: <<Hugo, inventa parientes próximos para asegurar la existencia de vengadores>>.

La obra se estrenó el 2 de febrero de 1833 y, pese a que en Francia fue un estrepitoso fracaso, en el extranjero tuvo tal éxito que, en diciembre del mismo año, Galeano Donizzetti junto con Felice Romani, pusieron música y texto respectivamente, a la ópera del mismo nombre. Estrenándose, en la Scala de Milán, con el título de *La Rinnegata*.

La cizaña estaba sembrada, a partir de este momento, otros escritores, como Alejandro Dumas, para suscitar morbo en los lectores, le añade el mito de los venenos, haciéndolo extensivo a toda la familia en su obra: *Los Borgia*.

Tampoco faltará el imitador español y dueño de una calenturienta imaginación. En este caso, ya nombrado al principio de esta disertación, cuyo nombre es el de, Manuel Fernández González, y quien escribirá: *Lucrecia Borgia, memorias de Satanás*.

Más adelante y durante unos años, como todas las modas, Lucrecia, cayó en el olvido; hasta que en 1941, aparecerá un nuevo panfleto con forma de libro y titulado *Lucrecia Borgia, la princesa de los venenos*.

Decir que “La Borgia”, sólo tuvo detractores, sería caer en las mismas inexactitudes y en igual falta de veracidad, que

las de sus enemigos más acérrimos. Por lo que, en honor a la verdad, debo ceñirme a la evidencia y hablaros de, *Giusepe Campori*, quien en 1866, publicó un estudio hiperdocumentado y titulado: *Una víctima de la Historia: Lucrecia Borgia*. Sin embargo, Campori no fue el único. En un intento por acabar con el falso mito de asesina en serie, *Ferdinand Gregorius*, publicó en 1874, un estudio titulado, *Lucrecia Borgia*, en el que el experto en Historia Romana, añadió 75 nuevos documentos, cuya única finalidad era terminar con la mala interpretación que de, Lucrecia, había hecho la Historia.

Pero no quiero zanjar este tema, sin antes deciros que hoy día, y según las últimas investigaciones, ha quedado demostrado que “La Borgia”, no sólo no fue la esposa infiel (algo que , además, dada la corrupción generalizada de su clase social y de su época, tampoco hubiese sido reprochable), sino que jamás utilizó, ni mandó utilizar, puñal, daga, espada o arma alguna. Y por supuesto, ni hablar de la *cantarella* o veneno con el que se ha asociado a Los Borgia para acabar con sus enemigos. Y para ponerle la guinda final al tema Lucrecia, haré uso de las palabras del historiador inglés, William Thomas, quien escribió: <<Lucrecia..., según la Historia, documentos y memorias dignos de fe, era en su época, una de las mujeres más virtuosas y dignas de alabanza...>>

CATALINA DE MEDICIS

En cuanto a Catalina de Medicis, nos encontramos con algo similar. También los Medicis tenían fama de envenenadores y asesinos en la Italia renacentista. Reputación que, una vez más, los escritores Alejandro Dumas y Michel Zévaco, aprovecharon para recrear sus novelas, atribuyéndole

delitos del todo indemostrables históricamente y en los que el veneno, jugaba un papel principal.

Sin embargo, la verdad sobre La Medicis se ajusta bastante a lo siguiente: huérfana de padre y madre, fue criada por su tío y futuro Papa, Lorenzo de Médicis, de quien se cuenta que la educó bajo las directrices de una férrea y estricta disciplina. Desposada, por conveniencias políticas, con el que fue Enrique II de Francia. No tuvo una vida ni fácil, ni cómoda, puesto que vivió, hasta el fallecimiento de su marido, a la sombra de Diana de Poitiers, amante del rey. No obstante, es a partir de la llegada al trono de su segundo hijo, el que fue Carlos IX, y ser nombrada regente, cuando sale a la luz el animal político que Catalina lleva dentro, ejerciendo su autoridad como gobernante, hasta casi el día de su muerte.

De religión católica por nacimiento y educación, estuvo alejada del fanatismo religioso de su tiempo, siendo una mujer flexible y tolerante con otros credos. Del tal forma fue así, que su máxima pretensión consistió en que católicos y protestantes franceses, vivieran en armonía. Aspiración que fracasó estrepitosamente, cuando la intransigencia de ambos bandos se hizo evidente y desembocó en la matanza de San Bartolomé, en la que más de tres mil protestantes murieron a manos de los radicales católicos. Este hecho fue aprovechado por los escritores ya mencionados, para hilvanar y entretejer su leyenda negra. Aderezándola con fábulas tan indemostrables como por ejemplo, la falacia de haber envenenado a la reina viuda Juana de Navarra, madre de su yerno, quien llegó a ser, Enrique IV de Francia, y esposo de la conocida reina Margot. Haciendo uso, según la versión folletinesca, de unos guantes impregnados de veneno. O la todavía más irreal patraña, en la que se narra el castigo que la vida le impone a nuestra protagonista, al envenenar las páginas de un libro de cetrería

titulado *Tratado sobre el arte de criar y adiestrar halcones y gerifaltes*, destinado en principio, al futuro Enrique IV y que por error, al ser también aficionado a dicho arte de cacería, leyó su hijo Carlos IX, causándole la muerte. Método de asesinar, por otro lado, nada original, puesto que ya había sido empleado por el sabio Ruyan en uno de los relatos de *Las Mil y una noches*. Recurso este, por cierto muy empleado por los novelistas de todos los tiempos, ya que llegará hasta nuestros días de la mano de Umberto Eco. Quien se sirve de él en *El nombre de la rosa*, para que el fraile Jorge de Burgos envenene las páginas del *Tratado de la risa*, atribuido a Aristóteles, con fin de disuadir a los jóvenes monjes de su lectura.

TEOFANIA D'ADAMO

Pero sigamos nuestro camino hacia adelante y entremos en Italia y, más concretamente en Sicilia en el año 1633. El nuevo viaje que os propongo hacer conmigo, nos llevará esta vez a abandonar las fabulaciones y a enfrentarnos con asesinatos de verdad. Hablemos pues de Teofania D'Adamo o la Gnura Tufana o también Tofana, nombre que después fue aplicado a otras envenenadoras.

Teofanía fue ejecutada en Palermo en 1633. La segunda Tofana, según se dice, murió tranquilamente en Roma en 1651 y, la tercera, se retiró a un convento en Roma, desde donde salió para el patíbulo en 1780.

Las Tofanas, utilizaban un compuesto de jugos de hierbas que no dejaban huella en sus víctimas, matándolas sin que los médicos pudiesen conocer la naturaleza del mal. Su clientela estuvo compuesta por mujeres generalmente, deseosas de deshacerse de sus maridos o, por personas que tenían prisa por heredar.

Algunos autores como Rodríguez Solís, apuntan el hecho de que Tofanna o La Toffarina, fue una mujer de Palermo, de alta clase social, que empezó a expender en Nápoles unas botellitas con la efigie de San Nicolás de Bari, razón por la cual fue llamada <<Aqua di San Nicola di Bari>>, además de <<acqua Toffana>>, <<acqua di Napoli>> o simplemente, <<el acquetta>>. Aunque en otros lugares se la llamó <<acqua di Perugia>> o <<manna di Santo Nicola di Bari>>.

No obstante, no fueron estas las únicas Toffannas según Pedro Mata, quien en su libro *Medicina Legal* habla de otra siciliana, llamada Jerónima Spada o Scala, cabecilla de una asociación de envenenadoras que terminaron como ella, por subir al patíbulo.

MARIE MADELAINE D'AUBRAY

Nuestra sinuosa vereda, nos lleva ahora de regreso a Francia y al año 1676. Estamos en el reinado de Luis XIV.

Esta época en el país vecino, se caracterizó por los escándalos surgidos al revelarse, la existencia de una macabra y generalizada asociación que actuaba, entre los más encumbrados del país (los nobles) y, los más humildes. Alianza que, saldrá a la luz a causa de la extraña muerte de Enriqueta de Inglaterra, duquesa de Orleáns y cuñada del rey. El hecho de que antes de fallecer, la duquesa fuese presa de terribles dolores, hizo pensar y rumorear a más de uno, que había sido envenenada.

Se hizo cargo de la investigación policial, monsieur Daubray, jefe de la policía de París; quien a su vez y poco después de comenzada su investigación, falleció envenenado

por su propia esposa. Las muertes se sucedían. Ya estaba claro: El veneno estaba suelto.

Sustituyó a Daubray en el cargo y en la investigación, Nicolás Gabriel de La Reynie. Al parecer el hombre idóneo y con él, entrará en escena, aunque hubo más, la principal protagonista de nuestra historia actual: Marie Madelaine D'Aubray, más conocida, tal vez por la marquesa de Brinvilliers.

Hija de un secretario de Estado, la primera víctima que se le conoció fue, su padre. A quien estuvo envenenando, durante ocho meses seguidos, a base de arsénico.

El móvil fue la venganza. Al parecer, su padre había logrado hacer encerrar en la cárcel a su amante, Gaudin de Sainte-Croix, un apuesto caballero, iniciado en el arte de la alquimia y del veneno.

Sin embargo, su padre, no fue su única víctima. En la causa que se abrió contra ella, se le acusó, además, de haber envenenado a sus dos hermanos, con los que había mantenido relaciones incestuosas desde los siete años y, del intento de asesinato de su propio marido.

Sometida a tortura, confesó todos sus crímenes. Entre los ya mencionados, hay que añadir el intento de envenenar a su propia hija, por considerarla una idiota insoportable. Fue condenada a morir decapitada, siendo a posteriori quemada en la hoguera y lanzadas, sus cenizas, al Sena.

Las últimas palabras de Marie Madelaine D' Aubray, consistieron en decir al público que atestaba la sala, que le parecía injusto que ella fuera la única en sufrir semejante condena, considerando que la mayoría de la gente de alcurnía, hacía cuando le convenía, lo mismo que ella había hecho.

Palabras que, como pudo comprobar poco después el propio jefe de policía, fueron algo más que proféticas.

Nos restan los tres últimos casos. Hijos todos del siglo XX. Pasaremos por ellos cronológicamente.

Madrid, 1933.

AURORA RODRÍGUEZ CARBALLEIRA

El delito: asesinar a su hija. El móvil: temor a que su hija se independizara y se apartara de su proyecto vital. Modus operandi: le disparó cuatro tiros. Sentencia: veintiséis años, ocho meses y un día de prisión.

Seguramente os pondréis más en situación y sabréis mejor de quien os hablo si os doy un nombre, el de su hija: Hildegard o en su traducción castellana: Jardín de Sabiduría.

Desde el mismo momento en que, Aurora, concibió la idea de engendrar un hijo, el destino de Hildegard estaba escrito. A partir de que la idea comenzó a tomar forma en su cerebro, Aurora, no dió puntada sin hilo, todo estuvo medido, todo calculado. Su deseo, crear un nuevo <<mesías>> que salvaría no sólo a toda la humanidad, sino principalmente, a las mujeres sometidas al yugo de los hombres y a una educación represiva.

Hildegard, no fue nunca educada como una niña normal. A los tres años ya sabía leer. A los diez hablaba inglés, francés y alemán. A los diecisiete, había terminado la carrera de Derecho y comenzaba la de Medicina. A los dieciocho, su nombre se asociaba a una abundante bibliografía: *El control de natalidad*; *La rebeldía sexual de la juventud*; *Revolución y sexo*; *¿Cómo se curan y se evitan las enfermedades venéreas?*, o *¿Se equivocó Marx?*

Estudiaba y leía sin parar, sobre todo filosofía, sexología y a Marx. Daba mítines, hablando de socialismo, liberación

social y eugenesia, etc. Llegó a conocer y a cartearse con autoridades como Havelock Ellis, autor de la obra *Estudio de la psicología del sexo* e incluso con el filósofo y novelista H. G. Wells, autor de *La guerra de los mundos* y *La máquina del tiempo*.

Esta amistad y mutua admiración, significó el principio del fin.

Invitada por sus amigos a viajar a Inglaterra, Hildegard, accede. Por primera vez, siente deseos de independencia y libertad. Hildegard, se enamora de un joven político y comienza a cuidar su aspecto físico. A partir de este momento, Aurora, es consciente de que su hija ya no sólo gusta a los hombres por su inteligencia, sino también como mujer. Sintiendo que la pierde y llegando a pensar que hay una conspiración internacional para arrebatarse su creación, hablará con su hija y le exigirá, usando el chantaje emocional, que abandone al abogado e incluso que se olvide de su carrera, bajo la amenaza de suicidarse.

Hildegard, ignora la amenaza. El proyecto de Aurora, ha llegado a su fin. Aquella madrugada del nueve de junio de 1933, nuestra protagonista, entró en el dormitorio de su hija armada con una pistola y le descargó cuatro tiros.

A los pies del cadáver se encontró la siguiente nota: ***<<He suprimido una obra sublime con un acto sublime, ya que cualquier madre es capaz de parir, pero no de matar a sus hijos. La facultad de dar la vida lleva implícita la de quitarla, pero requiere gran valor>>***

Francia, 1949.-

MARIE JOSEPHINE DAVAILLAUD (más conocida por Marie Besnard)

El 21 de julio de 1949 fue acusada de haber cometido doce asesinatos, entre ellos, el de su marido. Se comenzó a sospechar de ella porque, en su círculo íntimo y familiar se originaron extraños y sucesivos fallecimientos, cuya única beneficiaria fue ella; puesto que, heredó importantes sumas de dinero. Hay que añadir que las conjeturas policiales se vieron favorecidas por la mala fama de la que gozaba entre sus vecinos, quienes opinaban de ella que era: <<misteriosa, fría y cruel... una mujer capaz de asesinar a toda su familia>>.

Se dio orden de exhumar los cadáveres de todos sus familiares, encontrando en doce de ellos, arsénico suficiente para considerar la causa de la muerte como envenenamiento. Los cuerpos pertenecían a: su primer marido, su tía, su abuela, su suegro, su suegra, su cuñada, su padre, su madre, dos primas, un vecino y una vecina.

A pesar de las graves acusaciones que recayeron sobre ella, nunca se reconoció autora de los hechos que se le imputaban, declarándose siempre, inocente. Logró ser absuelta gracias a su constancia y a su equipo de abogados. Después de tres aplazamientos y, estando en libertad desde 1954, por fin concluyó el juicio en 1961, siendo declarada inocente por falta de pruebas.

Falleció en 1980 a los ochenta y ocho años, habiendo donado su cuerpo a la ciencia.

Los psiquiatras que la psicoanalizaron hablaron de ella como: <<mujer anormalmente normal>>. Y continuaban diciendo: <<Es hábil, fría, hipócrita y lúcida. De propósitos premeditados, ha consumado lo que había estado planeando,

matar a esas personas, ocultando y disimulando cualquier indicio que hubiese llevado a que se sospechase de ella>>.

Sus palabras, mientras se desarrollaban los análisis toxicológicos son dignas de tener en cuenta: <<Son mis queridos desaparecidos, nadie reza tanto por ellos como yo, y nadie les ha cuidado tanto como yo cuando estaban con vida. Yo no necesito ninguna herencia y nunca la he necesitado>>.

Nuestro viaje finaliza abandonando el continente europeo y trasladándonos a Nueva Zelanda 1954.

PAULINE PARKER Y JULIET HULME

Delito: matar a la madre de Pauline. Móvil: creyeron que la única forma de estar siempre juntas era eliminando a Honora Parker. Modus Operandi: Machacaron el cráneo de la madre de Juliet con un ladrillo envuelto en una media.

Pauline y Juliet se conocieron en el colegio de religiosas donde estudiaban. La dos eran amantes de la ópera, aficionadas a los libros de caballerías. Tenían quince años. Se enamoraron. Los problemas se presentaron cuando los padres de Juliet decidieron separarse y llevarse a su hija a Sudáfrica, lo que significaba el final de la relación. Tenían que hacer algo para impedirlo. Ellas querían estar juntas y la responsable de la futura separación era Honora Parker.

No les costó demasiado elaborar un plan. Un ladrillo envuelto en una media y un golpe en el cráneo fueron suficientes.

Sin embargo, inexpertas en el crimen, dejaron demasiadas huellas acusatorias, entre ellas el diario de Pauline con todos sus sentimientos lésbicos. Sentimientos, absolutamente inconfesables en una sociedad extremadamente puritana.

Terminaron separadas y entre rejas.

Como curiosidades, os diré que al salir de la cárcel, Juliet, se cambió de nombre y de país, estableciéndose en Escocia, donde es una conocida escritora de novela negra que vive rodeada de perros y gatos. En cuanto a Pauline, continúa soltera y dirige una escuela de equitación para niños.

Estamos llegando al final de esta historia macabra y triste de la humanidad. Siniestra y deplorable en varios aspectos. Primero, porque en diversos casos, las acusaciones de las que determinadas mujeres fueron objeto, han quedado demostradas como meras falacias, inventadas por un sistema discriminatorio hacia el sexo femenino y, dirigido por unos varones, incapaces de aceptar que a nivel intelectual, hombres y mujeres, somos iguales a pesar de las diferencias que, biológicamente hablando, nos separan y que nadie es capaz de negar.

Y, segundo... Porque es verdaderamente lamentable comprobar que las asesinas no sólo son personajes del celuloide o de ficción

El punto final lo dará el estribillo de una canción popular infantil de Nueva Inglaterra (E.E. U.U), basada en hechos reales que dice así:

Lizzie Borden tomó un hacha
y le dio a su madre 40 hachazos
y cuando vio lo que había hecho
le dio 41 hachazos a su padre.

**VITA DI ELEONORA D'ARBOREA DI BIANCA
PITZORNO:
TRA REGOLA E ECCEZIONE, UNA QUESTIONE
PRIVATA**

*Andrea Casoli
Universidad de Sevilla*

La regola implica, quasi ontologicamente, l'eccezione; ed è nel rapporto interno tra questi due poli, piuttosto che in quello sintattico tra una regola e un'altra, che si rivelano molti dei significati che ne animano la natura.

Vita di Eleonora d'Arborea. Principessa medioevale di Sardegna (Pitzorno 1984, Ead. 2010) risulta un'eccezione all'interno dell'opera di Bianca Pitzorno.

Si rende però necessario, fin da subito, disambiguare i termini della questione, al fine di evitare il fraintendimento per cui questo saggio storico sia ritenuto un'eccezione all'interno dell'opera di una scrittrice per ragazzi.

Mi propongo, infatti, l'obiettivo di delineare una lettura di questa biografia storica come eccezione all'interno dell'opera di Bianca Pitzorno in quanto scrittrice tout court, senza alcuna ulteriore specificazione o delimitazione. Anche perché, a stracciare l'etichetta angusta e riduttiva di scrittrice per ragazzi, è già la stessa Pitzorno, nel profilo che traccia di sé sul proprio sito internet (www.biancapitzorno.it):

Il solo elemento costante nella mia scrittura è l'attenzione per i *personaggi femminili*, unici protagonisti dei miei libri, e per i problemi relativi all'essere donna, ragazza o bambina nella nostra società contemporanea o nel passato più o meno lontano. [...]

Alcuni scrittori sono anche giornalisti, sociologi, antropologi, insegnanti, divulgatori, promotori culturali, e a loro va tutto il mio rispetto.

Io ho sempre aspirato ad essere soltanto una narratrice. Il mio campo, o se si preferisce il mio obiettivo è sempre stato quello della *letteratura*, ovvero della rappresentazione, trasfigurazione, interpretazione e resa espressiva ed estetica della realtà. Il mio intento, raccontare il mondo e la condizione umana nelle diverse situazioni come io li vedo e li sento nel profondo del mio pensiero.

Ecco, dunque, due degli elementi essenziali della grammatica di Bianca Pitzorno: *personaggi femminili* e *narrazione letteraria*, entrambi declinati in maniera originale, al punto che la loro intersezione descrive perfettamente la personalità e le caratteristiche di questa scrittrice.

Ben diversamente dalla maggioranza dei testi rivolti ai lettori giovani, quelli di Bianca Pitzorno non inclinano verso le forme della narrazione orale. Di più, vale sottolineare come nei romanzi di questa scrittrice a prevalere sia il dialogo individuale tra l'autrice e ciascuno dei suoi lettori: un rapporto uno a uno, in cui la solitudine dello scrittore parla alla solitudine del lettore, ben diverso da quello collettivo generalmente dato per scontato nella narrativa rivolta ai giovani. Basterebbe, dunque, anche solo questa dimensione "matura" della scrittura di Bianca Pitzorno a promuoverne l'immagine di scrittrice *tout court*, al di là e oltre le specificazioni d'età dei suoi lettori; e, invece, per rafforzare e consolidare ulteriormente quest'idea, ritengo opportuno attirare l'attenzione sull'altro elemento individuato in precedenza come fondamentale nell'opera di Bianca Pitzorno: la costante presenza di protagoniste femminili nei

suoi romanzi. Questa potrebbe essere solo una particolarità, se non fosse che assume una valenza straordinaria: i personaggi femminili di Bianca Pitzorno hanno una matrice politica fortissima, radicale, poco compatibile con semplificazioni e banalizzazioni e, infatti, risultano quasi sempre portatori di una carica eversiva rispetto ai paradigmi patriarcali. Le bambine e le ragazze delle pagine di questa scrittrice recano innato il germe della rivoluzione e ne sono naturalmente segnate. In maniera evidente ed esplicita, come nel caso del romanzo storico *La bambina col falcone* (Pitzorno 1982), dove Costanza e Melisenda intraprendono «audaci imprese» rompendo i chiastici equilibri del celebre incipit ariostesco, e rivelando un medioevo “altro”, *sub specie foeminae*, che non è romanzesco o romanzato, ma semplicemente meno noto e dunque inatteso, sorprendente agli occhi soprattutto di chi continui a relegare rigidamente le donne solo agli amori e i cavalieri solo alle armi.

E non si pensi che stiamo trattando di una questione storiografica relativa all'epoca medioevale: la battaglia segregazionista tra azzurro e rosa non conosce soste. Per quel che concerne la creazione di personaggi femminili, basta evocare il caso esemplare della maggior eroina dei fumetti, Wonder Woman, la cui «indipendenza» e la cui «forza fisica» nel 1954 vengono bollate dallo psicologo Frederic Wertham negativamente e in quanto tali ascritte alla sfera, di per sé negativa, dell'omosessualità, nel suo fatidico studio *Seduction of the Innocent. The influence of comic books on today's youth*, a cui fece seguito solo pochi mesi dopo, in pieno stile maccartista, il Comics Code Authority: un prontuario di autocensura che, impostato sul celebre Production Code hollywoodiano dei primi anni Trenta, si proponeva di regolamentare l'invenzione di personaggi e storie adeguati al perfetto sviluppo dei giovani

americani, secondo un'ottica patriarcale e fallologogentrica all'ennesima potenza.

Per quel che concerne invece l'estetica della ricezione, più di recente, in Spagna, il Ministro dell'Educazione José Ignacio Wert ha presentato la proposta per la suddivisione del canale televisivo per i più giovani in due canali ben distinti, *Clan boys* e *Clan girls*, sottolineando l'opportunità di tenere separate l'immaginazione maschile e quella femminile, i personaggi e le storie adeguati ai primi da quelli destinati alle seconde, in un'ottica che prefigura un orizzonte d'attesa evidentemente conservatore quando non addirittura retrogrado.

Quindi, senza arrivare alla provocazione radicale di Judith Butler che si domandava che donna potesse mai diventare la ragazzina che sognava di essere Humphrey Bogart, ci si può accontentare di domandarsi che uomini e che donne diventeranno i ragazzini e le ragazzine che crescono correndo su binari paralleli, senza però la libertà di volgere lo sguardo al proprio fianco, alla diversità che li arricchisce e completa, se non nell'ottica dell'egemonia eterosessuale che anticipatamente riserva loro un solo ruolo, quello e nessun altro, all'interno della società.

Le eroine di Bianca Pitzorno sono naturalmente rivoluzionarie proprio per la libertà con cui, pur nei limiti del contesto storico che le vede agire, si muovono e determinano il proprio futuro, lottando, certo non meno dei maschi, con quanto il destino ha loro riservato. Queste eroine spesso fanno sogni "maschili" (la società patriarcale ci ha abituato a colorare in queste tinte la libertà), caparbiamente tentano di realizzarli, e capita pure che ci riescano.

In tutte le pagine di Bianca Pitzorno, non solo in quelle di ambientazione storica, si assiste dunque alla messa in scena di una nuova lettura femminile della storia, più

ancora e prima ancora che a una storia delle donne. Si assiste all'invenzione, etimologicamente al ritrovamento, di quegli spazi di contaminazione e di eversione in cui eroine come Costanza e Melisenda riescono a evadere gli ambiti a cui sono confinati per solito gli orizzonti femminili, per prender parte attivamente alle crociate o per intraprendere lo studio delle tecniche della falconeria, solo per fare un esempio.

Ancor più significativo e sorprendente è il discorso sviluppato in *Le bambine dell'Havana non hanno paura di niente* (Pitzorno 2006), libro in cui l'autrice tenta un profilo della storia dell'isola caraibica attraverso le autobiografie di tre donne vissute fra il XVIII e il XX secolo, Mercedes de Merlin, Renée Mendez Capote e Soledad Cruz, completate, per l'epoca contemporanea, da una serie di interviste condotte dall'autrice a giovani ragazze cubane.

La storia di Cuba affiora in queste pagine come contesto delle vicende che vedono protagoniste ragazze meno che quindicenni, cioè nell'età in cui non hanno ancora fatto il loro ingresso in società, sancito dalla festa de *los quince*. La marginalità di questi «soggetti eccentrici», per dirla nei termini di Teresa de Lauretis, è dunque elevata al quadrato; e Bianca Pitzorno ci pone di fronte a un ribaltamento degli stessi schemi di lettura femminista della storia, mescolando pubblico e privato, all'interno di un punto di vista femminile e infantile, doppiamente estraneo a quello dominante, maschile e adulto. Un punto di vista segnato dalla «storica libertà di giudizio e dai pregiudizi» (Pitzorno 2006: 15) che caratterizza *las muchachas* dell'isola caraibica.

Queste autobiografie femminili diventano agli occhi del lettore gli strumenti per ricostruire l'*histoire bataille* di Cuba, il profilo evenemenziale che funge da contesto a queste storie di giovani donne. Ed è tutt'altro che casuale questo gioco di

focalizzazioni a rovescio: la tesi di fondo del libro, infatti, richiede che s'interpreti il racconto dell'infanzia all'interno delle storie di formazione come una narrazione meritevole di attenzione autonoma, forte di un significato avulso dagli sviluppi futuri, sociali, professionali e comunque adulti. È in questa specifica condizione che il racconto della propria infanzia s'inquadra naturalmente nel più ampio contesto della storia di un popolo e di un Paese, divenendone un punto di osservazione privilegiato proprio in virtù dell'affrancamento dai vincoli sociali e politici, dai pregiudizi, dalle lenti deformanti delle sovrastrutture. Un punto di vista, in una parola, libero: ancora una volta "altro".

Alla luce di quest'ampia premessa appare più facile intuire come la *Vita di Eleonora d'Arborea* costituisca un'eccezione all'interno dell'opera di Bianca Pitzorno, innanzi tutto perché non è un romanzo, pur essendo quello il genere a cui la storia della principessa sarda sarebbe stata destinata con maggior facilità e successo.

Eleonora d'Arborea è una persona esistita e, allo stesso tempo, un personaggio pressoché inesistente: di lei non rimangono che pochissime tracce, poche informazioni. La sua *Vita* non può che essere una narrazione «indiziaria». Come se la storia avesse elaborato una *cancellatura* alla Emilio Isgrò, restano alcune parole leggibili nella pagina, delle altre solo l'ingombro annerito, cancellato; noi, basandoci unicamente sulle parole sopravvissute e sulle suggestioni che possono eventualmente evocare nella nostra mente, possiamo provare a ricostruire il profilo della giudicessa sarda.

Questa principessa guerriera che cavalcando alla guida d'un popolo di patrioti barbarici scaccia dall'isola l'invasore venuto d'oltremare, e che

l'agiografia rappresenta contemporaneamente come madre affettuosa, sposa fedele e sottomessa, avveduta massaia, devota cristiana, benefattrice dei poveri, dotta legislatrice, costituì una fortissima attrazione per i patrioti ottocenteschi in cerca d'una legittimazione storica alle loro aspirazioni romantiche d'autonomia e d'indipendenza (Pitzorno 2010: 8).

Ma non solo; Eleonora, infatti, rappresenta altresì per una narratrice come Bianca Pitzorno una fantastica occasione per la costruzione di un romanzo avventuroso e romantico, femminista e infine tipicamente sardo. *Vita di Eleonora d'Arborea*, però, è tutt'altro che questo. Anzi, il *Leitmotive* del libro è costituito dall'incipit di frase «Non sappiamo...», che in certe pagine raggiunge la dimensione della litania: ossessiva ripetizione del limite a cui attenersi, costante verifica dei confini di una narrazione «indiziaria», del narrabile consentito, oltre il quale c'è lo strapiombo della fantasia.

L'elemento forse più affascinante di questo libro è, infatti, il rigore: la precisione estrema con cui la scrittrice traccia i sentieri che intende percorrere. Solo una volta cita le *Carte d'Arborea* per definirle inattendibili; e, in quanto falso storico, esse scompaiono da ogni orizzonte del libro e non fanno capolino neppure per minimi accenni a eventuali risvolti storici del mito di Eleonora.

Allo stesso modo sono banditi dalle pagine di questo libro tutti gli elementi leggendari o mitografici e tutti i riferimenti alla tradizione del personaggio lungo la storia della cultura nei secoli che ci separano da esso; non perché l'autrice non riconosca la validità del lavoro delle ricerche precedenti alla sua, quanto piuttosto perché l'intento di questo libro è la

ricostruzione della storia di Eleonora di Arborea, la sua verità e nulla più.

Si può dire, senza timori di smentite, che questa biografia è un testo esemplare di storia delle donne; anche se occorre immediatamente riconoscerne l'eccezionalità, rispetto alla norma. La distruzione degli archivi arborensi ci ha lasciati privi di ogni informazione rispetto alla quotidianità della corte; e il fatto che la maggior parte della vita di Eleonora è marginale rispetto alle traiettorie ereditarie del suo casato ha fatto sì che le cronache si siano occupate di lei solo occasionalmente, ad eccezione dei pochi anni, nemmeno dieci, in cui fu giudicessa reggente in nome del figlio.

L'eccentricità di questo studio rispetto a quelli che segnano la norma nel panorama degli studi di genere e di storia delle donne nello specifico è data proprio dai materiali su cui Bianca Pitzorno decide di muoversi. Il privato, tipicamente femminile, in antitesi al pubblico, tipicamente maschile, qui manca totalmente; mancano sia le testimonianze dirette sia quelle indirette. Non possediamo lettere né diari di Eleonora, non una cronaca ufficiale della sua corte. La scrittrice sceglie dunque la costruzione di limitarsi a una ricostruzione indiziaria che, nel caso della quotidianità della vita di corte di Eleonora, passa necessariamente attraverso il parallelo con la regina d'Aragona, Sibilla, nuova giovanissima moglie del re Pere:

Noi ignoriamo tutto della vita quotidiana di Eleonora. Gli Archivi d'Arborea sono stati distrutti dai vincitori. Gli elenchi delle sue spese, dei suoi abiti, dei cibi, del vasellame, dei doni che fece agli amici, documenti che certo l'ottima Cancelleria arborense conservava, tutto è andato perduto.

Della vita di Sibilla invece, conosciamo i dettagli più minuti: in quali piatti mangiava e chi era il suo buffone; quanto pagò la levatrice e chi allattò i suoi figli; chi le curava i denti quando lo sgranocchiare troppi dolciumi le procurava delle carie, di che colore e disegno erano le coperte di lana delle sue schiave [...]. Sibilla e Eleonora per esempio seguivano la stessa moda nel vestire. Conosciamo il nome di Jaume Clapers, il sarto di Sibilla, e sappiamo che le confezionava gli abiti con la gonna «alla francese», stretta in vita, lunga e con un piccolo strascico.

Anche in Sardegna a quei tempi si usava la gonna *a sa francesa*, alternata a quella plissettata (*incrispada*) che troviamo ancor oggi in molti costumi sardi. [...] Non sappiamo quale delle due fogge fosse preferita da Eleonora. La tradizione romantica tutta permeata di patriottismo la vuole vestita *a sa sardisca*, ma ella dovette indossare spesso anche la gonna alla francese, tanto più che nei primi anni di matrimonio dovette vivere per lunghi periodi sul continente.

E, per finire, Sibilla ed Eleonora partorirono il primo figlio più o meno nello stesso periodo, cosa che forse non è molto importante ai fini della storia politica dei due paesi, ma che certo lo fu nella storia personale delle due donne (Pitzorno 2010: 181-182).

Come si evince dal passo appena riportato, nella sua ricostruzione Bianca Pitzorno non concede nulla alla fantasia e al romanzesco. E non lo fa neppure per quel che riguarda la maggiore fra le lacune relative a Eleonora d'Arborea: l'assenza pressoché completa d'informazioni sul corpo e sul suo aspetto fisico. Unica traccia, un capitello in tufo che la

ritrae nel modo fortemente stilizzato e stereotipato dell'arte medioevale, all'interno di una piccola chiesa voluta dal padre e fatta terminare proprio da lei, durante il suo giudicato; un ritratto scultoreo da cui è pressoché impossibile trarre anche solo la benché minima informazione sull'aspetto di Eleonora, come ben sa chiunque si sia occupato di scultura medioevale anche solo superficialmente.

Giusto l'ingenuità mista all'eccesso di passione di alcuni studiosi ha consentito loro di soffermarsi sull'ammaccatura che segna lo zigomo destro del volto scolpito, vedendovi l'improbabile testimonianza di una cicatrice.

La costruzione della chiesa di San Gavino era stata decisa da Mariano nel 1347 [...] ed era stata Eleonora a far completare l'edificio, ordinando all'artista che ne aveva decorato le pareti di tufo di ritrarla in una delle figure scolpite sui quattro peducci pensili che reggono la volta dell'abside. Lo scultore l'aveva raffigurata secondo l'iconografia simbolica del tempo: una giudicessa reggente, senza corona né scettro, cui fanno ghirlanda soltanto i fregi che corrono lungo tutto il bordo della volta: una lunga fila d'alberi sradicati, metaforico diadema per chi allora sedeva, se pure per conto e in nome del figlio, sul trono arborese.

Questa è l'unica immagine di Eleonora che la rovina del tempo ci ha conservato. I capelli, lunghi e lisci, divisi nel mezzo della fronte, sono sciolti sulle spalle. Le mani incrociate all'altezza della vita. Eleonora indossa una veste scollata, con maniche lunghe fino ai polsi, ornata di galloni e da sei grossi bottoni decorativi (Pitzorno 2010: 286).

L'unico tratto di cui le cronache coeve danno segno è, ancora una volta, rispondente più a istanze stereotipiche, di stilizzazione, che non realistiche. Al di là della mancata

avvenenza, di Eleonora si sottolinea l'aspetto *varonil*, cosa che accade con altissima frequenza nel medioevo nei confronti di tutte le donne che arrivano a occupare cariche generalmente accessibili solo agli uomini come, in questo caso, il giudicato e, soprattutto, il ruolo di legislatore per cui Eleonora va famosa. Una mascolinizzazione che, ancor prima che fisica e reale, è una conseguenza del ruolo sociale e dalla funzione esercitata all'interno della società e della storia.

Come si nota nel passaggio seguente, questa caratteristica fisica dell'aspetto, che Bianca Pitzorno chiama con l'aggettivo ricorrente nelle cronache spagnole, *varonil*, è associato, subito dopo, alla sottolineatura di quelle che possiamo chiamare «cure paterne»:

Benché bruna, per adesso Eleonora non aveva niente del fascino infuocato della madre: non l'ovale soave, non il lampo scuro degli occhi, non l'abbondanza lucente dei capelli. Ma purtroppo a tre anni aveva già dato chiari segni d'essere alquanto *varonil*.

Sua madre era indulgente con lei, troppo, e non la correggeva con la dovuta severità. Suo padre rideva della sua ostinazione e se la tirava sull'arcione quando partiva con pochi compagni per andare a caccia con il falco. Non sarebbe passato molto tempo, e le avrebbe concesso di partecipare, come a Ughetto, alle *silvas*, le grandi cacce collettive nei boschi più selvaggi del giudicato (Pitzorno 2010: 20).

E ancora, in modo più evidente e diretto, l'aggettivo *varonil* torna per designare la più semplice e naturale delle funzioni consentite a una nobildonna nella società medioevale: il matrimonio, che, è inutile anche solo specificarlo, non è

quasi mai d'amore, bensì concordato dalle famiglie a seconda dell'opportunità di alleanze politiche o della condivisione di interessi economici.

Fu certamente un matrimonio di convenienza, e anche in seguito Eleonora dimostrerà nei confronti del marito più una fedeltà virile (*varonil*), da compagno d'armi, che una amorosa devozione muliebre (Pitzorno 2010: 161-162).

È interessante soffermarsi sul fatto che la sottolineatura della virilizzazione della donna che assurge a ruoli e incarichi altrimenti maschili può essere spesso ricondotta a un'inversione della prassi comportamentale del padre, che infrange la propria funzione di normatività culturale che lo ascrive alla sfera del potere e dell'autorità in complementarietà con quella della cura affidata alla madre. Scrive Carmen Covato:

L'aver stabilito un rapporto privilegiato con la figura paterna, almeno fino ai primi anni del Novecento, sulla base di quanto rivelano le memorie autobiografiche, biografiche ed epistolari, ha comportato, per le figlie, l'interiorizzazione di attese esistenziali, stili di vita, valori e aspirazioni intellettuali in qualche modo "trasgressivi", nella misura in cui hanno consentito una presa di distanza dal codice materno, l'unico ad essere considerato, per lungo tempo, legittimo [...] (Covato 2002: 124).

Di più, Bianca Pitzorno per poter raccontare la storia di Eleonora d'Arborea ritiene giustamente necessario raccontare prima quella del nonno, del padre e del fratello che

la precedono nel governo del giudicato d'Arborea. Quando, dopo molte decine di pagine, il lettore arriva finalmente a sentir raccontare di Eleonora, è già entrato nella ragnatela dei complessi rapporti che legano la Sardegna all'Aragona e che governano gli equilibri del Mediterraneo occidentale. È quasi un paradosso, ma nel libro le pagine dedicate a Eleonora non sono certo la maggioranza, anzi. Quasi che la sua storia non fosse narrabile se non in controluce rispetto a quella degli altri, soprattutto rispetto a quella del padre.

L'unica deroga che Bianca Pitzorno si concede all'interno del rigoroso trattamento dei documenti in base ai quali ricostruisce il profilo di Eleonora è relativa alle emozioni. Dall'eccezione si torna alla regola, il rigore della storica cede il passo al talento della narratrice, per ritrovare e reinventare quelli che Virginia Woolf chiamava i «momenti di essere» (Woolf 1993), episodi fondanti nella costruzione dell'identità legati più alle sensazioni che agli eventi, recuperati nella memoria. Eccone due esempi:

In quel tempo in cui non esiste destino per una donna che non sia il matrimonio, Eleonora si specchia nelle acque ferme dello stagno e chiede alla sua immagine incorniciata dal verde smeraldo del canneto: «Qual è dunque il compito per cui la Morte Nera mi ha risparmiata?» E torna a casa con gli occhi gonfi di pianto.

Ma suo padre le cinge la vita e la porta a vedere i vigneti impiantati da poco sulle colline, la porta sotto la grande navata della chiesa di San Francesco, dove il popolo si riunisce in assemblea, la Corona de Logu, stretto attorno al suo giudice. La porta nelle strade dei villaggi ripopolati, nelle radure dei boschi dove i

corni danno il segnale della grande caccia collettiva, la *silva* che procurerà selvaggina e pellicce pregiate alla popolazione.

Mariano la stringe a sé e le ripete: «Questa terra è nostra, non dimenticartelo mai, Eleonora. È l'Arborea il vostro destino» (Pitzorno 2010: 131).

Forse Eleonora aveva incominciato a innamorarsi di suo padre in quei giorni lontani, incantandosi davanti alla sua immagine dipinta, così simile e allo stesso tempo così diversa dalla figura quotidiana del giudice. Quando tornava al castello dal pellegrinaggio, la donna guardava il padre come se lo vedesse per la prima volta, cercando di ritrovare nelle sue sembianze il guerriero del dipinto, e ne cercava il contatto fisico per verificarne la realtà, la concretezza, la solidità delle membra, il rumore della voce e della risata, l'odore, il sapore salato delle sue guance e del collo sudati, quando l'abbracciava stretto dopo una corsa a cavallo.

Così come adesso, dopo tanti anni, si sorprende a tendere l'orecchio nella stanza vuota, cercando il suono della voce di Timbors, la fontana d'acqua viva della sua risata, che non sarebbe mai più echeggiata tra quelle mura (Pitzorno 2010: 139).

Che all'origine di questi atteggiamenti trasgressivi e innovatori, eccezionali in quanto "maschili", ci sia un padre trasgressivo nell'interpretare il proprio ruolo, un padre che esce dai confini tradizionalmente maschili della norma ed entra in quelli tradizionalmente femminili della cura, è la stessa Pitzorno a ribadirlo, chiamando in causa la scrittrice che,

nell'autunno del medioevo, ha rappresentato più di chiunque altra, il pensiero e la voce delle donne.

Se però consideriamo l'Europa in questo scorcio di secolo non possiamo fare a meno di osservare che il prestigio e l'iniziativa femminile sono in ascesa, e che tra qualche anno troveranno anche una difesa teorica proprio da parte d'una donna, Christine [de Pizàn], che come Eleonora si era formata all'ombra di un padre illuminato e sapiente e che, costretta dalle necessità della vita, aveva dovuto lei stessa «farsi uomo, capace di governare una nave».

Ci meraviglieremo di meno quindi se la nostra eroina lascerà ai posteri un codice di leggi scritte, straordinariamente moderno, sotto molti aspetti e in particolare per quanto riguarda i diritti e la dignità femminili.

Chissà se Christine sentirà mai parlare della giudicessa d'Arborea e penserà anche a lei quando, nel 1404, comporrà *Le Livre de la Cité des Dames*, o quando poco dopo nel *Livre des Trois Vertus* scriverà che la donna sola «deve assumere cuore d'uomo, cioè costante, forte e saggio, per decidere e portare a termine quello che è bene fare» (Pitzorno 2010: 210-211).

Ma lasciamo il parallelo coevo con Christine de Pizàn, per seguirne un altro tutto interno alla scrittura di Bianca Pitzorno. C'è infatti, nella sua opera, un libro speculare a *Vita di Eleonora d'Arborea*: si tratta di *Giuni Russo, da Un'estate al mare al Carmelo*. Il confronto tra il libro dedicato alla cantante siciliana e quello dedicato alla giudicessa sarda rivela, illuminandoli per omologie e per antitesi, alcuni elementi di

grande fascino della scrittura di Bianca Pitzorno. Innanzi tutto, ancora una volta, il rigore.

Come mostrato in precedenza, la ricostruzione biografica di Eleonora procede attraverso una narrazione «indiziaria», per la pochezza delle informazioni documentarie a disposizione della scrittrice. Al contrario, nel caso di Giuni Russo, quella che appare a tutta prima una biografia si rivela in realtà ben altro: un libro di memorie. La scrittrice potrebbe disporre, se lo volesse, del massimo dell'informazione documentaria possibile; e invece decide di procedere solo affidandosi alla propria memoria e a quella di Antonietta Sisini, «coprotagonista» della vita della cantante siciliana dai diciott'anni in poi.

Quello su Eleonora è un libro di studio, di ricerche; questo su Giuni Russo è il frutto di un'amicizia lunga e profonda: scritto in risposta a una sollecitazione dell'amica condannata da un male incurabile.

Entrambi i libri rappresentano un'eccezione rispetto alla norma del genere a cui appartengono. Da una parte, la biografia storica di un personaggio di cui non si sa quasi nulla e di cui non si può dire di fatto granché ma solo supporre, ipotizzare; dall'altra, la memoria di un personaggio popolare di cui non si vuole dire troppo, per non scadere nel pettegolezzo e nel luogo comune della mitografia del cantante pop.

In entrambi i casi, in modi opposti, Bianca Pitzorno sovverte il paradigma egemone del genere letterario a cui iscrive il proprio libro. In entrambi i casi, specularmente, Bianca Pitzorno si astiene dal personaggio e si attiene alla persona: evita la semplificazione del romanzesco con Eleonora d'Arborea e quella del mitografico con Giuni Russo e pone il proprio lettore di fronte alla complessità, ben maggiore, della giudicessa medioevale e della cantautrice popolare. La

complessità di una donna rispetto alla semplificazione di uno stereotipo o di un modello ideale.

Forse anche per queste ragioni appare come tratto distintivo di Bianca Pitzorno, anche nei testi che si rivolgono ai lettori più giovani, quella particolare dimensione individuale che è propria del *citoyen*, per usare la parola di Victor Hugo, con cui la scrittrice ama definirsi sopra ogni altra.

Forse è anche per queste ragioni che nelle pagine di Bianca Pitzorno si riconosce la matrice della realtà, la forte connessione che la letteratura mantiene con la vita. Infatti, lo scrittore e amico Roberto Piumini ha detto di lei:

Certi scrittori sono meglio dei loro scritti, altri peggio. Bianca è esattamente quello che scrive, e scrive esattamente quello che è: una libertaria assoluta, cocciuta, struggente, irriverente, immersa fino al tallone, e oltre, in un'ironia umanistica e generosa, in complicità piena di vita e intelligenza, che i suoi lettori, istintivamente, riconoscono e amano (Piumini).

Forse è anche per queste ragioni che nelle pagine di Bianca Pitzorno si avverte che non manca mai la dimensione politica: è ogni volta «una questione privata» (Beppe Fenoglio).

Forse è anche per queste ragioni che nelle pagine di Bianca Pitzorno si sente, modulata nella polifonia delle voci dei suoi personaggi, la «voce di una dea», la più laica, rivoluzionaria e moderna fra le dee: la libertà.

BIBLIOGRAFIA

Covato, C., *Memorie di cure paterne. Genere, percorsi educativi e storie d'infanzia*, Milano, Edizioni Unicopli, 2002.

de Lauretis, T., *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999.

Pitzorno, B., *La bambina col falcone*, Milano, Bruno Mondadori, 1982.

Pitzorno, B., *Vita di Eleonora d'Arborea*, Milano, Camunia, 1984; poi, in edizione accresciuta, Milano, Mondadori, 2010.

Pitzorno, B., *Le bambine dell'Havana non hanno paura di niente*, Milano, Il Saggiatore, 2006.

Pitzorno, B., *Giuni Russo, da Un'estate al mare al Carmelo*, Milano, Bompiani, 2009.

Wertham, F., *Seduction of the Innocent. The influence of comic books on today's youth*, Port Washington NY, Kennikat Press, 1954.

Woolf, V., *Momenti di essere. Scritti autobiografici*, Milano, La tartaruga, 1993.

VOCI DI DONNE E DI DEE NELLA POESIA DI ELENA BONO

Daniele Cerrato
Università di Siviglia

“Solo trovandoci di fronte a tutta la produzione poetica di Elena Bono¹ possiamo renderci conto del valore e della forza di un’esperienza più che cinquantennale, che ha attraversato metà del secolo scorso andando incontro ad un destino di incomprensione pari alla sua grandezza” (Gioanola 2007: 19).

Le parole di Elio Gioanola, nell’introduzione all’*Opera Omnia* poetica di Elena Bono, pubblicata nel 2007, ben esprimono lo stupore e insieme il rammarico di chi ancora non riesce a trovare una spiegazione all’ostracismo che ha colpito i testi di questa autrice. Una produzione ampia e varia, dal momento che la Bono, come il poeta Ennio, che lei stessa celebra in *Ad un uomo universale ponte fra tre continenti* “possiede tre cuori e conosce tre lingue”, la poesia, la prosa ed il teatro. E allora diventa quasi naturale che queste tre lingue si intersichino e si completino, diventando l’una parte dell’altra. Non è un caso che alcune delle sue poesie rappresentino il punto di partenza per alcuni dei suoi drammi teatrali, come

1) Elena Bono nasce a Sonnino nel 1921. Quando ha un anno segue il padre, professore di liceo, in Sardegna a Tempio Pausania, quindi fa ritorno a Sonnino e da Sonnino a Recanati dove si ferma dai tre ai sei anni. Dopo un anno a Sonnino, dove si ammala di nefrite rischiando di morire (il papà di Elena si recò da Padre Pio che lo rassicurò che la figlia sarebbe sopravvissuta) si trasferisce ad Ancona dove termina le elementari. Da lì a Chiavari dove compone la maggior parte delle sue opere e vive tuttora. Tra le numerose pubblicazioni ricordiamo almeno la raccolta di racconti *Morte di Adamo*, il dramma *Ippolito*, il romanzo *Come un fiume come un sogno*. Maggiori informazioni sulla scrittrice e sulle sue opere si possono trovare sul sito web www.elenabono.it curato da Stefania Venturino, che ringrazio insieme alla stessa Elena Bono, per la disponibilità e per tutte le informazioni fornitemi.

nel caso delle opere teatrali *Ippolito* e *La grande e la piccola morte*, dedicata a Giovanna D'Arco.

Dalla raccolta *I galli notturni* pubblicata nel 1952 fino alle ultime poesie inedite, i versi di Elena Bono hanno percorso molte strade, viaggiato attraverso luoghi ed epoche diverse, dato voce a tanti personaggi e raccontato grandi pagine di storia, non si sono mai snaturati, hanno rinunciato a scorciatoie e scelte di comodo, preferendo affidarsi alla parola nel suo significato più autentico e puro.

Liliana Porro Andriuoli (1999) identificava cinque filoni ispirativi nella poesia di Elena Bono: il filone intimistico, il filone religioso, o di derivazione biblico-cristiana, il filone classico che trae spunto dalla cultura classica, il filone civile che celebra la Resistenza antifascista e il filone orientale, ispirato al mondo dell'Estremo Oriente. Per quanto una divisione di questo tipo possa essere utile da un punto di vista sistematico, occorre segnalare come molti degli elementi che caratterizzano questi filoni in realtà spesso vengano a fondersi e a sovrapporsi, e lo stesso dicasi dei vari registri che la Bono utilizza.

In queste pagine, pur non tralasciando completamente i riferimenti e rimandi che sovente appaiono nella poesia della Bono, ci soffermeremo maggiormente su “le voci di donne e di dee” che compaiono nei suoi versi, attraverso “una ricerca del divino nell'umano e dell'umano nel divino” (Savonarola 1953: 17) che permetta di riunire tutte le protagoniste in un grande Pantheon al femminile.

Il ricorso al mito, infatti, costituisce per Elena Bono una risorsa poichè riesce ad estrapolarlo e rimodellarlo fuori dal suo contesto tradizionale. I miti antichi sanciscono la fine del matriarcato e celebrano l'affermarsi del dominio patriarcale, che “si accompagna alla separazione delle donne tra loro e specialmente alla separazione della figlia dalla

madre” (Irigaray 2007: 215). Spezzare questi legami crea un ordine nuovo che non prevede una cultura e uno spazio femminile. Questa esclusione obbliga, dunque, le scrittrici ad andare continuamente alla ricerca di una propria collocazione nell’immaginario maschile. Parlare dei personaggi femminili di Elena Bono offre allora la possibilità di riflettere sul ruolo sociale e pubblico della donna, sulle sue potenzialità e sulla possibilità di autoaffermazione. Ri-scoprire e ri-valutare il divino femminile significa, inoltre, ridefinire la relazione che le donne hanno con la natura, ma anche con l’etica e l’estetica.

La genealogia femminile che Elena Bono costruisce, contesta il sistema di valori imposto e interrompe l’ordine maschile precostituito, rappresentando il punto di incontro di differenti identità femminili e la creazione di linee di discendenza-dipendenza-sorellanza: maestre/discepoli, donne modello/sorelle, dee/donne mortali, madri/figlie. Si tratta di una condizione femminile condivisa, malgrado le differenze, la diversità di tempi storici e di contesti e attraverso la quale la Bono suggerisce un ordine etico fra donne in due dimensioni, una verticale, nella linea genealogica madre-figlia e una orizzontale attraverso la sorellanza. Se, come sostiene Muraro, i rapporti fra madre e figlia non sono “solo rapporti sociali, ma storia, civiltà” (Muraro, 2011: 79), possiamo dire che le relazioni che la Bono tesse fra diverse donne e dee diventano una nuova maniera di raccontare la nostra storia e la nostra civiltà, scegliendo di farlo attraverso figure alle quali la cultura raramente ha concesso spazio e voce.

Elena Bono sceglie dal mito alcune dee che sono vicine alle tradizioni femminili e matrilineari, mettendo in luce le tracce di una cultura anteriore o simultanea alla cultura patriarcale. Così nelle poesie *Artemide* e *Nascita di Venere*, contenute ne *I galli notturni*, l’identificazione divinità

femminile-natura si manifesta attraverso l'epifania delle dee che provoca il risveglio del paesaggio. Artemide, in particolare, è presentata come divinità che conserva in sé le caratteristiche proprie della Grande Madre. Dea dai molteplici epiteti: *potnia theron*, signora delle bestie feroci, dea lunare, vestita di luce in mezzo della notte.

Artemide

Con la freschezza del vento la vergine è scesa dal cielo:
la luce torna sopra la terra.
Si inoltra veloce nel bosco
e ovunque balena la veste d'argento
è come un frusciare di acque da polle improvvise.
Fremono erbe e cespugli
irradiando gioia di stille lucenti,
ma come in sogno le altissime cime ondegianti
perdutamente ricercano in cielo
la piccola falce
splendente sulla fronte divina.
Odora tutta la terra.
Distante ormai suona
il latrare dei cani;
risponde per i limpidi spazi
l'eco
dalle montagne laggiù
quietamente fulgenti di neve (Bono 2007: 39).

La dea si mostra quasi come “donna selvaggia” e irrequieta, in piena armonia con la natura che la circonda, in una staticità piena di movimento. Forti tonalità cromatiche mescolate ad una atmosfera quasi onirica si ritrovano anche

in *Nascita di Venere*, presentata come un'altra Dea Madre che precede il tempo.

Nascita di Venere

Vitrea fissità delle acque
sui fondi rosati
nell'ora antelucana,
sconfinato tacere del mare.
Ecco
rinchiusa come perla
nell'oro verde dei suoi capelli
ella sta, silenzioso
ultimo sogno delle cose
prima del giorno
tra le acque e il cielo
trasparente stelo di fiore
intangibile (Bono 2007: 40).

La Venere di Elena Bono sembra richiamare Iside, dea egizia della maternità e della fertilità, che nelle sue rappresentazioni iconografiche rimanda, a sua volta, alla figura della vergine Maria. Venere come Artemide rappresenta una natura selvatica ed incontaminata, che si contrappone all'ordine maschile della civiltà. In entrambi i componimenti il confine tra femminile e natura si assottiglia fino a scomparire. La dea è dentro la natura, è la natura stessa in tutte le sue manifestazioni. Il riferimento all'acqua che costituisce l'essenza del femminile è costante. Andres Osés Ortiz (Osés Ortiz, 1988), sottolinea come questo elemento sia strettamente collegato all'origine di quello che si ipotizza come il più antico dei continenti, e che nei miti primordiali viene definito come Ur, letteralmente "corpo

materno”, parola che in euskara significa proprio “acqua”. Un ulteriore riferimento lo troviamo in un’altra poesia dai contorni mitologici: *Ad una ninfea*, dove l’acqua viene associata alla verginità e alla purezza in grado di riportare la luce dopo le tenebre. La ninfea, come Maria, è la prescelta, donna in grado di aprire una nuova stagione e un nuovo tempo: “Solo da un lungo soffrire di tenebre, nivale serenità che non racchiudi il profumo ma poche gocce, gelide come silenzio lunare, [...]. Quanti veli dell’anima lacerati prima di scorgere te, intatta verginità, appena sfiorante le acque” (Bono 2007: 32).

Si va però aldilà della mera identificazione donna-natura, per raggiungere uno stato trascendente: la dea parla attraverso il suono del paesaggio, la sua voce è il frusciare delle acque, il fremere di erbe e cespugli, l’eco delle montagne. Le parole e le immagini diventano bagliori, colori e riflessi che creano uno straordinario concerto di effetti cromatici, giochi di luce, suoni e movimenti (“balena la veste d’argento”, “stille lucenti”, cime ondegianti”, “la piccola falce splendente”, “limpidi spazi”, “montagne fulgenti”). Artemide sfugge tutto ciò che è civiltà addomesticata (“Distante ormai suona il latrare dei cani”) e si immerge nello spazio libero della natura (“risponde per i limpidi spazi l’eco dalle montagne laggiù”). Anche per quanto riguarda la rappresentazione della dea pagana, si ritrovano elementi che appartengono all’iconografia cristiana della vergine illuminata durante l’annunciazione. Artemide viene costantemente associata alla luce (la luce torna sopra la terra/e ovunque balena la veste d’argento/ è come un frusciare di acque da polle improvvise./Fremono erbe e cespugli/irradiando gioia di stille lucenti,/la piccola falce splendente). Si tratta di versi che ricordano quelli dell’inno omerico ad Artemide, “remano le vette dei monti sublimi, dalla foresta piena d’ombra si leva un’eco immensa, all’urlo delle fiere”.

Anche nei versi di Catullo nel carmen 34, dedicato a Diana, nome romano di Artemide, si ritrovano la musicalità e sonorità della dea: “montium domina ut fores silvarumque virentium saltuumque reconditorum amniumque sonantum” (perché fossi la regina dei monti delle selve verdeggianti e delle foreste nascoste e dei ruscelli risonanti).

Elena Bono riesce a cogliere i momenti più intimi del femminile e trasferirli nei personaggi del mito. Allo stesso modo i personaggi della quotidianità assumono le caratteristiche del divino. Anche per quanto riguarda *Proserpina*, che diventa la ragazza spensierata che giocava con le compagne e di cui all'improvviso si sono perse le tracce, vi è un avvicinamento del femminile mitologico al femminile reale:

Proserpina

Ed anche quella sera
ella correva
con le care compagne nella valle
e fuggiva a nascondersi
perdendo
qualche petalo lieve
dalla sua ghirlandetta di rose. [...]
Ancora quando,
viene la sera nella valle
ritornano a giuocare le fanciulle
bianche correndo fra le ombre,
ed ancora taluna
parla di lei,
di quella sera quando sparì,
e come arcanamente
nulla di sé lasciando
che la sua ghirlandetta di rose” (Bono 2007: 206).

Mentre i miti maschili si presentano molte volte come modelli irraggiungibili di perfezione, le dee riflettono la vita delle donne mortali, e subiscono violenze e prepotenze da parte dei corrispettivi padri, mariti, figli. Il mito diventa dunque l'occasione per offrire un ritratto della donna comune.

Lo sguardo sul proprio passato, l'analisi del vissuto e del perduto, il distacco da un mondo che più non le appartiene dominano *Tramonto di Elena*, dove la figlia di Tindaro e Leda ormai matura, ripensa alla sua giovinezza e bellezza degli anni di Troia. Non c'è, però, solo nostalgia in questo voltarsi indietro, quanto accettazione della propria vecchiaia. La Bono non si accontenta dell'immagine che forniscono gli antichi, ma indaga le inquietudini di una donna in carne ed ossa. Elena di Troia, che è sempre stata raccontata e condannata dagli uomini, ha ora l'opportunità di raccontare la sua storia, di riavere una propria voce.

Tramonto di Elena

L'abbandonava la sua bellezza,
chissà dove fuggiva
immemore di lei
spietata.
E accanto le venivano i morti
né ella più li scacciava:
solo ad essi appariva
come un tempo preziosa
remota
nel suo scintillare,
quale appare il ghiacciolo
solitario sospeso
ai fastigi del tempio
nella notte lunare (Bono 2007: 120).

Anche il poeta greco Ghiannis Ritsos, alcuni anni più tardi, nel 1970, quando si trova sull'isola di Samo, esiliato dal regime dei colonnelli, dedica ad Elena di Troia un monologo. Ritsos, come la Bono, mescola sapientemente passato e presente, e ritrae l'eroina vecchia e sulla via di un tramonto inesorabile. In ogni caso Elena mantiene la sua lucidità e capacità per poter tracciare un bilancio della propria esistenza. In questo turbinio di ricordi, i morti si affacciano nel presente di Elena, ma se nei versi della Bono la protagonista ha smesso di respingerli e nei loro occhi ritrova depositata la propria bellezza di un tempo ("solo ad essi appariva come un tempo preziosa"), l'Elena di Ritsos non sembra essersi ancora riconciliata con queste presenze gravose, che continuano ad affacciarsi nella sua vita, proiettando su di lei l'immagine del tempo che le sfugge e al quale prova ad aggrapparsi: "Non so perché i morti restino qua dentro, senza la compassione di nessuno; non so che cosa vogliano e perché s'aggirino per le stanze vestiti a festa, con le scarpe buone lustrate e tutte lisce, eppure così silenziosi, quasi non posassero neppure i piedi per terra" (Ritsos 2011: 167). Il tempo crudele ha consumato tutto, la bellezza, le ricchezze, la fama e ora inseguire il passato è inutile e vano. Elena di Troia ha anche smesso di cercare di rincorrere il miraggio di ciò che non c'è più, nascondendosi dietro una maschera e/o un maquillage. Resta solo reminiscenza da accarezzare "ghiacciolo solitario sospeso ai fastigi del tempo nella notte lunare".

La Bono non giudica e non condanna i suoi personaggi ma partecipa del loro dolore, si immerge nella loro malinconia, come in *Ella sorrideva ai marinai*, dove l'immaginazione diventa fuga dalla propria difficile situazione, allontanamento da una realtà ostile. La protagonista seduce i marinai, ma, quello che in fondo cerca, è poter scoprire il mondo attraverso i racconti e gli occhi dei suoi amanti passeggeri.

Ella sorrideva ai marinai,
li attirava alla taverna.
Ma poi di nascosto chiedeva
lunghi racconti di mare,
i grandi venti i gabbiani
le nebbie le isole di corallo
la verde luna oceanica
quando si innalza dai ghiacci.

Il tema della prostituta assume nuovi sviluppi, sfuggendo ai consueti toni moraleggianti o da sentimentalismo vittimista. La protagonista è costretta a crearsi una propria cartografia da leggere sui corpi degli uomini con cui fa l'amore, dal momento che è relegata ad uno spazio ristretto e privo di punti di riferimento e contatti con il mondo esterno.

Poche notti era sola.
In queste notti pensava il mare
i venti i gabbiani
le grandi nebbie e la luna.
E la luna quando è così sola
Così nuda tra i ghiacci
e non la ricopre nessuno (Bono 2007: 45).

La luna, simbolo delle dee matriarcali, diventa allora lo specchio della sua solitudine, ma anche il rifugio dove sognare, anche se solo con il pensiero e per pochi istanti, luoghi lontani, spazi aperti.

Il legame con la natura è un elemento che ritorna anche ne *Alla dea che ama i fiori*, contenuto all'interno della sezione

“Tre epitaffi greci”² (*Sulla tomba di una fanciulla*. Alla dea che ama i fiori/ a Persefone dalla veste di viola/) (Bono 2007: 91), o in *Donna e marina* dove l’aspetto divino si mescola ancora una volta all’umano. La figura della Grande Madre si presenta questa volta sotto le sembianze di Iambe, e la sua risata è la perfetta cornice in questo scenario armonioso: “Vestita dei colori della sera/ limpidamente/ rideva/ lucidi i grandi occhi/ e bianche perle sulla gola bianca/. Dietro taceva il mare, calmo argento/ ed il cielo serale, molle velo” (Bono 2007: 142).

L’idea del femminile chiuso e senza possibilità, che emergeva in *Ella sorrideva ai marinai*, trova un’altra dimensione e sviluppo in *Madonna di Belverde* (per un dipinto in S. Maria dei Servi a Siena), dove l’immagine della Vergine Maria diventa la metafora dell’isolamento e della condizione di marginalità della donna. L’esclusione e il silenzio possono costruire uno spazio privilegiato di dialogo con il divino, che contemporaneamente supera i limiti del linguaggio, costantemente monopolizzato e istituzionalizzato dagli uomini: “Madonna di Belverde,/ giardino di ombre/fresche nell’aria/ [...] o solitudine verdesognante/ o silenzio che ascolti/ il silenzio di Dio” (Bono 2007: 161).

Si può dire che Elena Bono legge la chiusura e immobilità dell’essere donna secondo una duplice prospettiva: come volontà di fuga e libertà, attraverso il superamento dei limiti fisici e della mente (*Ella sorrideva ai marinai*), ma anche come pre-esistere allo spazio-tempo. È il caso di Artemide

2) Il mito di Persefone è strettamente legato a quello della madre Demetra e rappresenta un chiaro esempio di come il sistema patriarcale trasforma una linea matriarcale in un rapporto di dipendenza della donna dall’uomo. Persefone è rapita dallo zio Ade e ne diventa forzatamente la moglie, il legame con la madre viene spezzato interrompendo anche il ciclo naturale delle stagioni di cui Demetra è responsabile. Questa rottura come osserva Irigaray avviene allo stesso modo per altre coppie di madri e figlie come Antigone-Giocasta e Clitemnestra-Ifigenia.

e Venere e quello di *Vicenza Palladiana*, dove la staticità diventa incontaminazione e purezza, l'essere legata al divino e contenerlo nello stesso tempo: "O città/ o dea/ dal corpo bianco/ immobile sogno/ immobile amore/ tu degli Olimpi" (Bono 2007: 194).

Il Femminile che non ha catene e vincoli e diventa movimento, creazione, trepidazione, crescere di passioni, viene impersonificato da Calliope, musa della poesia, che troviamo rappresentata in *Un ramoscello d'alloro donato da F.P.* "Ma io dono a Calliope/ alla sua indocile fronte/ all'azzurra vena che batte/ sulla fragile tempia,/ alla febbrile notte/ delle pupille/ Al cuore tempestoso" (Bono 2007: 192).

Nella galleria di personaggi femminili della Bono c'è spesso la difesa e il riscatto della donna, il tentativo di andare oltre le apparenze, i giudizi sommari e le etichette che la storia ha voluto cucire loro addosso. Era il caso di Elena di Troia, ed è il caso di Maria Maddalena, che se ha avuto una colpa è stata quella di avere amato troppo, e di non aver voluto nascondere la sua passione di fronte alle critiche e all'incomprensione.

Maria Maddalena

I soldati ridevano:

« Ehi la bella dagli occhi rossi».

Ma lei non la riuscirono a strappare
da quella croce,
che vi stava con le unghie confitta,
singhiozzando senza voce.

E poi si mise ad asciugargli i piedi
coi suoi Capelli

Li asciugava dal sangue
e non osava

alzare gli occhi per guardarlo in viso (Bono 2007: 233).

In questa maniera, così realistica e straziante di raccontarla aggrappata alla croce mentre pulisce i piedi di Gesù con i suoi capelli, emerge il suo lato più umano: la sua com-passione, la sua maniera particolare di partecipare alla sofferenza del maestro.

Lo stesso avviene con Giovanna d'Arco. La Bono raccoglie e svela il lato più intimo del personaggio e la sradica dalla mascolinità che la storia le attribuisce. La pulzella d'Orleans non è più solo il guerriero imperturbabile che guida l'esercito, ma una giovane donna che si commuove e piange prima della battaglia.

Pianto nella cattedrale

[...] "Puoi piangere, Giovanna
fra i gigli d'oro e muti delle bandiere.

Io so, Giovanna:

un petto non può contenere
il cuore che in sé tutto ha contenuto.

Cadano le tue lacrime

Fra i gigli tristi e muti delle bandiere (Bono 2007: 302).

Elena Bono ci presenta una Giovanna d'Arco che non solo deve affrontare le battaglie esterne, ma anche quelle più dure della solitudine e dell'incomprensione altrui:

Se uno solo fosse rimasto con me!

Non rimane che il mio cavallo!

Voi brucerete le mie carni,

ma il mio cuore fu già bruciato (Bono 2007: 302).

L'eroina francese diventa metafora del femminile diverso, circondato da un mondo maschile, nel quale non riesce e non può esprimersi. Non a caso Elena Bono sottolinea il suo parallelismo, quasi letterale, con le parole che Cristo pronuncia nell'orto degli olivi, quando i suoi apostoli si sono addormentati e lo hanno lasciato solo a pregare ("se uno solo fosse rimasto con me"), e che la Bono propone ne *La fine dell'ultima cena* ("nessuno che mi dica vengo con te"), e in *Gesù entra nell'orto* ("Non lasciatemi solo col mio cuore").

Elena Bono si colloca sulla linea di Christine de Pizan che, nel suo *Cité de femmes*, difendeva e scagionava personaggi del mito e della storia come Medea, Circe, Didone.

Il mito di Europa, che la leggenda vuole rapita da Zeus sotto le sembianze di un toro, diventa nei versi di Elena Bono, il simbolo di una resistenza e lotta quotidiana contro la violenza, la negatività, la bestialità del mondo.

Europa II

Europa Europa non farti rapire dal toro,
guardalo negli occhi; Europa
non ti smarrire.

Nessuna bestia sopporta lo sguardo umano.

Tu hai occhi Solari, Europa
anche se hai pianto (Bono 2007: 279).

Il femminile viene ancora un volta associato alla luce, e gli occhi solari della protagonista scandiscono la superiorità etica e vitale della donna sulle tenebre e sui pericoli che la tormentano e attanagliano. Europa è anche testimonianza della volontà di affermarsi nel mondo, di liberarsi dall'oppressione

patriarcale, di salvare sè stessa e di poter guardare al domani senza paura.

La luce che contraddistingue i personaggi femminili della Bono è anche la luce dell'anima che diventa bellezza in *So di una ragazzetta che lavava lavava*.

So di una ragazzetta che lavava lavava
- striminzita e gobbinata -
i panni della gente
nelle acque del Si Kiang.
Bianchissime le vesti
che la ragazza lavava;
di gran lunga più bianca
la sua veste interiore.
[...] Rifiutò le ricchezze del Principe Reale.
Con bel sorriso accolse
le pietre e le invettive
del vagabondo piagato.
Io quando sono stanco
della vostra potenza,
della vostra bellezza mal usate [...]
non faccio che guardare
la ragazzetta che lava.
Seguitando a lavare
alza gli occhi ogni tanto
e mi sorride.
Così mi riconcilio
e vi sorrido (Bono 2007: 383).

La positività delle donne, la loro capacità di riscattarsi e di non arrendersi di fronte alle avversità, la loro costante volontà di non fuggire di fronte alla vita, sono presenti anche

nelle opere di prosa e teatro della Bono, basti pensare a personaggi come Vannella, di *Come un fiume come un sogno*, Nanette, di *Una valigia di cuoio nero*, la Roja, di *Flamenco matto*, Giovanna d'Arco, di *La grande e la piccola morte*.

Anche per quanto riguarda la Resistenza, Elena Bono, che ha vissuto in prima linea quegli anni come staffetta partigiana sulle alture di Chiavari, propone una commemorazione femminile in *Piccola Italia*, forse il più bello e profondo canzoniere dedicato alla Resistenza. Le donne sono le prime vittime e, al tempo stesso, le prime oppositrici della guerra. La loro lotta è quella di chi si è ritrovata sola di fronte al dolore, alla morte, alla devastazione. Il loro urlo supera i confini geografici e si unisce aldilà delle differenze e distanze per farsi ammonimento etico che vuole salvaguardare quelle vite che precisamente le donne portano al mondo.

Cacciata dal Paradiso terrestre di Masaccio

Piange Adamo, si copre il volto con le mani
e piange Eva levando il viso al cielo:
due tagli obliqui gli occhi,
la bocca un buco nero
nell'urlo lungo come il tempo,
donne di Marzabotto
o donne di Sant'Anna di Stazzema,
o donne delle Fosse Ardeatine,
spose, sorelle, figlie, madri³.

3) La poesia è consultabile alla pagina web www.anpi.it/media/uploads/patria/2010/2/25-26_BONO.pdf

La rivalutazione del femminile culmina nella santificazione laica di Luigina Comotto, innalzata a modello ed eroina degli umili e dei semplici.

Per Luigina Comotto, Savonese⁴:

Fucilata a settant'anni.
Il tuo mucchietto di ossa insanguinate.
Per salvare quei giovani
non hai rinunciato alla vita
ma alla tua morte
la dolce morte da tanto tempo aspettata.
[...] Quest'altra morte tu
non la conosci
la strana morte col casco d'acciaio
e la bestemmia fra i denti,
il furgone cellulare
coll'urlo della sirena,
il poligono di tiro,
in fondo là il muro;
tu non sai come metterti
che cosa fare
se puoi aggiustarti le vesti
farti un segno di croce.
Troppo tardi queste cose per impararle,
e che diranno le tue vicine,
morire una morte così
da scomunicati.
Eppure anche Nostro Signore

4) Luigina Comotto, settantenne, fucilata per non aver voluto rivelare nulla sugli attentatori del prefetto repubblicano di Savona. «Sono ormai vecchia – disse da ultimo – e non servo più a niente. Invece i giovani che cercate servono a qualcosa, e non sarò io a darveli. Fate quel che volete» (Bono 2007: 316).

qualche donna l'ha avuta sotto la croce.
Oh Madre dei Sette Dolori
morire una morte così
tutta diversa.
Ma non vorresti sbagliare.
Con un dito tremante
sfiori la manica del graduato,
che per favore scusi che cosa bisogna fare.
-Tu niente. Soltanto morire,-
ride il casco d'acciaio.
E ride il plotone allineato. (Bono 2007: 315-316).

Luigina diventa mito a partire dal suo piccolo gesto, della sua eroicità anonima, ma che riesce a scardinare l'ordine e la logica della guerra. La sua scelta di non abbassarsi di fronte alla violenza e al potere, la pone al fianco di tutte quelle donne che avevano scelto di seguire Gesù fino alla fine, senza tradirlo ("Eppure anche Nostro Signore/ Qualche donna l'ha avuta sotto la croce"). La sua figura esile ("dito tremante"), volutamente sottolineata in contrasto con il metallo della macchina da guerra tedesca ("casco d'acciaio"), ricorda le gesta di Davide di fronte a Golia. Elena Bono mette in luce come una donna sola, persino anziana, può sfidare la barbarie, attraverso la sua saggezza e il suo volontario sacrificio per gli altri.

Nella costruzione della propria genealogia privata, le donne che sono state più vicine a Cristo, come Maria e Maddalena, vengono richiamate dalla Bono per esprimere il proprio sentimento religioso. Nella sezione *Piccola via Crucis di famiglia*, si ricostruisce il pantheon delle divinità familiari. Nei versi che Elena Bono dedica alla propria madre la paragona a Maria: la sofferenza femminile la fa infatti più vicina a Cristo

perché in grado di intendere il suo dolore, ma soprattutto fa di lei la sua guida spirituale e quindi la propria maestra.

IV Stazione Per mia madre

Mamma dolcissima, che per tutta la vita salisti il
Calvario
insieme a Maria, conducimi tu per la mano
sulle orme del sangue di Cristo
fin là dove si muore e si risorge con lui (Bono 2007:
420).

Nel mondo femminile che disegna Elena Bono, oltre alla continua intercambiabilità tra dee e mortali, ritorna spesso il tema del doppio. Come ad esempio, in *VI Stazione La Veronica*, dove ritroviamo l'incontro con Cristo, già presente in *So di una ragazzetta che lavava lavava* ("Tu sei colei che avrei voluto essere io,/ una semplice donna che va raccogliendo/ il suo fresco bucato sul tetto – terrazza di casa/ e vede passare quell'uomo sotto la croce/ vacillare, cadere e non riuscire a rialzarsi/ con tutti i violenti strattoni alla corda che ha al collo./ Si precipita in strada e col suo panno di lino/ più fine ed odoroso deterge pian piano/ quell'orrido ammasso di spine, di capelli, e di sangue" (Bono 2007: 422). Anche in questo caso, la donna può più di altri riuscire a comprendere la forza rivoluzionaria di Cristo, a raccoglierne il dolore e farlo parte di sé.

La Bono va oltre lo stesso concetto di genealogia e, attraverso il comune vissuto femminile e la reciprocità, getta le basi per una sorellanza come modello etico universale. Nella linea di Luisa Muraro, molte delle sue figure sembrano appuntare alla "superiore comune capacità femminile di

sentire” (Muraro 2011: 93). Così in *VII Stazione. A mia sorella Leonella Bono*, la catena di solidarietà femminile, iniziata dalla mamma, continua attraverso le figlie: “Lascia che io, tua sorella maggiore,/ ti preceda nel grande viaggio/ e ti aspetti all’uscita come ai tempi di scuola/ quando tenendoci strette per mano/ ritornavamo alla casa” (Bono 2007: 424).

Anche in *A donna Elena Santarelli di Pescasseroli, mia nonna*, ritroviamo di nuovo una genealogia femminile attraverso una sensibilità condivisa che supera anche il legame di sangue: “Mi hai lasciato, quel tuo antico prezioso libricino di salmi/ dove piangevi d’amore sui miei scarabocchi/ quando ero lontana e dove ora piango/ sopra le antiche tracce del tuo pianto” (Bono 2007: 427).

Le figure femminili della propria famiglia completano così il particolare lignaggio di donne dello stesso sangue (la nonna, la mamma, la sorella), della stessa cultura (Artemide, Proserpina, Elena di Troia, Giovanna d’Arco), della stessa umile origine (Luigina, la prostituta o la ragazzetta che lavava), dello stesso senso religioso della vita (la Madonna, la Maddalena), per tracciare, attraverso la polifonia delle loro voci, l’autoritratto di una grande poetessa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Andrioli E., *Venticinque poeti* (Ricerche sulla poesia del Novecento in Liguria), Sabatelli, Savona, 1987.
- Bono E., *Poesie. Opera Omnia*, Le Mani, Recco-Genova, 2007
- Capasso A., *La poesia religiosa di Elena Bono*, Città di Vita, Firenze mar-apr., 1953.
- Casoli G., *Novecento letterario italiano ed europeo. Autori e testi scelti*, Città Nuova, Roma, vol. 2.
- Cassinelli G., *Non la pace ma la spada - Introduzione all'arte di Elena Bono*, Sabatelli, Savona, 1968.
- Castellani M., *Elena Bono, poesia & resistenza*, in "Agorà Domeni- ca-Avvenire", 23 gennaio 2011.
- De Nicola F., Trovato R., *Parole e scene di un secolo in Liguria*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2002.
- Donadi P., *Generi. Differenze nelle identità*, FrancoAngeli, Milano, 2000.
- Gavrinsky S., *L'alternativa al nulla. Intervista a Elena Bono* in www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=237.
- Gioanola E., *Elena Bono: gli esordi folgoranti e la rimozione di una scrittrice di grande rilievo*, in *Storia della letteratura italiana*, Li- brex, Milano, 1996.
- Gioanola E., *Introduzione*, in E. BONO, *Poesie. Opera Omnia*, Le Mani, Recco-Genova, 2007, pp. 19-28.
- Incontro-dialogo tra Elena Bono e Anna Rosa Nannetti, visibile in www.eccidiomarzabotto.com/iniziative.php
- Irigaray L., *Sessi e genealogie*, Baldini e Castoldi, Milano, 2007.

Irigaray, L., *Il tempo della differenza*, traduzioni di Domitilla Marchi, Luisa Muraro, Nadhira Lekehal, Editori Riuniti, Roma, 1989.

Martini D. G., *Poesia e teatro di Elena Bono*, in *I quaderni del raccoglitore*, n. 2, 1953.

Martini D. G., *Servizio su Elena Bono*, Genova,

Muraro L., *Non è da tutti. L'indicibile fortuna di nascere donna*, Carocci editore, Roma, 2011 Ortiz

Omaggio a Elena Bono, numero monografico di «Italia Intellettuale. Rivista di varia cultura» a. VII, nn. 2-6, Giugno – Dicembre, Reggio Calabria, 1953.

Osés Ortiz A., *Mitologia cultural y memoria antropológica*, Anthropos, Barcelona, 1988.

Porro Andrioli L., *Valori umani e cristiani nella poesia di Elena Bono*, Le Mani, Recco-Genova, 1999.

Ritsos G., *Quarta dimensione*, Crocetti, Milano, 2011.

Savonarola C., “Elena Bono”, *Omaggio a Elena Bono*, numero monografico di «Italia Intellettuale. Rivista di varia cultura» a. VII, nn. 2-6, Giugno – Dicembre, Reggio Calabria, 1953, p.17.

Venturino S. (a cura di), *Il castello in fiamme e l'unguento della parola. Elena Bono e la sua opera*, Le Mani, Recco-Genova, 2007.

IL SOGNO DI URSULA. DIPINTO IN PAROLE DI MARIA NEGRONI

Laura Cervini
Escritoras y Escrituras

Non la conoscenza ci avvicina ai santi, bensì il destarsi delle lacrime che dormono nel più profondo di noi. Solo allora, grazie alle lacrime, approdiamo alla conoscenza e comprendiamo come si possa diventare santo dopo essere stato uomo. (Cioran 1987: 13)

Nel 1998 la casa editrice Seix Barral pubblica un romanzo della poetessa e scrittrice Maria Negroni dal titolo “El Sueño de Úrsula”. L’immagine di copertina è il particolare del volto di Sant’Orsola, tratto dal dipinto di Vittore Carpaccio intitolato “Il sogno di Sant’Orsola”.¹

L’opera del pittore veneziano, parte di un ciclo di nove teleri che costituiscono *Le Storie di S. Orsola*, rappresenta una giovane donna dormiente in una stanza illustrata nei minimi dettagli, mai casuali e carichi d’icastico simbolismo, visitata da un angelo che, accompagnato da una luce divina, reca l’annuncio del martirio venturo simbolicamente raffigurato dalla palma che porge alla fanciulla.

Diversamente dalle più comuni e diffuse rappresentazioni dell’annunciazione mariana, in cui l’angelo visita la Vergine che accoglie il messaggio remissiva, attenta o talvolta ritrosa, questa insolita annunciazione vede la protagonista dormiente. Questo particolare, insieme alla precisione dei dettagli disseminati nel dipinto, come il volto della futura santa o la posizione quasi defilata dell’angelo, ci suggeriscono una sensazione di pace,

1) Lo stesso dipinto verrà utilizzato anche per l’edizione italiana.

ordine e armonia in cui la futura martire sembra immersa in un sogno che pare benevolo, rassicurante, sereno. Immagine ben lontana da certe conturbanti rappresentazioni estatiche di altre sante le cui visioni sono state raffigurate con enorme pathos portando alla concezione di quello che Bataille avrebbe in seguito definito “erotismo sacro”.²

Nella camera altissima, illuminata dalle finestre bifore, con porte su cui statuette pagane contrastano col secchiello dell'acqua santa pendente presso il letto e con la mobiglia da bambola, stanno un trespolo, un tavolino, una credenza con libri ed altro; tutto ciò pure in contrasto con le proporzioni dei vasi sulla finestra e del letto. È uno squilibrio delle cose corte con le lunghe, dei ninnoli con l'ambiente sperticato, assai maggiore nella pittura di quel che fosse nel disegno della stanza ideata di dimensioni più larghe che alte. Il pittore trasportò il disegno sopra altra scala; e nonostante i disaccordi di linee e di forme, l'allungamento a cui furono tirate nel telero, par che tutto, assottigliandosi, scompaia nella grande stanza, ove dolcemente respira nel sonno la Vergine pura, nel letto ordinato, sotto le ben composte coltri. Ancora acconciata con le trecce a duplice corona sul capo, coi brevi riccioli che sfiorano la fronte, con le labbra inarcate, Orsola posa la guancia sulla mano, come in ascolto dei sogni. L'angiolo diritto, immobile fantasma, entrato nella stanza per recarle la palma di martire, quasi non si scorge; solo lei, la giovanotta, nel chiaror delle coltri, vive, respira, raggia di candore. (Venturi, A: 1995)

Nel dipinto, sono i dettagli a costituirsi strumento narrativo per la storia della giovane Orsola: da un lato, la natura

2) Si pensi, ad esempio, all'Estasi di Santa Teresa del Bernini che raffigura la transverberazione della santa di Ávila con un atteggiamento proprio del deliquio fisico che segue una pulsione erotica, rimanendo fedele a quanto dalla stessa santa dichiarato nella sua autobiografia.

della donna devota a Dio, cui fa eco il libro delle preghiere, la cornice nella quale è ragionevole supporre la presenza di un'immagine sacra, l'acqua santa e il cero acceso. Dall'altro, il suo destino: il letto nuziale parzialmente intonso, il mirto e il garofano simboli rispettivamente dell'amore terreno e di quello divino, il corallo rosso dal valore apotropaico e, infine, la corona ai piedi del letto, di fronte all'angelo, quasi a simboleggiare la rinuncia al potere terreno.

È anche D'annunzio che utilizza questa immagine per costruire un'atmosfera virgineale e pura, in un passaggio del suo *"Fuoco"* dove piuttosto racconta, invece di descrivere, la scena dipinta dal Carpaccio con queste parole che fa pronunciare a Stelio, riferendole all'arte:

Ah, in che puro e poetico sonno posa la vergine Orsola sul suo letto immacolato! Il più benigno dei silenzi tiene la stanza solitaria ove sembra che le pie labbra della dormiente disegnano la consuetudine della preghiera. Per le porte e per le finestre dischiuse penetra la timida luce dell'alba, e illustra la parola scritta nell'angolo dell'origliere. *Infantia* è la parola semplice, che diffonde intorno al capo della vergine una freschezza simile a quella del mattino: *Infantia*. Dorme la vergine, già fidanzata al principe pagano e promessa al martirio. Non è ella forse, casta, ingenua e fervente, non è ella l'immagine dell'Arte quale la videro i precursori con la sincerità dei loro occhi puerili? (D'Annunzio: 1900)

Il telero del Carpaccio, presumibilmente il V nell'ordine della narrazione degli eventi proposta dall'artista veneziano, è stato senza dubbio una delle fonti d'ispirazione per il romanzo della Negroni che riscrive, partendo da questi importanti indizi

visivi, la storia della principessa bretone ma non estraniandola dalla sua santità, né disperdendo alcuno degli elementi dell'agiografia orsolina, piuttosto utilizzando tutti quelli a sua disposizione per compiere, attraverso la letteratura, quel percorso che Cioran definisce il passaggio dall'essere uomo all'essere santo grazie alle lacrime. E all'assenza. È l'assenza, infatti, la grande protagonista del romanzo della Negroni, accanto alle undici compagne e alla stessa principessa.

La storia di Ursula, comunemente desunta dalla *Legenda Aurea* di Iacopo da Varrazze, e arricchita di dettagli mutuati da alcune delle *Revelationes* di Elisabeth di Shönauf, narra la vicenda di una giovane principessa Bretona, cristiana e segretamente consacrata a Dio che accetta di unirsi in matrimonio con un principe Inglese, pagano, onde scongiurare una guerra. Come condizione imprescindibile per le nozze, la principessa, consigliata in sogno da un angelo, chiede e ottiene dal promesso sposo una dilazione di tre anni per le nozze allo scopo di compiere un pellegrinaggio a Roma, un seguito di undici (o undicimila, a seconda delle versioni della leggenda) vergini e infine il battesimo dello stesso principe pagano. Aetherius, questo è il nome del principe pagano che si trova anche come Eterio o Ereio, secondo le diverse versioni della storia, accettando le tre condizioni, lascia che la promessa sposa compia il suo pellegrinaggio, ma al termine del lunghissimo viaggio, quando le vergini guidate da Ursula giungono a Colonia, ormai sulla via del ritorno, gli Unni che assediano la città sterminano tutte le pellegrine. L'eccidio si conclude con il trafugamento della bella Ursula, quando questa oppone uno strenuo rifiuto all'incapricciarsi di Attila.

È all'interno di questo turbinio di leggende, in cui variano i nomi dei protagonisti e finanche la loro sorte³, che s'inserisce il romanzo di Maria Negroni.

L'autrice sfrutta sapientemente la libertà della finzione romanzesca per conferire alla sua Ursula e alle sue compagne quell'umanità, in certi casi estrema, che il rigore religioso e la tradizione avevano tolto loro. Questo processo è evidente sin dal titolo in cui la Negroni sceglie di non riproporre l'aggettivo di Santa per la sua protagonista, restituendole, con questa prima *privazione*, una dimensione terrena, disperatamente umana. L'intento si manifesta in tutto il romanzo che è scritto in una peculiare di forma di diario nel quale la protagonista e narratrice si abbandona frequentemente a digressioni, racconti, ricordi, previsioni e considerazioni che, se da un lato sono proprie della scrittura autobiografica, o del diario intimo, grazie al tono strettamente confidenziale dei dialoghi che vi sono riportati, al registro linguistico colloquiale e a un personalissimo uso del periodo, dall'altro infrangono le regole della consecutio cronologica che, lungi dall'essere lineare e piana, appare, piuttosto, come una matassa che, nel tendersi, si annoda e s'imbrogia e ci mette del tempo per riprendere a scorrere.

I tre piani in cui sembra scomporsi la narrazione sono, in effetti, una guida. È volontario lo smarrimento nei periodi che s'intersecano confondendo la narrazione degli eventi con le considerazioni di Ursula e con certi, tormentati ricordi. Non è casuale l'andirivieni tra le certezze della religione e la confusione che Ursula sperimenta di fronte alla magia, la consolazione delle parole dell'angelo e lo smarrimento degli

3) Di Aetherius si dice che sia morto assieme alle martiri, che non sia mai giunto a Colonia, che sia stato egli stesso a ordinare l'eccidio e non Attila, che fosse con la Santa a Roma, che non sia mai giunto a ricongiungersi a lei.

altri sogni che ella vive nelle sue turbolente notti fatte di filtri, pozioni e conoscenza. Si può intendere come cammino il continuo andare e venire tra il rassicurante mondo dell' *infanzia* e i vortici dell'anima che s'affaccia alla vita. L'altalenante volontà di sapere, conoscere e il molle desiderio, spesso indotto, di abbandonarsi all'ignoranza incosciente.

In molti casi, in particolare quando la parola serve ad esprimere il disordinato flusso dei pensieri di Ursula, la punteggiatura (o meglio la sua assenza) è mutuata dall'autrice dal suo patrimonio poetico e, con un costrutto fatto di continui enjambement, protagonisti e lettori sono trascinati, attraverso un primordiale flusso di coscienza, tra dubbi, effimere certezze, domande e risposte sempre dimezzate. Quelle che affollano la mente della principessa per cui il viaggio, la fuga, il pellegrinaggio non sono che sinonimi della parola *ricerca* e altresì sinonimi del risultato della sua ricerca: *l'assenza*.

Si ritrova, disseminato nel romanzo, il pensiero di Cioran che, nella raccolta di riflessioni dal titolo *Lacrime e Santi*, dice:

Quando l'inizio di una vita è stato dominato dal senso della morte, il passare del tempo finisce per somigliare a una regressione verso la nascita, a una riconquista delle tappe dell'esistenza. Morire, vivere, soffrire e nascere sarebbero i momenti di questa evoluzione al rovescio. Oppure è un'altra vita che nasce dalle rovine della morte? (...) Perché un'altra vita esista, ti tocca prima morire. (Cioran 1987:18)

È, infatti, la familiarità con la morte che regola il corso dell'intera novella, dal principio, attraverso le profetiche parole di una Elisabeth di Shönau, altra santa cattolica che,

nel romanzo, è collocata tra le compagne di viaggio di Ursula, a dispetto della datazione storica che vuole le due donne aver vissuto in secoli tra loro lontani. Utilizzando la certezza storica della sua esistenza come prova della scarsa importanza del tempo, Elisabeth introduce Ursula nella complessa trama della vastità del viaggio, imponendo il disordine cronologico come *conditio sine qua non* della narrazione e dell'intera vicenda e scardina, dall'inizio, ogni possibile certezza, anche quella del trionfo della vita.

Vivere la morte come principio della vita è l'imperativo categorico.

Ognuna delle compagne di viaggio di Ursula attraversa la morte e ne porta l'esperienza per poter proseguire il viaggio; Ursula, quasi come un catalizzatore, s'imbeve delle esperienze di tutte le compagne anche quelle più distanti, come riflessi di sé, altri possibili mondi, altre visioni della vita.

Il monito sull'importanza della morte nella vita è continuo e permea tutta la narrazione svolgendo una duplice funzione: ai fini della trama, quella di *memento mori* della donna che è pur sempre destinata al martirio e ai fini della narrazione, quella di attraversare insieme ad Ursula il dramma del dubbio, l'interrogativo perenne e la ricerca, altrettanto costante, di una via di fuga.

La continua fusione degli elementi pagani e di quelli cristiani è fortemente credibile dal punto di vista storico e, non meno, da quello umano. La tradizione alla quale attinge il sapere e la cultura di Ursula è pagana e, nonostante la sua fede, non è un crocefisso quello che Ursula porta al collo durante il pellegrinaggio, ma un talismano, un dono familiare che racchiude la sua storia "Silencio en el Wahlalla el ruiseñor extraviado en el jardín, la rosa en la rosa oculta, yo vi cómo pesaba la pena" (Negroni 1998: 36).

Il suo paradiso è il Wahlalla e le favole della sua infanzia appartengono alla tradizione norrena. La giovane si dimena tra dottrine severe e inquisitorie che indossano guanti di vitello e tiare tempestate di pietre preziose e la magia della conoscenza che si tiene nascosta e che è stigmatizzata e punita e veste i panni putrescenti di una vecchia più prossima alla stregoneria che alla santità, e la semplicità della pluralità delle voci, quella che si comprende anche senz'occhi, che sta nell'immediatezza della natura, nel diritto e nel rovescio di ogni cosa.

Horsel, diosa de la luna, que cabalgas en tus barcos de huérfana, arrastrando una cadena de estrellas. Patrona de las Islas, Dama de Turingia, Nehalennia, envuelta en el manto blanco de Yggr. Anunciadora del destino, amante de un río secreto como una runa. Horsel, Holda, diosa de la navegación y del amor y de las tumbas, segunda esposa de Odin, Freyja. Tú, la del escudo deslumbrante, la abandonada, la que cambiaba de nombre, buscando al Inasible o acaso su espejo de la muerte. Tú que provienes de un libro, escrito con tinta invisible, donde están las imágenes de todo lo que existe. Dulce Dama, dueña de la mitad exacta de los guerreros muertos y del alma de todas las doncellas. Serpiente circular, fuego extinguiéndose en el fuego, hija de Njord y hermana de Freyr, tú que escancias tus lagrimas de oro y vuelas sin moverte, pájaro alado y pájaro sin alas, aferrada a tu vagar inmóvil, a la repetición infinita de lo mismo, protégenos en nuestro navigium, oh Virgen María, Madre Amantísima. (Negroni 1998: 26)

L'espedito poetico è assai acuto e in questa invocazione, nella quale vengono unificati tutti gli aspetti della divinità

femminile, vi è un elemento simbolico molto forte per la comprensione dell'identità che l'autrice intende tratteggiare attorno alla protagonista. Horsel, Ursel (da cui Ursula, Orsola), Freyja e il culto a essa associato dell'amore e della fertilità, come pure quello della guerra e della morte. Freyja ha in comune con Ursula il perenne viaggio alla ricerca dell'amore nonostante l'apparente inversione dei canoni (Ursula fugge da Aetherius mentre Freyja inseguiva il suo sposo). Eppure, Ursula finisce per essere colei che naviga alla ricerca del sentimento che la unisce al suo promesso, che lo cerca, che massacra le distanze che ella stessa ha creato in uno smantellamento continuo dei canoni classici della sottomissione e della ribellione.

Nehalennia, signora della nave e protettrice dei viandanti, Holda divinità della caccia, cavalcatrice dell'aria e protettrice del lavoro femminile, e infine il simbolo materno e puro, la Vergine Maria, Madre Ama(n)tissima.

Maria Negroni riunisce in una preghiera di sapore interreligioso le qualità delle divinità femminili del Paganesimo nord europeo, per fonderle e ricondurle alla maternità del Cristianesimo, le addomestica tutte per riportarle, una ad una, all'unità di cui non sono che proiezioni, o viceversa. Proprio come Ursula con le sue compagne, tutte proiezioni di sé o tutte custodi di una parte di lei.

Ognuna delle undici vergini al seguito di Ursula, infatti, con la propria storia e con le proprie piccole manie, che nel viaggio divengono vere e proprie ossessioni, non sono che specchi attraverso i quali la donna Ursula impara a leggere la sua storia e cerca una risposta alle passioni. La passione è la vera dipendenza di cui paiono soffrire tutte le compagne, quella che Ursula cerca, lei che, invece, è una sorta di Penelope della propria esistenza, lei che disfa la sua vita e torna a tesserla, come se la cancellazione del passato potesse perdonarla, rinnovarla.

Come se uccidere la vita che si è vissuta fosse il solo modo per generarne un'altra.

Di contro alla rassicurante presenza di diverse fonti di luce, nel telerio del Carpaccio, il sogno che la Negroni immagina per Ursula è più simile al drammatico chiaroscuro proprio della pittura Caravaggesca, che pure presta il suo pennello al racconto del martirio della santa. È in un'abbondanza di dettagli quasi barocca, in cui riusciamo a intravedere sete, gioielli, orpelli, arazzi e ogni sorta di decorazione reale o immaginaria di un secolo corrotto e denso di guerre e di potere, che si staglia il gotico chiaroscuro della malattia, della morte, della fame e della povertà di un'epoca ricca di contrasti e di malcelati eccessi, che la Negroni dipinge assai bene, in parole.

Non è lieto e sereno il sogno che l'autrice immagina per Ursula, è un sogno che spesso spaventa e che si protrae nel giorno, come certi incubi che non ci lasciano nemmeno nella veglia, è la brutalità della traversata di un fiume che è Reno, Tevere e Stige, nei cui gorghi s'arrotolano preghiere, imprecazioni, carne e sangue, che è fatto per varcare una soglia, per il passaggio dell'eroina, la sua discesa negli inferi dell'animo umano e la sua quasi totale immersione, da cui resterà sempre fuori un tallone.

Infine, il martirio, lento, consapevole, non è solo la consacrazione a Dio, ma l'estrema conseguenza di una scelta di conoscenza, di ricerca, di ribellione, di cammino e di crescita, il diritto alla propria vita, che è Dio.

Quella freccia, che tarda ad arrivare, come se ci mettesse un'eternità, racchiude il sogno della giovane Ursula: "El esfuerzo de la flecha por llegar era tan arduo y yo extasiada y sin sentir otro dolor que el de la espera. Era atroz sentir cómo tardaba". (Negroni 1998:60)

Forse in questa scena pare quasi di rivedere, con tutta la drammaticità della sua carica estatica, il viso di Ursula sovrapporsi a quello della Santa Teresa del Bernini, entrambe vittime di frecce che, inchiodandosi al cuore, strappano il corpo alla sua dimensione terrena e a quello di Achille, colpito da una freccia nell'unico punto debole, quello insospettabile che per Ursula, sin dal principio, è la rinuncia a se stessa.

BIBLIOGRAFIA

Batailles, G., *El erotismo*, Tusquets Editores, Barcelona, 2000.

Campbell, J., *El héroe de las mil caras, Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económico, Buenos Aires, 1992.

Cavarero, A., *Nonostante Platone, figure femminili nella filosofia antica*. Editori Riuniti, Roma 1990.

Cioran, E., *Lacrime e Santi*, Adelphi, ed. 1986.

Curtius, E., *Letteratura europea e medio evo latino*, La Nuova Italia, 1992.

D'annunzio, G., *Il fuoco*, fratelli Treves, editori Milano 1900.

http://www.classicitaliani.it/D'annunzio/prosa/Il_Fuoco.htm.

Davidson, H. R. *Gods and Myths of Northern Europe*. Penguin Books, 1990.

Farmer, D., "Ursula", *Dictionary of Saints*, Oxford University Press, 2003.

Lejeune, P., *Le Journal intime: histoire et anthologie*, Textuel, 2006.

Marchetti, E., - Pini. R., *Orsola e le sue Compagne. Aspetti del culto tra Bologna e Ravenna secoli XIII-XVIII* Bologna d.u.press, 2009. — p. 64. Alma-DL. Saggi) ISBN 978-88-95451-38-1

Martirologio Romano Santi E Beati .

Valcanover, F., "Vittore Carpaccio", AA.VV. *Pittori Del Rinascimento*, Scala, Firenze, 2007.

Varazze, J., *Leggenda Aurea*, Torino, Einaudi, 1995.

Venturi, A *Storia dell'arte italiana*, Hoepli, Milano, 1901-39 vol. VII.

LA TERZA ESCLUSA: SABINA SPIELREIN TRA FREUD E JUNG

Ilaria Ciancilla
Liceo Classico "Gramsci" Olbia

La prima volta che la protagonista della nostra storia compare all'orizzonte della vicenda di cui ci occupiamo corre l'anno 1904. La donna in questione, l'esclusa del titolo del presente lavoro, si chiama Sabina Spielrein, ebrea russa nata a Rostov sul Don nel 1885 e lì morta presumibilmente nel 1941, probabilmente quando le truppe tedesche occuparono la città e rinchiusero, trucidandoli, tutti gli ebrei nella sinagoga cittadina.

Durante l'adolescenza la Spielrein soffrì di un disturbo considerato da alcuni medici di tipo schizofrenico e da altri una forma di isteria, patologia diffusissima tra le donne europee dei primi del '900 e alla cui notorietà in campo scientifico sono legate la figure di Freud e Breuer i quali, tra i primi, ne indagarono l'eziologia e la dinamica dei sintomi nel loro saggio *Studi sull'isteria*¹ pubblicato nel 1895.

Esiste una teoria ed un metodo secondo i due studiosi capace di comprendere questa patologia e curarla. Le isteriche "soffrono di reminiscenze", sono donne che per stati emotivi ed ansiosi repressi, legati presumibilmente ad eventi traumatici del passato diventati oggetto di rimozione da parte dell'inconscio, tendono a sviluppare tutta una serie di sintomi anche molto complessi come paralisi parziali e totali, agorafobia, idrofobia, claustrofobia e strabismo, disturbi del linguaggio e della visione, solo per citare i più diffusi. L'importanza dei due studiosi sta nell'aver capito che l'origine della malattia non era legata a basi

1) J. Breuer, S. Freud, *Studi sull'isteria*, Opere vol.I, Boringhieri, Torino, 1980.

organiche, ma appunto ad un disturbo di natura psicologica, andando contro tutta la comunità scientifica del tempo, la quale invece indagava il fenomeno come una alterazione fisiologica del sistema nervoso. Il metodo che viene utilizzato per curare l'isteria viene definito catartico, desumendo il termine da Aristotele, il quale nella Poetica, in riferimento alla rappresentazione tragica, lo collega alla purificazione.

Secondo il filosofo greco la visione di vicende tragiche rappresentate negli spettacoli teatrali in cui sono messi in scena dagli attori eventi terribili e atroci, consente allo spettatore di immedesimarsi e purificarsi dal male. Fu Breuer a utilizzare per la prima volta il metodo catartico nella terapia cui sottopose Anna O, la famosa paziente che ebbe in cura anche Freud, tra il 1881 e il 1882. Fu la stessa Anna O, il cui vero nome era Bertha Pappenheim, a chiamare il metodo cui fu sottoposta, *talking cure*, ovvero "cura parlata", cura attraverso le parole o anche *chimney sweep*, spazzacamino, alludendo all'effetto di una pulizia e liberazione della psiche dalla sporcizia che la bloccava.

Ma torniamo a Sabina. Nell'agosto del 1904, i genitori, seriamente preoccupati dalla sua condizione nervosa, la condussero a Zurigo, perché venisse presa in cura al Burgh'izli, ospedale psichiatrico di fama internazionale. Fu così che la Spielrein divenne la prima paziente di Carl Gustav Jung, brillante psichiatra e attento lettore delle opere di Freud, il quale lavorava presso quell'ospedale già dal 1900, divenendo Aiuto nel 1905. Jung la tenne in cura e la guarì. Il periodo dell'ospedalizzazione va dal 17 agosto del 1904 al 1 giugno del 1905 e la sua cartella clinica è stata aggiornata prima quotidianamente, poi settimanalmente dallo stesso Jung. La diagnosi è isteria psicotica.

Alla data del ricovero queste sono le prime annotazioni dello scrupoloso medico di guardia: “La paziente ride e piange in una strana mescolanza con carattere di tipo impulsivo. Ha un’enorme quantità di tic; gira la testa all’indietro, fa uscire la lingua, ha contrazioni alle gambe. Si lamenta per un terribile mal di testa. Dice di essere pazza, ma solo agitata perché nell’albergo non sopportava la gente e i rumori”².

Dopo un’iniziale diffidenza nei confronti del medico, Sabina riesce a parlare dei suoi stati emotivi ed interiori, ma sempre avendo alle sue spalle l’analista, questo spazialmente e terapeuticamente per non essere condizionata dallo sguardo vigile del medico. Ed è in questo modo che emergeranno durante il setting analitico particolari interessanti sul passato della paziente. Sabina racconta che il padre la picchiava frequentemente, fino alla pubertà, sulle natiche, denudate in presenza dei fratelli, aggiungendo anche che dopo ogni punizione era costretta a baciare la mano del padre. Da questa pratica era scaturita la incapacità della donna di guardare le mani delle persone: “quando vedo la sua mano, non la posso soffrire”³.

In un’altra occasione, annotata sulla cartella clinica in data 8 gennaio 1905, racconta uno dei ricordi più tormentati della sua infanzia, accusando una fortissima agitazione e dicendo di sentire qualcosa come un “mollusco” che le si muoveva sulla schiena e una mano che le afferrava i fianchi. Parla confusamente di un grave scandalo avvenuto in famiglia e racconta di una scenata del padre. Vediamo cosa ne scrisse Jung:

2) C.G. Jung, in B. Minder, “Sabina Spielrein: paziente di Jung nel Burgh’izli”, in *Rivista di psicologia analitica*, 48/1993, p.184.

3) *Ibidem*, p.186.

Quando aveva tredici anni, il padre la minacciò di picchiarla. La condusse in una stanza particolare ordinandole di prepararsi. Lei però lo pregò continuamente di non picchiarla, mentre lui le stava già alzando la gonna da dietro. Finalmente egli si fece impietosire costringendola però a baciare in ginocchio l'immagine del nonno giurando di voler essere sempre una bambina educata. Dopo questa scenata umiliante i bambini l'accolsero fuori con un saluto gioioso. La paziente sottolinea in questa descrizione soprattutto le cose che le aveva detto il padre e che ferivano la sua pudicizia.⁴

Continua poi:

provava un eccitamento sessuale già da quando aveva quattro anni per via delle botte (...), più tardi aveva anche una manifestazione orgasmica. Alla fine le bastava vedere o sentire come veniva picchiato suo fratello per masturbarsi, oppure bastava che lei si sentisse minacciata che andava subito a letto per fare la stessa cosa. Negli ultimi anni arrivò al punto che già i minimi accenni la portavano a farle sorgere questo impulso irresistibile (...). Durante l'atto la paziente desidera ogni tormento che riesce ad immaginarsi nel modo più vivido possibile. Riesce a vedersi con il sedere denudato e battuto. E per aumentare il piacere si immagina che quest'attività avvenga davanti ad un grande pubblico.⁵

4) *Ibidem*, pp. 195-196.

5) *Ibidem*, p. 196.

Questi passi chiariscono quali erano le costellazioni problematiche della paziente, il nodo irrisolto con la figura paterna capace di scatenare in lei desideri punitivo-incestuosi e non ultimo il costante desiderio, quasi espiatorio, che le sia fatto qualcosa di male. Da subito questo magma incandescente sarà riversato per mezzo di meccanismi proiettivi transferali sul medico, che curando accoglierà su di sé tutte le contraddizioni e proiezioni della paziente. Più volte infatti gli chiederà di costringerla a fare qualcosa, di ordinarglielo e non di chiederglielo: “Vorrei che Lei mi facesse qualcosa di veramente cattivo, che mi obbligasse a fare qualcosa che non voglio fare a tutti i costi”⁶. Accanto a questa esigenza punitiva emergono inoltre frequenti i sensi di colpa e il desiderio di punirsi attraverso la morte: “dice di voler con tutte le sue forze ammalarsi e stare per almeno due mesi senza coscienza. Solo allora potrebbe guarire”.⁷

Sabina lamenta di sentirsi indegna perché fa agitare il padre, le dispiace di non essere buona con lui, “teme sempre che egli possa commettere un suicidio”⁸.

Ma è poi lei nella realtà che tenta il suicidio: all’età di tredici anni, dopo una punizione, andò a nascondersi in cantina e, in pieno inverno, si immerse nell’acqua gelata, aspettando di morire. A soli due anni di distanza, tentò di morire digiunando. Sembra chiaro che nella paziente vi sia una problematica legata ad una colpa, e senza spingersi troppo oltre è chiaro che questa è legata al rapporto con la figura paterna vissuto in maniera incestuosa. Ma ciò che colpisce davvero tanto, anche a partire dal carteggio che Jung tenne con Freud su questo suo primo caso clinico, è che né l’uno né l’altro fanno

6) *Ibidem*, p.192.

7) *Ibidem*, p.194.

8) *Ibidem*, p.186.

menzione della possibilità di un conflitto incestuoso. Freud nei suoi saggi sull'isteria aveva tracciato le linee fondamentali della sua "teoria della seduzione" in cui esplicitava che all'origine dell'isteria vi fosse un trauma pregresso di natura incestuosa, ma essendo stato smentito dalla realtà di alcuni casi clinici, nei quali questo fattore era completamente assente, si vide costretto ad abiurare le sue teorie già nel 1897, fornendo spiegazioni ai traumi che erano solo di natura psichica e non reali. Pertanto si comprende come Freud non potesse tornare indietro rispetto alle sue concezioni.

Jung, non essendosi mai espresso in proposito, aderisce totalmente alle idee del maestro, a cui in questi primi anni, come è noto, è legato da un atteggiamento di sacrale ammirazione e reverenza. Questa censura rispetto ad un legame familiare così evidente, sarà la prima della lunga serie di censure ed omissioni rispetto al rapporto tra Sabine e la figura del "padre". Ma quest'ultima non è l'unica dinamica padre-figlio presente in questa vicenda, è infatti a partire dalla figura di Sabina e al suo "caso da manuale", come la definì Jung, che tra i due grandi maestri della psicoanalisi nascerà una conoscenza professionale e poi personale, che condurrà Freud a vedere nel brillante psichiatra zurighese il suo "figlio ed erede". E per quanto concerne Jung è interessante notare come a poco a poco l'intreccio delle sua relazione analitica con la paziente porterà a ragioni più personali di quelle da lui inizialmente comprese. Sarà Jung in alcuni casi a inserirsi nel rapporto tra il padre e la Spielrein, arrivando a scrivere per conto di Sabina una lettera datata 23 maggio 1905, nella quale si legge:

“Le ho promesso di scriverle io al posto suo per farle sapere che la ama malgrado tutto”⁹. Non solo, anche Freud molti anni dopo, dimostra di aver compreso molto chiaramente il tenore psicologico dei rapporti tra Jung e la sua paziente arrivando a scrivere in una lettera indirizzata a Sabina: “Le auguro(...)di non chiedere a quel fantasma illusorio -l’immagine idealizzata di Jung – il bambino che certamente in origine voleva avere da suo padre”¹⁰.

Da tutto questo si evince che l’immagine del padre è essenziale in questa storia, ma essa, come vedremo, è solo la prima configurazione in un percorso di anteposizione della figura maschile, del suo potere, della sua rispettabilità e della sua priorità.

Intanto, dopo il periodo dell’ospedalizzazione, quindi dopo il giugno del 1905, la parabola di Sabine va incontro a fondamentali modificazioni. Una volta dimessa dall’ospedale proseguì la terapia con Jung come paziente esterna e arrivò addirittura ad iscriversi alla facoltà di medicina dell’Università di Zurigo, ottenendo la laurea nel 1911, con una tesi dal titolo *Contenuto psicologico di un caso di schizofrenia*¹¹. Il lavoro fu poi ampiamente citato da Jung in *Simboli della trasformazione*¹², sia nell’edizione del 1912 che in quella del 1952. L’antica paziente schizofrenica era diventata una studiosa della schizofrenia, un medico che curava i disturbi mentali, un’originale pensatrice che sviluppò idee destinate ad assumere successivamente

9) *Ibidem*, p.20.

10) Lettera di Freud a Sabina Spielrein del 12 giugno 1914, in A. Carotenuto, *Diario di una segreta simmetria*, Casa editrice Astrolabio, Roma 1999, p.274.

11) S.Spielrein, *Contenuto psicologico di un caso di schizofrenia e altri scritti*, Liguori, Napoli, 1986.

12) C.G.Jung, *Simboli della trasformazione*, Boringhieri, Torino, 1970.

la massima importanza all'interno del sistema freudiano e junghiano.

Ma, il mero rapporto analitico tra Sabina e il suo medico non basta, come è noto, a giustificare la guarigione della donna e la successiva evoluzione. È noto infatti che tra i due intercorse una relazione sentimentale che dopo un periodo di intensa e reciproca passione conobbe una fine piuttosto turbolenta. Quando si incontrarono per la prima volta avevano trent'anni l'uno e diciotto o diciannove l'altra. Nei suoi *Ricordi*¹³ Jung esprime vivamente lo stato d'animo di quel periodo. A differenza dei suoi colleghi impegnati nel vagliare e classificare in modo formale la malattia mentale, egli per primo incomincia a porsi interrogativi sul significato profondo della psicosi, assumendo un atteggiamento molto particolare di fronte ai malati ed arrivando a ad ammettere che questi abbiano propri codici da decryptare. Non è facile per uno psichiatra intraprendere un percorso nuovo di studio che vada contro la logica corrente, soprattutto quando gli unici precedenti a cui può rifarsi sono solo alcune indicazioni evinte dalle opere di Freud. Ma forse aveva dalla sua una capacità di scrutare dentro la malattia e una dimensione animica non comune che gli permetteva di guardare al fondo delle donne più di quanto potesse l'austero Freud. Jung riusciva ad apprendere dalle sue pazienti ad attingere, in particolare dalle donne materiale interpretativo per le sue formulazioni teoriche. Leggiamo questo passo dei ricordi per capire meglio ciò di cui parliamo:

Dai miei incontri con i pazienti, e dalla contrapposizione con i fenomeni psichici che essi hanno rappresentato,

13) C.G.Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, Il Saggiatore, Milano, 1965.

in un'inesauribile successione di immagini, ho appreso moltissimo – non proprio come conoscenza scientifica, ma soprattutto come intuizione della mia natura; e non poco di ciò che ho imparato lo devo a errori e sconfitte. Ho avuto specialmente da analizzare le donne, che spesso affrontavano il lavoro con straordinaria coscienziosità, comprensione ed intelligenza. Devo principalmente a loro se ho potuto incamminarmi per nuove vie nella terapia¹⁴.

È chiaro che Jung nella sua autobiografia interiore non alluda a delle pazienti qualunque. Sabina fu la prima con cui Jung si avventurò nei territori della terapia analitica; fu colei che gli aprì le porte del rapporto con Freud, importantissimo per la vita professionale dello psichiatra, anche se poi le note divergenze teoriche sui concetti di *libido* e inconscio così come Freud li concepiva, portarono alla rottura qualche anno più tardi; fu Sabina ad alimentare alcune delle considerazioni più profonde di Jung su *Anima/Animus*, ma soprattutto sull'*Ombra*. Come poté accadere tutto questo? Si deve tener conto in primo luogo della giovane età del medico, della sua relativa inesperienza e della fragilità sentimentale nella quale si trovava in quel periodo a causa di un'esistenza borghese con la moglie e, in secondo luogo bisogna sottolineare il sopraccitato nuovo modo di guardare e avvicinarsi ai pazienti del giovane Jung. Dal canto suo Sabina aveva una vulnerabilità nei confronti di "colui che cura", dalla sua cartella clinica infatti e dal suo diario si poteva apprendere che Jung non era stato il primo medico a cui la ragazza aveva indirizzato i suoi sentimenti più profondi.

14) *Ibidem*, p.18.5

Non è un caso dunque se il legame tra i due assunse i tratti di ciò che in ambito analitico si definisce transfert psicotico. In questo tipo di condizione l'attaccamento libidico è enormemente maggiore rispetto alla normalità transferenziale, qui il rapporto medico-paziente non si basa sulla dimensione simbolica, ma il paziente arriva a divinizzare l'oggetto del transfert fino quasi a causare dei disturbi al medico. Per esemplificare si potrebbe dire che l'analista non è come se fosse il padre, ma è il padre che si ama teneramente. Forse Freud si riferiva a questo quando parlava di alcune situazioni non analizzabili¹⁵.

Ma Jung seppe reagire a tutto questo? Cosa accadde al medico diventato oggetto di attenzioni da parte della paziente schizofrenica? La tecnica analitica di Jung si basava soprattutto su alcune intuizioni e sulla forte carica emotiva che la sua personalità carismatica esercitava è normale dunque che anche Jung al pari di Sabina non potesse non reagire con un forte controtransfert psicotico. Con questo concetto si intende definire la risposta emotiva dell'analista al materiale conscio e inconscio a lui offerto dal paziente. Jung stesso nei *Ricordi* allude a questo quando dice che è con certi pazienti che si apprende molto sulla propria natura¹⁶.

Sappiamo che Jung scrisse una prima volta al maestro sul caso Spielrein nel 1906, dopo questa data Jung informa Freud distrattamente di una paziente isterica e di un verso che le tornava sempre in mente. Dal carteggio emerge chiaramente che il giovane psichiatra non menziona al suo mentore il tenore dei rapporti che intercorrono fra lui e la giovane paziente, neanche due anni e mezzo dopo questa comunicazione,

15) S. Freud , *Osservazioni sull'amore di traslazione*, in Opere, vol.7, Boringhieri, Torino 1975, pp.362-374

16) C.G.Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, op.cit., p.185

sebbene viva drammaticamente la rottura del legame con la donna, sente di avere il coraggio di rivelare a Freud che la donna di cui gli parla nella missiva è la stessa paziente russa delle lettere precedenti. Dopo aver detto a Freud di trovarsi in una situazione terribile in una lettera datata 7 marzo 1909 continua così:

Una paziente che anni fa ho strappato con una estrema dedizione a una gravissima nevrosi ha deluso la mia fiducia e la mia amicizia nel modo più offensivo che si possa immaginare. Mi ha provocato un orribile scandalo unicamente perché ho rinunciato al piacere di darle un figlio. Mi sono sempre comportato come un gentiluomo con lei, ma non mi sento limpido di fronte alla mia coscienza un po' troppo sensibile, e questo mi fa soffrire più di ogni altra cosa, perché le mie intenzioni sono sempre state oneste. Ma lei sa bene che il diavolo può ricorrere anche alle cose migliori per produrre porcherie. In questa storia ho imparato un'infinità di cose circa la saggezza della condotta matrimoniale, perché finora avevo un'idea del tutto insufficiente delle mie componenti poligame, malgrado ogni autoanalisi. Ora so dove e come cogliere il demonio. Queste esperienze dolorose eppure quanto mai salutari hanno scatenato l'inferno in me, ma proprio per ciò mi hanno assicurato, spero, qualità morali il cui possesso sarà di estrema utilità per la vita futura¹⁷.

Cercando di prendere in considerazione alcuni elementi che emergono dalla lettera si capisce la profonda drammaticità della situazione nella quale versava Jung; dalle sue parole si evince anche che Sabina non doveva essere stata una paziente qualunque. È chiaro che questa, nella situazione in cui era il medico, deve aver espresso una tipica immagine dell'*Anima*,

17) *Lettere tra Freud e Jung*, Boringhieri, Torino 1974, p.185.

attraente e respingente, meravigliosa e diabolica, esaltante e deprimente. Ma questo, Jung, ancora non poteva saperlo, l'unica cosa di cui si sentiva consapevole era la grande dedizione alla ragazza. Ma vediamo di capire meglio le ragioni della dolorosa lettera del 1909, nella quale Jung ancora non è giunto ad una piena "confessione". Essa metta in luce i primo luogo lo spessore e la profondità del *pathos* con cui il medico era solito accompagnare i suoi pazienti: non dall'esterno ma calandosi nell'immediato della sofferenza altrui, facendola quasi diventare la propria. Dalla lettera emerge anche il desiderio della Spielrein di avere un figlio da Jung, quest'ultimo non cita nella lettera il nome che la donna avrebbe voluto dare al bambino: Sigfrido. Questo nome, avrebbe dovuto rappresentare simbolicamente, l'unione tra Freud e Jung, tra la razza ariana e quella ebrea (Sigfrido, personaggio wagneriano, è il figlio di Sigmund).

Nella lettera, infine, Jung accusa ingiustamente la Spielrein di avergli provocato uno scandalo; mentre invece si sa che fu molto probabilmente la moglie di Jung a mandare alla madre di Sabina una lettera anonima nella quale la informava della relazione tra i due. E Sabina in una lettera a Freud datata 11 luglio 1909 così scrive:

Il dottor Jung quattro anni e mezzo fa era il medico, poi divenne un amico e in seguito "poeta", cioè amante.(...) Ma mia madre ricevette una lettera anonima, scritta in ottimo tedesco, nella quale si diceva di salvare sua figlia che avrebbe potuto essere rovinata dal dottor Jung. La lettera non poteva essere stata scritta da uno dei miei amici dato che non ne avevo parlato con nessuno e abitavo sempre molto lontana da tutti gli studenti. Il sospetto si indirizzò verso sua moglie(?)¹⁸.

18) Lettera di Sabina Spielrein a S. Freud dell' 11.6.1909 in A. Carotenuto, *Diario di una segreta simmetria*, Casa editrice Astrolabio, Roma 1999, p.233

Appare chiaro che Jung visse con la Spielrein una vicenda umana complessa e per anni precipitata nell'oblio, ma anche un'esperienza analitico-amorosa, che ha avuto un ruolo fondamentale nella trasformazione di Jung sia interiore che teorico-analitica. È noto infatti, il difficile rapporto di Jung con l'immagine animica del femminile, la cui teorizzazione maturerà, tra il 1913 e il 1918, dopo aver lavorato con intensa drammaticità su alcune delle esperienze di confronto della sua vita (S. Spielrein e Tony Wolff). I rapporti di Jung con il femminile sono all'insegna del legame simbiotico, continuamente minacciato da una radicata ombra di diffidenza, che egli fa derivare da una precoce ferita materna:

“...da allora, per molto tempo, ho sempre sentito con diffidenza la parola amore. Il sentimento legato alla donna fu per molto tempo di naturale sfiducia. “Padre” significava per me qualcosa di cui ci si può fidare e: impotenza”.¹⁹ Jung trovò in Sabina la sua “anima”, l'immagine dell'anima, della donna nell'inconscio dell'uomo. Ed è in tal modo che egli concepì l'idea dell'importanza che il ruolo dell'anima ha nella vita dell'uomo. Carotenuto scrive riferendosi alle esperienze di Jung vissute con la Spielrein:

“Non mi sembra difficile pensare che in particolar modo le ipotesi della Persona, dell'Ombra e dell'Anima siano il distillato di quelle antiche esperienze”²⁰. E più avanti: “ogni lettura attenta della descrizione fenomenologica dell'Anima e dell' Ombra ci porta immediatamente a quegli anni lontani”.²¹

L'ombra per Jung corrispondeva alla personalità repressa, inconscia e autonoma delle persone. Nella lettera a Freud del

19) C.G.Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, op.cit., p.33

20) A. Carotenuto, *op. cit.*, p.141

21) *Ibidem*.

7 marzo 1909, Jung muove false accuse alla Spielrein, nel tentativo di porre in una luce migliore il suo comportamento agli occhi del maestro. Dice anche di comprendere, a causa di ciò che è accaduto, di aver avuto “un’idea totalmente inadeguata delle mie componenti poligame” e che, grazie a ciò che aveva imparato, ora sa “dove e come appendere il diavolo per gli zoccoli”. Qui, parlando del diavolo dentro di lui non fa che, simbolicamente, usare una parola che sta per *Ombra*. Certamente noi non sappiamo in che modo Jung parlasse di questi problemi con la Spielrein, né come lei ne parlasse a lui, ma possiamo presumere che i due si esprimessero con maggiore libertà di quanto non facesse Jung quando scriveva di queste cose a Freud. E per quanto concerne quest’ultimo, di sicuro l’esperienza del suo erede non lo lasciò indifferente. Non solo Sabina si rivolse a lui durante il travaglio con Jung, ma ispirerà in lui, sulla base di quanto vissuto e narratogli, la teorizzazione sull’amore di traslazione e del controtransfert. Anche Freud anni prima aveva vissuto sulla sua pelle, evitando però coinvolgimenti, la stessa situazione di Jung, arrivando ad allontanarsi dalla sua paziente Dora, nel tentativo di arginare quello stesso affetto dirompente di cui cadrà vittima Jung. Sono proprio di Freud le parole:

“Non riuscì a rendermi tempestivamente padrone della traslazione”²². Esperienza analoga toccò anche a Breuer, con il già citato caso di Anna O. Ciò che rende analoghe queste esperienze, almeno nella maniera in cui vengono descritte, è lo sproporzionato e dirompente investimento affettivo che la paziente fa sul suo analista, il quale cade vittima della suggestione onnipotente di esserne il salvatore. Sebbene simili esperienze, abbiano portato nel 1901, all’individuazione

22) S. Freud, “*Frammento di un’analisi d’isteria*”(1901), in *Opere*, vol.4, Boringhieri, Torino, 1970, p.398.

dell'entità e delle cause di tale effetto di traslazione, quello che ancora rimaneva incompiuto era l'esame delle sue conseguenze, ossia della risposta che esso suscitava nell'analista. Freud comincerà a parlare di controtransfert solo nel 1909, proprio nelle lettere con Jung sul caso Spielrein:

Quanto a me, non ci sono cascato del tutto, ma alcune volte mi ci sono trovato assai vicino e ho avuto a narrow escape. Io credo che soltanto le dure necessità in mezzo alle quali il mio lavoro si è svolto e i dieci anni di ritardo rispetto a Lei, prima che giungessi alla psicoanalisi, mi hanno preservato da esperienze analoghe (...) e s'impara a spostare i loro affetti e a piazzarli in modo opportuno²³.

Ma le trattazioni più complete vedranno la luce nel 1912, con "*Dinamica della traslazione*"²⁴ e nel 1914 con "*Osservazioni sull'amore di traslazione*"²⁵. Questo è un'ulteriore prova di quanto questa triangolazione abbia segnato le vite di questi illustri uomini, non solo, è la conferma che è anche grazie alla Spielrein, che Jung e anche Freud, poterono formulare compiutamente, così come oggi lo conosciamo l'edificio della psicoanalisi. Ciò che sicuramente è da escludere è che Sabina si sia rivolta a Freud con l'intenzione di ferire Jung, ma solo con la speranza ed il desiderio di ritrovare il senso di un'esperienza, che non poteva concludersi semplicemente

23) *Lettere tra Freud e Jung*, op. cit., p.248.

24) S. Freud, *Dinamica della traslazione*, in *Opere*, vol.VI, Boringhieri, Torino, 1980.

25) S. Freud, *Osservazioni sull'amore di traslazione*, in *Opere*, vol. 7, Boringhieri, Torino, 1975.

con la distruzione. E la *Distruzione come causa della nascita*²⁶ rappresenterà proprio la risposta creativa di Sabina a questa esperienza. Dopo aver interrotto i rapporti con Jung Sabina va a Vienna dove si trattiene dall'ottobre del 1911 al marzo 1912, periodo in cui matura il saggio che verrà poi pubblicato nel 1912. Questo primo saggio della Spielrein è caduto immeritatamente nell'oblio, anche se le idee in esso contenute furono poi riprese da Freud. A questo proposito Marthe Robert sostiene che nell'articolo della Spielrein:

“Il concetto della pulsione di morte era stato anticipato parola per parola”²⁷. L'articolo fu ampiamente recensito da Federn, e una nota apparve dopo 13 anni su *The psychoanalytic Review*²⁸. Il saggio e la sua genesi saranno al centro dell'interesse di Freud e Jung che in merito assumeranno un atteggiamento ambivalente. Freud in una nota, sufficientemente rivelatrice, ricondurrà i contributi professionali di Spielrein a fatti personali: “(...) la sua pulsione distruttiva mi piace poco perché la ritengo condizionata personalmente. Mi sembra che essa abbia più ambivalenza di quanto sarebbe normale”²⁹

La posizione di Jung in merito a questo scritto di Sabina è molto controversa e merita di essere esaminata nel dettaglio. Il suo giudizio, espresso in una lettera a Freud, datata primo aprile 1912, è molto duro:

“desinit in piscem mulier formosa superne (...) vi sono errori grossolani e , più ancora, concezioni storte perché unilaterali (...) diventa piatta perché non va a fondo” e conclude

26) Sabine Spielrein, *La distruzione come causa della nascita*, in *Giornale storico di psicologia dinamica*, vol. I, n.1, 1977.

27) Marthe Robert (1964), *La rivoluzione psicoanalitica*, Boringhieri, Torino 1967, p.308.

28) Paul Federn, *The Psychoanalytic Review*, vol XII, July 1926,n.3, pp.353-355.

29) *Lettere tra Freud e Jung*, op.cit,pp. 532-53.3

dicendo: “La prego di trasmettere la mia critica all’autrice solo refracta dosi, se proprio occorre trasmettergliela. D’altra parte le scriverò anch’io personalmente”³⁰

Non sappiamo se Freud si astenne da riferire tali commenti alla Spielrein per buon gusto o perché confidasse realmente nell’intenzione di Jung di farlo di persona. Tuttavia erano state ben altre le parole che Jung aveva rivolto alla Spielrein. in una lettera del 1911:

“Sono sorpreso della ricchezza di eccellenti idee che anticipano numerosi pensieri miei(...). Il suo pensiero è audace, d’ampio respiro e filosofico(...). Spero che la gioia di nonno Freud di fronte al frutto del suo spirito pari alla mia”³¹. Con questa lettera Jung rispondeva all’apprensione di Sabina che, nell’inviargli il manoscritto esplicitava il valore profondamente simbolico e affettivo che lei gli dava: “Riceva il prodotto del nostro amore, il lavoro (per Lei) cioè il figlioletto Sigfrido (...). Se il lavoro viene accettato da Lei (...) soltanto allora sarò libera”³².

Alla data del suo primo apprezzamento sappiamo, però, per sua stessa ammissione, che Jung non aveva ultimato la lettura del saggio della Spielrein e le sue resistenze a farlo si faranno sempre più forti, al punto che a un anno di distanza dal ricevimento del manoscritto, scoprì con estrema meraviglia di non averne letto neanche correttamente il titolo: “Sfogliando, ora, il suo lavoro scopro che vi sono inquietanti paralleli con il mio nuovo lavoro, cosa che prima non supposevo neppure,

30) *Ibidem*.

31) *Lettera di Jung a Sabina Spielrein dell'8 agosto 1911*, in Aldo Carotenuto, *Tagebuch einer heimlichen Symmetrie*, in A. Carotenuto, Verlag Traute Hensch, Freiburg, 1986, pp.199-200.

32) *Lettera di Sabina Spielrein a Jung dell'inizio di agosto del 1911*, in A. Carotenuto, op. cit., p. 184.

perché avevo sempre letto male il Suo titolo, “Distinzione” invece che “Distruzione” e me ero meravigliato”³³

In ogni caso, in seguito, Jung rimarcò sempre di più le somiglianze del lavoro della Spielrein con il suo tanto da spingere quest’ultima a dubitare della sua buona fede. Alle richieste di Sabina di riavere indietro il suo scritto, Jung oppose un’insolita sbadataggine: in una lettera del 13 novembre del 1911, disse di aver tardato nel rispedirle il manoscritto perché aveva perso l’indirizzo e aggiunse che comunque sperava di riaverlo indietro per un’ulteriore lettura, per poterlo citare nelle sue opere.

Sabina si fece progressivamente più agitata e sospettosa, ma ecco cosa rispose Jung alle sue paure:

Lei si sta preoccupando inutilmente. Mi prende troppo alla lettera quando Le dico ci sono delle somiglianze “inquietanti”. Le volevo solo fare un complimento. Il lavoro è straordinariamente intelligente e contiene delle idee eccellenti, di cui Le riconosco volentieri la priorità. È comprensibile che Lei abbia riconosciuto con chiarezza prima di me la tendenza rispetto al desiderio di morte! (...). Nessuno potrebbe mai sospettare che Lei abbia copiato da me (...). Forse anch’io mi sono ispirato a Lei. Ho sicuramente, anch’io involontariamente, bevuto una parte della Sua anima e Lei ha fatto altrettanto con la mia (...). Sono lieto che Lei mi rappresenti a Vienna.³⁴

In seguito Jung iniziò un percorso di presa di distanza dall’opera della Spielrein, in una lettera del 23 dicembre del 1911 scrisse:

33) *Lettera di Jung a Sabina Spielrein del 18 marzo 1912*, in A. Carotenuto, *Tagebuch einer heimlichen Symmetrie*, op. cit., pp.206-207.

34) *Lettera di Jung a Sabina Spielrein del 25 marzo del 1912*, in A. Carotenuto, *Tagebuch einer heimlichen Symmetrie*, op. cit., pp.207-208.

“Nella sua lettera il prof. Freud si è espresso in modo molto lusinghiero nei Suoi confronti. Mi congratulo con Lei per questo successo, sebbene Le augurerei più volentieri altri tipi di successo”³⁵

L'ambivalenza che Jung mostra in questo frangente sembra guidata da una duplice causa: un fondo di invidia per una sinergia spezzatasi tra lui e Sabina e tra lui e Freud e ricostruitasi inaspettatamente tra Freud e Sabina, da cui evidentemente si sente dolorosamente escluso ; una difficoltà personale ad affrontare l'argomento distruzione come sembra testimoniare il lapsus sul titolo della relazione della Spielrein e l'ammissione sulla priorità della Spielrein nel riconoscere il valore del desiderio di morte. Sotto questo ultimo aspetto bisogna sottolineare che Jung è del tutto estraneo al concetto di morte; la distruzione per lui è solo un momento di passaggio necessario ad una rinascita. La polarità del suo discorso è sempre spostata verso la vita. Per Sabina invece è diverso: lei ha attraversato la morte per ben due volte. La prima volta quando è riuscita ad emergere dai vortici della follia; la seconda a seguito dell'abbandono da parte dell'uomo che oltre ad averla amata l'aveva anche salvata. Solo Sabina avrebbe potuto dar voce alla distruzione, perché l'aveva vissuta e continuava a portarsela dentro. In questo senso possiamo dar ragione a Jung e Freud quando dicevano che il suo lavoro era personalmente complessato, ma non nell'accezione negativa che essi volevano intendere, bensì nel senso che solo chi ha toccato con mano la morte può parlare di vita. Il suo scritto è autentico, sincero, emotivo e forse per questa ragione, anche più efficace della trattazione che più tardi ne farà Freud.

35) *Lettera di Jung a Sabina Spielrein del 23 dicembre del 1911*, in A. Carotenuto, *Tagebuch einer heimlichen Symmetrie*, op. cit., p. 206.

In questo senso è interessante valutare come la prima parte del saggio della Spielrein fu accolta nel circolo di Vienna e dallo stesso Freud. Sappiamo che Spielrein si era presentata da Freud l'11 ottobre del 1911 e aveva incominciato a frequentare i suoi seminari dopo essersi trasferita a Berlino. Dall'elenco dei membri³⁶, Sabina Spielrein risulta abitante a Berlino, Thomasiustrasse 2. E il 25 novembre del 1911, alla presenza di 18 membri fra cui Freud, Federn, Rank, Sachs, Stekel e Tausk, illustra in una relazione le sue idee sull'istinto di morte. La discussione stando alle Minutes, diviene subito animata. Tausk rileva immediatamente il carattere metafisico della relazione, dove contrariamente alla metodologia psicoanalitica che procede con metodo induttivo, si trova applicato quello deduttivo. Sottolinea comunque che "l'idea della resistenza alla sessualità dovuta ad elementi distruttivi sia da prendersi in considerazione".³⁷ Federn, a proposito dei continui rimandi mitologici, mette sull'avviso i presenti sulla possibilità che i miti siano creati non da persone sane ma da malati e così potrebbe essere spiegata l'analogia fra la pazzia e i miti. Freud da parte sua ebbe a ridire sull'uso disinvolto della mitologia, che forse l'autrice aveva mutuato da Jung: "La relazione stessa offre anche la possibilità di una critica a Jung (...)"³⁸.

Similmente la resistenza di Freud ad accettare il lavoro della Spielrein può essere interpretata come una resistenza ad accettare il pensiero di Jung, che all'epoca si faceva sempre più palesemente "sovversivo". Il giorno dopo l'incontro con la Spielrein Freud comunica le sue impressioni a Jung:

36) *Internationale Zeitschrift für arztliche Psychoanalyse*, II Jahrgang, 1914, p.143.

37) Hermann Nunberg e Ernst Federn (a cura di), *Minutes of the Vienna Psychoanalytic Society*, International Universities Press, New York 1974, Vol.III, p.332.

38) *Ibidem*, p.335.

“La Spielrein ha letto ieri un capitolo del suo lavoro (...) e a ciò è seguita una discussione assai istruttiva. A me sono venute in mente alcune formulazioni contro il Suo (...)modo di lavorare nella mitologia che ho anche esposto alla piccola Spielrein. Questa del resto è veramente brava e io comincio a capire (...)”³⁹ La sensazione che comunque si ricava è che il problema, per quanto ritenuto interessante, non fu percepito nel suo reale valore. Probabilmente molto sarà dipeso proprio dalla modalità psicologica di Sabina, che avrà fatto trapelare il significato complessuale del suo lavoro. Però 18 anni più tardi quella famosa conferenza, Freud sarà costretto a scrivere:

“Ricordo come io stesso rifuggii all’idea di una pulsione distruttiva quando emerse per la prima volta nella letteratura psicoanalitica e quanto tempo ci volle prima che fossi disposto ad ammetterla”⁴⁰. Dovette accettare la consonanza tra le sue vedute e un testo dal quale emergeva “abbastanza chiaramente che, come provano alcuni fatti biologici, l’istinto riproduttivo anche dal punto di vista psicologico è costituito da due componenti antagoniste ed è perciò altrettanto un istinto di nascita quanto di distruzione”⁴¹. E certo comprensibile la resistenza di carattere scientifico ed emotivo all’ipotesi che la vita nasca dalla distruzione; così concepita infatti la distruzione è alla base della vita e della rinascita. Questa ipotesi però rimarrebbe pura astrazione se non la si sperimentasse, singolarmente, su se stessi. Sabina fu costretta dalla sorte a guardare in faccia la follia, all’interno di un ospedale psichiatrico. Infatti sarà lei a dire più tardi:

39) *Lettere tra Freud e Jung*, op. cit., pp. 504-505.

40) Sigmund Freud (1929), *Il disagio della civiltà*, Boringhieri, Torino 1971, p.255.

41) Sabine Spielrein, *La distruzione come causa della nascita*, op.cit., p.179.

“Una donna che si abbandona alla passione (...) sperimenta solo troppo presto l’aspetto distruttivo (...). Occorre immaginarsi di essere un po’ al di fuori dei costumi borghesi per capire la sensazione di enorme insicurezza che sorprende l’uomo che si affida incondizionatamente al destino. Essere fecondi significa distruggersi”⁴².

Ma, cerchiamo di indagare più in profondità le ragioni dell’ iniziale rifiuto freudiano le quali portano alla luce il nodo di fondo del nostro lavoro. Dopo la lettera di Freud a Jung del 30 novembre del 1911, il maestro tornerà sull’argomento ad un anno di distanza, aggiungendo:

“Del lavoro della Spielrein conosco solo un capitolo, quello che lei ha letto alla Società. È una donna molto intelligente; tutto quanto dice ha un significato, la sua pulsione distruttiva mi piace poco, perché la ritengo condizionata personalmente. Mi sembra che essa abbia più ambivalenza di quanto sarebbe normale”⁴³. La prima lettera sembra più un attacco alle concezioni di Jung, al suo modo di lavorare con la mitologia, che Sabina riprende in pieno, che non al contenuto della relazione della Spielrein; ma non sarà questa la prima né l’ultima occasione in cui Freud userà Sabina come “pomo della discordia” con Jung. Anche i reiterati tentativi di prenderla in analisi, peraltro sempre falliti, “per correggere la Sua dipendenza da Jung”⁴⁴ possono ascriversi a questa finalità. In una lettera del 20 agosto 1912 si fa ancora più esplicito, chiedendole se ha ancora intenzione di eliminare il tiranno mediante un’analisi con lui; ma Sabina non vuole rinunciare al

42) Sabina Spielrein (1912), *La distruzione come causa della rinascita*, op.cit. p.133.

43) Lettera tra Freud e Jung, op. cit., pp. 532-533.

44) *Lettera di Freud a Sabina Spielrein del 14 giugno 1912*. In A. Carotenuto, *Diaro di una segreta simmetria*, (1999), Casa editrice Astrolabio, p.264.

suo tiranno ideale ed è probabilmente questa l'ambivalenza di cui parla Freud nel criticare il suo lavoro. La critica del lavoro della Spielrein, anche da parte di Freud sembra avere un carattere personale, dettato da ragioni inconsce che impediscono a Freud l'esatta comprensione dello studio sulla distruzione. In esso egli si ostina, a vedere una metafora del rapporto Sabina-Jung, piuttosto che una teoria a sé stante. Egli stesso è troppo invischiato in quella ambivalenza e in quella distruttività per poter essere obiettivo e lucido; non dimentichiamo infatti che gli anni 1911-12 sono quelli in cui cominciano a maturare i primi evidenti segni della rottura con Jung. Il pensiero del "figlio prediletto" si fa sempre più autonomo, se non in aperta contraddizione con quello del "padre" e sebbene l'irruenza sia tutta dalla parte di Jung, Freud non può fare a meno di accusarne e restituirne i colpi. Del resto quello della Spielrein non è certo l'unico caso in cui Freud abbia elaborato idee non sue dando però una sistemazione coerente con il suo gruppo di ipotesi.

Purtroppo questo importante lavoro di Sabina, come diversi altri, suscitò scarsissima eco e attualmente è appena ricordato nei lavori storici sulla genesi dell'istinto di morte nel pensiero di Freud. Johannes Cremerius, parlando dell'emarginazione in cui è stata relegata la figura di Sabina Spielrein, ne fa l'emblema "dell'ambigua morale vittoriana"⁴⁵ in cui alla donna-vampiro-musa ispiratrice è concessa come unica autonomia quella di essere ricordata, nell'ombra, al fianco di un grande uomo. In questi termini, Sabina non può non apparire nei panni della vittima, tiranneggiata da due grandi uomini, che se la contendono come un oggetto. E, in effetti,

45) Johannes Cremerius, "Sabina Spielrein, una vittima precoce della politica della professione psicoanalitica. Per una preistoria del "movimento psicoanalitico", in *Materiali per il piacere della psicoanalisi*, 12/1990, pp. 75-94.

il sottile gioco di rimpalli che i due psicoanalisti adotteranno non appena Sabina tenderà di mettersi in contatto con Freud potrebbe accreditare quest'ipotesi, che tuttavia non appare condivisibile. La Spielrein non è stata vittima o spettatrice di un destino che si compiva per suo tramite, questo è quel che si è voluto far credere di lei, lasciandola morire nell'oblio e nell'ombra della dottrina o ricordandola semplicemente, come nella recente filmografia, come una fugace avventura di Jung. La verità è un'altra: Sabina Spielrein è stata decisiva con le sue teorie per l'allora nascente movimento psicoanalitico e non solo. Sabina ha resistito alla follia, ha resistito all'abbandono, ha resistito alla calunnia e ha, nonostante tutto, trovato il modo di levare alta la sua voce, di cambiare con la sua presenza il destino di altri due uomini e, con essi, dell'intera psicoanalisi. Una delle sue fantasie costanti durante la malattia, ma anche dopo era quella che il destino l'avesse chiamata a compiere grandi cose, aveva ragione. Ma ci riuscì non con la forza prometeica dell'ambizione e dell'arroganza, bensì con il coraggio, la dedizione, il sacrificio e la perseveranza di Alceste, che quando ormai tutto sembra perduto, quando tutto è stato sacrificato risorge a nuova vita.

BIBLIOGRAFIA

OPERE

Carotenuto, *Tagebuch einer heimlichen Symmetrie*, Verlag Traute Hensch, Freiburg, 1986.

---, *Diario di una segreta simmetria*, Casa editrice Astrolabio, Roma 1999.

C.G. Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, Il Saggiatore, Milano, 1965.

---, *Simboli della trasformazione*, Boringhieri, Torino, 1970.

---, *Il libro rosso*, Boringhieri, Torino, 2010.

S. Freud, "Frammento di un'analisi d'isteria", in *Opere*, vol.4, Boringhieri, Torino, 1970.

---, *Il disagio della civiltà*, Boringhieri, Torino 1971.

---, *Osservazioni sull'amore di traslazione*, in *Opere*, vol.7, Boringhieri, Torino 1975.

---, *Osservazioni sull'amore di traslazione*, in *Opere*, vol. 7, Boringhieri, Torino, 1975.

J. Breuer, S. Freud, *Studi sull'isteria*, *Opere* vol.I, Boringhieri, Torino, 1980.

S. Freud, *Dinamica della traslazione*, in *Opere*, vol. VI, Boringhieri, Torino, 1980.

Lettere tra Freud e Jung, Boringhieri, Torino 1974.

S. Spielrein, *La distruzione come causa della nascita*, in *Giornale storico di psicologia dinamica*, vol. I, n.1, 1977.

---, *Contenuto psicologico di un caso di schizofrenia e altri scritti*, Liguori, Napoli, 1986.

Marthe Robert, *La rivoluzione psicoanalitica*, Boringhieri, Torino, 1967.

RIVISTE

The Psychoanalytic Review, vol XII, July 1926, n.3.

Internationale Zeitschrift für arztliche Psychoanalyse, II Jahrgang, 1914.

Minutes of the Vienna Psychoanalytic Society, International Universities Press, New York 1974, Vol.III.

Materiali per il piacere della psicoanalisi, 12/1990.

Rivista di psicologia analitica, 48/1993, p.184.

MINERVA ET VENUS IN UNA: LA FIGURA DI SOFONISBA ANGUISSOLA

Laura Ciccarelli
UNED

LA PITTURA DELLA REALTÀ

Ritratto della Sigra Sofonisba pittrice fatto dal vivo in Palermo l'anno 1624 li 12 di ludio, l'età di essa 96 havendo ancora la memoria et il serverle prontissimo, cortesissima, et sebene per la vecchiaia là mancava la vista, hebbe con tutto cio gusto de mettere gli quadri avanti ad essa et con gran stenta mettendo il naso sopra il quadro, venne a discernere qualche poco et piglio gran piacere ancora in quel modo, facende il ritratto di essa, ne diede diversi advertimenti non devendo pigliar il lume troppo alto, accio che le ombre nelle rughe della vecchiaia non diventassero troppo grandi, et molti altri buoni discorsi come ancora contò parte della vita di essa per la quale si conobbe che era pittrice de natura et miraculosa et la pena maggiore che hebbe era per mancamento di vista non poter piu dipingere, la mano era ancora ferma senza tremula nessuna

Questo è quello che scrisse il pittore Anton Van Dyck, allora giovane emergente talento della pittura fiamminga, quando arrivato a Palermo su invito del viceré, chiese udienza alla pittrice ultranovantenne dalla fama leggendaria, Sofonisba Anguissola. Dopo l'incontro, il pittore guardando il ritrattino schizzato davanti a lei, annotò sul foglio, in italiano: "*avendo ancora la memoria et il cervello prontissimo (...) mi diede preziosi avvertimenti (...)*"

Fu proprio così nel lontano 1624 la pittrice cremonese Sofonisba Anguissola diede preziosi suggerimenti di tecnica pittorica al giovane Van Dick.

La fama di Sofonisba fu celebrata negli anni stessi in cui visse, a differenza di molti artisti suoi coetanei o postumi, la pittrice cremonese fu famosa contemporaneamente alla sua esistenza, forse dovuto al fatto di aver frequentato per più di un decennio una delle più importanti corti europee, quella spagnola.

In Sofonisba Anguissola si ritrovano la femminilità, la grazia e la bellezza di una Venere e allo stesso tempo l'intelletto, l'audacia e la modernità di una donna vissuta nel XX secolo: due aspetti importanti, due facce importanti che la resero grande come pittrice e come donna.

Purtroppo i documenti ritrovati negli archivi storici non hanno permesso di ricostruire ancora appieno la sua vita e le sue opere. Una serie di disgrazie tra cui l'incendio al palazzo reale di Madrid che distrusse tutte le sue opere, il mancato contratto di pittrice alla corte, ma riconosciuta solo come dama di compagnia della principessa Isabella, i diversi inconvenienti con i Moncada, parenti del suo primo marito, portarono ad una carenza filologica di tutta la sua opera. In ogni caso diversi furono e sono i critici e gli scrittori che rendono omaggio alla sua nobile figura, perché affascinati dalla sua storia.

La biografia letteraria, quale genere testuale, suscita il favore del pubblico cercando di far conoscere gli aspetti privati dei personaggi noti solo attraverso la loro fisionomia pubblica. Per quanto concerne gli artisti e soprattutto le donne vissute nei secoli scorsi, assai spesso la scarsità di notizie e la mancanza di documentazioni precise costringono ad integrare le notizie certe con una narrazione non priva di fascino e ricca di suggestione per i lettori.

La vicenda individuale delle donne pittrici risulta essere un tassello relevantissimo nel mosaico di dati sociali e umani che riguardano un determinato momento storico: microstorie come quella di Sofonisba Anguissola (Cremona 1527 - Palermo 1623) raccontano coraggiose battaglie combattute contro i pregiudizi.

Nel caso di Sofonisba Anguissola, l'emancipazione è raggiunta mediante la sapiente gestione della propria vita matrimoniale, programmata da questa singolare donna, che volle sottrarsi dalla tirannide di un rapporto troppo esclusivo con un committente assai potente, il re di Spagna Filippo II, presso la cui corte si intrattenne per 15 anni.

La sua propensione per i matrimoni senili fu oggetto di pregiudizi addirittura in età vittoriana e, si presume, non sia stata meno criticata dai contemporanei della donna, visto che la prima unione con il siciliano Fabrizio de Moncada si colloca al tempo del suo cinquantatreesimo compleanno.

Rimasta vedova quattro anni dopo, chiede al sovrano il permesso di compiere un viaggio nella natale Lombardia: sulla nave sposa il capitano Orazio Lomellino ed è finalmente libera di dipingere tra le mura della propria casa, senza l'obbligo di ritornare in Spagna.

Insomma una vita programmata in segno di una libertà, la libertà di dipingere e di dedicarsi alla sua amata arte, la pittura.

La figura di Sofonisba Anguissola, pittrice cremonese, si può collocare nel novero dei grandi pittori che hanno inaugurato la stagione artistica della pittura lombarda.

Partendo da lei per poi continuare con la pittura del bergamasco Moroni e del bresciano Moretto si approda come ricordava il critico d'arte Roberto Longhi, alla pittura di Caravaggio, cioè alla pittura della realtà. Il cammino non

è stato brevissimo ma passo dopo passo si sono innescati i tasselli per arrivare ad una pittura dal vero. Erano gli anni in cui Tiziano si confrontava con Veronese e Tintoretto e con la cromatica materia veneziana mentre il Lotto, “*il genio inquieto del Rinascimento*” da Venezia si trasferiva a Bergamo e poi nelle Marche

Il colorismo veneziano e il classicismo fiorentino-romano hanno influito decisamente per la tecnica coloristica e per il disegno, lasciando intervenire la pittura lombarda per il dato psicologico ed introspettivo dei personaggi.

Questi sono gli anni del pieno Rinascimento, in particolare quello lombardo che riguarda Milano e i territori a essa sottomessi. Con il passaggio di potere tra i Visconti e gli Sforza a metà del XV secolo si compie anche il cambiamento tra la splendida stagione del gotico internazionale lombardo e l'apertura verso il nuovo mondo umanistico. Nella seconda metà del XV secolo la vicenda artistica lombarda si sviluppa infatti senza strappi, con influenze via via legate ai modi fiorentini, ferraresi e padovani, nonché riferimenti alla ricchissima cultura precedente. Con l'arrivo di Bramante (1479) e di Leonardo da Vinci (1482) Milano raggiunse vertici artistici assoluti nel panorama italiano ed europeo, dimostrando comunque le possibilità di coabitazione tra le avanguardie artistiche, il substrato gotico e gli influssi nordici.

Nella prima metà del XV secolo Milano e la Lombardia furono le zone dove ebbe maggior seguito lo stile gotico internazionale, tanto che in Europa l'espressione *ouvrage de Lombardie* era sinonimo di oggetto di fattura preziosa, riferendosi soprattutto a quelle miniature e oreficerie che erano espressione di uno squisito gusto cortese, elitario e raffinato.

I contatti con le avanguardie artistiche toscane e delle Fiandre furono comunque abbastanza frequenti, grazie alla

rete di rapporti commerciali e dinastici particolarmente articolati. Nel cantiere del Duomo di Milano, iniziato nel 1386, lavoravano maestranze francesi, borgognone, tedesche e italiane, che svilupparono uno stile internazionale, soprattutto nella scuola di scultura, che fu indispensabile per la realizzazione dell'imponente corredo decorativo del duomo

Tante furono le opere architettoniche rinascimentali significative di questo periodo: l'Ospedale Maggiore a Milano, la Cappella Colleoni a Bergamo (1470-1476), la Certosa di Pavia (dal 1491),

Questi sono gli anni in cui l'imperatore Carlo V, al figlio Filippo II, assegnò la Spagna con i relativi possedimenti americani, italiani e le Fiandre, mentre a Ferdinando nominato suo successore nel Sacro Romano Impero, andarono gli atavici domini austriaci, boemi e ungheresi.

Lo Stato di Milano durante questa transizione dopo l'ultimo duca Sforza, Francesco II, ebbe diversi governatori. Il passaggio dagli Sforza alla Spagna non aveva procurato traumi da un punto di vista organizzativo.

Dopo la capitale, Cremona era per ricchezza la seconda città del ducato, come attestava nel 1573 Luis de Requesenza, governatore di Milano Filippo II. Situata in posizione strategica nel cuore della pianura padana, era una terra in cui si trovava l'abbondanza di ogni cosa e vi era un gran fervore di traffici per la presenza del fiume navigabile.

L'aspetto di Cremona nel Cinquecento viene descritto da uno dei suoi artisti variegati e influenti, Antonio Campi, architetto, pittore, scultore e anche scrittore, nella sua opera *Cremona fedelissima città* del 1585.

Il più vitale circolo umanistico di Cremona faceva capo a Marco Gerolamo Vida, che era stato sostenuto dai grandi papi medicei. Cremona si vantava di lui per la fama raggiunta

con la sua *Cristiade* come Mantova per Virgilio. Del suo ambiente faceva parte Amilcare Anguissola che lo definiva Marco Porcio Catone di Cremona, era un po' soggiogato dalla moglie e non era libero nei rapporti con gli amici. Interessante la figura di Bianca Ponzoni, mamma di Sofonisba. Pur non avendo portato una dote adeguata alla rilevanza della sua famiglia e alle speranze di Amilcare (abile nelle transizioni diplomatiche meno in quelle economiche), Bianca aveva fatto valere attraverso una forte personalità la superiorità del suo rango. Fu forse grazie alle sue altolocate conoscenze che il marito ottenne incarichi di rilievo.

L'impulso del talento artistico delle figlie, ricorrente vanto di Amilcare, fu il risultato di un'intuizione di Bianca Ponzoni, che aveva ceduto il ruolo di pigmalione al marito, perché come uomo aveva più facile accesso alla sfera dei potenti. I tempi erano maturi per un riconoscimento dei talenti femminili, un tema proposto dal manuale dell'aristocrazia rinascimentale, il *Cortegiano*, ripreso come motivo letterario da una nutrita schiera di trattatisti e irradiato in tutta Europa.

“Le donne son venute in eccellenza di ciascun’arte ove hanno posto cura” cantava l’Ariosto, esortando: *“Non restate però, donne, a cui giova il bene oprar, di seguir vostra via”*.

Non si parla di un ideale poetico ma di una realtà attiva, a cominciare dalle corti, dove emersero nobildonne che divennero esempi di cultura, come la musa stessa del Castiglione, Elisabetta Gonzaga, Isabella d’Este, Caterina Cornaro, Margherita di Navarra, sorella del re di Francia Francesco I, Margherita d’Asburgo, sorella di Carlo V.

Questi illustri modelli avevano conquistato una fioritura di talenti femminili, soprattutto in campo letterario. In Italia le poetesse più note furono Vittoria Colonna e Veronica Gambara, ma non ci fu città che non si lodasse di qualche letterata locale.

Tranne rare eccezioni, come Gaspara Stampa, appartenevano alla nobiltà, perché erano le famiglie socialmente elevate a poter dedicare attenzione e mezzi all'istruzione delle donne.

In terra lombarda furono pubblicate diverse opere sull'argomento. Nel 1545 spuntò il *Breve trattato dell'eccellenza delle donne* del filosofo Vincenzo Maggi e addirittura un'*Esortazione agli uomini perché non lascino superare dalle donne* di Ortensio Lando, secondo il quale il progredire delle donne coincideva con una decadenza maschile, causata da vizi e frivolezze: "*ho dunque ragione di temere che le donne (colpa degli imbastarditi costumi) gli tolgano la corona e lo scettro dalle mani*"

Anche le sorelle Anguissola, provenendo da un ceto medio e da genitori curanti dell'educazione delle loro figlie, si dedicarono all'arte della pittura e della letteratura

Sofonisba ed Elena si avviano alla pittura per diletto. Le due sorelle lasciano il palazzo cremonese di via Tibaldi poco oltre la metà degli anni Quaranta del Cinquecento per trasferirsi in casa di Bernardino Campi per apprendere la sua pittura.

Sono gli anni in cui nasce un'idea analitica e induttiva del mondo, dal particolare al generale, solo la conoscenza empirica delle cose può portare a conoscenza.

Ciò ha coinciso con una discesa sempre più perigliosa nell'interiorità. Viaggio dal visibile reale all'invisibile inconscio: importanza del ritratto.

Nell'arte del ritratto un ruolo considerevole spetta alle Anguissola. La discesa della pittura nel profondo passa essenzialmente attraverso gli studi di fisiognomica e si nutre delle teorizzazioni sui "moti dell'animo"; studi che hanno attecchito prima di tutto in terra lombarda, sulla grande scia di Leonardo. Giustamente Mina Gregori ritiene Sofonisba

“edotta sulle ricerche nate in Lombardia sulle reazioni psico-fisiche che si esprimono col pianto e col riso per comunicare le stesse reazioni al riguardante, e che traevano origine da Leonardo e, anche più indietro, per quanto riguarda il riso da Michelino da Besozzo.

E può essere un caso che il trattatista per eccellenza sui “Moti dell’animo” il lombardo Lomazzo, citi due ritratti di Sofonisba fra gli esempi di ciò che egli intende dimostrare. Può anche essere un caso che Roberto Longhi abbia visto nel disegno *Fanciullo morso da un granchio*, di Sofonisba, un esempio precoce della riproduzione di movenze psico-fisiche che sfocerà nel *Fanciullo morso da un ramarro* di Caravaggio. Questo ambito di ricerca si sviluppa essenzialmente in terra lombarda e le pittrici Anguissola costituiscono un caposaldo veramente sicuro del percorso descritto. Certo la loro è una microstoria vicino ai grandi rivoluzionari come Caravaggio, Rembrandt, Velazquez, Watteau ma si tratta di un importante capitolo. Non solo perché Sofonisba Anguissola fu, ai suoi tempi, uno dei ritrattisti più famosi e celebrati d’Europa, ma perché un’esauriente verifica nel duemila aggiudica a lei e alla sorella Lucia una qualità che la pone fra i protagonisti sia pure segreti della ritrattistica europea.

MILANO

Sofonisba nasce intorno al 1532-1533 è la più grande delle sorelle, l’anno dopo nascerà Elena, poi Lucia, Minerva, Asdrubale nel 1551 e per ultima Anna Maria che nascerà alle soglie della partenza di Sofonisba per la Spagna.

Era l’anno 1546, il giovane maestro Bernardo Campi era famoso per i ritratti, ed Amilcare desiderava che le figlie potessero seguire questa strada potendo, in un futuro, ritrarre

l'aristocrazia che loro frequentavano e in quel periodo la corsa al ritratto era diventata una vera mania. Insieme alla sorella Elena per tre anni si recarono tutti i giorni a casa del pittore.

Nel 1549 Bernardino dovette lasciare Cremona per ritrarre Ippolita Gonzaga, figlia del governatore di Milano, questo ritratto lo lanciò come ritrattista alla moda, sebbene le sorelle fossero edotte di pittura, il padre le affiancò a Bernardino Gatti detto il Sojaro.

Il padre Amilcare iniziò ad introdurre la figlia presso le varie corti di sua conoscenza. Iniziò con i Gonzaga di Mantova dove Sofonisba fece un ritratto alla duchessa Margherita e alla nuora Elena d'Austria, poi con i d'Este di Ferrara facendo dono a Lucrezia di un autoritratto di Sofonisba.

Fu breve il periodo trascorso a Milano ma esaltante. A quel tempo la città era governata dal Duca di Sessa che aveva da subito cercato di guadagnarsi il consenso della popolazione organizzando una grande festa per il periodo del carnevale; siamo nel 1559, ultima fase del Rinascimento e tutto veniva organizzato alla grande: tornei, spettacoli vari, cortili, palazzi adibiti a templi. La spinta propulsiva era venuta con la nomina a governatore di Ferrante Gonzaga, nel 1546, figlio di Isabella d'Este, la gentildonna più celebre del Rinascimento. Ferrante aveva condotto una politica tale da sviluppare il ruolo di autonomia dello Stato di Milano, seppure all'interno dell'impero spagnolo; obiettivo non in contrasto con lo stesso Carlo V che aveva promulgato il codice delle nuove Costituzioni mantenendo l'assetto tradizionale del governo della città. Il Gonzaga fece diverse opere pubbliche e di abbellimento per la città, tra cui una nuova cinta muraria, per ringraziarsi l'imperatore si fece portavoce di una politica artistica celebrativa della potenza asburgica, facendo erigere

ingressi trionfali dei reali in visita, curò progetti urbanistici con il riassetto di piazza Duomo.

Riguardo l'assetto finanziario, aprendo la pace di Cateau-Cambrésis prospettive favorevoli, Milano intraprendeva la partecipazione a quella rinnovata fase di espansione del maturo Cinquecento, definita "l'estate di San Martino" dell'economia italiana. I registri parrocchiali attestano una rinnovata abbondanza di produttori di merci di lusso: orefici, cimatori, ricamatori, profumieri, musicisti, artisti e soprattutto armieri, tradizionale vanto della capitale del ducato, non per nulla definita da Cervantes "*oficina de Vulcano*". Intorno al 1530 a Milano era iniziata la grande stagione della decorazione di armi e armature a sbalzo e cesello.

Milano si era addentrata nel secolo che Giorgio Vasari aveva definito *secolo della maniera moderna* per la presenza di Leonardo del suo nuovo modo di dipingere. Tutti gli artisti avevano subito la sua influenza dal Bramantino al Luini. Ma già in occasione dell'ingresso trionfale di Carlo V a Milano nel 1541 fu deciso di importare da Mantova Giulio Romano, il più autorevole interprete del classicismo raffaellesco dell'Italia settentrionale: la domanda di un artista di cultura non milanese diventerà una tendenza costante. Una pressione in tal senso venne anche da Ferrante Gonzaga e dalla sua volontà di dar vita a Milano a una vera e propria corte, assistito da sua figlia Ippolita la quale, sulle orme della leggendaria nonna Isabella si attorniava di artisti, musicisti e letterati. Fu attratta dalla fama di ritrattista di Bernardino Campi, il primo maestro di Sofonisba che lo aveva mandato a chiamare per farsi ritrarre. La sua pittura inaugurava a Milano la linea internazionale che si contrapponeva a quella espressiva e realistica della tipica pittura lombarda. Questi modelli figurativi furono fonti di dibattito teorico e avevano dato nuova vitalità alla linfa

leonardesca; ne fu molto attratta anche Sofonisba forse grazie ai suggerimenti del pittore e trattatista Gian Paolo Lomazzo, che proprio dai disegni leonardeschi teorizzò quel naturalismo, quella visualizzazione degli aspetti più quotidiani della realtà, così vicini all'estetica dell'Anguissola.

Sofonisba e il Lomazzo si conobbero personalmente a Milano e il pittore la celebrò con enfasi, parlando nella sua opera *I sogni*, pubblicata nel 1563, dei miracoli di una femmina cremonese, della quale il nome è Sofonisba, che di stupore ogni intorno per l'Europa impisce ogni gran principe e savio, col mezzo delle sue pitture, non solo che ritratti, che tanto al naturale di chi li veda sono conformi e adorni dell'arte che a quelli perfettamente si conviene, che molti pittori valenti hanno giudicato quella avere il pennello levato di mano al divino Tiziano.

Questo confronto rispecchiava l'apprezzamento riscosso da Sofonisba a Milano, dove i pittori cremonesi erano in quel momento in auge.

A Milano Sofonisba lavora, produce anche degli autoritratti, che la sua imminente partenza per la Spagna rendeva più che mai ambiti. Si concede sfoggi di eleganza, il suo abito scuro in un autoritratto è orlato di pelliccia e nella treccia sono inseriti dei fili di perle, lo stile è ancora italiano, con il collo rialzato e aperto davanti per mostrare i pizzi della camicia, mentre alla corte di Filippo II vigeva l'uso della gorgiera chiusa e arricciata, detta "lattuga".

Con lo stesso collo "alla veneziana" si rappresenta in una miniatura che faceva da coperchio a uno scatolino di legno, un piccolo oggetto personale non da esibire ma da portare in tasca.

Il graduale mutamento iconografico da virtuosa a dama di rango che si coglie in questi due autoritratti "milanesi"

rappresenta ancora la fase iniziale: ma in una terza immagine si libera dalla sua fase iniziale per approdare ad una fase adulta. Il dipinto rappresenta una giovane donna in abito di gala. Lasciati i colli rialzati, Sofonisba per immortalare il suo nuovo status di dama di corte, predilige un sontuoso abito di broccato nero e oro con scollatura quadrata “alla lombarda” confezionato con una delle preziose stoffe regalate dal duca di Sessa, il colorito delle guance fa comprendere che Sofonisba sia cresciuta e si lascia sedurre dai segreti del belletto. Si riconosce dai ricorrenti gioielli di famiglia, la ghirlanda di perle sui capelli, indossata anche dalla sorella e dalla madre, e il *Flohpelzhen* attira-pulci appeso alla cintura d’oro, già apparso nel ritratto della madre che fornisce il pretesto per un grazioso gioco della mano, segno di bravura tecnica e compositiva. Un altro inconfondibile tratto stilistico appare nei tocchi di rosso disseminati in punti strategici per armonizzare l’insieme. Un autoritratto fu dipinto per il re in persona come assaggio delle sue capacità. La notizia si trova in un testo del 1561 “*In morte della signora Irene Spilimbergo*, composto per commemorare un’emula veneta di Sofonisba dai molteplici talenti poetici, musicali e artistici. L’immagine più curiosa del soggiorno milanese di Sofonisba raffigura il suo primo maestro, Bernardino Campi, intento a dipingere l’allieva in un quadro di dimensioni grandi, tanto che la figura del pittore risulta più piccola rispetto a quella di lei. Inspiegabilmente attribuito in passato a grandi maestri veneti, il quadro è riconoscibile per la fisionomia di Sofonisba dai lineamenti ancora infantili ma dallo sguardo intenso, incorniciato dalla semplice treccia attorno alla testa. Una volta identificati i personaggi è stata posta la questione se si trattava di un autoritratto di Sofonisba con il Campi o di un autoritratto di Campi con l’allieva: in ogni caso si conferma che l’Anguissola arrivata a Milano si

era recata a trovare il maestro nel suo studio. La suggestiva invenzione dell'autoritratto che contiene un omaggio al suo maestro troverà sviluppi nella storia della pittura da Velazquez a Magritte. Poiché al centro del quadro giganteggia l'immagine dell'allieva si delinea un simbolico scambio di ruoli: il destino innalzerà Sofonisba a una posizione di preminenza, mentre il Campi resterà nei limiti di una notorietà locale.

La fortuna di Sofonisba Anguissola prende corpo nel ritratto di famiglia attualmente nel museo di Poznam. La pittrice raduna in un patio protetto dall'ombra di una quercia le sorelle minori (nell'ordine Lucia, Minerva ed Europa), sotto lo sguardo protettivo della domestica che tornerà in molti ritratti successivi. Fuori non c'è il paesaggio della bassa Lombardia con i rigogliosi granoturchi di Casalbuttano e Vidiceto, ma il paesaggio si arrampica tra le deliziose collinette azzurrognole dipinte alla fiamminga o nei modi bolognesi di Nicolò dell'Abarte, e i castelli nebbiosi. La pittura è sottile e minuziosa nei particolari: la ricerca delle ricche sete dei vestiti, la luce depositata sulle pedine degli scacchi, i particolari delle sfavillanti collane e dei diademi, i chiaroscuri delle teste dove la luce disegna gli occhi e le rughe della governante. Ma dove è straordinaria Sofonisba è nella descrizione delle anime.

Sofonisba è fra i pochissimi artisti a rappresentarlo in tutto il Cinquecento. Lorenzo Lotto che pure è il padre taciuto di tali esplorazioni e che sta per morire non ha mai aperto i suoi tempi lunghi sentimentali a tanta rapida e vivace fugacità psicologica. Roberto Longhi aveva ragione quando vedeva in Sofonisba un precedente dell'immenso viaggio dentro il cuore dell'uomo e verso la rappresentazione esteriore dei suoi sussulti, che sarebbe passato attraverso Caravaggio.

Lucia nel quadro di Poznam ha la dolcissima malinconia di tutti i suoi ritratti e autoritratti. Affascinante la figura

di questa pittrice che il Vasari la definiva non meno dotata della sorella, che si spegnerà nel silenzio e nell'oblio a meno di trent'anni; Minerva la piccola amatissima dalla famiglia, scherza e ridacchia secondo il suo temperamento. Mentre Europa (la terza pittrice) interloquisce con serietà, con la mente intenta alla tela che Sofonisba sta componendo, una tela di cui già tenta di capirne i misteri. Per un istante, sembra anticipare il miracolo ottico delle *Meniñas* di Velazquez: l'inquadratura potrebbe ruotare di 180 gradi e anziché essere noi a guardare la famiglia ritratta potremmo vedere Sofonisba che la dipinge...

LA VITA DI CORTE

La fama di Sofonisba cresce giorno dopo giorno. Ma è da Roma, dal grande Michelangelo che parte un apprezzamento del tutto eccezionale per un disegno della giovane pittrice *il fanciullo morso da un granchio*. In poco tempo la fama della pittrice arriva al Governatore di Milano e poi a Filippo II a Madrid. Sofonisba è chiamata a corte. La vita in famiglia ne è sconvolta.

Anche quando si trasferirà a Madrid pare che ci sia stato uno scambio di quadri anguissolinai fra Sofonisba e Lucia, fra la capitale e il palazzo di Cremona. Mina Gregori ha sottolineato che il Ritratto di dama di Berlino da Sofonisba firmato e datato 1557 faceva pendant con il Ritratto del dottor Pietro Maria del Prado.

Sofonisba dipinge la nonna, e Lucia il nonno Pietro Maria, le due sorelle incrociano i pennelli. Lucia vince in profondità; Sofonisba in estro. Il Ritratto del dottor Pietro Maria è molto bello: sarà manchevole “lo scorcio delle spalle dal fondo con un grosso materiale contorno” come dice il Venturi (Lucia non tocca i vent'anni), ma il bonario acume di

questo luminare impellicciato, la prolungata pulsazione della luce sullo spiazzo calvo della fronte, gli occhietti appuntiti e inquisitori, ne fanno uno dei grandi ritratti non “di stato” della pittura cinquecentesca. Restiamo dell’idea che sia improprio chiamare in causa il Moroni. Non tanto per una questione di date (a questo punto il bergamasco ha prodotto fior di capolavori, e Lucia potrebbe benissimo conoscerlo), ma per una sostanziale mancanza di sintonia sentimentale. Lucia non sa di barbe spettinate e un poco unte, ancorché ravviate con cura. Lei ha una vena indagatoria ma nobile, scava in profondità con garbo e buona educazione; e se un piano da appoggio va trovato, per tanta intelligenza d’impostazione, esso sarà lo stesso mitico Tiziano, “lombardizzato” “realistizzato”, ma sconfinatamente ammirato per il di più di idealità con cui sa sempre governare una percezione pur sensualissima del visibile. Nel Ritratto di Berlino Sofonisba diventa implacabile e plastica. Scintilla con bagliori metallici, la sontuosa partitura astratta del vestito, che si miniaturizza nelle decorazioni sullo scollo, e anche però ribolle nelle guarnizioni all’imbocco delle maniche. Scintillano i metalli della cintura che culminano in curioso animaletto intento ed espressivo. Scintillano i gioielli (collana, orecchini, diadema), scintillano i polsini e gli anelli, i boccoli ordinatissimi, quasi numerati come quelli di una testa classica. Sofonisba è “neoantica”. Prima di trasferirsi a corte nello studio di via Tibaldi ha già prefigurato il suo State portrait.

Arriva il momento della partenza per Madrid, il De Ribera parla di lei accompagnata da due cavalieri attraverso il cosiddetto Camino Real per giungere in Castiglia e raggiungere Guadalajara a una cinquantina di chilometri da Madrid, dove risiedeva la corte. Giunta a corta fu ricevuta dalla sorella del re, Giovanna, regina vedova del Portogallo che era stata reggente

di Spagna fino al recente ritorno del re suo fratello da un lungo viaggio in Europa. Filippo II, precisa il De Ribera, mostrò “sommo contento” per l’arrivo della pittrice incaricando un suo stretto consigliere Diego de Cordoba parente del duca di Sessa di scrivere ad Amilcare dell’arrivo della figlia.

Il regno di Filippo era ad una svolta. Il re era tornato da poco dal viaggio in Europa nel 1594, era già vedovo di due matrimoni e ora gli si era prospettata l’occasione di porre il sigillo all’avvenuta pace europea sposando la figlia del re di Francia Isabella, che in un primo tempo era stata destinata al principe Carlo, suo figlio. L’erede al trono di Spagna manifestava però problemi fisici e mentali che lo rendevano inadatto al matrimonio e Filippo desideroso di un erede, si era sostituito al figlio. Il suo rientro combaciava con un momento politico favorevole, che gli permetteva di dedicarsi all’organizzazione interna del suo dominio, poiché la situazione internazionale era sotto controllo grazie alla pace di Cateau- Cambrésis.

Nel novembre del 1558 era morto anche suo padre Carlo V, al posto della blasonata Toledo aveva eletto Madrid a rango di capitale: centro geografico e amministrativo di una gigantesca ragnatela suddivisa in quattordici Consigli.

Isabella di Valois partita da Parigi il 25 novembre 1559 si sposa con Filippo dopo il matrimonio di procura. Già durante il ballo della festa di matrimonio conosce la pittrice.

Sofonisba era l’unica italiana a corte nell’elenco delle dame della Regina, indicata con l’appellativo “dona”

Aveva una sorta di status a sé, in aggiunta all’organico ma era considerata a tutti gli effetti una dama di corte come risulta dal suo trattamento economico. Lavorava per 37.500 maravedi annui, corrispondenti a 100 ducati d’oro, mentre le altre dame percepivano 27.000 maravedi annui. Le venivano pagate anche le “raciones” per i cavalli, per la lavanderia e la

servitù, erano sottoposte ad un ferreo regolamento l'anziana le doveva sorvegliare, nessuna poteva tenere più di una serva a palazzo.

Il pittore Campi sottolinea che tra Isabella e la sua dama italiana si era creato un forte rapporto di stima e di affetto. Sofonisba era una donna intelligente, la sua cultura, il suo raffigurare un modello di donna autonoma e consapevole, affascinavano la regina soprattutto a contrasto con la rigidità formale della vita di corte spagnola. Nel suo metodo didattico Sofonisba non poteva andare oltre i limiti della propria competenza: insegnava l'arte del ritratto, come aveva fatto con le sue sorelline, delle cui abilità riceveva a volte saggi da Cremona

Tra Isabella e Sofonisba nacque un rapporto di stima e amicizia, per quanto l'origine del rapporto fosse di tipo economico, la somma dello stipendio annuo della pittrice le permetteva una certa agiatezza anche ad una famiglia numerosa come gli Anguissola e in più Sofonisba beneficiava di una rendita di 200 ducati annui sul dazio del vino di Cremona.

Sofonisba era sempre al fianco di Isabella, madame Vineux scriveva a Caterina de' Medici *“La regina trascorre la maggior parte del tempo a dipingere, traendone grande diletto, quindi penso che entro un anno sarà brava come la sua insegnante, che è tra le migliori del mondo”*. In questa lettera del 30 settembre 1561 per la prima volta si parla di un'opera compiuta dell'Anguissola alla corte di Spagna: il ritratto della Regina, che venne inviato al Papa.

Anche De Ribera cita il ritratto di Isabella, un ritratto “dal naturale” parla di uno stile pittorico, che trasmetteva attraverso le fattezze le qualità interiori dei personaggi ritratti. Il Papa Pio IV rimase affascinato dalla bravura di questa pittrice nell'aver saputo cogliere *“le bellissime parti dell'animo”*.

Nonostante Sofonisba fosse “corteggiata da molti cavalieri spagnoli e italiani” come attesta il De Ribera, non prese in considerazione nessun partito, malgrado stesse avvicinandosi alla trentina. Per alleviare le tensioni nella sfera del privato, a Sofonisba non mancavano le occasioni di immergersi nel lavoro. Non firmò nessuno dei ritratti dipinti alla corte spagnola, perché il suo rango non lo consentiva, ma nonostante i passati equivoci sulle attribuzioni, oggi un buon numero di quadri è stato attribuito alla sua mano.

Sofonisba per avvicinarsi alla ritrattistica ufficiale si documenta frequentando le gallerie delle residenze reali, soprattutto quella dove era raccolta una parte dei ritratti provenienti dai Paesi Bassi e dal periodo inglese di Filippo II e in quella dell'Alcazar dove il re stava raccogliendo un'immensa collezione. Qui Sofonisba ebbe la possibilità di studiare le opere dei grandi maestri europei del Rinascimento e soprattutto di Tiziano, alla corte poté inoltre osservare direttamente i pittori ufficiali all'opera. La leadership indiscussa andava al fiammingo Anthonis Mor, che aveva seguito Filippo in ogni suo viaggio: era stato lui a dettare le proporzioni e gli schemi della ritrattistica adottati poi in tutto il secolo. La prima generazione dei ritrattisti spagnoli era cresciuta alla sua scuola, studiando però anche alla varietà cromatica e alla luminosità di Tiziano. Tra loro il più riconosciuto era Alonso Sanchez Coello, che pur seguendo lo stile raffinato del maestro nel dignitoso etereo distacco impresso alle figure, traeva dalla proprie origini ispano-portoghesi un realismo impietoso, che non nascondeva nulla delle irregolari fattezze asburgiche, dunque una specie di ritratto dal vero.

Non si hanno notizie dei rapporti tra Sofonisba e i pittori ufficiali e nemmeno di rivalità dichiarate fra loro, si ha

notizia invece di qualche collaborazione, da un documento¹, in cui viene registrato un addebito a favore del pittore Jooris van Straaten, il cui nome era tradotto come Jorge de la Rua, per aver dato dei colori a Sofonisba.

Ritornando al discorso del ritratto della regina, si conoscono tre varianti del ritratto che firmò il debutto dell'italiana nella famiglia reale. Uno dei ritratti a figura intera rimane a corte, noto grazie ad una copia eseguita da Rubens, qui Isabella veste di nero, secondo la moda spagnola, fa risaltare la sottigliezza della vita, molto bello il contrasto tra il velluto nero del vestito e le maniche purpuree, quasi una firma di Sofonisba sono il movimento delle mani che giocano con la testolina della marmotta attira-pulci, *il Flohpelzchen*, infrangendo il rigido schema del ritratto di corte. L'altro ritratto era quello eseguito per il Papa, sullo sfondo aveva un'ampia tenda, una versione ridotta nel formato di tre quarti, realizzata per la sorella del re, Giovanna, figura in un inventario della galleria delle Descalzas Reales, il convento delle clarisse dove dimorava la principessa.

Gli stessi spagnoli decretarono un successo al primo ritratto ufficiale di Sofonisba, come risulta dal giudizio di Agote de Molina che nel 1582 esaltava il ritratto di donna *Isabel Regina di Spagna di mano di Sofonisba, dama che portò, dalla Francia, eccellentissima nel ritrarre, sopra tutti i pittori di questa età*".

Sofonisba interpreta diversamente la figura di Isabella rispetto agli altri pittori spagnoli che la dipinsero precedentemente: la cremonese apre la scena mettendo Isabella di lato e lasciando apparire uno sprazzo di cielo dietro, il particolare del *Flohpelzchen* espediente da lei adottato,

1) Documento trovato da Orietta Ponessi.

consente un moto istantaneo che svela la personalità vivace della giovane regina. Come aveva scritto al papa Sofonisba si preoccupava di far emergere l'animo di chi posava per lei: per questo pur cogliendo la somiglianza, tendeva a idealizzare i lineamenti, diversamente dall'intransigente Sanchez Coello, trasmettendo, nell'accento di un sorriso, la grazia interiore. Solo Sofonisba aveva saputo soddisfare Isabella e questo lo prova l'ordine perentorio che giunse al pittore Alonso Sanchez Coello di fare un nuovo ritratto alla regina copiando il volto dal quadro dell'italiana. E il pittore ascoltò: nel 1564 risulta un pagamento a suo nome per un ritratto di Sua Maestà "de que hizo el rostro de Sofonisba".

Sofonisba aveva una personalità socievole ed estroversa, lo conferma il calore in una lettera scritta al maestro del suo apprendistato, Bernardino Campi, quando era in Spagna, al quale gli scrive che il Ritratto del Re che il pittore voleva da lei non aveva ancora il tempo di realizzarlo perché era occupata ad insegnare e a far compagnia alla regina. Sofonisba accenna al maestro le restrizioni della sua libertà d'azione, la predilezione della regina aveva il rovescio di non lasciare tempo libero a Sofonisba per dipingere.

Si può intuire da parte della Regina anche uno scatto di gelosia nel vedersi carpire la pittrice dalla cognata Giovanna, che prima del suo arrivo era la dama più importante della corte spagnola.

Giovanna d'Asburgo era la figura femminile più vicina a Filippo: non solo era stata reggente del regno in sua assenza, ma aveva contribuito ad allevare il nipote Carlo, che non aveva mai conosciuto la madre; quasi una compensazione del forzato abbandono a soli tre mesi e senza più rivederlo del proprio figlio Sebastiano, che come erede al trono del Portogallo non aveva potuto seguirla nel suo ritorno in

Spagna dopo la vedovanza. Pur essendo severa nella religiosità e pronta a rifuggire le mondanità della corte si rivelava ricca di interessi artistici, letterari e musicali che Giovanna li coltivava in disparte. La sua era una vita ascetica scelta già da Carlo V dopo l'abdicazione per costituire per i figli un modello ineluttabile: come Filippo con l'Escorial, anche Giovanna aveva fatto costruire, proprio vicino all'Alcazar, un maestoso convento, Las Descalzas Reales, che abitava come un palazzo, offrendo alle gentildonne e ai bambini della corte un rifugio dalla soffocante etichetta, un'occasione d'istruzione e anche piacevoli intrattenimenti, spettacoli teatrali e concerti, da cui era escluso il pubblico maschile. La richiesta di essere ritratta dall'italiana dimostra che Giovanna la sentiva in sintonia con i propri valori, apprezzandone la cultura e le doti di intelligenza e di comunicativa, che portavano una ventata d'aria fresca nel clima pomposo della corte.

Sofonisba stimava la sorella del re, la quale aveva saputo reggere un immenso Stato e ora si era ritirata dalla scena per dedicarsi allo studio e alla preghiera, in ricordo di lei fece una copia del ritratto. Questo ritratto fu in passato attribuito a Tiziano e a Sanchez Coello ma la mano della cremonese si rivela in molti particolari come lo schema della figura simile a quella della regina Isabella, ed è sua l'idea di inserire una figura infantile, si tratta di una delle piccole aristocratiche che Giovanna indirizzava alla vita religiosa, ha in mano tre rose simboleggianti i tre voti della vita monastica. La pittrice esprime l'austera spiritualità di Giovanna senza ricorrere ad un'espressione arcigna attraverso il gioco dei contrasti, ricorrente nel suo codice stilistico, con la variopinta figuretta della bambina bionda, il cui abito nero è rallegrato da un cammeo bianco. L'arguta intuizione di Sofonisba può aver attribuito alla figura infantile un'ulteriore richiamo

psicologico: l'immagine di Giovanna come custode e guida dei bambini della corte nasconde la sua ricerca di riparazione per l'abbandono del figlio. Dopo i ritratti della regina e della principessa, per completare la triade regale a Sofonisba non mancava che di immortalare il re in persona.

Solo recentemente grazie a moderne tecniche, c'è stata l'attribuzione, perché ritenuto un quadro di Alonso Sanchez Coello, notando la tecnica di Sofonisba che dipingeva i dettagli sulla superficie della tela. Una radiografia ha permesso di accertare un dato curioso: il quadro che risaliva ai primi anni del soggiorno a Madrid della pittrice fu tagliato e ridipinto una decina d'anni dopo, con un abito e una posa diversi, per adattarlo a fare da pendant al ritratto della regina. Qui il mento sporgente di Filippo II, caratteristico degli Asburgo, viene dipinto per suggerire un'espressione distesa e sorridente che Sofonisba aveva potuto osservare nel re durante gli anni felici del matrimonio con Isabella di Valois, d'altra parte il prognatismo che contraddistingueva la dinastia imperiale non veniva allora considerato sgradevole, in quanto era associato all'immagine stessa della regalità.

Aver soddisfatto i regali committenti consacrò la fama della pittrice, il De Ribera dice: *non pure in quella corte ma altresì per tutta la Spagna, Francia et altri remoti paesi*". In patria poi era considerata un'icona, nel 1560 comparve un sonetto² in suo onore:

Vede natura, e ne stupisce, e gode
Mentre a gara di lei hanno, e vita

2) Sonetto di Traiano Dordoni tratto dal libro *Rime di diversi autori eccellentissimi* edito dallo stampatore Vincenzo Conti, un ebreo che trasferitosi a Cremona su invito del Vida, ne pubblicò le opere ed entrò a far parte del circolo d'amici che comprendeva Amilcare Anguissola.

Le degne imprese della vostra mano
V'inchina il mondo, e l'Occidente invita,
E chiama, e prega con estreme lode
A soggiornar coi Re fin da lontano

Dopo i sovrani anche i più alti personaggi della corte volevano farsi ritrarre dall'italiana, conquistati dalla sua abilità e dal suo carattere amabile. Aumentò la sua attività pittorica forse perché la regina lasciò più tempo libero alla pittrice, in effetti la maggiore preoccupazione per Isabella fu riuscire ad assicurare un erede al trono. La coppia reale si trasferì per una vacanza ad Aranjuez sulla riva del Tago, ma un aborto condusse in pericolo di vita la regina; Sofonisba anche in quel momento fu vicina al dolore della regina e appena superato il peggio Isabella le dimostrò la sua riconoscenza. Fiera dei doni ricevuti, vestiti, collane e gioie varie, Sofonisba nel 1564 dipinse un autoritratto aggiornato alla sua nuova immagine, indossando un vestito di stoffa preziosa, "*alla spagnola*", chiuso al collo con una lattuga, l'ampia gorgiera inamidata; alle orecchie ostentava grosse perle, come pure nell'acconciatura, i capelli non più tirati indietro ma, secondo la moda, più gonfi, raccolti a creare con il loro volume una sorta di corona.

Sofonisba era abituata ad un lussuoso stile di vita, anche se la protezione reale non la metteva al riparo da sistematici disguidi nei pagamenti, perché la mancanza di liquidità non risparmiava nemmeno la corte. Nel 1565 Sofonisba con la regina Isabella viaggiarono attraverso la Spagna per raggiungere la cittadina basca di Bayonne nei pressi dei Pirenei perché la regina Caterina de' Medici aveva organizzato un incontro tra i sovrani cattolici per raccogliere indicazioni su come eliminare l'eresia protestante in osservanza ai decreti del Concilio di Trento. E' probabile che in quell'occasione

all'Anguissola fu chiesto di dare saggio della sua abilità di cui la regina madre Caterina aveva tanto sentito parlare. Potrebbe in effetti risalire all'incontro di Bayonne un ulteriore ritratto di Isabella dall'espressione più seria e matura in cui la regina ha in mano una miniatura raffigurante il marito, in modo da segnalare che lo rappresentava ufficialmente. L'espedito del ritratto nella mano ricorda lo stesso gesto di Giulio Clovio con la miniatura dell'allieva Lavinia.

In quegli anni se pur felici per i successi professionali non mancarono a Sofonisba momenti di dolore, perché perse due sorelle. Nel 1564 morì Minerva, l'unica sorella non pittrice tra le Anguissola, ma *eccellentissima in lettere latine e volgari*, come ricorda Antonio Campi. Sofonisba volle ricordarla con un ritratto postumo ritraendola con al petto un medaglione con l'immagine della dea Minerva, chiaro richiamo al nome, che costituirebbe un omaggio alle qualità intellettuali della sorella letterata. Ad avvalorare la supposizione che il ritratto sia stato dipinto in Spagna lontana da Cremona per commemorare la sorella scomparsa è l'accento celebrativo, proprio della ritrattistica internazionale, che Sofonisba aveva mutato dallo stile di corte, infatti pur se l'abito della camicia porta davanti come negli autoritratti cremonesi, la raffigurazione di distintivi sociali come i gioielli e il manicotto di pelliccia proviene da un canone di matrice spagnola che impedisce l'attribuzione alla mano di un'altra delle sorelle. La staticità spiega per non averla dipinta da naturale.

Nel 1565 morì Lucia, che era stata allieva della sorella e sua degna imitatrice, secondo Campi dava saggio di riuscire e forse superiore alla Sofonisba pittrice e il Vasari confermò *una sorella di Sofonisba chiamata Lucia, morendo ha lasciato di sé non minor fama di quella di Sofonisba, mediante alcune pitture di sua mano non meno belle di quelle della sorella*.

Nell'immediato Sofonisba fece il ritratto del giovane Carlo, il quale entusiasta lo volle per ben tredici copie da Sanchez Coello. Naturalista meticolosa nei dettagli, quasi fiamminga, nella descrizione fisica Sofonisba volontariamente abbellì il principe, allargandone la figura per nascondere i caricati difetti fisici come la gobba del dorso e la difformità tra una gamba e l'altra, che invece si colgono nei ritratti di Sanchez Coello sgraditi a Carlo che per questo aveva punito il pittore costringendolo a copiare l'opera italiana. Anche il re apprezzò che Sofonisba avesse raffigurato suo figlio con l'aspetto di una persona normale, tanto che scelse proprio quel ritratto per la galleria di famiglia del palazzo del Prado.

La notte del 3 ottobre 1568 dopo aver abortito Isabella morì. Il suo corpo fu vestito per volontà del marito del saio francescano: Sofonisba fu probabilmente tra le donne che chiesero di compiere quell'estremo gesto d'affetto. "*La signora Sofonisba dice che non vuole più vivere*" scriveva il 4 ottobre al duca Francesco Maria della Rovere l'ambasciatore urbinato Bernardo Maschi il quale aveva raccolto la reazione emotiva della pittrice, confermando il rapporto simbiotico con la regina. L'Anguissola sentì il bisogno di esprimere il suo dolore attraverso un quadro e lo fece dipingendo una piccola Pietà, in cui la Madonna ha in braccio il corpo abbandonato del figlio quasi a volerlo accogliere dentro di sé. Si tratta di un soggetto mai affrontato da Sofonisba incline invece ai dolci temi della Sacra Famiglia e della Vergine col Bambino, ed è probabile che in quell'immagine tentasse di stemperare il proprio lutto dipingendo una Pietà, l'immagine amorosa di Maria.

Se Sofonisba aveva progettato di rinunciare a sposarsi per restare al fianco della sovrana, ora il suo futuro appariva sotto una luce diversa, e Filippo stesso la invitò a pensare alle nozze.

Sofonisba si trovò in difficoltà e dovette fare dei debiti. Malgrado le traversie economiche non tornò a Cremona.

L'uomo giusto fu trovato nel 1572 molto lontano dal ducato di Milano. Il prescelto fu il siciliano Fabrizio de Moncada, secondogenito di un'illustre famiglia italo-spagnola. Il 23 settembre la trattativa si concluse. In attesa di abbandonare la Spagna per sempre dove aveva vissuto i quattordici anni più importanti della sua vita, Sofonisba rimise mano al pennello. Ritrasse entrambe le infante perché conservassero un tangibile ricordo della sua devozione. Il ritratto di Isabella Clara colpisce per l'insolita serietà: l'infanta aveva solo sette anni ma in quel quadro viene presentata come una piccola dama dalle vesti scure in segno di lutto, solo il gesto della mani che gioca con la collana suggerisce una certa irrequietezza infantile, forse il ritratto fu realizzato durante i preparativi della traslazione solenne dei corpi della regina Isabella e di don Carlo all'Escorial. La triste ricorrenza, risvegliando nell'animo della pittrice tanti dolorosi ricordi, può aver impedito il suo estro, che invece sembra ridestarsi nel ritratto dell'altra infanta, Caterina Micaela. Viene ritratta mentre stringe al petto una scimmietta, attributo adatto a nani e buffoni, mentre i bambini erano ritratti con cani o uccellini. Anche in questo caso Sofonisba si era lasciata guidare da criteri affettivi. Nei ritratti dell'infanta e della matrigna si ritrovano tratti comuni: lo stesso gioco della collana con la mano, la luce che si concentra su viso e mani, Sofonisba suggerisce un processo d'identificazione tra Isabella Clara e Anna, forse per facilitare il loro rapporto. Ma l'Anguissola non volle partire senza lasciare un'immagine di sé che la raffigurasse nel ruolo singolare svolto in quegli anni. Esegui un incredibile autoritratto in cui sul fastoso abito della dama di corte indossava il grembiule da pittore: un connubio che esprime fierezza e un guizzo di ironia, l'unicità della sua

esperienza umana. Assurta ai vertici della scala sociale, non aveva perso di vista la sua individualità, conservando sempre i propri valori e interessi.

Il matrimonio civile per procura ebbe luogo il 26 maggio del 1573, alla cerimonia assistette la regina Anna con le infante.

DOPO LA VITA DI CORTE 1579

Quando Sofonisba si trasferì a Palermo, erano gli anni in cui la città aveva vissuto uno sviluppo urbanistico intenso e complesso: all'antico nucleo sulla sommità dell'altura, chiamato dagli arabi al Kasr, poi il Cassaro, si unirono altri quartieri, costruiti sulle rive dei due corsi d'acqua. Ferdinando d'Aragona, re di Spagna, nel 1482 dispose di demolire case, portici, magazzini, allo scopo di sistemare strade e piazze "per ornamento e decorazione" della città, successivamente si decise anche per il rifacimento della cinta muraria secondo la tecnica di baluardi e fossati introdotta dopo l'invenzione della polvere da sparo. L'intera Sicilia viveva un periodo di prosperità, era forte l'esportazione del grano, ma erano in forte espansione anche la coltura della vite, quello del gelso, il commercio di seta greggia e dello zucchero di canna. I "trapetti" siciliani, cioè le manifatture in cui si bolliva il succo della cannamele per trasformarlo in zucchero, erano i più antichi d'Europa, installati al tempo della dominazione araba, ma stava già avanzando la concorrenza olandese che, usufruendo del lavoro degli schiavi nelle colonie, produceva zucchero a prezzi imbattibili.

L'incontro di Sofonisba con la famiglia del marito avvenne nel feudo dei Moncada a Paternò, l'antica Hybla Gaelatis, un centro agricolo sui cinquemila abitanti adagiato

sulle pendici sudoccidentali dell'Etna. A tenere le redini del potere familiare era l'altezzosa cognata la principessa Luisa de Luna, appartenente ad un casato di origine spagnola, rimasta vedova di Cesare Moncada e agguerrita rivale di Fabrizio per la tutela del nuovo piccolo principe, Francesco II.

Diciamo che la principale fonte di reddito per i Moncada era la rendita donata da Filippo II sulle dogane di Palermo e Messina, della quale Sofonisba nominò il marito procuratore e amministratore. Si fregiava del titolo di governatore di Paternò una carica prestigiosa ma onerosa perché con il modesto stipendio che tra l'altro gli veniva versato previa autorizzazione della cognata, era tenuto a pagare il soldo delle truppe della guarnigione. Per farlo degnamente figurare nell'incarico Sofonisba concesse al marito la facoltà di riscuotere per cinque anni 800 scudi sulla sua pensione, da destinarsi al pagamento delle milizie di Paternò.

In quegli anni l'Anguissola sollecitò qualche commissione per il suo allievo Antifone, un miniatore di cui non si conosce alcuna opera ma è citato dal critico Bernardo de Dominaci nel suo *Vite dei pittori, scultori e architetti napoletani*. L'insegnamento per Sofonisba era legato alla pratica della pittura, e lei vi si era da sempre dedicata prima con le sorelle e poi con la regina Isabella. La sua fama circolava non solo nell'ambiente artistico ma anche in quello aristocratico, aveva contatti con pittori attivi a Palermo in particolare col cremonese Gian Paolo Fondelli, allievo di Antonio Campi. Ma il matrimonio durò poco, Fabrizio Moncada morì, con molta probabilità anche se non si hanno prove a riguardo, durante un viaggio, il Moncada era malvisto e le ragioni vanno ricercate nei strani complotti della cognata per le malversazioni compiute sotto lo scudo della tutela a lui negata del figlio e Moncada per questo aveva intenzione di denunciare la cognata. Non si

sa se Sofonisba credette alla versione dell'incidente, è sicuro che scrisse a Filippo II per chiedergli aiuto in quanto la morte aveva scatenato un conflitto con la famiglia Moncada. Il re gli offrì di ritornare in Spagna, perché tanto era il buon ricordo serbato a lei e c'era ancora il desiderio di possedere alla sua corte la rarità di quella pittrice. Aveva tentato di sostituirla con la figlia del Tintoretto ma il pittore, gelosissimo al punto che vestiva la figlia da uomo per tenerla con sé in bottega, aveva rifiutato di mandarla. Sofonisba volle ritornare in terra lombarda, ma Cremona costituiva solo una soluzione di ripiego, alla Sicilia ovviamente nulla la legava dopo la scomparsa del marito se non sgradevoli dispute ereditarie, ma prima di andarsene volle dedicare un quadro alla memoria del marito: unica ma significativa testimonianza che li aveva uniti. *“quadro imaginis gloriosissime Virginia Ma tris Marae sub titulo de itria constructum et factum in tabula per tandem donatricem et dicutum quondam don Fabricium eis virum”*. Il dipinto è stato recentemente ritrovato nel vestibolo della chiesa di Santa Maria dell'Annunciata a Paternò e reso noto da un articolo di Silvano Nigro. Come per altri dipinti Sofonisba si sarà appoggiata a un modello: Nigro segnala una tavola del 1571 di Giovannello De brando che si trova a Catania. Si tratta della composizione più complessa dell'Anguissola fitta di figure e anche quella di più grandi dimensioni oltre due metri per uno e mezzo, essendo un quadro destinato a una cappella e non ad una stanza privata. Al centro campeggia un imponente feretro su cui siede la Madonna con in braccio il bambino sovrastata da angeli, la cassa è sorretta da monaci brasiliani e altri ecclesiastici si prostrano al suo passaggio. All'orizzonte due fragili vascelli accennano alla circostanza della morte in mare, mentre un cielo gonfio e minaccioso sembra evidenziare l'indignazione celeste per l'aggressione piratesca. L'Odigitria,

cioè la madonna dell'Itria come si diceva, popolarmente, proteggeva il cammino dei viaggiatori, ma le si attribuivano anche le doti di combattente: in questo caso i pirati erano messi in fuga e l'equipaggio salvato, nonostante la tragica fine dei Moncada. La tavola della cremonese sostituiva l'inumazione resa impossibile dal mancato recupero del corpo del marito. Per nulla commossi del gesto i Moncada resero difficile la vita a Sofonisba che chiamò in aiuto il fratello essendosi resa conto che senza un uomo al fianco non poteva impostare una battaglia legale che poi sarebbe proseguita attraverso i suoi procuratori. Asdrubale poco esperto come il padre in campo finanziario viveva in serie difficoltà economiche, il ritorno della sorella a Cremona dovette sembrargli un miracolo, non si fece pregare per raggiungerla in Sicilia. Arrivato gli lasciò un'ampia procura per dirimere tutte le questioni insorte dopo la morte del marito. Solo nel 1579 i due fratelli salparono da Palermo a bordo di una galera genovese, la *Patrona*.

Sofonisba aveva allora quarantasette anni e chiudeva un capitolo della sua vita con un forte senso di delusione: il matrimonio tanto desiderato si era concluso tragicamente nel giro di cinque anni, ma non era da lei consegnarsi alla vecchiaia e alla solitudine tanto è vero che conobbe il nuovo marito imbarcandosi su una galea di Genova, il comandante Orazio Lomellino e come ci racconta il De Ribera “*non passò molto tempo che le venne trattato di rimaritarsi nobilmente in Genova*”.

Infatti il Lomellini colpì Sofonisba forse perché tanto diverso dagli uomini d'apparato che era abituata a frequentare: era un uomo fuori dagli schemi, portato all'avventura, raffigurava tutto quello che le era mancato nel convenzionale ambiente della corte. E fu così che si sposarono. Tra loro c'erano forti disparità: lui era decisamente inferiore di rango,

pur avendo un cognome nobile, apparteneva ad un ramo secondario ed era figlio illegittimo; lei invece era più anziana di lui di circa quindici anni. Una coppia impossibile per i tempi ma unita dagli stessi obiettivi: una vita indipendente, la libertà di coltivare i propri interessi nell'agio di un certo benessere. Orazio capitava al momento giusto per interpretare la parte del *deus ex machina*, salvandola da quella situazione cui s'era assoggettata in un momento di sconforto e di solitudine. In cambio gli avrebbe dato il prestigio di una donna celebre, ex dama di corte oltre che rinomatissima artista. Rimaneva solo il problema della discendenza data la differenza d'età tuttavia Lomellini aveva già un figlio naturale e quella paternità gli bastava.

Fu un impulso del cuore ad avvicinarli. Spostandosi in terra ligure Sofonisba non usciva fondamentalmente dal sistema politico instaurato in Italia dall'impero spagnolo. Nel 1528 Genova aveva adottato uno statuto costituendosi in repubblica oligarchica, sotto il controllo di Andrea Doria, principe occulto che, pur non assumendo ufficialmente il potere, aveva manovrato un rovesciamento, con l'abbandono dell'alleanza francese per appoggiare la Spagna, raggiungendo da Carlo V il riconoscimento dell'indipendenza della città. Interessante fu l'arrivo in città dell'architetto perugino Galeazzo Alessi, che lavorò dal 1548 al 1579 chiamato da Roma dove era stato aiuto del Sangallo. Principale esponente del rinnovamento urbanistico, fu il creatore tra le tante cose del palazzo cittadino genovese derivato dalla maniera michelangiolesca, caratterizzato da facciate tripartite con la parte centrale rientrante in cui s'incava sovente una loggia. Tra gli interpreti della vita artistica genovese spiccano Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco e Luca Cambiaso capostipiti della grande stagione barocca dell'affresco genovese: quest'ultimo figura

tra gli interlocutori di Sofonisba, giunta a Genova in uno stimolante clima di rinascita. Non si conosce la data precisa del suo arrivo ma dovette essere entro il 1580; i coniugi Lomellini cambiarono diverse abitazioni e si trasferirono in vari sestieri a seconda dell'andamento delle loro finanze. Sofonisba riallacciò i rapporti con la famiglia reale: passò da Genova l'imperatrice Maria d'Austria, sorella di Filippo e madre della sfortunata Anna, che essendo rimasta vedova di Massimiliano II aveva lasciato Vienna per raggiungere il fratello e affiancarlo nella cura dei nipotini orfani. Sofonisba in quell'occasione regala all'imperatrice una Madonna, ciò permette di appurare che anche dopo il matrimonio Sofonisba non interrompe la sua attività artistica e si applica ai quadri sacri. Confermando la sua preferenza come soggetto per la Vergine Maria. Antonio Campi nella sua opera *Cremona fedelissima città* dice "*Sofonisba si è rimaritata con un gentiluomo genovese, e di presente vive in quella nobilissima città honoratissimamente e con grandiosa reputazione, essendo non solamente famosa, ma ancora per le sue rare virtù ammirata dalle principali gentildonne di quell'inclita città*". Beneficiare di conoscenze nel mondo femminile era particolarmente importante in una città come Genova, chiamata "*il paradiso delle donne*".³ In questo clima socievole ed emancipato Sofonisba si sentì molto a suo agio e non soffrì la solitudine nonostante le lunghe assenze del marito che fu sempre per mare al comando della *Patrona*.

E' dimostrato che fu lui a trasportare sulla sua nave nel 1585 l'infanta Caterina Micaela che la pittrice ritrasse evidenziando l'asimmetria tutta asburgica del viso mascherata

3) La definizione fu dell'umanista Enea Silvio Piccolomini poi diventato Papa Pio II e parecchi testi successivi confermano la libertà di cui godevano le donne genovesi, magari per criticarla come un visitatore apostolico che nel 1582 sottolineava la necessità "di moderare la troppa larga libertà delle donne".

da Sofonisba grazie all'altissimo bordo inamidato della *lattuga*, che sottolinea i contorni delle mascelle. Qui la pittrice cremonese raggiunge un tecnica oramai resa matura dal trascorrere degli anni, utilizzando con gli effetti di luce i dettagli che sottolineano la femminilità come la leggiadra piuma sul cappellino, la luminosità dei ricci neri, i fiocchetti dell'abito, lo scintillio rosso delle gemme creando così un suo tratto stilistico inconfondibile. Il poeta Antonio Grillo racconta in una sua opera del dipingere naturale di Sofonisba e individua la chiave psicologica della ritrattistica anguissoliana che portava alla luce le qualità migliori dei personaggi effigiati. Un approccio apprezzato dal Lomazzo che nel suo *Trattato dell'arte della pittura* del 1584 affermava fosse compito del ritrattista “*coprire i difetti del naturale*” e conferire all'effigiato gli ornamenti. A differenza di coloro che giudicavano il ritratto un genere inferiore di pittura per la mancanza d'invenzione, il Lomazzo inseriva Sofonisba nella triade dei più grandi ritrattisti insieme a Mor e Sanchez Coello, gli attribuiva un grande valore percependo che per la ritrattistica stava nascendo una stagione d'oro. La tecnica raffinata della cremonese capitava a proposito nell'ambiente aristocratico genovese che desiderava motivare il potere oligarchico attraverso la celebrazione della magnificenza decorando le loro residenze con gallerie d'arte ricche di ritratti. Rossana Sacchi sostiene che l'Anguissola aprì una moda che avrebbe avuto la sua concentrazione con i grandi fiamminghi Rubens, e Van Dyck non a caso interessati all'opera dell'Anguissola. Di tutta la trentennale attività genovese di Sofonisba rimangono solo tre opere firmate: un ritratto e due quadri a soggetto sacro. La perdita fu dovuta alla fine del regime oligarchico e ai rovesci finanziari che portarono alla dispersione di intere collezioni. L'unico ritratto “genovese” superstite ripropone Isabella di Valos: il ritratto

combina alcuni elementi eseguiti per la regina in precedenza, la figura intera, tramandatoci attraverso la copia di Rubens dove riprende l'acconciatura e il modello della lattuga a raggiera fitta mentre della variante a tre quarti utilizza la collana e la foggia dell'abito ma la novità della stoffa ricamata della veste che non si riconosce nei precedenti quadri. Il ritratto oggi a Vienna proviene dalle collezioni reali ma è escluso che l'autrice lo destinasse a qualche membro della famiglia reale in quanto non l'avrebbe firmato.

Si può pensare che a Genova intorno alla pittrice si sviluppò un cenacolo e non è difficile identificare il maestro con cui l'Anguissola s'intese meglio al suo arrivo a Genova: si trattò senz'altro del pittore che prese a modello per le opere d'invenzione. Entrambi i quadri superstiti di soggetto sacro firmati da Sofonisba negli anni genovesi sono copie di Luca Cambiaso che vantava una produzione religiosa rinomatissima in quegli anni in cui la trionfante Controriforma colmava anche Genova di chiese e conventi.

Luca Cambiaso fu chiamato in Spagna da Filippo II che lo nominò pittore di corte nel 1583, forse fu Sofonisba a segnalare la sua bravura al re. Purtroppo la prestigiosa trasferta fu funesta al Cambiaso che morì all'Escorial due anni dopo.

Il primo dei due quadri firmato Sofonisba Anguissola Lomellini a carattere sacro datato 1588 e copia di una giovanile *Madonna che allatta il Bambino* del Cambiaso è probabilmente lo stesso quadro di Sofonisba Lomellina che compare nell'inventario dei beni del defunto Francesco Maria Lomellini stilato nel 1678. La pittrice aveva già dipinto quel soggetto negli anni cremonesi: qui la mano è del tutto diversa per l'evoluzione della pittrice ma per la raffinata maniera del pittore imitato. Aveva citato il Correggio. Il secondo soggetto religioso firmato con il doppio cognome è una *Sacra famiglia con*

san'Anna e San Giovannino: in questo caso l'originale è andato perso ma a testimoniare l'esistenza rimangono altre copie di quest'opera matura del Cambiaso che attrasse l'Anguissola non soltanto per il tema a lei caro della Sacra Famiglia ma anche per gli avanzati effetti luministici notturni in sintonia con i suoi studi dal naturale che la portavano a sperimentare le proiezioni delle fonti di luce in questo caso una candela, sui volti umani.

Un terzo quadro di soggetto sacro è stato in circolazione all'inizio del Novecento, *Matrimonio mistico di Santa Caterina* sempre copiato dal Cambiaso. Questo quadro permette di inserire un tassello importante nella storia della cremonese; una pala d'altare dello stesso soggetto, ripreso dal medesimo dipinto del Cambiaso, è infatti l'unica opera conosciuta di Pietro Francesco Piola⁴, allievo di Sofonisba, amato dalla pittrice come un figlio. L'insegnamento era sempre stato vissuto dalla pittrice in una dimensione anche affettiva non per niente le prime allieve furono le sorelline, caratteristica dell'Anguissola era quella sua capacità di relazionarsi, di comunicare e condividere. Con l'allieva più illustre la regina Isabella il comune amore per il disegno aveva annullato le distanze sociali, e anche l'Anticone, il discepolo napoletano venuto per lei da Palermo dovette divulgare gli elogi della sua maestra. Al Piola trasmise il proprio sapere e gli insegnò a imitare i grandi maestri: Perin de la Vega, Raffaello.

Poi ci fu Bernardo Castello con il quale aveva in comune la passione per la letteratura, oltre che la pittura; che Sofonisba amasse scrivere è testimoniato non solo dalla definizione di *letterata* attribuitale dal De Ribera ma da un'opera pubblicata nel 1620 a Mondovì *Teatro delle donne letterate di*

4) Pietro Francesco Piola secondo il Soprani fu allievo di Sofonisba Anguissola.

Francesco Agostino Della Chiesa che afferma “sofonisba non solo ha col pennello fatto cose rarissime e bellissime ma ha voluto anche con la penna scriver alcune cose, che sono molto lodate e tenute in conto dai virtuosi.”

Nel dipingere la duchessa Margherita di Savoia Sofonisba introdusse una particolarità che compariva per la prima volta in Spagna: accanto alla bambina si trovava un nanetto, si erano già visti in pittura ma mai accostati all’ingenuità dell’infanzia, era più tenero che caricaturale. L’opera divenne qui motivo di stimolo per la sua novità tanto da essere poi citata da Velazquez nel suo ritratto del principino Batasar Carlos con un nano e nel celeberrimo *Las Meninas* dove la damigella inginocchiata davanti all’infanta porge lo stesso vasetto di coccio su un vassoio che il nanetto porge a Margherita.

Se poche sono le tracce dell’attività di Sofonisba rispetto alla mole di lavoro che dovette produrre e scarse le testimonianze di una vita sociale che fu senz’altro brillante e intensa resta invece una copiosa certificazione delle difficoltà economiche che sempre la perseguirono.

Ma continuando a parlare della sua pittura si ricorda il ritratto di Isabella Clara che alla morte del padre si sposò con l’arciduca Alberto d’Asburgo e decise di intraprendere un viaggio verso Bruxelles e fermarsi a Genova per incontrare Sofonisba. L’infanta incurante delle formalità allacciò ricordi e confidenze sul filo della nostalgia e nacque un grande quadro. Questo quadro è descritto nel 1603 tra quelli custoditi da Filippo III a Valladolid a figura intera, vestita di nero con la mano sopra una sedia e nella sinistra un fazzoletto ricamato con collana a e cintura di diamanti e una catena d’oro a cui è appesa una figura d’oro di San’Antonio da Padova.

E’ probabile che l’arciduchessa lo inviasse in omaggio al fratellastro, forse un suggerimento della stessa Sofonisba

che aveva interesse a farsi conoscere dal nuovo re. A differenza degli altri quadri ufficiali spagnoli, il fulcro di questo quadro è nel viso dell'infanta che solo la tenerezza di Sofonisba poteva rendere aggraziato, riprendendolo frontalmente per nascondere la curva e le dimensioni del naso. L'abbellimento esteriore aveva lo scopo di trasmettere visivamente l'intima dolcezza di Isabella Clara un'interpretazione possibile soltanto a chi conosceva bene l'animo dell'arciduchessa. Un indizio tecnico dell'Anguissola si trova nei tocchi di colore che accendono di rosso l'acconciatura, così come è inconfondibile il suo gusto per l'aneddotica, espresso qui nell'effigie di sant'Antonio appuntata sull'abito. Si tratta di un dettaglio personale, di ricordi familiari dell'infanta, riemersi nello scambio di confidenze dell'incontro genovese. Come anche l'adesione alla spiritualità francescana costituiva un legame con la madre perduta, e anche con la zia Giovanna, che l'aveva educata nel collegio delle clarisse, Las Descalzas Reales, a questa religiosità Isabella sarebbe rimasta fedele, vestendo dopo la morte del marito, l'abito della terziaria francescana. La cintura indossata dalla figlia è la stessa che portava la regina nel ritratto ufficiale eseguito a Bayonne. Anche questo quadro prese la via della Spagna costringendolo all'oblio per la mancanza di firma. Paradossalmente l'Anguissola era celebre in tutta Italia pur essendo qui in circolazione soltanto le sue opere giovanili perché le altre rimanevano chiuse nei palazzi reali spagnoli e in quelli nobiliari di Palermo e di Genova. Il ritratto della duchessa è l'ultimo menzionato nei documenti.

Anche se alla corte di Spagna non sopravviveva nessuno dei suoi antichi protettori l'Anguissola non era dimenticata. La reputazione di cui ancora godeva Sofonisba in Spagna ha reso plausibile l'ipotesi della visita a Genova di un grande pittore: Rubens. Anni dopo il suo allievo, Anton Van Dyck

avrebbe fatto visita alla pittrice rimanendone incantato, si può immaginare che fosse stato il maestro stesso a suggerirgli l'idea, parlando dell'Anguissola con grande ammirazione. Rubens prese a bottega il Van Dyck quando tornò da Anversa, divenendo il pittore ufficiale dei governatori, gli arciduchi Alberto e Isabella Clara. Quest'ultima predilesse Rubens tanto da affidargli anche missioni diplomatiche e avrà sicuramente parlato al pittore del suo rapporto con Sofonisba che l'aveva fin da piccola indirizzata all'amore per l'arte.

Nel 1623 arrivò a Palermo il re Emanuele Filiberto di Savoia e riaccese un clima di attenzione attorno alla pittrice, qui convocò Van Dyck commissionandogli un ritratto e una grande pala della Madonna del Rosario. Era molto affermato aveva lasciato Anversa per compiere un viaggio di studio in Italia, aveva sentito parlare dell'Anguissola e la sua richiesta fu di poterla incontrare.

Incontrare la pittrice cremonese era stata una magia: l'età decrepita non aveva affievolito l'energia di Sofonisba e Van Dyck si sentì spronato a prendere in mano la matita. Su un foglio di taccuino tracciò uno schizzo della vecchia dama, Sofonisba aveva suggerito il giusto posizionamento della luce per alleviare i solchi delle rughe...

In un certo senso Van Dyck fu l'ultimo alunno di Sofonisba, viene infatti considerato uno dei massimi esponenti del ritratto psicologico, per la capacità di penetrare nelle pieghe più intime dei personaggi raffigurati.

Nel 1625 celebrarono a Palermo l'anniversario del ritrovamento della santa Rosalia nel periodo della peste e Sofonisba sempre attenta ad ogni manifestazione partecipò ai preparativi: ma fu il suo ultimo impegno perché a novembre di quell'anno morì.

“Nell’anno del Signore 1625 nel giorno decimosesto di novembre, fu sepolta nella chiesa di San Giorgio dei Genovesi la signora Sofonisba Anguissola Lomellina.” E’ annotato in un registro nella chiesa palermitana di Santa Croce.

Della tomba non c’è traccia, ma rimane una lapide commemorativa fatta installare nel 1632 in San Giorgio dei genovesi dal marito, anch’egli longevo. L’iscrizione decorata con lo stemma degli Anguissola a due fasce gialle e rossa mette in risalto le straordinarie doti artistiche della defunta.

Alla moglie Sofonisba, del nobile casto degli Anguissola, posta tra le donne illustri del mondo per la bellezza e le straordinarie doti di natura, e tanto insigne nel ritrarre le immagini umane che nessuno del suo tempo poté esserle pari, Orazio Lomellini, colpito da immenso dolore, pose questo estremo segno di onore, esiguo per tale donna, ma il massimo per i comuni mortali.

Nessuno meglio dell’uomo che le era vissuto accanto per tanti anni poteva valutare la sue genialità “nel ritrarre le immagini umane” che consisteva nell’associare il naturalismo all’idealizzazione.

Sofonisba conosceva il modo di cogliere il sentimento e sapeva entrare in relazione con la persona che posava per lei, facendo trasparire le più nobili qualità morali. La sua era una pittura di anime e non perdeva nulla della fragile provvisorietà della dimensione umana, ma era in grado di trasferire sul quadro movimenti istantanei che sembrano voler sfuggire al corso del tempo, una donna pittrice con il nome di regina: Sofonisba.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Catalogo della mostra Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Milano, 1994.

Bartolena, S., *Arte al femminile*, Milano, Electa 2003.

Bellori, G. P., *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, Roma, 1674.

Borghini, M., *Sofonisba. Una vita per la pittura e la libertà*, Milano, Spirali, 2006.

Caroli F., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Milano, Mondadori 1987.

Caroli F., Festa L.; *Tutti i volti dell'arte. Da Leonardo a Basquiat*, Milano, Mondadori, 2007, pag.24.

Cohen E. S., *La storia al femminile: il rinascimento al femminile*, Bari, Laterza, 1993.

Macchi A., *Sofonisba Anguissola Moncada Lomellini* [in:] *"Carlo Dolce e il Cristo Ecce Homo"* Roma, Colosseo Editore, 2006.

Orlandi, P. A., *Abecedario pittorico*, Bologna 1719.

Pinessi O., *Sofonisba Anguissola*, Edizione Selene, 2008.

Pizzagalli D., *La Signora della pittura: vita di Sofonisba Anguissola, gentildonna e artista nel Rinascimento*, Milano, Rizzoli, 2003.

Rivista "La vita di Sofonisba Anguissola" *Revistas "Ca' de Sass"* 127 (1994).

http://www.artcyclopedia.com/artists/anguissola_sofonisba.html

[http://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba-anguissola_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba-anguissola_(Dizionario-Biografico))

http://it.wikipedia.org/wiki/Portale:Donne_nella_storia

IL BRIGANTAGGIO E LA RELIGIOSITÀ:
CULTO MARIANO E SACERDOZIO FEMMINILE
ALL'INTERNO DELLE BANDE

Silvio Cosco

Universidad de Sevilla – Università “Sapienza” di Roma

Sud, 1861. È la data che segna la fine di uno stato plurisecolare: il Regno delle Due Sicilie viene annesso con la forza al neonato Regno d'Italia e Francesco II di Borbone, ultimo Re di Napoli, fugge in esilio a Roma sotto la protezione dello stato pontificio. Da qui spererà vanamente per alcuni anni di potersi insediare di nuovo sul trono usurpatogli dai “piemontesi”. Negli anni immediatamente successivi all'unificazione, infatti, sorgono ovunque nell'ex regno meridionale bande di guerriglieri e comitati segreti filo-borbonici più o meno coordinati, con lo scopo di combattere gli occupanti. Una ribellione contadina fomentata dall'iniquità dei provvedimenti e delle tassazioni che il nuovo governo infligge alle popolazioni del sud e dalla delusione di chi si era lasciato illudere dalle promesse del “liberatore” Garibaldi. Ma la chiusura forzata delle fabbriche da parte dei “piemontesi” e l'espropriazione definitiva dei beni della terra, ai cui frutti i contadini non hanno diritto, segna il destino di queste donne ed uomini: rassegnarsi o ribellarsi. (Zitara 2011). Inoltre, l'esercito borbonico, è stato disciolto e anche chi aveva aderito alla spedizione garibaldina non viene accettato nella nuova guardia nazionale. Sono contadini senza terra, ex soldati, e spesso anche ex galeotti liberati con la grande amnistia del cambio di governo, a fondare le bande che sfruttando la conoscenza dei luoghi e applicando la tecnica della guerriglia (attaccare e rifugiarsi nei boschi) mettono sotto

scacco l'esercito "piemontese", vista come una vera e propria forza di occupazione straniera. In Calabria, in Campania, in Puglia e, soprattutto, in Basilicata sono messi a ferro e fuoco e depredati interi paesi, massacrata le personalità più in vista e più odiate, sbaragliate le truppe piemontesi, compiuti sequestri di possidenti e membri del clero. La violenza esplode lasciando spesso di stucco un esercito molto potente ma che ha l'impressione di combattere contro fantasmi, nemici invisibili che attaccano e scappano. Questo senso di impotenza del nuovo stato italiano dura fino a quando il brigantaggio viene portato in Parlamento. Il governo opta per la più brutale repressione invece di comprendere le ragioni della rivolta e fomentare le giuste riforme sociali che avrebbero rimosso le cause del fenomeno. La applicazione dello stato d'assedio e della legge Pica, che da enormi poteri ai generali piemontesi con il compito di "debellare" il brigantaggio, porta alle barbarie più assolute. Chiunque viene fermato con l'accusa di brigantaggio, fosse essi sospettato di essere ribelle o parente di ribelli, può essere fucilato senza passare per un processo (D'addio 1966: 208). Una vera e propria guerra civile che si fa sempre più barbara: la fucilazione sul campo, lo stupro etnico delle donne. È in questo contesto que si inseriscono, con tutta la forza drammatica, le vicende delle brigantesse. L'exasperazione, dettata dalla improvvisa disoccupazione (quasi tutte lavoravano in campagna, o in fabbrica, molte filatrici), dalla perdita d'identità statale e anche dalla rottura dell'equilibrio familiare, portano queste donne a ribaltare lo stereotipo di sudditanza e rassegnazione a chi erano state relegate dal sistema patriarcale. Molte donne non solo affiancano con coraggio i propri uomini, partecipando attivamente alle attività militari delle bande ma spesso superano in coraggio i propri compagni arrivando spesso a comandare le operazioni di guerriglia, come hanno

dimostrato negli ultimi 15 anni gli studi dei maggiori esperti del brigantaggio femminile postunitario come Romano, De Luna, Restivo, Scarfoglio ecc.

RELIGIOSITÀ BRIGANTESCA

Della vita delle bande brigantesche del'800, colpisce il ruolo che la religione occupa nella realtà e spesso anche nell'immaginario collettivo dei contemporanei. Si tratta di un cattolicesimo popolare, contadino, adattato anche a quelle che erano le esigenze della guerriglia, della vita nei boschi, da nomadi, da rifugiati e fuggitivi. Briganti e brigantesse erano molto religiosi nel modo in cui spesso lo erano le plebi contadine, fortemente superstiziose, e portavano con sé amuleti benedetti dal papa e figurine dei santi nella convinzione che li proteggessero dalle pallottole. Le brigantesse pregano frequentemente, spesso anche in coro a voce alta: sono di norma sinceramente religiose ma è d'uopo pensare che il rituale del "rosario" permetta il trasferimento di un momento di normalità, di consuetudine, ad una vita altrimenti segnata dalla violenza e dall'improvvisazione. Qualcuna, come Filomena Cianciarulo, ex contadina lucana datasi alla macchia, porta il crocefisso al collo. Il senso religioso, l'appartenenza ad una confessione non viene né vissuta dai protagonisti né dai contemporanei in contrasto con l'attività di brigantesse. È una religiosità popolare, condivisa anche con gli uomini del gruppo, che porta le brigantesse a chiedere aiuto a Dio nel momento del bisogno. Un cristianesimo quasi sincretico, animista, di chi smette di lavorare allo scatenarsi di un temporale e si fa il segno della croce dopo aver ascoltato il ruggito di un tuono. Una religiosità a volte meramente superstiziosa e bassa come quella descritta da Jakob Lichtensteiger. L'imprenditore svizzero attivo nel

salernitano venne rapito, con altri suoi connazionali, nel 61 dalla banda Manzo. Nel suo diario del sequestro evidenziò la divisione fra la religiosità mite o osservante degli svizzeri e quella dozzinale dei briganti campani:

era la festa di Tutti i Santi che potemmo onorare in silenziosa meditazione. Le nostre sentinelle naturalmente non mostravano uno stato d'animo particolarmente festoso ed in genere solo raramente davano prova di appartenere a quel paese devoto dove – come dice il “Berliner Gukkäästner” – “ci sono quasi più preti che persone”. I loro santi venivano nominati per lo più al gioco, ed in un modo tale, che a volte sospiravo in silenzio: “Padre, perdonali!”. Manzo stesso era in ciò un maestro terribile. Solo raramente si vedeva qualcuno con un rosario in mano. I loro santi patroni li portavano raffigurati su medagliette d'argento o di bronzo appese a catenine e cordoncini sulla pelle nuda. Da essi si aspettavano protezione contro le pallottole della polizia e dei soldati che li inseguivano, ma soprattutto fortuna al gioco. Solo pochi membri della banda rispettavano i giorni di digiuno. Lo posso comprendere benissimo, perché tali giorni erano comunque alquanto frequenti da noi, anche se il calendario non li annunciava. (Lichtensteiger 1984: 57)

Trivialità e facilità nel chiamare in causa i santi spesso si verificavano nel momento di grande cameratismo del gioco del gioco della carte:

Gioco e passione sono inseparabili: il giocatore pretende di vincere. Ma solo in quei boschi capii realmente

quanto colga nel segno col suo giudizio lo spirito popolare, quando chiama il gioco l'ora di raccoglimento del diavolo, e le carte il suo libro delle preghiere. Il nome di Dio Padre, di Cristo, della Madonna e di vari santi veniva pronunciato sotto i rispetti più oltraggiosi. (Lichtensteiger 1984: 16).

Ma questa è solo una delle tante realtà ed è chiaro come ci siano differenze all'interno del mondo brigantesco nel vivere la propria religiosità. Un ufficiale italiano del 36^{imo} reggimento dei bersaglieri, impegnato nella lotta per “debellare” il sud dal brigantaggio, ci dà una immagine dei membri delle bande simili agli odierni estremisti islamici o ai crociati del medioevo. Si sono dati alla campagna in nome “della Madonna del Carmine, per la quale hanno una devozione speciale” e “la gloria del Paradiso, che sentono essersi acquistata colle pratiche religiose, è l'unica speranza, l'unica ricompensa che si ripromettevano dopo una lunga vista di stenti” (De Witt 1884:74). Il racconto che ci lascia il militare di un giovane brigante in attesa della sua esecuzione conferma quest'atteggiamento fideistico rintracciabile nella bande e l'essenza anche religiosa della guerriglia anti-unitaria:

Era un bel giovanotto di circa venti anni, e teneva appesi al collo un breve della madonna, ed una ciocca di nerissimi capelli; a suo modo di vedere per quell'immagine aveva combattuto, ed in realtà per quei capelli andava a morire (...) quando si accorse che quello era il suo ultimo momento. Guardò il cielo col sorriso sulle labbra – Si vedeva chiaramente, che gli era

stata assicurata la gloria del paradiso¹. (De Witt 1884: 309-310).

DESTINATARI DELLA FEDE. IL CULTO MARIANO

La devozione delle bande era rivolta ai santi, i patroni dei paesi natii in primis, e soprattutto alla Vergine: donna del popolo, amata del popolo. Questa venerazione per la Madonna, era praticata con una ritualità debitrice delle più mera superstizione. La Vergine Maria accorreva in difesa dalla sfortuna o dal “malocchio” attraverso “abitini” o “pettorine” rettangolari di saio ritraenti la Madonna (o altri santi) nella convinzione che questo avesse fermato le pallottole di bersaglieri e forze dell’ordine. La venerazione mariana, che era senza dubbio superiore ad ogni cosa, si compenetrava perfettamente con l’attività della guerriglia: durante i saccheggi si evitava accuratamente di rompere le giare visto che “l’olio era di pertinenza della Madonna e faceva ardere i lumini sempre accesi nelle edicole ai margini delle strade per dare sollievo alle anime del purgatorio”. La rottura sarebbe stato senz’altro un segno malaugurante.

BRIGANTESSE-SACERDOTESSE FRA REALTÀ E STEREOTIPI

Ma la cosa che colpisce, soprattutto se lo si pensa in contrasto con la esclusione (ancora oggi) dalla vita sacerdotale delle donne nella chiesa cattolica, è il ruolo fondamentale ricoperto in vere e proprie liturgie improvvisate sui monti: le

1) DE WITT Angiolo, *Storia politico-militare del brigantaggio nelle provincie meridionali d'Italia*, Florencia, Girolamo Coppini editori, 1884, p. 309-310.

donne facevano tal volta le veci del prete pregando in coro e benedicendo i compagni prima di un'azione rischiosa, assumendo praticamente una parte da officiante del rito. Nella banda di Vincenzo Barone, che impazzava nei primi anni postunitari nei dintorni di Napoli, il capobrigante ordinava ai suoi commilitoni di scoprirsi il capo ed inginocchiarsi mentre la sua compagna Luisa Mollo intonava il Santo Rosario. La stessa Mollo si incaricava di appendere al collo del Barone un'abitino della Madonna del Carmine, la più venerata delle vergini fra le bande (Scafoglio-Luna 2007: 78-79). La donna nelle bande media con l'assoluto, media soprattutto con la Vergine. Ma il rapporto con la fede delle donne del brigantaggio è spesso rappresentato in modo distorto e patriarcale. In un olio su tela di primo '800, Paolo de Albertis, pittore neoclassico che non disdegnava la rappresentazione di soggetti popolari, ritrae un brigante ferito seduto accanto a una brigantessa in piedi, che più di accudirlo e sanarlo fisicamente cerca una sua salvezza spirituale, indicandole una immagine della Madonna. La rappresentazione, nonostante la conversione, giudicando il capo girato del brigante, non sembra avere esito al momento, da un lato testimonia come le donne abbiano assunto un ruolo importante nella gestione del tema religioso all'interno della bande dall'altro vertice sulla idealizzazione fuorviante del ruolo della donna.



Brigante ferito di Paolo De Albertis, anni '30, olio su tela.
Collezione privata, Marcianise. (De Luna 2008: 45.)

La pittura ottocentesca, infatti, insistette molto sul tema del ravvedimento dei fuorilegge, collocando sempre una donna (brigantessa o non) nella rappresentazione di questa conversione. L'immaginario pittorico, che senz'altro presentava elementi stereotipanti, assegnava quindi alla brigantessa-compagna del brigante la funzione di mediatrice religiosa anche e soprattutto quando la finalità fosse la resa o quantomeno l'abbandono della vita brigantesca. In questi casi, come quello proposto da Marroni su disegno di Rouarge la religiosità si viene vista e descritta come incompatibile alla vita nella macchia. Ma, come si è visto, è una incompatibilità tutta pittorico-letteraria e soprattutto funzionale all'ideale patriarcale ottocentesco della donna santa e salvifica.



*Il brigante convertito che depone le armi davanti alla
Madonna, Salvatore Marroni da disegno di E. Rouarge e
Brigantessa ferita, Luigi Ruocco, 1837. (De Luna 2008: 46).*

Quando poi è la stessa brigantessa ad essere ferita, allora interviene un membro ufficiale del clero, come il monaco del quadro di Luigi Rocco, artista neoclassico meridionale. Quelle pistole abbandonate per terre, la cintura slacciata e gli occhi al cielo fanno pensare ad un ravvedimento dell'ultima ora. Ma evidentemente, come sostiene Simona De Luna, che "il pittore ignora che i briganti non consideravano le loro azioni in contrasto con la religione". (De Luna 2008: 45).

PREGHIERE PER I BRIGANTI

Inoltre, dimostrando come le bande non fossero dei fuoriusciti o dei derelitti della società ma che al contrario godessero dei favori delle popolazioni del sud, vi erano delle orazioni a loro direttamente dedicate. Anche quando non ci fosse una un'adesione diretta al brigantaggio o una complicità logistica si cercava di aiutare la causa della reazione inserendo i briganti nella preghiera. Alla Vergine si chiedeva finanche la restaurazione del Regno delle Due Sicilie. come si evince da una preghiera citata da Valentino Romano:

Vergine Immacolata, io non ti crederò più vergine
Se tu subito non farai tornare
Gli adorati sovrani Maria, Sofia e Francesco.
I nostri fratelli briganti, in varie province d'Italia
riportano la vittoria
e sempre la riporteranno
perché combattono contro il Re Usurpatore.
La Madonna dovrà farci il miracolo di vedere
Cacciati fuori dal Regno gli usurpatori. (Romano 2007:
195)

I briganti quindi non solo non erano un cancro da espellere per la società ma godevano di tanto consenso da essere definiti “fratelli”. Questo, il vero motivo della longevità di questa resistenza antiunitaria, ci aiuta a capire come poi ogni caduto/a per la liberazione del sud fosse venerato dalla popolazione, come testimonia l’aneddoto del De Witt:

Giuseppe Nardella della banda di Angelo Mario del Sambro rimase preso (...); il feroce brigante invece fu tradotto a San Marco in Lamis ed ivi fu fucilato. Ebbene sembra incredibile a dirsi ma in mezzo alla molteplice popolazione che assistette alla di lui fucilazione circolavano ripetute voci che passato per le armi il sanguinario Nardella erano scesi gli angeli dal cielo per portarne in trionfo l’anima. (De Witt 1884: 73)

RUOLO DEL CLERO

C’è da dire che il brigantaggio non solo godette dei favori della popolazione ma anche delle stesse autorità religiose del tempo che spinsero i contadini contro lo stato italiano, specie in seguito ai decreti Mancini del 17 febbraio 1861 che comportarono la soppressione di molti ordini religiosi e l’inclusione dei loro beni nel demanio statale. Questo portò sia il basso clero (preti, frati, suore) sia l’alto (vescovi e cardinali) a parteggiare per la reazione legitimista e a spingere il proletariato (rurale e non) alla rivolta. In riferimento a questo Clotilde De Filippo, autrice della *Guerra delle Sannite*, cita come il sindaco di Civitella Licinio, comune del beneventano, scriva nel 1862 al sottoprefetto di Cerreto per denunciare come i preti ignorino le leggi del Regno d’Italia e spingano la popolazione a fare altrettanto, andando incontro, anche loro,

ad arresti e persecuzioni. Fra questi, molte donne religiose e laiche. L'11 dicembre 1861 il delegato circondariale di Cerreto comunica al sottoprefetto:

Nel rimetterle l'incartamento a carico dell'arrestata Emilia Bardari, monaca nomata Maria Crocifisso, mi do l'onore farle osservare che la medesima dà tutti sospetti di girare queste Province nella qualità d'emissaria Borbonica Clericale (...). Dalle dichiarazioni dei testimoni risulta che la stessa Bardari non manca spargere voci allarmanti, facendo credere che moltissimi sono i briganti che infestano il nostro paese, ed eccitando le coscienze contro il Governo col pretesto di compiangere coloro che si fucilano, senz'accordarli la confessione.

Negli elenchi di cittadini "sospetti" del comune di Pontelandolfo (evidentemente prima del celebre e terribile eccidio perpetrato dai bersaglieri il 14 agosto 1861) figura in una nota una certa Pasqualina Gasdia, di 50 anni, che viene tacciata di una complicità non solo politico-religiosa con il locale corpo sacerdotale.

Nota clericale-borbonica. Ha strette relazioni con preti di Benevento, e specialmente col canonico latino. Era maestra pubblica sotto il Governo borbonico, e preferì la perdita di tale ufficio, anziché a prestare il giuramento, e aderire all'attuale Governo. Nella pubblica opinione è considerata manubrio de' preti; e dovrebbe essere allontanata dal paese. (De Filippo 2011: 96-99).

I sacerdoti, nel caso fossero a portata di mano o disponibili, a volte e soprattutto nelle bande più grosse,

ufficiavano le vere e proprie funzioni con cui, sodali con la causa, conferivano una legittimazione sacra alle imprese brigantesche. Dei briganti e delle persone che mostrarono complicità con la guerriglia antiunitaria il clero se ne disfece quando questa rivoluzione viene poi persa. E quindi gli stessi membri del clero cominciarono a sfatare il fatto che preti e briganti avessero combattuto dalla stessa parte in questa vera e propria guerra civile che infiammò il Italia. Addirittura viene messo in dubbio il sentimento religioso e la fede dei membri della bande. Di questo ne è emblematico il testo di uno dei maggior sacerdoti “intellettuali” del ‘900, Don Giuseppe De Luca, che vide la devozione della madonna da parte dei briganti solo il frutto di una invenzione, un luogo comune “della polemica antimariana così come veniva orchestrata nei vari settori anticattolici”. De Luca lamentava come anche grazie al successo internazionale della letteratura brigantesca (che aveva interessato Andersen, Irving, Dumas) tutti pensassero, erroneamente, che il brigantaggio era un fenomeno cattolico e che la devozione mariana muovesse le azioni dei briganti mentre lui affermava che “non un testo, uno solo, permette la deduzione che si possa, contemporaneamente, essere un brigante e essere un devoto della Madonna”. A De Luca non andava giù, giustamente, lo stereotipo: “briganti e devoti della Madonna, ecco definiti i cattolici – scriveva – Briganti, cattolici e (non ce ne scordiamo) meridionali” (De Luca 1972: 82–87). Condivisibile, ma certo, ora che la struttura di questo luogo comune è caduta nella sua base e nella sua forza non si può certo negare la casistica e la diffusione del culto mariano nei briganti postunitari. La relazione fra ciò che è “fuori legge” (e anche su questa definizione si potrebbe discernere) e spiritualità non si può né negare né tacciare di essere un incrocio assurdo. O insensato. Il diritto ad avere

un senso del sacro e una propria religiosità non può essere di esclusiva di una categoria di persone né da meno prestigio alla Chiesa il fatto che un “criminale” senta una devozione mariana. Il sentimento religioso di brigantesse e briganti diede forza alle loro disperate azioni e una legittimazione sacra e proprio la Chiesa veicolò questi sentimenti per motivi politici e tornaconti personali.

RELIGIOSITÀ E CULTO MARIANO NELLA CRIMINALITÀ D’OGGI

D'altronde cosa succede oggi proprio in alcune delle terre che 150 anni fa videro le scorribande della reazione antiunitaria? La criminalità organizzata non continua forse ad appoggiarsi a ritualità religiose per rafforzare i propri vincoli di sangue? Si faccia il solo caso del santuario della Madonna di Polsi, nell'Aspromonte. Questo santuario ha un'importanza assoluta per la 'Ndrangheta, la mafia calabrese, i cui boss qui si ritrovano ogni anno in occasione della festa della Madonna per stringere alleanze e prendere decisioni importanti sulle strategie criminali. Si riuniscono a Polsi perché “la forza della santa - ha spiegato il magistrato antimafia Nicola Gratteri - rispetto alle altre organizzazioni criminali, è quello che fa osservare in modo ortodosso le regole”. Considerando le differenze storiche, morali e sociali dell'esperienza brigantesca con quella mafiosa si può dire che anche in quest'ultima il culto mariano venga visto e utilizzato come strumento di garanzia delle legge interne ai clan. Le scritture, una icona, il vangelo, diventano “la costituzione” su cui giurare fedeltà alle leggi dello stato nello stato, al sistema mafioso (Gratteri-Nicaso 2006). In relazione a questo, il vescovo della Locride Giuseppe Fiorini Morosini ha detto: “In questo Santuario si

è consumata l'espressione più terribile della profanazione del sacro ed è stato fatto l'insulto più violento alla nostra fede e alla tradizione religiosa dei nostri padre". Non ha negato il legame fra criminalità e culto mariano, come fece Don De Luca ma ha ne denunciato l'utilizzo improprio.

CONCLUSIONI

Per concludere, e con l'obbiettivo futuro di approfondire queste interessanti tematiche, si può affermare che l'esperienza brigantesca ha significato per la donna un'importante affermazione dal punto di vista sociale non solo per la caduta del tetto coniugale che significava vivere nei boschi, e la capacità di condurre operazioni paramilitari, ma anche per una riconosciuta, all'interno della banda, funzione sacerdotale, tuttora tabù nella chiesa cattolica. In seconda istanza, la religiosità delle banda, che si fondava specialmente sul culto mariano, fu vissuta senza nessun tipo di contraddizione da briganti e brigantesse che vedevano nella Vergine e nei santi entità protettrici del loro operato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Ciano, A., *I Savoia e il massacro del sud*, Roma, Grandmelò, 1996.

D'Addio, M., *Politica e magistratura (1848-1876)*, Milano, Giuffrè, 1966.

De Filippo, C., *La guerra delle sannite. Il brigantaggio femminile nella provincia di Benevento dopo l'Unità di Italia 1860/1880*, Benevento, Edimedia, 2011.

De Luca, G., *La madonna e i briganti*, cap. in *Scritti sulla madonna*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1972.

De Luna, S., *Per forza o per amore: brigantesse dell'Italia postunitaria*, Cava de Tirreni, Marlin, 2008.

De Witt, A., *Storia politico-militare del brigantaggio nelle provincie meridionali d'Italia*, Florencia, Girolamo Coppini editori, 1884.

Gratteri, N.-Nicaso, A., *Fratelli di Sangue*, Collana Mafie, Luigi Pellegrini Editore, 2006.

Romano, V., *Brigantesse: donne guerrigliere contro la conquista del Sud (1860-1870)*; prefazione di Edoardo Vitale; introduzione di Raffaele Nigro, Napoli, Controcorrente, 2007.

Scafoglio, D.,-De Luna, S., *Le donne col fucile: le brigantesse dell'Italia postunitaria*, Fisciano, CUES, 2007.

Zitara, N., *L'invenzione del mezzogiorno. Una storia finanziaria*, Jaca Book, 2011.

ALICE ABITA QUI

Mariolina Cosseddu

In un celebre film del 1974 Martin Scorsese titolava “Alice non abita più qui” la vicenda di una giovane donna alla ricerca di una vita appagante a dispetto di delusioni e violenze. I cambiamenti di residenza e le difficili condizioni di vita ne hanno fatto, nel tempo, un simbolo di quella determinazione tutta femminile che, mai vinta dalle avversità, è pronta a rimettersi in gioco.

La fortuna del film (che fu poi anche la fortuna del regista diventato celebre e della protagonista, che vinse l’oscar come miglior interprete) generò una serie televisiva andata in onda per ben nove anni. Titolo: ALICE. Il nome, non estraneo alla favola di Lewis Carroll, e che a sua volta riprende una canzone degli anni trenta, è in qualche modo sinonimo di una femminilità consapevole, di una coscienza della propria identità, un privilegio piuttosto che una condanna.

Oggi che Alice ha trovato la sua dimora, almeno in buona parte del pianeta, e comunque in quelle donne che, come nel film di Scorsese, rimettono in discussione se stesse e le proprie capacità, si può pensare a questo universo come ad una condizione emozionale e intellettuale del tutto specifica, fatta di acute sensibilità e di interrogativi mai pienamente appagati. D’altronde l’archeologia ci offre la conferma che è un principio femminile a permeare la vita spirituale della vecchia Europa che aveva nel culto della Dea Madre lo strumento più efficace per assicurare la relazione armonica tra gli esseri viventi senza che nessuno proclamasse poteri e prerogative

non presenti in natura¹. È chiaro, però, che non si intende in questa sede riesumare le celebri tesi del grande studioso svizzero Bachofen né, tantomeno, sostenere discutibili teorie di moda nei decenni scorsi che hanno nutrito il femminismo storico. Il concetto di femminilità a cui ci si riferisce non ha niente a che vedere con rivendicazioni sociali o politiche, con prese di posizione ideologiche o storiografiche: l'arte contemporanea è guardata dalla prospettiva femminile nel momento in cui le donne parlano di sé, di un sé che affonda lo sguardo in una dimensione indaginosa volta a mettere a nudo ciò che ancora alimenta quello stato dell'essere che Freud chiamava "l'enigma della femminilità"². Convinto che neanche la psicanalisi fosse in grado di dare risposte certe al riguardo, Freud concludeva la sua famosa lezione dichiarando che "se volete saperne di più sulla femminilità, interrogate le vostre esperienze di vita, o rivolgetevi ai poeti, oppure attendete fino a quando la scienza potrà darvi ragguagli più approfonditi e meglio articolati".

Ora se è vero che una cultura della femminilità attraversa tutta l'arte del Novecento è vero anche che approda, più attuale e più protagonista che mai, nel nuovo millennio. Un'arte al femminile non significa necessariamente l'ostentazione di una diversità di per se palese quanto la messa in gioco di una componente dell'anima, del pensiero, della spiritualità "altra" rispetto all'universo maschile. Vale a dire che nel mezzo artistico si concretizza la rivelazione, spesso conflittuale e comunque problematica, dell'inquieta e inaccessibile intimità violata. Con consapevole e deliberata analisi introspettiva, le giovani artiste indagano il proprio corpo e il proprio ruolo, la propria

1) È di questi giorni l'uscita in traduzione italiana del celebre testo di Marija Gimbutas, "La civiltà della Dea", vol. I- *Il mondo dell'antica Europa*, a cura di Mariagrazia Pelaia, Stampa Alternativa, pp. 279.

2) Sigmund Freud, *L'enigma della femminilità*, Editori riuniti, 2011, p.45.

fragilità e le infinite risorse della propria singolarità. Al pari di Alice, quella di Scorsese e quella di Carroll, quella stupita e giocosa e quella volitiva e sicura, la donna contemporanea trova negli strumenti offerti dall'arte una chiave di accesso al labirinto di specchi del proprio io.

PIETRUCCIA BASSU

Ripetutamente, nel suo lavoro, Pietruccia Bassu, è tesa a comprendere le ragioni più profonde e inconsce della propria femminilità. Per questo ha orientato la propria ricerca su un itinerario a doppia percorribilità: da una parte lo sguardo rivolto al passato (inteso come infanzia e memoria individuale e collettiva) e, dall'altra, al suo presente di donna adulta decisa a ripensare le proprie origini in una comprensione nuova del suo vissuto.



Il modello del suo essere lo scopre nell'ambito familiare, nei riti e nelle usanze di sua nonna (Mariantonia,

classe 1916), figura emblematica di una cultura contadina e popolare profondamente ricca di valori identitari e universali. Testimone di quella visione del mondo, Pietruccia Bassu se ne sente l'erede e, attraverso l'operazione artistica, riscopre e rivive quella cultura fondante traendone una lezione, affettiva e didattica, non più cancellabile.

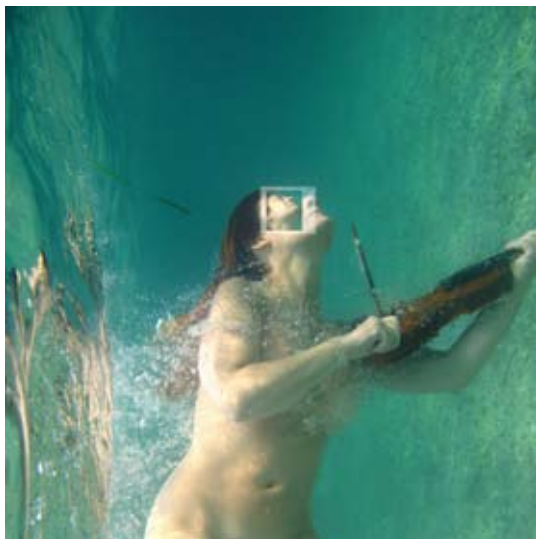
In "Protezione integralista" confeziona, con le gonne del costume di sua nonna, grandi ombrelloni da spiaggia, sotto la cui ombra Mariantonia curava le affezioni polmonari. Quegli ombrelloni sono la metafora di una vita appartata e integerrima, l'espressione concreta di una intimità inviolabile, il ritratto non più e solo individuale ma corale e polifonico di una condizione antropologica. Infatti l'artista intende dar voce a quella tradizione severa e imperscrutabile ma anche alludere a quelle culture altrettanto ferree e rigorose e meno differenti da quella occidentale di quanto si creda.

Decisa a ritrovare se stessa, Pietruccia Bassu fruga nei vecchi bauli, negli armadi e nei cassetti della casa natale e recupera oggetti, indumenti, segni di relazioni familiari e di affetti ancora da elaborare.

Nell'immagine tratta dal video (*Vitef*, 2008-2012, 2'20) l'artista ha ricreato un'azione e un contesto sottratti alla memoria e interpretati con poetica essenzialità: una giovane donna in un'antica casa padronale è intenta a spalmare con cura amorevole un unguento medicamentoso, vitef, su pezze di lana preparate all'uso. Si tratta di un momento epifanico, rivelatore di un antico legame e di un rapporto simbiotico e sacrale: un rito terapeutico che la nonna era solita compiere alla sera per lenire infiammazioni intime non confessabili aiutata dalla nipote a preservare un segreto inviolabile. Nella ripetitività dei gesti che la performances artistica protrae si sciolgono nodi cruciali e si allevia il dolore della perdita.

Partendo dunque dalla sua storia personale, Pietruccia Bassu affronta i suoi fantasmi e il peso della tradizione risolvendola in una armonica e lirica dialettica tra passato e presente.

GIUSY CALIA



Si dipana come un filo rosso la ricerca del desiderio nel lavoro fotografico di Giusy Calia. Le protagoniste dei suoi scatti sono, insistentemente, donne in attesa: di un felice compimento, di un'azione magica, di un evento fecondante. Il dono che attendono è il sentimento amoroso inteso come energia universale, come “*élan vital*” di bergsoniana memoria. Animate da uno slancio spirituale contrastano la forza della materia nella leggerezza di movimenti ritmici e continui, nel flusso inarrestabile dello scorrere del tempo. Il suo è, di fatto, un viaggio emozionale negli anfratti dell'anima, nel mistero

della percezione, nelle viscere del sentire che assume l'aspetto di figure femminili angelicate, diafane, nutrite d'amore e di desiderio, consunte dal loro stesso sentimento, sospese nel tempo dilatato di uno spazio infinito. Si chiamino Ofelia o Circe, Penelope o Arianna, sono, in ogni caso, varianti di un archetipo femminile, di quelle che Lawrence chiamava "donne in amore". Giovani donne, più adolescenti che mature, proprio perché nell'adolescenza meglio si incarna quella condizione di vulnerabilità che le coglie in uno stato provvisorio, imperfetto e fragile. Ninfe delicate e ignare, presenze al limite della visibilità, tradiscono, nella ritmica del corpo, l'ansiosa ricerca che le muove, la spinta emotiva che le fa agire. Spesso colte nelle profondità marine (*Circe*, 2012, stampa digitale) o raffigurate come parte di paesaggi abbandonati e dismessi, le figure femminili di Giusy Calia tradiscono lo scorrere del tempo, l'inevitabile trasformazione delle cose, la fugacità dell'esistenza, il dissolversi della bellezza. Se da un lato, queste fanciulle esprimono la vocazione all'amore come componente essenziale della vita, dall'altra racchiudono, nella sospensione leggiadra dei corpi, la vanità del tutto, il binomio ferale di eros e thanatos.

Nei set che allestisce, con misurate scenografie, Giusy Calia cerca, infatti, nelle composizioni evocative e oniriche, una bellezza della forma che appartiene non alla realtà delle cose ma all'evanescenza del mito o alla suggestione del racconto visionario. Un'estetica meticolosamente creata, pazientemente sperimentata e liricamente compiuta in un momento chiave, sintesi di una narrazione aperta ad un immaginario in divenire dove vita e morte finiscono per confendersi. Le angolazioni mai ovvie, il colore irreali, i paesaggi simbolici, sono le condizioni di una poetica dell'immagine che richiama la pittura

preraffaellita e quella surrealista, il cinema espressionista e il racconto metafisico.

Smarrite, enigmatiche, metamorfiche, le donne di Giusy Calia parlano di una contemporaneità bisognosa di un sussidio amoroso, di una condivisione di socievolezza per ovviare alla solitudine dei tempi.

FABIOLA LEDDA



L'esperienza della femminilità è sentita da Fabiola Ledda come un pressante impegno nel quotidiano, nella socialità e nell'etica della visione fotografica, mai neutra, imparziale o solo seducente. Le immagini create con raffinata maestria parlano di sacrificio, di dono di se e anche di mortificazione dell'autenticità, di false convenzioni sociali, di mascherati soprusi, di negate emancipazioni. È una donna volitiva e determinata, che non conosce l'ostentazione ma l'offerta del proprio corpo come luogo originario dell'essere e del divenire. Le spose, le madri, le giovani donne di Fabiola

Ledda raccontano storie di guerre e di violenze, di angosce e di follie, di fragilità e di ribellione. Spogliate o sontuosamente vestite, frontali o rannicchiate, distese o di spalle, queste immagini femminili creano, ormai, una galleria di ritratti esemplari di voci silenziose e di corpi dialoganti. Il corpo comunica, manifesta, e dice la sua storia e quella di mille altre donne, ne evoca dolori ancestrali o dolcezze malinconiche, ne denuncia stereotipi abusati o bestiali disfacimenti a cui è quotidianamente sottoposto. In realtà, nel lavoro di Fabiola Ledda, la cronaca è azzerata dalla rappresentazione, dall'immagine-icona, dalla visione metaforica, simulacro di una condizione collettiva: tutto il resto è retorica, conta solo lo scatto finale, quello che suggella la verità dello sguardo. Di uno sguardo rivolto a se stessa. Le composizioni di Fabiola Ledda sono infatti autoritratti, introspettivi ed eccentrici, simbolici ed allusivi. Senza essere teatrali o cinematografici, piuttosto simili a *tableau vivant*, le sue immagini hanno il fascino della grande pittura, quella fiamminga (di cui sembra evocare l'algido rigore illuministico e i dettagli significanti) o quella rinascimentale (classicamente composta come armonica ed essenziale struttura). La figura umana è centro dello spazio, catalizzatore di luce, misura dell'accadimento, padrona del tempo. Come in *"Sposa con maialino"* (stampa fotografica su forex, dimensioni variabili, 2011): qui l'artista ha scelto un momento iniziatico, quello della sposa che lascia la propria casa e si prepara ad una nuova esistenza. Nel silenzio pieno di echi ed esitazioni, la sposa si trasforma nell'iconografia tragica della *"Pietà"* rendendo visibile, sul grembo, il carico di angosce che la tormenta. Un animale ucciso diventa la contraddittoria allegoria di abbondanza e buoni auspici ma anche crudele prefigurazione di possibili sciagure future. In realtà l'animale tenero e innocuo è la vittima sacrificale che riflette, a sua volta,

l'immagine della sposa stessa, colta su quella soglia esistenziale tra innocenza perduta e conoscenza piena di interrogativi.

COQUELICOT MAFILLE



Un universo matriarcale è quello indagato da Coquelicot Mafille che, nella figura femminile, ha intravisto un essere privilegiato in grado di ristabilire la perduta armonia tra le creature che popolano la Terra. Interessata alla natura come luogo dell'origine di tutte le cose e al femminile quale incarnazione della natura stessa, Coquelicot Mafille sogna un mondo ideale, un mondo perduto e ritrovato nel fare artistico dove animali, giovani donne, bambini intrecciano un Eden vagheggiato nel pensiero e realizzato da ricami leggeri, tratteggiati come partiture musicali. I nuclei narrativi di questi giardini incantati rappresentano, per l'artista, un simbolo forte e pregnante, verso cui tendere nella pratica del quotidiano per poter ristabilire un colloquio fattivo tra la specie umana e la realtà circostante. Portatrice di questo compito è la donna che detiene,

nel corpo, una conoscenza interiore legata ai cicli dell'universo e della specie grazie alla quale è in grado di ripristinare quel legame che la cultura contemporanea ha interrotto. La linea di discendenza femminile si riappropria di quei poteri di magica sapienza ma anche delle virtù terapeutiche e delle doti di creatività che nei millenni precedenti hanno guidato civiltà antiche prima di essere sopraffatte dal dominio patriarcale. Ristabilire il gioco delle parti, la musicalità degli equilibri, la fiducia della specie è il percorso che nella triangolazione tutta al femminile di Natura-Donna-Arte risolve il dilemma ancestrale dell'origine del tutto. La figura femminile è dunque guida di questo cammino che l'artista cuce pazientemente su grandi lenzuoli bianchi con punti piccoli e cadenzati, semplici e lineari che disegnano silhouettes atemporali come in "*Ogni cosa unita*" (ricamo su tessuto, cotone, filo, 2010, 30x37 cm). Qui le coordinate terrestri creano un pianeta immacolato che custodisce, nel proprio interno, la forza primigenia di una donna-madre col suo bambino. Entrambi sono accompagnati da figure di animali e vegetali che abitano o nel ventre, come la balena nelle viscere della donna, nella testa del bambino-albero, simboli di quella superiore consapevolezza di cui sono portatori. L'atto del ricamo acquista così, per Coquelicot Mafille, un valore propiziatorio, valore assicurato dal filo che collega le figure allo spazio, lo spazio al tempo lento del trascorrere del tutto e, a sua volta, all'immaginario che si condensa sulla superficie, soave e leggera come i sogni del mattino.

GIULIA SINI



A volte un vestito può essere sufficiente per capire chi lo indossa, chi lo abita, chi lo usa. Soprattutto se quell'indumento non è un oggetto qualsiasi ma si tramuta in una dichiarazione di poetica: diventa, insomma, il prolungamento del se, di un io inquieto e mutevole, di una visione della vita tortuosa e imprevedibile. Come un abito che non si può indossare: così Giulia Sini ha creato un modello da appendere come un involucro apparentemente vuoto, una sottana bianca sospesa nell'armadio delle paure inconfessabili. Quell'abito, infatti, è popolato da una miriade di piccoli volti rappresi sulla superficie, facce minimali che si addensano, si sovrappongono e si mimetizzano nella veste trasformata in una metafora del guardare e dell'essere guardati. L'abito è una difesa ma, allo

stesso tempo, una garza che assorbe gli umori interni e trattiene quelli esterni. È fatto dell'odore, dei vapori, delle sostanze invisibili che il corpo emana e che si accumulano tra le fibre, vivono e respirano all'unisono con il corpo che, protetto dalla seconda pelle, è libero di essere se stesso. Il vestito è, allora, la versione interrogativa di ciò che il corpo non dice, è perciò un essere organico, fatto di cellule che Giulia Sini descrive come faccine di cera, interpretando così quegli sguardi che, solidificati in forma antropomorfa, ci portiamo appresso. Il numero che le classifica (*999inches*, 999 faccine di pasta modellabile, stoffa, acrilico, 2000, 130 cm) è ovviamente simbolico, un'unità di misura replicabile all'infinito, quanti sono gli occhi che si possono sopportare addosso alla propria fisicità, scudo di resistenza agli attacchi della socialità. Un ingombro neanche leggero, una zavorra che appesantisce i passi e lascia talvolta attoniti, talvolta indignati, altri indifferenti o, magari, di sasso. In questo gioco di specchi (di chi guarda e di chi si sente osservato), di ambigue corrispondenze, Giulia Sini mette in luce la ricerca complessa e concettuale che da anni persegue. La dimensione della memoria come archivio di infinite emozioni e di significati del profondo la impegna in un percorso che scardina il tempo, annulla le distanze tra un'infanzia mai esaurita e una inquieta consapevolezza di una maturità ingombrante. L'ironia diventa, allora, una valvola di salvezza, un approdo ludico che smussa la tensione, allevia la pena e mostra l'altra faccia della medaglia. Come una abito reversibile, fatto di una visibilità giocosa e dissacrante e di un interno nascosto e mimetizzato da una maschera di cera.

CRISTINA MELONI

Da tempo Cristina Meloni si aggira curiosa e guardinga su quel continente inesplorato che è il proprio corpo. Ne osserva dettagliatamente ogni centimetro quadrato come se fosse un paesaggio estraneo e familiare al tempo stesso e ne individua emergenze e avvallamenti, percorsi accidentati e morbidezze sinuose. Lo sguardo indagatore si trasforma in una lente di ingrandimento che cerca, come un raddomante, ogni accidente significativo, convinta che ogni cosa le appartenga e faccia parte della propria individualità. Non si prende troppo sul serio, però, con quel cercare e fotografare: l'approccio è ironico e giocoso fino a creare una mappa fuorviante del proprio essere. Decontestualizzato, ogni particolare si dà nella forma straniata di una particella alla ricerca di un tutto organico, frantumato per necessità, sezionato per l'indagine, parcellizzato come un puzzle da ricomporre mentalmente. L'inventario delle parti diventa un viaggio, sorprendente quanto più quel corpo è trascurato e mortificato da modelli estranei e lo svelamento indiscreto si fa, nelle nudità esposte, pudore e riserbo, quasi ansia nel guardarsi e trovarsi.



Correlati alla ricognizione corporea sono gli oggetti che, a quella fisicità, sono direttamente consequenziali. Gli indumenti intimi, con il carico semantico che comportano, hanno alimentato l'immaginario collettivo di significati tra i più prevedibili: non nel caso di Cristina Meloni che, di un paio di calze inchiodate sulla parete come un vessillo conquistato, ne fa un feticcio da sfatare e ridurre alla sua mera funzionalità. E quasi si accanisce sopra: lo sottopone ad un bagno inamidante che trasforma il setoso collant in un tessuto rigido e deformato, sgraziato quanto basta per esaurirne la praticità. L'azione metamorfica, da oggetto d'uso a oggetto artistico, dichiara così il processo che investe la banalità del quotidiano più insignificante per farne materia di riflessione e denuncia: di tutti quei luoghi comuni che la società spettacolarizzata ci infligge, dei feticci logorati dall'abuso, dei riti svuotati di contenuto del nostro contemporaneo. Un paio di calze, come una seconda pelle, (*Skin01*, stampa fotografica,

2011, 150x180 cm) dice, con ironia e un pizzico di sarcasmo, quanto sia inaccessibile la femminilità profonda, quella che non si esaurisce nell'aspetto fisico e nei suoi correlativi oggettuali ma vive in altri ambiti, che nessuna biancheria intima potrà mai svelare.

PADRONE DI CASA (EDITRICE)

Luca De Feo
Università degli Studi di Trento

Se dovessimo parlare del mercato delle automobili sarebbe miope fermarsi al motore: chi compra una 500 spesso di carburatori non sa quasi niente e anche i meccanici, di una macchina giudicano l'insieme della linea, gli interni, o la manegevolezza. Il prodotto, in altri termini, va considerato nel suo complesso.

Per quanto riguarda i libri questa prospettiva non pare uscire dagli uffici di marketing. Solo Gerard Genet¹, venticinque anni fa, ha cominciato a considerare copertine e dorsi, dediche, motti e marchi. Come quello di Mondadori (una "A") e di Feltrinelli (una "F"), entrambi rossi, entrambi stilizzati al punto da somigliarsi. In una parola il paratesto, da non confondere coll'epitesto, come Genet chiama la pubblicità, forse ancora più importante di tutto il resto.

Quando gli accademici cercano lo "*specifico femminile*" invece, non vanno oltre il contenuto. Termine improprio, perché un'edizione dei *Promessi sposi* curata dalle edizioni Paoline, fermo restando il testo, ne farebbe magari arrossire una pubblicata da Playboy. Anni fa, ad esempio, l'*Unità*, allegando i vangeli, ne suggeriva implicitamente una lettura eterodossa.

Non è detto che considerare il libro nel suo complesso, oltretutto, non porti a risultati più univoci di quelli cui finora ha condotta la critica. Perché indovinare se chi ha scritto una pagina porta i baffi o la gonna resta più un indovinello che

1) Genet. G. *L'opera dell'arte*, Bologna, Clueb, 1998.

una scienza esatta. Un indovinello senza soluzione perché tra direttive dei committenti e rettifiche degli editor quello dello scrittore è solo un anello di una catena di montaggio.

In un incontro presso una libreria di Roma l'autrice Melissa P., che ha fatto fortuna soprattutto grazie al proprio sesso e genere, ci ha detto di essere grata al suo editor, maschio, che ne emendava la scrittura, altrimenti troppo femminile; qualsiasi cosa questa frase voglia dire.

C'è inoltre l'apporto dei goth writer. Lo scrittore Antonio Labranca ci ha confidato che alcuni degli autori che vanno per la maggiore, di un libro, al massimo, sono titolari dell'idea. Il resto ce lo mettono i "*negri*", come si chiamavano ai tempi di Balzac, la cui identità, anche sessuale, resta un mistero. È probabilmente un segreto di Pulcinella ma con discrete conseguenze.

Si rischia, in altre parole, di riconoscere il made in Italy nella 500 salvo scoprire che è costruita in Polonia.

Donne, invece, indiscutibilmente, sono tante addette all'editoria. Qualche anno fa Ilaria Barbisan ricavò per l'associazione italiana editori una serie di dati: nel '91 i ruoli direttivi delle case editrici coperti da donne era del 27,5%, nel 2008 era passata al 36. Secondo dati della Federmanager, la quota di donne nei ruoli direttivi nelle piccole e medie imprese è del 7%; quella nelle piccole e medie case editrici è del 46.

Se mandate un manoscritto ad una casa editrice, insomma (troppo colloquiale, io lo cancellerei), ci sono ottime possibilità che a sceglierlo, correggerlo, confezionarlo e promuoverlo sia una donna. Oltre che a leggerlo, perché ormai da decenni le lettrici surclassano, quanto a numeri, i lettori.

Non è stato sempre così. A voler tracciare una storia delle editrici letterarie dall'Unità d'Italia ad oggi si arriva quasi senza colpo ferire ad Elvira Sellerio. Tracciare una genealogia

come Luisa Muraro suggerisce per la letteratura, con l'editoria è quasi impossibile. Forse, in questo settore, le pioniere furono quelle che si cimentarono nelle riviste. Parliamo specialmente degli anni '70 e '80. I loro fermenti avevano spesso un carattere estemporaneo: i numeri non di rado erano unici e chiamarli periodici sembra davvero una forzatura. Delle case editrici inoltre mancava a tali iniziative l'aspetto commerciale. Queste riviste parlano soprattutto a sé stesse; sono poco più dei bollettini interni, cronache di dibattiti per iniziati. Occasione in cui sperimentare nell'attività redazionale le modalità di rapporti che si teorizzavano, lontane dalla gerarchia maschile. Fu da questo brodo di coltura che fermentò, sebbene con un carattere un po' appartato, la casa editrice della Tartaruga. A fondarla è Laura Lepetit.

Arduo, a prima vista, cogliervi uno specifico femminile. La sua conduzione è lontana dalle assemblee di redazione femministe quanto dal dispotismo di Arnaldo Mondadori. Più significativa invece è l'origine dell'impresa. La Tartaruga non ha tra i suoi scopi la speculazione né la esplicita diffusione dei principi del movimento. Essa è quasi uno strumento privato della fondatrice, prima lettrice che editrice.

Una casa editrice ad uso e consumo di una persona, che una volta ceduta negli anni '90, ha cessato in effetti praticamente di esistere.

Neanche le riviste femministe, nel frattempo, se la passano bene. *Noi Donne* aveva retto anche ai bombardamenti eppure anni fa ha dovuto cessare le pubblicazioni. Salvo riprenderle, ma pagando il dazio di perdere parte della propria identità. A dirigerla oggi è Tiziana Bertolini che alla tradizione femminista è estranea anche quanto a generazione. Anna Maria Crispino, che invece il femminismo degli anni d'oro lo ha vissuto in prima linea, riesce a tenere a galla il suo *Leggendaria*

affrontando tagli al bilancio ma anche temi d'attualità, primo fra tutti il sisma dell'Aquila. Resiste la Luciana Tufani, che esce con un titolo all'anno e che pubblica la sua rivista *Leggere Donna* lamentando un'emorragia di abbonamenti. Questo della crisi, tuttavia, non è un dato specifico della stampa femminista.

Né, a caratterizzare la stampa delle donne, può dirsi sia l'anagrafe. È vero, le età di Luciana Tufani, Bertolini, Anna Maria Crispino, sommate, sfiorano i due secoli. Luciana Percovich, direttrice di una collana di teologia femminista, è nonna. Ma i loro colleghi, da Emilio Fede a Mancuso, non sono di generazioni successive.

Semmai, nel caso delle testate femministe, nessuno può giurare che nuove leve giungano a prenderne il testimone. È anche per questo che fare una ricerca sulla stampa femminista somiglia ad un lavoro archeologico. Si scava tra ciclostili, si toglie la polvere da risme di fascicoli. L'archivio della libreria di Firenze è aperto solo il Mercoledì, per tre ore. Le commesse che vi lavorano sono gentili, informate e solerti, in età da pensione. Le signore che vegliano gli scaffali della casa internazionale della donna a Roma le somigliano. Quando qualcuno va a visitarle l'auspicio che esprimono è che il ricordo della loro epoca le sopravviva.

Il primo dato che la caratterizza invece è il settarismo che nega l'accesso all'altra metà del cielo. Abbiamo incontrato forse un centinaio di editori; non ricordiamo nessuno che fosse pregiudizialmente contrario a collaborare con l'altro sesso. Per scrivere su *Leggendaria* e *Leggere Donna* bisogna essere donne. O omosessuali, dato con cui Luciana Tufani ci ha giustificato un'eccezione.

Questo dell'età e della preclusione di genere sono, ci rendiamo conto, dati piuttosto evidente, superficiali. Del resto,

non contribuisce molto la saggistica. Se si eccettua un libro di Federica Paoli su una singola testata e uno di Bochicchio e DeLongis che, al contrario, è un repertorio di centinaia di nomi, la stampa femminista pare non vendere neanche nelle rievocazioni.

Dove invece vince è, per così dire, in *terrum infidelium*. *Gente*, un giornale rivolto più alle donne che alle loro rivendicazioni, tiene il conto di quante ne vengono uccise da uomini, le vittime di quella che viene chiamata violenza di genere.

Del resto, i canoni si stanno confutando anche a rovescio: i successi dell'estate sono porno soft scritti da donne e noi stessi collaboriamo all'uscita, per la casa editrice di una donna, di un romanzo che colleziona stupri, rapine e sparatorie.

Per altro verso tante case di donne, poi, confermano alcune vocazioni che le femministe intendevano valorizzare. Orecchio acerbo e Arte bambini, per esempio, sono solo due delle case editrici dirette da donne che si rivolgono all'infanzia. Nessuna invece, delle tante case di donne che abbiamo conosciuto, incontrato e talvolta rincorso, è esplicitamente politica. Alle donne, in altre parole, la politica sembra non interessare. Diciamo sembra perché, in effetti forse, verso la politica le editrici hanno piuttosto un approccio peculiare; diciamo più vicino alla prassi. Tante sono quelle che pubblicano su carta riciclata. Edizioni biografiche offre biografie edificanti e devolve parte dei propri introiti. Terre di mezzo, oltre pubblicare libri sulla decrescita o guide turistiche alternative, organizza quella fiera del terzo settore che si chiama "*Fa la cosa giusta*".

In tanti, uomini e donne, lamentano l'oligopolio che strozza la distribuzione. Il caso e il vento va oltre e cerca vie di diffusione alternative. Insieme a forme di fruizione nuove, orali,

un po' alla Fahrenheit 451. È stata la sua fondatrice per inciso, Sandra Giuliani, ad indicarci di cercare lo specifico femminile non solo nel testo ma in tutta la filiera, indicandoci l'agente letteraria Rosanna Romano e tante libraie indipendenti.

Per dirla con qualche riferimento accademico possiamo sintetizzare che le editrici traducono la sovrastruttura in struttura, che fanno del contenitore il contenuto.

Siamo, però, ancora fermi ai dati di fatto. Fin qui, nessuna traccia delle teorizzazioni fatte riguardo alla scrittura.

Un aspetto dell'editoria delle donne che invece conforterebbe le tesi di alcune femministe come Caravero è la vocazione a tradurre. Parliamo di Zandonai, Voland, Iperborea; ginecei o quasi che confermano chi scorge nelle donne il semiotico ed un'esperienza secolare nel tradurre i propri contenuti in una lingua non avvertita come propria.

Oltre alle titolari, però, non si possono dimenticare le tante addette che lavorano all'interno dell'editoria. Nel campo delle traduzioni le donne sono la grande maggioranza. Più in generale, l'editore cinquantenne di una casa di medie dimensioni, nella Fiera di Roma di qualche anno fa, ci sottolineò di avere per soci diversi coetanei maschi ma per stagiste tutte ragazze.

Ciò che nell'ambiente si dice di loro è spesso lusinghiero. Il compianto Gianfranco Cosma ne apprezzava l'attenzione, la cura, la scrupolosità. Lo stesso ci ha detto Marcello Baraghini, l'artefice dei libretti a mille lire di Stampa alternativa e tanti altri.

Marco Cassini, il fondatore della Minimum fax, dopo averla portata in un ventennio ad insidiare i colossi del settore, ne ha ceduto la guida a Martina Testa ammettendo, semplicemente: "*è più brava di me*".

La norma, direbbe qualcuna, è diversa. Scalare gli organigrammi per le donne è un'impresa da k2. Una socia di Caravan denunciava la sua difficoltà ad imporre il rispetto dei tempi di consegna ad un tipografo. Per altro verso la fondatrice di Edizioni Clandestine ci diceva che l'imbarazzo di fronteggiare venti distributori regionali uomini è cosa del passato. Qualcun altro ancora potrebbe ricordare il kilt di Enzo Sellerio che protestò contro il potere delle donne nel settore.

Ci è stato fatto notare, per denunciare il ruolo a volte strumentale delle donne in editoria che per procacciare recensioni favorevoli esse, specie se attraenti, vengono scelte come addette stampa. Dopo aver frequentato molte fiere del settore, a occhio, non ci sentiamo di escluderlo. Ma l'argomento è ambivalente: la lamentela potrebbe venire dagli uomini aspiranti addetti stampa esclusi. E, d'altro canto, nei giornali la presenza delle donne aumenta.

Sgombra il campo, ci pare, un'osservazione di Alberto Castelvechi, già distributore, fondatore della casa editrice omonima ed ora professore di comunicazione. Le decisioni, in strutture come le case editrici, verrebbero prese in redazione. Ed è lì che le donne preferirebbero incidere, piuttosto che coprire incarichi di prestigio ma lontani dal polso quotidiano delle case editrici. Dello stesso avviso è Marcello Baraghini, il mentore dei libretti a mille lire, quelli di Stampa Alternativa. Non è insomma dalle targhe in ottone della direzione, non è dalle poltrone dei consigli d'amministrazione che si deciderebbero le sorti di una società editrice ma piuttosto dagli sgabelli delle redazioni, giorno per giorno, spesso, dominate dalle donne.

Sono loro a fare da spina dorsale del mondo editoriale, loro a conoscerne gli sviluppi. È una donna la responsabile per le tecnologie presso l'associazione italiana editori, è stata Sara

Lloyd a scrivere il manifesto dell'editore del XXI secolo. Si tratta di un'editrice d'oltreoceano ma è sintomatico che sia una donna a rispondere ad una domanda che il nuovo direttore del Mulino si pone su Repubblica del 30 giugno scorso, e cioè, con le nuove tecnologie che permettono di mettere in condivisione e cambiano la fruizione, cosa significhi essere editore. Chissà che questa nuova maniera, in un certo senso democratica, di far circolare e arricchire i testi non risulti congeniale alle nipoti delle pioniere che animavano le assemblee delle riviste femministe. Ora che tanti muri sembrano cadere, forse siamo vicini a case editrici con porte e finestre spalancate. A darci il benvenuto potrebbe essere una di loro.

LE DONNE DELLA STORIA NELLA PUBBLICITÀ

Delio De Martino

Università di Bari e Universitat de València

DONNE E STORIA

Nelle pagine dei classici volumi di storia i nomi dei personaggi femminili scarseggiano e occupano di certo uno spazio minore rispetto a quelli degli uomini. L'assenza delle donne nella storia politica e sociale ufficiale spesso si attribuisce al fatto che la maggior parte degli storiografi sono stati uomini e che le donne erano tendenzialmente escluse dai grandi avvenimenti della Storia. Tuttavia vi sono degli ambiti in cui le donne storiche riacquistano spessore e in cui si riconosce loro il peso che hanno avuto nello svolgimento degli episodi storici.

Oltre alla letteratura, uno dei linguaggi in cui le donne storiche tornano protagoniste o coprotagoniste è quello pubblicitario. Sono numerose infatti le donne della storia che entrano nei diversi testi e linguaggi pubblicitari. Le donne dall'antichità fino ai nostri giorni divengono in pubblicità personaggi insostituibili.

I motivi di una presenza così marcata sono diversi e vari. Una prima motivazione può essere individuata nell'osmosi tra il corpo femminile e la pubblicità: raccontare una storia con un corpo e una voce femminile in pubblicità è un'operazione consueta, a causa del ben noto processo di sfruttamento del corpo femminile.

Un altro motivo più profondo è quello dello sfruttamento degli episodi storici che, inseriti in pubblicità, stimolano le

relazioni ipertestuali dello spettatore chiamandolo in causa a confrontare le sue conoscenze con il testo dello spot. Questo processo, soprattutto negli anni più recenti, molto spesso sfocia nell'ironia benché questa figura retorica non sia l'unica utile a un pubblicitario che voglia richiamare episodi storici, come si può osservare ad esempio nel caso di Cleopatra (vedi *infra*). Un ulteriore motivo dell'uso di personaggi femminili si può rintracciare nella loro utilità nella costruzione di un'immagine di marca giovane e moderna.

LE PRIME DONNE STORICHE IN PUBBLICITÀ

L'archetipo dell'uso dei personaggi storici femminili per promuovere un prodotto si può individuare già nei primi anni del '900 nel libretto *Fascino Muliebre* scritto da Matilde Serao per la Bertelli e che si presenta come un vero e proprio catalogo delle più conosciute donne della storia che, in anni più recenti, sarebbero entrate nei moderni manifesti e negli spot (Serao 1994). Nel corso del testo la scrittrice cita donne di diversi periodi storici, che, grazie al loro fascino e alla cura del corpo, hanno avuto un ruolo importante nello sviluppo storico. Tra le donne che potevano vantare «membra destinate alla seduzione» (p. 37) cita personaggi come la Marchesa di Manteinon, amante e moglie morganatica di Luigi XIV, la quale faceva «sfogliare a profusione gigli e magnolie nell'acqua del suo bagno» per rendere più candido il tessuto epidermico. La Serao nomina anche sovrane come Margherita di Navarra, Giuseppina ed Eugenia di Mantijo moglie di Napoleone III, che dovettero il loro potere al "Regno della Teletta", come si intitola il capitolo in cui sono menzionate.

Ma colei che meglio seppe sfruttare il suo corpo per cambiare la storia fu Cleopatra: «Cleopatra non avrebbe

avvinto nelle sue spire Antonio e non sarebbe stata proclamata, a quarant'anni, la più vivace bellezza vivente dell'epoca sua, se non avesse passata metà della sua giornata a profumarsi ed a cospargere di deliziose attrattive e di prodigiosi ritocchi la sua pelle e la fronte dominatrice». Ancora nell'ambito dell'epoca romana cita due mogli: Poppea, consorte di Nerone, e Messalina, moglie libertina di Claudio, resa celebre dalla *Satira* VI di Giovenale.

Scritto da una donna per le donne e commissionato da una donna questo "gineceo" storico avrebbe subito grandi evoluzioni.

CLEOPATRA

Tra le donne nominate nel libretto è soprattutto Cleopatra ad aver goduto di fortuna nel settore del commercio. Se la Serao si ricollega a un filone della tradizione letteraria che vede nella faraona una figura ammaliante dal grande acume e dal fascino straordinario, prima di lei l'altra interpretazione della donna quale *femme fatale* aveva già attecchito in ambito commerciale (Moormann-Uitterhoeve 1998:110-116). Già dall'epoca di Augusto le classificazioni negative della sovrana ebbero infatti diffusione e questo giudizio è sopravvissuto nelle arti fino all'epoca attuale passando attraverso scrittori come Orazio.

Un celebre giudizio fortemente negativo della donna si riscontra nell'*Ode* I 37 di Orazio nella quale il poeta la definisce "fatale monstrum". Il primo verso di questo componimento celebrativo della morte di Cleopatra e della fine della guerra civile tra Ottaviano e Marcantonio da questa provocata, si ritrova nell'*headline* della prima pubblicità per la Michelin, realizzata dall'artista O' Galop (De Martino 2011: 48-50).

Nel *visual* di questo primo manifesto il celebre omino fatto di pneumatici brindava con un vaso pieno di cocci al di sotto dello slogan «Nunc est bibendum!!!... C'est-à-dire à Votre Santé le pneu Michelin boit l'Obstacle» («Nunc est bibendum!!!...», cioè alla vostra salute lo pneumatico Michelin beve l'ostacolo»). Il verso com'è noto a sua volta richiama un noto frammento di Alceo (fr. 332 Voigt $\nu\upsilon\nu\ \chi\rho\eta\ \mu\epsilon\theta\acute{\upsilon}\sigma\theta\eta\nu$), che invitava al brindisi per la morte di un uomo, il tiranno Mirsilo. La caratterizzazione moralistica e negativa di Cleopatra dopo Orazio è arrivata fino a noi passando per autori fondamentali della letteratura come Dante. Questi la inserisce nel girone dei lussuriosi nel canto V dell'*Inferno*, lo stesso di Paolo e Francesca, dove viene definita «Cleopatràs lussuriosa» (v. 63) e successivamente nel *Paradiso* canto VI è nominata da Giustiniano, il quale ricorda il dolore per l'essersi opposta ad Augusto: «piangene ancor la trista Cleopatra» (v. 76). Un giudizio severo si ritrova anche nel *De claris mulieribus* di Boccaccio dove viene esaltato anche il lato erotico della donna.

Tuttavia l'evoluzione commerciale dell'arte pubblicitaria, in linea con la sua vocazione a sfruttare la seduzione femminile, ha portato a un maggiore sviluppo dell'interpretazione positiva, passionale ed erotica della donna che si è imposta anche nelle nuove forme linguistiche della pubblicità (De Martino 2011^{bis}). Questa visione di Cleopatra, quantitativamente minoritaria in letteratura si è invece molto sviluppata nella dodicesima arte.

Jean Marie Floch, il famoso pubblicitario e semiologo francese, infatti a proposito della pubblicità mitica, ovvero quella che trasforma in mito il prodotto, cita proprio il personaggio di Cleopatra. In *Semiotica Marketing comunicazione* Floch scrive a proposito dell'uso diretto o indiretto di miti antichi nella pubblicità mitica: «Capita di far ricorso a delle leggende, degli eroi, dei simboli (quasi universali) che sono già dei ruoli

tematici potenzialmente strutturati, estremamente conosciuti e che serviranno da strutture di base al prodotto: l'Uomo di Leonardo da Vinci, il West americano, Cleopatra» (Floch 1992:253). Floch si riferisce in particolare all'uso testimoniale di Cleopatra in una campagna di Publicis del 1986 del sapone Cleopatra, prodotto che sfrutta già nel logo l'immagine della faraona. In particolare la campagna citata da Floch crea l'immagine di marca mitizzando il sapone attraverso le immagini di una Cleopatra che si dedica a un bagno regale nella sua ricchissima reggia. Nello spot il nome di Cleopatra (e *naming* del sapone), è pronunciato già all'inizio dello spot «Cleopatre reine d'Egypte» ed è ripetuto con anafora dalla voce fuori campo.

Inoltre all'interno della stessa serie si segnala uno spot nel quale al termine del bagno di Cleopatra, giunge alle porte della reggia un romano che potrebbe essere Cesare o Marco Antonio con tanto di insegna recante l'acronimo SPQR. È un chiaro riferimento al potere seduttivo del sapone addirittura assurto ad elemento capace di influire sulla storia, ricordato dal celebre motto di Blaise Pascal: «La faccia del mondo sarebbe cambiata se Cleopatra avesse avuto un centimetro in meno». Questo stesso concetto d'altronde è ribadito anche nel *claim* dello spot.

Un'altra testimonianza d'autore dell'uso commerciale dell'icona di Cleopatra all'interno di uno spot della Renault la fornisce Moravia in un'intervista a Francesca Dellera, quando doveva interpretare *La romana* nel film che Giuseppe Patroni Griffi trasse nel 1988 dall'omonimo romanzo del 1947 (De Martino 2011:70 e Moravia 2010:1508-1509). La parte della madre era affidata a Gina Lollobrigida, che nel precedente film del 1954 di Luigi Zampa aveva recitato quella della

protagonista. Il film del 1954 è stato riproposto da Canale 5 in tre puntate dal 6 novembre 1988.

Dellera d'altronde è anche l'interprete di uno spot in cui su un'auto d'epoca cambia l'olio alla IP. Il regista era Maurizio Nichetti (www.spot80.it/spot/italiana-petrolisuperoil-azzurro-1989).

Nell'intervista di Moravia, Dellera ricorda altre pubblicità (di una schiuma da bagno e del dentifricio Durban's) realizzate nell'anno precedente al suo film con Giovanni Bertolucci e Tinto Brass (*Il capriccio*):

[...]

M. «Che studi hai fatto?».

D. «Liceo classico».

M. «Università?».

D. «Ho iniziato lingue straniere. Poi ho smesso a diciannove anni perché ho cominciato a lavorare come fotomodella».

M. «In che cosa consisteva il lavoro di fotomodella?».

D. «Fare la pubblicità sui giornali, sulle riviste e alla televisione».

M. «A quale prodotto?».

D. «Prodotti di bellezza, beauty come si dice».

M. «Cioè cosmetici?».

D. «Sì».

M. «Quali?».

D. «Revlon, Lancetti, Rubinstein».

M. «Altro?».

D. «Ho anche fatto la pubblicità per l'automobile».

M. «Com'eri vestita? Da mattina, da sera, in maniera sportiva?».

D. «Da Cleopatra».

M. «La regina d'Egitto! Con molte perle, suppongo. E un paniere di fiori».

D. «Il paniere, no. Perché il paniere?».

M. «Ci teneva la vipera con la quale si fece mordere il seno. Lo dice Plutarco. Lo dice anche Shakespeare: “Vieni, creatura micidiale, coi tuoi denti acuti sciogli ad un tratto questo intricato nodo di vita”. Che automobile era?».

D. «Una Renault».

M. «E che facevi, insomma?».

D. «Era divertente perché io ero Cleopatra sopra una lettiga, quattro schiavi mi portavano e ad un tratto mi chiedevano: “Dove stiamo andando?” Io rispondevo: “Al grande concorso Renault”. Uno degli schiavi commentava allora: “Speriamo che vinca la Renault”».

[...]

Persino la morte di Cleopatra è stata recentemente trattata in chiave ironica in un manifesto pubblicitario elettorale di un candidato di Forza Italia nel quale sopra l'immagine della sovrana con i serpenti in mano campeggiava l'*headline* del discorso diretto di Cleopatra: «Caliguri: se non lo votate mi uccido» (F. De Martino 2010:873).

Ma l'ironia emerge in maniera evidente quando alla donna si associa l'immagine del più noto generale romano. La coppia Cesare e Cleopatra è infatti un duo forte, frequente e allegro soprattutto nelle pubblicità televisive. Negli spot la maggior parte delle volte Cleopatra ha il compito di demitizzare ironicamente il personaggio di Cesare. L'operazione è spesso effettuata con frasi brevi e ironiche, una specie di *fulmen in cauda* alle affermazioni pompose di Cesare. Per esempio Cleopatra, interpretata da Anna Banti, nel ciclo *La storia*

d'Italia secondo Tim (2012), pronuncia al generale romano frasi come: «Ma ti stai facendo la ceretta?» (nella vasca da bagno) o «Cesare quando crescerai?», quando lo vede giocare con le pistole ad acqua con il nipote Nick.

Il rapporto tra la donna e l'imperatore, come quello di ogni coppia moderna, subisce alti e bassi, che spesso sfociano in insulti e litigate. Per esempio in un altro capitolo di questa serie mentre Cesare e Cleopatra chattano via pc il generale interpretando male i geroglifici risponde con una risata alla frase sulla morte del pesce rosso della donna, provocando la sua ira. Ma la differenza linguistico-culturale è anche alla base di una sorta di mini-ciclo in cui si propone un corso di latino per Cleopatra rivolto anche agli spettatori. In realtà si tratta di un corso ironico di romanesco e di cultura romana con tanto di test finale. Il trasferimento dall'Egitto a Roma e in particolare il trasporto della Biblioteca di Alessandria è alla base di un altro ciclo in cui si promuove il Biblet, il lettore ebook della Tim che consente di portare con sé e scaricare un numero altissimo di libri elettronici.

DA CLEOPATRA A MARIA ANTONIETTA

Un'altra sovrana famosissima e celebre anche nei libri di storia è Maria Antonietta che con Cesare e Cleopatra condivide un certo prestigio storico e un destino tragico. Testimonianza di quest'affinità tra il generale romano e la criticata regina sono alcune campagne che associano i due personaggi. Una è lo spot della Volkswagen Polo (2010) nel quale in un bosco anacronisticamente conversano Cesare e Maria Antonietta. Il generale romano vorrebbe farsi bello ricordando le sue imprese e cita la traduzione in francese del motto «Veni vidi vici» legato alla vittoria su Farnace II, già ampiamente utilizzata in altre

campagne pubblicitarie. Ma Maria Antonietta non sembra interessata – riferisce di aver già ascoltato troppe volte quel racconto – e preferisce rivolgere la sua attenzione a un ragazzo di epoca contemporanea che racconta di avere il merito di aver abbassato il prezzo della Volkswagen Polo. Cesare quindi riconosce che la combinazione di belle donne e auto funziona sempre. Questa è la sceneggiatura in lingua originale:

Cesare: «Marie-Antoinette!» (3 volte)

«Est-ce que je vous ai déjà raconté la fois où je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu?».

Maria Antonietta: «Un bon millier de fois ouais!».

Cesare: «Hum je ne me souviens pas!».

Maria Antonietta: «Et t'es qui toi?».

Ragazzo: «Moi? J'ai passé le prix de la polo à 8990 Euros».

Maria Antonietta: «Dites moi en un peu plus».

Cesare: «C'est drôle mais les femmes et les belles voitures ça marche toujours!».

Infine compaiono i titoli del *claim* «C'est historique» e viene letta l'offerta della vettura venduta a 8990 € con tasso agevolato.

Lo stesso formato ricco di anacronismi, ironia, citazioni e pastiche e con lo stesso *claim* è stato declinato per la Volkswagen Golf in una versione con altri due personaggi storici francesi: Napoleone e Luigi XIV.

Un'altra più antica testimonianza dell'anacronistica vicinanza dei due personaggi è una campagna della Coca Cola del 1969. In questa vi sono due manifesti simili nella struttura e identici nell'*headline*: «Things would have gone

better with Coke» a cui si associa l'immagine di Cesare e di Maria Antonietta.

Infine si può ricordare anche un recente manifesto della compagnia di traghetti Moby Lines (Idili-Siliprandi 1998) in cui Cleopatra dialoga in una specie di fumetto con Napoleone che dice: «Con tariffe così convenienti, Moby Lines mi ha fatto venire voglia di tornare in Corsica». Cleopatra invece risponde citando l'isola di esilio dell'imperatore: «Io invece vado all'Elba. Spendo poco e il trattamento è faraonico».

MOGLI STORICHE

Oltre alle sovrane, anch'esse talora innamorate, una categoria di donne che ritrova il suo spazio in pubblicità è quella delle parenti e amanti di grandi personaggi. Il rapporto per un processo di ribaltamento ironico ispirato dalle mutate condizioni sociali come per quanto già riferito per Cesare prevede che la donna bacchetti l'uomo erodendo il suo mito costruito dai libri di storia. L'operazione di ribaltamento assiologico e di rapporti tra uomo e donna rientra nel più ampio capitolo del ribaltamento dei valori in televisione e in pubblicità che a loro volta tendono a incidere sulla società creando nuovi modelli di comportamento. A proposito di questo effetto secondario Asunción Escibano Hernández scrive:

la subversión del los valores sociales establecidos no es, socialmente, una realidad a la que prestar atención, sino que actualmente está contribuyendo a generar a su vez nuevos hábitos de comportamiento que pueden acabar, si no sustituyendo a los antiguos valores, sí al menos haciendo pasar a un segundo plano ciertas practicas

durante siglos tenidas por correctas como únicos modelos de comportamiento (Hernández 2011:164).

Ad esempio un altro duo dell'antichità ribaltato è quello di Archimede e di sua moglie. Nello spot della carta assorbente Foxy della serie Foxy e i piccoli colpi di genio. Archimede nel 200 a. C. sta eseguendo a casa sua degli esperimenti sui vasi comunicanti ma nell'operazione bagna il tavolo. La moglie allora lo riprende dicendogli: «Archimede. Ancora con questi vasi comunicanti! Per fortuna che c'è Foxy». In questo video Archimede non parla, viene omesso il noto motto «Eureka» testimoniato da Vitruvio nel *De Architettura* (Tosi 1991:82), e l'inventore rimane muto davanti alla loquacità della donna. La moglie è l'unica ad avere il diritto di parlare e di lamentarsi del disordine provocato in casa proprio come farebbe una donna contemporanea.

Spesso si scelgono donne legate a uomini con i quali hanno avuto rapporti particolari come, per rimanere nell'antichità, Nerone. Il rapporto tra Nerone e la madre è raccontato infatti in un carosello della serie romana di *Caio Gregorio* per i tessuti Rodiathoce (Giusti 2004:462-463). Il simpatico guardiano del pretorio, messo a guardia della lira di Nerone, racconta la sua biografia, riletta con evidenti spunti parodici. Decantando in ottonari in rima baciata, Caio Gregorio spiega il rapporto tra il "musicchiere" Nerone e la madre Agrippina. Racconta infatti che i due gareggiavano in una sorta di competizione musicale nel Colosseo: il primo che riconosceva un motivo musicale doveva suonare un campanaccio e indovinare la canzone per vincere un sacco di sesterzi. Ma siccome Agrippina giocava sporco, spiega Caio, lui le fece trovare i leoni nella stanza del tesoro al posto dei sesterzi. Nel carosello viene affrontato anche il motivo della piromania dell'imperatore. Il narratore racconta

che Nerone nell'accendere una fiammella con un soffietto, durante un altro gioco con Tigellino, provocò una fiammata che si propagò a tutta Roma. Al racconto dell'incendio segue la classica lamentela del guardiano che vorrebbe con i suoi «due metri di torace» fare la guardia a qualcosa di più importante come alla qualità dei tessuti.

Uno schema narrativo simile in cui si abbina il rapporto con una donna di famiglia alla piromania è riproposto l'anno successivo (1963) in un capitolo del ciclo di *Studio S* per la Singer (Giusti 2004:526). In questo spettacolino Lelio Luttazzi e Renata Mauro interpretano Nerone e Poppea in un mini-musical parodico in costume. La scena che propone il capitolo è quella del rapporto conflittuale tra i due coniugi: Nerone entra nel bagno mentre Poppea si sta lavando e iniziano a bisticciare. Nerone si lamenta infatti dell'eccessivo costo dei lavacri e le chiede di terminare in fretta i suoi bagni per non mandarlo in rovina. Quando poi lei gli dice di avere freddo e chiede di accendere il fuoco scatta la molla piromane: il marito decide di incendiare tutta Roma per incassare i soldi dell'assicurazione. Tutta la scenetta è cantata e musicata sulla base di motivi famosi di musica leggera parodiati dai due personaggi. Ad esempio *Roma non far la stupida stasera* diventa *Roma non far la umida stasera* e *Una lacrima sul viso* si trasforma in *Sul mio viso c'è un sorriso perché l'assicurazione contro i danni dell'incendio ce l'ho*.

MADRI

Un altro *topos* femminile sfruttato in pubblicità è quello della madre mediterranea iperprotettiva e invadente che a volte si lega anche a donne storiche del passato. Nel ciclo della Tim per i 150 anni dell'Unità d'Italia nel 2012 la madre di Garibaldi

è divenuta protagonista di un ciclo di spot che demitizzavano l'eroe alla luce dell'influenza della genitrice, la quale riunisce tutti i difetti di una madre italiana. Nel primo spot del ciclo la madre trattava l'eroe dei due mondi come un infante. Mentre questi con la mappa decideva le strategie delle battaglie, la madre si lamentava al telefono con una sua amica: «Giuseppe sta tutto il giorno a fare puzzle». In un altro spot intitolato *Quando la mamma chiama... Garibaldi risponde* si parodia la celebre frase «Obbedisco» pronunciata da Garibaldi secondo la tradizione durante l'incontro di Teano con Vittorio Emanuele. Nello spot è la madre che gli intima di indossare la maglia di lana prima di andare in Brasile e gli ordina: «Obbedisci!». Il tutto avviene per telefono mentre Garibaldi sta spiegando alla moglie come giocare a Risiko. La telefonata provoca la gelosia della ragazza, giocando così sull'ironia di un altro *topos* ovvero quello della rivalità tra suocera e nuora per il controllo del figlio e del marito. Il luogo comune della rivalità tra la madre e le altre madri è all'origine di un altro spot in cui la mamma di Garibaldi mentre prepara il pranzo chiama per telefono le sue amiche chiedendo se anche i loro figli hanno compiuto imprese eroiche. Per suscitare la loro invidia domanda infatti: «Tuo figlio per caso stamattina ha unito l'Italia?», «Tonia, Ciao che per caso tuo figlio è su qualche moneta? Tuo figlio ha una statua in ogni città? No?». Le incomprensioni tra la madre gelosa, il figlio e Anita Garibaldi continuano nella lunga serie pubblicitaria da poco conclusa.

Ma le madri di personaggi storici non sono le uniche a soffocare le libertà dei loro discendenti. Anche le nonne possono mostrare il loro lato oscuro come nel ciclo d'autore di Gabriele Muccino *Quelli buoni per davvero* della Findus. In questo Laura Pestellini interpretava la nonna, apparentemente affettuosa ma in realtà egoista e golosa, di diversi personaggi

famosi della storia e della letteratura tra cui Nerone e Dante (Anonimo 2010 e Pincio 2011). Nel caso di Dante la nonna consiglia al piccolo Dante che ha appena composto il primo verso dell'*Inferno* di comporre un altro verso con rima baciata per avere il tempo di allontanarsi da lui e papparsi da sola le pappardelle al ragù di cinghiale. Infine, contenta di aver gabbato il piccolo Dante al termine dello spot trasforma l'incipit della Commedia in «Nel mezzo del cammin di nostra vita / la pappardella l'è bella e finita», stravolgendo la struttura della rima incatenata della terzina dantesca.

La sceneggiatura pur nella brevità dimostra grande cura ed equilibrio degni di uno spot d'autore:

Dante: «Oh nonna senti cos'ho scritto: *Nel mezzo del cammin di nostra vita*».

Nonna: «Bellino Dante. Eh tu ci sai fare con la penna».

Dante: «Anche te con la pasta: pappardelle al ragù di cinghiale».

Nonna: «È la nuova ricetta di Quattro salti in padella con la pasta fresca all'ovo».

Dante: «E l'è bona».

Nonna: «Ma quel verso di prima non faceva la rima».

Dante: «*Nel mezzo del cammin di nostra vita... vita*».

Nonna: «*La pappardella all'ovo l'è bella e finita*».

Voce fuori campo: «Quattro salti in padella Findus: quelli buoni per davvero».

LA MONNALISA

Un caso particolare è quello della Monnalisa, la donna ritratta da Leonardo e che per la sua enigmicità spesso è

entrata nei testi pubblicitari. Sono diverse le campagne che ironicamente tentano di svelare il mistero del suo sorriso attribuendolo al prodotto o al marchio.

Una Monnalisa podomorfa ritratta da un Leonardo disegnato a forma di piede riesce a sorridere grazie alle pantofole De Fonseca.

Nel ciclo della Tim per i 150 anni della storia d'Italia si crea addirittura una pubblicità metapubblicitaria, in cui Monnalisa ride perché grazie alla chiavetta Tim vede su internet tutti i prodotti che sono stati prodotti con la sua effigie, con il suo volto e anche con il *namimg* prelevato dal quadro leonardesco.

CONCLUSIONI

Per concludere le donne del passato sono personaggi molto comodi e sfruttati nella dodicesima arte e in continuo dialogo metastorico e anacronistico con personaggi di altre epoche. Le donne storiche pubblicitarie sono sempre per questo molto rivedute e corrette e aggiornate in diversi elementi e nelle loro sfumature caratteriali. Come già nella letteratura lungi dall'essere fedeli alla Storia, le loro vicende gettano luce sulla realtà e gli stili di vita attuali. Pur nelle inevitabili distorsioni, le campagne pubblicitarie che le adottano come testimonial promuovono in qualche modo la loro conoscenza e involontariamente fanno pubblicità anche al ruolo che hanno avuto nella storia, ribaltando pregiudizi sulla loro subalternità.

BIBLIOGRAFIA

Abruzzese, A., Colombo, F. (eds.), *Dizionario della pubblicità*, Bologna, Zanichelli, 1994, sub voce “Spot”, p. 424.

Anonimo, “È morta ‘nonna’ Laura Pestellini una carriera esplosa con uno spot tv”, *La Repubblica*, sezione Firenze, 24 novembre 2010 (<<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/11/24/morta-nonna-laura-pestellini-una-carriera.html>>).

Giusti, M., *Il grande libro del Carosello. E adesso tutti a nanna...*, Milano, Frassinelli, 2004² (Sperling & Kupfer, 1995¹), p. 526.

De Martino, D., “Automobili da mito”, in De Martino, F. (ed.), 2010, pp. 443-522.

---, *«Io sono Giulietta». Letterature e miti nella pubblicità di auto*, Bari, Levante, 2011.

---, “La querelle e la pubblicità”, *La querella de las mujeres en Europa e Hispanoamérica*, Clavijo, M., M., Ramírez Almazán, D., Aguilar Gonzáles, J., Cerrato, D. (eds.), Siviglia, Arcibel, 2011^{bis}, pp. 305-317.

---, “Le tracce della letteratura italiana nella pubblicità”, relazione al XIV convegno della S. E. I., Murcia 13-15 marzo 2012 (in corso di stampa).

---, “Una forma de subversión del mito literario: de la novela a la publicidad”, *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*. Losada Goya, J. M., Guirao Ochoa., M. (eds.), Cambridge, Cambridge Scholars publishing, 2012, pp. 421-436.

---, “El logos femenino en la publicidad mitológica”, *El logos femenino en el teatro*, Morenilla Talens, C., De Martino, F. (eds.), Bari, Levante, 2012, pp. 325-348.

---, “Spot, Etica e Letteratura”, *La nuova ricerca*, 19.19 (2010), pp. 117-128, in part. 124

De Martino, F. (ed.), *Antichità & pubblicità*, Bari, Levante, 2010.

Floch, J. M., *Semiotica Marketing comunicazione. Oltre i segni le strategie*, Milano, Franco Angeli, 1992, p. 253.

Moravia, A., “La mia romana” [Intervista a Francesca Dellera], *L'Espresso*, 22 novembre 1987, poi in Moravia, A., *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, Pezzotta, A. Gilardelli, A. (eds.), Milano, Bombiani, 2010, pp. 1508-1516.

Escribano Hernández, A., *Literatura y publicidad. El elemento persuasivo-comercial de lo literario*, Manganeses de la Lampreana (Zamora, Spagna), Comunicación social, 2011, p. 164.

Idili, L., Siliprandi, L., *Il marketing degli operatori turistici*, Milano, Franco Angeli, 1998 (rist. 2005), pp. 251-252 e 296.

Moravia, A., *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, Pezzotta A., Gilardelli, A. (eds.), Milano, Bompiani, 2010, pp. 1508-1516, in part. 1508-1509.

Pincio, T., “Se il commercio vende l'anima non al diavolo ma all'ignoranza”, *Il Venerdì di Repubblica*, 25 novembre 2011, p. 182.

Tosi, R. *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, Rizzoli, 1991, p. 82.

Serao, M., “Fascino Muliebre”, *Lo specchio e Brame, Immaginario femminile e pubblicità*, Termine, L. (ed.), Torino, Fironovelli, 1994.

Steffenoni, A., “Ecco perché la pubblicità ne ha fatto un testimonial”, *Il Venerdì di Repubblica*, 8 febbraio 2010, p. 17.

Moormann, E. M., Uitterhoeve, W., *De Adriano a Zenobia. Temas de la historia clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid, Akal, 1998, pp. 110-116.

Séquéla, J., *Hollywood lava più bianco*, traduzione di Paolo Grimaldi, Milano, Lupetti, 1985 (*Hollywood lave plus blanc*, Paris, Flammarion, 1982), p. 46.

LA DEIFICAZIONE E RIVALSA DI *DIDONE*:
DA CARTAGINE A BARI, DA MARLOWE
A CAPRUZZI, IN TEATRO, MUSICA E NEI
LIBRETTI D'OPERA

Loreta de Stasio
Universidad del País Vasco

Il mito di Didone, regina di Cartagine è uno dei più raccontati, rivisitati, utilizzati per gli adattamenti teatrali e per libretti d'opera. Si basa, a sua volta, sulla storia di Didone ed Enea raccontata nell'Eneide di Virgilio (70 -19 a. C.). Secondo la narrazione virgiliana Didone, vedova del re Sicheo – che, fuggendo da Tiro aveva fondato Cartagine –, si innamora di Enea quando questi si rifugia nel suo regno prima di trovare il Lazio. Disperata per la partenza dell'eroe amato, Didone si uccide con la spada di Enea. Ma già prima dell'approdo di Enea sulle coste di Cartagine, durante la propria vedovanza, Didone era stata insistentemente richiesta in moglie dal re Iarba e dai principi dei Numidi, popolazione locale. Secondo le narrazioni più antiche (ne parla ad esempio Giustino nel III secolo d.C.), alla partenza di Enea per l'Italia, dopo aver finto di accettare le nozze con Iarba, Didone si uccise con una spada, invocando il nome di Sicheo, suo marito. Girolamo ne fa un modello positivo di vedovanza cristiana nell'epistola *De monogamia (Patrologia latina)*, così come farà, quasi dieci secoli più tardi, Boccaccio nel *De Claris Mulieribus*.

Ma la figura di Didone è stata utilizzata anche per i fini opposti, come ammonimento negativo: Cartagine costituiva il rivale più importante e pericoloso per la Repubblica di Roma, e la Didone di Virgilio in parte simboleggia quest'aspetto, in omaggio ad Ottaviano Augusto di cui vuole celebrare i fasti, anche se Roma ancora non esisteva ai tempi della Regina

di Cartagine. Virgilio ritrae una Didone che maledice la progenie futura dei Troiani che diventeranno il popolo di Roma. Nell'epoca di Virgilio questa maledizione si offre come base poetica, motivo di contrasto e di rivalsa culturale con le ultime vittorie contro le dominazioni orientali e dell'Africa settentrionale sottomesse dall'esercito di Roma.

In Italia, sotto il regime fascista, la figura di Didone continuò ad essere demonizzata, non solo per essere anti-romana, ma anche perché rappresentava allo stesso tempo tre altre qualità invise al fascismo: la virtù femminile, l'origine etnico-semitica, e la civiltà africana.¹

Lo stesso Dante contribuì alla demonizzazione di Didone, condannandola, nella *Divina Commedia*, nel secondo circolo dell'*Inferno* per lussuria, attirandosi il biasimo dei commentatori del periodo umanistico (Bono, 1989): Francesco da Buti, nel suo *Commento sopra la Divina Commedia*, nel ricostruire la “doppia” storia di Didone rimprovera <<Virgilio [che] fece molto male a dare tale infamia a sí onesta donna per fare bella sua poesia; e lo nostro autore Dante [che] fece peggio in seguitarlo in questo>> (Da Buti, 1858).²

1) L'ossessione del regime fascista si spiega ulteriormente con questo esempio innocuo: quando il regime di Mussolini nominò le strade dei nuovi quartieri di Roma con i personaggi dell'*Eneide* di Virgilio, solo il nome di Didone era stato escluso. Paradossalmente per una forma di tragica compensazione (in modo piuttosto sadico), la *Royal Navy*, la marina militare delle forze armate britanniche impiegò, con successo, gli incrociatori contraerei della classe “Dido” contro gli obiettivi italiani durante la Seconda Guerra Mondiale.

2) Devo questa segnalazione a Paola Bono, nel suo monografico su “Una storia, molte storie, la tragedia di Didone, Regina di Cartagine”, pp. 9-44, pubblicato nel volume, *Le forme del Teatro IV*, Contributi del Gruppo di Ricerca sulla Comunicazione Teatrale in Inghilterra a cura di Viola Papetti IV, Roma, 1989, Edizioni di Storia e Letteratura.

DIDONE A TEATRO

La vicenda di Didone, a metà tra storia e leggenda, ha rappresentato per secoli un tema, un motivo allegorico e simbolico, espressione di diverse ideologie, che si configuravano su questo tema preso a modello; oppure contro di esso, per articolare una dinamica di valori già iscritti nel racconto fatto da altri, riconoscendoli e rivalorizzandoli per l'attualità dello scrittore o librettista che li riproponeva, di volta in volta. In altri casi, quegli stessi valori sono stati destabilizzati e trasformati da altri scrittori e/o librettisti, adattati a nuovi canoni estetici e ideologici, preservando e segnalando, nel bisogno di cambiamento, la forza persistente della tradizione.

Nel Medioevo continua la tradizione della storia di Didone, con la tendenza a letture in chiave allegorica, per la lotta tra le qualità positive dell'animo umano contro le tentazioni e i bassi istinti che cercano di sviarne il cammino, con la inevitabile caduta e punizione di chi ignora l'ispirazione divina che richiama al bene, e il trionfo di chi invece segue il richiamo del bene (Petrarca, Landino, Maffeo Vegio).

In Inghilterra ci si concentra più sulla figura di Enea traditore di un amore sincero e quindi eroe da disprezzare come, ad esempio, Gower, in una delle *Balades*, e Chaucer nelle *Hous of Fame* e nella *Legend of Good Women*; mentre il *Troy Book* di Lydgate lo descrive anche come traditore della patria e dei compagni.

In Spagna, nel Rinascimento, si tenderà a privilegiare la versione della Didone fedele ed eroica. La *Elisa Dido* (1579-1581), di Cristobal de Virnés, è una tragedia seneciana che presenta la Didone dolente per la morte del marito, anche se pronta a sposare Iarba per evitare la guerra. Inizialmente, dunque, accetta i doni del re moro; ma dopo che i suoi

consiglieri, per impedire le nozze, assaltano il campo del pretendente e trovano la morte in battaglia, Didone, incapace di tradire la promessa fatta a Sicheo, apre le porte al vincitore, facendosi trovare trafitta dalla spada che egli le aveva inviato. La stessa versione seguono altri poeti e drammaturghi spagnoli del Cinquecento, tra cui Ereilla nel poema epico *Araucana* e Alvaro Cubillo de Aragón ne *La honestidad defendida* o *Elisa Dido*, mentre si rifà a Virgilio la tragedia di Guillén de Castro *Amores de Dido y Eneas*.

Sulla storia di Didone si basò il primo lavoro di Christopher Marlowe (1564-1593), *Dido, Queen of Carthage* (*Didone, regina di Cartagine*), rappresentata per la prima volta nell'arco temporale che va dal 1587 al 1593, e pubblicata postuma nel 1594, completata alla sua morte presumibilmente dall'amico Thomas Nashee. La tragedia di Didone è probabile appartenga ai primi anni della breve carriera teatrale di Marlowe, forse agli anni ancora in cui era studente a Cambridge. Trattandosi della prima opera del poeta, fu più volte rimaneggiata, come un esercizio scolastico di uno studente che conosceva e traduceva bene dal latino. È un testo breve, essenziale, un po' affrettato, dal contenuto tratto dai libri 1, 2 e 4 dell'*Eneide* di Virgilio (I sec. a. C). Si tratta di una tragedia in senso stretto: non ci sono parti comiche, storie collaterali, personaggi di riempimento. Il poeta è stato abile ad aver sceneggiato e drammatizzato, in maniera plausibile e rappresentabile, la vecchia storia d'Enea che, naufrago a Cartagine, si innamora di Didone e deve poi abbandonarla per realizzare il suo destino di fondatore di Roma, come deciso dagli dei.

La figura di Enea di Marlowe, non è ben stagliata, non riesce a commuovere, non fornisce emozioni, ma il personaggio di Didone è ben costruito grazie alla straordinaria capacità di magniloquenza dell'autore che, se da un lato può evocare la

retorica, dall'altro ha pur sempre il fascino della grandezza. Didone ama l'uomo Enea nella sua persona, ma lo ama e lo comprende nella sua complessità: l'uomo e il suo destino, l'uomo e i suoi doveri che Didone non dimentica e fa propri: <<Fà, caro, la tua Italia nelle mie braccia [...] prendi questa fede [...] con cui mi fece sposa mio marito e sii, per grazia mia, re di Libia...>>.³

La Didone di Marlowe ha più umanità della Didone di Virgilio, è un personaggio più dolce, più femminile, più approfondito nei chiaroscuri dell'anima, più amato dal poeta e più capito nel suo tormento di donna innamorata, resa egoista dall'amore, ma non così egoista da non capire le ragioni dell'amante. Didone offre delle soluzioni, tenta il tutto per tutto, propone delle alternative ragionevoli, purché Enea non parta. Qui Didone è un personaggio fortemente drammatico, che passa, negli impeti e nei momenti dell'amore e della disperazione, da atteggiamenti di profonda femminile tenerezza a attacchi di furia, di odio, di feroce volontà di vendetta. Ed è la stessa donna che quando scopre la fuga dell'amato verso la flotta, si trasforma in una erinni assetata di vendetta e sfoga la sua furia immaginaria contro le navi, le vele, il mare: Enea, nell'ira di Didone, è una <<serpe arrivata strisciando sulla spiaggia, che per pietà raccolsi nel mio seno>>⁴. È una Didone femminilmente e ambigualmente sofferta, divisa, in modo doloroso, tra le forze dell'odio e dell'amore: come nei passi in cui si augura che l'amante perisca tra le onde del mare e rimpiange, tra le lacrime, di non aver avuto un figlio da lui nel

3) <<Stout love, in mine arms make thy Italy, /Hold. [...] Take these jewels [...] Wherewith my husband wooed me, yet a maid,/ And be thou king of Libya by my gift>> (Marlowe, 2001: 31).

4) <<O serpent that came creeping from the shore /And I for pity harboured in my bosom>>. (Marlowe, 2001: 47)

quale ritrovare i tratti dell'uomo amato. La Didone marlowiana offre notevoli momenti di poesia: è l'unico personaggio della tragedia che il poeta abbia saputo e potuto ricreare con toni propri, e adeguati, reinventandolo rispetto al disegno già tracciato da Virgilio (Wilcock, 2002).

Nel '600 la storia di Didone continua a fornire materia ad alcune tragedie soprattutto in Francia. Si distinguono *Didon se sacrifiant* di Alexandre Hardy, del 1603, la *Didon* scritta nel 1636 dal rivale di Corneille Georges de Scudéry, e *Didon la chaste* ou *Les amours de Hiarbas* di Françoise Boisrobert, del 1642.

Passeranno due secoli e il teatro ci offrirà un'altra Didone, quella di Metastasio, un intenso intreccio musicale e, va riconosciuto, una costruzione drammatica più completa e più articolata, più ampia, soprattutto nei personaggi collaterali, che in Metastasio vivono di una vita propria, fortemente caratterizzati.

DIDONE NEI LIBRETTI

La vicenda controversa di Didone per la ricchezza tematica e di valori cui si prestava nella storia raccontata da poeti e letterati eccelsi, ha continuato ad ispirare a lungo l'opera di librettisti e musicisti: dal Seicento in poi, infatti, questa storia/legenda conobbe una popolarità estrema, trattata in forme spesso ambigue e/contraddittorie e trasposta in musica ovunque in più lingue e culture, divenendo una costante, quasi un banco di prova, di esercizio delle abilità librettistiche e musicali.⁵ Nell'era post-rinascimentale la storia di Didone costituì un soggetto importantissimo del teatro d'Opera di cui

5) Nell'attualità Didone è stata riesumata perfino nelle strategie dei video-giochi di Sid Meier, *Civilization II* e *Civilization V*, come capo-tribù cartaginese.

menzioniamo alcune tra le versioni più importanti in ordine cronologico:

- 1641: *La Didone* di Francesco Cavalli (con libretto di Giovan Francesco Busenello)
- 1656: *La Didone* di Andrea Mattioli (libretto di Paolo Moscardini)
- 1689: *Dido and Aeneas* di Henry Purcell (con libretto di Nahum Tate)
- 1693: *Didon*, di Henry Desmarests (libretto di Louise-Geneviève Gillot de Saintonge)
- 1707: *Dido, Königin von Carthago* di Christoph Graupner (con libretto de Heinrich Hinsch)
- 1724: *Didone abbandonata* di Domenico Sarro (la prima messa in scena del libretto del Metastasio)
- 1740: *Didone abbandonata* di Baldassarre Galuppi (con libretto di Metastasio)
- 1747: *Didone abbandonata* di Niccolò Jommelli (con libretto di Metastasio)
- 1762: *Didone abbandonata* di Giuseppe Sarti (con libretto di Metastasio)
- 1770: *Didone abbandonata* di Niccolò Piccinni (su libretto di Metastasio)
- 1771: *Dido*, di James Hook (con libretto di Thomas Bridges)
- 1783: *Didon* di Niccolò Piccinni (con libretto di Jean-François Marmontel)
- 1823: *Didone abbandonata* di Saverio Mercadante (su libretto di Andrea Leone Tottola)
- 1860: *Les Troyens* di Hector Berlioz (su libretto dello stesso compositore).

Il librettista più celebre della *Didone* per l'opera italiana è senz'altro Metastasio, la cui prima versione, del 1724, inaugura un genere alto di poesia da trasporre in musica. Il grande successo della storia-leggenda di Didone è determinato proprio dalla sua trasposizione in versione melodramma e opera. Quasi tutte le versioni straniere sono impregnate dell'aspetto tragico della vicenda e del dolore infinito della regina di Cartagine, ma non in Italia, dove l'opera, almeno negli anni considerati, non può avere finale tragico. Le eccezioni a questa regola si contano sulle dita di una mano (e fra queste è proprio un'altra *Didone*, quella di Andrea Mattioli su libretto di Paolo Moscardini: Bologna 1656).

Per quanto riguarda le altre versioni trasposte in libretto, notissime sono *Dido and Aeneas* (1689) di Henry Purcell, su libretto di Nahum Tate — che si distacca dalla trama virgiliana per la presenza della confidente Belinda e soprattutto per l'intervento nell'azione di streghe e di spiriti —; e, naturalmente, la *Didone abbandonata* di Metastasio, scritta nel 1723 e musicata dapprima da Domenico Sarro — la prima rappresentazione si ebbe a Napoli nel 1724, interprete Marianna Bulgarelli, per la quale il poeta l'aveva composta — e poi più volte in tutto il XVIII secolo e anche all'inizio del 1800 da diversi autori, tra cui Nicolò Jommelli che ne compose tre diverse versioni, Tommaso Traetta, Giovanni Paisiello, Ferdinando Paër, Saverio Mercadante. Nel 1724 andò in scena, a Roma, anche una *Didone abbandonata* di Domenico Scarlatti.

Mentre nel testo di Metastasio toni quasi buffi si insinuano involontariamente in una struttura lirico-tragica — ad esempio quando Enea si trova a dover assistere alla scena in cui Didone, per ingelosirlo, promette a Iarba di diventare sua sposa —, *Dido* di Thomas Bridges (1771) è opera

dichiaratamente comica, quasi parodica. Con Bridges si avvia dunque, un filone della versione di Didone in senso parodico che vedrà sviluppi e impieghi che giungono fino al XX sec.

**LA DIDONE DI PICCINNI: INIZIO DI
UN PERCORSO DA CARTAGINE A BARI,
ATTRAVERSO PARIGI**

Nel Settecento si diffuse la moda di composizioni musicali sulla storia di Didone, adattata dai compositori più noti del tempo, con libretto del celeberrimo Metastasio. Ricordiamo le versioni di Piccinni come esempio di questa tendenza dato che anch'egli compose inizialmente — durante il suo “apprendistato italiano” — una versione della *Didone* per Napoli e Roma sul libretto del Metastasio (nel 1770), adattandosi ai canoni estetici dell'opera italiana di matrice metastasiana. Successivamente, tredici anni dopo, nella sua fase più matura — a conferma della sua crescita “autoriale” —, Piccinni scelse un celebre librettista francese per la sua “personale e originale” versione della *Didone*, apportando variazioni nella composizione — che dallo stile italiano si aprivano a toni più moderni, europeizzanti — e innestando “variazioni” personalizzate anche nel libretto, variazioni che rispondevano alla sensibilità e cultura del compositore.

Al suo arrivo a Parigi, il barese Niccolò Piccinni si legò ad un circolo di intellettuali, “Les Idéologues”, i futuri girondini, accattivandosi le simpatie del librettista Jean-François Marmontel, che era un personaggio pubblico molto noto negli ambienti culturali parigini. Come librettista, Marmontel era noto per la sua scrittura severa e composta, ma nel caso di *Didon*, riuscirà ad incontrare la sensibilità incline alla commozione del musicista barese. Ne verrà fuori un testo

molto bello e apprezzato dal pubblico parigino, in cui anche gli altri personaggi della storia sono ben caratterizzati: Enée e Iarbe rappresentano in scena le aspirazioni di due focosi amanti che rivaleggiano per la stessa donna e mettono in campo l'indole di due fieri condottieri. Essi sono gli ambasciatori di due visioni del mondo, di due civiltà che si contrappongono, la troiana e l'africana, l'occidentale e l'orientale. Per questa *Didon*, Piccinni scrisse ben 22 arie e 48 recitativi secchi, dando vita ad un teatro musicale più narrativo che discorsivo, un'opera più teatrale, più fluente, più credibile, segno di una certa inversione di tendenza, non solo in ambito operistico, ma soprattutto nell'ideologia del tempo. Sebbene, in questa *Didon*, si avverta uno stile più declamatorio e i recitativi altamente drammatici e intrisi di senso teatrale superano le arie d'impianto italiano, nell'opera circola pur sempre un "sentire italiano" tipicamente piccinniano, specie nelle parti in cui alla battaglia personalità della regina dolente, si sostituisce la commozione per la condizione di donna indifesa davanti alle pene d'amore: *Didon* è donna che abita l'altra sponda del Mediterraneo, ed ha una sorella a Napoli che si chiama Cecchina e che spasima d'amore per il marchese della Conchiglia. Il rimando è alla celebre *Cecchina* di Piccinni su testo di Goldoni, che nel 1760 aveva felicemente proiettato il compositore barese in tutta l'Europa della musica. Nonostante lo stile di Marmontel, il pre-romanticismo piccinniano si affaccia anche nel libretto della *Didon*, come riflesso anticipatore di ciò che sta per accadere in ambito francese e, di conseguenza in Europa.

I primi due atti presentano in scena, oltre che l'amore ricambiato ma dubbioso e sofferto di Enée per Didon, anche il conflitto politico sotteso al dominio dei Troiani sul popolo e sulla terra cartaginese (il motivo degli invasori e della passione amorosa tra "diversi" che attrarrà il Bellini per la *Norma*). Non

a caso, l'africano Iarbe, pretendente alla mano della regina dolente, si staglia con i versi di Marmontel e con la musica di Piccinni come un personaggio nient'affatto secondario, aspira alla mano di Didon, ma aspira insieme ad essere difensore del suo regno contro l'invasione "pacifica" del troiano. Alla fine dell'opera, la sconfitta del fero Iarbe da parte di Enée e dei suoi troiani non basterà più a placare l'odio dei cartaginesi per quella razza infida di invasori; nell'ultima e potente scena, quando Didon si sarà immolata con la spada del suo amato pronunciando estreme parole di devozione totale <<Addio mio amato Enée, il mio ultimo sospiro è per te>>; e il suo corpo arderà sull'orizzonte del mare come visibile monito di un grande ma impossibile amore, ecco che il coro dei Cartaginesi non chiamerà più in causa l'eroe di Troia, il quale poco prima, in un delirio di onnipotenza, aveva offerto alla regina suicida il trono e lo scettro regale del mondo intero. Ora, alla fine, gli stessi Cartaginesi, sulla pira ancora ardente della loro "Reine infortunée" giureranno di voler perseguire e distruggere <<quella razza criminale a cui giuriamo guerra eterna>>.

Parole di sangue, di vendetta, di sconvolgimento dell'ordine naturale delle cose: i veri barbari sono i — presunti — civilizzatori. Strana conclusione per una "tragédie lyrique" nata sotto il segno dell'eleganza formale, dell'equilibrio e del soffuso impegno ideologico: chiaro segno della Rivoluzione che premeva alle porte (Moliterni, 2012).

Nel XIX secolo, l'attenzione per Didone inizia a declinare, sebbene ci sono ancora delle testimonianze nelle prime decadi: del 1811 è la cantata per soprano e coro *Didone abbandonata* di Rossini e del 1831 l'omonima sonata di Muzio Clementi. Il tema è ripreso nell'Ottocento anche da Hector Berlioz, nell'opera *Les Troyens à Carthage*, e una eco della <<varium et mutabile semper femina>> di Virgilio si può

forse avvertire ne <<La donna è mobile>> di *Rigoletto*. Il testo teatrale di Frank Justus Miller, *Dido: The Phoenician Queen*, con musiche di J. Raleigh Nelson, è una recente versione della storia (1908), ormai assai poco rivisitata.

Si ha insomma un progressivo diluirsi, fin quasi alla scomparsa nel nostro secolo dell'interesse per Didone; un dato che incuriosisce nel contrasto con le numerose frequentazioni che si susseguono da Virgilio fino a tutto il 1700. Cercare di tracciare le linee di trasmigrazione e di mutamento, da epoca a epoca e da cultura a cultura, di una storia o anche di un motivo, può fornire indicazioni e aprire questioni intriganti sullo "spirito del tempo" e dei luoghi. A tal proposito, Paola Bono (1989) si chiede come mai la storia-leggenda di Didone sembri parlare sempre meno al bisogno espressivo di scrittori e artisti, e non essere trasposta nei linguaggi del XX secolo. La studiosa suppone che ci siamo lasciati alle spalle la romanità, ormai pienamente assimilata e non più vitale nei suoi miti fondanti; l'altra ipotesi che pone la Bono è la figura della donna fedele fino alla morte o fino alla morte appassionata che non risveglia più rispondeenze nella coscienza contemporanea.

Ma la studiosa non tiene conto della versione di Vincenzo Capruzzi, che, dalla trama classica della storia di Didone, crea suggestioni allegoriche e simboliche interessanti per il suo tempo. In modo particolare, l'autore barese riabilita la figura della regina di Cartagine insistendo sulle caratteristiche comuni e i vezzi, gli stratagemmi quotidiani di una grande donna, stratagemmi comuni a tutta la femminilità come se Didone potesse proporsi a modello e/o specchio emblematico della popolazione femminile della seconda metà del XX secolo (siamo nel 1954), proponendola come un motivo di rivalsa identitaria del ruolo femminile, nell'Italia da ricostruire del dopoguerra.

LA DIDONE DI VINCENZO CAPRUZZI:
ALLEGORIA E PARODIA DELL'ITALIA DELLA
DITTATURA

Siamo a metà degli anni '50 del secolo scorso, il contesto storico è ancora in fase di ripresa dai disastri della guerra, e la storia di Didone è presa a pretesto, dal librettista Capruzzi (1955), per la sua critica del potere invasore rappresentato da Enea, virile condottiero, ma ambiguo ed esitante nelle decisioni importanti. Enea in questo contesto è l'alter ego del Duce che vuole portare ordine ("l'ordine nuovo") in una Cartagine conquistabile per la sua Regina arrendevole e innamorata (il popolo italiano, credulone e ingenuo). Fino all'arrivo di Enea, la Cartagine/Italia era stata degnamente governata da Didone, con il suo buon senso e l'ausilio di fedeli collaboratori.

L'opera di Capruzzi, in questa veste, si presenta come un'intera allegoria parodica del fascismo: è allegoria per la componente speranzosa prospettata dall'"ordine nuovo" di Enea, in cui ripone fiducia Didone, e in cui spera altrettanto il lettore che simpatizza con questa potente regina, all'inizio del testo; ma, presto, la delusione delle aspettative della Regina che comportano la rovina del suo popolo, danno al testo un carattere parodico "retroattivo" proprio per questa ingenua fiducia malriposta nell'eroe Enea che Didone vuole eleggere a guida per il suo regno, quando l'eroe troiano si impossessa del suo cuore.

La parodia è accentuata anche dalla figura di questa Didone che viene ritratta come forte, sicura di sé, saggia, una donna con forte potere seduttivo e persuasivo, una donna ammaliatrice, quasi mitizzata per le sue caratteristiche di bellezza e di capacità regali, che tuttavia cadrà scioccamente nell'inganno amoroso che coinvolge tutto il suo regno.

Il carattere parodico si afferma fin dall'inizio con la presentazione dei nomi buffi, Fenicio e Fifone, nomi parlanti dei soldati cartaginesi che introducono il testo di Capruzzi: Fenicio è un nome denotativo del luogo, della cultura cartaginese di origine fenicia; Maulone Sisilonne, il gran Cortegiano di Iarba, che entra in scena nel testo poco dopo il ritiro delle sentinelle, ha un altro significato preciso: nel dialetto salentino, "Mauloni" significa simulatori, furbacchioni-imbrogliatori (Rohlf, 1976: 327), e le origini di Capruzzi — di Bari —, possono avere assimilato senza problemi questa forma della terra pugliese. Le stesse divinità da adorare non sono più le grandi figure mitologiche come Giove, Venere ecc., ma vengono sostituite da un esotico e improbabile dio "Baal".

Evidentemente, c'è un atteggiamento di distanziamento rispetto alla scelta dei nomi dei personaggi di Capruzzi, che, a parte le figure tradizionali di Didone, Enea, Iarba, Anna, permettono all'autore una certa libertà di inventiva che il nostro autore orienta in senso parodico. Anche altri nomi, come quello di Negril, Gran Cortegiano di Didone, possono essere stati scelti per la stessa ragione sottesa alla riproduzione figurativa e della nomenclatura che una ideologia fascista — che qui viene messa in ridicolo — avrebbe utilizzato per semplificare l'allegoria del paese da colonizzare.

Il linguaggio di questo testo è meno poeticamente pretenzioso rispetto alle versioni dei libretti su Didone tanto alla moda nel XVIII secolo. Ricordiamo che l'anno di questo testo è il 1955 e l'uso di un linguaggio più adatto alla prosa contemporanea del tempo permette l'apertura della ricezione di questo testo ad un pubblico, forse meno erudito, forse popolare, ma più vasto. Si veda per esempio nel dialogo tra Didone ed Enea (pp. 38-39): <<ENEAS: Stanca?/ DIDONE: Macché [...]>>, e poche linee dopo: <<DIDONE: [...] Gli artefici se

la spiccino [...]. ENEA: Tu fai tutte le cose alla spiccia>>. Questo linguaggio quotidiano stride con le aspettative di un registro che pensiamo confacente ad eroi, divinità e regalità: si potrebbe trattare di un ulteriore elemento grottesco scelto dall'autore implicito per veicolare la sua visione parodica del testo e della situazione che intende riflettere.

Inoltre, il tono parodico del testo, sebbene apparentemente rispettoso, potrebbe far pensare ad un tipo di lettore più semplice: tuttavia, proprio il doppio livello di storia/leggenda adatta ad un pubblico ampio, raccontata in stile non ricercato, quasi prosaico, e la parodia sottile, non necessariamente facile da captare se non da un lettore più attento, allarga la dimensione spettacolare di questo testo. Sebbene talvolta si cada nella pomposità retorica di espressioni come quelle dirette dalla Regina alle sue ancelle, nel dare istruzioni per erigere la pira sacrificale: <<Ponete, in sul davanti, due bronzei tripodi fumanti>> (p. 83); o ancora, come quando Didone si rivolge ad Enea dopo aver appreso della sua partenza: <<Il dovere! Che ascolto! Parole vane! E me lasciare il dovere non tocca e non l'onore? E sei prole divina e del sangue del gran Dardano tu? Come mi illusi!>> (p. 77-78).

Questa rabbia espressa in termini quasi verseggiati, con pretenzione poetica, potrebbe servire ad accentuare la passione e la rabbia della regina. Ma si tratta senz'altro di un atteggiamento affettatamente tragico, volutamente finto, come sottolineato nelle didascalie dallo stesso autore implicito che mette in scena la regale Didone enfatizzando i suoi gesti da buona attrice consumata per aumentare l'effetto spettacolare (sia l'autore implicito, sia il suo personaggio Didone). Vedi, ad esempio a p. 81: <<DIDONE: È sempre eloquente il dolore! (*Con suprema finzione*) >>.

Didone è descritta, da un lato, come donna saggia e perno autorevole e affidabile per il governo di Cartagine; e, dall'altro, civettuola, capricciosa, un po' infantile, abile nell'accattivarsi i favori e le simpatie di chi vuole, con forme di seduzione vezzose considerate tipicamente femminili secondo i cliché cui siamo abituati. Come quando, ad esempio, cerca di persuadere Jarba, il re Getuli, sdegnato e furioso per la decisione di Didone di accogliere l'Eroe straniero Enea che costituisce un pericolo per il regno di Cartagine e una minaccia per i regni dell'Africa settentrionale: la Regina lo blandisce con tutte le sue armi ammaliatrici ben chiarite nelle intenzioni espresse dal narratore che si esprime nelle didascalie riportate di seguito. All'atteggiamento fiero e contrario di Jarba, Didone reagisce nei seguenti termini: <<[Didone] dà in una matta risata, poi si avvicina a Jarba, e gli mette una mano sulla spalla, quasi abbracciandolo>> (p. 23), e una linea dopo: <<con civetteria>>; sempre nella stessa pagina, alcune linee dopo: <<suadente>>, e ancora <<sorridendo>> con un atteggiamento tra l'infantile e il materno (p. 24 e p. 28); e infine, alla resa di Jarba ad accogliere Enea seppure solo per "studiare" il potenziale nemico: DIDONE: <<con grande dolcezza: Sia pur così; ti son grata>> (p. 26). Anche nei dialoghi e nei giochi d'amore verbali che intrattiene con Enea, Didone appare altrettanto abile allettatrice come si sottolinea nella didascalia a p. 40: (con civetteria); e nella pagina seguente: (celiosa); ancora, a p. 44 (con indicibile seduzione), e qualche linea dopo: (biricchina).

Il modo di tratteggiare le figure di questi personaggi risponde ad uno schema prevedibile e consueto, denotando le intenzioni di costruire un lettore/spettatore implicito poco esigente, forse superficiale e infantile, un po' come quello degli spettacoli delle marionette e dei burattini. Jarba è caratterizzato oltre che dai suoi discorsi, soprattutto dalle didascalie che

sono le intenzioni dell'autore implicito e che lo ritraggono — in modo topico e semplicistico —, non come il coraggioso e intrepido capo di stato come si evince in più punti dal testo — <<E Jarba è un rude e valoroso guerriero>> (p. 66) — ma come il bambinone ferito nell'orgoglio di pretendente rifiutato che cerca di eliminare il potenziale rivale in amore con pretesti politici. Si veda nelle didascalie che decretano lo spirito di Jarba: “(*fierissimo*), e (*con crescente veemenza*)” (p. 23); questi stati d'animo vengono ribaditi anche nelle pagine successive: in particolare ritorna spesso lo stato di “*con fierezza*” (p. 25) e “*con grande fierezza*” (p. 24). Tuttavia, succube delle armi persuasive ben impiegate da Didone, Jarba cede, e accetta di accogliere Enea insieme a lei, pur coprendolo con un pretesto aggressivo (pp. 26-27):

JARBA: Ebbene, verrò per vederlo, solo per misurarlo, se mai dovrò incontrarmi con lui. Un saggio della mia terra dice: <<Conosci bene il nemico che devi combattere>>: verrò per questo, anzi rimango! (*con grande fierezza*)

DIDONE: *con grande dolcezza*: Sia pur così; ti sono grata.

I tratti infantili dei personaggi narrati, in cui si possono riflettere i lettori impliciti, costruiti come infantili anch'essi, favorirebbero la loro sensazione di agio, quando si tratta di lettori poco preparati ad una lettura del testo a più piani; lo stesso testo potrebbe fungere da specchio riflettente per quei lettori più avveduti che colgono la loro identificazione, rappresentazione e ridicolizzazione di un popolo ingenuo e infantile in quella fase della storia italiana cui Capruzzi si riferisce per allegoria con questo libretto.

DIVINITÀ E MODELLO DI RISCATTO GENERAZIONALE

La deificazione di Didone avviene per diverse vie. In primo luogo: a) per contiguità con Enea, un semidio, figlio del mortale Anchise e della dea Venere. Il processo di deificazione avviene anche per: b) le caratteristiche fisiche, l'aspetto, la posa, l'incedere e l'abbigliamento dei personaggi, e in particolare nel caso della Regina Didone, che viene così ritratta nelle didascalie, come all'inizio della scena V (p. 19):

Entra, accompagnata da due ancelle, che si tengono a distanza, presso la porta di bronzo, Didone. Didone, di regale aspetto, bellissima, bionda, veste una sbracciata tunica tiria, lavoro di maestri d'Arabia; le trecce sono sollevate a corimbo con aurei nastri gemmati: è vivacissima e in preda a viva emozione. Ha gli occhi di un'azzurro chiarissimo.

c) La splendida deificazione materiale di Didone avviene anche per contrapposizione a sua sorella Anna, presentata, all'inizio della scena IV, come <<*una donna di mesta bellezza: il lume spirituale che le raggia sul volto opaco, è velato di dolce mestizia: flessile e alta, non ha tuttavia il fascino regale della bionda Didone. Veste una tunica tiria di suprema eleganza.*>> (p. 17).⁶ La deità di Didone viene sottolineata in diversi punti

6) Capruzzi rinuncia ad aggiungere morbosità e passioni nella storia principale di Didone ed Enea su cui altri librettisti precedenti avevano indugiato, descrivendo l'amore segreto di Anna, mai dichiarato per Enea. Questo rifiuto viene ulteriormente sottolineato dal personaggio stesso che, a pag. 35, dichiara, riferendosi al fascino sovrumano di Enea: <<ANNA: Ma è uno straniero; e non ha fascinato Anna!>>.

del testo: nella scena VI, alla grande mensa conviviale in onore di Enea, Iarba intona i seguenti versi:

IARBA: E me, Jarba, l'Eroe
di mille e una tenzone,
sdegna la Dea Didone,
e Chi d'amore bea?
Genti, ridete: Enea!!!

C'è tuttavia, implicito già dal principio, una sorta di pregiudizio di genere che Capruzzi fa veicolare nel dialogo che Faral, capo degli eserciti cartaginesi, tiene con Anna, la sorella di Didone (pp. 18-19):

FARAL: Didone ama troppo regnare con l'arma del suo fascino, ma la bellezza non basta: a lancia bisogna contrapporre lancia, ad arco, arco!...
[...]

ANNA: La mutevole mia sorella, pur così tenace nei suoi propositi.

FARAL: *dandosi rovello*: I Troiani a Cartagine! Non si governa col cuore.

Questo atteggiamento pregiudiziale si manifesta anche nel dialogo tra Maulone, Cortegiano di Iarba, con Negril, a proposito dell'imminente sbarco di Enea e dei Troiani che la Regina di Cartagine vuole accogliere con tutti gli onori. Maulone dubita se Didone abbia coscienza di ciò che sta per fare (pp. 15-16):

MAULONE: E che donna! Ma la ragion di Stato...
NEGRIL: È' il cuore in Didone.

MAULONE: Non si governa col cuore.

NEGRIL: Quando si è donna, sì.

Finalmente, la storia di Didone non è usata a pretesto per giustificare l'odio di una popolazione contro un'altra, ma usata come storia di riscatto femminile, per diventare la storia di una donna libera e liberata dalle sue decisioni di "auto salvezza". Capruzzi rende giustizia alla donna Didone offrendone un'immagine che è sintesi di grazia e di talenti. Così Negril il Gran Cortegiano (come narratore che dà voce alle intenzioni dell'autore Capruzzi), descrive la sua Regina Didone:

È la bellezza e la grazia fuse in un ritmo di soave energia. È la parola che si fa canto, è il canto che diventa luce dell'anima. Tu sai che cos'era questo suolo deserto che Jarba le dette: una inospite landa su cui imperava, un malefico fiato, la Morte! Ed è sorta Cartagine! In pochi anni; questa grande città popolosa di ricchi mercati, di Templi solenni, d'anfiteatri, di Circhi, di colonnati e di statue! Che cosa è più la decrepita Tiro al cospetto di Cartagine? (pp. 14-15).

Ma è soprattutto alla fine del testo di Capruzzi che Didone assurge allo status di dea (d), per la forza della sua decisione che non consiste più nella scelta di togliersi la vita per cancellare il dolore dell'abbandono e il disonore. Al contrario Didone si mitifica, assume connotazioni divine per la sua forza e tenacia dimostrata fino in fondo, anche se strappata all'ultimo momento dalla sua decisione di suicidio, proprio dalla sorella Anna che la regina quasi detestava perché, fin dall'inizio, la metteva in guardia contro lo Straniero. La

fine di questa versione della Didone di Capruzzi, è il trionfo del riconoscimento dei valori di sorellanza e di solidarietà femminile, e il trionfo del valore ritrovato della regina Didone come donna. Si tratta di un valore da preservare non solo per il suo popolo, come scopo finale intradiegetico (giustificato dalla storia raccontata), quanto, in un contesto più ampio, come monito per tutte quelle lettrici/spettatrici che, leggendo/assistendo a questa versione della storia di Didone, avvertono l'assurdità di annullare la propria vita per una forma di dipendenza da qualcun altro, e/o di cancellarla per la fine un'amore ingrato, passeggero e futile, testimoniando quanto sia più importante la dignità del vivere da donna libera e sola, nonostante tutti i limiti e le debolezze del genere femminile.

La storia si racconta per uno spettacolo, nasce come testo teatrale, non si propone un fine filosofico-pedagogico. Ma la forza e la funzione del teatro è di anticipare la vita, non solo di rifletterla e raccontarla.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

Accorsi, M. G., *Amore e melodramma, Studi sui libretti per Musica*, Modena, Mucchi, 2001.

Allen, D.C. "Marlowe's Dido and the Tradition", in R. Hosley ed., *Essays on Shakespeare and Elisabethan Drama*, London, Routledge & Kegan Paul, 1963.

Anchieri, M., *Lo stracciafoglio*, n. 4, 2001, pp. 25-43.

Bono, B.J., *Literary Transvaluation. From Vergilian Epic to Shakespearean Tragicomedy*, Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press, 1984.

Bono, P., "Una storia, molte storie, la tragedia di Didone, Regina di Cartagine", *Le forme del Teatro IV*, a c. di Viola Papetti IV, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1989, pp. 9-44.

Capruzzi, V., *La Regina di Cartagine: dramma satiresco*, Roma-Napoli, Editrice Eliodora, 1955.

Da Buti, F., *Commento sopra la Divina Commedia* (a cura di Crescentino Giannini), Pisa, Fratelli Nistri, 1858, tomo 1, pp. 160-161.

Getrevi, P., *Labbra barocche. Il libretto d'opera da Busenello a Goldoni*, Verona, Essedue, 1986.

Marlowe, C., *Dido, Queen of Carthage*, in *The Complete Works of Christopher Marlowe*, Fredson Bowers ed., Cambridge, England, University Press, 2001.

Moliterni, P., "Un'opera allo specchio, una emigrazione felice: *Didon* dopo *Didone*" in *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere*, Terza serie, 2010-2012, XXI, Fasano (Brindisi), Schena editore, 2012 (pp. 243-248).

Rohlf, G. *Vocabolario dei dialetti salentini, (Terra d'Otranto)*, vol. II, Galatina, 1976.

Smith, P.J., *La Decima Musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni, 1981.

Virgilio, *Eneide* (a c. di R. Calzecchi Onesti), Torino, Einaudi, 1974.

Wilcock, R. (a c. di), *La tragedia di Didone, regina di Cartagine*, Milano, Adelphi, 1966/2002.

GIOVANNI BOCCACCIO INCONTRA LE ANTICHE DIVINITÀ NELLA SUA OPERA DE *MULIERIBUS CLARIS*

Roumpini Dimopoulou
Universidad Capodistriaca de Atenas

Giovanni Boccaccio¹ compose in latino un'originale opera intitolata *De mulieribus claris*², che costituisce la prima raccolta di biografie femminili nella letteratura occidentale e si colloca nella produzione letteraria della sua maturità, dopo l'incontro con il Petrarca (1350) e la iniziazione alle istanze dell'Umanesimo³. L'opera conobbe una particolare diffusione durante il Rinascimento, come dimostrano il grande numero di manoscritti (più di 100), ma anche le edizioni e traduzioni in varie lingue europee, soprattutto nel XV e XVI secolo⁴. Molte sono inoltre le opere d'arte del Rinascimento ispirate alle donne illustri di Boccaccio, che svolge quindi una funzione di collegamento fra le fonti classiche e i grandi artisti⁵.

1) Sulla vita e l'opera di Boccaccio si veda Consoli J.1992; cfr. anche Emmerson 2006, 79-84 & Kleinhenz 2004, 126-132.

2) Nel presente lavoro ho usato l'edizione Boccaccio G., *Famous Women*, ed. & trans. V. Brown, The I Tatti Renaissance Library, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London 2001. Cfr. Branca 1967, 1970².

3) Festa 2000, 9-11; Highet 2000², 150-155; Reynolds - Wilson 1981, 158 – 160.

4) Possediamo tre edizioni dell'opera nel XV secolo (Ulm, Strasburgo, Lovanio) e una nel XVI (Berna); è stata nuovamente pubblicata dopo 400 anni, nel 1967 (Zaccaria). Tradotta in varie lingue nazionali, costituisce un punto di riferimento per le successive opere del Rinascimento riguardanti la donna, cfr. Kolsky 2005. È diffusa anche la sua influenza letteraria su scrittori di età successiva in Inghilterra, Francia, Germania, Spagna ma anche in Polonia, specialmente nel XV e XVI secolo. Boccaccio 2001, xi-xii.

5) Franklin 2006, 13-21

Lo scrittore si ritirò a Certaldo e si dedicò alla composizione dell'opera dall'estate del 1361 a quella del 1362⁶, mentre la rielaborazione del testo si svolse in nove fasi, fino a tutto il 1375⁷. Nei 104 capitoli del *De mulieribus claris* vengono presentate 106 donne illustri, a partire da Eva e fino a Giovanna, regina di Gerusalemme e Sicilia. Boccaccio dedica il suo scritto ad Andrea Acciaiuoli di Firenze, contessa di Altavilla⁸.

Tra le donne illustri incontriamo dee dell'antichità, che ci sono note dalla storia e dalla mitologia greca e romana, insieme a poche donne famose della Bibbia e di epoca post-classica⁹. Nell'introduzione l'Autore illustra la sua tematica e fissa i criteri di scelta delle donne illustri¹⁰. Le figure di donne pagane vengono scelte per la loro capacità di distinguersi per la loro natura e il loro carattere, ma anche perché le loro abilità non erano state ancora illustrate fino al suo tempo¹¹. Boccaccio tralascia le donne dell'era cristiana, sulle quali esiste già una tradizione scritta e si concentra su quelle che si distinguono per la loro fama sia positiva che negativa¹².

Tema di questo lavoro è la presentazione esposta dal Boccaccio di tre importanti divinità femminili, Giunone (Era), Minerva (Atena) e Venere (Afrodite). Partendo dall'analisi del testo latino si esaminano i metodi con cui lo scrittore si accosta alla personalità, la natura divina, l'azione, le capacità e le debolezze di queste famose divinità. Boccaccio

6) Kolsky 2003, 17.

7) Boccaccio 2001, xiii-xiv; Mc Leod 1991, 61.

8) Sulla dedica dell'opera, si veda Boccaccio 2001, xiv-xvi; Franklin 2006, 23 -27; Benson 1992, 10-14;

9) Boccaccio 2001, v-ix, xvi.

10) Franklin 2006, 27 -29.

11) Boccaccio 2001, 12-13; cfr. Benson 1992, 16-17.

12) Kolsky 2003, 2.

le sceglie basandosi principalmente sui forti contrasti che le contrappongono. Le tre somme dee, d'altronde, secondo il celebre mito, gareggiarono per ottenere il primato della bellezza, e il verdetto del giudice Paride fu poi determinante per le vicende della guerra di Troia¹³.

IV. DE JUNONE REGNORUM DEA

Boccaccio dedica a Giunone/Hera il quarto capitolo del suo *De mulieribus claris*, intitolato *De Junone regnorum dea*¹⁴. Tramanda il nome latino *Juno* e presenta la dea come figlia di Saturno e Opi: *Saturni et Opis filia*¹⁵. Nel primo paragrafo svela in che modo Giunone abbia acquistato la fama, e confuta il valore delle sue opere. In particolare, la colloca fra le donne segnate dalla macchia del paganesimo, *pre ceteris mulieribus gentilitatis infectis labe*, e attribuisce la sua gloria universale, *toto orbi celeberrima facta est*, alle opere dei poeti e all'errore dei pagani, *poetarum carmine et errore gentilium*. Sottolinea l'impossibilità del tempo che tutto corrode, *nequiverint taciti temporum dentes, cum cuncta corrodant*, di divorare la sua opera infame, *infame exesisse opus*, e di cancellarne la fama diffusissima ancora fino ai suoi giorni, *quin ad etatem usque nostram notissimum eius non evaserit nomen*; chiarisce, inoltre, che è più facile parlare della sua straordinaria fortuna che non rievocare qualche sua azione memorabile, *potius fortunam egregiam recitare possumus quam opus aliquod memorabile dictum referre* (IV,1).

13) Grimal 1991, 244 -245.

14) Cfr. Lactantius, *Divinae institutiones*, I, 17, 8; Servius, *In Aeneida*, II, 225.

15) Sull'origine e la tradizione mitologica di Giunone vd. Pomeroy 2008, 33-35; Gantz 1993, 58-63; Bell 1991, 232 -235, 269 -270; Grimal 1991, 244 -245, 743.

Boccaccio focalizza il suo racconto sui legami di parentela tra Giunone e Giove¹⁶, ma anche sull'isola di Samo¹⁷, dove la dea sarebbe stata allevata e dove ne era diffuso il culto. Sottolinea il suo rapporto di fratelli gemelli con Giove nato a Creta¹⁸, *Fuit enim cum Iove illo cretensi...eodem edita partu*, e sostiene che gli antichi per errore considerarono quest'ultimo il dio del cielo, *quem decepti veteres celi finxere deum*. Secondo lo scrittore, Giunone nella prima infanzia fu portata a Samo, *ab infantia transmissa Samum*, dove fu allevata con cura fino all'adolescenza, *ibique ad pubertatem usque cum diligentia educata*, e alla fine sposò il fratello Giove, *Iovi demum fratri nupta est*. Questo fatto è testimoniato anche da una sua statua presente per molti secoli nel tempio di Samo, *quod per multa secula eiusdem est statua in templo Sami* (IV, 2).

Gli abitanti di Samo credevano che il fatto che la dea fosse stata allevata e si fosse sposata nella loro isola avesse recato gloria a loro e ai loro discendenti, *Nam existimantes Samii non modicum sibi posterisque suis afferre glorie quod se penes alta atque desponsata Iuno sit*, e consideravano Giunone regina del cielo e dea. Per mantenere viva tale memoria, dunque, *ne memoria hec dilueretur facile*, costruirono in suo onore un enorme tempio a lei dedicato, *templum ingens...construxere numinique dicavere suo*, il più mirabile fra tutti nel mondo, *pre ceteris orbis mirabile*, e fecero scolpire una statua di marmo pario, *ex marmore pario...eiusdem ymaginem sculpi fecere*, raffigurante la dea come una giovane donna in abito

16) Nella mitologia Giunone viene considerata sorella ma anche moglie di Giove, Slater 1992, 125-136; Kerényi 1975, 91 -113; cfr. Leeming - Page 1994, 98-99, 100-103.

17) Sul rapporto di Giunone con Samo e il suo culto nell'Isola vd. Olalla 2003, 141. O' Brien 1993, 9-43; Kerényi 1975, 148 - 179.

18) Su Giove e il suo rapporto con Creta vd. Olalla 2003, 132.

nuziale, *in habitu nubentis virginis*, che collocarono davanti al tempio, *temploque preposuere suo* (IV, 3).

Boccaccio considera Giunone una divinità che attinge la sua luce riflessa dal matrimonio con Giove, il sommo re, *Hec tandem regi magno nupta...*, *non modicum et ipsa splendoris consecuta est*, e si sofferma sulla sua crescente potenza e fama, *excrescente eius in dies imperio atque fama*, che resero illustre il suo nome *nomen ipsius efferente*, in lungo e in largo, *longe lateque* (IV, 4), come ci dice caratteristicamente.

Attribuendo nuovamente la responsabilità del fatto che Giunone da regina mortale fu resa regina del cielo, *celi regina facta est, que mortalis regina fuerat*, alle creazioni dei poeti e alla illogica generosità degli antichi, *poeticis fictionibus et insane antiquorum liberalitate*, Boccaccio espone poi le prerogative assegnate a Giunone in quanto preposta al regno e alle ricchezze dell'Olimpo, *Olympi regnis eam divitiisque prefecere*, cioè la tutela dei diritti coniugali, *et illi coniugalia iura*, e la protezione delle partorienti¹⁹, *atque parientium auxilia commisere*. Lo scrittore sceglie a questo punto di non elencare altre competenze della dea anche se, afferma, potrebbe aggiungerne ancora molte, *et alia longe plura*, che sono tuttavia più risibili che credibili (IV, 5).

Boccaccio completa la sua presentazione di Giunone fornendo informazioni riguardanti il suo culto in Grecia e a Roma. Valuta negativamente l'affermarsi di tali forme di venerazione come un fenomeno nemico del genere umano, *sic humani generis hoste suadente*, testimonia che ovunque furono eretti in suo onore molti templi, numerosissimi altari, *multa illi undique constructa sunt templa, altaria plurima*, ma anche consacrati sacerdoti, istituiti giochi e cerimonie sacre,

19) vd. Bell 1991, 269.

sacerdotes, ludi et sacra secondo il costume antico, *more veteri instituta*. In particolare, con riferimenti selettivi alla Grecia antica, *ut de reliquis taceam*, oltre a Samo, *post Samos*, mette in relazione il culto della dea con gli Argivi²⁰, *ab Argivis Achaye populis*, e con i Cartaginesi²¹, *et a Cartaginiensibus*, accennando brevemente alla sua venerazione diffusissima e di lunga durata, *celebri venerazione...diu honorata est*. Sostiene che fu portata a Roma dai Vei, *postremo a Veiis Romam delata*, e collocata in Campidoglio²², nel tempio di Giove, *in Capitolio in cella Iovis optimi maximi*, accanto al marito, *non aliter quam viro iuncta suo, locata*. Boccaccio conclude la presentazione della dea con un commento sulla sua denominazione latina che esprime il rango regale, *sub vocabulo Iunonis regine*, attribuitole dai Romani che ne celebrarono il culto molto a lungo, *a Romanis, rerum dominis, cerimoniis multis et diu culta est*, fino all'inizio dell'era cristiana, *etiam postquam in terris comparuit Deus homo* (IV, 6).

VI. DE MINERVA

Nel sesto capitolo del suo *De mulieribus claris*, che porta l'epigrammatico titolo *De Minerva*²³, Boccaccio presenta l'antica dea²⁴ con il suo nome latino e il noto appellativo di

20) Sul culto tributato a Giunone dagli Argivi vd. Olalla 2003, 143; O' Brien 1993, 113 -165; Kerényi 1975, 115-127.

21) Cfr. Kerényi 1975, 35.

22) Sul culto di Giunone a Roma vd. Bell 1991, 269; Grimal 1991, 743.

23) Cfr. Cicero, *De natura deorum*, III, 21, 53; 23, 59; Livius, *Ab urbe condita*, VII, 3-7; Lucanus, *Bellum Civile*, IX, 350; Lactantius, *Divinae institutiones*, I, 17, 12-13; 18, 22-23; Eusebius, *Chronicon*, 30, 21-26; 42, 11-14; Augustinus, *De civitate Dei*, XVIII, 8-9.

24) Sulla tradizione mitologica di Minerva vd. Pomeroy 2008, 31. Deacy - Villing 2001; Leeming - Page 1994, 135-138; Gantz 1993, 83-87; Bell 1991, 84-88, 308-309; Grimal 1991, 44-46, 756; cfr. Graf 2001, 127 -139.

*Pallade*²⁵, come una vergine che godeva di una fama tanto vasta, *virgo tanta claritate conspicua fuit*, da far credere agli uomini stolti che non avesse avuto una origine mortale, *ut non illi fuisset mortalem originem stolidi arbitrati sint homines*. Dicono che fece la sua comparsa sulla terra - continua lo scrittore - vicino al lago Tritonio²⁶, *Aiunt quidem hanc...apud lacum Tritonium primo visam in terris et cognitam*, non lontano dal golfo della piccola Sirte²⁷, *haud longe a sinu Syrtium minori*, al tempo del re Ogige²⁸, *Ogigii regis tempore*. L'interpretazione di Boccaccio relativa alla nascita di Minerva/Athena collega la sua capacità di compiere molte azioni rimanendo invisibile, *multa facientem vidissent ante non visa*, alla credenza che la dea non fosse nata da una madre, ma dalla testa di Giove²⁹, *absque matre ex Iovis*, e che fosse caduta dal cielo, *et celo lapsam creditum est*, credenza diffusa non soltanto presso i rozzi Africani, *non solum apud rudes Affros*, ma anche presso i Greci che a quei tempi superavano tutti gli altri popoli in saggezza, *verum apud Grecos, qui ea tempestate prudentia anteibant ceteros* (VI, 1).

Boccaccio insiste sull'errata credenza dell'origine divina di Minerva, sottolineando che quanto più essa rimaneva nascosta, *quanto occultior eius fuit origo*, tanto più credibile diventava tale ridicolo errore, *cui ridiculo errori tanto plus fidei*. Aggiunge poi che la più assurda fra tutte le credenze, *hanc ante alia*, vuole che la dea godesse di una eterna e verginale

25) Sull'appellativo "Pallade" vd. Gantz 1993, Grimal 1991, 524.

26) La tradizione mitologica collega Atene con il lago Tritonio che viene collocato in Libia, Grimal 1991, 44.

27) Si tratta di un golfo in Libia.

28) Si tratta del re Ogige della Beozia, o, secondo un'altra versione, di uno dei Titani vd., Grimal 1991, 709.

29) Sulla strana nascita di Minerva dalla testa di Giove vd. Bell 1991, 84; Grimal 1991, 44.

giovinezza,³⁰ *voluere perpetua floruisse virginitate*, e che per rendere tale affermazione più convincente, *quod pleniori credatur fide*, si creò il mito che Vulcano/Efesto, il dio del fuoco, cioè dell'ardore della concupiscenza, *finxere Vulcanum, ignis deum, id est concupiscentie carnis fervorem*, avesse lottato a lungo con lei e ne fosse stato sconfitto, *diu cum ea luctatum superatumque* (VI, 2).

Continuando la sua trattazione, lo scrittore elenca le invenzioni attribuite a Minerva, prima delle quali la lavorazione della lana, *Heius insuper...lanificium inventum fuisse volunt*, un'arte del tutto sconosciuta fino ad allora, *incognitum omnino omnibus ante*. La dea mostrò in che ordine la lana dovesse essere prima ripulita dalle impurità, *ostenso quo ordine purgata superfluitatibus lana*, poi ammorbidita da denti di ferro (evidentemente di un pettine), *earque dentibus mollita ferreis*, messa sulla rocca, *apponeretur colo*, e infine filata con le dita, *atque demum digitis deduceretur in filum*. Inventò poi l'arte della tessitura³¹, *textrine escogitavit offitium*, e insegnò in che modo si intrecciano i fili, *docuit quo pacto internecterentur invicem fila*, si uniscono tirando il pettine, *et tractu pectinis iungerentur* e il tessuto viene infine rinforzato, *et calce solidaretur intextum*. In onore della sua invenzione, *In cuius opificii laudem*, si narra la famosa gara fra la dea e Aracne di Colofone³² (*pugna illa insignis eiusdem et Aragnis colophonie recitatur* (VI, 3-4).

30) Gli antichi credevano che Minerva fosse rimasta vergine e tramandarono il mito della sua resistenza a Vulcano; vd. Gantz 1993, 86; Bell 1991, 84; Grimal 1991, 46.

31) Sull'invenzione della tessitura da parte di Minerva vd. Gantz 1993, 85.

32) Aracne di Colofone, in Lidia, si distingueva per la sua abilità nella tessitura e nel ricamo. Gareggiò con Minerva che la trasformò in ragno; vd. Leeming - Page 1994, 137; Gantz 1993, 86; Bell 1991, 85; Grimal 1991, 97.

Viene poi citata la massima invenzione di Minerva, *insuper...haec invenit*, fino ad allora sconosciuta agli esseri mortali, *eo usque mortali bus inauditum*, l'uso dell'olio³³, *usum... olei*. Insegnò agli Ateniesi a frantumare le olive con una mola, *docuitque Acticos bachas mola terere* e a spremerele nei frantoi, *trapetisque premere*. Poiché l'invenzione di Minerva si rivelò straordinariamente utile, *quia multum utilitatis afferre visum sit*, lo scrittore ritiene che per questo la dea avesse riportato la vittoria nella gara con Nettuno (Posidone) per dare il proprio nome alla città di Atene³⁴, *Quod..., ei adversus Neptunum in nominandis a se Athenis attributa victoria creditur* (VI, 4).

Fra le opere di Minerva sono inoltre da annoverare l'uso della quadriga, *Volunt etiam huius fuisse opus, cum iam quadrigarum prima repperisset usum*, la costruzione di armi di ferro, *ferrum in arma arte convertere*, la protezione del corpo mediante le armature, *armis corpus tegere*, lo schieramento ordinato dei combattenti, *aciem bellantium ordinare*, e l'insegnamento delle norme che regolano le battaglie³⁵, *et leges omnes, quibus eatur in pugnam, edocere* (VI, 5).

Boccaccio riferisce anche la tradizione secondo cui Minerva avrebbe scoperto i numeri³⁶, *Dicunt preterea eam numeros invenisse*, e li avrebbe messi nell'ordine che si osserva ancora ai suoi giorni, *et in ordinem deduxisse, quem in hodiernum usque servamus*. Si credeva inoltre che la dea avesse costruito dalle zampe di alcuni uccelli, o meglio dalle canne

33) Sulla produzione dell'olio e il rapporto della dea con la coltivazione dell'ulivo vd. Grimal 1991, 46.

34) La dea gareggiò con Nettuno (Posidone) per il nome da dare alla città di Atene, Bell 1991, 85; Grimal 1991, 46.

35) Su Minerva come divinità guerriera e il suo rapporto con le armi vd., Bell 1991, 85.

36) La dea inventò i numeri e il loro ordine, Bell 1991, 308.

delle paludi, *ex osse cruris alicuius avis, seu ex palustri potius calamo*, flauti e zampogne pastorali³⁷, *eam tibias seu pastorales fistulas primam composuisse credidere*, che aveva poi scagliato dal cielo sulla terra, *easque in terras ex celo deiecisse*, perché il soffiarvi le gonfiava il collo e le deformava il viso, *eo quod flantis redderent turgidum guctur et ora deformia* (VI, 6).

Lo scrittore mette in rapporto il così gran numero d'invenzioni, *ob tot comperta*, con il fatto che l'antichità, sempre prodiga di divinità, *prodiga deitarum larginatrix*, *antiquitas* considerò Minerva la dea della sapienza e della saggezza, *eidem sapientie numen attribuit*, e chiarisce che per questa ragione gli Ateniesi presero da lei il nome, *Quo intuitu tracti, Athenienses ab ea nuncupati*. Poiché, infatti, gli abitanti di Atene avevano una naturale inclinazione agli studi, *et eo quod civitas studiis apta videtur*, con cui ciascuno sarebbe diventato saggio e sapiente, *per que quisque fit prudens et sapiens*, la considerarono loro protettrice, *eam in suam sumpsere tutelam* e le dedicarono l'acropoli, *eique arcem dicavere*. Eressero un gigantesco tempio³⁸ a lei dedicato, *ingenti templo constructo suoque nomini consacrato*, e al suo interno la raffigurarono in una statua con lo sguardo severo, in *eodem illam effigiavere oculis torvam*, perché raramente è dato conoscere a quale fine siano rivolte le intenzioni del sapiente, *eo quod raro noscatur in quem finem sapientis tendat intentum*, con un elmo³⁹, *galeatam*, per indicare che le decisioni dei sapienti sono nascoste e protette, *volentes ob id sapientum tecta et armata significari consilia*, vestita di una corazza, *indutam lorica*, perché in tal

37) Sull'invenzione degli strumenti musicali vd. Gantz 1993, 86.

38) Sul tempio e sulla statua della dea sull'Acropoli vd. Olalla 2003, 43-46; Bell 1991, 8-87.

39) La lancia, l'elmo e l'egida erano i suoi simboli, Gantz 1993, 84-86; Grimal 1991, 46.

modo il sapiente è sempre protetto dai colpi della sorte, *eo quod ad quoscunque fortune ictus armatus sit sapiens*. La dea, inoltre, brandiva una lancia lunghissima, *longissima munitam hasta*, per far comprendere quanto lontano arriva la freccia del sapiente, *ut comprehendatur sapientem in longinquo spicula figere*, ed era protetta da un'egida di cristallo recante la testa della Gorgone⁴⁰, *preterea cristallino egide, et in eo Gorgonis caput infixum protectam*, a significare che per gli uomini sapienti tutte le coperture sono trasparenti, *pretendentes ob hoc lucida sapienti omnia esse tegumenta*, e che loro sono protetti da tanta astuzia serpentina, *eosque serpentina semper astutia adeo premunitos*, che le persone ignoranti rimangono pietrificati alla loro vista, *ut saxei eorum intuitu videantur ignari*. Avevano posto a sua protezione anche una civetta⁴¹, *eiusque in tutelam noctuam posuere*, per indicare che le persone sagge vedono altrettanto bene nel buio come alla luce, *firmanes prout in luce, sic in tenebris videre prudentes* (VI, 7).

Dopo la dettagliata descrizione della dea, Boccaccio fornisce informazioni sulla diffusione del culto di Minerva in tutto il mondo e in particolare a Roma⁴², sempre riferendosi alla sua dimensione divina. Racconta inoltre che la fama di questa donna, *Tandem huius mulieris fama*, e la venerazione di cui godeva in quanto dea, *atque numinis reverentia*, ebbero una diffusione talmente vasta, *se adeo longe lateque diffudit*, favorita anche dalle errate credenze degli antichi, *tantumque favit illi veterum error*, che quasi in tutto il mondo vennero eretti templi a lei consacrati, *ut fere per universum eius in*

40) Sullo scudo c'era la testa della Gorgone, che le era stata offerta da Perseo, Gantz 1993, 85; Grimal 1991, 46.

41) L'uccello a lei sacro è la civetta, Grimal 1991, 46.

42) Sul santuario di Minerva a Roma e sul suo culto vd. Bell 1991, 308 -309; Grimal 1991, 756.

honorem templa construerentur, e celebrate feste⁴³ in suo onore, *et celebrarentur sacra*. Arrivarono al punto di dedicarle perfino un santuario in Campidoglio accanto a quello di Giove, *Eoque usque conscenderet, ut in Capitolio penes Iovem optimum maximum cella dedicaretur eidem*, collocandola così tra le più importanti divinità di Roma, *et in potissimos Romanorum deos*, e considerandola regina e dea al pari di Giunone, *cum Iunone regina et ipsa dea pariter haberetur* (VI, 8).

Boccaccio completa il capitolo riferendo anonime ma importanti testimonianze, *Sunt tamen nonnulli gravissimi viri asserentes*, che attribuiscono non alla sola Minerva ma a più dee⁴⁴ le invenzioni di cui si è parlato, *non unius Minerve sed plurium que dicta sunt fuisse comperta*. E con l'arguzia che lo contraddistingue, lo scrittore si mostra disposto ad accettare questa versione dei fatti, *Quod ego libenter assertiam*, per aumentare il numero delle donne illustri, *ut clare mulieres ampliores sint numero* (VI, 9).

VII. DE VENERE CYPRIORUM REGINA

Nel settimo capitolo del suo *De mulieribus claris*, l'Autore presenta Venere/Afrodite⁴⁵, regina dei Ciprî, come indica anche il titolo *De Venere Cypriorum regina*⁴⁶. Riferisce tre diverse versioni riguardanti la sua origine e rivela la causa della sua fama secondo il consueto metodo da lui seguito. Testimonia,

43) Sulle testimonianze riguardanti il culto di Minerva vd. Karanika 2001, 277-291.

44) Cfr. Kolsky 2003, 68.

45) Sulla figura di Venere nelle opere minori in volgare di Boccaccio vd. Hollander 1977. Sull'immagine di Venere nei poeti greci e latini, Bing - Cohen 1991.

46) Cfr. Cicero, *De natura deorum*, II, 20, 53; III, 23, 59; Ovidius, *Metamorphoses*, IV, 171-189; Lactantius, *Divinae institutiones*, I, 17, 10; Justinus, *Epitoma Historiarum philippicarum Pompei Trogi*, XVIII, 5,4.

cioè, l'opinione di coloro che ritenevano Venere una donna di Cipro⁴⁷, *Venerem cyprianam fuisse feminam quorundam arbitratur opinio*, e i dubbi espressi da molti riguardo ai suoi genitori, *de parentibus autem a nonnullis ambigitur*. Alcuni, infatti la consideravano figlia di un certo Ciro e di Syria, *Nam alii eam Cyri cuiusdam et Syrie volunt filiam*, mentre per altri era figlia di Ciro⁴⁸ e Dione⁴⁹, una donna di Cipro, *quidam vero Cyri et Dyonis cyprie mulieris*. Secondo Boccaccio ci furono anche quelli che, per esaltare la fama della sua bellezza, *reor ad extollendam eius pulchritudinis claritatem*, affermarono che era figlia di Giove e della predetta Dione, *Iovis et Dyonis predictae genitam asserunt*. Lo scrittore chiarisce di aver scelto di includerla fra le donne illustri, *Sane...eam inter claras mulieres...describendam censui*, indipendentemente da chi fosse suo padre, *ex quocunque sit patre genita*, molto più per la fama della sua bellezza, *potius ob illustrem eius pulchritudinem*, che per le sue disdicevoli invenzioni *quam ob dedecorosum inventum* (VII, 1-2).

Per illustrare la sua ammaliante bellezza, Boccaccio osserva che nessuno poteva credere, *ut sepe falleretur credulitas*, allo splendore che irradiava il suo viso armonioso, *Tanto igitur oris decore*, e alla grazia dell'intero suo corpo, *totius corporis venustate emicuit*. Alcuni sostenevano che fosse la stella stessa del cielo⁵⁰, *Nam quidam illam ipsum celi sydus...dicebant*, che chiamiamo Venere, *quod Venerem nuncupamus*, altri invece

47) Sulla nascita di Venere a Cipro e le varie versioni riguardanti la sua origine vd. Pomeroy 2008, 33; Dalby 2006, 9 -18; Gantz 1993, 99-101; Bell 1991, 53 -57; Grimal 1991, 122 - 123.

48) La menzione di Ciro come padre di Venere non viene testimoniata dalle fonti.

49) Dione è una delle dee della prima generazione vd. Grimal 1991, 186.

50) Sulla costellazione di Venere e la sua caduta dal cielo cfr. Dalby 2006, 125 -126.

che fosse una creatura celeste, *alii eam celestem feminam*, caduta sulla terra dal grembo di Giove, *in terras ex Iovis gremio lapsam*. Ben presto però, ci narra lo scrittore, tutti, accecati da una funesta tenebra, *Et breviter omnes, tetra obfuscata caligine*, affermarono che era una dea immortale, *immortalem asserebant deam*, nonostante sapessero che era nata da una donna mortale, *quam sciebant a mortali femina editam*, e asserivano con grande convinzione che era la madre dell'amore infausto, *eamque infausti amoris, ... genitricem totis nisibus affirmabant*, che chiamavano Cupid⁵¹, *quem Cupidinem vocitabant*. Né le mancavano le arti, *nec illi... deerant artes*, per catturare con vari gesti e moine, *variis gesticulationibus*, la mente degli stolti che la guardavano, *intercipiendi stultorum intuentium mentes* (VII, 3-4).

Focalizzando gli effetti negativi del potere di Venere, *Quibus agentibus meritis eo usque itum est*, Boccaccio afferma che essi rendevano gli uomini incapaci di resistere alla sua lascivia, *nequeuntibus obsistere obscenitatibus mulieris*, che lui descriverà in seguito solo sommariamente, *quas evestigio, non tamen omnes, scripturus sum*; e che per tali effetti si arrivò a ritenere Venere figlia di Giove e quindi dea, e perfino la più venerata, *et Iovis filia et ex deabus una etiam venerandissima habita sit*. Il suo culto con offerte d'incenso era molto diffuso *thure solo placata est*, non soltanto a Pafo⁵², l'antichissima città dei Cipri, *Nec solum apud Paphos, vetustissimum Cypriorum oppidum* - perché lì credevano che anche da morta quella donna dissoluta godesse dell'odore, *nam mortuam et incestuosam feminam eo delectari existimabant odore*, proveniente dai luridi postriboli dove si rotolava quando era in vita, *que vivens in prostibulorum volutabatur spurcitie*, - ma anche presso altri

51) Su Eros-Cupido vd. Grimal 1991, 216 - 218.

52) Su Venere e Pafo vd. Bell 1991, 56.

popoli e presso i Romani, *verum et apud nationes reliquas et Romanos*, i quali già un tempo le avevano eretto un tempio dedicato a *Venus Genetrix, Venus Verticordia*⁵³, *qui templum ei sub titulo Veneris genitricis et Verticordie...struxere...olim*, e denominato con altri titoli, *aliisque insignibus* (VII, 5-6).

L'immagine negativa di Venere è completata dai racconti riguardanti i suoi due matrimoni. Si credeva che avesse sposato due uomini, *Hanc duobus nupsisse viris creditum est*, ma non era certo chi fosse stato il primo, *cui primo, non satis certum*. Come credono alcuni, *Ut placet aliquibus*, sposò prima Vulcano⁵⁴, re dei Lemnii, *Nupsit ergo ante Vulcano Lemniorum regi*, e figlio del cretese Giove, *et Iovis cretensis filio*. Dopo la morte di Vulcano, *quo sublato*, sposò Adone⁵⁵ re di Cipro, figlio di Cinara e Mirra⁵⁶, *nupsit Adoni, filio Cynare atque Myrre, regi Cypriorum*. Boccaccio ritiene più verosimile che il primo marito fosse stato Vulcano, *Quod verisimilius michi videtur*, e non Adone, *quam si primum virum Adonem dixerimus*. Con un discorso serrato lo scrittore commenta che la dea fu condotta fino a quel punto o dalla sua indole viziosa, *seu complexionis sue vitio*, o dall'influsso della regione, *seu regionis infectione*, in cui regnava la licenziosità, *in qua plurimum videtur posse lascivia*, o infine dalla malizia della sua mente corrotta, *seu mentis corrupte malitia factum est*. Ne conseguì che dopo la morte di Adone, *Adone mortuo*, Venere si abbandonò a una così smodata brama di lussuria, *in tam grandem luxurie pruritum lapsa est*, che a chi non aveva gli occhi offuscatis, *non obfuscatis oculis*, sembrò

53) Sul culto di Venere a Roma e sugli appellativi latini *Venus Genetrix, Venus Verticordia* vd. Bell 1991, 430 -431.

54) Su Venere e le sue nozze con Vulcano vd. Dalby 2006, 21-40; Gantz 1993, 101; Bell 1991, 54; Grimal 1991, 123.

55) Su Venere e il suo rapporto con Adone vd. Dalby 2006, 63 -79; Gantz 1993, 102 -103; Bell 1991, 55; Grimal 1991, 124.

56) Vd. Grimal 1991, 359 -360, 467.

che avesse macchiato lo splendore della sua bellezza con il suo incessante fornicare, *ut omnem decoris sui claritatem crebris fornicationibus...maculasse videretur*. Nelle regioni vicine era già noto, *cum iam adiacentibus regionibus notum foret*, che il suo primo marito Vulcano l'aveva sorpresa con un soldato, *eam a Vulcano, viro primo, cum armigero compertam*; da questa circostanza sarebbe nato il mito del suo adulterio con Marte/Ares⁵⁷, *ex quo creditum fabulam adulterii Marti set eiusdem sibi comperisse locum* (VII, 7-8).

Boccaccio presenta come culmine della peccaminosa vita della dea l'istituzione della prostituzione. Racconta in proposito che Venere, per mondare un po' la sua fronte impudica dalla vergogna, *ut ab impudica fronte paulum ruboris abstersisse videretur*, e per offrire a se stessa maggiore giustificazione della propria lascivia, *et lasciviendi sibi ampliore concessisse licentiam*, escogitò una indicibile nefandezza, *infanda turpitudine excogitata*, e per prima istituì, come si dice, la prostituzione pubblica, *prima, ut aiunt, meretrice publica adinvenit*, fondò postriboli, *et fornices instituit*, e spinse le donne sposate ad entrarvi, *et matronas inire compulit*. Questa così deprecabile costumanza dei Ciprii, *quod satis execranda Cypriorum consuetudo*, durò per molti secoli, *in multa protracta secula testata est*. Per lungo tempo furono usi mandare le loro giovani vergini sui litorali⁵⁸, *servavere quidem diu mictere virgines suas ad litora*, perché giacessero con i forestieri⁵⁹, *ut forensium uterentur concubitu*, e così offrivano a Venere il

57) Secondo il mito Vulcano sorprese Venere mentre amoreggiava con Marte. Leeming - Page 1994,140 -141; Gantz 1993, 101; Bell 1991, 54; Grimal 1991,123.

58) La versione secondo cui le giovani di Cipro si prostituivano sui litorali e porta a Giustino, Λεντάκης 1992³, 79-80.

59)Riguardo alla diffusione e l'istituzione della prostituzione a Cipro da parte di Venere cfr. Herodotus, *Historiae*, 1,199.

fiore della loro verginità, *et sic future castitatis sue libamenta persolvisse viderentur Veneri*, e ottenevano in tal modo la dote per le loro nozze, *et suas in nuptias quesisse dotes*. Questa odiosa stoltezza si diffuse in seguito anche fra i popoli italici, *Que quidem abominanda stultitia postea penetravit ad Ytalos usque*, e si dice che la stessa cosa facessero un tempo anche gli abitanti della Locride⁶⁰, *cum legatur hoc idem aliquando fecisse Locrenses* (VII, 9-11).

CONCLUSIONE

Lo scrittore attinge la materia trattata dai miti tramandati dagli antichi scrittori greci e latini. Le sue fonti sono Omero, Esiodo, Virgilio, Ovidio⁶¹, Apollodoro, Cicero, Plinio, Livio, Valerio Massimo, Servio, Tacito ed altri, ma anche scrittori di epoca successiva, Giustino, Lattanzio, Orosio⁶²; Boccaccio ha anche la possibilità di consultare la ricca biblioteca privata di Petrarca⁶³ e quella del monastero di Monte Cassino, e sulla base di questo ricco materiale egli compone in latino il suo personale racconto sulle tre antiche divinità. Le sue scelte linguistiche si distinguono per purezza e precisione, rivelano la sua ottima conoscenza del latino⁶⁴, seguono le tendenze del tardo Medioevo e del primo Umanesimo e offrono lo spunto per un ulteriore studio più approfondito.

Lo scrittore struttura con coerenza la presentazione delle tre antiche divinità. Intitola i rispettivi capitoli con il

60) Sulla diffusione della prostituzione presso gli abitanti della Locride vd. Λε-
ντάκης 1992³, 206.

61) Cfr. Barchiesi - Hardie 2010, 78 -86.

62) Boccaccio 2001, cit., xvii -xviii; cfr. Kolsky 2003, cit., 39-58.

63) Στάικος 1996, 215-218.

64) Vd. Zaccaria 1965, 229-246.

nome latino delle dee e con la loro qualità caratteristica. Più precisamente, Giunone viene presentata come dea dei regni, Venere come regina dei Ciprî, mentre il capitolo riguardante Minerva ha come titolo unicamente il nome del personaggio, sempre nella forma latina. L'Autore fornisce alcune informazioni introduttive sui loro nomi e le loro origini, poi chiarisce la causa della loro fama e rivela il modo in cui l'hanno acquisita. La fama di Giunone dipende da quella di Giove ed è attribuita a fatti casuali, quella di Minerva deriva dalle sue numerose invenzioni, mentre quella di Venere nasce dalla sua ineguagliabile bellezza e dai suoi comportamenti licenziosi⁶⁵.

Boccaccio tratta diffusamente il tema della natura mortale delle tre divinità, attribuisce la loro divinizzazione e il loro culto all'errore degli antichi e dei poeti e considera queste credenze una creazione del mondo pagano. Gli antichi, sostiene lo scrittore, benché conoscessero la natura mortale di queste donne, dimenticavano e sbagliavano. Si fa quindi seguace di Petrarca, che mira a ricostruire il mondo antico a modo suo, cioè ripristinando gli ideali dell'antica Roma nell'ambito di una società cristiana⁶⁶. Influenzato da Orosio, giunge ad una diversa visione dell'antichità dopo la nascita di Gesù⁶⁷ e presenta le antiche divinità come esseri mortali⁶⁸, interpretando la loro dimensione divina come una invenzione dei pagani antichi.

65) Nell'ambito della materia *Influenze greche sulla letteratura italiana del Rinascimento* del Programma di Studi post-laurea "Studi Greco-romani e Greco-italiani (Letteratura – Storia – Civiltà)" del Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana dell'Università di Atene, ho assegnato una prima ricerca sulla presentazione di Minerva e Venere nel *De mulieribus claris* di Boccaccio alla studentessa Evdokia Karàtzali, che ha prodotto un lavoro sull'argomento, attualmente inedito.

66) Reynolds - Wilson 1981, 154.

67) Mc Gregor 1991, 1-7.

68) Cfr., Henrichs 2010, 29-32.

Le descrizioni da lui tracciate contengono i suoi giudizi e le sue riflessioni⁶⁹ e vengono determinate dalle caratteristiche precipue di ciascuna donna, le quali a loro volta rivelano le sue preferenze. In particolare, Giunone non si distingue per l'importanza delle sue azioni e pertanto vengono messe in luce soprattutto la sua parentela con Giove e le prerogative che da questa le derivano, riferite comunque in poche righe (regina dei cieli, protettrice del matrimonio e delle partorienti ecc.). La maggior parte delle notizie fornite riguardano principalmente gli anni della sua infanzia a Samo e il suo culto in quell'isola, mentre alla fine si accenna brevemente alla sua venerazione da parte degli Argivi, dei Cartaginesi e dei Romani.

Boccaccio fa una presentazione particolarmente dettagliata di Minerva. A parte il racconto sulla sua strana nascita, si concentra sulle sue eccezionali capacità e le sue importanti invenzioni. Elenca nei particolari l'invenzione della filatura, della tessitura, della coltivazione dell'olivo, della quadriga, delle armature da guerra, dei numeri, del flauto. Collega il suo nome, la sua indole e il suo culto alla città di Atene, parla dei suoi simboli, della diffusione della sua fama, con particolare riguardo al culto riservatole dai Romani. La sua analitica descrizione tradisce chiaramente la preferenza dello scrittore per la divinità più produttiva e sapiente e concorda con la sua convinzione che le donne devono essere celebrate quando mostrano spirito virile, intelligenza, coraggio e osano compiere azioni difficili anche per gli uomini⁷⁰.

La presentazione di Venere viene fatta alla luce negativa della sua vita dissoluta, e lo scrittore, sempre caustico nei riguardi delle donne lascive⁷¹, si concentra sul cattivo uso

69) Boccaccio 2001, xvii.

70) Boccaccio 2001, 8-9; cfr. Franklin 2006, 28 -29; Benson 1992, 15-16.

71) Boccaccio 2001, xviii.

della sua bellezza. Sono riportate le versioni della tradizione mitologica relative alla sua origine, il suo legame materno con Cupido, i due matrimoni con Vulcano e Adone. Il suo culto riguarda la città di Pafos a Cipro, dove la dea stessa si prostituiva e spingeva le donne a unioni carnali proibite, e viene infine considerata responsabile dell'affermarsi della prostituzione pubblica e della sua diffusione presso i popoli italici e gli abitanti della Locride. Le notizie sul culto tributato dai Romani non vengono riportate alla fine del capitolo, come nel caso delle altre divinità, e si limitano a un breve accenno agli appellativi riservati alla dea.

Boccaccio si accosta alla figura di Giunone per il suo alto rango, a Minerva per la sua azione e a Venere per la sua bassezza morale, delinea le loro personalità e palesa la propria personale visione dei personaggi. Ne mette in luce qualità e debolezze, ne riconosce la fama, e liberando le tre figure dalla loro dimensione divina fa conoscere ai lettori cristiani la loro aura mitica.

BIBLIOGRAFIA

Barchiesi A. - Hardie Ph., "The Ovidian career model: Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio" in Ph. Haardie - H. Moore (ed.), *Classical Literary Careers and their Reception*, Cambridge University Press, New York 2010, 59-86.

Bell R.E., *Women of Classical Mythology. A Biographical Dictionary*, Oxford University Press, New York, Oxford 1991

Benson. P., *The inveition of the Renaissance woman: the challenge of female independence in the literature and though of Italy and England*, Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 1992, 10-14.

Bing P. - Cohen R. *Games of Venus. An Anthology of Greek and Roman Erotic Verse from Sappho to Ovid*, Routledge, intr., trad. e note, New York, London 1991.

Boccaccio G., *Famous Women*, ed. & trad. V. Brown, The I Tatti Renaissance Library, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2001, xi.

Branca V., (ed.) *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, v. X: V. Zaccaria, (ed.) *De mulieribus claris*, & trad. ital., Milan 1967; 1970².

Consoli J., *Giovanni Boccaccio: An Annotated Bibliography*, Garland, New York 1992.

Dalby A., *Venus. A Biography*, Getty Publications, Los Angeles 2005.

Deacy S. - Villing A. (ed.), *Athena in the Classical World*, Brill, Leiden 2001

Emmerson R. K., (ed.), *Key figures in medieval Europe: an encyclopedia*, Routledge, New York 2006, 79-84.

Festa N., *Ουμανισμός: Τα κλασσικά γράμματα στην Αναγέννηση*, trad. N. Κυριαζόπουλος, ed. crit. con intr. e

note, Η. και Σ. Αποστολίδη, Τα Νέα Ελληνικά, Αθήνα 2000, 9-11.

Franklin M., *Boccaccio's Heroines: Power and Virtue in Renaissance Society*, Aldershot, Ashgate 2006, 13-21

Gantz T., *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, London 1993.

Graf F., "Athena and Minerva: Two Faces of One Goddess", in S. Deacy - A. Villing (ed.), *Athena in the Classical World*, Brill, Leiden 2001, 127 -139.

Grimal P., *Λεξικό της ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας*, επιμ. Β. Άτσαλος, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1991.

Henrichs A., "What is a Greek God", in J.N. Bremmer - A. Erkshine (ed.), *The Gods of Ancient Greece. Identities and Transformations*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010, 29-32.

Hight G., *Η κλασική παράδοση: Ελληνικές και ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης*, trad. Τζ. Μαστοράκη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2000², titolo dell'originale: *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford University Press, New York – London 1978, 150-155.

Hollander R., *Boccaccio's Two Venuses*, Columbia University Press, New York, 1977.

Karanika A., "Memories of poetic Discourse in Athena's Cult practices", in S. Deacy - A. Villing (ed.), *Athena in the Classical World*, Brill, Leiden 2001, 277 -291.

Kerényi C., *Zeus and Hera. Archetypal Image of Father, Husband, and Wife*, trad. C. Holme, Bollingen Series LXV, v.5, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1975, titolo dell'originale: *Zeus and Hera: Urbild des Vaters, des*

Gatten und der Frau, Studies in the History of Religions, XX, E.J. Brill, Leiden 1972.

Kolsky S., *The Genealogy of Women: Studies in Boccaccio's De mulieribus claris*, Peter Lang, New York 2003, 17.

---, *The Ghost of Boccaccio: Writings on Famous Women in Renaissance Italy*, Late Medieval and Early Modern Studies, 7, Brepols, Tunhout 2005

Leeming D. - Page J., *Goddess. Myths of the Female Divine*, Oxford University Press, New York, Oxford 1994.

Λεντάκης Α., *Ιερά Πορνεία*, Δωρικός, Αθήνα 1992³.

Mc Gregor J. H., *The Shades o Aeneas, The Imitation of Virgil and the History of Paganism in Boccaccio's Filostrato, Filocolo and Teseida*, The University of Georgia Press, Athens, Georgia 1991, 1-7.

McLeod G., *Virtue and venom: Catalogs of Women from Antiquity to the Renaissance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1991, 61.

Kleinhenz C. (ed.), *Medieval Italy: an encyclopedia*, v.1, Routledge, New York 2004, 126-132.

O' Brien J.V., *The Transformation of Hera. A Study of Ritual, Hero, and the Goddess in the Iliad*, Rowman & Littlefield Publishers Inc., Lanham 1993.

Olalla P., *Μυθολογικός Άτλας της Ελλάδας*, Road Εκδόσεις, Αθήνα 2003.

Pomeroy S.B., *Θεές, Πόρνες, Σύζυγοι και Δούλες. Οι Γυναίκες στην Κλασική Αρχαιότητα*, trad. Μ. Μπλέτας, Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2008, titolo dell'originale: *Goddesses, Whores, Wives and Slaves. Women in Classical Antiquity*, New York 1975, 30-36.

Reynolds L.- Wilson N., *Αντιγραφείς και Φιλολόγοι: Τα Ιστορικά της παράδοσης των κλασικών κειμένων*, trad. Ν. Παναγιωτάκη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής

Τραπέζης, Αθήνα 1981, titolo dell'originale: *Scribes and Scholars, A Guide of Greek and Latin Literature*, Oxford University Press, London 1975², 158 – 160.

Robertson N., "Athena Past and Present: An Introduction", in S. Deacy - A. Villing (ed.), *Athena in the Classical World*, Brill, Leiden 2001, 1-25.

Slater P. E., *Greek Mythology and the Greek Family*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1992, 125-136.

Στάικος Κ., *Βιβλιοθήκη: Από την Αρχαιότητα έως την Αναγέννηση και Σημαντικές Ουμανιστικές και Μοναστηριακές Βιβλιοθήκες (3000 π.Χ.-1600 μ.Χ)*, Κωνσταντίνος Σπ. Στάικος, Αθήνα 1996, 215-218.

Zaccaria V., "Appunti sul latino del Boccaccio nel 'De mulieribus claris' ", *Studi del Boccaccio*, v. 3, Firenze 1965, 229-24.

DONNE IN FRANTUMI, GUERRE NON VINTE

Constantina Evangelou
Università Aristotele Salonicco

Comincerò confessando che mi sento piuttosto ‘inadeguata’ rispetto all’argomento odierno, dato che finora non mi ero mai cimentata nei cosiddetti *women’s studies*. Cercherò tuttavia di superare tale insufficienza tramite il mio *know how* filologico, qualunque esso sia¹.

La presente relazione si muove su tre assi ben definiti: a. il concetto dell’intertestualità, ossia i *topoi* letterari che viaggiano attraverso i tempi; b. l’applicazione di eventuali paradigmi teorici nella sociologia della letteratura, che costituisce il mio interesse specifico; c. le numerose teorie sulla scrittura femminile con le conseguenziali ipotesi sociologiche, etnografiche e dei cultural studies *en vogue*. D’altra parte è luogo comune che i gender studies hanno contribuito a degli spostamenti scientifici e metodologici in tutte le discipline umanistiche: il sesso non può essere visto come un’influenza ‘pura’, ‘unica’ e il gender non può essere inteso se non come una serie di combinazioni complesse in rapporto ad altri sistemi identificativi e gerarchici (Καντσά [Kantzà], B. [V.], – Μουτάφη [Moutafi], B. [V.], – Παπαταξιάρχης [Papataxiarchis], E. 2011: 11)

Gli aspetti che concorrono alla definizione teorica dell’intertestualità, sono, in modo particolarmente sintetico (Polacco 1998: 9-10), i seguenti: a. *la concezione della letteratura come sistema*: qualsiasi opera letteraria nasce e si definisce in

1) Ringrazio particolarmente la dottoranda del dipartimento di filologia italiana dell’università Aristotele, Maria Petrucchi, per il prezioso contributo alla revisione del presente testo.

rapporto al sistema letterario preesistente e al di fuori di esso è inconcepibile, non è riconoscibile come tale; b. *la dialettica tra originalità e convenzione*: il testo letterario presuppone sempre il riferimento ad altri testi, la parola letteraria è sempre una parola dialogica, che ha fatto propria la parola altrui; d'altra parte, per affermare se stessa, la parola deve negare le altre, liberarsi da quella che Harold Bloom ha definito "l'angoscia dell'influenza"; c. *Il rapporto tra letterarietà e immediatezza*: il legame dell'opera con le altre opere letterarie appare come un ostacolo alla rappresentazione diretta e non mediata del reale.

Su questa base teorica è interessante individuare *il viaggio* del motivo che ho scelto: l'abbandono della donna da parte del suo amato, presente in un componimento che risale a circa ventitré secoli fa, e la sua *trasformazione* in due testi letterari moderni (entrambi redatti da donne).

Come filologo sono consapevole che le donne scrittrici tendono in particolare verso lo spazio *privato, i luoghi di dentro*, verso la creazione di eroine femminili. Il mio proposito consiste nell'esaminare fino a che punto le donne-eroine della *fiction* si adeguano ai canoni sociali, se, in altre parole, obbediscono o meno a ciò che ogni volta viene considerato come lecito, come socialmente accettabile.

I testi di riferimento sono, nello specifico, una canzone popolare greca, un romanzo italiano e una novella greca, ma prima di passare al commento, vorrei precisare che mi concentrerò esclusivamente sulla trama testuale, attenendomi a ciò che Scholes definisce la 'forza del testo' (Scholes 2005: 43-68), tralasciando cioè le specifiche caratteristiche del genere letterario cui appartengono.

Il nucleo comune ai tre testi è la sottrazione dell'amore, la mancanza di amore e lo stato psicologico di tre donne abbandonate. Anche per questa opzione ci sarebbero delle

obiezioni teorico-metodologiche; non le disconosco, tutt'altro, però, condividendo le idee di Earl Miner inerenti gli studi comparativi-interculturali, credo che il merito di un tale approccio possa essere riassunto nella tesi: 'il paradosso del completamente diverso conduce alla scoperta di legami profondi' (Angenot – Bessière – Fokkema – Kushner 2010: 282).

Ritengo necessario ora un chiarimento teorico sul rapporto problematico *'tra il testo e il mondo'* che emerge dalle riflessioni di Edward W. Said: "La 'testualità' è l'oggetto, in qualche modo, misticheggiante e sterile della teoria letteraria (...)" (Angenot – Bessière – Fokkema – Kushner 2010: 113). L'accusa che Said addebita dunque alla teoria moderna è che da essa si è ereditata un'idea infeconda della testualità, secondo la quale concepiamo il testo letterario, proprio per la sua *letterarietà* e per il suo specifico essere testuale, come completamente estraneo alla realtà. A tale proposito si è sviluppato il noto dibattito tra le tesi di Terry Eagleton e Paul de Man sulla natura della 'letteratura' e della 'retorica'. Eagleton sostiene che "... si possono esaminare allo stesso modo tutte le pratiche semantiche da *Moby-Dick* al Muppet Show, da Dryden a Jean-Luc Goddard, [...] da Bob Dylan a John Milton" (Scholes 2005: 116); Paul de Man, d'altro canto, ribadisce fermamente che la forza testuale viene ricercata nei testi letterari 'migliori', quelli che "resistono" durante la lettura e richiedono delle spiegazioni più approfondite.

È noto che non è cosa semplice decidere come schierarsi nelle diatribe teoriche. Per quanto mi riguarda –nonostante sia indubbiamente sempre utile, oltretutto indispensabile, seguire i *viaggi* della teoria– continua a convincermi l'assioma secondo cui il primo passo verso ogni genere di autonomia critica consiste nell'esercitazione alla *de-limitazione* '(...) alla sovrana autorità

[dei testi] (...)’ (Eco 2002: 12). E’ necessario sentire la forza testuale, sentire il piacere attraverso la sottomissione al testo, per poi mettere in discussione sia il piacere sia la sottomissione. In altre parole la critica comincia con il riconoscimento della forza testuale e termina con lo sforzo di gestirla.

Gli ovvi limiti di tempo mi impediscono di prolungarmi oltre, quindi ritorno ai testi.

La canzone *Dell’abbandonata*. Il motivo della donna abbandonata è antichissimo nella poesia greca e in particolare nel teatro popolare; un manoscritto su questo tema, opera di un poeta ignoto del II sec. a.C., è stato oggetto di studio del filologo Ioannis Sikoutrís (Ιωάννου [Ioannou] 1970: 115-116). Le sei poesie giunte fino a noi dell’*abbandonata* rimandono a tre tipologie morfiche ben definibili: alla prima appartiene la poesia della giovane lasciata dal suo amato seppure incinta; alla seconda le tre canzoni di contenuto analogo che si differenziano solamente nell’incipit; alla terza tipologia, infine, le due poesie che narrano di una donna che, pur completamente devota al marito, viene lasciata per un’altra donna. La cronologia delle poesie è imprecisata; alcune versioni del primo gruppo si ritrovano comunque in manoscritti del XV sec.

Il tema della canzone, appartenente alla seconda tipologia, è elementare ma al tempo stesso denso: la giovane ragazza, probabilmente un’isolana o comunque originaria di una località marina, che non vede l’amato da lungo tempo, prega la madre di chiedere sue notizie ai marinai in sosta al porto. La ragazza, disperata, è tentata di maledirlo, poi se ne pente e infine lo maledice.

La traduzione della canzone, redatta nella metrica greca della terza rima², è approssimativa, ma spero sufficiente³ per accompagnare i successivi commenti.

Tutti il sole guardano, che va verso il tramonto
la figlia malinconica, fissa il mare aperto.
Vede navi che vengono, barchette veleggiare.
–Madre, scendi e chiedigli,, madre, corri e digli,
han visto forse il mio amor, il mio prediletto?
Chissà in che tavoli siede, in che osterie beve
Io lo voglio maledir, ma poi me ne pento;
si spezzasse come vetro, si struggesse come cera
e io passante passerò a chiedergli com'era.

Il componimento appartiene, evidentemente, alla letteratura orale che si sviluppa soprattutto dal IX al XVIII sec. Le canzoni popolari descrivono sentimenti, condizioni, modelli sociali; tramite il loro autore, soggetto a se ma anche portavoce della realtà comunitaria, esse rispecchiano la coscienza e il subconscio collettivo; tutto ciò che viene pronunciato dalla singola persona, riporta anche il modo di pensare della comunità.

2) Όλοι τον ήλιο τον κοιτούν, που πάει να βασιλέψει,
Κι η κόρη οπόχει τον καημό το πέλαγο αγναντεύει.
Βλέπει καράβια κι έρχονται, βαρκούλες κι αρμενίζουν.
–Μάνα, κατέβα ρώτα τους, μάνα, ροβόλα πες τους,
μην είδαν τον ασίκη μου, τον αγαπητικό μου;
Σε τι τραπέζια τρώει ψωμί, σε τι ταβέρνες πίνει;
Θέλω να τον καταραθώ και πάλι τον λυπάμαι,
σαν το γυαλί να ραϊστεί, σαν το κερί να λιώσει,
Κι εγώ διαβάτης να γινώ να τον ρωτώ τι κάνει.

3) Ringrazio vivamente la studentessa Vittoria Ioannidou, del dipartimento di lingua e filologia italiana dell'università 'Aristotele' di Salonicco, per il suo contributo alla traduzione della canzone popolare.

Gli elementi dominanti del mondo femminile, così come viene rappresentato nelle canzoni popolari greche sono, per lo più, il dolore, la tristezza, la perdita.

In questo testo è linguisticamente impressa la conferma della vanificazione, della smentita, del fatto irrevocabile: “la figlia malinconica, fissa il mare aperto. Chissà in che tavoli siede, in che osterie beve?”, motivi tematici che si ritrovano in numerose altre canzoni popolari. Esiste inoltre l’esortazione alla madre: “Madre, scendi e chiedigli, madre, corri e digli” un elemento che aumenta la tensione drammatica⁴. Ci troviamo indubbiamente in una dimensione profondamente psicanalitica: la perdita della persona amata è vista come *piaga*, come mutilazione della ragazza e ciò è dimostrato dal dolore che la maledizione trasforma quasi in odio: “si spezzasse come vetro, si struggesse come cera”.

Il dolore pervaso da sentimenti di odio indica che la donna non può, oppure non vuole, oppure non sa perdere. E forse rivela anche la paura che ogni perdita di una persona cara equivale alla perdita di se stessi, dell’individuo, dell’esistenza stessa. D’altronde secondo la teoria psicanalitica classica, simili manifestazioni rimandano all’aggressività verso la cosa o la persona perduta, rivelando l’ambiguità della persona che ha subito la perdita rispetto all’oggetto della perdita; aggressività che funziona anche come proiezione del senso d’infelicità rispetto alla separazione, alla morte.

La persona che predomina in questi componimenti è la figura materna. Nella nostra canzone la figlia si rivolge alla madre perché la considera il vero, unico appoggio nel suo dolore. Secondo Melanie Klein ogni persona che vive uno stato di perdita, di mancanza o lutto, sforzandosi di *ri-impiantare*

4) C’è da rilevare che la ragazza nubile non può uscire da sola di casa e la madre è colei che fa da tramite tra la figlia e i compagni dell’amato.

dentro di sé la persona amata, in realtà ri-impianta i primi simboli dell'amore, cioè i genitori, e principalmente l'immagine *interiorizzata* della 'buona' madre, il modello per eccellenza, il primo soggetto archetipo dell'amore (Αναγνωστοπούλου [Anagnostopoulou] 2007: 54-55).

Passiamo ora al secondo testo scelto. Si tratta di uno scritto prodotto da una personalità eccitante delle lettere italiane, Elena Ferrante, la cui lettura, anni or sono, mi aveva lasciato una sensazione struggente. Per dirla al modo di Alice Sebold "Ho letto questo romanzo in un giorno, obbligandomi a prendere respiro come fa un nuotatore (...)" (Ferrante 2002: retro della copertina).

La trama: Olga, una donna ancora giovane, serena, appagata, viene all'improvviso abbandonata dal marito, precipitando in un gorgo oscuro, antico. Rimasta con i due figli e il cane, nella tranquilla Torino dove si è trasferita da qualche anno, è risucchiata tra i fantasmi della sua infanzia napoletana (Ferrante 2002: retro della copertina). Alla fine la protagonista riesce a tornare a galla.

Il romanzo è articolato in quarantasette brevi capitoli-cardiogrammi, narrati dalla protagonista costantemente in prima persona. Seguendo le tappe principali del suo percorso, ci si rende facilmente conto della *resurrezione* della *femme rompue*, di questa moderna –o meglio post-moderna– Anna Karenina:

nuova condizione di moglie abbandonata (p.17), dovevo reagire, dovevo organizzarmi (p. 20), volevo essere diversa, non [una] moglie abbandonata con l'amore perduto in cima ai pensieri (pp.20-21), mostrarsi resistente, esserlo (p.22), via da me [...] quel linguaggio. Via da me le donne spezzate (p.23), mi ritrovai sola e spaventata della mia stessa disperazione (p.28), al risveglio li vidi [i bambini] diversi,

come se avessero scoperto che non c'era più nessun luogo sicuro al mondo. Era la stessa cosa che pensavo io, del resto (p.31), Senza lavoro, senza marito, rattrappita, spuntata (p.31), vivevo da sonnambula (p.34), La femme rompue, ah, rompue, rotta un cazzo. Il mio compito, [...] è dimostrare che si può restare sane (p. 62), Con la stessa incredulità mi guardai io. Vidi una donna accanto a un'aiuola, [...]. Sul momento non la riconobbi. Mi spaventai soltanto perché si era preso il mio cuore, che ora le batteva in petto (p. 73), Feci per ingoiare un po' di pillole, volevo dormire sdraiata sul fondo più buio di me stessa (p. 81), [...] per il resto stavo bene. Integra ero, integra sarei rimasta. [...] io sono la vespa che punge, io sono la serpe scura. Io sono l'animale invulnerabile che attraversa il fuoco e non si brucia (p. 83), In realtà sentii soprattutto una vampata d'odio nei confronti di me stessa (p. 88), Ormai quello che volevo sapere l'ho saputo. Piaccio ancora agli uomini. Mario s'è portato via tutto ma non me, non la mia persona, non la mia bella maschera attraente (p. 93), ...non potevo più andare via, tra il quarto piano e il quinto non c'erano più scale, se fossi andata avrei trovato l'abisso (p. 94), il futuro, da un certo punto in poi, è solo necessità di vivere al passato. Rifare subito i tempi della grammatica (p. 102), Forse ero troppo stanca per trattenere il mondo dentro l'ordine consueto (p. 106), Ero abbandonata a tutti i fantasmi, a tutti i terrori (p. 143), ...pensai alla normalità adulta proprio come a un'arte [...]. Dovevo imparare (p. 178), Quella sera, quando Mario andò via, tornai a leggere le pagine in cui Anna Karenina va verso la morte, sfogliai quelle che parlavano di donne spezzate (p. 206), [...] era tempo di tornare alla robustezza dei nessi che annodano insieme gli spazi e i tempi (p. 211).

In un'intervista rilasciata in rete a Stefania Scateni, apparsa sull'Unità (08.09.2002) con il titolo *Elena Ferrante, la*

scrittura e la carne, alla domanda: “[...] la sua scrittura è molto concreta, fisica, *come se il corpo si facesse portatore di parole*. È una scrittura fatta di gesti, quei gesti quotidiani, [...] che poi si spampanano nel momento della ‘malattia’. Insomma *è una scrittura femminile*⁵. Ci sono scrittrici (e anche scrittori) a cui si sente vicina?” Segue la risposta:

Quand’ero molto giovane, puntavo a scrivere *esibendo un polso virile*. Mi pareva che tutti gli scrittori di gran livello fossero di sesso maschile e che quindi *bisognasse scrivere da vero uomo*. In seguito mi sono messa a leggere con molta attenzione la letteratura delle donne e ho sposato la tesi che ogni piccolo frammento in cui fosse riconoscibile una specificità letteraria femminile andasse studiato e messo a frutto. Da qualche tempo però *mi sono scrollata di dosso preoccupazioni teoriche e letture e sono passata a scrivere senza chiedermi più cosa dovessi essere: maschile, femminile di genere neutro*. [...] Per quanto possa sembrare incongruo, il libro che mi ha accompagnato mentre lavoravo ai *Giorni dell’abbandono* è *La principessa di Clèves* di Madame de La Fayette (Ferrante 2003:101-102).

E ancora, rispondendo alla domanda di Jesper Storgaard Jensen: “Qual è il tema che le interessava esaminare con la vicenda di Olga?”, risponde: “*Volevo raccontare una storia di destrutturazione*. [...] In un certo senso la sottrazione dell’amore è l’esperienza comune più vicina *al mito della cacciata dal paradiso terrestre*, è la fine violenta dell’illusione di avere un corpo celeste, è la scoperta della propria

5) Nelle citazioni, le sottolineature in corsivo sono della scrivente.

inessenzialità e deperibilità” (Ferrante 2003:108). Basandoci sulle affermazioni appena citate, mi sembra che si possano ricavare osservazioni utili alla comprensione del *con-testo*; ricordo che la pubblicazione del libro di Judith Butler: *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio* ha costituito un vero e proprio evento per la teoria e la politica del femminismo. Non solo perché ha segnalato uno spostamento determinante nella ricezione gnoseologica delle categorie *istituzionali* fino allora imperanti, non solo perché ha ispirato una politica femmisista-queer combinatoria, oltre le caratteristiche standard della politica dell’identità, ma principalmente perché ha posto in modo enfatico la questione dell’azione e dell’azione sessuale sovversiva (Butler 2009: 217). Mi sembra inoltre interessante il dibattito tra J. Butler e Michel Foucault sulla concezione ed il concetto del ‘sesso’. Menziono brevemente la tesi di Foucault, che mi pare abbia una validità indiscutibile, secondo la quale il sesso è interpretato come *risultato* e non come origine. In luogo del ‘sesso’, causa del piacere carnale, il filosofo francese propone il termine ‘sessualità’: un aperto e complesso sistema storico del linguaggio e del potere, parte di un progetto che mira all’occultamento e di conseguenza alla perpetuazione delle relazioni di potere. Ecco perché la ‘sessualità’ appare non in relazione positiva e sostanziale con il potere, ma come un bisogno su cui il potere cerca di dominare come meglio può; ed è per la medesima la ragione, secondo la sillogistica di Foucault, che il concetto di ‘sesso’ deve essere assolutamente ridiscusso e ri-concepito come *sessualità*.

Tornando al testo della Ferrante, vorrei commentare alcuni tra i numerosi spunti che il testo offre. Ad esempio le proiezioni e i fantasmi equivalgono a degli incubi, se non a veri e propri processi di immedesimazione della protagonista egemone; egemone perché tutto ciò che (le) accade viene

filtrato e riferito esclusivamente secondo il suo punto di vista; così in qualche modo si vendica, anche a livello testuale e rappresentativo, della sconfitta, della delusione subita nella vita *reale*:

Una notte mi tornò in mente una figura nera della mia infanzia napoletana, una donna grossa, energica, che abitava nel nostro palazzo, alle spalle di piazza Mazzini... Era sposata a un uomo di origine abruzzese, rosso di capelli, gli occhi verdi... Poi qualcosa tra i due si guastò. Dopo molto urlare che spesso mi svegliava in piena notte... –grida lunghe e pianti che arrivavano fino alla piazza...– l'uomo se ne andò di casa per amore di una donna di Pescara e nessuno lo vide più. Da allora la nostra vicina cominciò a piangere tutte le notti... La donna perse tutto, anche il nome (forse si chiamava Emilia), diventò per tutti “la poverella”,

cominciammo a parlarne chiamandola così. La poverella piangeva, la poverella gridava, la poverella gridava...’ pp.13-15. Nel corso della narrazione ecco la vicina di casa di ritorno: “...Forse avevo accanto... la donna abbandonata delle mie memorie infantili, la poverella. Era venuta da Napoli a Torino per trattenermi per un limbo della gonna, prima che volassi gi dal quinto piano...” (p. 46-47).

Un'altra prova di intertestualità si riscontra quando Olga trova

il quaderno in cui prendevo appunti per il mio libro era aperto. Sfogliai le ultime pagine. Vi trovai trascritte con la mia calligrafia minuta alcuni brani della *Donna*

*spezzata*⁶ e qualche riga di *Anna Karenina*. Non mi ricordavo di averlo fatto... Possibile che la memoria si stesse sgranando? Non ricordavo nemmeno di aver tracciato segni decisi di inchiostro rosso sotto le domande che Anna rivolge a sé stessa poco prima che il carro ferroviario la urti e la travolga: “Dove sono? Che faccio? Perché?” [...] Quelle parole, ad esempio: non sapevo trovare risposte al punto interrogativo, ogni risposta possibile mi sembrava assurda. Ero smarrita nel dove sono, nel cosa faccio. Ero muta accanto al perché. (pp.118-119).

“Dove sono? Che faccio? Perché?” Parole di Anna, stupidamente motivate dal sospetto che l'amante stia per tradirla, lasciarla. Quali tensioni prive di senno ci spingono a formulare domande di senso” (pp. 147-148).

Un secondo elemento intertestuale che, prese le dovute distanze, evidenzia *affinità* anche con la canzone popolare, è che sia la poverella di Napoli sia Olga maledicono i mariti-traditori:

Si sfregava tra le mani un fazzoletto umido, diceva a tutti che il marito l'aveva abbandonata, [...] *malediceva* l'uomo che le era sfuggito come un animale ingordo su per la collina del Vomero” (p. 15), “Prima si diceva Mario e Olga, ora si dice Mario e Carla. Un brutto male al cazzo gli doveva venire, uno sfregio di tabe, un marciume per tutto il corpo, il malodore del tradimento. (p. 85).

6) Simone de Beauvoir, *Una donna spezzata*, Einaudi tascabili, Torino 2005

Ne *I giorni dell'abbandono* il contesto sociale, inteso come imposizione di un determinato comportamento, non sembra interessare affatto. Olga appare *autonoma*, nel senso che non deve dare conto a nessun altro al di fuori de sé stessa: si tormenta, lotta, pena, agisce, decide avendo come unica guida il proprio essere 'persona', 'creatura', il proprio essere donna. Questa donna spezzata dunque, dopo aver attraversato i luoghi del panico e dello sgomento, dopo essere scesa nell'abisso della sua psiche, alla fine risorge *redenta* grazie all'"accettazione di una condivisione tra la luce e l'ombra", come insegna Luce Irigaray. E anche attraverso "il contatto che permette il ritorno a se stessi, alla dimora di una luce intima ma che si dirige anche verso l'altro, affinché assapori un'altra luminosità: la luminosità che illumina i mortali quando vanno per il loro sentiero" (Irigaray 2007: 186, 188).

Una visione e una prospettiva completamente diverse trovano spazio nel terzo testo preso in considerazione, *La fuga*. È la cronaca di un amore proibito scoppiato come un fulmine tra un impiegato alle poste sposato, giunto ad Amfissa dopo un trasferimento *svantaggioso*, e una bella ragazza diciannovenne considerata 'zitella' dall'arretrata mentalità provinciale. Anna e Apostolis –due persone apparentemente di mondi diversi– sfidano i costumi duri della provincia greca (Focide, Amfissa, luogo povero, arido, crudele) degli anni '50, rivendicando il diritto alla felicità. La felicità tuttavia gli sfugge: nella Grecia post guerra civile, tra memorie angoscianti e delitti vari, in un'atmosfera del tutto intossicata, i nostri protagonisti, mentre il mondo crolla intorno e dentro di loro, cercano una soluzione di vita. Nonostante i condizionamenti della spietata società provinciale, nonostante i giochi del destino, nonostante i dubbi e i rimorsi, la loro fuga è una vicenda che ricorda continuamente ai due amanti il diritto alla libertà personale.

Ma Anna e Apostolis si rendono conto che inseguono un sogno inafferrabile; si rendono conto di cosa significa essere in conflitto con il mondo e il coraggio, la fiducia nella vita e nell'amore non bastano ad assicurare loro neppure un giorno di vera felicità (Triandafíllou [Τριανταφύλλου] 2004: retro di copertina). La fuga si rivelerà più grave di un crimine e un malinteso fatale provocherà il ritorno solitario di Anna alla vita precedente, anche se in sostanza si intravede una fine 'sospesa', 'aperta', non del tutto definitiva. Una fine a metà strada tra i racconti che Umberto Eco definisce racconti 'immodificabili' (Eco 2002: 22) e quelli che rientrano nella problematica post-moderna cioè dall'esito *aperto*.

Si tratta di diciassette brevissimi capitoli, narrati in terza persona –con l'*oggettività* rivendicata dal narratore onnisciente– in stile rigoroso, dorico, denso, pervasi da una tensione mite e sotterranea. È da notare che la voce narrante, anche se in forma attenuata, sembra essere soprattutto quella della ragazza. Le tematiche sono primordiali: la vita quotidiana, l'amore, l'eterna coppia uomo-donna, il tradimento, viste però, grazie al linguaggio asciutto ed essenziale, da una prospettiva originale che rimanda agli albori della creazione. Qualche esempio:

“Sono sposato, padre di due figli, e non vorrei offenderla e nemmeno comprometterla. Che altro so? Che sento di perdere la testa, d'impazzire e che non voglio ostacolare questa mia pazzia. Non mi parli più e nemmeno io le parlerò. Questa è la cosa giusta e onesta. Però non è ciò che voglio” (p. 32)⁷. “L'aspetterò per un'ora, e poi, quando sarò sicuro che lei non verrà, me ne andrò, tanto triste che lei non se lo può nemmeno immaginare. Nemmeno immaginare” (p. 33).

7) La traduzione dei brani è della scrivente.

‘Forse era timido, ma di fatto non lo era; coraggioso non è chi è pronto alla rissa. Il coraggio era un’altra cosa, una cosa calma” (p. 43). Da parte sua la ragazza era alquanto laconica, priva di verbalismi e ricercatezze: “Le veniva da piangere e ridere insieme; da piangere prima” (p. 31), “Cammino sulle mine, ha pensato; non a caso: lì nel posto si rimuovavano mine ovunque. E Anna camminava sulle mine” (p. 36), “lo amava, lo amava; sentiva che lo amava più di quanto una persona possa amare un’altra persona” (p. 74), “tornare a casa, mettersi a letto e restarci fino alla morte” (p. 90), “Anna non urlava mai, si teneva tutto dentro [...] pensava: tieni le paure per te stessa, se devi mostrare qualcosa, mostra coraggio” (p. 93).

Anche Anna possiede un coraggio fuori dal comune rispetto ai costumi esistenti e alla mentalità retrograda dell’epoca. Nonostante le difficoltà, la giovane non si lascia condizionare dall’asfittico ambiente circostante che tenta di soffocare ogni iniziativa sincera non del tutto in sintonia con il contesto generale; decide di ritornare al paese per un fraintendimento, credendo che Apostolis non l’avrebbe raggiunta ad Atene, e non perché condizionata dai pettegolezzi del paese o dalle esortazioni dell’amato padre.

È passata molta acqua sotto i ponti dai tempi della canzone popolare *Dell’abbandonata* commentata poc’anzi; le tre donne-eroine sono accomunate dalla tristezza e dalla disperazione, ma le due protagoniste dei testi del XXI sec. si differenziano rispetto alla loro “antenata” nel modo in cui gestiscono l’imprevista catastrofe. Non le definirei ‘emancipate’ –paradossalmente mi sembra un termine inadeguato, perfino limitativo– ma più mature, e qui parlerei nuovamente dei dati politico-economico-sociali che favoriscono una tale maturità nell’affrontare sventure che tendono a sconvolgere l’essere.

Concludendo, ritengo che la nostra lettura sia indubbiamente ‘perforata’ anche dalla nostra storia personale; in tal modo il nostro soggetto storico incontra i vari soggetti testuali e la rappresentazione diventa luogo di invenzione, dove ogni soggetto costruisce se stesso –o meglio dei suoi pezzi– mediante diverse trasformazioni. Occorre, a mio avviso, scavare *la dentro realtà* testuale con mani nude, occorre che vengano inventati nuovi significati e nuovi modi relazionali tramite la ‘de-strutturazione’ e la ‘scucitura’ delle rappresentazioni; la loro ricucitura da parte nostra, lettori e lettrici, avverrà poi con quegli elementi-fili che costituiscono la tessitura stessa; stando però sempre attenti a guardare non solo il verso corretto della cucitura ma anche il suo rovescio.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

Anagnostopoulou, D., *Rappresentazioni del femminile nella letteratura*, Atene, Patakis, 2007. [In greco Αναγνωστοπούλου, Δ., *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, Αθήνα, Πατάκης, 2007].

Angenot, M. – Bessière, J. – Fokkema D. – Kushner E. (a cura di), *Teoria della letteratura*, Atene, Gutenberg, 2010. [In greco Angenot, M. – Bessière, J. – Fokkema D. – Kushner E., *Θεωρία της λογοτεχνίας*, trad. Δημητρούλια, Αθήνα, Gutenberg, 2010].

Butler, J., *Scambi di genere. Identità, sesso e desideri*, Atene, Alexandria, 2009. [In greco Butler, J., *Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, (trad. Καράμπελας Γ.), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2009].

De Beauvoir, S., *Una donna spezzata*, Torino, Einaudi tascabili, 2005.

Eco, U., *Sulla letteratura*, Milano, Saggi Bompiani, 2002.

Ferrante, E., *I giorni dell'abbandono*, Roma, e/o, 2002.

---, *La frantumaglia*, Roma, e/o, 2003.

Ioannou, G., (a cura di), *La canzone popolare. Paralloghés*, Atene, Ermis, 1970. [In greco Ιωάννου, Γ., *Το δημοτικό τραγούδι Παραλογές*, Αθήνα, Ερμής, 1970].

Irigaray, L., *La strada dell'amore*, Atene, Alexandria, 2007. [In greco Irigaray, L., *Ο δρόμος της αγάπης*, (trad. Γ. Καρανάσιος), Αθήνα, Αλεξάνδρεια 2007].

Kantzà, V., –Moutafi, V.– Papataxiarchis, E., (a cura di), *Studi sul sesso nell'antropologia e la storia*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια 2011. [In greco Καντσά, Β.– Μουτάφη, Β.– Παπαταξιάρχης, Ε., *Μελέτες για το φύλλο στην*

ανθρωπολογία και την ιστορία, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2011].

Polacco, M., *L'intertestualità*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1998.

Scholes, R. E., *La forza del testo*, Atene, Paraferalia-Tupothito, 2005. [In greco Scholes, R. E., *Η δύναμη του κειμένου*, (trad. Μπέλλα Ζ. Κ.) Αθήνα, Παραφερνάλια-Τυπωθήτω, 2005].

Triandafyllou, S., *La fuga*, Atene, Melani, 2004. [In greco Τριανταφύλλου, Σ., *Η φυγή*, Αθήνα, Μελάνι 2004].

CORPO, FEDE E IDENTITÀ FEMMINILE NEL CRISTIANESIMO ANTICO

Roberta Franchi
University of Aarhus

La perfezione umana nel pensiero classico spetta agli uomini. La donna per sua natura è caratterizzata da debolezza, mentre l'uomo dalla virtù e dalla forza¹; non a caso, sulla base di una falsa paraetimologia i Latini connettono *mulier* a *mollities*, mentre il sostantivo *vir* con *virtus* e *vis*². Analogamente in greco vi è uno stretto legame tra il termine *andreia* “coraggio, valore” e *anēr* “uomo”. La mancanza di forza fisica, la debolezza connotano la donna anche in ambito ebraico. Da parte sua Filone di Alessandria, esegeta giudeo-ellenistico, scrive che l'uomo è la ragione, la mente e la razionalità, mentre la donna è sensazione³; sul piano etico ne consegue che se nell'uno risiede la virtù, nell'altra alberga il vizio, giacché la donna appare incapace di arginare con il ragionamento le emozioni ricevute dai sensi, per mostrarsi pronta, invece, a lasciarsi travolgere. Se questi sono gli elementi peculiari dell'umanità al femminile, la donna eccezionale, capace di elevarsi al di sopra della propria natura e di distinguersi dalle altre, non può che essere definita “virile”: perché le sue azioni possano essere valutate in maniera positiva deve diventare uomo. In questa linea di rivalutazione soprattutto lo Stoicismo ha prospettato la necessità di un'educazione uguale sia per gli uomini sia per le donne. E' Musonio Rufo, filosofo stoico del I sec. d.C.,

1) Per un'analisi di queste tematiche cfr. Giannarelli 1980:13-25; Mazzucco 1989.

2) Cfr. un frammento di Varrone conservato da Lattanzio, *De opif. Dei* 12,17.

3) Cfr. Filone, *Quaest. in Gen.* 1,46; 3,3. Vd. al riguardo Baer 1970:38-41.

uno dei sostenitori della sostanziale uguaglianza dei due sessi in relazione alla virtù, un aspetto capace di garantire anche alla donna la possibilità di ricevere un'educazione identica a quella riservata all'uomo e, in ultima analisi, di accedere alla filosofia⁴.

Attraverso lo studio della filosofia, la donna può acquisire forza e capacità di sopportazione del male fisico, raggiungere l'atarassia e rifiutare tutto ciò che è *muliebre et puerile*; può diventare una *mulier virilis*. L'educazione filosofica in modo particolare può operare utili miglioramenti sulla donna, volti a rafforzarne il carattere debole per natura. Seneca consiglia alla madre Elvia di dedicarsi allo studio della saggezza, alle arti liberali⁵ e di conseguire attraverso la filosofia un valido antidoto contro il dolore, di trarne conforto nelle avversità⁶. La distinzione tra maschi e femmine, ben evidente nella funzione biologica della generazione, rimane immutata tuttavia anche per Musonio a livello sociale nella suddivisione degli ambiti di competenza: la sfera pubblica spetta all'uomo, quella privata alla donna, destinata a svolgere i suoi compiti naturali di moglie e madre.

Tuttavia, ponendo l'attenzione su una sostanziale uguaglianza fra donna e uomo, il pensiero stoico getta le basi

4) Cfr. Musonio Rufo, *Reliquiae* (ed. O. Hense, Leipzig, Teubener, 1905); Musonio Rufo, *Entretiens et fragments*, introduction, traduction et commentaire par A. Jagu, Hildesheim-New York, Olms, 1979. Il filosofo fu maestro di Epitteto ed i frammenti rimasti gli hanno fatto attribuire, ad esempio da C. Favez, la forse troppo enfatica qualifica di femminista romano. Su questo aspetto e sulle analogie riscontrabili in Clemente Alessandrino, cfr. Giannarelli 1980:15-17.

5) Per il rapporto tra donne e cultura nel mondo antico cfr. Cavallo 1995:517-526; Huskinson 1999:190-213.

6) Seneca, *Epist.* 12; 26; 30; 58; 77. Seneca è uno degli autori più importanti per la riflessione sulla condizione femminile e per l'apporto dato alla tematica della donna virile, soprattutto attraverso la figura di madre ideale proposta alla propria genitrice Elvia. Cfr. Giannarelli 1980:17-18.

perché una simile idea possa essere recepita anche dai Padri della Chiesa, che alla dimensione etica e morale della tradizione filosofica uniscono il precetto di *Galati* 3,28: «l'essere tutti uno in Cristo Gesù»⁷. Il cristianesimo assume anche una dimensione soteriologica, così che la virtù femminile può essere letta anche in altro modo. Paolo infatti dà vita a una nuova teologia della figura femminile⁸ ed è anche colui che esalta l'ideale di verginità maschile e femminile, come mezzo capace di far superare all'individuo la dimensione umana. Del resto, sul piano teologico il racconto biblico della creazione a immagine e somiglianza di Dio prova la parità dei rapporti che intercorrono tra creatura umana (maschile e femminile) e Creatore. Entrambi possono tendere alla perfezione, in ragione dell'adesione allo spirito neotestamentario, che per un cristiano è rappresentato da una nuova fede filosofica.

L'identità di saggezza e virtù è più volte messa in luce da Clemente Alessandrino che, pur collocando la donna a un livello sociale inferiore rispetto all'uomo, non esita a riconoscerle la stessa virtù: «Ma come per un uomo è glorioso morire per la virtù, per la libertà, per i propri principi, così anche per una donna, perché questo non è prerogativa della natura del maschio, ma della natura dei buoni»⁹. Così per la donna si aprono prospettive nuove: non più unicamente una rivalutazione entro le mura domestiche, ma seguendo Cristo, la possibilità di liberarsi dai lacci della debolezza femminile e diventare virile. E' con l'inizio del "cristianesimo eroico" che si verifica una sostanziale unità tra i due sessi; vittima delle persecuzioni contro i cristiani, la donna non solo dimostra un

7) Cfr. Giannarelli 198a0:14-18.

8) Cfr. *1 Corinzi* 11,2-16; 14,34.

9) Cfr. Clemente Alessandrino, *Strom.* 4,8,67,4. Cfr. inoltre Vogt 1991:172-187; Boerresen 1991:188-207.

coraggio virile, ma in difesa della fede cristiana accetta e subisce il martirio. Autori antichi, pagani e cristiani, hanno notato come l'esperienza della persecuzione accomuni entrambi i sessi e consenta alle donne di raggiungere la virilità¹⁰: la martire Iulitta, secondo quanto leggiamo in Basilio di Cesarea, invita le donne a liberarsi dal pregiudizio della debolezza¹¹. Dunque, in origine si pone il paradigma martiriale, che rappresenta la forma più perfetta di *imitatio Christi*. Per una donna, ovviamente, ciò presuppone l'assimilazione ad un ideale maschile, secondo la nota tematica della necessità di acquisire *virilitas*, ossia la forza, la capacità di sopportazione, che può essere risolta sul piano spirituale o addirittura proiettata in una trasformazione addirittura fisica.

BLANDINA

Nella *Storia Ecclesiastica* Eusebio di Cesarea introduce un documento molto interessante, la lettera delle Chiese di Lione e Vienne alle Chiese dell'Asia e della Frigia, nella quale si descrive la persecuzione in Gallia nell'anno 177-178¹². Oggetto di una serie di ostilità più o meno forti, i cristiani vengono arrestati e portati davanti alle autorità per essere interrogati. Alla confessione seguono il carcere, il processo, le torture e i vari supplizi, la morte. Nel gruppo degli arrestati oltre a personalità degne di rilievo quali il vescovo Potino e il

10) Cfr. Plinio il Giovane, *Epist.* 10,96,9; Cipriano di Cartagine, *Epist.* 6,3,1; Clemente Alessandrino, *Strom.* 4,8,58,2; Origene, *Hom. Iudic.* 9,1.

11) Cfr. Basilio di Cesarea, *Hom. in Iul.* 2 (Patrologia Graeca 31, coll. 240D-241A).

12) Cfr. Eusebio di Cesarea, *Hist. eccl.* 5,1,3-5,2,8. La lettera col titolo *Martyrium Lugdunensium* / *Atti dei martiri di Lione* è pubblicata negli *Atti e Passioni dei martiri* con testo critico di Orbán e traduzione di Ronchey: 59-95 (commento alle pp. 397-404). Per l'origine orientale della Chiesa di Gallia cfr. Simonetti 1973:117-131.

diacono Santo, spicca una donna: Blandina. Schiava umile e debole, strumento del Signore per dimostrare che ciò che agli occhi degli uomini appare volgare e brutto, è invece segno della gloria al cospetto divino¹³, in virtù dell'amore per il suo Dio, resiste alle torture fino a stancare i carnefici, che si meravigliano della sua resistenza, perché con tutto il corpo lacerato e brutalizzato ella continua ancora ad essere in vita e a trovare addirittura la forza per proferire fermamente: «Io sono cristiana e tra noi non si fa niente di male»¹⁴. Per un simile atteggiamento si possono ricordare anche la vergine Teodosia che secondo Eusebio (*Mart. Pal.* 7,1) sembrava godere dei tormenti, e soprattutto Eulalia descritta da Prudenzio (*Perist.* 3), la quale trova piacere nelle torture (v. 15), sfida le autorità pagane dicendo: «Su, dunque, torturatore, brucia, taglia, seziona le membra formate col fango» (vv. 91-92) e quando un uncino le squarcia il fianco, dilaniandola fino alle ossa, si mette a contare le ferite e a inneggiare di gioia (vv. 133-142).

Il coraggio dimostrato da Blandina fa sì che possa essere paragonata al maschile: è forte come un atleta, perché si è rivestita secondo *Romani* 13,14 e *Galati* 3,27 di un nuovo abito, quello di Cristo, che le consente di entrare in un'altra dimensione, in intimo colloquio con il suo sposo. Non solo. Proprio l'apparire di Blandina sospesa in forma di croce, il suo pregare, il suo infondere coraggio agli altri rimandano a Cristo¹⁵. Una donna diventa *figura Christi*: questo è qualcosa di nuovo. «Rivestirsi di Cristo», «spogliarsi dell'uomo vecchio

13) Cfr. *Martyr. Lugd.* 1,17 (ed. Hilhorst, p. 68).

14) Cfr. Mazzucco 1989:167-195. Per le figure femminili nelle passioni romane cfr. Consolino 1984:83-113 e più in generale cfr. Delehay 1921.

15) Cfr. *Martyr. Lugd.* 1,42 (ed. Hilhorst, p. 80). Sul concetto di *militia Christi* e sulla donna come *miles* e *athleta Christi* cfr. Harnack 1963; Giannarelli 1980:25-28.

per rivestirsi di quello nuovo” sono espressioni delle *Lettere* di Paolo: un linguaggio figurativo dove la veste è la base portante, così che l’abbigliamento, segno di identificazione nell’antichità, diventa una sostanza spirituale. Quindi, una donna può assumere una diversa identità, o meglio ancora, può raggiungere una diversa dimensione: diventare un atleta, rivestirsi di Cristo, identificarsi con lui. Nel cristianesimo antico atleta di Cristo è chiunque sostenga una lotta per la fede cristiana e la metafora serve anche a definire l’esistenza del credente come una sorta di gara, alla fine della quale il vincitore avrà come premio la vita eterna; a partire dalla versione greca dei Settanta il sostantivo *athlētēs* e il verbo *athleo* si specializzano per connotare il martire e il martirio¹⁶. Blandina può vincere la sua battaglia, perché ella, atleta di Cristo, si è rivestita di Lui.

Anche il mantenimento dell’energia costituisce un importante motivo narrativo nel susseguirsi delle vicende che porteranno Blandina a divenire quel che sarà, o meglio quel che dovrà essere. Tutti i giorni viene condotta ad assistere allo strazio dei compagni. Alla fine resta sola con Pontico, un giovane di quindici anni. I pagani vogliono costringerli a giurare sugli idoli ma entrambi si rifiutano con disprezzo e la folla, inferocita contro di loro, non prova rispetto né per l’età dell’uno né per il sesso dell’altra. La presenza della donna non è casuale, ma appare fondamentale per la crescita e il mantenimento dell’ardore spirituale, perché al pari della madre dei Maccabei incoraggia e infonde forza a Pontico, alla cui morte ella è costretta ad assistere¹⁷. Col suo silenzio, con la sua naturale immobilità Blandina potrebbe sembrare passiva, ma

16) Essi vengono utilizzati frequentemente nel *IV libro dei Maccabei* (per esempio 4,6,10; 4,17,16).

17) Cfr. *Martyr. Lugd.* 1,53-54 (ed. Hilhorst, p. 86).

poiché il redattore la trasforma in soggetto di ogni azione che indichi «l'incoraggiare, l'incitare e il persuadere», ella diventa la protagonista attiva del disegno mirabile tracciato da Dio¹⁸. Sopportando virilmente le torture, Blandina, da soggetto debole in apparenza si rivela un personaggio esemplare a tal punto che per lei appaiono appropriate le parole di Origene: «A coloro che militano al servizio della verità, ma anche che militano al servizio di Dio, non si richiede la forza fisica, ma spirituale perché la vittoria si ottiene non con le lance di ferro, ma con le frecce della preghiera ed è la fede che fornisce capacità di resistenza nella lotta»¹⁹. Gli stessi pagani furono costretti ad affermare che mai presso di loro una donna aveva sopportato tali e tanti tormenti.

PERPETUA

La *Passio Perpetuae et Felicitatis*, opera straordinaria perché presenti in essa testi redatti in prima persona dai protagonisti²⁰, è la prima autobiografia scritta da una donna nella letteratura cristiana antica, da cui apprendiamo che Perpetua era una matrona, ha un bambino e che la sua famiglia è composta da padre, madre, due fratelli. In questo suo il diario, la martire racconta il suo progressivo staccarsi dagli affetti mondani per aderire alla fede cristiana. Un primo antagonista alla sua fede è rappresentato dal padre pagano, che vorrebbe farla abiurare²¹. Perpetua gli resiste in ragione del

18) Lo nota giustamente Mazzucco 1989:119.

19) Cfr. Origene, *Hom. Iudic.* 9,1.

20) Il testo, da cui si cita, è quello contenuto nell'edizione di Bastiaensen-Hilhorst-Kortekaas-Orbán-van Assendelft 1987:114-147, con commento alle pp. 412-452. Sull'opera e sull'autrice, oltre al saggio di Mazzucco 1989:119-136, 142-161, cfr. Giannarelli 2003:47-76; Corsini 1975:481-541; Sardella 1990:259-278.

21) Cfr. *Passio Perpetuae et Felicitatis* 3 (ed. Bastiaensen, p. 118-119).

precetto evangelico, che agisce in filigrana, di *Matteo* 10,37: «Chi ama il padre o la madre più di me non è degno di me; chi ama il figlio o la figlia più di me non è degno di me». Gli affetti carnali quindi, che ancorano la donna al *saeculum*, devono passare in secondo piano rispetto alla vita dello spirito, nella quale ogni nuovo nato trova un conforto sia a livello naturale sia spirituale. Anche dal suo bambino, per il quale avverte tutte le preoccupazioni di una madre, preferisce staccarsi e lasciare il piccolo secondo l'insegnamento di Gesù: occorre insomma liberarsi dagli affetti del *saeculum* per vivere in Cristo²².

La porzione più consistente del suo testo è costituita dal racconto delle sue visioni²³. Fra di esse interessante è quella che la vede combattere con il diavolo. Ecco quanto scritto, o meglio, quanto è visto da Perpetua²⁴. Il diacono Pomponio viene a bussare alla porta del carcere per chiamare la donna all'arena. Perpetua si immagina nell'anfiteatro; guarda la folla in attesa di stupore: questo è il tema della *expectatio*. Fa la sua comparsa sulla scena un egiziano vizioso: è il diavolo. Secondo la tradizione, egli è un egiziano come il Faraone, il persecutore del popolo eletto. Se egli al suo servizio ha i demoni, Perpetua ha come servi e assistenti gli angeli. Dopo di ciò, la donna scrive: *Et expoliata sum et facta sum masculus*, vale a dire: «E fui spogliata e fui fatta maschio». E' la frase portante di tutta la visione, con la quale il redattore vuole sottolineare l'uguaglianza raggiunta dalla futura martire²⁵. Ella si spoglia paolinamente dell'uomo vecchio e, diventando

22) Cfr. *Passio Perpetuae et Felicitatis* 6 (ed. Bastiaensen, pp. 122-125).

23) Sulla vasta bibliografia dei sogni di Perpetua cfr. almeno Lanata 1996. Tutte le visioni possono essere lette in riferimento ai tre sacramenti dell'iniziazione cristiana: eucarestia, battesimo, unzione postbattesimale: vedi Corsini 1975:492-508.

24) E' raccontato nel cap. 10 della *Passio Perpetuae et Felicitatis* (ed. Bastiaensen, pp. 128-130).

25) Cfr. *Passio Perpetuae et Felicitatis* 10,7 (ed. Bastiaensen, p. 128).

maschio, riveste l'uomo nuovo (*Efesini* 4,22.24), che è Cristo (*Romani* 13,14; *Galati* 3,27), il figlio maschio di Maria (*Luca* 2,23) e della donna dell'*Apocalisse* (12,5.13). Si tratta ancora della nota tematica della *mulier virilis*, della necessità per la donna di abbandonare la dimensione femminile, caratterizzata da debolezza fisica e morale, e farsi spiritualmente uomo; maschile è infatti la perfezione umana secondo i filosofi antichi e al maschile si è incarnato Cristo, proposto come oggetto di *imitatio* ad ogni credente. Solo così è possibile superare tutti i condizionamenti che ancorano alla terra e alla fisicità per vivere nello spirito. Viene poi tolto l'abito, che a questo punto della narrazione non assolve più ad alcuna funzione; infatti gli atleti pagani erano nudi al momento della loro lotta, lo erano anche gli atleti cristiani, al momento del martirio. Cristo stesso è stato spogliato. Così Perpetua è spogliata dei suoi abiti femminili²⁶. Ciò che è importante qui non è tanto l'abito, ma il cambiamento del corpo al di sotto della veste, teso a sottolineare il significato del martirio come momento di completo identificazione del credente con Cristo. E così, se il Figlio di Dio si è incarnato e si è fatto uomo, Perpetua "è fatta maschio". L'olio con cui viene unta, prima di scendere nell'arena, evoca quello degli atleti, nonché sul versante cristiano il sacro crisma: ella è dunque *athleta Christi*, pronta a combattere e ad andare incontro al martirio, non dimentica pur tuttavia del suo pudore.

La virilità raggiunta appare non tanto un fatto che riguarda soltanto la capacità di resistenza al dolore fisico, sulla quale invece tanto insistono i documenti più tardi moltiplicando ed enfatizzando la truculenza delle torture, ma piuttosto come la naturale conseguenza di un'adesione profonda

26) Cfr. *Passio Perpetuae et Felicitatis* 10,7 (ed. Bastiaensen, p. 128).

e coerente alla propria fede, capace di assorbire totalmente e potenziare le energie della persona. E' la manifestazione di un intimo rapporto con Cristo, quasi un'identificazione²⁷. Soprattutto la *fides* non soltanto rappresenta il mezzo per diventare uguali e virili nelle difficoltà della vita, ma anche lo strumento per spezzare i condizionamenti legati al sesso, nonché alla famiglia²⁸. Infatti, nella tradizione cristiana la martire abbandona i suoi figli, la sua famiglia in nome della fede in Cristo. L'esperienza dolorosa del martirio, se analizzata in rapporto alla maternità, permette di notare il superamento della maternità biologica, in vista dell'amore per Cristo. Altre madri affrontano il martirio, nonostante abbiano dei figli. Dionigi Alessandrino ricorda per la persecuzione di Decio una certa Dionisia, madre di molti figli, che tuttavia non amava più del Signore²⁹. La fede e la *sequela Christi* le spingono ad andare oltre.

TECLA

Che il cristianesimo venga a spezzare equilibri e valori ormai consolidati, dove al centro si pone la donna stessa, è testimoniata fin dai primi testi. Negli *Atti Apocrifi di Paolo e Tecla* la protagonista, Tecla, originaria di Iconio, rinuncia al suo fidanzamento quando arriva in città l'apostolo Paolo che sente predicare dalla sua finestra³⁰. Per tre giorni Tecla non si stacca da quella finestra, non risponde alla madre e

27) Cfr. Mazzucco 1989:105.

28) Perpetua, Felicità, Agatonice, Crispina sono soltanto alcune delle martiri che in nome della fede si staccheranno dalla loro famiglia e dai figli. Cfr. Giannarelli 1996:149-155.

29) Eusebio di Cesarea, *Hist. eccl.* 6,41,18.

30) Il testo degli *Acta Pauli et Theclae* si legge in *Acta Apostolorum Apocrypha*, ed. a cura di Lipsius-Bonnet 1959:235-272.

al fidanzato. Condannata al rogo proprio per aver rifiutato il matrimonio, sopravvive al supplizio e quando Paolo viene imprigionato, di notte fugge da casa per raggiungerlo³¹. La ragazza accompagna l'apostolo nel suo *iter* missionario ma, non appena i due entrano nella città di Antiochia, un uomo potente, Alessandro, la vede, se ne innamora e cerca di prenderla con la forza. Tecla lo respinge e gli strappa il mantello, mettendolo in ridicolo di fronte a tutti. È così che la vergine viene condannata ad un secondo martirio e mandata nell'arena con le bestie feroci, ma né il fuoco né le fiere riescono ad ucciderla, anzi, durante il supplizio trova anche il tempo di autosomministrarsi il battesimo in una piscina piena di foche feroci. Nel frattempo, le donne della città sono insorte in sua difesa, hanno addormentato le belve coi loro profumi durante il martirio, ed ora sono tutte convertite. Tecla predica loro per otto giorni, poi cuce la sua veste trasformandola in una tunica da uomo e parte alla ricerca di Paolo. Lo incontra e gli narra di essersi battezzata da sola. Questi la ascolta e le dice: «Vai pure e insegna la parola di Dio». Tecla è diventata un'apostola³².

Due elementi sono interessanti nella vicenda di Tecla. Il primo è il rapporto fra donna e viaggi nell'antichità. Se per secoli l'elogio più bello fatto ad una donna è *domi mansit, lanam fecit*, ne deriva quale ovvia deduzione che il viaggio è sentito come del tutto estraneo alla dimensione femminile. A partire dai poemi omerici la donna, pur con tutti gli onori che le vengono tributati, è colei che aspetta presso il focolare il ritorno dell'eroe, al quale si addicono non solo guerre, ma spostamenti e avventure. Inoltre, nel patrimonio mitico, il viaggio al femminile si collega sempre all'abbandono della patria, del proprio focolare, della cerchia di ancelle: è sintomo

31) *Acta Pauli et Theclae*: cap. 35.

32) Su quest tema delle donne apostole cfr. Corsi 1996: 119ss.

doloroso di un sovvertimento dell'ordine naturale delle cose, come dimostrano le Troiane e Didone. Se la dimensione dell'*iter* è del tutto estraneo alla donna, Tecla invece come nel romanzo ellenistico si mette in viaggio e compie una serie di peripezie per raggiungere Paolo. Dall'altro lato, però, Tecla incarna una possibile emancipazione per le donne dal modello di vita tradizionale cui erano destinate.

E' stato notato che Tecla si spoglia via via dei segni esteriori della femminilità: prima i gioielli di cui si priva per corrompere i guardiani e far visita a Paolo, poi si taglia i capelli per seguire l'apostolo, infine si veste da uomo per cercare l'Apostolo³³. Anche con il rapporto con gli uomini è Tecla a risultare vincitrice: respinge il fidanzato Tamiri, poi Alessandro e neppure a Paolo appartiene. Solo a Dio appartiene ed è sua serva. Non a caso, è pronta ad abbandonare in nome della fede la madre pagana, che non la riaccoglierà più con sé, visto che ella ha preferito la *virginitas* e la diffusione del vangelo. Troverà in Trifena la sua vera *mater* spirituale, una madre che non l'ha partorita, ma che riesce a comprendere nel profondo la sua anima.

Per l'anonimo estensore, insomma, è più importante mettere in rilievo come Tecla con la sua scelta di verginità mandi in frantumi tutte le convenzioni sociali, piuttosto che non caratterizzarla tramite attributi quali il pudore o la purezza, in linea con i modelli virginali offerti dalla tradizione.

IL IV SECOLO: DONNE TRA ASCETISMO E IL MONACHESIMO

Se nei primi secoli del cristianesimo il martirio spinge a rompere i legami con la famiglia in nome della *fides*, a partire

33) Cfr. Mazzucco 1989:19-20.

dal IV secolo lo stesso ruolo viene svolto dal monachesimo, dall'asceti. In questo secolo nella storia della Chiesa non solo si verifica l'affermazione del cristianesimo tanto in Oriente quanto in Occidente tra le classi colte, anche grazie all'apporto dell'elemento femminile, pronto ad abbracciare la *novitas* in campo religioso quando questa comporti una maggiore dignità³⁴, ma inizia anche a diffondersi il fenomeno del monachesimo. Mentre nei primi tre secoli del cristianesimo le destinazioni vanno da Est a Ovest, attratte dall'*Urbs caput mundi*, dove si possono venerare le tombe di Pietro, Paolo e di altri martiri, a partire dal IV secolo, quando ormai la religione cristiana è arrivata fino alle classi più colte, si assiste al fenomeno inverso: la fuga da Roma, identificata con il *saeculum* e ricca adesso soltanto di valori effimeri, e il desiderio di ritornare alle origini e alla semplicità, l'Est³⁵. Così il viaggio dall'Ovest ad Est, ossia la Terra Santa, luogo in cui è nato il Signore e da cui sorge il sole, assume le caratteristiche di un *nostos*, che trova la sua concretizzazione geografica con Gerusalemme e con la Terra Promessa³⁶.

In questo contesto si tenta di recuperare il maggior numero possibile di tratti, in grado di identificare il monaco o l'asceta al martire: la vita monastica è sentita come un martirio incruento, dove l'annullamento del proprio corpo, simbolo del mondo e delle passioni, è al centro del nuovo ideale di vita. E a partire dal III secolo si attua un'equivalenza tra martirio e verginità consacrata: l'avversario non è cambiato, è sempre

34) Cfr. Hamman 1972:61-67.

35) Cfr. Chitty 1966. Si tratta di un tema ripreso da Gerolamo cfr. Wiesen 1964:20-64.

36) Cfr. Giannarelli 1999:50-63. Per i valori dell'Est e l'identificazione di Cristo-Sole cfr. Peterson 1959:15-35.

il diavolo, che cerca questa volta di corrompere i costumi dei santi inducendoli al piacere o alla vita mondana.

Nella *Storia Lausiaca*, una raccolta di ritratti di anacoreti risalente al V secolo, Palladio, giunto sul punto di introdurre un gruppo di figure femminili, scrive: «E' necessario ricordare in questo libro anche alcune donne di virile tempra, alle quali Dio ha concesso la grazia di sostenere lotte uguali a quelle degli uomini, perché non si possa addurre come pretesto che esse sono troppo deboli per esercitare perfettamente la virtù»³⁷. La santa dunque, avendo acquistato la parità perfetta con l'uomo, diventa oggetto di attenzione.

Nella vita di Macrina di Gregorio di Nissa, la prima scrittura biografica con una protagonista femminile, la ragazza ha lasciato la dimensione del *saeculum* e ha deciso di rivolgersi a vita monastica, quella vita dove domina la dimensione filosofica³⁸. Gregorio di Nissa, suo fratello, avverte il peso della tradizione biografica precedente allorché scrive: «Una donna era l'oggetto del nostro parlare, se pure era una donna; non so se sia giusto connotare su un piano naturale colei che si era elevata al di sopra della natura». Così recita l'inizio del primo *bios* dedicato a una figura femminile. Il fatto che Macrina, donna spiritualmente perfetta, ma pur sempre creatura umana e una donna, suscita in Gregorio un disagio. Ecco allora che assistiamo a un *iter* spirituale di Macrina. Il suo progresso verso la santità appare segnato da una serie di prove, che devono farla progredire nella *virtus*: deve affrontare la morte di molti suoi parenti, nonché una serie di dolori con la stessa fermezza del saggio stoico. Tutti questi elementi sono in grado di far prevalere la ragione contro di passione, la razionalità

37) Cfr. Palladio, *Hist. Laus.* 41,1.

38) L'edizione critica del testo è a cura di Maraval; per una introduzione italiana cfr. Giannarelli 1988:13-73.

all'irrazionalità. Non a caso, ella viene assimilata a Giobbe, modello maschile di pazienza (cap. 10): Macrina è diventata *exemplum* di pazienza e forza d'animo. Può allora diventare anche spiritualmente la madre di sua madre, maestra per i suoi fratelli. Da donna qual era, dopo aver abbandonato la vita del mondo, tramite la scelta di vita filosofica o monastica, ha raggiunto il terzo e ultimo passo del cammino verso la perfezione: la vita angelica, ossia il modo di vivere tipico degli angeli, completamente distaccata dai bisogni e dai desideri fisici (cap. 22)³⁹.

In altri testi, la necessità per la donna di essere spiritualmente uomo viene messa in evidenza all'interno di una scala di valori. La protagonista della *Vita di Melania* è Melania *iunior*⁴⁰, nipote della celebre asceta⁴¹; i suoi genitori, appartenenti a famiglia senatoria, mossi dalla speranza di assicurarsi una discendenza attraverso di lei, la obbligano a sposarsi⁴². La scelta cade su Piniano, altrettanto nobile e ricco. Dopo essersi sottoposta per obbedienza ai doveri coniugali ed avergli dato due figli, alla morte di questi ultimi riesce a convincere il consorte della necessità di trasformare la loro unione in un rapporto di fraternità in Cristo: i due vivono insieme l'esperienza ascetica, uniti dall'amore per la preghiera e per la carità. Per far questo in maniera totale, decidono di vendere i beni che possiedono, nonostante l'opposizione della famiglia, e così inizia per loro un nuovo viaggio. Dopo una sosta ad Alessandria, con lo scopo di incontrare il patriarca Cirillo, il viaggio in Egitto è eseguito per «consultare i santi»⁴³,

39) Al riguardo cfr. Giannarelli 1988:36-41; Giannarelli 1992.

40) Per il testo della vita di Melania cfr. Rampolla del Tindaro 1905; Gorce 1962.

41) Su *Melania senior*, cfr. *infra*.

42) Cfr. Gorce 1962: cap. 1.

43) Gorce 1962: cap. 37.

cioè i monaci del deserto presso Alessandria, nella Nitria. Superamento della dimensione umana ed acquisizione di una misura celeste diventano evidenti al momento in cui la nobile donna visita i Padri del deserto: questi «la accolgono come un uomo; ed in realtà essa aveva superato la dimensione femminile ed aveva acquisito un modo di pensare maschile, o meglio celeste» (cap. 39)⁴⁴. Il viaggio terreno porta Melania a Gerusalemme, a fondare monasteri, ma il vero itinerario si conclude al suo arrivo nel cielo, allorché è accolta dagli angeli, dai profeti, dagli apostoli e dai martiri, che durante la sua vita sono stati punti di riferimento⁴⁵.

Del resto, la nonna di Melania *iunior*, Melania *senior* era stata *exemplum virtutis*. Quando congratulandosi con Sulpicio Severo per la stesura della *Vita Martini*, Paolino di Nola nell'epistola 29 risponde al ritratto del santo di Tours con quello di Melania *senior*, egli accosta un celebre monaco, asceta e vescovo, ad una donna che, però, a suo parere è altrettanto degna della santità perché, militando in Cristo, ha riscattato la sua naturale debolezza e si è mostrata *tam viriliter christiana*⁴⁶. Al tempo dell'imperatore Valente, imperversando l'arianesimo, Melania è guida di tutti quelli che resistono per la fede e senza alcun timore accoglie e nasconde quei cristiani che per la loro singolare fede sono soggetti a odio da parte degli eretici. Per questo motivo viene arrestata, ma impavida e sprezzante delle conseguenze, si mostra pronta ad andare incontro al suo destino. Condotta alla presenza del giudice, quest'ultimo appare così turbato dalla veneranda presenza della donna, come scrive Paolino, da lasciar cadere il furore

44) Cfr. Giannarelli 2006:159-187.

45) Cfr. Gorce 1962: cap. 70.

46) Cfr. Paolino di Nola, *Epist.* 29,6.

dell'eresia, *dum fidei miratur audaciam*⁴⁷. L'ardore della *fides* di Melania è così forte da essere oggetto di ammirazione e da concederle la vittoria.

Alla luce di tutto ciò, non vi è dubbio che i ritratti di queste donne sono interessanti fonti d'ispirazione, perché mostrano come soltanto nella prospettiva della testimonianza di fede sia possibile valutare i concetti di debolezza e di virilità indipendentemente dal sesso. Pronte a diventare protagoniste nella storia della Chiesa⁴⁸, in loro nasce la fiera consapevolezza della propria libertà religiosa: «Quello che sono voglio essere» è la risposta data da Seconda, una dei martiri scillitani, davanti al proconsole⁴⁹.

47) Cfr. Paolino di Nola, *Epist.* 29,11.

48) Cfr. Valerio 1990.

49) Cfr. *Act. mart. Scilit.* 9 (ed. Bastiaensen, p. 102). Sulla *parrhësia* dei martiri cfr. Mazzucco 1975:545-557.

BIBLIOGRAFIA

Baer, R. A., *Philo's use of the categories male and female*, Leiden, Brill, 1970.

Bastiaensen, A. A. R., - Hilhorst, A., - Kortekaas, G. A. A., - Orbán, A. P., - van Assendelft, M. M., *Atti e Passioni dei martiri*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1987.

Boerresen, K. E., "God's image, man's image? Patristic interpretation of Gen 1: 27 and 1Cor 11: 7", Ead. (ed.), *Image of God and gender models in Judaeo-Christian tradition*, Oslo, Solum Forlag, 1991, pp. 188-207.

Cavallo, G., "Donne che leggono, donne che scrivono", in R. Raffaelli (a cura di), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma* (Atti del Convegno, Pesaro, 28-30 aprile 1994), Ancona, Commissione per le Pari opportunità tra uomo e donna della Regione Marche, 1995, pp. 517-526.

Chitty, D. J., *The Desert a City*, Oxford, Blackwell, 1966.

Consolino, F. E., "Modelli di santità femminile nelle più antiche Passioni romane", *Augustinianum*, 24 (1984), pp. 83-113.

Corsi, D., "Se il Signore l'ha resa degna, chi sei tu che la respingi? ". L'eredità della Parola dalle apostole alle eretiche medievali, *Donne sante, sante donne. Esperienza religiosa e storia di genere*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1996, pp. 119-159.

Corsini, E., "Proposte per una lettura della *Passio Perpetuae*", *Forma Futuri. Studi in onore del cardinale Michele Pellegrino*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1975, pp. 481-541.

Delehay, H., *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, Bruxelles, Bureaux de la Société des Bollandistes, 1921.

Giannarelli, E., *La tipologia femminile nella biografia e nell'autobiografia cristiana del IV secolo*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1980.

Ead. (a cura di), Gregorio di Nissa, *Vita di Santa Macrina*, Milano, Edizioni Paoline, 1988.

---, "La donna e la santità: la *Vita di Santa Macrina* di Gregorio di Nissa", *Rivista di ascetica e mistica*, 17 (1992), pp. 397-427.

---, "La donna nella famiglia cristiana secondo i Padri", in M. Naldini (a cura di), *Matrimonio e Famiglia. Testimonianze dei primi secoli*, Firenze, Nardini Editore, 1996.

---, "Il pellegrinaggio al femminile nel cristianesimo antico: fra polemica e esemplarità", in M. L. Silvestre-A. Valerio (a cura di), *Donne in viaggio. Viaggio religioso, politico, metaforico*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999, pp. 50-63.

---, "Ritratti di donne della tarda antichità. Corpo, abito e identità femminile", in C. Vasta (a cura di), *La donna nella civiltà occidentale dall'epoca greco-romana ai nostri giorni*, Ragusa, Provincia Regionale, 2003, pp. 47-76.

---, "Lo specchio e il ritratto. Scansioni dell'età, topoi e modelli femminili fra paganesimo e cristianesimo", *Storia delle donne*, 2 (2006), pp. 159-187.

---, 'E fui fatta maschio'. *La donna nel cristianesimo primitivo (secoli I-III)*, Firenze, Le Lettere, 1989.

---, "Figure di donne cristiane: la martire", *Figure di donne cristiane: la martire*, in R. Uglione (a cura di), *Atti del II Convegno nazionale di studi su "La donna nel mondo antico"*, Torino, 18-20 aprile 1988, Torino, Regione Piemonte - Assessorato alla Cultura, 1989, pp. 167-195.

Gorce, D., *La Vie de Sainte Mélanie*. Texte grec, introd., trad. et notes, Paris, Les Éditions du Cerf (Sources Chrétiennes 90), 1962.

Hamman, A. G., *Vie quotidienne des premiers chrétiens (95-197)*, Paris, Hachette, 1972.

von Harnack, A., *Militia Christi. Die christliche Religion und der Soldatenstand in den ersten drei Jahrhunderten*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963.

Huskinson, J., "Women and learning Gender and identity in scenes of intellectual life on late Roman sarcophagy", in R. Miles (a cura di), *Constructing identities in late antiquity*, London-New York, Routledge, 1999.

Lanata, G., "Sogni di donne nel primo cristianesimo", in *Donne sante, sante donne. Esperienza religiosa e storia di genere*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1996, pp. 61-98.

Lipsius, R. A., - Bonnet, M., *Acta Apostolorum Apocrypha*, Hildesheim, Olms, 1959.

Mazzucco, C., "Il significato cristiano della 'libertas' proclamata dai martiri della *Passio Perpetuae*", in *Forma Futuri. Studi in onore del cardinale M. Pellegrino*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1975, pp. 545-557.

Peterson, E., *Frühkirche, Judentum und Gnosis*, Rom-Freiburg-Wien, Herder, 1959 (rist. Darmstadt 1982).

Pierre Maraval (ed.), Grégoire de Nysse, *Vie de Sainte Macrine*, Paris, Les Éditions du Cerf (Sources Chrétiennes 178), 1971.

Rampolla del Tindaro, M., *Santa Melania Giuniore, senatrice romana*, Roma, Tipografia Vaticana, 1905.

Sardella, T., "Strutture temporali e modelli di cultura: rapporti tra antitradizionalismo storico e modello martiriale nella *Passio Perpetuae et Felicitatis*", *Augustinianum*, 30 (1990), pp. 259-278.

Simonetti, M., "Alle origini di una cultura cristiana in Gallia", *Memorie della Classe di Scienze morali e storiche dell'Accademia nazionale dei Lincei*, Quaderno 158 (1973), pp. 117-131.

Valerio, A., *Cristianesimo al femminile. Donne protagoniste nella storia delle Chiese*, Napoli, D'Auria, 1990.

Vogt, K., “Becoming male”: a gnostic and early Christian metaphor”, in K.E. Boerresen (ed.), *Image of God and gender models in Judaeo-Christian tradition*, Oslo, Solum Forlag, 1991, 172-187.

Wiesen, D. S., *St. Jerome as a Satirist. A Study in Christian Thought and Letters*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1964.

SCRITTRICI CHE RITRAGGONO
SCRITTRICI: SUOR JUANA INÉS,
ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL,
VERONICA FRANCO, ISABELLA MORRA E
CATERINA DA SIENA INTERPRETATE DA
DACIA MARAINI

M^a Consuelo de Frutos Martínez
Universidad de Santiago de Compostela

La scrittrice Dacia Maraini è sempre stata dalla parte delle donne, e in quanto tale, come quasi tutte le donne che si dedicano alla scrittura, ha parlato di donne, rendendole protagoniste di ogni sua opera, di qualsiasi genere letterario, ritraendole sotto molteplici tipologie caratteriali e condizioni sociali. Molte sono le protagoniste femminili che popolano i suoi spettacoli con nomi conosciuti come Maria Stuarda, Veronica Franco, Isabella di Morra, Suor Juana, Caterina da Siena, Clitennestra, Camille Claudel ed altri meno conosciuti, ma ugualmente rappresentativi, come Fede, Zena, Mela, Celia, Bianca, ecc., appartenente ai più diversi mestieri e gruppi sociali (Marinelli-Matassa 2008).

Tra le biografie dei grandi personaggi femminili oggetto di *pièces* teatrali da parte della Maraini ho deciso di scegliere quei testi nei quali l'autrice ha preso in considerazione donne scrittrici. Seguendo l'ordine cronologico di scrittura e di pubblicazione possiamo citare Suor Juana, Eleonora de Fonseca, Veronica Franco, Isabella Morra e Caterina da Siena. Quattro di loro hanno la peculiarità di essere in un certo senso proto-femministe, che difendono cioè il diritto delle donne alla conoscenza e di conseguenza allo studio e alla letteratura, mentre non appartiene a questo gruppo Caterina da Siena che non difende specificamente la parte delle donne e che

ha un diverso rapporto con la scrittura e soprattutto con la letteratura.

Dacia Maraini e il suo teatro danno a queste poetesse la possibilità di esprimersi, di difendersi, di rivivere le loro vite e i loro desideri, sempre da un punto di vista al femminile e non al maschile, come è stata la tendenza predominante fino al novecento. È certo che le donne hanno sempre scritto, ma all'interno dell'ambito privato: hanno composto lettere quando erano fuori casa, quando portavano avanti la contabilità domestica, ecc. ma il loro accesso alla scrittura pubblica e il loro riconoscimento come scrittrici è stato un lungo e doloroso percorso.

Le donne scrittrici erano trasgressive, poiché lottavano per superare molte delle limitazioni imposte dalla società patriarcale al loro *status*. Hanno trasgredito le leggi del silenzio a cui erano costrette per essere nate donne e, al tempo stesso, hanno infranto, almeno in vita, il silenzio della storia. Per questo loro desiderio di non rispettare il silenzio queste donne furono vittime di una violenza soprattutto psicologica, venendo scoraggiate nel loro interesse per la letteratura e, quindi, nella loro rivendicazione del diritto allo studio intellettuale. Di conseguenza in quattro dei cinque testi, in modi diversi, c'è un costante presenza della violenza sulle donne. Violenza o forte pressione psicologica su Suor Juana, fino a farle interrompere ogni contatto con il sapere; violenza fisica e psichica su Eleonora de Fonseca per essere una donna colta, su Veronica che fu insultata in diversi componimenti ed accusata di stregoneria, per voler essere una donna indipendente; violenza psichica e fisica su Isabella Morra, che la porterà alla morte, per aver intrattenuto una corrispondenza con un poeta petrarchista che abitava occasionalmente nei pressi della sua dimora.

Queste cinque *pièces* marainiane scelte presentano, con qualche eccezione, degli elementi in comune:

1.- Rappresentazione della vita di una scrittrice, abbastanza fedele dal punto di vista della realtà storica, ma sempre con una certa libertà per introdurre modifiche e cambiamenti. Si avverte che Maraini ha studiato con grande cura le loro biografie ma per reinterpretarle a suo modo, giocando sempre con la fantasia, seguendo la sua personale rivisitazione.

2.- Per la composizione di queste cinque opere, la drammaturga ha preso in considerazione le opere scritte da queste letterate e ne ha incorporato diversi brani molto rappresentativi nel testo teatrale. In questo modo Maraini vuole rendere omaggio e al tempo stesso dare visibilità alle loro produzioni letterarie.

3.- Il testo inizia con la donna scrittrice in età adulta, in un momento vitale di grande sofferenza, soprattutto morale. Progressivamente, prendendo spunto dalle sue parole nei dialoghi o dai suoi ricordi, si ricostruiscono sul palcoscenico, con diverse scene, le circostanze della sua vita. In quattro testi l'opera finisce con la morte della protagonista (eccetto in Veronica Franco, pièce più lunga e più elaborata, che offre un finale aperto).

4.- Negli ultimi momenti delle loro vite, queste donne amanti del sapere e della scrittura stabiliscono dei dialoghi decisivi con altre donne, donne molto diverse da loro ma che servono per determinare altri modelli femminili (serva, popolana, badante, madre) e i loro rapporti. Negli ultimi testi il sodalizio artistico e personale con l'attore Giuseppe Moretti ha portato l'autrice a scrivere delle opere con un ruolo importante per una parte maschile: così è capitato con il pedagogo dei fratelli piccoli di Isabella Morra e con lo scrivano di Caterina

da Siena; nel resto dei casi sono i dialoghi tra donne ad avere il sopravvento.

5.- Tutte queste donne vengono presentate come personaggi dediti alla scrittura, trasgressione sociale per cui pagarono l'alto prezzo della condanna al silenzio, causato sia per la morte fisica (Isabella Morra) sia per la morte intellettuale (Suor Juana).

6.- In tutte queste rivisitazioni è presente in un modo o nell'altro la violenza fisica e psichica contro le donne, siano queste le protagoniste o donne in rapporto con loro, come la sorella di Caterina da Siena, la strega bruciata in Suor Juana, ecc.

Il critico Benedetto Croce scrisse dei saggi su tre di queste figure storiche, analizzando le loro opere: Eleonora de Fonseca Pimentel (Croce 1912), Veronica Franco (Croce 1952) e Isabella Morra (Croce 1929). Ma fu anche, in un certo senso, il colpevole della loro poca considerazione. Mostrò infatti grande interesse per le loro vite, ma al momento della valutazione dei componimenti espresse sempre un commento non del tutto positivo. Nel caso di Isabella Morra, ad esempio, mostrò grande pietà per la sua breve e tragica vita, ma del suo esiguo canzoniere disse: "I versi che Isabella di Morra scrisse, sono di carattere assai personale e privato e non erano tali da circolare tra letterati e accademie" (Croce 1929:30-31).

Prima di parlare delle rivisitazioni marainiane vorrei fare una minima introduzione biografica di queste donne di spicco nel mondo della letteratura al femminile. Allo stesso tempo mi piacerebbe chiarire sin da ora che il mio studio sul teatro marainiano sarà affrontato da un punto di vista strettamente letterario, cioè partendo sempre e unicamente dal testo teatrale scritto e non dalle sue reali o potenziali rappresentazioni

sceniche¹. Per analizzare ogni testo scelto prenderò in considerazione il titolo, la struttura del testo teatrale, per concludere con la caratterizzazione del personaggio femminile come donna di lettere anche in relazione alle difficoltà sostenute in seguito a questa scelta di vita.

Verso la fine degli anni settanta, anni di grande contestazione femminista, Maraini scrisse nel 1979 lo spettacolo intitolato *Suor Juana* (Maraini 2000/I:675-696). Nell'introduzione all'opera completa del suo teatro (Maraini 2000/I:237) spiega che la conoscenza di questa donna scrittrice del seicento arrivò grazie all'attrice Prudentia Molero, un'esule argentina che collaborò al teatro della Maddalena. La rappresentazione, molto apprezzata con Prudentia Molero nei panni della monaca sapiente, fu replicata a lungo e con successo². Maraini è la prima autrice italiana a scrivere un testo artistico su questa letterata messicana così conosciuta e studiata in ambito ispanoamericano (Paz 1982). In Italia era conosciuta nel ridotto cerchio degli ispanisti e in versione italiana si trovavano soltanto diversi componimenti in antologie o storie della letteratura ispanoamericana (Franco 1972). In questo senso il testo di Maraini *Suor Juana* fu decisivo per la sua conoscenza e diffusione in Italia³. Nel 1997 la scrittrice

1) La stessa Dacia Maraini sarà la regista di molti di questi spettacoli.

2) Teatro femminista della Maddalena, a Roma dal 6 dicembre 1979 al 10 gennaio 1980. Regia di Dacia Maraini, interpreti: Prudentia Molero e Paola Pozzuoli.

3) Di fatto la prima pubblicazione integra di Juana Inés de la Cruz in italiano sarà la *Risposta a suor Filotea* con il testo teatrale di Dacia Maraini, Torino, La Rosa, 1980. C'è anche un altro lavoro teatrale in italiano su questa monaca a cura della drammaturga Maura Del Serra (Del Serra 1990). Barbara Fiorellino ha fatto uno studio comparativo tra Maura del Serra e Dacia Maraini (Fiorellino 1998). Maria Luisa Bemberg ispirandosi al saggio di Octavio Paz del 1982 ha girato un film sulla monaca, intitolato *Yo, la peor de todas* e presentato al Festival di Venezia nel 1990.

rielaborò leggermente il testo e modificò il titolo per quello di *Le ragioni di Suor Juana*⁴.

Giuseppe Bellini in *Sor Juana desde Italia* fa una dettagliata parafrasi di questa *pièce* marainiana (Bellini 1997: 123-129) sebbene lasci trapelare di non apprezzarla molto per il suo allontanamento dalla verità storica e letteraria e per certe licenze sessuali. È chiaro che Dacia Maraini parte dalla realtà storica ma non rinuncia ad allontanarsene, o per lo meno ad inserire fatti non accaduti, quando lo richiede la sua reinterpretazione.

Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), al mondo Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana, fu figlia di padre basco e madre messicana. Bambina precoce, lei stessa afferma che imparò a leggere e scrivere molto presto e che apprese il latino in venti lezioni. All'età di diciannove anni, dopo una breve ma fondamentale esperienza alla corte virreale, entrò in convento, prima in uno di stretta osservanza e poi in quello di San Gerolamo, dove per ventisette anni, sebbene rinchiusa nella sua ampia cella, fu intellettualmente libera di leggere, scrivere e fare esperimenti scientifici. Protetta dai viceré, visse in modo tranquillo un'esistenza da laica e la sua cella conventuale divenne un vero e proprio centro di vita culturale. Ma, in piena maturità letteraria, scrisse una critica teologica al sermone del padre Vieyra, pubblicata a sua insaputa, il che fece sì che il vescovo di Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, le chiedesse di abbandonare la letteratura e di dedicarsi per intero alla religione. La monaca si difese e si giustificò, allo stesso modo che Lazaro de Tormes ne *Il Lazarillo*, con una lettera autobiografica nella quale dimostrava che la sua sete di conoscenza e il suo immoderato desiderio di sapere erano

4) Cfr. Maraini 2010. Purtroppo il testo è inedito e non è stato possibile analizzarlo.

qualcosa di innato in lei. Sor Juana, con la sua *Risposta a Sor Filotea* scrisse in realtà un testo che appartiene alla *querelle delle donne*, per difendere il loro diritto allo studio e alla conoscenza e per ricordare diverse donne che avevano spiccato nella storia per il loro grande sapere, come ad esempio Ipazia. Ciò nonostante, obbedì e rinunciò alla sua enorme biblioteca (5000 volumi), ai suoi utensili scientifici e anche ai suoi strumenti musicali (Di Rienzo 1998).

Il titolo scelto riporta semplicemente il nome della protagonista in spagnolo con la categoria religiosa in italiano: *Suor Juana*. In questo modo avverte anche del carattere plurilinguistico dell'opera, con alternanza di brani in italiano, in spagnolo e anche nello spagnolo dei negri (l'autrice parlerà di indios (Maraini 2000/I:677), ma non è corretto).

Per quanto riguarda la struttura, *Suor Juana* è un'opera organizzata intorno a un unico atto e un numero ridotto di personaggi⁵. Il testo di Maraini comincia in un momento di grande sofferenza interiore, quando era già iniziato tutto lo scandalo che provocherà la disgrazia della donna e il capovolgimento totale della sua vita di studio all'interno del convento. Così inizia con una Suor Juana adulta che rilegge la sua lettera di autodifesa all'accusa di dedicarsi troppo alle lettere mondane e poco a quelle sacre. Da questo punto di partenza, con diversi flash-back rappresentati sul palcoscenico, e grazie all'uso delle luci, si farà riferimento ai momenti più importanti della sua vita che avevano provocato nell'insieme quella difficile situazione iniziale. Juana, mentre rilegge la sua lettera di autodifesa, brucia le sue carte. È l'inizio della sua fine, prima come donna di lettere e poi come donna fisica

5) Nelle didascalie indica che due attrici basterebbero per portare avanti lo spettacolo.

poichè di lì a poco si lascerà morire contagiata dalla peste che scoppia in città.

Praticamente tutto il testo è stato elaborato a partire da diverse poesie di Sor Juana, della *Carta Atenagórica* del vescovo e della corrispondente *Risposta a Suor Filotea*. Non ci sono veri e propri dialoghi tra i personaggi, e verranno mantenute solo minime conversazioni con la serva meticcina Rosario, dono della madre al momento della monacazione. In questo modo si risalta l'isolamento della monaca erudita. Al contrario, la serva rappresenta il mondo degli *indios*, degli affetti, delle confidenze. Le due donne giocano e ridono in momenti di grande complicità. Si potrebbe anche pensare che la serva e la monaca siano due personalità scisse della stessa persona, laddove la serva rappresenta la parte castrata della religiosa, vale a dire l'emotività, la sessualità, l'erotismo. Bisogna tener presente che siamo nel 1979, cioè al momento algido del femminismo italiano, contesto che spiega la presenza dell'amicizia tra le due donne e che, d'altra parte, sarà una costante dell'autrice Maraini.

L'autrice si serve delle lettere di Suor Juana per comunicare con le istituzioni ecclesiastiche e della sua poesia per esprimerne l'amore per la viceregina e per gli indios, ma anche per criticare l'ipocrisia maschile nei confronti delle donne⁶. Maraini presenta sempre donne con una forte carica sessuale e difatti Suor Juana reprime la sua attrazione sessuale verso la nobildonna spagnola⁷.

6) Della famosa "Satira Filosofica" Maraini offre una versione ridotta in traduzione italiana abbastanza libera, curando più i contenuti che la forma (Maraini 2000/I: 682).

7) Si potrebbero fare dei confronti con la monaca figlia di Marianna Ucria, poiché offrono inclinazioni omosessuali, anche se vi sono delle differenze dato che la monaca siciliana non aveva interesse per la letteratura bensì per la cucina.

L'opera assume una valenza fortemente simbolica, più delle successive. Ad esempio, per rappresentare il mondo della corte, si mettono in scena dialoghi in cui voci maschili e femminili parlano di cose senza importanza, il che si potrebbe interpretare come la rappresentazione di un mondo vuoto, poco illustrato e che mostra poco interesse per questa donna così erudita e così desiderosa di sapere, per giunta attaccandola nel suo punto di maggiore vulnerabilità, ossia il fatto di essere figlia illegittima.

Per la rappresentazione di Suor Juana letterata, Maraini presenta la monaca che scrive durante la notte, quando in tutto il convento regna una grande calma. Nella sua lettera di scuse parla del suo innato desiderio di conoscenza, e del fatto che da autodidatta ha trovato nei libri il rimedio alla sua sete di conoscenza: leggere, imparare lingue, scrivere, studiare, tutte le attività intellettuali interessano a questa giovane donna. Spiega che si monacò per trovare un rifugio, fuori dal matrimonio, al suo desiderio di imparare e al tempo stesso difende il diritto delle donne alla conoscenza: "Per quanto lo studio per una donna fosse considerato causa di perdizione, continuai a studiare, leggendo e ancora leggendo, imparando e ancora imparando, senza altro maestro che i libri" (Maraini 2000/I:692). Maraini vuole include la scena di Juana giovinetta che risponde in maniera soddisfacente alle domande insidiose fattele dai rappresentati del sapere erudito in Nuovo Messico (Maraini 2000/I:678-679) e, con la stessa tecnica, include la lettera del vescovo per chiarire molti aspetti del desiderio di sapere della monaca che non piacciono alla Chiesa, nell'eventualità che si avviassero nuovi percorsi per altre suore e per altre donne: "Ci dicono che [...] avete scritto dei villancicos che sono stati recitati da contadini indios sulla piazza di San José nel giorno di carnevale. Ci dicono che

scrivete poesie d'amore, come una dama di Corte. Ci dicono che perdetevi le notti nella lettura di libri sospetti..." (Maraini 200/I:694). Nonostante tutte le ragioni esposte la monaca brucia le sue carte ed entra nel mondo del silenzio intellettuale e della morte.

All'inizio degli anni ottanta, nel 1981, con *Donna Lionora Giacubina*, Maraini ci offre di nuovo un testo teatrale con protagonista una donna intellettuale, sullo sfondo della Rivoluzione napoletana del 1799. Donna Eleonora de Fonseca Pimentel (1752-1799)⁸ era una nobildonna di origine portoghese trapiantata a Napoli. Ebbe un'educazione raffinata, degna di una giovane aristocratica, comprensiva di conoscenze letterarie e scientifiche, tanto da essere aggregata all'Accademia dei Filateti e all'Arcadia. Per motivi economici a venticinque anni fu data in sposa ad un ufficiale dell'esercito borbonico da cui venne costantemente maltrattata, tanto da procurarle un'interruzione di gravidanza. La convivenza con le sorelle nubili del marito dovette risultare difficile e penosa per Eleonora che venne così a contatto con una mentalità retriva e tradizionale. Anche il marito arrivò a privarla di alcuni libri e della presenza di amici intellettuali.

Lasciato il marito, Eleonora si legò in amicizia alla regina Maria Carolina d'Austria, consorte di Ferdinando di Borbone, e con essa frequentò i salotti napoletani dove liberali e massoni discutevano di monarchia moderna e di dispotismo illuminato. Divenne bibliotecaria della regina. Tuttavia la Rivoluzione Francese indusse il regime borbonico a una violenta repressione di ogni idea di progresso e libertà. Arrestata con l'accusa di giacobinismo divenne poi una protagonista

8) Enzo Striano l'ha resa protagonista del suo romanzo storico *Il resto di niente* (1986) che è anche il titolo di un film della regista Antonietta De Lillo su questa donna così importante nella storia partenopea e nella storia delle donne.

importante della Repubblica Partenopea, soprattutto come direttore del *Monitore Napoletano*, strumento di lotta per la diffusione delle idee rivoluzionarie. Ma la vita della repubblica fu breve perché fin dall'inizio non godè del sostegno popolare. Dopo pochi mesi la Repubblica fu rovesciata e la monarchia restaurata. Eleonora venne arrestata, processata e impiccata sulla piazza del Mercato il 20 agosto 1799 (Pelizzari 2008).

Il titolo *Donna Lionora Giacobina* è tratto da una canzoncina che cantava il popolo dopo la sua morte, ma che fondamentalmente fa riferimento a come veniva chiamata da questo ceto tanto amato e per il quale soffrì molto. Con l'aggettivo *Giacobina* inoltre si vuole dare visibilità alla presenza femminile in questa fallita rivoluzione repubblicana e, in senso più ampio, nella storia.

Il testo teatrale è organizzato in un unico atto e intervengono molti personaggi, tutti figure di spicco della rivoluzione partenopea (il re Ferdinando, la regina Carolina, il generale Championet, il Cardinale Ruffo, ecc), sebbene le vere protagoniste siano due: Eleonora (Nora) e Caterina, la sua figliastra, due donne in uno spazio chiuso come la prigione⁹.

L'opera inizia con gli ultimi giorni della scrittrice e giornalista Eleonora de Fonseca Pimentel prima della sua esecuzione, cioè, nel momento di massima sofferenza, quando vede ormai crollato tutto il suo desiderio di cambiamento politico e sociale. Eleonora, dal carcere, parla con un'altra donna completamente opposta a lei, la figliastra, di estrazione popolare, e inoltre ricorda tutta la sua vita con la rappresentazione di momenti importanti, come la sofferenza provocata da un matrimonio sbagliato con un uomo violento e rozzo che la picchiava e che la fece abortire, la sua convivenza

9) Quasi tutte queste *pièces* marainiane si svolgono in posti chiusi, a indicare la mancanza di spazio delle donne nell'azione e la loro costrizione a restare "dentro".

forzata con le sorelle nubili e retrive di questo marito, la fase di attivista politica e di caporedattrice del giornale *Il Monitore Napoletano* (Croce 1912:32-55). Come è caratteristico del teatro marainiano si confrontano sul palco due donne molto diverse: una nobile, istruita e letterata, l'altra popolana, vera rappresentante di quel popolo per cui si era fatta la rivoluzione. All'inizio non si capiscono, perché appartengono a due realtà molto diverse, una che lotta per delle idee e un'altra analfabeta che cerca di sopravvivere giorno per giorno. L'incontro tra queste donne così distanti permette all'autrice di misurare l'enorme lontananza tra gli ideali rivoluzionari e il popolo basso. Quando Nora propone di insegnarle a leggere per poter decidere e diventare vera cittadina e non suddita, vale a dire quando iniziano ad intendersi, arrivano i carnefici per portare sul patibolo Eleonora (Rita dos Santos 2006).

Per quanto riguarda la rappresentazione della donna letterata, Nora verrà presentata come grande lettrice, i libri saranno il suo rifugio nei momenti difficili, ma anche come poetessa, donna politica, alle prese con un comizio, e come giornalista. Ma soprattutto si avverte il desiderio di Maraini di rappresentare le difficili condizioni in cui si svolgeva all'epoca la vita di una donna intellettuale, con le continue critiche al suo *modus operandi*, soprattutto degli uomini e delle donne che rappresentano la tradizione della società patriarcale, come le sorelle del marito, la regina Catalina e la madre di Caterina, che rispecchiano le idee maschiliste dell'epoca. Come succederà con Isabella Morra le donne colte e amanti dei libri verranno sempre respinte e derise da tutti: uomini e donne, anche all'interno della famiglia.

Ferdinando: Le donne saccenti mi stuccano, come il miele puro. Madame de Staël, Madame Roland... la vita

pubblica ormai sta nelle mani delle donne saccenti... che calamità! (Maraini 2000/I:830)

Carolina: Sapete quanto gli uomini odiano le donne colte. (843)

Caterina: Mia madre lo diceva sempre: Troppi libri, troppi libri, quella s'azzanna 'a testa, finirà male!. (845).

Nora: .. mi disse che se non avevo figli la colpa era mia che leggevo troppo e mi occupavo di politica... mi picchiò anche...(847)

Negli anni novanta Dacia Maraini scrive principalmente testi teatrali su “richiesta di attori e di registi”, come spiega nell'introduzione già nominata (Maraini, 2000/II:329), poiché vuole essere sicura che la sua rappresentazione sarà eseguita. E così di nuovo parte della sua scrittura teatrale si occuperà di donne scrittrici o poetesse e, al tempo stesso, porterà a termine una riscrittura anteriore sulla monaca messicana, come abbiamo già prima accennato.

Nel 1991 scrisse *Veronica meretrice e scrittrice* (Maraini 2000/II: 397-448). Veronica Franco (1546-1591) fu la cortigiana onesta più famosa in una Venezia dove la prostituzione dilagava come nelle principali città italiane, attività d'altra parte favorita dalla Serenissima sia per le tasse incassate sia nel tentativo di controllare la diffusione dell'omosessualità. Ma fu molto di più di una celebre e bella cortigiana, dato che allo stesso tempo fu anche una scrittrice e poetessa di primo piano. Veronica, dopo essere stata introdotta al mestiere dalla madre, a partire dal 1570 circa, grazie ai suoi contatti, entra a far parte di uno dei circoli letterari più famosi della città, quello di Domenico Venier, consigliere di Torquato Tasso, e anche a casa sua crea un posto di ritrovo di artisti e intellettuali. Lei stessa pubblicò in vita due volumi: *Terze rime* nel 1575 e *Lettere familiari a*

diversi nel 1580. Fu accusata di stregoneria nel 1577, un'accusa comune per le cortigiane, ma si difese brillantemente e riuscì a farsi scagionare. Secondo le deposizioni, i suoi legami con la nobiltà veneziana contribuirono all'assoluzione ma dopo questo avvenimento perse tutti i suoi beni e quando morì anche il suo ultimo benefattore si ritrovò senza un sostegno finanziario (Rosenthal 1992)¹⁰.

Per quanto riguarda il titolo, *Veronica, meretrice e scrittrice* risulta molto provocatorio¹¹. Dacia Maraini non ha voluto dire Veronica, cortigiana onesta e scrittrice, ma ha voluto qualificarla come meretrice, con le stesse parole adoperate da Veronica in un suo componimento dove non nasconde il suo modo di guadagnarsi la vita; inoltre non viene chiamata scrittrice ma scrittora, con l'utilizzo di un neologismo nella lingua italiana per affermare il pieno titolo di scrittrice di questa donna. Con l'accostamento di questi due mestieri si vuole attirare l'attenzione sulla questione delle cortigiane che vendevano i loro corpo ma che offrivano anche la loro arte intellettuale.

Si tratta di un testo teatrale più lungo degli altri, diviso in due atti, con molti personaggi: oltre alla protagonista Veronica, c'è Suor Azola, la monaca del lazzaretto, Gaspara la serva, i suoi amanti e protettori, il re di Francia, i suoi nemici, ecc.

La *pièce* offre una struttura interna molto elaborata. Come è abituale nella scrittura teatrale dell'autrice, l'opera comincia in un momento di grande difficoltà di vita per la

10) C'è anche un film ispirato al saggio della Rosenthal del 1992 e intitolato in italiano *Padrona del suo destino* (*Dangerous Beauty*, 1998), regia di Marshall Herskovitz.

11) Anche G. Tassini aveva intitolato un suo libro su questa scrittrice *Veronica Franco, poetessa e cortigiana del secolo XVI* (Crocce 1952:218).

protagonista Veronica. La famosa cortigiana, dimenticata da tutti e con tutti i suoi alti e potenti protettori defunti, si trova reclusa in un lazzaretto contagiata dalla peste, aspettando la morte. In modo simile a la *pièce* di Suor Juana, il presente letterario è raccontato dai dialoghi con suor Anzola, la monaca che si occupa degli appestati. Con i dialoghi con la suora si alternano diversi quadri che rappresentano momenti importanti nella vita della protagonista: amori, delusioni, difficoltà, nemici, ecc. il che permette a Maraini di ricostruire l'apparentemente affascinante ma, in fondo, difficile vita di una donna prostituta di alto rango e al tempo stesso scrittrice nella tollerante Venezia della seconda metà del cinquecento¹².

Nel primo atto Veronica, molto malata, al punto che la suora pensa che stia per morire, ricorda le persone più importanti della sua vita (questi momenti vengono rappresentati e non semplicemente ricordati); la poetessa, in questo primo atto, è ancora piena di vita e fiera del suo mestiere e della sua bellezza. Incontra il re Enrico III, che seduce non con il corpo ma con la sua intelligenza e riesce a salvarsi dall'Inquisizione. In questa prima parte del testo teatrale sono il corpo e la bellezza fisica a prendere il sopravvento, anche se lei persevera nel dire che vende il corpo ma offre anche la sua arte musicale e poetica.

Nel secondo atto invece la cortigiana, che guarisce molto lentamente, racconta alla monaca altri momenti della sua vita, ma, man mano che guarisce, diventa più matura e saggia e così riesce a riflettere su certi aspetti della sua professione che la rendevano prigioniera e schiava dei desideri degli uomini, dei quali, in fondo, era un vero e proprio oggetto. Di fatto nel primo atto Marco Venier la paragonava con Venezia e vedeva l'incontro con il re francese come un vanto per lei

12) Dacia Maraini ha trattato il tema della prostituzione in altre opere anteriori: *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* (1975), *Una casa di donne* (1977).

(Maraini 2000/II:410), mentre nel secondo atto Domenico Venier riflette sulla sua “servitù” di meretrice e sul fatto che l’incontro con il re rappresentava un momento decisivo di questa “soggezione” e aggiungeva: “dovete ammetterlo, la servitù è stata nutrice per voi... da lei avete avuto tempo e agio per istruirvi e raffinarvi”(439). Man mano che guarisce Veronica assume toni diventa protofemministi, e riflette su ciò che è accaduto, finendo per riprendersi il dominio della sua vita, vale a dire, del suo corpo e della sua anima. C’è un parallelismo tra la guarigione fisica e la sua presa di coscienza. La seconda parte si chiude con due modelli di donne che, collocate dalla struttura patriarcale ai margini dei ruoli sociali (Carù 2000:186), prendono invece possesso delle loro vite e decidono di “liberarsene”, di smettere di fare il gioco dei padri: la cortigiana e la monaca iniziano un nuovo percorso, con tutte le sue difficoltà, ma ora sono sagge, hanno gli occhi aperti alla libertà, alla vita, all’amore. In questo modo, la *pièce* termina con un finale aperto nel quale una ex-prostituta e una ex-suora intraprendono un nuovo viaggio senza nessuna imposizione, in modo simile al finale non concluso di *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (Maraini 1990).

C’è una critica feroce di Maraini alla società dei padri, rappresentata dai diversi uomini che entrano a contatto con la giovane meretrice. Uomini che rappresentano l’apice del potere politico (re di Francia, Domenico e Marco Venier) e religioso (Monsignore e Maffei Venier). Tutti rimarranno colpiti sia dal corpo sia dall’intelligenza della donna.

In merito al rapporto di Veronica con la scrittura possiamo notare che non è così divoratrice di libri come Isabella Morra o Eleonora, ma è rappresentata soprattutto come una poetessa, mostrata in diverse occasioni nell’atto di comporre versi. Come di consueto vengono presentati e di conseguenza

declamati diversi brani di componimenti poetici dell'autrice e anche dei suoi nemici, principalmente Maffio Venier, per affrontare in questo modo le ostilità che circondavano le cortigiane istruite, derise per questa bipolarità. E così si comprende veramente il titolo: Veronica era una meretrice che usava anche il suo intelletto attraverso la scrittura. Per Maraini Veronica è una donna che usa il suo corpo e la sua scrittura per trovare uno spazio di libertà nella sua vita, al contrario di sua madre che adoperava unicamente il corpo. Insiste diverse volte su questo aspetto dimostrando come tramite la sua parte più fisica è riuscita ad entrare in quel mondo letterario che l'ha resa veramente libera attraverso l'istruzione.

Di un altro genere è la opera scritta nel 1998 dedicata alla figura della poetessa petrarchista Isabella Morra e intitolata *Storia di Isabella di Morra raccontata da Benedetto Croce*. Non era nuova per le femministe italiane la storia di questa donna (Napoli 1520 – Favale 1546) che pagò con la vita il suo desiderio di essere scrittrice, vale a dire, di voler partecipare alla società letteraria come facevano gli uomini. Infatti il gruppo teatrale fondato da Saviana Scalfi nel 1978, e con il quale Maraini collaborò attivamente, porta lo stesso nome: Collettivo Isabella Morra, con sede al teatro della Maddalena¹³. La drammaturga Maraini ha ricordato in varie occasioni che da sempre aveva voluto scrivere di questa rimatrice, ma condizioni economiche glielo avevano impedito. Così quando le fu richiesta una *pièce* su questa petrarchista lucana da rappresentare davanti al Castello di famiglia in Valsinni, non esitò a scrivere questo componimento teatrale¹⁴.

13) Per lo stesso motivo Adele Cambria, scrittrice e giornalista legata in qualità di drammaturga a questo gruppo teatrale, scrisse anche un libro sulla vita di questa famosa petrarchista (Cambria 1997).

14) Con questa rappresentazione teatrale nel 1999 fu inaugurato il *Parco Letterario*

La giovane Isabella nacque nel posto sbagliato al momento sbagliato e così la sua trasgressione, cioè il suo desiderio di scrivere e di fuggire da una realtà castrante furono la causa della sua morte. In un contesto violento e maschilista, Isabella conobbe solitudini e disillusioni. Soffrì particolarmente dell'abbandono del padre, il barone Giovan Michele Morra, che le aveva "permesso" di studiare e di scrivere ma poi aveva abbandonato la famiglia, profugo, per motivi politici, in Francia. Da questo paese aveva chiamato solo uno dei suoi otto figli, Scipione, gemello di Isabella e compagno di studi. Anche Scipione la dimenticò e dopo il sororicidio protesse i due fratelli, salvatori "dell'onore" familiare, ottenendo per loro, da Caterina de' Medici¹⁵, una ricca abbazia (Cesare) e un ricco matrimonio (Decio). Con molta probabilità il rapporto tra Isabella e Diego Sandoval fu epistolare, essendo entrambi amanti della poesia petrarchista e della scrittura. Il "disonore" d'Isabella fu quello di tutte le donne che si prendevano spazi di libertà, svincolati da ingerenze e autorità maschili. Quando i fratelli scoprirono questa corrispondenza con un nobile, addirittura della fazione politica opposta, uccisero prima il messo, a continuazione la sorella Isabella e qualche mese dopo in un agguato Sandoval (D'Agostino, 2011).

Il titolo scelto da Dacia Maraini per il suo componimento teatrale risulta è un po' ambiguo, *Storia di Isabella di Morra raccontata da Benedetto Croce*, perché non è esattamente veritiero. È certo che il saggio di Croce dedicato alla biografia

Isabella Morra. Non fu l'unico testo teatrale sulla figura di Isabella Morra (Palumbo 2007). Nel 2005 è stato girato un film sulla vita di questa poetessa, *Sexum superandum - Isabella Morra*, diretto da Marta Bifano.

15) Il figlio di Caterina de' Medici, Enrico III di Francia, sarà l'amante per una notte della più famosa cortigiana veneziana Veronica Franco, come abbiamo già indicato.

della poetessa lucana sarà l'elemento narrativo portante della struttura del testo marainiano (Croce, 1983), ma l'apporto della drammaturga è decisivo e offre addirittura piccoli spunti ironici al saggio crociano.

La *pièce* è costruita su un unico atto e si alternano, grazie al gioco delle luci sul palcoscenico (come indicato dalle didascalie) la presenza del narratore, che racconta la storia della famiglia Morra e della famiglia Sandoval, con la diegesi dei personaggi, tutti appartenenti alla famiglia Morra con l'eccezione del precettore. Tuttavia anche altri personaggi, che non parlano né compaiono mai sulla scena, sono decisivi per l'economia del testo, come la figura paterna e la coppia costituita da Diego Sandoval e Antonia Carraciulo.

In quanto alla struttura, date le caratteristiche di questa rappresentazione con un unico spazio scenico globale, il castello di Favale, non ci saranno, come in altri testi dell'autrice, dei piccoli quadri rappresentati in flash-back. Tutta l'azione drammatica è lineare, con l'eccezione della partecipazione intermittente del narratore, e va dalla conoscenza indiretta del nobile di origine spagnola, per mediazione del pedagogo, alla scoperta dello scambio epistolare fino alla morte del messo e della sorella. Toccherà al narratore Croce raccontare agli spettatori, con le sue parole, la fine del nobile Sandoval.

La poetessa Isabella, rappresentante della donna intellettuale nel sud italiano in pieno cinquecento, viene presentata sempre con un libro in mano. È una giovane con un grande desiderio di leggere libri di ogni tipo (non solo quelli permessi alle giovani), di imparare tramite la lettura, di sapere altre lingue. Ascolta con passione le bellissime storie fantastiche inventate da Torquato per alleviare la sua prigionia, scrive sonetti e canzoni di stampo petrarchesco, soffre a causa della sua situazione di prigionia e vorrebbe

fuggire nell'agognata corte francese per unirsi al padre e al fratello. Purtroppo la sua famiglia, con il fratello Cesare che la fa da padre padrone, non vede di buon occhio questa dedizione di Isabella e insistono nel ricordarle che i libri le porteranno soltanto disgrazie. Il fratello, ma anche la madre, prova inutilmente a minare a poco a poco questa sua sete di scrittura e di sapere, ricordandole continuamente che così non riuscirà a trovare marito perché è troppo magra e perché per il tanto scrivere ha continuamente le dita sporche di inchiostro (Maraini 2000/II:693). La giovane risponde al fratello che non ha intenzione di maritarsi e che preferirebbe il convento, come avevano fatto altre donne dell'epoca restie al matrimonio.

Come in tutti i componimenti teatrali di Dacia Maraini in cui la protagonista è una donna letterata, i suoi componimenti sono parte decisiva e fondamentale della *pièce*. Da un sonetto di Isabella rivolto al padre, Maraini compone un'epistola disperata a lui diretta affinché la vada a riscattare. Anche il confronto con la madre è molto interessante. La sua progenitrice rappresenta il modello di donna voluto dal sistema patriarcale, sottomessa, rassegnata, tutta casa e chiesa. Luisa Brancaccio è una madre che offre in continuazione dolci e leccornie, ma questi non servono alla figlia Isabella che sui libri ha nutrito il desiderio di andare oltre questi modelli femminili e di lottare per uno spazio di libertà. Probabilmente nella Isabella marainiana desiderosa di libri e di libertà c'è molto della stessa Dacia Maraini giovane.

La via d'uscita in questa triste situazione è rappresentata dal pedagogo, innamorato della giovane, che viene caratterizzato come un uomo brutto e gobbo di oscuri natali ma con una grande intelligenza e un cuore d'oro. Torquato, nome non sanzionato dalla storia, è l'unico che vuole rendere più lieve in qualche modo la situazione della giovane, aiutandola a trovare

degli interlocutori adeguati ai suoi interessi e al suo gruppo sociale. Mentre in diverse rivisitazioni e in alcuni studi si parla sempre di una *liaison* tra don Diego e Isabella, nella riscrittura marainiana nemmeno arriveranno a incontrarsi e moriranno entrambi a causa di una semplice amicizia epistolare, intrapresa per volere di Torquato.

I digiuni di Catarina da Siena, scritto nel 1999 (Maraini, 2000/II:707-724), è l'ultimo testo teatrale degli anni novanta con la storia di una donna che adopera la parola scritta, sebbene sotto dettatura, per comunicare con mezza Europa. Parliamo di Caterina Benincasa, meglio conosciuta come Caterina da Siena (1347-1380). Come succedeva spesso con le donne che spiccavano per interessi religiosi, la sua fama di santità fu osservata dagli uomini di Chiesa con diffidenza e sospetto e per questa ragione nella primavera del 1374 fu convocata a Firenze e fu interrogata nella Chiesa di Santa Maria Novella dal capitolo generale dell'ordine dei frati predicatori. La sua fede fu trovata del tutto ortodossa, ma per prudenza Caterina fu affidata alle cure spirituali del frate domenicano Raimondo da Capua. Tornata a Siena, Caterina fece veri prodigi durante la pestilenza che colpì la sua città e intorno a lei si creò un gruppo di discepoli. Allo stesso tempo, dopo Firenze, hanno inizio i viaggi e i suoi interventi nel mondo della politica (Dancan, 1998:116).

Il titolo di un testo è sempre una chiave di lettura. In questo caso concreto è molto chiaro e predispone alla sua interpretazione: *I digiuni di Catarina da Siena* è la storia annunciata di una morte per anoressia e il racconto delle conseguenze fisiche di questo digiuno prolungato attraverso le parole del suo scrivano e segretario Neri. Catarina era il nome in dialetto senese di questa santa che si lasciò morire di fame. Si capisce anche che non la chiama Santa Catarina perchè il

riconoscimento religioso le è stato conferito dopo la sua morte e perché nell'opera si affronta la storia di questa mistica da un punto di vista laico.

Nella presentazione del volume *Fare teatro* Dacia Maraini spiega che "*I digiuni di Catarina da Siena* è un testo scritto su richiesta della regista bolognese Silvana Strocchi e aggiunge:

Leggendo la vita di santa Caterina mi sono resa conto che la giovane donna è morta letteralmente di fame, rifiutandosi negli ultimi tempi di mandare giù anche una sola foglia di insalata. Quando era costretta a mangiare qualcosa per compiacere le sorelle monache, poi correva nell'orto a vomitare. Come si vede l'anoressia non è solo un fenomeno moderno. Le mistiche, con il loro disprezzo per il corpo ne soffrivano anche allora. Eppure è curioso perché quelle stesse mistiche che umiliavano e mortificavano il loro corpo di donne, quando scrivevano poi ne parlavano come del centro di tutte le delizie. La sensualità, cacciata a forza dalle membra trepide di queste giovani donne votate alla castità, andava a nascondersi nel corpo spirituale, ovvero nel corpo della scrittura in Cristo (Maraini 2000/II: 329)

La *pièce* è composta da un unico atto e due unici protagonisti: la suora Catarina e il segretario e scrivano Neri. È molto bella la tenera storia d'amore spirituale con il suo scrivano, che rappresenta la mente lucida di Catarina. Di nuovo il confronto dialettico tra due personaggi molto diversi di fronte alla resistenza alle tentazioni terrene, specialmente il cibo e il sonno. Mentre la suora può farne a meno e di fatto morirà per evitare il cibo, il segretario è un ghiottone che

arriva ad ammalarsi per mangiare troppo. Sarà questo Neri che racconterà agli spettatori, con diversi monologhi, gli effetti devastanti dei digiuni prolungati sul corpo della mistica.

Come è caratteristico nelle strutture teatrali di Maraini più ricorrenti, l'opera rappresenta gli ultimi mesi della vita della santa, quando nell'apice del successo religioso, con una folta schiera di discepoli e seguaci, nel tentativo di un matrimonio mistico con lo sposo si lascia a poco a poco morire di fame. Per questo risponde benissimo al titolo, poiché Maraini ci racconta, da un punto di vista fisico, le conseguenze fisiologiche di questa anoressia nervosa (Bell, 1985) sul corpo della religiosa.

Due unici protagonisti, Catarina e lo scrivano, con un ruolo decisivo di quest'ultimo che ci racconta gli ultimi e terribili giorni vissuti dalla mantellata. È Neri che ci fa sapere della folta schiera di seguaci che vorrebbero incontrare la religiosa che però si trova in difficili condizioni di salute. Grazie a diversi flash-back rappresentati sappiamo dei momenti della dettatura delle lettere e della sua agilità mentale. Alla fine dell'opera, in due monologhi rivolti al pubblico, Neri racconta da un punto di vista laico, e quasi fisico, la fine della giovane.

Anche Maraini trova la scrittura teatrale il posto idoneo per parlare della violenza nei confronti delle donne. È molto triste la storia della sorella Bonaventura morta di parto dopo aver subito per anni le violenze del marito. Anche la sorella, come Catarina, avrebbe preferito il convento, ma la madre la convinse a sposare un uomo ricco, nel tentativo di sistemare la famiglia. Di nuovo un rapporto conflittuale con la madre, donna tradizionale che vorrebbe il matrimonio per tutte le sue figlie, includendo Catarina.

Si è discusso molto se Caterina fosse una donna analfabeta o no, e molti studi affermano che imparò solo a leggere e scrivere in età adulta, ma l'ipotesi, con buona

certezza, non è da avallarsi. Certamente sapeva leggere e leggeva i testi sacri, mentre più difficile è trovare una risposta alla domanda se sapesse anche scrivere (Leonardi 2006:74). Forse per questo motivo non viene rappresentata come una donna amante dei libri, ma sì come una donna molto sveglia e attiva, che dettava al suo scrivano le lettere e, come lo stesso Neri ci racconta, che non aveva grandi problemi a spostarsi quà e là in cerca di soluzioni di ordine religioso e politico, senza molte preoccupazioni sulle incomodità del viaggio.

Sarebbe anche molto interessante fare riferimento al linguaggio adoperato dalla scrittrice Maraini. In particolare il suo teatro traduce la sua osservazione del reale in un linguaggio tra favola, lirismo e ironia, ma al tempo stesso adopera una lingua colloquiale, con prevalenza di strutture paratattiche e con una forte cadenza musicale, grazie ai giochi di parole, alle ripetizioni, modi di dire, cantilene ecc., in consonanza con le caratteristiche del personaggio (p.e. Nora e Caterina in *Donna Lionora Giacubina*).

CONCLUSIONI

Non sono solo scrittrici le donne scelte da Dacia Maraini come protagoniste dei suoi testi teatrali, ma in questa occasione ho scelto di analizzare le donne di lettere per fissare l'attenzione sul modo in cui venivano rappresentate e fatte parlare dal punto di vista di una donna di successo nell'ambito letterario, come nel caso di Dacia Maraini. Senz'altro si è ispirata a sé stessa nel momento di rivisitare questi personaggi, rispecchiandosi, in un modo o l'altro, in questi modelli di letterate. Basta pensare alla cella di Suor Juana gremita di libri, a Isabella Morra ammaliata dai libri e desiderosa di rivedere il

padre lontano, a Eleonora de Fonseca alle prese con la politica e il giornale, ecc.

Tutte hanno in comune il fatto di usare la scrittura per comunicare con gli altri, siano lettori, amici, amanti, discepoli, nobili protettori, ecc. . Tutte in un modo o nell'altro hanno pagato un caro prezzo per questo loro desiderio di istruirsi e di prendere parte al sistema letterario dal quale erano escluse. Maraini, allo stesso tempo, rende omaggio al loro sforzo inserendo brani dei loro componimenti nel corpo del testo teatrale formando un tutto con la parte creativa e artistica della *fiction*. Tutte queste donne si ribellarono al loro programmato destino di sottomissione e di silenzio. Due troveranno in convento una sorta di libertà e un posto per lo studio che fuori, per il loro *status* sociale, sarebbe stato impossibile e impensabile. Suor Juana per ventisette anni trovò nella sua ampia cella conventuale un posto per leggere, studiare e scrivere e al tempo stesso ricevette personaggi importanti del mondo della corte. Un po' diverso è caso di Catarina da Siena che si fece mantellata contro il parere della famiglia, specie della madre. Caterina non viene rappresentata nell'atto di scrivere, o di leggere, ma unicamente mentre detta le sue lettere indirizzate a personaggi di ogni condizione sociale. In ogni caso fuggì dal destino riservato alle donne a quell'epoca, rappresentato invece dalla sorella Bonaventura.

In genere queste donne vengono presentate nel momento culmine della sofferenza, condizione provocata dal loro esser state delle ribelli, per non aver accettato il ruolo subalterno che la società aveva riservato loro. Con l'eccezione di Catarina da Siena e Veronica Franco, le altre pagarono con la vita il loro desiderio di esprimersi attraverso la scrittura, appannaggio del mondo maschile. A Maraini non interessa in particolar modo l'aspetto fisico di queste scrittrici perché è più attenta a

presentarci il loro intelletto, ciò che hanno scritto e le barriere che hanno dovuto superare.

Queste donne che decisero di scrivere e di essere scrittrici vengono mostrate nell'atto della scrittura ma soprattutto vengono presentate dal punto di vista del mondo intorno a loro, di cui si riportano le dicerie, i commenti negativi e spregiativi da parte della famiglia e della società. In questo senso Dacia Maraini ci ha saputo trasmettere in modo magistrale il grande sforzo di queste donne per aver superato le critiche, pregiudizi e ostacoli nel loro lungo percorso di scrittura e di vita.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bell, R. *Holy Anorexia*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985.
- Bellini, G., *Sor Juana desde Italia*, in Sáinz de Medrano (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz*, Roma, Bulzoni Editore, 1997, pp. 113-138.
- Cambria, A., *Isabella. La triste storia di Isabella Morra*, Venosa, Osanna Editore, 1997.
- Carù, P., "Vocal Marginality. Dacia Maraini's Veronica Franco", Rodica Diaconescu-Blumenfel - Ada Testaferri (eds.) *The pleasure of writing. Critical Essays on Dacia Maraini*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2000, pp. 179-192.
- Croce, B., "Eleonora De Fonseca Pimentel e il Monitore Napoletano", in Id., *La rivoluzione napoletana del 1799. Biografie, racconti, ricerche*, Bari, Laterza, 1912, pp. 1-83.
- , *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*, Palermo, Sellerio, 1983 [1ª ed. "La Critica" XXVII (1929) pp. 126-140].
- , "Veronica Franco", in *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, III, Bari 1952, pp. 218-234.
- D'Agostino, A., *Degno il sepolcro se fu villa cuna*, Castellammare di Stabia, Longobardi, 2011.
- Fiorellino, B., "La Fenice" di Maura Del Serra", *Internet*. 12-06-12. <<http://www.nuovorinascimento.org/delserra/fiorellino.htm>>.
- Del Serra, M., *La Fenice*, Siracusa, Edizioni dell'Ariete, 1990.
- Di Rienzo, M., "Suor Juana Inés de la Cruz (1648/51-1695): il sogno infranto", *Babilonia* 172 (1998), pp. 38-41.
- Franco, J., *Introduzione alla letteratura ispano-americana*, Milano, Mursia, 1972.

Leonardi, L., “Il problema testuale del epistolario cateriniano” in Id. e Trifone, P.(eds.), *Dire l'ineffabile. Caterina da Siena e il linguaggio della mistica, Atti del Convegno (Siena,13-14 novembre 2003)*, Firenze, edizioni del Galluzzo e Fondazione Ezio Franceschini, 2006, pp. 71-90.

Maraini, D., *Fare teatro 1966-2000*, Milano, Rizzoli, 2000, 2 vols.

---, *La seduzione dell'altrove*, Milano, Rizzoli, 2010.

---, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano, Rizzoli, 1990.

Marinelli, G. - Matassa, A., *Dacia Maraini in scena con Marianna, Veronica, Camille e le altre*, Pesacara, Ianieri Editore, 2008.

Palumbo, G.A., “Isabella Morra e le riscritture narrative e teatrali”, in I. Nuovo e T. Gargano (eds.), *Isabella Morra fra luci e ombre del Rinascimento. Sondaggi e percorsi didattici*, Bari, Edizioni B.A. Graphis, 2007, pp. 71-80.

Paz, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Pellizzari, M.R., “Eleonora de Fonseca Pimentel: morire per la rivoluzione”, *Storia delle donne*, 4 (2008), pp. 103-121.

Rosenthal M., *The honest courtesan Veronica Franco, citizen and writer in Sixteenth-Century Venice*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

Striano, Enzo, *Il resto di niente*, Napoli, Avagliano, 1986 [1° ed. 1986].

Zancan, M., *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.

Rita dos Santos, E./ Taravacci, P., “Gioco di narratori in ‘Donna Lionora Giacubina’, atto unico di Dacia Maraini”, *Studi Novecenteschi*, 72 (2006) pp. 365-388.

«MUJERES MUSAS»
EL RECHAZO DE REMEDIOS VARO Y
LEONORA CARRINGTON

*Brigidina Gentile
Scrittrice*

Remedios Varo y Leonora Carrington formaban parte del mismo grupo de mujeres surrealistas. Las dos se pusieron a ser clasificadas como tales porque rechazaron el surrealismo por ser machista. ¡No querían ser musas, eran mujeres!

Remedios Varo influyó muchísimo en el arte de Carrington, aunque Leonora diga que no hay nada que ver entre las dos, desde el punto de vista artístico. Y hay otra pintora surrealista también, más famosa todavía pero curiosamente menos conocida, que es Leonor Fini, que influyó sobre las dos. Es un círculo y es muy interesante notar que hay tantas semejanzas entre unas y otras.

En las mujeres de Remedios Varo encontramos el elemento de la rueda que da la sensación de movimiento, cosa que falta en las mujeres de Leonora Carrington. Pero sea las mujeres de Carrington que las de Varo se asemejan en su necesidad de abrir el camino a la búsqueda de una orden distinta dentro de la realidad.

La amistad entre Varo y Carrington fue muy intensa y la frecuentación entre ellas muy asidua: pasaban días juntas, pintando, preparando “comida alquímica”, escribiendo, haciendo proyectos, soñando y compartiendo la sensación de haber sido elegidas las dos para hacer un viaje dentro de la psique humana. Hubo entre ellas una relación tan profunda que se diría que se amaron. A veces parece que se ve la mano de Remedios en algunos cuadros de Leonora,

mientras que Remedios «se apropió abiertamente de imágenes y representaciones visuales de su amiga inglesa» (Kaplan 2007: 217). Definitivamente entre las dos hubo una relación muy estrecha y de una sensibilidad única, que se expresó en su pintura y en su escritura.

Por lo que respecta a la escritura, Leonora escribió incluso una novela inspirada en Remedios, que tenía la peculiar actitud de escribir cartas escogiendo los destinatarios en las páginas amarillas de Ciudad de México. La misma actitud que tiene Carmela Velásquez, la amiga española de la protagonista de *La corneta acústica*.

Remedios Varo también, en un cuento suyo que lamentablemente es inédito, trató de la amistad entre dos mujeres modelada por semejanza entre ella y Leonora.¹

Las dos se veían casi todos los días: compartir proyectos, sueños, secretos y cocina era una necesidad.

La cocina, en particular, era para ellas un lugar mágico, donde experimentar y jugar con la comida, porque en la cocina los ingredientes utilizados en la preparación de cualquier receta, se transforman hasta llegar a ser algo completamente distinto de lo originario. Ellas preparaban comidas surrealistas, alquímicas, con tinta, con cabellos, además de los ingredientes de la cocina tradicional. Famoso ha sido el caviar de tapioca

1) En un cuento inédito de Varo, las amigas se convierten en Ellen Ramsbottom, una inglesa que se interesa por los «fenómenos somniotelepáticos», la española Felina Caprino Mandrágora, que es una cabra cuando duerme y una mujer con «unos ligeros cuernecillos» cuando está despierta. La historia de Varo cuenta sus aventuras cuando van a hacer camping para descansar y pasar «unos días de meditación para poner en orden el tumulto de sus miedos, dudas y emociones». Una y otra se quejan de las distracciones que les impiden meditar: a Ellen le fastidia el zumo de coco y la presencia de numerosas iguanas, Felina está perdida a causa de los huevos de tortuga y por ver demasiados armadillos. También son compañeras de aventuras cuando oyen a hurtadillas una conversación sobre contrabando de guantes y corsés. (Kaplan 2007: 95)

que ellas ofrecieron a sus amigos en una fiesta engañándolos a todos.

Hay muchas recetas escritas por Remedios, en el estilo de la más exquisita cocina francesa, para ahuyentar los sueños inoportunos, el insomnio y los desiertos de arenas movedizas bajo la cama por ejemplo o para estimular sueños eróticos.

«Utilizando símiles culinarios, como metáforas para sus actividades herméticas, [ellas] establecieron una especie de relación entre los roles tradicionales de la mujer y ciertos actos mágicos de transformación» (Kaplan 2007: 96).

Porque el arte es como una comida mágica que introducimos en nuestros cuerpos y espíritus a través de los ojos. La misma química que se produce cuando el alimento llega al interior de una persona: el arte nos transforma en lo que vemos de la misma manera que la comida nos transforma en lo que comemos. Con la digestión la comida se transforma y transforma nuestros cuerpos también, así el arte, que comemos a través de los ojos, forma parte de una transformación interior, un proceso que podemos llamar verosímilmente digestión. Leonora Carrington va más allá hablando de la indigestión:

There are so many questions and so much Dogmatism to clear aside before anything makes sense, and we are on the point of destroying the earth before we know anything at all. Perhaps a great virtue, curiosity can only be satisfied if the millennia of accumulated false data are turned upside-down, which means turning oneself inside out, and to begin by despising no thing, ignoring no thing... and make some interior space for digestive purposes. Our machine-mentation still reacts to colossal absurdities with violence, pleasure, pain... automatically, such as: I am, I am, (anything from an

archibishop to a disregarded boot). But is this so? Am I? Indigestion is imminent (Carrington 1976: 24).

Remedios Varo, mayor que Leonora, ha representado, creo yo, a la mamá que Carrington no tuvo, quiero decir el lado sentimental-fantástico que le faltó a su madre. Max Ernst fue el padre que en la realidad no supo valorarla, el padre que rechazó a Leonora, una mujer rebelde, fuera de las convenciones de aquel tiempo, que fue expulsada también de las escuelas en donde la enviaron por considerarla tonta.

Los hombres en aquel tiempo, también los más cultos, eran muy machistas y los surrealistas no eran una excepción: para ellos la mujer, la mujer joven, la mujer-niña era una musa, la musa. Y como lo resumiera la propia Carrington: «Una vez que cumplías veinticinco años empezabas a estar fuera de juego» (Aberth, 2004: 38).

La joven Carrington encarnaba poderosamente la noción de *femme enfant*, definida por Breton como la niña-musa que a través de su ingenuidad se halla en conexión con su propio inconsciente, y, por lo tanto, puede servir de guía al hombre. [...] Independiente y desafiante, como atestiguan sus expulsiones de las escuelas, Carrington *no* se dejaría transformar en una pasiva *femme enfant*: «Nunca me consideré una *femme enfant* como André Breton quería ver a las mujeres. Ni quería que me tuvieran por una ni traté de cambiar al resto. Sencillamente aterricé en el surrealismo; nunca pregunté si tenía derecho a entrar.» (Aberth 2004: 37-38)

Emblemática es la siguiente foto, donde el grupo de las mujeres formado por Leonora Carrington, Lee Miller, Ady Fidelin y Nysch Eluard, todas muy jóvenes, están retratadas con los ojos cerrados, durmientes, como si sus espíritus se hubieran ido mientras tomaban té.

Mujeres muñecas, bellas con su juventud irreverente y en su estado natural.



Las durmientes, Roland Penrose.
De izquierda a derecha: Lee Miller,
Leonora Carrington, Ady Fidelin y Nusch Eluard.
Inglaterra, 1954.

Por lo que respecta a los hombres, emblemática para mí es la foto de René Magritte *Je ne vois pas (une femme) dans la forêt* (1929), donde hay una figura femenina en el centro rodeada de fotos en cuadritos, como las que se utilizan en los papeles documentales, el i.d. por ejemplo.

En esta foto se encuentran los principales exponentes del surrealismo retratados con los ojos cerrados, como las mujeres de la foto precedente, pero los hombres, a lo contrario que éstas, son conscientes: ellos están posando. Las mujeres no.

Esta es la gran diferencia: los hombres pueden cruzar el puente sabiendo que van a regresar, y lo hacen ayudándose con drogas aptas, mientras las mujeres cruzan continuamente el puente sin saberlo porque es algo connatural en ellas: es su naturaleza.



Magritte (1929): *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt*,
in *La Révolution surréaliste*, Paris, no.12,
December 15th 1929.

Las mujeres no deciden y no escogen, los hombres, sí. Ellas sueñan y son, al mismo tiempo, objetos del sueño masculino.

La mujeres de la foto se preguntan si existen, como todas las mujeres “asumen” el sexo débil por *default*.

Los hombres de la foto ni se lo tienen que preguntar, por supuesto. Ellos, como se puede ver, tienen puntos de observación privilegiados.

La atracción de las mujeres hacia el surrealismo ha sido fuerte, pero cuando Remedios y Leonora se dieron cuenta de no ser consideradas como mujeres sino como objetos, cuando se dieron cuenta que eran solamente musas, rechazaron ser surrealistas, pero lo eran, definitivamente ellas eran surrealistas.

Los surrealistas estaban fascinados por la locura y la mujer para ellos era un sujeto particularmente apto para cruzar la línea entre la realidad y el sueño, la realidad y el misterio, entre el mundo tangible y racional y el mundo del más allá, todas cualidades femeninas cuya importancia el hombre reconoce pero no desea poseer.

Por eso, las mujeres de Remedios y Leonora casi no tienen una identidad biológica y sexual. Son seres indefinidos, creaturas inquietantes que provocan al espectador. Remedios Varo y Leonora Carrington desmontan y deconstruyen el mito surrealista de la mujer musa. Según ellas, la mujer no tiene una, sino muchas identidades que fluyen en la desordenada orden del universo.

Ese mito, de la mujer niña, la *femme-enfant*, que todavía está muy arraigado y siempre actual, ha llegado hoy en día a sus extremas consecuencias, especialmente en el campo de la moda con las modelos tan jóvenes y evanescentes, sin cuerpo, irreales, chocantes, tanto que la respuesta generacional tiene,

entre otras, también las formas de la anorexia o bulimia, porque comer o no comer se vuelve acto mítico y político a su vez.

Para Carrington y Varo es muy importante la redefinición del cuerpo femenino que “naturalmente” implica una reflexión sobre la identidad, sobre la química de la identidad discontinua de las mujeres. Pero si en la óptica masculina la identidad discontinua de la mujer es un factor negativo, terrible y potencialmente castrante, para Carrington y Varo detiene una estrategia de autoafirmación, o, como sostiene Susan Rubin Suleiman es «un medio, el único, tal vez, para sobrevivir al surrealismo» (Agnati 1999: 102-103).

Sea Remedios Varo que Leonora Carrington identificaron a las mujeres con la imagen de la Grande Madre más que con la disminuida imagen de la *Femme- enfant*. Ellas desarrollaron un nuevo lenguaje pictórico creando mujeres diosas, alquimistas y guías espirituales, hasta llegar a «la noche abismal de la memoria femenina» (Rich 1975: 228).

“Las mujeres debemos reapropiarnos nuevamente de nuestros propios derechos, incluso de aquellos poderes misteriosos que desde siempre han sido nuestros y que en el transcurso del tiempo los hombres han violado, robado, destruido”, afirma Leonora Carrington. Toda su obra ha sido, con diversas modalidades, permeada sobre el problema de la redefinición del cuerpo, con la cual ella ha rechazado la codificación estético-surrealista del femenino.

Las múltiples realidades que Carrington confronta en su obra incluyen también la realidad de la vejez. Como ha observado Whitney Chadwick, Leonora « ha rechazado los ideales de juventud y belleza que dominan en la cultura contemporánea y en la mayor parte de la historia de la pintura occidental» (Chadwick 1994:4).

También Remedios Varo redefine el cuerpo de la mujer. Ella utiliza un medio, el de la rueda, para subvertir la imagen tradicional surrealista del cuerpo femenino, la de un cuerpo joven, armonioso y proporcionado que sirve al hombre como musa inspiradora. Las mujeres de Remedios, así como las mujeres de Carrington, no se sustituyen a las mujeres musas de los surrealistas, sino que subvierten el orden establecido de las cosas, subvierten esa imagen destruyéndola. Con la rueda, símbolo de cambio y búsqueda incesante, la mujer se mueve, viaja, no se queda inmóvil como en la fotografía que hemos visto antes, creando, además, un sistema de relaciones móviles. La rueda es metáfora del viaje, del movimiento, de la vida misma.²

Eso pasa en la escritura también, especialmente con la de Leonora Carrington que, cruzando los puentes entre pintura, escritura y escultura, cumple una verdadera iniciación: la de un ser en devenir que se descubre mujer.

La misma Leonora Carrington, hablando de que significa ser mujer, explicó:

I was born a female human animal. This, I was told, meant I was a "Woman". But I never knew what they meant. Fall in love with a man and you will see... I fell (several times), but saw not. Give birth and you will see... I gave birth and did not know, who am I? Am I? Who? Am I that which I observe or that which observes me? [...] Then in the idle rumination I find pleasure in imagining that I am some kind of seed that must

2) La rueda, con su doble naturaleza móvil y estática - instrumento que consigue desplazarse sin moverse de su eje - constituye el símbolo perfecto para Remedios Varo [...] en una consideración del universo que ve, como Heráclito, el cambio, el movimiento como única verdad constante. (Castells 2001: 45)

split and germinate into something so unlike what I appear to be that I could not imagine in my wildest moments, but intensely convinced that once the split is complete the absolute Other will take over in this field of doubting multitude I call myself and take a *step* further in evolution. Perhaps I am talking of death or of those who are not yet born. Those we call women, perhaps Men.(Carrington 1998: 372-373)

Toda la producción artística de Leonora Carrington ha sido una estrategia de autoafirmación de sí misma como mujer.

«Mi arte es lo que es, ¡no necesita explicación!» afirma Carrington y esa determinación es su gran fuerza. Tal vez esa necesidad que tenemos de explicar siempre todo es nuestra verdadera debilidad.

Cabellos de la mujer – cuerdas del harpa; cabellos del sol – cuerdas de la guitarra. El mundo visto como música: oíd las líneas de Remedios. El tema secreto de su obra: la consonancia – la paridad perdida.

Pintó en la Aparición, la Desaparición.

Raíces, follajes, rayos astrales, cabellos, pelos de la barba, espirales del sonido: hilos de muerte, hilos de vida, hilos de tiempo. La trama se teje y desteje: irreal lo que llamamos vida, irreal lo que llamamos muerte – sólo es real la tela. Remedios anti-Parca [...] No pintó el tiempo sino los instantes en que el tiempo reposa. (Paz 1988: 7)

Es una imagen muy seductora la de los instantes del tiempo que reposa, como seductora es la pintura toda de

Remedios Varo, tan bien reasumida en estas palabras de Octavio Paz. Sólo la tela es real dice Paz, y no existe vida ni muerte porque la trama se teje y se desteje en el movimiento continuo del tiempo, retratado por Remedios en sus momentos de reposo.

“A pesar de su sexualidad amenazante, las mujeres-niñas de De Quirico parecen muñecas confrontándolas a las mujeres de Remedios Varo, que, a pesar de parecer estáticas, son reales y llenan el espacio”, me ha dicho el escritor y crítico literario Alfredo Villanueva Collado en una charla que tuvimos en su casa, una tarde de la primavera de 2009 en Nueva York. Agregando, además, que tanto las pinturas de Remedios como las de Leonora se parecen mucho al arte de la ilustración de ciencia-ficción de hoy en día, al animé japonés, y que, hay también una película *The mirror mask* (Dave McKean, 2005), en donde, según su opinión, aparece el mundo soñado, vivido y pintado por Remedios Varo y Leonora Carrington. También en la película *Avatar* (James Cameron, 2009), aparece ese mundo creado no solamente con los pinceles sino con las palabras por Remedios Varo y Leonora Carrington, un mundo que es más real de lo que llamamos, o queremos que sea, la realidad. Realidad que, casi siempre, nos sorprende, y abajo o arriba o al lado de la cual viven, sorprendentemente con gran vitalidad, los mitos antiguos junto al pasado, presente y futuro, en una irónica ambigüedad³.

3) André Breton hablaba de la «llamada eterna de los símbolos y los mitos». Pocos artistas hay que respondan a esta ‘llamada’ con la frecuencia con que lo hace Remedios Varo. (Castells 2001: 17)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aberth, Susan, *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid, Turner, 2004.
- Agnati, Tiziana, *Il surrealismo al femminile*, Milano, Selene, 1999.
- Carrington, Leonora, «Comentary», en *Catalogue of the retrospective exhibition*, (November-January 1976), New York, Center of Inter-American Relations, 1976.
- Carrington, Leonora, «What is a woman?», en Rosemont ed., *Surrealist Women. An international anthology*, Austin, University of Texas Press, 1998, pp. 372-373.
- Castells, Isabel ed., *Cartas, sueños y otros textos*, Ciudad de México, Ediciones Era, 2001.
- Chadwick, Whitney, *Leonora Carrington: la realidad de la imaginación*, Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Chadwick, Whitney, «Muse as Artist in Surrealism», *Art in America*, Julio 1985, pp. 120-129.
- Kaplan, Janet, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, México D.F., Ediciones Era, 2007.
- Orenstein, Gloria, *The Reflowering of the Goddess*, New York, Pergamon Press, 1990.
- Paz, Octavio, «Apariciones y desapariciones de Remedios Varo», *Remedios Varo (catálogo)*, Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1988, p. 7.
- Rich, Adrienne, «Reforming the Crystal», en *Poems Selected and News, 1950-1974*, New York, Norton, 1975.
- Rosemont, Penelope ed., *Surrealist Women. An international anthology*, Austin, University of Texas Press, 1998.
- Sileo, Diego, *Remedios Varo. La magia dello sguardo*, Milano, Selene, 2007.

Stellweg, Carla, «Feminine Sensibility as viewed in México by some artists, art critics and art historians», *Artes visuales*, Ciudad de México n. 9, enero-marzo, 1976, pp. 53-59.

DA TRENT'ANNI SI CONFESSA SU UNA PISTA DA BALLO

Francesco Ghera
Università degli studi di Sassari

Madonna Louise Veronica Ciccone (Bay City, 16 Agosto 1958), in arte Madonna, è una cantautrice statunitense in auge dal 1982.¹ Secondo il *Guinness dei primati* è l'artista femminile che ha venduto il maggior numero di dischi nella storia della musica (275 milioni, dati aggiornati al Dicembre 2009); nel 2004 la rivista musicale *Rolling Stone* ha inserito Madonna al 36° posto nella lista dei migliori 100 artisti musicali di tutti i tempi.

Il segreto di tutto questo successo è racchiuso in canzoni dalle sonorità pop-dance, nelle quali melodie orecchiabili si uniscono a suoni d'avanguardia, e nei testi che variano da tematiche frivole a quelle più profonde e autobiografiche.

Il lavoro di questa dissertazione si basa sull'analisi dei testi di alcune canzoni di Madonna,² in cui vengono trattati diversi temi, tra i quali: la religione, l'aborto, l'abuso sui minori, la libertà sessuale, la vita coniugale, il divorzio, la morte della madre, il rapporto conflittuale col padre, l'Aids, il “sogno americano”, essere una donna in un mondo maschilista, la maternità e l'amore in tutte le sue forme. Lo scopo è raccontare i pensieri, le paure, le gioie e i dolori di

1) La maggior parte delle sue registrazioni nascono dalla collaborazione con altri musicisti, lei scrive i testi, la melodia, spesso la sequenza ritmica e ne cura la produzione musicale con altri produttori.

2) I versi dei testi sono citati in traduzione italiana dall'autore di questo articolo. I titoli delle canzoni sono in Lingua originale, per leggere i testi integrali in Lingua inglese visitare il sito: <http://www.Madonna.com/discography/index/album/albumId>.

un'artista, ma soprattutto di una donna che non ha mai avuto il timore di dire quello che pensa.

1. LA RELIGIONE

Nel 1988 Madonna compiva trent'anni, gli stessi che aveva la madre quando morì.³ Da venticinque anni viveva senza di lei. Il suo matrimonio con l'attore Sean Penn era agli sgoccioli.⁴ Con uno stato d'animo di solitudine e frustrazione entrava in studio di registrazione per scrivere e realizzare il suo quarto disco *Like a Prayer*. La prima traccia dell'album, che dà il titolo al disco, parla del ritorno di Dio nella sua vita. Dopo il lutto familiare Madonna aveva smesso di pregare e aveva perso la fede, ed ecco che in quell'anno arriva la chiamata da parte della voce divina.

È il racconto di una vocazione caratterizzata da una trascendenza assoluta, il cammino è tortuoso, l'accettare nuovamente Dio nella vita è affascinante però allo stesso modo terrificante, ma comunque necessario per affrontare i problemi e riacquistare la felicità. Nei primi versi la protagonista si rende conto che la vita è un mistero poiché gli ha riservato cose inspiegabili (morte della madre e un matrimonio infelice), si sente sola e indifesa, ma ad un certo punto sente la voce di Dio che la chiama e le sembra di ritornare a casa: "La vita è un mistero/Che ognuno deve affrontare da solo/Sento che tu chiami il mio nome/E sembra di stare a casa". La casa in questione non è l'edificio fisico ma il nido familiare, specificatamente quando questo non era stato

3) Madonna Louise Fortin in Ciccone (1933-1963). Morì di un tumore al seno il 1 dicembre 1963.

4) Sposata con l'attore americano Sean Penn dal 16 agosto 1985 al 1 gennaio 1989.

distrutto dalla morte della signora Ciccone. Nei versi successivi Madonna rievoca quel nido praticando nuovamente, durante la notte prima di andare a dormire, il rituale della preghiera inginocchiata al suolo proprio come la madre le aveva insegnato.⁵ Come nel rito eucaristico, in cui l'ostia diventa veramente il corpo e il sangue di Cristo tramite il miracolo della transustanziazione, allo stesso modo la presenza di Dio si materializza nel luogo nel quale viene pregato: "Quando chiami il mio nome/È come una piccola preghiera/Sono in ginocchio, voglio condurti là/Nel mezzo della notte posso sentire il tuo potere/Proprio come una preghiera/Sai che voglio portarti lì". Nei versi successivi la protagonista, mentre prega, sente veramente la presenza di Dio, ne è affascinata, paragona la voce divina a quella di un angelo, però allo stesso tempo ne prova timore, ha come l'impressione di cadere dal cielo e per questo chiede aiuto alle alte sfere celesti: "Sento la tua voce, è come un sospiro d'angelo/Non ho scelta, sento la tua voce/Sembra di volare/Chiudo gli occhi, Oh Dio penso di cadere/Giu dal cielo, chiudo gli occhi/Che il cielo mi aiuti". Inoltre presa da questa estasi trascendentale perde la coordinata temporale, non esiste più, come nella attività onirica un inizio e una fine: "È come un sogno, nessuna fine e nessun inizio".⁶ Negli ultimi versi dichiara che nel momento in cui sta pregando viene riportata automaticamente alla sua infanzia, afferma che Dio come un'ispirazione, misteriosamente, arriva nella sua vita. Non riesce a spiegare la materia divina, sa solo che attraverso la preghiera può sentire la forza di Dio accanto a lei: "Proprio come una preghiera, la tua voce può portarmi lì/Proprio come un' ispirazione per me, sei un mistero/Proprio

5) L'album *Like a Prayer* è dedicato alla madre che le aveva insegnato a pregare.

6) S. Agostino affermò l'atemporalità di Dio nell' undicesimo libro delle *Confessioni*.

come un sogno, non sei quello che sembri/Proprio come una preghiera, nessuna scelta la tua voce può portarmi lì/Proprio come una preghiera, ti porterò lì”.

Nel video ambientato in una chiesa, Madonna è circondata da immagini religiose, tra cui stigmati, croci infuocate, un coro composto da neri e la statua di un santo di colore che prende vita quando la cantante gli bacia un piede. Nel video tramite un flash back Madonna è testimone, in un vicolo di un paese, dell’accoltellamento di una donna bianca da parte di una gang e del successivo arresto di un uomo di colore innocente. Dopo qualche minuto in cui canta e balla in un campo di croci infuocate Madonna decide di fornire alla polizia la sua testimonianza per liberare l’uomo di colore. Per la femminista bell hooks⁷ nel suo saggio *Black Looks. Race and Representation* scrive: “La donna bianca che si innamora dell’uomo nero, l’immagine delle croci che bruciano, lei che balla, discinta e selvaggia, indossando solo una sottoveste rosso sangue. È una disinibita rappresentazione di fervore interraziale ed estasi sessuale che ha ancora il potere di colpire al cuore la (bianca) società americana”.

Il video inneggia alla giustizia e alla spiritualità, esalta la vita e il sesso come componente principale. Per la religione cattolica il sesso è considerato peccaminoso, è permesso solo quello praticato durante il matrimonio con l’unico scopo della procreazione. Secondo S. Agostino: “l’impulso sessuale è un peccato e una vergogna [...] Gli organi genitali sono indecenti e recano disonore [...] Sono gli strumenti del corpo atti a trasmettere il Peccato Originale”. Anche se le cose erano molto differenti negli anni Ottanta, Madonna avvertiva ancora quell’atmosfera rigorosa e implacabile dove anche

7) Al secolo Gloria Jean Watkins, scrittrice e attivista femminista statunitense.

la più piccola provocazione è considerata peccato, le donne vengono reputate come vergini o come puttane e si viene ancora discriminati per le proprie scelte sessuali. Nel maggio del 1989 dichiarò nelle pagine di *Interview* il motivo per il quale la sua educazione cattolica le avesse trasmesso il senso del peccato, affermando che nel Cattolicesimo si nasce e si muore da peccatori, non vi è nessuna rilevanza in ciò che si cercherà di fare per allontanarsi dal peccato, poiché è intrinseco nelle persone. Madonna aggiunse che solo grazie alla musica è riuscita a liberarsi da questo senso di colpa.

Nella canzone del 1989 *Act of Contrition*⁸n ironizza sul Sacramento della Confessione, grazie al quale la Chiesa Cattolica dà al fedele la possibilità di redimersi per evitare così le pene dell'inferno. Madonna nella canzone recita alcune preghiere, tra cui l'*Atto di dolore*, poi scherzosamente, immaginandosi davanti alle porte del paradiso viene a sapere che la sua permanenza nel regno dei cieli, garantita dalla Confessione, è stata annullata: "Ho una prenotazione/Ho una prenotazione!/Cosa vuole dire che non è nel computer??!!" Riuscendo a scherzare su questo tema che invece affligge tutti i credenti preoccupati di ricevere una punizione divina per i propri peccati, lei paradossalmente non se ne cura, in quanto la sua visione del sesso non coincide con quella propugnata dalla Chiesa Cattolica.

La religione Cattolica, attraverso i propri ministri e i propri insegnamenti ha obbligato le donne a una rigida costumatezza e a reprimere i propri desideri sessuali. Nella canzone del 2012 *Girl Gone Wild*⁹ scherza sull'opposizione *good girl*, la brava ragazza che rispetta gli ideali cattolici di costumatezza e di allontanamento dai piaceri sessuali e *bad girl*, la cattiva

8) Album *Like a Prayer*.

9) Album *MDNA*.

ragazza che invece non pratica tali restrizioni. Sostituisce il termine *bad girl* con la frase *girl gone wild*, richiamo a una serie di film pornografici in cui donne, attrici non professioniste, praticano del sesso davanti a una telecamera.¹⁰ Lei stessa si considera una cattiva ragazza poiché continua, alla veneranda età di 54 anni, ad andare in discoteca e ballare convulsamente lasciandosi trasportare dalle note ipnotiche ed erotiche della musica: “È così ipnotico/Il modo in cui mi prende/È come la forza di gravità/Fino sotto i miei piedi/È così erotico/Questo sentimento non può essere battuto/Scorre nel mio corpo”. Usa gli stessi strumenti della religione cattolica per difendersi: infatti come con questo sacramento viene sottolineata la natura peccaminosa dell’uomo, lei invece ne rimarca l’ipocrisia, poiché ironizza sui ministri di Dio e sulla società perbenista cattolica che basano il loro elargire perdono su una semplice preghiera, la quale può essere recitata anche da una persona, che come lei, non si redime in quanto non vede il peccato in ciò che fa: “Oh mio Dio, mi dispiace con tutto il cuore di averti offeso/E odio tutti i miei peccati/Perché temo la perdita del Paradiso e i dolori dell’Inferno/Ma tutto questo è perché io ti amo/E voglio tanto essere buona”. Nel video mentre è abbracciata a una schiera di ragazzi semi nudi con i tacchi a spillo, con un sogghigno volgendo lo sguardo alla telecamera, chiederà perdono, pur consapevole che continuerà a fare ciò che vuole. Sta solo prendendo in giro la società che si compiace di avere (falsi) penitenti ai quali concedere il perdono: “Lo so, lo so, lo so/Non dovrei comportarmi in questo modo/Lo so, lo so, lo so/Le brave ragazze non si comportano male/Ma io sono una cattiva ragazza, in ogni caso/Perdonatemi”. Vi è l’orgoglio di essere una cattiva ragazza e la difesa del diritto

10) Serie statunitense dal titolo *Girls Gone Wild*.

al divertimento: “Come una ragazza diventata selvaggia/Una brava ragazza diventata selvaggia/Le ragazze vogliono solo divertirsi un po’/Essere infuocate, come una pistola fumante/Sulla pista da ballo finché arriva la luce del giorno/Le ragazze vogliono solo divertirsi un po’ ”.

2. LA MORTE DELLA MADRE E IL RAPPORTO CON IL PADRE

Durante l’infanzia Madonna colpevolizzò la madre per non esser riuscita a combattere la malattia che la fece morire e la allontanò per sempre dai propri figli. Per quella bambina fu come un abbandono, ne esorcizzò il dolore cancellando dalla sua memoria la madre. Da adulta, si riconciliò con quella figura grazie a un processo introspettivo, il quale viene rappresentato nella canzone *Promise to Try*¹¹ come un colloquio immaginario a tre voci: Madonna, il suo subconscio e sua madre. Il suo subconscio la esorta a recuperare dalla memoria il ricordo della persona scomparsa, facendole ricordare i momenti in cui la madre, nonostante soffrisse, cercasse di rincuorare la figlia: “Ragazzina non dimenticare il suo volto/Facendoti sorridere per dimenticare le lacrime/Quando era l’unica che sentiva tutto il dolore”. Però lei stessa sa che tutto questo è difficile da realizzare, poiché non potrà mai dimenticare tutte le volte che non l’ha avuta al suo fianco: “Lei mi vedrà quando inciamberò e cadrò/Sentirà la mia voce nella notte quando chiamerò”. In questo preciso momento interviene la madre che le chiede di essere perdonata e di non permettere a questi ricordi di condizionarle la vita: “Ragazzina devi dimenticare il passato/E imparare a perdonarmi/[...]/Non lasciare che la memoria giochi con i tuoi pensieri”. Nell’ultimo verso Madonna

11) Album *Like a Prayer*.

promette che cercherà, per quanto difficile, di scendere a patti con la figura della madre e la sua morte: “Non posso baciare il suo addio, ma prometto di provarci”.

La riconciliazione con la madre era avvenuta molti anni prima della scrittura di *Promise to Try*, la testimonianza sta nella canzone del 1983 *Lucky Star*: i primi due versi del ritornello sono tratti da una ninna nanna americana,¹² da questo si può dedurre che la stella fortunata della canzone è la madre, la quale era solita cantare queste parole per allontanare gli incubi e allietare le notti della figlia. Nel ritornello canta con voce quasi da bambina: “Luce di stella, bagliore di stella/la prima stella che vedo stanotte/Luce di stella, bagliore di stella/Fai che vada tutto bene”. Madonna immagina di essere ancora protetta dalla madre che, ormai diventata una stella, dal cielo la osserva: “Tu devi essere la mia stella fortunata/perché brilli su di me ovunque tu sia”. La sua luce la proteggerà in tutti i momenti tristi della sua vita: “Tu devi essere la mia stella fortunata/Perché fai sì che l'oscurità sembri così lontana/E quando mi sento persa tu sarai la mia guida”.

Durante tutta l'infanzia e l'adolescenza Madonna ebbe un rapporto conflittuale con il padre.¹³ Era autoritario e gestiva la figlia adottando una disciplina ferrea, rude e sbrigativa. Lei oltretutto non sopportò mai che il padre si fosse risposato e persino il rapporto con la matrigna non fu di certo idilliaco. Così all'età di vent'anni decise di lasciare l'università e trasferirsi a New York, non solo per cercare la fama, ma anche per allontanarsi da una situazione familiare opprimente. Nella canzone del 1989 *Oh Father*¹⁴ racconta della deprivazione affettiva commessa dal padre: “È davvero strano, come ci si

12) *Starlight starbright*, ninna nanna americana del XIX secolo.

13) Silvio Ciccone noto Tony (1930).

14) Album *Like a Prayer*.

abituata/Alle lacrime e al dolore/A cosa non crede un bambino/Non mi hai mai amata”. Nel ritornello canta l’emancipazione dalla figura autoritaria e il beneficio ottenutone: “Non mi puoi più fare male/Mi sono allontanata da te/Non credevo che ce l’avrei fatta/Non puoi più farmi piangere/Una volta ci riuscivi/Non sono mai stata così bene con me stessa”. Nel finale, da donna ormai cresciuta emotivamente, comprende che il padre non aveva intenzione di ferirla e che la sua incapacità nel dimostrare il proprio affetto era una risposta al dolore causato dalla perdita della moglie: “Forse un giorno/Quando penserò al passato potrò dire/Che non volevi davvero essere crudele/Qualcuno ha fatto male anche a te”. Lo perdonò a venticinque anni dedicandogli il suo primo album del 1983.¹⁵

Nell’album *Like a Prayer* Madonna decide di raccontare le tre grandi riconciliazioni della sua vita, crea la trinità della riconciliazione: cronologicamente, quella con la madre, quella con il padre e quella con Dio.

Dopo che il lutto si imbatté sulla famiglia Ciccone il padre della cantante si è dovuto concentrare sui bisogni primari dei suoi figli e non si è permesso di cedere al dolore per la scomparsa della moglie. Nella canzone del 2003 *Mother and Father*¹⁶ riaffronta il problema per liberarsene definitivamente. Ricorda che il giorno stesso della morte della madre il padre era dovuto andare a lavorare, ritenendolo per questo un idiota: “Mio padre doveva andare a lavorare/Io pensavo fosse un idiota”. Decise in quello stesso momento di fare affidamento solo su se stessa: “Promisi a me stessa che non avrei mai più avuto bisogno di un’altra persona/Ho trasformato il mio cuore in una gabbia/Vittima di un tipo di rabbia”. Ma riguardando la situazione da donna di quarantacinque anni capisce che da

15) Album *Madonna*: “quest’ album è dedicato a mio padre”.

16) Album *American Life*.

bambina non aveva compreso il dolore del padre e per questo si era allontanata da lui: “Non sapevo che il suo cuore era spezzato/e non fu detta più una parola”. Da madre si rende conto dell’esistenza di un legame a mutua dipendenza che si viene a creare tra un genitore e un figlio, decidendo così di rompere il patto fatto da bambina: “Ho dovuto arrendermi/Trovare qualcuno che mi ami/Ho dovuto lasciar andare/Trovare qualcuno di cui prendermi cura”.

3. LA MATERNITÀ

Quando nacque la sua primogenita¹⁷ Madonna capì cos’era l’amore vero, quello incondizionato. Nella canzone del 1998 *Drowned World/Substitute for Love*¹⁸ afferma che non ricerca più la felicità nel successo ma la ritrova nel ruolo di madre: “Ho barattato la celebrità con l’amore/Senza ripensamenti”. Tutto ha un senso nuovo, guarda al passato, a tutti i successi ottenuti grazie alla sua ambizione, riflettendo sul fatto che nonostante sia sempre stata circondata da persone, in realtà, si sia sempre sentita sola: “Ho ottenuto proprio quello che cercavo/Lo volevo così disperatamente/Correndo, precipitandomi indietro per avere di più/[...]/Ho viaggiato per il mondo/Cercando una casa/Mi sono trovata in stanze affollate/Mi sentivo così sola”. Ricorda tutti i suoi amanti che hanno amato solo la sua celebrità: “Ho avuto tanti amanti/Che si contentavano del brivido/Di bearsi nei miei riflettori”. Chiarisce a se stessa che non è stata tanto felice come adesso che è diventata madre: “Non mi sono mai sentita/Felice così come ora”. Nella strofa finale dichiara che nulla vale quanto il

17) Lourdes Maria nota Lola nata il 14 ottobre 1996, avuta con l’allora suo *personal trainer* Carlos Leon.

18) Album *Ray of Light*.

volto della figlia, oramai considerato il suo surrogato d'amore: "Nessun posto famoso/Luoghi lontani/Inezie che possa comprare/Nessuno straniero avvenente/Pericolo inebriante/Droga che possa provare/Nessuna ruota panoramica/Nessun cuore da rubare/Nessuna risata nel buio/Nessuna botta e via / Nessuna terra lontana/Nessun fuoco che possa accendere".

Nella canzone *Nothing Really Matters*¹⁹ Madonna volgendo lo sguardo al proprio passato rivede una donna egoista - se stessa: "Quando ero molto giovane/Niente aveva davvero importanza /Se non di rendermi felice/ Io ero l'unica". Ma adesso le cose sono differenti grazie alla nascita della figlia: "Ora che sono cresciuta/Tutto è cambiato/Perché ci sei tu". La maternità le ha ridimensionato l'ego, le ha permesso di capire che l'unico scopo del cammino terreno, non è essere la migliore, è percorrerlo al meglio perché siamo tutti di passaggio: "Mi rendo conto/Che nessuno vince/Qualcosa sta finendo/E qualcosa incomincia". La figlia è la sua salvezza, la sua luce e il suo futuro: "Niente ti porta via il passato/Come il futuro/Niente fa sparire le tenebre/Come la luce". Ormai ha una sola necessità, amare e essere amata da colei che le ha rivoluzionato la vita: "Niente ha davvero importanza/L'amore è tutto ciò di cui abbiamo bisogno/Tutto quello che ti do/ Tutto mi viene reso".

4. IL RAPPORTO CONIUGALE E IL DIVORZIO

Nella canzone del 1989 *Till Death Do Us Part*²⁰ racconta di un rapporto doloroso, malsano e sadomasochistico, che non riesce a finire: "La nostra sorte sta terminando in tempo/

19) Album *Ray of Light*.

20) Album *Like a Prayer*.

Non sei più innamorato di me/Speravo cambiasse, ma non cambierà, se non vuoi/Perché non mi ami più”. A lei sta la scelta di guardare in faccia la realtà e di dire basta, mentre lui è preso dall’odio ed è violento sia nelle azioni ma soprattutto nelle parole: “Lei non può rimanere più qui/Lui non è più innamorato di lei/Le loro ferite scompariranno/Tu colpisci molto duramente con le cose che dici /Non rimarrò a guardare il tuo odio che aumenta”. Lei si accorge che non c’è neanche un’amante con la quale prendersela, il problema sta nel fatto che lui non ama nemmeno se stesso: “Non sei innamorato di qualcun altro/Non ami nemmeno te stesso”. Descrive scene di vita coniugale turbolente, diventate ormai un combattimento continuo: “Lui prende da bere, lei entra in casa/Lui inizia a gridare, i vasi volano/Lui spera che lei non pianga/Non è più attratto da lei/Lui fa domande, lei stabilisce i limiti/Lui inizia la rissa, lei inizia a mentire”. Lei decide di andarsene ma ha la speranza di tornare per riniziare nuovamente tutto e fare fede alla promessa: “Finché morte non ci separi”. Ma nel gennaio del 1989 il matrimonio di Madonna e Sean Penn è ufficialmente finito.

Nella canzone del 2008 *Miles Away*²¹ Madonna fa un sogno rivelatore: vede in lontananza uno specchio nel quale vi è riflesso il volto del marito²² mentre la sta guardando. Racconta il sogno al coniuge il quale per sviare il problema non mostra interesse per le sue parole. Per questo Madonna capisce di non essere stimata dal marito e pertanto ha screditato se stessa desiderando di essere un’altra persona: “Mi sono svegliata/da un sogno confuso/Tu non hai mai voluto credere a queste cose che io ho visto/Ho guardato nello specchio ed ho visto la tua faccia/Tu hai guardato attraverso me, tu eri miglia lontano/

21) Album *Hard Candy*.

22) Il regista inglese Guy Ritchie, convolati a nozze il 22 dicembre 2000.

Tutti i miei sogni sono scomparsi/Non sarò più la stessa/Se soltanto riuscissi a vedermi nel modo in cui vedi te stesso/Io non farei finta di essere un'altra". Lei capisce di vivere una relazione priva di comunicazione, paradossalmente, quando sono lontani per motivi di lavoro si sentono più vicini, ed è soltanto in questa circostanza che il marito riesce ad esprimerle i propri sentimenti: "Quando non c'è nessuno in giro e ti ho qui vicino/Inizio a vedere l'immagine, diventa più chiara/Tu hai sempre il cuore più grande/Quando siamo seimila miglia lontani". Ma, dopo tutto è solo un'amara consolazione, infatti la frase "Io ti amo" non può nascondere il silenzio che avvolge il loro rapporto: "Tropo di nessun suono/Un silenzio così scomodo non è mai stato così forte/Queste tre parole non sono mai abbastanza/Quando c'è una distanza così grande nell'amore". Forse soltanto quando lei andrà via lui capirà l'importanza di quello che ha perso: "Quando me ne sarò andata tu realizzerai/Che sono stata la cosa più bella che ti sia mai capitata". Ma anche qui non c'è stato nessun idillio, divorzieranno il 2 gennaio del 2009.

5. LA LIBERAZIONE SESSUALE

Nell'ottobre del 1992 Madonna lanciò sul mercato, in prossimità dell'album *Erotica*, il libro di foto e brevi racconti erotici dal titolo *Sex*. Una volta che il lettore apre il libro, Madonna gli appare in una grande varietà di pose ed esplora temi sessuali scottanti: lesbismo, omosessualità, bisessualità, sadomasochismo, sesso con giovani e anziani, masturbazione e nudismo. Nell'incipit Madonna scrisse: "Questo libro non vuole giustificare il sesso non protetto. Si tratta solo di fantasie [...] le mie fantasie si svolgono in un mondo perfetto, in un mondo senza AIDS. Purtroppo il nostro mondo non è perfetto

e so bene che i preservativi sono, non soltanto necessari, ma praticamente d'obbligo". Ci chiarisce l'intento del libro, fare sesso come e con chi si vuole usando il preservativo. La gente non deve avere paura della propria vita sessuale e aderire all'astinenza per colpa di una malattia. L'unica soluzione è praticare il sesso con coscienza. Il protagonista principale scaturisce dalla fantasia di Madonna ed è interpretato da lei stessa, è una dominatrice sadomaso dal nome Dita Parlo.²³ La sua missione è dare potere alle donne e stimolare il dibattito sessuale. Dita Parlo è anche la protagonista della canzone *Erotica*:²⁴ "Il mio nome è Dita, sarò la tua dominatrice stanotte". Il suo unico scopo è mandare in estasi il proprio o la propria amante grazie ai suoi giochi erotici: "Mi piacerebbe mandarti in trance/[...]/Arrenditi, fa come dico/Arrenditi e lasciami fare a modo mio/Ti darò amore, ti colpirò come un carrarmato/Ti darò amore, ti insegnerò a..., ah"²⁵ negli ultimi due versi è racchiuso il senso di tutta la canzone, il sadomasochismo è visto come la metafora di una relazione amorosa: c'è sempre la lotta per il predominio, l'esigenza di placare tutto con il compromesso, il lasciarsi andare completamente nel desiderio dell'altro e la sofferenza che si tramuta in piacere: "Solo chi ti fa del male può farti stare meglio/Solo chi ti infligge dolore può portarlo via".

La canzone *Where Life Begin*²⁶ è un'ode al *cunnilingus*, ovvero l'*eating out*, ovvero l'atto letterale di mangiare fuori. La cantante usa l'allusione e l'ironia. Nella prima strofa

23) Dita Parlo nome d'arte di Gretha Gerda Kornstält (1906-1971) attrice di film francesi e tedeschi degli anni Trenta, della quale Madonna è una grande ammiratrice.

24) Album *Erotica*.

25) Nel libro *Sex* la frase completa: "ti insegnerò a scopare".

26) Album *Erotica*.

ricerca l'attenzione dell'ascoltatore giocando con la locuzione verbale inglese *eating out* facendo credere che si stia parlando di un invito al ristorante, ma subito dopo chiarisce che il soggetto non ha niente a che fare con la gastronomia: "Desidero portare la vostra attenzione/Su qualcosa che merita attenzione/Tanta gente parla/Di andare a mangiare fuori/Ecco di cosa parla questa canzone/So che non è un soggetto appropriato a tavola/E non siete obbligati ad ascoltare se non avete tempo/Ma lasciate che vi ricordi se non lo sapete già/Che si può mangiare anche sotto". Ritorna il personaggio di Dita che vuole insegnare un nuovo modo di baciare: "Vorrei solo sapere/Se volete imparare un nuovo tipo di bacio", incita l'amante a scendere dove nasce la vita, chiaro richiamo alla sua vagina: "Vai giù dove non posso nascondermi/Giù dove inizia la vita". Continua a ironizzare nell'ambito culinario dicendo che questa è l'unica pietanza che permette di non ingrassare: "Puoi mangiare quanto vuoi e non ingrassare/Ora dove puoi avere un pranzo così?". Ironicamente si compiace con l'amante che ha indossato l'impermeabile per ripararsi dalla pioggia, richiamo alla fuoriuscita del liquido vaginale durante l'amplesso: "Sono contenta che hai portato l'impermeabile/Penso che stia iniziando a piovere".

Il libro *Sex* e l'album *Erotica* sono lavori che hanno per tema la libertà sessuale, sono stati pubblicati negli anni immediatamente successivi all'epidemia dell'AIDS degli anni Ottanta. Per questo non poteva mancare la canzone nella quale viene raccontata la morte di persone dovuta a questa malattia: *In this Life*.²⁷ Nella prima strofa ricorda un suo amico²⁸ morto all'età di ventitre anni: "Seduta su una panchina nel parco/

27) Album *Erotica*.

28) Martin Bougoyne, giovane cantante morto nel 1986.

Penso ad un amico/Aveva solo 23 anni/Se n'è andato prima del tempo/È arrivata all'improvviso/Non ha voluto che i suoi amici lo vedessero piangere/Sapeva che quel giorno si stava avvicinando/E non ho potuto dirgli addio". Nella seconda strofa rievoca la morte del suo mentore,²⁹ colui che le ha insegnato a mantenere la dignità nei confronti di se stessa e a conoscere e rispettare il mondo LGBT: "Mentre cammino per strada/Penso a un uomo che conoscevo/Era come un padre per me/Non c'era niente che non avrebbe fatto per me/Mi ha insegnato a rispettare me stessa/Ha detto che siamo fatti di carne e sangue/Perché dovremmo trattarlo diversamente?/Chi si decide di amare non dovrebbe importare". Nei versi finali attacca la società che discrimina e ignora queste persone e si augura di vedere un giorno il trionfo della medicina su questa malattia: "C'è chi dice che la vita è ingiusta/Io dico che alla gente non importa/Preferiscono non vedere/E aspettare che questa cosa scompaia/Perché dobbiamo fingere?/Prego che un giorno finisca/spero in questa vita".

Alla fine degli anni Ottanta la comunità LGBT era impaurita a causa dell'epidemia dell'AIDS. La stampa e l'opinione pubblica definivano questa malattia come una piega mandata da Dio affinché punisse gli omosessuali per la loro promiscuità sessuale. Nel mentre nei locali gay di New York la comunità LGBT cercava di divertirsi e non pensare alla discriminazione e all'indifferenza che l'America e il mondo intero avevano mostrato nei loro confronti. Uno dei modi migliori per distrarsi era andare in discoteca e in quel periodo era molto popolare un ballo chiamato *voguing*, in quanto riprendeva le pose plastiche delle celebrità o dei modelli immortalati nella rivista di moda più famosa negli

29) Christopher Flynn, insegnante di danza di Madonna, morì a metà degli anni Ottanta.

USA: *Vogue*. Nel 1990 Madonna decise di dare una musica ufficiale a questo ballo creando la canzone *Vogue*.³⁰ Nei primi versi della canzone Madonna afferma che, in un mondo dove tutto è dolore e si ha solo un grande senso di inettitudine, la cosa migliore da fare è andare in discoteca e ballare: “Guardati intorno ovunque ti giri è un colpo al cuore/E dovunque tu vada/Provi qualunque cosa per sfuggire/Al dolore della vita che conosci/Quando tutto fallisce e tu tardi ad essere/Qualcosa di meglio di ciò che sei oggi/[...]/Io conosco un posto in cui puoi lasciarti andare/È chiamata pista di ballo, ed è a questo che serve”. È un posto dove ognuno, grazie alla musica, può liberare la sua personalità senza essere vittima di discriminazioni. Lì tutti si possono sentire come una superstar: “Non fa differenza se sei nero o bianco/Se sei un ragazzo o una ragazza/Se la musica cresce ti darà nuova vita/Sei una superstar, sì, ecco cosa sei, lo sai”, nei versi della strofa finale vengono citati molti personaggi famosi, tra cui Greta Garbo, Marilyn Monroe, Marlon Brando, Ginger Rodgers e Fraid Astaire. Il messaggio è chiaro, ballare sentendosi una star è un ottimo esercizio di autostima: “Mettiti in posa, non ci vuole niente”.

6. ESSERE UNA DONNA IN UN MONDO MASCHILISTA

I due lavori della cosiddetta fase sessuale di Madonna, *Sex* ed *Erotica*, furono esposti a una pubblica gogna, lei venne considerata come una “puttana”. Madonna rise dell’ipocrisia di simili reazioni, e in risposta alle conseguenti polemiche, nel 1994 scrisse la canzone *Human Nature*.³¹ Durante tutta la

30) Colonna sonora *I'm Breathless*.

31) Album *Bedtime Stories*.

canzone viene ripetuto nel sottofondo un motto che inneggia al coraggio e alla libertà di espressione: “Esprimiti e non reprimerti”. Nel ritornello difende il suo diritto a trattare nelle sue opere tematiche sessuali, in quanto il desiderio carnale e le fantasie erotiche sono intrinseche della natura umana. È una canzone sarcastica e senza peli sulla lingua, ma soprattutto non è presente l’abiura: “E non mi dispiace/È la natura umana/E non mi dispiace/Non sono la tua puttana/Su cui scaricherai tutta la tua merda addosso”. Nei primi versi accusa tutta l’opinione pubblica che ha bandito le sue opere poiché non si omologavano al pensiero comune. Denuncia il modo in cui la stampa e i mezzi di comunicazione hanno cercato di screditarla: “Non mi hai lasciato dire cosa volevo/Non volevo vedere la vita con i tuoi occhi/Hai tentato di ricacciarmi nella tua stanza asfittica/E di mettermi a tacere con amarezze e menzogne/[...]/Mi hai punito perché ti ho raccontato le mie fantasie/Sto infrangendo le regole che non ho creato/Hai preso le mie parole/Creando una trappola per idioti/Mi hai schiacciata per spezzarmi”. Sarcasticamente si chiede se parlare di sesso sia ancora considerato un tabù: “Ho detto qualcosa di sbagliato?/Ops, non sapevo di non poter parlare di sesso/Devo essere impazzita/Mi sono fermata troppo?/Ops, non sapevo di non poter dire ciò che penso”. Alla fine della canzone Madonna chiarisce che è tutto una questione di genere, in quanto, se un artista maschile avesse parlato di sesso non sarebbe scaturito tanto scalpore, mentre in una società maschilista, quando è una donna a inneggiare alla libertà sessuale e a raccontare senza vergogna le proprie fantasie, allora è preferibile che venga distrutta: “Sarebbe meglio se fossi un uomo?”. Inoltre con spavalderia afferma: “Sei l’unico ad avere un problema/Perché non impari ad affrontarlo?”. Lei dichiara di non avere mai avuto nessun rimorso: “Non devo giustificare niente!”.

Nel 2000 venne pubblicata la canzone *What it Feels like for a Girl*,³² come introduzione c'è un parlato recitato da Charlotte Gainsbourg, tratto dal film di Andrew Birkin *Il giardino di cemento*: un fratello e una sorella adolescenti nascondono al mondo la morte dei genitori e mandano avanti da soli il resto della piccola famiglia, finendo nelle spire di un rapporto incestuoso. Lei, Julie, ammonisce il fratellino Tom che a sette anni ama vestirsi da bambina: “non va bene che un ragazzo sembri una ragazza, perché essere una ragazza è degradante”. Madonna vi aggiungerà un testo che metterà in scena le complicazioni della vita femminile e racconterà la propria amarezza nei confronti di un mondo che costringe le donne a una mera dimensione di bellezza, a essere creature eterree e delicate, per sempre sminuite nel loro vero valore interiore. Nelle due strofe principali, utilizzando lo stereotipo della donna permeata di femminilità, fa una descrizione di una fanciulla la quale viene valorizzata dagli uomini solo per il suo fattore estetico: “Pelle liscia come seta/Labbra dolci come caramelle, tesoro/Blue jeans stretti/Pelle mostrata a tratti/Forte dentro ma tu non lo sai/Le brave ragazze non lo danno mai a vedere/[...]/Capelli che girano fra le punte delle dita così teneramente, tesoro/Mani che si appoggiano sullo sporgere dei fianchi/Difetto questo da non mostrare mai/E lacrime che cadono quando nessuno lo sa”. Per questo Madonna nei versi successivi schernisce gli uomini che si considerano superiori alle donne, rammentando loro che nella realtà è quasi sempre il contrario: “Quando apri la bocca per parlare con loro/Puoi essere un po' debole”. Nella seconda strofa mette alla berlina lo stereotipo maschile del principe azzurro: “Quando tu stavi cercando duramente di essere il suo bene/Puoi non esserlo

32) Album *Music*.

abbastanza” e nei versi del ritornello rivolge una domanda agli uomini del mondo affinché riflettano sulla condizione femminile e provino a mettersi nei panni dell’altra metà del cielo: “Sai quello che si prova ad essere una ragazza?/Vuoi sapere quello che prova in questo mondo/una ragazza?”.

Nel 1989 pubblicò la canzone *Express your self*,³³ risuona come una chiamata alle armi, incita le donne ad non accontentarsi, in una relazione amorosa, delle cose materiali e dei gesti plateali:

Forza ragazze/Credete nell’amore?/Perché devo dirvi qualcosa a proposito/Ed è qualcosa che suona più o meno così/[...]/Non hai bisogno di anelli di diamanti/O oro a diciotto carati/Belle macchine che vanno veloci/Tu sai che non sono per sempre, no, no/[...]/Rose a gambo lungo sono la via per il tuo cuore/Ma lui deve cominciare dalla tua testa/Lenzuola di seta sono molto romantiche/Ma che succede quando non siete a letto.

Tutto ciò di cui si ha bisogno è di una persona capace di rivitalizzare la propria autostima, incita le donne a scegliere un amore da prima fila: “Tu meriti il meglio dalla vita/Perciò se non è la volta giusta vattene!/Il secondo posto non è mai abbastanza/Farai di meglio cara per conto tuo!” Le donne non devono avere paura di esprimere i propri sentimenti e costringere alla dichiarazione anche i loro uomini: “Non accontentarti del secondo posto/Metti alla prova il tuo amore/Sai, sai, che devi/Fargli esprimere se stesso/E forse allora saprai che il tuo amore è reale/Esprimi te stessa/Devi fare in modo che lui/Esprima se stesso/Hey, hey, hey, hey/Perciò se lo vuoi

33) Album *Like a Prayer*.

adesso, mostrargli come si fa/Che ti mostri ciò che ha/Oh cara, che sia pronto oppure no”. Il messaggio principale è che le persone devono esprimere sempre i propri sentimenti per non rimanere incatenati alla frustrazione, tanto nella vita, che in una relazione a due.

7. IL SOGNO AMERICANO

Nella canzone del 2003 *American Life*,³⁴ nei versi introduttivi ripete una serie di domande sul modo in cui si possa diventare famosi nella terra dove tutto è possibile - gli Stati Uniti d'America: “Devo cambiare nome?/Mi farà andare lontano?/Dovrei forse perdere peso?/Sarò una stella?”. Riflette sulla sua carriera e di come si sia concentrata solo su di essa: “Ho provato a essere un ragazzo, ho provato a essere una ragazza/Ho provato a essere un disastro, ho provato a essere la migliore/Mi sa che ho sbagliato, ecco perché ho scritto questa canzone”. Nei versi successivi si chiede a cosa sia servito tutto questo e quale sia stato il prezzo da pagare: “Questo tipo di vita moderna – è per me?/Questo tipo di vita moderna – è gratis?”. Il modello liberale americano si fonda sul concetto del *selfmademan*, l'uomo è artefice del proprio destino; non è presente nessuna tutela da parte dello Stato, tutto risponde alle leggi di mercato. Questo ha portato a concentrarsi solo su se stessi e sulla propria carriera e non sul bene collettivo. Ciò si rispecchia anche nella vita quotidiana: “Sono andata in un bar per cercare comprensione/Un po' di compagnia ho cercato di trovare un amico/Più facile a dirsi, è sempre stato così”. Nel ritornello è comunque presente un senso di patriottismo in quanto Madonna crede negli ideali di libertà del sogno americano. In tutte le interviste del 2003 lei

34) Album *American Life*.

dichiarò di aver adottato come foto per la copertina dell'album l'immagine di Che Guevara al femminile, poiché l'ha sempre considerato un rivoluzionario e non un terrorista e aggiunse di essere sempre stata d'accordo con la maggior parte degli ideali socialisti. Per Madonna è giusto il libero mercato ma questo deve essere regolamentato dallo Stato per il bene di tutti (tramite ad esempio l'istituzione di un Servizio Sanitario Nazionale e un'Istruzione pubblica). È inoltre contraria al guerrafondaio imperialismo americano. Pensa che molti valori negativi del sogno americano siano stati esaltati durante gli anni dell'amministrazione Bush, pertanto nel 2002 decise di entrare in studio per riflettere sulle contraddizioni della vita americana. Nella strofa finale elenca una serie di privilegi ottenuti grazie al sogno americano, riconoscendo l'altra faccia della medaglia, sottolineandone i limiti e le insidie, dato che lei ha appena capito che niente è quello che sembra:

Ho un legale e un manager/Un agente e uno chef/
Tre baby sitter, un'assistente/E un autista e un jet/Un
allenatore e un maggiordomo/E una guardia del corpo
o cinque/Un giardiniere e un parrucchiere/Credi che
sia soddisfatta?/Vorrei esprimere il mio punto di vista
estremo/Non sono cristiana e non sono ebrea/Sto solo
vivendo fuori dal sogno americano/E mi sono appena
resa conto che niente è quello che sembra.

Tutti i versi della canzone *Hollywood*^{B5} esprimono l'etereità e la visione di Hollywood come paese dei balocchi. La mecca del cinema è vista come emblema della superficialità e della distrazione dalla spiritualità umana, come scintillante

35) Album *American Life*.

girone dantesco dove l'uomo può perdere la sua essenza tentando un facile successo: "Tutti quanti vengono/ad Hollywood/Vogliono sfondare da queste parti/Gli piace l'odore di/Hollywood/Come potrebbe far del male/se sembra tutto così bello?/[...]/C'è qualcosa nell'aria/ad Hollywood/Il sole splende come/te lo immaginavi/Guidi la tua macchina/ad Hollywood/Scopri la capote e ti/senti così bene". È l'incarnazione del prototipo del sogno americano. Si afferma l'idea che tutto è una trappola per allodole, un'illusione, la chimera del facile successo è necessaria affinché la gente non pensi ai veri problemi che affliggono il Paese.

8. L'ABUSO SUI MINORI

Nella canzone del 1986 *Live to Tell*³⁶ Madonna parla dell'abuso sui minori, inteso come qualsiasi tipo di sfruttamento, sia morale che fisico. La canzone è la colonna sonora del film *A distanza ravvicinata* diretto da James Folley e interpretato da Sean Penn e Christopher Walken. Tratta la storia di un uomo di nome Brad Whiterwood Sr. che ritorna dopo anni dalla sua famiglia. Lui è un criminale che vuole offrire al figlio Brad Junior l'avviamento al crimine. Dopo molte peripezie scoppia un profondo odio tra padre e figlio, Brad Sr. cercherà di uccidere il figlio. Brad Junior alla fine riuscirà a portare il padre alla polizia e inchiodarlo ai suoi vari delitti. Madonna ispirandosi al personaggio di Brad Junior, vestirà i panni di una persona ingannata, la quale vuole raccontare il suo dramma, ormai troppo difficile e pesante da custodire: "Ho qualcosa da raccontare/A volte è difficile nascondere bene". Ma allo stesso modo ha paura di essere vulnerabile agli occhi degli altri, pertanto, solo quando sarà pronta racconterà

36) Album *True Blue*.

la verità che fino ad allora verrà portata dentro di sé: “Non ero preparata a cadere/Troppo miope per capire i segnali/Un uomo è capace di dire migliaia di bugie/Ho imparato la mia lezione/Spero di poter raccontare/Il segreto che ho imparato, ma fino ad allora/Vivrà dentro di me”. Nella seconda strofa si rivolge all’uomo che l’ha ingannata dicendogli che le sue azioni non le toglieranno la dignità. E nonostante lui faccia di tutto per nascondere i suoi atti deplorabili lei si augura di avere sempre l’occasione per poterli raccontare: “La luce che non eri in grado di vedere/Brilla dentro di me, non puoi rubarmela/ [...] /La verità non è difficile da scoprire/L’hai tenuta nascosta bene/Spero di poter raccontare/Il segreto che ho imparato/Avrò un’altra possibilità?”. Nell’ultima strofa ragiona sul fatto di come non si possa scappare dal passato, di come certi segreti possano pietrificare il cuore e vi è pure la consapevolezza che il proprio racconto potrà servire agli altri come monito per riconoscere gli inganni: “Se scappassi via avrei mai la forza di andare lontano?/come potrebbero sentire/il battito del mio cuore?/invecchierà/il segreto che ho nascosto, io invecchierò?/come sentiranno?/quando capiranno?/come sapranno?”.

9. L'ABORTO

Nella canzone del 1986 *Papa don't Preach*³⁷ interpreta una giovane ragazza rimasta incinta, la quale un po' spaventata si appresta ad affrontare il problema con il padre. Lo esorta a non considerarla più una bambina, gli spiega che nonostante lui le abbia sempre insegnato ciò che è giusto o sbagliato si sia ritrovata in un pasticcio:

37) Album *True Blue*; questa canzone è stata scritta da Brian Elliot con l'aggiunta di alcuni versi da parte di Madonna.

Papà so che ti arrabbierai/Perché sono sempre stata la tua ragazzina/Ma ora dovresti esserti reso conto che/Non sono più una bambina/Mi hai insegnato a distinguere il giusto dallo sbagliato/Ho bisogno del tuo aiuto, papà per favore sii forte/Posso essere giovane nel cuore/Ma so cosa dico/Il ragazzo su cui mi avevi messo in guardia/Quello di cui dicevi che potevo fare a meno/Siamo in un grande casino,/e non intendo forse - per favore.

Pur sapendo di essere molto giovane sa perfettamente ciò che vuole, pertanto lui deve accettare la decisione che lei ha intenzione di mettere in atto. Al padre non rimarrà altro da fare che cercare di capire le motivazioni che porteranno la figlia a scegliere di non abortire. Persino le sue amiche sono contrarie a questa decisione ma lei non se ne cura, il suo unico intento sarà quello di far accettare al padre la sua scelta: “Papà non fare prediche, sono davvero nei guai/Papà non fare prediche, ci ho perso il sonno/Ma ho chiarito le mie idee, terrò il mio bambino./Terrò il mio bambino”. Quando la canzone venne pubblicata suscitò molto scalpore, i conservatori americani si levarono in difesa del brano considerandolo come un inno alla scelta anti abortiva. L'associazione *Planned Parenthood* criticò invece lo sguardo troppo benevolo verso le gravidanze precoci. Madonna in seguito dichiarerà che la canzone tratta di una ragazza che sta prendendo la prima vera decisione della sua vita. È una difesa all'autodeterminazione femminile riguardo alla scelta di abortire o meno.

10. L'AMORE

Nella canzone del 1994 *Secret*³⁸ viene raccontata la storia di una donna, il cui compagno è riuscito a toccarle l'anima, rendendola così felice: "Le cose non sono state più le stesse/ Da quando sei entrato nella mia vita/Hai trovato il modo di toccarmi l'anima/E non ti lascerò mai, mai più andar via". Infatti il suo amante le ha fatto ritrovare la gioia persa da molto tempo e ha risolto tutte le sue inquietudini e i suoi dubbi: "Mi hai ridato il Paradiso/Che credevo perduto per sempre/ Mi hai fatto capire i motivi e i perché/Mi ha sorpreso che tu avessi già capito/Che sapessi già/Le cose che non volevo dire". La felicità in una relazione sta nella comprensione dell'altro e nel conoscerne i segreti, ma per arrivare ad amare gli altri, prima di tutto, bisogna conoscere e amare se stessi. Il processo è lungo però alla fine, solo così, si arriverà a una comunione dell'anima e ad accogliere il segreto del prossimo: "Finché non ho imparato ad amarmi/Non avevo mai amato nessuno/La felicità dipende da te/Ci ho messo tanto a capire/Come poteva essere/Finché non hai condiviso il tuo segreto con me".

Nella canzone del 1984 *Like a Virgin*³⁹ la verginità non è considerata come un fattore fisiologico, ma morale. Una ragazza perde la verginità solo quando fa l'amore con la persona che l'ha resa felice e in pace con se stessa e, nonostante le avversità riscontrate nel passato, la faccia sentire splendente e nuova: "Ho superato le avversità/In qualche modo le ho superate/Non capivo quanto fossi smarrita/Finché non ti ho incontrato/Ero abbattuta, incompleta/Ero stata sfruttata, ero triste e depressa/Ma tu mi hai fatto sentire/Sì, tu mi hai fatto

38) Album *Bedtime Stories*.

39) Album *Like a Virgin*; questa canzone è stata composta da Billy Steinberg e Tom Kelly.

sentire/Splendente e nuova”. Solo quando si vive un amore senza paura e senza vergogna, una ragazza riesce a lasciarsi andare e vive quel rapporto sessuale con gioia e disinvoltura: “Perché mi hai fatto sentire/Sì mi hai fatto sentire/Che non ho nulla da nascondere”. Per Madonna la verginità non è la rottura dell’imene durante il primo rapporto sessuale, ma ha un significato più profondo, è quando per la prima volta si fa l’amore e non il sesso: “Come una vergine/Quando il tuo cuore batte/Accanto al mio/Come una vergine/Sto così bene dentro/Quando mi stringi e il tuo cuore batte e mi ami”.

Nel video della canzone del 1998 *Frozen*⁴⁰ interpreta una strega vestita di nero con una conciatura di lunghi capelli corvini, muove le mani coperte di tatuaggi all’*henné* in un balletto sinuoso e ipnotico. Vola, si dissolve in uno stormo di corvi e si tramuta in un *dobermann*. Si trova nel deserto del Mojave, durante un gelido tramonto. Nella canzone redarguisce l’innamorato che è rimasto indietro nel suo cammino spirituale, che non si è liberato come lei dal male e dall’egoismo: “Solo tu vedi quello che i tuoi occhi vogliono vedere/Come può la vita essere quella che tu vuoi/Tu sei gelido/Quando il tuo cuore non è aperto/Sei inaridito da tutto quello che ottieni/Perdi il tuo tempo nell’odio e nel rimpianto/Ti sei spezzato/Quando il tuo cuore non è aperto”. Lei è la strega piena d’amore che vuole sciogliere dal ghiaccio il cuore dell’amante: “Se io potessi sciogliere il tuo cuore/Non ci separeremmo mai/Dammi te stesso”, ma comprende che solo lui può auto salvarsi: “Tu hai la chiave”.

Nella canzone *The Power of Goodbye*⁴¹ ragiona sulla separazione da un amore finito male: “Il tuo cuore non è aperto/Quindi devo andare via/L’incantesimo si è infranto/

40) Album *Ray of Light*.

41) Album *Ray of Light*.

Anche se ti amavo tanto”. La separazione è sinonimo di libertà, di creazione ed è l’unico modo per ricominciare da capo, terminando una cosa che ci porterebbe solo alla rovina: “La libertà arriva quando impari a lasciar perdere/La creazione arriva quando impari a dir di no”. Il dolore avverte che qualcosa non va nel verso giusto pertanto, quando le cose non vanno come vorresti, è meglio porre fine a una relazione che non vale la pena di essere continuata: “Il dolore è un segno che qualcosa non va/Prego Dio che non duri a lungo”. Conclude con un desiderio spasmodico, vuole che l’amante riesca a lasciarla andare poiché lei desidera ardentemente terminare il rapporto con lui: “Impara a dire addio/Desidero ardentemente dire addio./Non c’è più niente da tentare/Non ci sono altri luoghi in cui nascondersi/Non c’è potere più grande del potere dell’addio/Non c’è più niente da tentare/Non c’è più nessun cuore da ferire/Non c’è potere più grande del potere dell’addio”. Ovidio nei *Remedia amoris* scrisse: “È il miglior liberatore dell’animo chi rompe i legami che opprimevano il cuore e cessò di dolersene una volta per tutte” (vv.293-294).

Nell’introduzione della canzone del 2005 *Hung up*⁴² vi è trasmesso un senso d’angoscia, nel sottofondo musicale è presente un continuo ticchettio di orologio ed un verso che viene ripetuto in maniera estenuante: “Il tempo passa così lentamente”. Lo scorrere delle ore è completamente soggettivo, per le persone che esitano sembra che il tempo non passi mai: “Il tempo scorre così lentamente/Per coloro che aspettano,/ Non c’è tempo per esitare”. Invidia la gente decisa che si affretta a cogliere l’attimo fuggente: “Quelli che corrono sembrano avere/Tutti i divertimenti”. Lei è in stallo a furia di aspettare: “Sono bloccata e non so cosa fare”. Lei è perdutamente

42) Album *Confessions on a Dance Floor*.

innamorata di un tipo che persiste nell'indugiare e il suo continuo titubare alimenta la passione nei suoi confronti, ma allo stesso tempo le causa anche frustrazione: "Ogni piccola cosa che tu dici o fai/Sono persa di te/Aspettando una tua chiamata/Tesoro, giorno e notte/Sono stufa,/Sono stanca di dipendere da te". Lei è quasi impazzita gli telefona di notte e gli fa degli appostamenti sotto casa: "Ring ring ring fa il telefono/Le luci sono accese/Ma non c'è nessuno a casa/Tic tic toc sono le due meno un quarto/E sono distrutta, sono persa di te". Alla fine rinsavisce e avvisa il suo amato che non può continuare ad aspettarlo e inoltre lo ammonisce dicendogli che quando lui si deciderà a non perdere tempo potrebbe, ormai, essere troppo tardi: "Non posso continuare ad aspettarti/So che stai ancora esitando/Non piangere per me/Perché troverò la mia strada/Ti sveglierai un giorno/Ma sarà troppo tardi". Insomma *carpe diem* che il *tempus fugit*.

Nel documentario *I'm Going to Tell you a Secret* in cui mostra il dietro le quinte del suo *Re-Invention World Tour* del 2004, chiarisce: "Lo scopo del mio lavoro non è far capire agli altri ciò che è giusto o sbagliato, ma è quello di non permettere che la gente si addormenti e non pensi alle cose che la circondano" e in seguito aggiunge: "Sono stanca del concetto secondo il quale le persone che riflettono su se stesse e il mondo, non possano divertirsi e raccontare barzellette". Con il suo album del 2005 *Confessions on a Dance Floor*, in cui riprende la dance anni Ottanta modernizzandola con i suoni degli anni Duemila, dimostra al mondo che anche mentre si balla in una discoteca si possa ragionare su tematiche personali e universali.

Credo che il lavoro trentennale di Madonna si sia basato sul connubio spensieratezza-riflessione, arte-commercio, essenza-apparenza, sacro-profano, vita-morte, carnalità-

spiritualità, maschile-femminile, eterosessualità-omosessualità; il nostro mondo, le nostre vite, noi stessi oscilliamo tra questi ossimori. Lei ha provato con la sua arte a farcelo capire.

BIBLIOGRAFIA

- Bonadonna, C., *Heaven*, Roma, Arcana, 2009, pp. 112; 153-165; 182-185; 256-259; 364-366.
- Foucault, M., *La storia della sessualità*, vol.1, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 8-107.
- Madonna, *Sex*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1992.
- O'Brien, L., *Madonna*, Piacenza, Sperling & Kupfer, 2008, pp. 143-145; 173-186.
- Taraborrelli, J. R., *Madonna: an Intimate Biography*, Londra, Sidgwick & Jackson, 2001, pp. 29-31; 351-356.
- Victor, B., *Goddess*, Milano, Sperling & Kupfer, 2001, pp. XV; 141-145.

TILLY EDINGER: AL RECONOCIMIENTO DESDE EL AISLAMIENTO

Eduardo José González Clavijo
Universidad de Vigo

La biografía de Tilly Edinger llama la atención por la dureza de los momentos que tuvo que vivir y por cómo supo sobreponerse a ellos triunfando en un ambiente laboral dominado por hombres. Pasó de una vida que prometía comodidad, trabajo interesante y seguridad a aislamiento, pobreza y riesgo físico. A pesar de todos estos cambios, Tilly Edinger llegó a ser una científica de prestigio internacional, en una época en que la ciencia era un mundo exclusivo de los hombres.

1. BIOGRAFÍA. UNA VIDA DE PÉRDIDAS, INTERRUPCIONES Y AISLAMIENTO

1.1. Alemania, una vida feliz

Johanna Gabrielle Ottelie Edinger (Tilly Edinger) nació en Frankfurt, Alemania, en 1897 en una familia judía acomodada. Su padre Ludwig¹ (1855-1918) fue un famoso neurólogo, profesor y cofundador de la Universidad de Frankfurt. De la familia de su madre, Dora Goldschmidt, se

1) Estudió con bastante éxito el sistema nervioso central y se le considera fundador de la neurología comparada. El departamento de Neurología de esta Universidad lleva su nombre. Llegó a tener una calle con su nombre en Frankfurt y ser uno de los científicos más reconocidos de la época, aunque tuvo algunos problemas por ser judío. Una parte del encéfalo lleva el nombre de “núcleo de Edinger-Westphal”, en reconocimiento a sus trabajos de investigación sobre neurología. Murió en 1918 de un ataque cardíaco, y, a petición propia, su cerebro fue estudiado en la universidad.

sabe muy poco. Provenía de una familia de banqueros ricos, y destacó por la ayuda que prestaba a los pobres de su ciudad, por lo cual llegó a tener cierto reconocimiento.

Tilly Edinger era la menor de tres hermanos. Pasó los doce primeros años de su vida en casa, recibiendo educación por parte de institutrices francesas e inglesas. El conocimiento de estos dos idiomas le fue muy útil a lo largo de su vida. A los doce años comenzó a estudiar en la Shillerschule, la única escuela secundaria para niñas de Frankfurt, fundada un año antes (<http://www.schillerschule.de/>). En esta época disfrutó de gran apego familiar, de una posición económica privilegiada, de una familia progresista, de un ambiente judío y siempre rodeada de científicos. De niña quedó fascinada por una visita que realizó a la colección de fósiles del Museo de Ciencias Naturales de Senckenberg en Frankfurt, en el cual llegaría a trabajar años más tarde.

Siendo adolescente comenzó a sufrir sordera, otosclerosis, una enfermedad ósea metabólica que produce la fijación de la cadena de huesecillos del oído interno, provocando la pérdida de audición. La mayor parte de su vida llevaría audífonos, y el hecho de que se trate de una enfermedad hereditaria pudo influir en que Tilly no se casara nunca ni tuviera hijos ([www.nlm.nih.gov /medlineplus/ spanish/ency/ article /001036.htm](http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish/ency/article/001036.htm)).

De la escuela secundaria Shillerschule pasó a las universidades de Heidelberg y Munich, en las cuales estudió entre 1916 y 1918. Su experiencia universitaria fue mala, hasta que abandonó la Zoología, que estudiaba inicialmente, y pasó a estudiar Paleontología. Cabe destacar que, a pesar de la ventaja que suponía que su padre fuese profesor y un reconocido científico, éste nunca apoyó a su hija en este campo, pensaba que la ciencia era cosa de hombres. De todos modos,

Ludwig Edinger falleció cuando su hija estaba estudiando en la universidad, por lo que no sabemos qué apoyo habría recibido de él en sus inicios científicos. Su madre consideraba la paleontología como un entretenimiento para su hija.

Tilly completó su tesis con “Mágnun cum Laude” en la Universidad de Frankfurt en 1921 sobre el *nothosaurio*², consiguiendo con ello el doctorado en filosofía natural. A raíz de su tesis comenzó su interés por los cerebros de los animales fósiles, ya que comparó el cerebro de este reptil con el de los reptiles actuales.

Fue la primera paleontóloga en doctorarse en Alemania. En aquella época la Paleontología no se valoraba, se consideraba una disciplina menor, un exotismo menospreciado. A pesar de esto, ella estaba orgullosa y segura de sí misma, lo cual, con el tiempo, la llevó a crear una subdisciplina dentro de la Paleontología, estudiando los cerebros de los fósiles (www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=9928).

Tilly Edinger termina sus estudios universitarios en un momento político y social muy convulso en toda Europa, pero en especial en Alemania³. Después de su graduación,

2) El *nothosaurio* era un reptil, no dinosaurio, acuático fósil del triásico, periodo geológico comprendido entre hace 251 y 200 millones de años.

3) La democracia, que nace en Alemania en 1918, al final de la Primera Guerra Mundial, está debilitada por la fuerte crisis económica y por las exigencias del Tratado de Versalles que puso fin a la guerra. Pronto se produce el primer intento de alzamiento comunista prosoviético, y el gobierno de la república lo reprime con dureza. La crisis económica castiga a las clases medias, lo cual hace que estas se radicalicen políticamente hacia la derecha, y, por otro lado, a las clases trabajadoras, que se radicalizan hacia el comunismo. Todo esto hace que la democracia se encuentre entre dos grupos políticos cada vez más distantes.

El sistema electoral proporcional hace que sea muy difícil que un gobierno consiga la mayoría absoluta, nunca consiguen ser gobiernos fuertes. Se producen dos tentativas de golpe de estado, una en 1920 y otra en 1923, durante esta última es encarcelado Adolf Hitler.

Edinger trabajó como asistente, sin recibir retribución por ello, en el Instituto Geológico de la Universidad de Frankfurt entre 1921 y 1927. También colaboró en el Instituto Frankfurt de Neurología, recibiendo un pequeño sueldo. Este trabajo lo dejó en 1933 con la llegada del nazismo. No esperó a ser expulsada por ser judía, lo dejó antes de tener problemas, le interesaba mucho más la paleontología que la neurología. A partir de 1927 trabajó como cuidadora de fósiles en el Museo de Ciencias Naturales de Senckenberg en Frankfurt, un organismo privado. El hecho de que fuera un museo privado tuvo gran importancia con la llegada del nacional socialismo a Alemania. (<http://jwa.org/encyclopedia/article/edinger-tilly>).

En su etapa en la universidad realizó abundantes publicaciones, sobre todo en las revistas *Natur Und y Senckenberg*. Comenzó a estudiar sistemáticamente moldes cerebrales de animales fósiles de diferentes museos, considerando las posibles relaciones entre los cráneos y los cerebros, ya que los cerebros no fosilizan y se pierden, mientras que los cráneos pueden perdurar fosilizados. En 1929, ya en el Museo Senckenberg, publica "*Die fossilen gehirne*" (*Los cerebros fósiles*), obra en la que se describen los principios y metodologías de la Paleoneurología. Es la obra que se considera el inicio de esta nueva especialidad dentro de la Paleontología, y Tilly es su pionera.

La sociedad alemana del momento no había cambiado mucho en varias décadas. El papel de la mujer no había variado ni legal ni socialmente. En 1919, las mujeres consiguen el derecho de voto, pero esto no se acompaña de mejoras sociales reales. Durante esta época a la mujer alemana se la asignan las cuatro "k": *küche* (cocina), *kleider* (ropa), *kirche* (iglesia) y *kinder besser* (los niños son mejores). El cambio real de la sociedad alemana llegará con la Segunda Guerra Mundial y con la posguerra, con cambios políticos y legales que poco a poco dan paso a cambios sociales.

Durante su época en la universidad, Tilly Edinger encontró poco apoyo técnico, ya que la paleontología estaba poco valorada, y ella era una mujer especializada en un campo muy raro. Entre las pocas excepciones en esta época figuran sus visitas a Louis Dollo, paleontólogo belga de origen francés. Con Dollo, Edinger discutió ampliamente sobre el crecimiento de los cerebros de mamíferos a lo largo de la era terciaria. Por desgracia esta colaboración finalizó en 1929, cuando Louis Dolo sufrió una apoplejía y murió dos años después (www.strangescience.net/dollo.htm).

El otro científico con el cual Tilly Edinger mantuvo contacto en esta época fue con el barón Friedrich von Huene (1875-1969), catedrático de paleontología de la Universidad de Tubinga y especialista en dinosaurios (sp.lyellcollection.org/content/310/1/223.abstract). Pero aparte de estos dos profesores, el contacto de Tilly con otros científicos fue escaso.

1.2. Comienzan los problemas. El aislamiento

En 1929 la crisis a nivel mundial había agravado la grave situación alemana al perder el apoyo económico de otros países como Estados Unidos. Los resultados de las elecciones de 1930 se polarizan aún más con mejores resultados para nacional socialistas y comunistas. Los nazis saben aprovechar la crisis. En las elecciones de 1932 mejoran sus resultados, y en las de 1933 consiguen la victoria. Este apoyo sin precedentes a Adolf Hitler se basa en el descontento del pueblo alemán por la crisis económica y por la dureza de las medidas impuestas a Alemania en el Tratado de Versalles. Esta victoria, junto con el enigmático incendio del Reichstag (parlamento alemán), dan pie al partido nazi para suspender las garantías legales y comenzar con sus campañas de intimidación y propaganda.

Toda la situación se dispara hacia un régimen totalitario ([www.historiasiglo 20. org/crono/ eq.htm](http://www.historiasiglo20.org/crono/eq.htm)).

La noche del 29 al 30 de junio de 1934 Adolf Hitler se libra de los disidentes de su partido y de otros políticos moderados asesinandolos o deteniéndolos, es la operación colibrí o “Nacht der langen Messer” (noche de los cuchillos largos). En un año Hitler consigue imponer el partido único y tener plenos poderes, es el Tercer Reich. Alemania comienza a mejorar económicamente, pero los alemanes pierden todos sus derechos. En 1935 Adolf Hitler es nombrado presidente alemán.

En 1933 comienza la persecución a los judíos, y se abre el primer campo de concentración (Dachau). En 1936 Hitler firma una alianza con Italia y Japón, el eje Roma-Berlín-Tokio. En 1938 Alemania se anexiona Austria y comienza la persecución abierta y sistemática a los judíos, es “la noche de los cristales rotos”⁴. Al año siguiente se anexiona Checoslovaquia y con la invasión de Polonia comienza la Segunda Guerra Mundial (www.wikilearning.com)

Alemania ha pasado de una sociedad decimonónica, tradicional y clasista a un régimen militarista y totalitario, con una clase nueva dominante. Las familias judías acomodadas, de banqueros y comerciantes, como la de Edinger, desaparecen en pocos años. Solamente sobreviven las que son capaces de huir de Alemania a tiempo. La sociedad en la que Edinger había nacido desaparece.

Cuando la situación política se complica para los judíos, Tilly Edinger ya ha dejado la universidad, y cuenta con el apoyo de una figura clave en su vida, Rudolf Richter (1881-1957),

4) La “Noche de los Cristales Rotos” es la noche del 9 al 10 de noviembre de 1938, cuando tropas de diferentes policías políticas nazis atacan todos los intereses, negocios y centros judíos en Alemania.

paleontólogo alemán, profesor en diferentes universidades, y director del Museo de Ciencias Naturales Senckenberg al que Tilly estuvo vinculada desde sus inicios científicos (el mismo museo que despertó su vocación en una visita infantil). Fue una suerte que Richter llegara a la dirección del museo en 1932, un año antes de la llegada de los nazis al poder. Tilly había dejado la universidad por ser judía, pero como el museo era un organismo privado, Richter la amparó desde 1933 a 1938. Según la situación política se iba complicando, hizo todo lo posible para que Edinger pasara inadvertida: quitó su nombre de la puerta del despacho, la hacía entrar a deshoras por una puerta lateral, nunca la mencionaba en público... Así consiguió que pudiera seguir trabajando en investigación paleontológica durante esos difíciles años. Las leyes y la propaganda nazis le van restringiendo progresivamente su libertad de movimientos, pero no su libertad para seguir trabajando.

De estos años de casi absoluta soledad y aislamiento son la mayor parte de las publicaciones científicas de Tilly Edinger. Parece como si el aislamiento la hiciera centrarse aún más en su trabajo científico, y los problemas políticos no la afectasen. Poco se sabe de su vida en esta época: mucho trabajo científico y muchas publicaciones de calidad absolutamente innovadoras.

A partir de la noche de los cristales rotos, a Edinger le es inviable continuar trabajando en el museo, el riesgo para Richter sería enorme. Por eso, permanece en su casa, a donde éste le hace llegar toda la documentación que tenía en su despacho del museo.

En las semanas siguientes, Tilly pierde toda su fortuna familiar, a una tía muy cercana y a su hermano, mientras que su hermana consigue emigrar a Estados Unidos. A partir de este momento su economía personal tardará décadas en

poder considerarse desahogada. No le queda más remedio que comenzar a preparar su salida de Alemania. Su destino será Estados Unidos. Su primer contacto fue su compañera de la niñez, Lucie Jessner, que había emigrado hacía unos años y trabajaba de psiquiatra en Boston. También se puso en contacto con Alice Hamilton, antigua alumna de su padre y amiga de la familia. Ellas consiguieron para Tilly Edinger una plaza en el Museo de Zoología Comparada de la Universidad de Harvard. Su trabajo realizado en los últimos años había pasado desapercibido en Alemania, pero no en Estados Unidos, era conocida en Harvard y esto facilitó las cosas. Tanto Lucie Jessner como Alice Hamilton se hicieron responsables de sus gastos para garantizar el visado. La pregunta es por qué tardó tanto tiempo en decidir abandonar Alemania, cuando su carrera científica allí era muy complicada y su vida estaba en peligro.

Tilly intentó conseguir el visado para viajar a Estados Unidos en el consulado de Stuttgart, pero sin éxito. Siendo consciente del riesgo que corría intentó acelerar los trámites, que podían llegar a durar dos años. En diciembre de 1938 se puso en contacto con Philipp Schwartz, antiguo profesor de paleontología de la Universidad de Frankfurt, que había emigrado a Suiza en 1933, donde había creado la “Asociación de Emergencia de Científicos Alemanes en el Exilio”. Schwartz solucionó el problema al conseguir enviar a Tilly unos meses a Londres para traducir textos médicos por un pequeño sueldo. Llegó a la capital inglesa en mayo de 1939 con diez libras en el bolsillo.

La salida de Tilly Edinger hacia Estados Unidos entre 1939 y 1940 no fue un hecho aislado. La llegada del nazismo hizo que muchos científicos de origen judío emigraran de Alemania y de sus países satélites. Una gran mayoría lo hizo a

Estados Unidos, allí encontraron una sociedad más permisiva y moderna y un país que valoraba la ciencia y la tecnología. Claros ejemplos de estos científicos fueron Albert Einstein o Enrico Fermi.

En Inglaterra era considerada “extranjero enemigo”, a pesar de lo cual disfrutó de mucha más libertad de la que había tenido en Alemania en mucho tiempo, ya que no ingresó en un campo de detención, sino que pudo trabajar como traductora, incluso ir al cine, a museos o a un café, cosa que llevaba años sin poder hacer en su país. Es el primer paso del gran cambio que va a experimentar su vida⁵.

1.3. Estados unidos. La libertad y el reconocimiento

A principios del año 1940 Tilly Edinger es llamada inesperadamente a Estados Unidos y el 11 de mayo llega a Nueva York a bordo del trasatlántico *Britania*.

En 1940 Estados Unidos estaba aún saliendo de la gran crisis económica de 1929. En los primeros años de la Segunda Guerra Mundial Estados Unidos pretendió permanecer neutral, hasta que en 1941 estableció el programa de “préstamo y arriendo” a los aliados, por el que comenzó a facilitarles suministros. En diciembre de ese año, y a consecuencia del ataque japonés a Pearl Harbor entró definitivamente en la guerra. La gran ventaja para Edinger y para todos los estadounidenses es que la guerra se libraba a gran distancia.

A pesar de las críticas que se puedan hacer hacia el conservadurismo de la sociedad norteamericana de aquellos años, cualquier europeo que llegara a Estados Unidos encontraba una sociedad mucho más progresista, plural y

5) Carta del 27 October 1939 to AS Romer, Harvard University Archives, Octubre de 1939 a Alfred Romer, Archivos de la Universidad de Harvard, Cambridge, MA). A year after her arrival, her visa number was Cambridge, Massachusetts.

de mentalidad más abierta. Esto era aún más palpable en ambientes científicos y universitarios. A Tilly Edinger la sorprende el ambiente informal y práctico de las universidades estadounidenses donde se integra rápidamente a pesar de sus problemas de sordera, y se siente valorada.

En Estados Unidos se dieron cuenta que el avance de la mujer equivalía al avance de toda la sociedad. En 1848 Elizabeth Cady Stanton y Lucrecia Mott celebraron la “Primera Convención de los Derechos de la Mujer”⁶. El sufragio para las mujeres llegaría en 1920. Pero fue la economía la que cambió los derechos de la mujer y su lugar en la sociedad. Muchas mujeres comenzaron a trabajar para aportar una ayuda a la familia durante la crisis de 1929. Durante la segunda guerra mundial el 38% de los trabajadores en las fábricas eran mujeres, que fueron decisivas para conseguir el gran desarrollo que se produjo en esos años en la industria de armamento, que fue determinante para conseguir la victoria. Con el final de la guerra las mujeres volvieron a sus casas y los hombres las sustituyeron, pero habían fijado un precedente. Durante el gran desarrollo económico de los años cincuenta y sesenta las mujeres volvieron al trabajo, para no abandonarlo. Toda la sociedad se había dado cuenta del potencial económico e intelectual de las mujeres. A raíz de esto, en 1964, comienzan a redactarse las actuales leyes sobre la igualdad de género, las cuales eran consecuencia de una realidad social (<http://usinfo.state.gov/xarchives/display.html?p=washfilespanish&y=2007&m=February&x=20070228123914paeg0.6861231>).

A los pocos meses de llegar Edinger a Estados Unidos comienza la guerra. Nadie se extraña de ver a una mujer en un

6) En la “Primera Convención de los Derechos de la Mujer” se redactó la “Declaración de Sentimientos”, manifiesto feminista basada en la Declaración de Independencia de 1776.

puesto de trabajo. No se puede decir que no tuviera un trato diferente por ser mujer, pero éste es mucho menos opresivo que en Europa. Recién llegada, Alfred Romel no tiene ningún reparo en invitarla a la constitución de la Sociedad Paleontológica de Vertebrados, a pesar de ser la única mujer presente. Su progresión profesional a partir de ese momento no se verá lastrada por mentalidades machistas.

Sus colegas de investigación pasan a ser su única familia. Por primera vez se siente igual que sus colegas varones. Añoraba Alemania con “amarga melancolía”, y le costó un poco su adaptación, pero amaba la posición y la libertad académica y de conciencia que Estados Unidos le proporcionaba.

Entre 1944 y 1945 se dedica unos meses a la docencia, siendo profesora de anatomía comparada en la Universidad de Wellesley⁷, una universidad femenina de gran prestigio cerca de Boston. Hasta ahora no se había dedicado a la docencia, pero la abandona pronto, a pesar de ser bien valorada por sus alumnas y colegas. Al tomar esta decisión alega su sordera: se siente insegura en las clases y en las conferencias científicas.

En 1945 consigue la nacionalidad estadounidense. A pesar de su vida más cómoda y reconocida en Estados Unidos echaba de menos Alemania, país que visitó cinco veces desde 1950.

Durante estos años Tilly Edinger se convierte en una investigadora reconocida, primero en Norteamérica y posteriormente en Europa. Demostró una preparación y una inspiración únicas, junto a una sólida formación en neurología y en paleontología, y fue capaz de integrar la

7) La Universidad de Wellesley no debe considerarse como un gueto donde a las mujeres se les daba una formación inferior. Sigue siendo hoy en día una universidad femenina, y es un centro de prestigio donde han estudiado mujeres que han hecho progresar el país.

anatomía comparada en la secuencia estratigráfica, es decir, en el transcurrir de los tiempos geológicos.

En esta época de reconocimiento lo único que la aísla cada vez más del mundo es su sordera. Siempre con audífonos, cuando necesita aislarse del mundo para concentrarse en su trabajo los desconecta. Su propio director en el Museo, la recomienda “parcialmente” para un puesto debido a la limitación que le supone su sordera.

En 1964, con 67 años, se jubila, pero continúa trabajando como asesora, investigando y escribiendo. Murió el 27 de mayo de 1967, un día antes había sido atropellada por un camión de la Universidad de Harvard al que no oyó cuando se dirigía de su casa al trabajo, en la ciudad de Cambrige (Massachussets).

Su vida hasta 1940 se puede considerar una vida de pérdidas, interrupciones y aislamiento en todos los sentidos. Sin embargo, con su personalidad, su pasión por la ciencia y su inteligencia, desde ese aislamiento fue capaz de llegar a ser reconocida mundialmente por su trabajo.

2. TILLY EDINGER COMO CIENTÍFICA: CREAR UNA DISCIPLINA CIENTÍFICA DESDE EL AISLAMIENTO

2.1. El nacimiento de la Paleoneurología

A Tilly Edinger se la considera la fundadora de la Paleoneurología. Esta ciencia constituye una disciplina auxiliar de la Paleontología de Vertebrados que permite, a través del estudio de cráneos, interpretar la forma del cerebro de especies fósiles con el objeto de definir modelos de evolución neurológica. También se pueden deducir aspectos funcionales y de clasificación según la proximidad evolutiva de las especies.

Tilly comenzó sus estudios universitarios enfocados hacia la zoología, pero pronto se desencantó de esta ciencia, y pasó al campo de la paleontología, ciencia que le había fascinado desde niña.

El ser hija de un neurólogo hizo el resto, la unión paleontología-neurología se puede considerar lo lógico y natural en ella. Su padre no pensaba que una mujer debiera seguir una carrera científica, pero no impidió que Tilly creciera en un hogar en el que todo giraba en torno a la neurología, y de niña conociera a bastantes colegas y alumnos de su padre.

Al realizar su tesis doctoral sobre el Nothosaurio, un reptil marino de tres metros de longitud extinguido hace 200 millones de años, es lógico que su investigación incidiese en la forma del cráneo, y comenzasen sus dudas sobre cómo podría haber sido su cerebro. Del estudio del Nothosaurio pasó al estudio del cerebro de otros reptiles, y, posteriormente, de mamíferos (www.prehistoric-wildlife.com/.../nothosaurus.ht...).

El problema científico surge del hecho de que las partes blandas de un animal, como su cerebro, no fosilizan, por lo que no se puede saber cómo era el cerebro de un animal extinguido. Edinger dedicó gran parte de su vida a estudiar la relación entre el cráneo, que es de hueso y sí puede fosilizar, y el cerebro. Es decir, a través del cráneo intuir la forma y el tamaño del cerebro.

Con esto, Edinger había entrado en la anatomía comparada⁸, pero de animales extinguidos, fósiles. (www.ecured.cu/index.php/Filogenia). Y, a pesar de que en aquellos

8) La anatomía comparada es la disciplina encargada del estudio de las similitudes y diferencias en la anatomía de los organismos y es la parte nuclear de la morfología descriptiva, fundamental para conocer la historia de la evolución de un organismo.

años la Paleontología se consideraba una disciplina menor, ella se mostraba orgullosa e ilusionada con su trabajo.

En esta etapa universitaria realiza abundantes publicaciones, sobre todo en las revistas *Natur Und* y *Senckenberg*. Le gusta lo que hace, algo que nadie había estudiado antes, y comienza a estudiar sistemáticamente moldes cerebrales de animales fósiles de diferentes museos, considerando las posibles relaciones entre los cráneos y los cerebros.

En 1929, llega su obra cumbre, la publicación de “Die fossilen gehirne” (“Los cerebros fósiles”) donde describe los principios y metodologías de la nueva especialidad. En este momento Tilly Edinger ya estaba trabajando en el Museo Senckenberg.

En este trabajo tuvo bastante peso el paleontólogo belga de origen francés Louis Dollo (1857-1931)⁹. En los años veinte Louis Dollo, era un paleontólogo con una buena reputación y bastante fama. Edinger le visitaba cada dos años, y la apadrinó científicamente. Esta relación duró hasta 1929, cuando Dollo sufrió una apoplejía. Tanto Dollo como Edinger eran partidarios de una teoría¹⁰ sobre los mamíferos de la era Terciaria (desde hace 65 millones de años a la actualidad). Consideraban que los mamíferos del Terciario inferior tenían

9) Dollo fue conservador de la sección de vertebrados fósiles de el Institut Royal des Sciences Naturelles de Belgique donde dirigió la reconstrucción de iguanodontes (dinosaurios de hace 120-130 millones de años). Hacia 1890 formuló una hipótesis sobre la naturaleza irreversible de la evolución, conocida como “ley de Dollo”, según la cual una estructura o un órgano perdido o abandonado en el curso de la evolución no podría reaparecer en el seno de la misma descendencia de organismos. Esta hipótesis, ampliamente admitida entonces, ha sido rebatida actualmente. Fue profesor de la Universidad de Bruselas y estudió aves, peces, y sobre todo, reptiles.

10) El paleontólogo norteamericano Charles Marsh (1831-1899) fue el precursor de esa teoría.

cerebros pequeños, y que según las diferentes especies de mamíferos iban evolucionando al avanzar el Terciario, sus cerebros iban aumentando de tamaño. Con los años, al adquirir más experiencia, Edinger pasó de ser una defensora de esta teoría a criticarla abiertamente, ya que llegó a la conclusión de que los cerebros de los animales de tamaños e historias evolutivas diferentes no pueden ser comparados. En esto coincidió con el neurólogo norteamericano Harry Jerison, con el cual mantuvo una larga correspondencia ([www. peabody. yale .edu /.../ othniel-charles -marsh](http://www.peabody.yale.edu/.../othniel-charles-marsh)) ([www.ucmp.berkeley. edu /history/ marsh. html](http://www.ucmp.berkeley.edu/history/marsh.html)).

Durante estos años Tilly Edinger solamente mantuvo contacto con otro científico de renombre: el barón Friedrich von Huene¹¹ (1875-1969), catedrático de paleontología de la Universidad de Tubinga y especialista en dinosaurios. Huene fue un referente en la ciencia alemana durante décadas. Destacó por ser contrario a la teoría de la evolución de las especies de Darwin, algo extraño en aquellos años, pero practicaba la religión evangelista, y esto influyó en sus ideas. Precisamente por estas ideas tuvo debates muy enriquecedores con algunos de sus colegas, entre ellos Tilly Edinger. Estas discrepancias hicieron avanzar a la ciencia y también a Edinger. Huene también destacó por su oposición al régimen nazi ([www. enchantedlearning. com/.../ Paleontologists.s...](http://www.enchantedlearning.com/.../Paleontologists.s...)).

Pero, fuera de estos dos profesores, el contacto de Tilly con otros científicos fue escaso. Y, desde luego, con el aumento de la presión nazi contra los judíos, se fueron reduciendo hasta llegar a años de aislamiento casi total que no desperdició. Trabajó en solitario con gran tenacidad e

11) Friedrich von Huene fue uno de los paleontólogos más famosos de la primera mitad del siglo XX. Especialista en fósiles del Triásico (hace 251 millones de años), realizó viajes de investigación a Argentina y Sudáfrica.

inteligencia y consiguió hacer de los años de mayor dificultad los más fructíferos científicamente de su carrera. Cuando se le planteaba un problema científico o técnico le era muy difícil comentarlo con otro paleontólogo, por lo que tenía que solucionarlo ella sola. Esto la hizo esforzarse y llegar a tener un nivel científico muy alto. La mayor parte de sus artículos científicos son de esta época.

Edinger dedicó los dos primeros capítulos de su publicación de 1929 *“Los Cerebros Fósiles”* a la comparación entre los cráneos de los animales y sus cerebros. Este tema nunca había sido estudiado sistemáticamente hasta ese momento. El problema era el relativamente reducido número de cráneos completos encontrados, para ello Edinger ideó realizar endomoldes. Los endomoldes son rellenos artificiales de la cavidad craneal realizados a partir de fragmentos del cráneo. Con varios fragmentos de un mismo cráneo se puede llegar a realizar un endomolde. Como es lógico, es más fácil encontrar fragmentos de cráneo que un cráneo completo.

Hay que destacar que no toda la cavidad craneal está ocupada por el cerebro. Ya que dentro del cráneo también hay una cantidad variable, según la especie, de tejidos vasculares. Por lo que no podemos hacer una relación directa entre el tamaño del cráneo y el tamaño del cerebro. En los peces, anfibios y reptiles la relación entre tamaño de la capacidad craneal y cerebro es más fácil de determinar que en las aves y los mamíferos, ya que en estos últimos el cerebro está aplanado junto al cráneo y presenta un hueco en el interior.

En lugar de concluir que el tamaño del cráneo no sirve para saber el tamaño del cerebro, Edinger le da un enfoque diferente al problema. En su tesis doctoral de 1921 sobre el Nothosaurio, compara esta relación cerebro/cráneo del Nothosaurio con esta misma relación en un cocodrilo

actual (el animal no extinguido más parecido que encontró al Nothosaurio), y de esta comparación saca un modelo para la interpretación del problema.

2.2. Avances en Harvard

En 1942, ya en Harvard y junto a Alfred Romer¹², realizó un trabajo mucho más extenso comparando esta relación cerebro/cráneo en anfibios actuales y extrapolándolo a anfibios fósiles de características similares. Concluyeron que el método funcionaba, lo cual posibilitaba intuir el tamaño de los cerebros de vertebrados extintos. Se constataba que el método utilizado por Edinger en 1921, y definido con precisión en 1929 era útil, y un gran avance para la paleontología ([www.britannica.com /.../ Alfred-Sherwood -Romer -](http://www.britannica.com/.../Alfred-Sherwood-Romer-)).

Con esto estaba comenzando a utilizar la paleoneurología comparada para responder a preguntas sobre el cerebro de los fósiles. Con este método Edinger llegó a conocer la forma de cerebros fósiles, y a conocer su evolución en el tiempo. Pero lo que es más complejo es saber si el origen de las modificaciones craneales es único, o se produjo en diferentes líneas evolutivas a la vez.

La misión del cráneo es proteger el cerebro, por lo que ambos se adaptan totalmente en volumen y forma, si no fuera así, la protección no sería efectiva. En el interior del cráneo se observan marcas que permiten inferir la morfología del cerebro. Lo ideal sería poder observar marcas de los surcos

12) Alfred Romer (1894-1973) fue profesor de las universidades de Columbia, Chicago y Harvard, y desde 1946 director de Museo de Anatomía Comparada en el que trabajaba Edinger. Era un experto en evolución de vertebrados, especializado en peces y en el límite entre los sistemas (edades) geológicos Devónico y Carbonífero. Romer conocía los trabajos de Edinger y se puso en contacto con varias personas para conseguir llevarla a Harvard en 1940, y para conseguirle un empleo en el Museo que luego llegaría a dirigir.

neocorticales, es decir, de los surcos que presentan los exteriores de los cerebros. Estos surcos dan bastante información sobre el grado de evolución del cerebro. El problema es que entre el cráneo y el cerebro existe un tejido de protección, las meninges, el cual nos resta información en los cráneos, ya que lo que fosiliza son cráneos con las marcas de las meninges, no de los surcos neocorticales. La ventaja es que las meninges se adaptan tanto al cerebro que dejan impreso en el interior del cráneo información sobre vasos sanguíneos y surcos neocorticales del cerebro. Ahora se sabe que el patrón de los vasos sanguíneos dejado por las meninges en el interior del cráneo está relacionado con la forma del cerebro y su posición. Las meninges de los peces sólo tienen una capa, la de los reptiles, anfibios y aves dos, y las de los mamíferos tres. Por tanto, las marcas que se encuentran en el interior de los cráneos dan información sobre el cerebro que albergaba ([mediguia.blogspot.com /2007/12/meninges-craneales. html](http://mediguia.blogspot.com/2007/12/meninges-craneales.html)) ([http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed /1 176051](http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/1176051)).

Otra pregunta que Edinger se hacía era si el estilo de vida de un animal se puede deducir a partir de sus cerebros. Llegó a conclusiones asombrosas basándose en que cada uno de los sentidos (vista, tacto, olfato, oído, gusto) se aloja en una parte del cerebro. A partir de endomoldes podemos saber qué parte del cerebro tenía más desarrollado ese animal, y cuál menos, por el tamaño de la marca que dejaban en él (a mayor superficie de contacto de una parte del cerebro con el cráneo, se le supone mayor volumen a esa parte del cerebro). Si por anatomía comparada llegamos a saber qué sentido se alojaba en esa parte del cerebro sabemos qué sentido tenía más desarrollado ese animal. Conociendo este dato podemos saber algo del modo de vida del animal, en qué sentidos se basaba

para cazar, moverse, defenderse... (paleorama.wordpress.com/.../ el-cerebro-neandertal -era-mas- asimetric...).

Cuando Tilly Edinger llega a Estados Unidos invierte casi una década en escribir una monografía sobre la evolución del cerebro de los caballos, publicada en 1948. De este estudio sacó muchos datos para solucionar preguntas de este tipo.

Otra cuestión es si el tamaño de los cerebros aumenta con la evolución de las especies con el paso del tiempo geológico, idea propuesta por el paleontólogo norteamericano Othniel Charles Marsh (1831-1899) a finales del siglo XIX. Durante sus años en Alemania, e influenciada por Louis Dollo, Edinger defendía esta teoría. Ya en Harvard cambió de opinión, y se hizo una clara defensora de la teoría contraria. Tuvo problemas matemáticos para medir exactamente el volumen de algunos cerebros, pero, a pesar de esto, en su estudio sobre los caballos de 1948 llegó a la conclusión de que durante la era Terciaria los caballos habían aumentado mucho su tamaño, mientras que sus cerebros no lo hicieron en la misma proporción. Es decir, el tamaño relativo de los cerebros de los caballos había disminuido. Estudios posteriores han dejado esto claro; Marsh estaba equivocado.

2.3. Una disciplina consolidada

En la década de los cincuenta Tilly Edinger pasa de ser una colaboradora en el campo de la paleoneurología en el Museo de Zoología Comparada de Harvard a ser la mayor experta en paleoneurología, y promotora y mentora de una nueva generación de brillantes paleoneurólogos a los cuales fue aceptando poco a poco como si se tratara de familiares. Asesoró y dirigió trabajos a una gran cantidad de discípulos. Todas estas personas la recuerdan con una personalidad muy fuerte, generosa y vibrante. Mantiene mucha correspondencia con sus

colegas y escribe una serie de artículos en los que refleja el estado de esta ciencia. Entre estos artículos destacan “Bibliografía de los Vertebrados fósiles exclusivos de América del Norte, 1509-1927” (escrito junto a Alfred Romel en 1962). Para financiar este proyecto contó con la Fundación John Simon Guggenheim¹³, la Universidad de Harvard y la Asociación Americana de Mujeres Universitarias¹⁴. También publicará “Paleoneurology 1804-1966: bibliografía comentada” (obra póstuma de 1975). Actualmente “Bibliografía de los Vertebrados fósiles exclusivos de América del Norte, 1509-1927” es el punto de partida de todos los trabajos sobre paleoneurología.

Glenn Jepsen¹⁵ (1903-1974) fue otro paleontólogo norteamericano con el que Tilly Edinger mantuvo relación

13) La Fundación John Simon Guggenheim fue creada en 1925 por el ex senador Simon Guggenheim y su mujer., en memoria de su hijo John Simon Guggenheim, que murió en 1922, a los diecisiete años. La Fundación ha buscado desde su inicio “contribuir al mejora educativa, literaria, artística y científica de los Estados Unidos, y también fomentar el mejor entendimiento entre países”, como lo explica su fundador en la carta de donación inicial (26 de Marzo de 1925) (es.gf.org).

14) La Asociación Americana de Mujeres Universitarias (AAUW) fue fundada en 1881 con el objetivo de observar y posicionarse sobre la situación de la mujer universitaria en los Estados Unidos respecto al hombre universitario. Cuenta con miles de socios, donantes y organizaciones adscritas. Su política de becas es muy importante, al igual que ya lo era en los años cuarenta, cuando Edinger se benefició de una de ellas (aauw.org).

15) Glenn Jepsen se licenció en geología en 1927 y emprendió su primera expedición científica a Wyoming. His commitment to fieldwork continued throughout his career, for as he put it, “Expeditions to collect long-dead bones and other fossils have been significant assets to our museum not only in obtaining valuable specimens but also in the more important sphere of influencing men’s lives.” Se consideró a sí mismo un paleontólogo de campo, dando siempre gran importancia al trabajo sobre el terreno. Fue amigo y discípulo de William John Sinclair (1877-1935) famoso paleontólogo de Princeton. He continued at Princeton, receiving his Ph.D. Se doctoró en 1930 en Princeton, y fue nombrado profesor del Departamento de Geología al año siguiente. His subsequent appointments included Curator of Vertebrate Paleontology in 1936, Assistant Professor in 1934,

durante estos años. Jepsen fue siempre de la creencia de que un museo de historia natural debería proporcionar a los estudiantes un recurso para estimular: "... los intereses en la investigación, la conservación, el goce estético, y para realzar el sentido humano de la vida. El Museo Geológico de Princeton, y el de todos los lugares, deben seguir para preservar las piezas importantes del pasado, a fin de fortalecer la educación en el futuro. Jepsen, con su trabajo paciente y persistente en la recogida de la fauna fósil del Paleoceno (desde hace 55 hasta hace 65 millones de años) de la zona de Turón en Wyoming dio lugar a que Princeton posea una de las mejores colecciones de este tipo en América del Norte. En lugar de acumular grandes colecciones que abarcan una gran cantidad de tiempo geológico, trató de entender lo mejor posible la vida de los animales y el medio ambiente que existió durante una de las épocas más cruciales de la evolución de los mamíferos, el Paleoceno. Las publicaciones que resultaron de este esfuerzo no son sólo descripciones de nuevas especies, sino que son también análisis de la fauna y correlaciones de los sedimentos con la vida que se encontraba en ellos en el Terciario no marino de América del Norte (www.peabody.yale.edu/collections/archivos/biography). Jepsen fue el gran

Associate Professor in 1940 and, as mentioned above, the Sinclair Professorship of Vertebrate Paleontology in 1946. Llegó a la Cátedra de Paleontología de Vertebrados en 1946. In 1962, Yale University awarded him the Addison Emery Verrill Medal, one of that University's highest honors. En 1962, la Universidad de Yale le otorgó la Medalla de Addison Emery Verrill, uno de los honores más altos de esta Universidad. He served as Director of Princeton's natural history museum from 1936 until his retirement in 1971. Fue Director del Museo de Historia Natural de Princeton desde 1936 hasta su jubilación en 1971. On his retirement, the Glenn L. Jepsen Fund in Natural History was established to support student research, particularly in vertebrate paleontology. Ya jubilado, creó el Fondo Glenn L. Jepsen de Historia Natural para apoyar la investigación, especialmente en paleontología de vertebrados.

especialista en fósiles de vertebrados de Estados Unidos en los años en los que Tilly Edinger difundía la paleoneurología de vertebrados, su admiración fue mutua.

Otro científico con el que Edinger trabajó fue Brian Patterson¹⁶ (1909-1979). Colaborador de Romel en el museo de Harvard, colaboró también con Edinger, por la que sentía admiración.

Debido a su línea de investigación, Edinger colaboró con el profesor de UCLA Harry Jerison¹⁷, con el cual mantuvo una larga correspondencia. Jerison se dio cuenta de que no existía una relación directa entre el tamaño del cuerpo de un ser vivo y el tamaño de su cerebro. Así ideó el coeficiente de encefalización, coeficiente que relaciona el tamaño del cuerpo y el tamaño del cerebro. Las aves y los primates son los animales que poseen los coeficientes de encefalización más grandes. Este era un tema que interesaba especialmente a Edinger desde los inicios de su carrera científica, y sus colaboraciones con Louis Dollo en la década de los veinte.

En estos años recibió sus tres doctorados honoris causa. El Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Wellesley en 1950 (donde impartió clases entre 1944 y 1945), por la Universidad Justus Liebig de Huesen (Alemania) en 1957, y por la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt en 1964. Esta última universidad fue cofundada por el padre de Tilly, Ludwig Edinger en 1914 junto con muchos otros ciudadanos de prestigio del Frankfurt de aquel momento.

16) Brian Patterson (1909-1979). Nacido en Londres, fue profesor de paleontología en la Universidad de Chicago, para posteriormente ser profesor de paleontología de vertebrados en la Universidad de Harvard. Se especializó en homínidos y en evolución de los mamíferos.

17) Harry Jerison, biólogo por la Universidad de Chicago y profesor del departamento de Psiquiatría y Ciencias del Comportamiento de la Universidad de California.

Este reconocimiento alemán le llega tarde, cuando ya se la ha reconocido a nivel internacional, gracias a un trabajo realizado décadas antes, cuando estaba olvidada y aislada en el Museo de Ciencias Naturales de Senckenberg en Frankfurt. También en estos años llegó a la presidencia de la Sociedad Paleontológica de Vertebrados¹⁸.

Al inicio de su carrera Edinger se quejaba de que la Paleoneurología no se cultivaba lo suficiente. A partir de 1960 esta ciencia se inundó de mentes brillantes, debido al impulso que Edinger la dio en la década de los cincuenta.

2.4. Presente y futuro de la paleoneurología

Muchas de las preguntas a las que se está dando respuesta hoy con técnicas modernas las dejó planteadas Edinger. El estudio de los endomoldes con ordenadores, así como la existencia de grandes bancos de datos informatizados, para realizar anatomía comparada, ha hecho avanzar esta ciencia rápidamente. Los estudios electrofisiológicos permiten localizar mucho mejor las funciones de cada parte del cerebro de un animal, y así poder intuir su conducta. Actualmente se sabe que dentro de un orden de mamíferos, cada parte funcional del cerebro evoluciona independiente de las otras.

El coeficiente de encefalización, propuesto por Harry Jerison en 1973, es una estimación aproximada de la inteligencia de un organismo mediante un complejo cálculo de la masa del cerebro que cabía esperar para ese animal y la masa que

18) Esta sociedad fue fundada en 1940 por el impulso de Alfred Romel y forman parte de ella los mayores expertos del mundo en esta materia. Sus fines son educativos y científicos: hacer avanzar a la paleontología de vertebrados, facilitar la cooperación entre investigadores, investigar en historia, evolución, anatomía, conservación y estudio de los vertebrados fósiles. Se fundó reuniéndose cuarenta expertos en un aula de la Universidad de Harvard, entre ellos sólo había una mujer, Tilly Edinger. (www.vertpaleo.org)

realmente tiene. De estos estudios se pasa a las tendencias de encefalización de los organismos, y de esto a las variaciones de la inteligencia y los patrones de comportamiento (www.efn.uncor.edu/departamentos/divbioeco/.../Benjumea.L.pdf).

En los inicios de la paleoneurología, tanto en Alemania como en Estados Unidos, Tilly Edinger es la única mujer. Hasta el gran impulso de esta ciencia en la década de los sesenta y de los setenta no se encuentran referencias a otras mujeres. Edinger fue la precursora solitaria en un mundo de hombres. No es sólo que su vida fuese especialmente dura por varios motivos. A esto hay que añadir el ser mujer en un mundo en el que se tardarían décadas en ver un número significativo de mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

Hilbert, Raul. *La destrucción de los judíos alemanes*, Ediciones AKAL, Madrid.

Kolko, Gabriel. *El siglo de las guerras: política, conflictos y sociedad desde 1914*, Editorial Paidós, Madrid.

Model, John. *De la juventud a la edad adulta en los Estados Unidos: 1920-1975*, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, Madrid.

Solar, David. *1939, la venganza de Hitler*. Editorial la Esfera de los Libros, Madrid.

Stern, Fritz Richard. *El mundo alemán de Einstein*. Editorial Paidós, Madrid.

American Association of University Women (AAUW). 20-06-2012. <www.aauw.org>.

Britannica Online Encyclopedia. Louis Dollo (Belgian Palentology). 2-06-2012. <www.britannica.com/EBchecked/.../Louis-Dollo>

Centro Nacional de Información y Comunicación Educativa. Historia de las relaciones internacionales durante el siglo XX. 5-06-2012. <www.historiasiglo20.org/crono/eq.htm>

Coeficiente de encefalización (eq) y rasgos de historia de vida en pinnípedos. Lina Sofía Benjumea-Sánchez. Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias, Escuela de Biología 28-06-2012. <www.efn.uncor.edu/departamentos/divbioeco/.../Benjumea.L.pdf>

Ecured. Filogenia. 1-06-2012. <www.ecured.cu/index.php/Filogenia>

Encyclopaedia Británica en español. Alfred Romel. 16/06/2012 <www.britannica.com/.../Alfred-Sherwood-Romer>

Harriet Freidenreich. Mujeres judías: una enciclopedia histórica integral. j de marzo de 2009. Archivo de mujeres

judías. 1/06/2012 <www.jwa.org/encyclopedia/article/edinger-tilly>

Jensen. James A.- Wright. Nelda. 2-07-2012. <www.dinosaurjim.com/html/nelda_wright.html>

John Simkin. Spartacus Educational. Adolf Hitler. 30-06-2012. <www.spartacus.schoolnet.co.uk/GERhitler.htm>

John Simon Guggenheim Memorial Foundation. 20-06-2012. <www.es.gf.org>

Mediguía. Meninges cerebrales. 25-06/2012. <www.mediguia.blogspot.com/2007/12/meninges-craneales.html>

Medlineplus. U. S. National Library of Medicine. Osteosclerosis. 16-06-2012 <www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish/ency/article/001036.htm>

Museo Senckenberg de Frankfurt. El Museo. 5-06-2012. <www.senckenberg.de/root/index.php?page_id>

La Madame Curie de Paleoneurología: La vida Tilly Edinger y su trabajo. Annette Leibing (Departamento de Estudios Sociales de la Medicina, la Universidad McGill y el Instituto de Psiquiatría de la Universidad Federal de Río de Janeiro) 29-05-2012. <www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=9928>En caché >

Paleorama en red. Prehistoria y arqueología en Internet. 25-06-2012. <www.paleorama.wordpress.com/.../el-cerebro-neandertal-era-mas-asimetric...>

Prehistoric planet store. Nothosaurus reptile skeleton. 12-06-2012 <www.prehistoric-wildlife.com/.../nothosaurus.ht...>

Schillerschule Frankfurt-Startseite. 20-06-2012. <www.schillerschule.de>

Society of Vertebrate Paleontology. SVP. 20-06-2012. <www.vertpaleo.org>

Strange Science. Louis Dollo. 5-06-2012. <www.strangescience.net/dollo.htm>

Strucplan on line. Diccionario geológico. Nothosaurio.
11/06/2012. <[www.estrucplan.com.ar/contenidos/](http://www.estrucplan.com.ar/contenidos/geologia/.../N.asp)

[geologia/.../N.asp](http://www.estrucplan.com.ar/contenidos/geologia/.../N.asp)>

Susan Turner. "Reverente y ejemplar: el hombre dinosaurio"

Friedrich von Huene (1875-1969) 1-06-2012. <[www.sp.lyellcollection.org/ content/ 310/1/223. abstract](http://www.sp.lyellcollection.org/content/310/1/223.abstract) >

UCMP. University of California Museum of Paleontology.

Othniel C. Marsh. 14-06-2012. <[www.ucmp.berkeley.edu / history/ marsh. html](http://www.ucmp.berkeley.edu/history/marsh.html)>

Wellesley Collage. 21-06-2012. <[www.new.wellesley.edu/ about](http://www.new.wellesley.edu/about)>

Yale Peabody Museum of Natural History. Carl Owen Dunbar. 11-06-2012. <[www.peabody.yale.edu /collections / archivos/ biography](http://www.peabody.yale.edu/collections/archivos/biography)>

Yale Peabody Museum of Natural History. Othniel Charles Marsh. 14-06-2012. <[www.peabody.yale .edu /.../ othniel-charles -marsh](http://www.peabody.yale.edu/.../othniel-charles-marsh)>

O'TAMA KIYOHARA: UN'ARTISTA GIAPPONESE A PALERMO

Salvatrice Graci
UNED

INTRODUZIONE

Verso la fine dell'Ottocento, lo scultore palermitano Vincenzo Ragusa¹ vinse un concorso per fondare a Tokyo l'Accademia di Belle Arti dove avrebbe insegnato agli studenti giapponesi le tecniche occidentali.

Tra i suoi allievi c'era una piccola e giovane ragazza giapponese, O'Tama Kiyohara². Tra i due nascerà subito una grande intesa e nel 1882, sfidando la sua famiglia e le tradizioni del suo paese, O'Tama lascerà il Giappone per seguire Vincenzo Ragusa in Sicilia, dove rimarrà per cinquantuno anni. I due si sposeranno nel 1889, un'unione che suscitò grande scalpore sia in Oriente che in Occidente.

O'Tama non fu di sicuro la prima pittrice a guadagnarsi un posto di rilievo nel panorama culturale e artistico italiano. Prima di lei Sofonisba Anguissola (Cremona, 1535 – Palermo, 1625), una delle prime esponenti femminili della pittura europea, non famosa come altre pittrici salite in seguito alla ribalta dell'arte come Artemisia Gentileschi (Roma, 1593 – Napoli, 1653), Rosalba Carriera (Venezia, 1673 – Venezia, 1757) o, ultima in ordine cronologico, Angelika Kauffman,

1) Nannipieri, M., *Ragusa Vincenzo*, in Sarullo, L., *Dizionario degli artisti siciliani*, (vol. 3), *Scultura*, Palermo, Novecento Editrice, 1994, pp. 281-282.

2) Spadaro, M. A., *Ragusa Eleonora (Otama Kiyohara)*, in Sarullo, L., *Dizionario degli artisti siciliani*, (vol. 2), *Pittura*, Palermo, Novecento Editrice, 1993, pp. 441-442.

(Coira, 1741 – Roma, 1807), pittrice svizzera specializzata nella ritrattistica e nei soggetti storici³. O'Tama fu preceduta da esempi illustri ma fu comunque la prima donna giapponese a portare la sua opera aldilà dei confini del proprio paese.

Dalla personalità estremamente affascinante, forte e discreta, aveva scelto volontariamente di rivestire i panni di moglie defilata e compagna ideale. Ciononostante, la sua vita fu caratterizzata da una certa emancipazione che le permise di fare scelte autonome. Lavoratrice, grande professionista, riuscì a costruirsi, aldilà della dimensione domestica, una sua vita artistica e una fitta rete di amicizie che le permisero di evitare l'isolamento dopo la morte del marito.

IL GIAPPONE: DALLA CHIUSURA ALLA MODERNIZZAZIONE

Il modo di dipingere di O'Tama era frutto dell'influenza della millenaria storia del suo paese che affondava le radici nella cultura buddista diffusasi capillarmente in Giappone nel corso del VI secolo in contrapposizione con lo Scintoismo, termine usato per definire i culti religiosi autoctoni⁴. Nel IX secolo, dopo varie vicissitudini, il Giappone rompeva i rapporti con la Cina e i giapponesi, ricchi delle tecniche apprese dai cinesi, si sforzarono di elaborare una propria cultura. Nasceva, non

3) Per un approfondimento sulle pittrici citate si vedano: *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Leonardo Arte, Milano, 1994; SANI, B., *Rosalba Carriera 1673-1757: maestra del pastello nell'Europa ancien régime*, Torino, Allemandi, 2007; Torres, F., Agnati, T., *Artemisia Gentileschi. La pittura della passione*, Selene Edizioni, Milano 2008. Pittoni, L., *La vita di Angelika Kauffmann: alla ricerca del bello e dell'amore*, Roma, De Luca, 2007.

4) Reischauer, E., *Storia del Giappone. Dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 183 e segg. Cfr. Caroli, R., Gatti, F., *Storia del Giappone*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

a caso, una nuova tecnica pittorica Yamato-e, ovvero, “pittura giapponese”, caratterizzata da forti connotazioni realistiche e che si concentrava prevalentemente nella riproduzione dei paesaggi naturali, ovvero i giardini. Si svilupperà così l’arte del “giardino filosofico” precursore del “giardino zen”⁵.

Nel periodo di isolamento, conseguenza della chiusura delle frontiere, la ritrattistica si svilupperà sia in pittura che in scultura probabilmente grazie al culto degli antenati ed avrà, come già accennato, delle forti connotazioni nazionalistiche in antitesi rispetto al registro stilistico cinese. I rapporti con l’Impero Ming migliorarono in modo lento ma progressivo grazie ai monaci buddisti che avevano mantenuto rapporti epistolari e personali con i loro confratelli continentali consentendo una graduale apertura, almeno da un punto di vista culturale.

Emblematiche furono le avventure del monaco giapponese Sesshu (1420-1506) che, tra il 1467 e il 1469, intraprese un viaggio in Cina per studiare il paesaggio naturale, divenendo il massimo rappresentante della pittura nipponica ad inchiostro e, grazie ad opere come Paesaggio invernale, lontano dalle atmosfere rarefatte dei paesaggi dei maestri cinesi, caratterizzato da un uso deciso del colore e delle linee, contribuirà alla creazione di un vero e proprio archetipo⁶.

In questo periodo si assiste all’espansione progressiva e inarrestabile della filosofia Zen – la cui influenza si protrarrà fino all’Ottocento -, innalzata a dottrina dalle classi dirigenti, in modo particolare, sarà adottata dai samurai che ne apprezzavano la ferrea disciplina.

5) Caroli, F., *Arte d'Oriente. Arte d'Occidente. Per una storia delle immagini nell'era della globalità*, Milano, Electa, 2012, p. 45.

6) Ivi, p. 82. Cfr. Murase, M., *Sei secoli di pittura giapponese. Da Sesshū agli artisti contemporanei*, Milano, Fenice, 2000.

L'atteggiamento di chiusura, quasi a volere preservare la purezza della cultura nazionale nipponica, si avverterà anche nei secoli successivi. Nel Seicento, il Cristianesimo veniva bandito e le autorità giapponesi non esitavano ad espellere mercanti di armi portoghesi. Un provvedimento emanato nel 1635 stabiliva infatti che nessun giapponese potesse lasciare la patria e venne proibito ai sudditi residenti all'estero di fare ritorno nell'arcipelago. Questa ostinata e consapevole scelta di isolamento dal resto del mondo (*sakoku*) riguardò tutti gli stranieri, non solo i mercanti. L'unica via di trattativa commerciale con l'Europa fu mantenuta con gli olandesi protestanti, poco inclini alla diffusione del credo cristiano (al contrario degli iberici) che però venivano tenuti a debita distanza consentendo loro di approdare in un unico porto, ovvero, nell'isola di Deshima, sita nella baia di Nagasaki.

Quindi dai primi decenni del Seicento, ovvero nel "periodo Edo" (1615-1867), si assiste al progressivo indebolimento della figura dell'imperatore che diveniva puramente simbolica. Di fatto il potere era nelle mani degli shogun, signori delle provincie. Il primo shogun, Tokugawa Ieyasu (che risiedeva nella città di Edo) dopo un lunghissimo periodo di guerre civili, iniziate nel 1467, era riuscito ad assicurare al paese la pace. I suoi eredi continuarono l'opera traghettando il Giappone verso un lungo periodo di prosperità e di autosufficienza economica, riuscendo ad assicurare stabilità sociale e politica⁷.

Questa situazione rimase pressoché invariata fino al 1868 quando i giapponesi posero fine al periodo di chiusura e isolamento imposto dalla feudalità nipponica. Di fatto, il paese si affacciava all'Occidente e al capitalismo, processo nel quale

7) Caroli, F., *cit.*, p. 81-83, 114. Cfr. Morena, F., *Ukiyo-e. Utamaro, Hokusai, Hiroshighe*, Firenze, Giunti, 2007, p. 11.

ebbero un ruolo determinante le “nere navi”, quattro navi da guerra della marina statunitense al comando del commodoro Matthew C. Perry (1794-1858) che nel 1853 approdò nella baia di Uraga imponendo ai governanti giapponesi di aprire i propri porti agli scambi commerciali con gli Stati Uniti d’America e le altre potenze occidentali. In quei mesi il paese precipita in una sorta di guerra civile che vedrà contrapposti i conservatori, legati alle tradizioni e i progressisti, avidi di novità, incuriositi dagli stranieri, dalla loro cultura e dal miraggio della modernizzazione. Ebbero la meglio i progressisti che diedero inizio all’era Meiji caratterizzata da cambiamenti epocali: la capitale verrà trasferita da Kyoto a Edo (Tokyo), una città che aveva conosciuto un rapido sviluppo e un notevole incremento demografico. Lo shogunato era riuscito nel corso dei decenni a stabilire un controllo ferreo sulla feudalità costringendo i signori a spostarsi continuamente dalle loro sedi nella capitale per dei soggiorni forzati che potevano prolungarsi dai sei mesi ai due anni, scongiurando così eventuali rivolte.

I sudditi furono divisi in classi: guerrieri (samurai), agricoltori (nomin), artigiani (konin), mercanti (shonin). Ad approfittare del nuovo clima furono proprio i mercanti e gli artigiani che, nonostante occupassero il gradino più basso della scala sociale riuscirono ad accumulare ingenti ricchezze e per dissiparle nacquero interi quartieri dedicati al divertimento con postriboli, teatri del kabuki e teatrini di marionette. In breve la città di Edo divenne un luogo di attrazione per artisti, intellettuali, scrittori⁸.

Il passaggio dalla chiusura alla modernizzazione, fu caratterizzato da una vera e propria rivoluzione culturale e strutturale: venne abolita la feudalità e sancita l’uguaglianza

8) Morena, F., *cit.*, pp. 10-11.

tra tutti i cittadini, le milizie feudali trasformate in un esercito regolare sul modello di quello prussiano.

Un segno emblematico di rottura con il passato e di assimilazione della cultura occidentale, coinvolse la scrittura. Si procedette infatti alla traslitterazione dei suoni giapponesi con l'alfabeto latino, all'introduzione del calendario gregoriano e alla traduzione in lingua giapponese dei classici della filosofia occidentale.

Venne redatto il diritto di famiglia e resa obbligatoria l'istruzione, mentre per quanto concerne le infrastrutture, furono costruite ferrovie, le comunicazioni furono consolidate attraverso le poste e il telegrafo ed anche il sistema tributario e monetario risentirono dell'opera di modernizzazione.

L'introduzione del calendario gregoriano rappresentava il primo passo verso l'apertura alla religione cattolica che aveva vissuto anni di restrizioni. Erano ormai lontani le leggi contro il proselitismo che avevano duramente colpito i missionari francescani e gesuiti nel Seicento come in beato Giordano Ansalone⁹ che era partito da Santo Stefano Quisquina, un piccolo paese arroccato tra le montagne della provincia di Agrigento, ed era arrivato nel lontano Giappone. Ansalone fu solamente uno dei primi siciliani a stabilire un legame tra due

9) Giordano Ansalone, nato a Santo Stefano Quisquina (AG) all'inizio del Seicento. Entrato a far parte dell'ordine dei domenicani, partì per la Spagna per prepararsi alle missioni e da lì si trasferirà nelle Filippine in compagnia di un'altro missionario spagnolo. Recatosi in Giappone sfidò le leggi contro il proselitismo, scoperto fu torturato e ucciso. Uomo di grande intelligenza, parlava sette lingue e fu autore di un'opera che ricostruiva la storia del suo ordine. *Dizionario dei siciliani illustri*, Palermo, F. Ciuni libraio editore, 1939, (ristampa anastatica, Grafiche Renna, 1993), pp. 39-40. Cfr. Dana, C. A., Ripley, G., *The new American Cyclopaedia: a popular dictionary of general knowledge* (vol. 6), New York, D. Appleton and Company, 1858, p. 622; *Giordano Ansalone. Numero unico nel primo anniversario del ritorno del Beato di S. Stefano Quisquina: 18 febbraio 1981 – 18 febbraio 1982*, S. Stefano Quisquina, Comune, Assessorato Beni Culturali, 1982.

isole tanto lontane quanto diverse nell'aspetto, nella storia, nella cultura, nel carattere dei propri abitanti¹⁰.

Un altro siciliano illustre alla corte dell'Imperatore fu Alessandro Paternostro¹¹ inviato in Giappone nel 1889 per colmare l'assenza di codici di diritto civile e penale. Tale fu il rispetto che il giurista palermitano seppe conquistarsi che nei cinque anni di permanenza divenne Alto Consigliere dell'Impero ed ebbe l'incarico di redigere progetti di legge e decreti. Di fatto Alessandro Paternostro può considerarsi il fautore della nascita del diritto giapponese dell'era moderna¹².

L'ARTE GIAPPONESE TRA SEICENTO E OTTOCENTO

L'arretratezza del Giappone in campo tecnico-scientifico, giuridico e militare era stato colmato grazie all'afflusso di architetti, ingegneri, giuristi e scienziati di ogni genere dall'Europa e dagli Stati Uniti, ma da un punto di vista artistico si verificò probabilmente il contrario. La

10) Oliveri, F., *O Tama Kiyohara: dal Sol Levante all'Isola del sole. Una pittrice giapponese in Sicilia dal 1882 al 1933*, Palermo, Krea, 2003, pp. 8, 10, 12.

11) Alessandro Paternostro, nato ad Alessandria d'Egitto il 29 novembre 1852 - figlio del senatore e giurista Paolo, acceso antiborbonico che aveva partecipato ai moti rivoluzionari del 1848 - fu deputato al Parlamento italiano e professore di diritto costituzionale. Dopo varie peregrinazioni con la famiglia, nel 1882 tornò a Palermo come ordinario di diritto costituzionale presso l'Ateneo. Nel 1888, fu scelto dal governo italiano come esperto giurista e inviato in Giappone per tre anni al termine dei quali - caso unico tra i consulenti Europei - gli fu proposto un rinnovo del contratto divenendo segretario dell'Impero. Tenne un corso di Diritto Costituzionale all'Università di Tokyo e le sue lezioni, ancora oggi, costituiscono libro di testo. Morì a Palermo il 19 marzo 1899 a soli 47 anni. *Dizionario dei siciliani illustri*, Palermo, F. Ciuni libraio editore, 1939, (ristampa anastatica, Grafiche Renna, 1993), pp. 362-364. Cfr. Falzone, G., *Ricordo di Paolo Paternostro*, "Giornale di Sicilia", 21 aprile 1949.

12) Oliveri, F., *cit.*, pp. 14.

cultura e l'arte giapponese riuscirono non solo a conservare le proprie peculiarità ma anche ad influenzare l'Occidente che si innamorò perdutamente delle stampe, dei paraventi, delle immagini incantevoli del monte Fuji, delle gheishe, della raffinatezza delle stoffe e dal teatro straordinariamente elegante.

Dalla seconda metà dell'Ottocento la progressiva apertura del Giappone e l'intensificarsi dei rapporti con il vecchio continente permisero la diffusione sul mercato occidentale delle stampe giapponesi grazie anche alle grandi esposizioni universali come quella di Parigi del 1867.

Le stampe giapponesi erano il prodotto di una corrente artistica denominata Ukiyo-e, ovvero "immagini del mondo fluttuante", che per gli occidentali rappresentava l'arte giapponese nella sua totalità.

Gli artisti e gli intellettuali francesi, in rotta con i dettami della cultura figurativa occidentale, rimasero rapiti dalle stampe giapponesi, dal modo in cui gli oggetti venivano rappresentati ai margini del foglio - in netto contrasto con la centralità del soggetto nella pittura occidentale - espedienti che conferivano alle immagini carattere evocativo e suggestioni nuove: l'uso delle linnee, l'assenza del chiaroscuro e della prospettiva restituivano una visione bidimensionale¹³. Monet, Manet, Degas, Van Gogh, Gaguin, solo per citarne alcuni, trovarono nella xilografia giapponese l'ispirazione formale e teorica che avrebbe permesso la nascita delle cosiddette avanguardie.

L'Ukiyo-e nasce nel Seicento e produrrà i suoi effetti fino alla seconda metà del XIX secolo. Nonostante i suoi rappresentanti più illustri siano stati – e rimangono tutt'oggi

13) Spadaro, M. A., *O'Tama e Vincenzo Ragusa: echi di Giappone in Italia*, Palermo, Kalós, 2008, pp. 10-11.

– Utamaro, Hokusai e Hiroshige, questi in realtà furono i protagonisti di uno solo dei periodi della storia del genere del “mondo fluttuante”, un percorso abbastanza lungo che vide la nascita di numerosi artisti di talento ma meno conosciuti. L’iniziatore del genere viene considerato Hishikawa Kichibei, noto con l’appellativo di Moronobu, attivo verso la seconda metà del Seicento, nato a Hoda e formatosi a Edo. Autore di molte opere in pittura su paravento e rotoli con temi tipici del genere: bellezze femminili, teatro, soggetti naturalistici, guerrieri. Fu il primo ad elaborare una serie di soggetti per la stampa con matrici in legno da vendere singolarmente o come corredo alle immagini dei libri illustrati¹⁴.

Sviluppatisi nella città di Edo, la nuova corrente artistica si andrà affermando nelle classi medie. Il termine, originariamente usato in ambito buddhista con connotazioni negative, veniva utilizzato dai giapponesi per evidenziare il carattere effimero dell’esistenza umana e di contro sottolineava la volontà di immergersi nei piaceri terreni¹⁵. Un’espressione grafica che rifletteva un nuovo stile di vita comune ad alcune delle più grandi città del Giappone: Edo, come già detto, Kyoto e la città portuale di Osaka.

I pittori dell’Ukiyo-e raffiguravano il mondo che li circondava. Le bellezze femminili, i lottatori di sumo, e naturalmente il teatro. Non tanto quello raffinatissimo e istituzionale del No (prediletto dalle classi aristocratiche), quanto il più popolare Kabuki¹⁶. Quindi il teatro rappresentato

14) Morena, F., *cit.*, pp. 24-26.

15) Il termine venne impiegato in letteratura - per la prima volta con questa connotazione - nel 1661 dallo scrittore di Kyoto Asai Ryoi nel suo libro *Ukiyo Monogatari* ovvero *Racconti del mondo fluttuante*, con un chiaro riferimento allo stile di vita dissoluto e *naïf* dei suoi concittadini. Ivi, p. 8.

16) Il teatro *Kabuki* all’epoca era una forma artistica in piena evoluzione con alle spalle mezzo secolo di vita. Concepito come un connubio perfetto tra danza (*odori*)

secondo la mimica e nondimeno la caricatura. In misura minore si ritrovano temi classici dell'iconografia nipponica: eroi nazionali, personaggi della letteratura, divinità, figure mitologiche.

La grande diffusione delle stampe giapponesi è da attribuire alla tecnica della riproduzione seriale della stampa xilografica caratteristica dell'Ukiyo-e che proporrà anche prodotti di nicchia come i biglietti augurali (surimono) che venivano scambiati nelle occasioni speciali, ricorrenze, feste religiose, a volte sottoforma di calendari illustrati per celebrare il Capodanno. I surimono erano realizzati su commissione di clienti facoltosi. Di piccole dimensioni, su carta di notevole pregio, rappresentavano soggetti letterari, temi colti e raffinati¹⁷.

O'TAMA E VINCENZO RAGUSA

Mentre in Europa si andava diffondendo in cosiddetto giapponismo – che avrebbe contribuito all'affermazione di artisti come Monet, Manet, Degas e Van Gogh¹⁸ e alla nascita dell'Art Nouveau - nell'Impero nipponico si diffondeva l'arte occidentale in tutta la sua complessità, eterogeneità e

e recitazione ispirata al teatro *No*. Esso fu introdotto a Kyoto all'inizio del Seicento e si andò perfezionando tanto che beneficiò dell'impegno creativo di drammaturghi di grande spessore come Chikamatsu Monzaemon (1652-1724). Ivi, pp. 16-19.

17) Ivi, pp. 8, 12. Cfr. Caroli, F., *cit.*, p. 114.

18) Come non pensare ad opere di Monet come *Le déjeuner sur l'herbe* che richiama l'uso del colore e della luce dei giapponesi, dei motivi floreali e dei soggetti. Si vedano anche *Père Tanguy* di Vincent Van Gogh e ancora più incisivamente, *Caffè con biliardo*, sempre di Van Gogh, dove l'uso dei colori e le tecniche pittoriche ricordano in modo inconfondibile il maestro giapponese del paesaggio Hiroshighe. Ma anche molti lavori di Degas, per esempio, *Carrozza alle corse*, e in generale i lavori di Matisse, Klimt, Picasso, risentono dell'influsso dell'Ukiyo-e. Caroli, F., *cit.*, pp. 132-152.

stratificazione affascinando a tale punto da indurre il governo a stipulare una serie di accordi con l'Italia per creare delle scuole d'arte nella capitale guidate da artisti italiani. A tale scopo l'Accademia di Brera di Milano selezionò un gruppo di artisti tra cui Vincenzo Cappelletti, Achille Sangiovanni, Antonio Fontanesi e lo scultore siciliano Vincenzo Ragusa. Nell'Accademia di Belle Arti di Tokyo avrebbero insegnato pittura, scultura, tecniche di incisione, lavorazione del marmo, del bronzo e della creta. Di fatto, l'arrivo degli occidentali segnò la fine delle correnti artistiche autoctone che gli europei avevano imparato ad amare.

Quando Vincenzo Ragusa arrivò a Tokyo non immaginava certo che sulla sua strada avrebbe incontrato O'Tama (sfera di cristallo lucente), una giovane ragazza giapponese dalla statura minuta e dai modi gentili il cui vero nome era Tayo. Era nata il 10 giugno 1861 a Tokyo quando la città era ancora denominata Edo, prima della rivoluzione Meiji. Viveva con il padre Sadakichi Kiyohara, addetto al cerimoniale nel tempio Zôjoji, alla madre O'Kane e alla sorella O'Chiyo in un quartiere della capitale chiamato Shiba-Shinbori. Non avendo avuto figli maschi, il padre, che era un uomo colto, diede alla piccola O'Tama un'educazione diversa da quella che veniva impartita in quegli anni alle giovani donne giapponesi. A soli undici anni cominciò a studiare pittura con il maestro Eisyu che le introdusse le tecniche e lo stile dell'Ukiyo-e. Proprio la pittura fu il tramite del loro incontro. Durante una passeggiata a cavallo, infatti, Vincenzo Ragusa rimase affascinato da una ragazza che dipingeva e l'avvicinò mostrandole un suo disegno. Da quel momento lo scultore siciliano venne accolto in casa Kiyohara e cominciò la lunga relazione sentimentale e professionale tra i due artisti. Ragusa voleva insegnare alla ragazza giapponese il

modo di disegnare e dipingere degli occidentali, una tecnica fondata sul verismo che O'Tama in un primo momento non comprese e non accettò, rimanendo fedele alla tradizione impressionistica, priva di profondità prospettica. Lo scultore decise allora di trasformare la casa e il giardino della famiglia che lo aveva gentilmente ospitato, in una piccola serra facendo arrivare piante e fiori di ogni genere, anatre, cigni, pavoni, oche e diversi tipi di pesci di acqua dolce che fece collocare in una vasca trasparente. Lentamente e pazientemente, O'Tama cominciò a riprodurre piante e animali che avevano riempito la sua casa e, successivamente, anche stampe e altri oggetti di artigianato giapponese (monete in metallo e in carta finemente decorate, tessuti, bronzi, ceramiche) che Ragusa raccoglieva e collezionava¹⁹. L'amicizia si tramutò presto in un legame più saldo tanto che i due dopo, avere viaggiato per il Giappone, decisero di trasferirsi in Italia. O'Tama all'epoca aveva ventuno anni e con lei partirono anche la sorella O'Chiyo, abile ricamatrice, e il cognato, maestro artigiano specializzato nella laccatura²⁰.

Non abbiamo notizie e testimonianze in merito alle impressioni della pittrice appena arrivata a Palermo, ma

19) Vincenzo Ragusa, negli anni del suo soggiorno in Giappone, era riuscito a raccogliere circa 4 mila reperti tra vasi in bronzo, porcellane, maioliche, oggetti in terracotta, in legno e in bronzo; stoffe, costumi, ricami, libri illustrati, armature di *samurai* in legno e in ferro e naturalmente le armi, sciabole, elmi, frecce e maschere; oggetti di arredamento e di uso comune. Tornato in Sicilia, aveva portato con sé la collezione in un centinaio di casse che, successivamente avrebbe costituito il nucleo centrale del museo d'arte orientale che lo scultore aveva intenzione di annettere all'Istituto d'arte. In seguito l'intera raccolta venne ceduta allo Stato italiano e conservata presso il museo Etnografico "Luigi Pigorini" di Roma. Crisafulli, V., Gumina, A., *Il tesoro dell'istituto d'arte di Palermo. Vincenzo Ragusa e le radici giapponesi*, in "Kalós", 13, 2, aprile-giugno 2001, pp. 18-23. Cfr. Oliveri, F., *cit.*, pp. 28, 30, 32.

20) Ivi, p. 20. Cfr. Spadaro, M. A., *cit.*, pp. 9-13.

certamente il primo impatto non deve essere stato facile. Di certo la presenza della sorella e del cognato le saranno state di conforto. Del resto era una donna forte e volitiva e la scelta di seguire un uomo molto più maturo in un paese così lontano ne è la dimostrazione.

Subito dopo il loro arrivo, Vincenzo Ragusa insistette sulla formazione artistica della moglie e fece in modo che prendesse lezioni dal suo maestro, il pittore Salvatore Lo Forte (1807-85)²¹. In quel periodo Ragusa aveva maturato la sua idea di istituire una scuola d'arte applicata all'industria allo scopo di introdurre nuove tecniche in grado di fondere il lavoro artigianale e un più alto senso artistico, la fabbricazione e la decorazione delle lacche, il perfezionamento dell'arte scultorea e di altre discipline come falegnameria, decorazione pittorica, disegno industriale. Nel 1884, dunque, nasceva la Scuola Officina Industriale da cui avrà origine nel corso degli anni l'Istituto d'Arte di Palermo. La scuola era divisa in due sezioni, quella femminile era diretta da O'Tama che si occupava dell'insegnamento delle tecniche legate alla lavorazione della ceramica, la sorella O'Chiyo dell'insegnamento del ricamo e il cognato delle tecniche di laccatura. Ragusa avrebbe diretto la Scuola sino al 1898, mentre la sezione femminile verrà abolita nel 1894. Abbandonate le vesti di insegnante, la

21) Salvatore Lo Forte (Palermo, 1809-1885). Dal 1816 frequentò la R. Accademia del nudo di Palermo, dove ebbe come maestro G. Velasco, che allora ne era il direttore. Lo studio condotto individualmente nelle chiese palermitane sui dipinti secenteschi e la forte inclinazione naturalistica gli permisero di mantenere una certa autonomia espressiva rispetto alla cifra accademica. La sua opera risentiva di influssi neoclassici ma anche romantici, mentre i molti ritratti, in cui fu un vero maestro, saranno caratterizzati da tratti estremamente realistici. *Dizionario dei siciliani illustri*, Palermo, F. Ciuni libraio editore, 1939, (ristampa anastatica, Grafiche Renna, 1993), p. 298.

giovane pittrice continuerà ad impartire privatamente lezioni di pittura, acquerello, pastello, affresco, e ricamo giapponese.

Nel 1888 O'Tama sarà battezzata con il nome di Eleonora - in ricordo della giovane figlia della sua madrina, la principessa Rosa Mastrogiovanni Tasca (1842-1900), consorte di Francesco Lanza principe di Scalea (1834-1919), morta l'anno prima durante il parto – e l'anno successivo, nel 1889, furono celebrate le nozze religiose, mentre il matrimonio civile sarà registrato nel 1901 nel comune di Palermo²². I due scelsero come dimora una casa al piano terra in via D'Ondes Reggio al numero 3, tra corso Tüköry, via Oreto e via dei Vespri, in quella che oggi si chiama via Perez²³.

Sempre nel 1901 furono protagonisti di una delle manifestazioni più importanti per il capoluogo siciliano, ovvero, l'Esposizione Nazionale, preceduta da quelle che negli anni precedenti si erano svolte in altre città italiane come Firenze, Genova, Ferrara, Milano e ultima a Torino nel 1884. Erano anni di grande fermento, animati dai Whitaker, gli Ingham e i Florio²⁴, grandi imprenditori e banchieri che in quell'epoca si affermavano in campo nazionale e internazionale e che promossero l'iniziativa dando un contributo tangibile. L'Esposizione di Palermo ebbe una notevole rilevanza rispetto all'economia e alle attività produttive della “giovane” Nazione, e in particolare quella di Palermo fu la prima organizzata nel sud della Penisola in un contesto che già delineava una sorta di spaccatura tra un Settentrione industriale, proteso verso la

22) Nell'atto di matrimonio, riportato da Oliveri, si legge che all'epoca Vincenzo Ragusa aveva 59 anni, mentre O'Tama (indicata con il nome Chiohara o Tajo Eleonora), aveva 39 anni. Oliveri, F., *cit.*, p. 38.

23) Ivi, p. 32.

24) Per un approfondimento sul tema si vedano: Candela, S., *I Florio*, Palermo, Sellerio, 1986; Trevelyan, R., *La storia dei Withaker*, Palermo, Sellerio, 1988.

società europea, e un Meridione ancora ancorato alle piccole realtà rurali. Attraverso l'Esposizione Nazionale, le varie realtà produttive del sud Italia ebbero l'occasione di mettersi in luce e il grande successo che l'evento riscosse a Palermo rappresentò un evento storico che diede un impulso, anche se fugace, all'economia siciliana²⁵.

Anche O'Tama/Eleonora e Vincenzo Ragusa furono coinvolti nelle attività di preparazione dell'Esposizione. Lo scultore, infatti, era delegato del Ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio e aveva avuto il compito di occuparsi della Divisione XI, "Educazione e Istituzione tecnica", che esponeva i lavori delle Scuole d'arte applicata all'industria provenienti da ogni parte d'Italia. O'Tama, invece, esponeva nel padiglione delle Belle Arti con tre opere, Villa Giulia, Ha preso il volo e La notte dell'Ascensione, a riconferma del fatto che le sue capacità di pittrice erano ormai riconosciute e tenute in grande considerazione²⁶.

Nel panorama artistico palermitano dell'epoca, O'Tama rappresentò un caso unico. Non era solamente una pittrice, una donna colta dalle raffinate frequentazioni – oltre all'amicizia con la principessa di Scalea, sua madrina, frequentava i salotti delle famiglie più in vista della Palermo di quegli anni – ma era anche una donna moderna nel senso più attuale del termine, ovvero una professionista, una lavoratrice che vendeva i suoi quadri e offriva le sue prestazioni artistiche ad alto livello, tutti aspetti ad appannaggio esclusivo degli uomini. In questo senso Vincenzo Ragusa va considerato, a ragion veduta, un artista molto creativo ma anche uomo colto e dalle idee progressiste. Il loro legame, a discapito della

25) Di Cristina, U., Li Vigni, B., *La Esposizione Nazionale. 1891-1892*, Palermo, Novecento Editrice, 1988, pp. 11 e segg.

26) Spadaro, M. A., *cit.*, pp. 16-19.

differenza d'età e delle radici culturali differenti, fu sempre saldo, uniti, ancora di più, dalla comune passione per l'arte e dal rispetto professionale reciproco. L'idillio si spezzò nel 1927 con la morte dello scultore dopo che negli anni precedenti erano venuti a mancare in Giappone entrambi i genitori e l'amata sorella O'Chiyo. Nonostante la scomparsa del marito, O'Tama non prese minimamente in considerazione l'idea di tornare nel paese natale che nei decenni della sua assenza era cambiato e di cui non ricordava neanche più la lingua. Amava Palermo e si dedicava con trasporto e disciplina alle sue attività quotidiane. La passione per l'insegnamento non si spense mai e continuò a impartire lezioni ai giovani e alle fanciulle delle famiglie più in vista di Palermo, stupendo continuamente gli osservatori per la sua compostezza e la grazia con cui, attraverso poche pennellate, riusciva a tracciare sulla tela, sulla carta, sulla stoffa, un piccolo capolavoro: fiori, rami, paesaggi, suggestioni tipiche della sua formazione, retaggio dell'arte del "mondo fluttuante" che catturava le sensazioni più che la verosimiglianza. Con i suoi allievi instaurava dei rapporti che andavano ben oltre i suoi doveri; legami di amicizia e stima che il suo buon carattere contribuiva ad alimentare. Si recava personalmente dai suoi studenti presso le loro case o nei collegi, dove le monache avevano appreso la sua arte, ed era sempre prodiga di consigli e sorrisi ma senza mai perdere la sua proverbiale compostezza.

Non pensava di lasciare la sua terra di adozione e continuava a sostenersi – oltre che con l'insegnamento - attraverso la vendita dei suoi quadri e l'affitto di alcune stanze della sua dimora. Quindi, l'arrivo, nel 1931, della nipote Hatsue la colse impreparata. La ragazza, dopo essere stata affidata dai genitori al comandante della nave in partenza da Tokyo, era approdata a Palermo nel mese di giugno con la missione

affidatale dalla famiglia di ricondurre la prozia in Giappone. O'Tama intuiva le motivazioni del viaggio della nipote ma ciononostante le riservò un'accoglienza superba. Dopo alcuni mesi di permanenza, la giovane Hatsue dipingeva sotto l'attenta guida della prozia e imparava l'italiano. In occasione del suo diciassettesimo compleanno O'Tama le organizzò una festa in grande stile e preparò personalmente degli inviti di cartoncino sui quali dipinse dei delicatissimi fiori di mandorlo bianchi con delle striature gialle e rosa che tanto rievocavano le immagini del suo Giappone. Poco tempo dopo partì per un viaggio in Italia alla volta di Roma, Firenze e altre città ma quando arrivò il momento della partenza, Hatsue non volle sapere ragioni e minacciò addirittura il suicidio se O'Tama non avesse acconsentito a ricongiungersi ai suoi familiari in Giappone. Infine, la giovane nipote riuscì a vincere le resistenze della prozia e nel 1933 - dopo avere preventivamente spedito alla volta di Tokyo numerose tele²⁷ e altri oggetti appartenuti al marito, come alcune sculture conservate tutt'oggi presso il Museo d'Arte Moderna di Tokyo – partiva per il Giappone lasciandosi alle spalle la Sicilia che non avrebbe mai più rivisto.

In Giappone la famiglia le si strinse affettuosamente attorno, ricoprendola di attenzioni e di affetto e O'Tama condusse un'esistenza che non si discostò dalla quotidianità fatta di pennelli, quadri, stoffe, continuando a mantenere un'intensa corrispondenza con gli amici palermitani riconfermando ancora una volta l'affetto e la nostalgia della pittrice per la terra adottiva.

27) Molti dei dipinti che O'Tama fece spedire a Tokyo prima della sua definitiva partenza, e altri che realizzò una volta in Giappone tra il 1933 e il 1939, vennero distrutti dai bombardamenti nel corso della Seconda Guerra Mondiale. Oliveri, F., *cit.*, p. 56.

O'Tama Kiyohara ovvero Eleonora Ragusa, si spense all'età di 79 anni, il 6 aprile del 1939, esattamente nel luogo dove la sua esistenza era cominciata, a Tokyo, l'antica Edo, la città che aveva visto la nascita del nuovo Giappone e aveva sancito la fine dei samurai, la città dell'Ukiyo-e, nello stesso quartiere dove era nata, a Shiba, non lontano dal tempio dove il padre aveva lavorato per tutta la vita, nei luoghi in cui aveva cominciato a dipingere e dove aveva conosciuto il compagno di una vita. Così il cerchio si chiudeva.

La scomparsa della pittrice fu molto partecipata, in Giappone, dove aveva raggiunto una grande notorietà e naturalmente in Italia, e in modo particolare in Sicilia. Il suo corpo fu cremato e solo quarantasette anni dopo la sua morte, secondo le volontà espresse da O'Tama, parte delle ceneri furono portate dalla nipote Hatsue e dalla figlia di questa, Kayoko, a Palermo. Oggi Vincenzo Ragusa e O'Tama riposano l'uno accanto all'altra nel cimitero palermitano dei Rotoli all'Arenella presso una tomba semplice che si presenta con una colonna sovrastata da una colomba, una scultura realizzata dallo stesso Ragusa. Sulla sepoltura è stata posta una lapide con una scritta che recita: *Le spoglie di O'Tama Chiohara/venute dal lontano Giappone/si sono ricongiunte a quelle dell'amato sposo/Palermo Maggio 1985*²⁸.

28) L'epitaffio sulla lapide di Vincenzo Ragusa era stato commissionato da O'Tama a Mario Oliveri e recita: *Qui le ceneri/di Vincenzo Ragusa/valoroso artista palermitano/diffuse l'arte della scultura nel Giappone e in Italia/fondò accademie e scuole/ costruì la statua equestre al/Giuseppe Garibaldi/8 luglio 1841 – 13 marzo 1927*. Cfr. Spadaro, M. A., *cit.*, pp. 24-25; Oliveri, F., *cit.*, p. 54.

PRODUZIONE ARTISTICA

L'opera di O'Tama Kiyohara risente di una sorta di cristallizzazione. Era certamente al corrente dei nuovi sviluppi dell'arte e delle avanguardie che stavano scuotendo il panorama artistico e culturale dell'epoca, le "mirabolanti" evoluzioni futuristiche che in Sicilia furono alla base dell'affermazione dello spirito creativo di Pippo Rizzo²⁹. Ma O'Tama rimaneva fuori da queste logiche, ancorata alla pittura ottocentesca, con connotazioni lievemente romantiche, continuamente alla ricerca dell'estetica, del bello, del vero. Bisogna tenere conto, inoltre, che la pittrice aveva già una volta rivoluzionato i suoi canoni estetici. L'incontro reale con il futuro marito aveva rappresentato anche un incontro ideale con una cultura e una concezione dell'arte estremamente lontana dall'Ukiyo-e. Figurativa, verista, naturalista, il nuovo canone estetico le aveva aperto scenari inediti caratterizzati dalla plasticità dei volumi, dalla spazialità prospettica, dalle suggestive evoluzioni del chiaroscuro.

Non vi è *phatos* nell'opera di O'Tama, nessuna tensione sensuale né sconvolgimenti. Solo il fascino della quiete. Osservando alcuni ritratti come il bellissimo e intimo pastello *Ritratto del suocero*, Michele Ragusa, si ci rende conto di come quell'uomo con il capo leggermente chino e gli occhi chiusi trasmetta un senso di pace, di austera severità, la volontà della solitudine, la forza della calma che tutto trattiene. E ancora nel *Ritratto di Vincenzo Ragusa* del 1920, conservato presso il Museo del Risorgimento di Palermo, esempio tipico del ricco repertorio della tradizione figurativa occidentale, ovvero, nel *Ritratto di Rosalia Angelotti Notarbartolo* di S. Giorgio (1909)

29) Spadaro, M. A., *O'Tama Kiyohara / Eleonora Ragusa. Una favola fin de siècle*, in "Kalós", Maestri siciliani, 33, anno XIV, n. 1, gennaio-marzo 2002, pp. 3-7.

conservato presso una collezione privata a Palermo in cui l'illustre allieva viene colta con immensa grazia e leggerezza.

Se le tendenze ottocentesche sono apprezzabili nei ritratti e nella formalità dell'autoritratto, diverse sono le sensazioni suscitate dalla produzione improntata ai temi naturalistici evidenti nelle decorazioni parietali di alcune residenze palermitane, nelle tele, paraventi, coperte in seta, pannelli decorativi con motivi che ricordano i maestri dell'arte giapponese del Settecento e Ottocento: paesaggi, fiori, cigni, aironi, scene mitologiche e religiose, figure di ragazze giapponesi in abiti tradizionali, immortalate in giardini fioriti e piccole cascate. Alcune opere risentono particolarmente delle radici della pittrice. In Paravento a tre ante in legno (coll. priv., Palermo, s.d.), si vede in lontananza una vetta innevata che ricorda in modo evidente il monte Fuji e le celeberrime opere dell'artista giapponese Hokusai, soprannominato, non a caso, "il genio dell'Ukiyo-e", autore delle famose Vedute del monte Fuji³⁰ di cui fa parte la stampa, icona dell'arte giapponese, La grande onda presso la costa di Kanagawa.

Nel Paravento di O'Tama si assiste al tentativo di una pittrice giapponese di riprodurre un tema tipico dell'iconografia nipponica in chiave pittorica occidentale e ottocentesca. Un percorso artistico e culturale, oltre che psicologico, apparentemente distorto ma fortemente affascinante.

Un discorso analogo vale per le molteplici rappresentazioni nostalgiche delle geishe ritratte in ambienti bucolici, circondate da alberi, ruscelli, fiori di mandorlo, di

30) *Le trentasei vedute del monte Fuji* rappresentano il capolavoro dell'artista giapponese. Furono pubblicate da un editore di Edo, Eijudo, nel 1830. Bouquillard, J., *Hokusai. Le trentasei vedute del monte Fuji*, Milano, L'ippocampo, 2007. Cfr. Morena, F., *Ukiyo-e. Utamaro, Hokusai, Hiroshighe*, Firenze, Giunti, 2007, pp. 118, 136, 150.

ciliegio, iris; fasciate nei loro kimono dai colori sgargianti, con gli ombrellini e i ventagli. Anche il tema ricorrente delle geishe rappresenta un emblema del “mondo fluttuante”, sarà ripreso da tutti gli artisti giapponesi e in particolare da Utamaro, da molti riconosciuto con l'appellativo di “pittore delle donne”³¹, anche se in O'Tama manca la tensione sensuale e la prorompente sessualità che emerge dalle figure femminili dell'artista di Edo.

Altrettanto interessante è la produzione paesaggistica, che può essere sintetizzata nella grande tela presentata alla Esposizione Nazionale di Palermo nel 1891, ovvero, *La notte dell'Ascensione* che oggi è possibile ammirare nei locali espositivi della Galleria Civica d'arte moderna “E. Restivo” di Palermo. L'opera è solo l'ultima di una lunga serie di sperimentazioni di vari artisti che si erano cimentati nella rappresentazione della Marina di Palermo con il Monte Pellegrino sullo sfondo. Ciononostante, la tela si colloca tra le più originali di tutte le vedute rappresentate fino a quel momento. Il tema in Sicilia rappresentava un archetipo iconografico come il monte Fuji lo era per i giapponesi. Dunque, rielaborando l'iconografia classica, riesce a produrre soluzioni inedite e molto interessanti che contribuiscono ad inserire O'Tama tra gli innovatori della pittura paesaggistica in Sicilia³². La pittrice sembra osservare dall'alto la folla che era accorsa alla Marina per celebrare il rito della “Benedizione degli animali” nella notte dell'Ascensione. L'oscurità è squarciata dai fasci di luce che provengono dalle imbarcazioni a largo e illuminano, con un effetto scenografico straordinario, gli animali e l'altare mettendo in evidenza

31) Nella imponente produzione artistica di Utamaro, l'elemento maggiormente indagato è legato alla donna, colta negli atteggiamenti della vita pubblica ma anche della quotidianità e nell'intimità. Morena, F., *cit.*, pp. 60-114.

32) Spadaro, M. A., *cit.*, pp. 31-32.

alcune macchie di colore e rivelando una certa tendenza impressionistica. La pittrice, in questa circostanza, dimostra grandi doti osservative e particolare sensibilità rilevando dei lampioni accesi che illuminano Villa Giulia, uno dei primi esempi di illuminazione elettrica nel capoluogo siciliano. Estremamente poetico e malinconico allo stesso tempo, il pallone aerostatico – elemento ricorrente in diverse feste popolari siciliane – che si alza in volo alla destra del Monte Pellegrino. In un certo senso, nella tela, O'Tama sembra avere messo in pratica tutti gli insegnamenti impartitele dal marito e dal suo maestro il pittore Salvatore Lo Forte – la composizione prospettica, l'uso della luce e del chiaro-scuro, i riflessi lunari sull'acqua – facendoli propri e integrandoli con la sua personale sensibilità.

Non stupisce invece la stampa su carta S. Rosalia nella grotta (1917), anche questa facente parte di una collezione privata di Palermo. La Santa patrona del capoluogo siciliano viene ripresa secondo l'iconografia classica, distesa su un fianco, in compagnia degli angeli, con alle spalle la vista di Palermo che occhieggia dall'angusta apertura naturale. Allo stesso modo le varie rappresentazioni della Madonna non presentano alcun elemento di novità, quasi un esempio stilistico, seppure di estrema raffinatezza, di pittura tardo ottocentesca isolana.

Aldilà di ogni possibile disamina, O'Tama riscosse grandi consensi fra estimatori e colleghi in Sicilia ma soprattutto in Giappone, dove, tutt'oggi gode di una discreta notorietà. Ne sono la riprova i numerosi riconoscimenti avuti in vita: la medaglia d'argento alla Esposizione palermitana, la medaglia d'argento all'Esposizione di Belle Arti di Monreale (1900), il diploma d'onore al I Congresso mostra didattica del 1902, conferitole dalla Federazione Magistrale Siciliana, la medaglia d'oro alla Esposizione Internazionale di St. Louis (1904).

Ai riconoscimenti artistici si unirono quelli legati alla sua predisposizione naturale per il prossimo e alla grande capacità empatiche che la caratterizzavano. Nel 1888, infatti, sarà insignita della Medaglia di bronzo del Ministero dell'Interno come Benemerito per la salute per essersi adoperata in prima persona durante l'epidemia di colera scoppiata a Palermo in quegli anni e sarà una delle prime ad accorrere in soccorso delle popolazioni colpite dal disastroso terremoto di Messina del 1908 arrivando ad ospitare nella propria casa i profughi messinesi e lasciando ai posteri tre tele conservate presso l'Archivio storico di Messina, Porta Messina, Portico della Posta, Piazza Ottagona, che costituiscono un'importante testimonianza documentaria seppure intrisa di grande partecipazione e trasporto.

Numerose furono le mostre ed estemporanee dedicate alla pittrice che negli anni si susseguirono: nel 1931 nella sua città natale Tokyo e ad Osaka, sarà organizzata una grande mostra che verrà nuovamente allestita nel 1939, dopo la sua morte e nel '49, in occasione del decennale dalla scomparsa. Molte altre mostre sono state allestite in varie città giapponesi a partire dagli anni Ottanta del Novecento.

La prima esposizione in Italia sarà allestita solo nel 1955 a Roma³³.

O'Tama, sconosciuta ai più, fu un'artista completa, capace di integrare nel suo lavoro la tradizione orientale e quella occidentale, una donna moderna nel senso più ampio del termine: grande lavoratrice, donna colta, capace di coniugare innata femminilità e forza d'animo, decisa nelle scelte della sua vita, sposa l'uomo che lei stessa sceglie per se e lo segue in

33) Ivi, pp. 52-53.

un paese straniero. Disposta a cambiare nome, vesti, paese, rimasta comunque se stessa: un'artista giapponese a Palermo.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. *Giordano Ansalone. Numero unico nel primo anniversario del ritorno del Beato di S. Stefano Quisquina: 18 febbraio 1981 – 18 febbraio 1982*, S. Stefano Quisquina, Comune - Assessorato Beni Culturali, 1982.
- Armo', G., *Due siciliani araldi di Roma nel mondo: Paolo e Alessandro Paternostro*, Palermo, 1939.
- Asano, N., *Tokio*, Museo Nazionale, Milano, Mondadori, 1968.
- Benedict, R., *Il crisantemo e la spada. Modelli di cultura giapponese*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Bouquillard, J., Hokusai. *Le trentasei vedute del monte Fuji*, Milano, L'ippocampo, 2007.
- Campisi, R., *La giapponese che decorò Palermo. Storia di O Tama Kiyohara, l'artista ribattezzata Eleonora Ragusa*, in "la Repubblica" (supplemento "Palermo"), 7 aprile 2001.
- Candela, S., *I Florio*, Palermo, Sellerio, 1986.
- Caroli, F., *Arte d'Oriente. Arte d'Occidente. Per una storia delle immagini nell'era della globalità*, Milano, Electa, 2012.
- Caroli, R., Gatti, F., *Storia del Giappone*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
- Crisafulli, V., Gumina, A., *Il tesoro dell'istituto d'arte di Palermo. Vincenzo Ragusa e le radici giapponesi*, in "Kalós", 13, 2, aprile-giugno 2001.
- Dana, C. A., Ripley, G., *The new American Cyclopaedia: a popular dictionary of general knowledge*, vol. 6, New York, D. Appleton and Company, 1858.
- Delacroix, E., *Scritti sull'arte*, Milano, SE, 1986.
- Delay, N., *L'Estampe japonaise*, Parigi, Hazan, 1993.
- Di Cristina, U., Li Vigni, B., *La Esposizione Nazionale. 1891-1892*, Palermo, Novecento Editrice, 1988.

- Diderot, D., *Trattato sul bello*, Milano, SE, 1995.
- Dizionario biografico degli italiani, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, (vol. 65), 2005.
- Dizionario dei siciliani illustri*, Palermo, F. Ciuni libraio editore, 1939. (ristampa anastatica, Grafiche Renna, 1993).
- Failla, D., *Capolavori d'arte giapponese dal periodo Edo alla modernizzazione*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002.
- Falzone, G., *Ricordo di Paolo Paternostro*, in "Giornale di Sicilia", 21 aprile 1949.
- Filippi, A., *Quella piccola giapponese così innamorata di Palermo*, in "Giornale di Sicilia", 7 giugno 2004.
- Friedrich, C. D., *Scritti sull'arte*, Milano, SE, 1989.
- Giaramidaro, N., *Belle Époque, in un volume gli scatti della Palermo che fu*, in "Giornale di Sicilia", 1 aprile 2005.
- Gombrich, E. H., *La storia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1966.
- Henshall, K., *Storia del Giappone*, Milano, Mondadori, 2005.
- Ingres, J. A. D., *Pensieri sull'arte*, Milano, SE, 1995.
- Kirishima, K., *Dall'isola Giappone all'isolata Sicilia*, in "Giornale di Sicilia", 26 giugno 1980.
- Lanfranchi, G. U., *Il Netsuke, un'arte giapponese*, Bergamo, Tip. Ed. Secomandi, 1962.
- Lee, S. E., *Hiroshighe. Carnet di schizzi*, Milano, L'ippocampo, 2009.
- Mattarella, I., *Pittori siciliani dell'Ottocento*, Palermo 1982.
- Messina, R., *Ottocento siciliano dimenticato. Tre scultori palermitani: Benedetto Civiletti, Vincenzo Ragusa e Mario Rutelli*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", n. 7, dicembre 1998.
- Morena, F., *Ukiyo-e. Utamaro, Hokusai, Hiroshighe*, Firenze, Giunti, 2007.
- Murase, M., *Sei secoli di pittura giapponese. Da Sesshū agli artisti contemporanei*, Milano, Fenice, 2000.
- , *Giappone*, Torino, UTET, 1992.

- Nakagawa, H., *Introduzione alla cultura giapponese*, Milano, Mondadori 2006.
- Nannipieri, M., *Ragusa Vincenzo*, in Sarullo, L., *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. 3, Scultura, Palermo, Novecento Editrice, 1994.
- Oliveri, F., *O Tama Kiyohara: dal Sol Levante all'Isola del sole. Una pittrice giapponese in Sicilia dal 1882 al 1933*, Palermo, Krea, 2003.
- Oliveri, M., *Un artefice del marmo*, Palermo, Ed. Arte Nova, 1929.
- Orsi, M., T. (cur.), *Fiabe giapponesi*, Milano, Einaudi, 1998.
- Ragusa, V., *Sul Riordinamento della R. Scuola Superiore d'arte applicata all'industria di Palermo*, Palermo, Tip. C. Sciarrino, 1904.
- Reischauer, E., *Storia del Giappone. Dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 2000.
- Sani, B., *Rosalba Carriera 1673-1757: maestra del pastello nell'Europa ancien régime*, Torino, Allemandi, 2007.
- Schlombs, A., *Hiroshige. 1797-1858*, Koln, Taschen, 2008.
- Sgadari Di Lo Monaco, P., *Pittori e scultori siciliani: dal Seicento al primo Ottocento* Palermo, Libreria Agate 1940.
- Spadaro, M. A., *O'Tama e Vincenzo Ragusa: echi di Giappone in Italia*, Palermo, Kalós, 2008.
- , *O'Tama Kiyohara / Eleonora Ragusa da Tokyo a Palermo*, in "Rassegna siciliana di storia e cultura", anno II, n. 3, aprile 1998, pp. 47-50.
- , *O'Tama Kiyohara / Eleonora Ragusa. Una favola fin de siècle*, in "Kalós", Maestri siciliani, 33, anno XIV, n. 1, gennaio-marzo 2002.
- , *Ragusa Eleonora (Otama Kiyohara)*, in SARULLO, L., *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. 2, Pittura, Palermo, Novecento Editrice, 1993.

Torres, F., Agnati, T., *Artemisia Gentileschi. La pittura della passione*, Selene Edizioni, Milano 2008.

Toshiaki, T., *Il Giappone e la sua civiltà: profilo storico*, Bologna, Clueb, 2005.

Trevelyan, R., *La storia dei Withaker*, Palermo, Sellerio, 1988.

Wilde, O., *Il critico come artista*, Milano, Sugarco edizioni, 1980.

APPENDICE



Fig. 1 - O'Tama Kiyoara in abiti orientali.



Fig. 2 - O'Tama Kiyoara in abiti occidentali.



Fig. 3 - *Ritratto di Vincenzo Ragusa*. Palermo, s.d.



Fig. 4 - *Ritratto di Michele Ragusa*. Palermo, coll. priv., s.d.



Fig. 5 - *Figure in un paesaggio innevato 1.*
Palermo, coll. priv., s.d.



Fig. 6 - *Figure in un paesaggio innevato 2.*
Palermo, coll. priv., s.d.



Fig. 7 - *La notte dell'Ascensione*. Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna, 1891.



Fig. 8 - *Farfalla*. Palermo, coll. priv., s.d.

Tutte le immagini sono state tratte da SPADARO., M. A., O'Tama e Vincenzo Ragusa. *Echi di Giappone in Italia*, Palermo, Kalós, 2008.

ISABELLA DOSI GRATI, DORIGISTA, O IL TEATRO AL FEMMINILE NELLA BOLOGNA FRA SEI E SETTECENTO¹

Javier Gutiérrez Carou
Università di Santiago de Compostela

PROLOGO

Sulla vita e sui testi della contessa Maria Isabella Dosi Grati, Dorigista, disponiamo solo di un ridotto manipolo di dati provenienti, fondamentalmente, da alcune opere enciclopediche editate nel Settecento e nell'Ottocento. Certamente tale situazione stupisce poiché, anche se la Nostra non è la prima drammaturga italiana di cui si abbia notizia, la sua produzione costituisce, almeno fino al Novecento, quasi un *unicum* nella storia del teatro italiano per il significativo numero delle sue opere, conosciute e conservate, e per la non mediocre qualità di alcune di esse, oltre al fatto che fecero parte dell'*humus* drammaturgico da cui si svilupparono alcune fra le più importanti correnti teatrali del secondo Settecento (senza scartare, certo, una loro possibile conoscenza diretta da parte di autori determinanti nello sviluppo della drammaturgia italiana ed europea come, per esempio, Goldoni).

Come punti fermi per tracciare una cronologia della vita di Isabella Dosi possiamo indicare l'anno 1688, in cui vide la luce la prima pubblicazione di una sua opera, e il 6 gennaio 1735, data della sua morte (Fantuzzi 1781: III, 263). Se ipotizziamo che il suddetto libro sia stato pubblicato

1) Il presente studio deriva dalle attività che si stanno svolgendo nel progetto di ricerca *Archivo del teatro pregoldoniano* <www.usc.es/goldoni> (FFI2011-23663) finanziato dal *Ministerio de Ciencia e Innovación* spagnolo.

quando l'autrice aveva fra i diciotto e i ventotto anni, potremo collocare la sua nascita nel decennio 1660-1670. Quindi, la contessa sarebbe vissuta fra i 65 e i 75 anni. I pochi restanti dati biografici che conosciamo indicano che suo padre fu il conte Giuseppe Dosi e che sposò il senatore conte Antonio Maria Grati².

La scarsenza che caratterizza i dati biografici a nostra disposizione si estende anche allo studio della produzione della Dosi, limitato a qualche meritevole, ma breve, menzione e ad alcuni illuminanti paragrafi inseriti in saggi di più ampio respiro sul teatro bolognese, per cui sembra necessario l'avviamento di analisi sistematiche delle sue opere che permettano di capire quale ne fu il ruolo nel contesto emiliano fra Sei e Settecento, e in quale misura anticiparono il teatro della grande stagione della seconda metà del diciottesimo secolo.

VALUTAZIONE E DIFUSIONE

Il Quadrio considera Dorigista “dama di singolare talento, e grazia per tal genere di Componimenti Teatrali [le commedie]” (Quadrio 1744: 234), e la critica in generale sostiene unanimemente che il suo capolavoro è *Il padre accorto della figlia prudente*, mentre *Le fortune non conosciute del Dottore*³ meritano la considerazione opposta (anche se all'epoca della sua scrittura la valutazione probabilmente non fu esattamente questa, come

2) Probabilmente la fonte più vicina temporalmente alla Dosi Grati sono le *Notizie degli scrittori bolognesi* (Orlandi 1714), ma dato che la drammaturga era ancora in vita, e probabilmente senza dimenticare che apparteneva a una famiglia importante, l'autore ne rispettò l'anonimato indicando solo: “Dorigista, nome anagrammatico di Dama Bolognese, che ha composte le seguenti commedie [...]” (p. 102).

3) “*Le fortune non conosciute dal dottore* rappresentano, come eccezione, il suo lavoro più scadente”; “*Il padre accorto della figlia prudente* è forse la commedia più interessante fra tutte quelle scritte dalla Dosi Grati.” (Sarti 1895: 85 e 88).

sembra testimoniare l'adattamento veneziano pubblicato dal Lovisa, che indicherebbe una circolazione dell'opera al di là dei cerchi dilettanteschi della nobiltà bolognese⁴). Le commedie di Dorigista⁵, secondo quanto afferma il Fantuzzi, furono pensate per recite private, contingenza dedotta dal ridotto numero di personaggi utilizzati⁶, nelle quali gli attori sarebbero stati probabilmente dei nobili dilettanti amici e parenti dell'autrice (Fantuzzi 1781: III, 263). Questa situazione avrebbe potuto limitare considerevolmente la diffusione delle sue creazioni ma, fortunatamente, i testi della Nostra furono dati alla stampa. Infatti, sembra indiscutibile una certa circolazione delle sue produzioni poiché, come già ricordato, se ne conserva perfino un'edizione veneziana che presenta la trasformazione della maschera del Dottore in Pantalone, il che probabilmente testimonia che tale testo della contessa Dosi Grati (sebbene

4) *Le fortune non conosciute di Pantalone. Comedia piacevole, e bellissima di Dorigista*, Venezia, Domenico Lovisa, s. d. Alcuni dati provenienti da uno studio ancora in fieri su questo testo che stiamo portando a compimento ci permette di affermare che gli interventi di tutti i personaggi sono uguali nelle due vesti del testo, tranne per quanto riguarda il Dottore, sostituito da Pantalone nella versione veneziana, le cui battute non sono traduzioni in veneziano delle corrispettive del vecchio bolognese, ma presentano importanti modifiche. Ringrazio Carmelo Alberti per avermi fornito una copia del testo, di cui avevo avuto notizia tramite un suo saggio (Alberti 1990: 76).

5) Delle quattro commedie dell'autrice conosciute finora, lavoreremo fondamentalmente su *Le fortune non conosciute del Dottore* per la sua diffusione all'epoca, dimostrata dall'adattamento veneziano citato nella precedente nota, e su *Il principe più reale che amante* che sembra non aver mai meritato l'attenzione seria della critica, in buona parte perché ritenuta persa fino a poco tempo fa (cfr. sotto). Purtroppo non siamo riusciti a ottenere in tempo una copia de *Il padre accorto della figlia prudente*, testo sul quale ci ripromettiamo di tornare: questa circostanza rende provvisorie le nostre conclusioni.

6) "Dal numero limitato dei personaggi possiamo ipotizzare che i suoi testi fossero destinati ad un teatrino domestico per quelle recite alla maniera della commedia all'improvviso che tanto deliziavano l'ambiente patrizio bolognese del primo Settecento." (Lucchini 2006: 20n).

fosse percepito come un'opera dal marcato colore locale che doveva essere adattata prima della sua presentazione al pubblico veneziano) potrebbe essere stato ritenuto degno di interesse e, probabilmente, utile alla cassetta delle compagnie teatrali anche aldilà dei limiti di Bologna o dell'Emilia (cfr. nota 4). Anche se quasi non abbiamo a disposizione nessun dato concreto sulla diffusione del suo teatro, le edizioni e ristampe, perfino postume, ci portano a non escludere che Goldoni avesse avuto notizie, più o meno precise, della produzione della contessa bolognese, sia attraverso i testi pubblicati, sia anche attraverso il contatto con l'ambiente teatrale locale nei suoi soggiorni a Bologna, tanto nel periodo di vagabondaggio fra Rimini, Siena, Firenze, Pisa e il capoluogo emiliano (1743-1748), quanto nel 1755.

LINGUA E DIALETTO

Le commedie di cui ci occupiamo⁷, interamente in prosa e divise, come è solito in questi casi, in tre atti, presentano due parti fisse: il Dottore e Trofaldino, che si esprimono in dialetto, come anche la servetta (nella tradizione dell'arte, però, il personaggio della cameriera usava molte volte l'italiano), chiamata Lisetta ne *La prudenza nelle donne* (d'ora in poi *Prudenza*) e Mauretta ne *Il principe più reale che amante* (d'ora in poi *Principe*). Gli altri personaggi, giovani innamorati, seguendo la scaletta dell'arte, si avvalgono dell'italiano⁸. Tutti

7) Seguiamo le edizioni segnate con un asterisco nel catalogo delle opere di Dorigista incluso in appendice al presente saggio.

8) "Nella commedia urbana bolognese, invece, l'opposizione servo/padrone non ha la veste linguistica di opposizione dialetto/lingua che si potrebbe aspettare, perché entrambi dialettali: il Dottore, per l'autorità ormai indiscussa della maschera, parla bolognese come il suo servo; ma la tensione si trasferisce in altre forme di differenziazione linguistica: non più nell'opposizione di due istituti, bensì nuovamente

gli interventi delle figure sono interamente scritti senza che si lasci spazio all'improvvisazione, anche se questa circostanza può essere una caratteristica solo della versione a stampa dei testi, mentre nelle rappresentazioni gli attori avrebbero forse potuto recitare con maggiore libertà affidandosi al proprio estro estemporaneo.

LE TRE UNITÀ

Tranne che nel *Principe*, il cui intreccio si deve intendere svolto all'interno del palazzo della duchessa (forse negli appartamenti di Ilerida e di Almerinda), anche se manca totalmente di paratesti a riguardo, lo spazio abituale nelle commedie di Dorigista si presenta diviso in interno ed esterno, la solita disposizione di non poche commedie dell'arte. Così, ad esempio, nella *Prudenza* si alternano le scene in una "camera" e quelle che hanno luogo per "strada". Un po' più complessa è la situazione de *Le fortune non conosciute del Dottore* (d'ora in poi *Fortune*), il cui atto primo si apre con l'indicazione "tragica" (che si ripete più volte in diverse scene in alternanza con la didascalia "camera"): pensiamo sia un riferimento alla "scena tragica" serliana, cioè, una via⁹ che permette l'andirivieni dei

di due livelli, non più all'interno della lingua, ma del dialetto. Così anzi, si sancisce ancora più macroscopicamente l'incapacità di capire e l'incomprensione come espressione del dislivello sociale [cfr. sotto la sezione del nostro saggio intitolata *Dorigista e la tradizione comica*]. Naturalmente è il servo sciocco quello che non capisce la sua stessa lingua (anche perché è il servo sciocco che assolve principalmente la funzione comica), e il servo bolognese è prevalentemente un servo sciocco, o per meglio dire, nella commedia urbana bolognese solo il servo sciocco parla il dialetto bolognese, perché i servi astuti parlano sì dialetto, ma quasi tutti un dialetto venezianeggiante." (Accorsi 1982: 74-75).

9) Il riferimento "tragica" indica per forza un esterno come dimostra non solo l'evolversi dell'azione, ma anche, ad esempio, un intervento del Dottore in II.5.44: una scena con la didascalia "tragica", in cui, rivolto a sua figlia Flaminia, le rimpro-

personaggi, poiché infatti l'azione si svolge dinamicamente per strada (per esempio quando Trofaldino va e viene dal gioielliere nell'atto III, scena 2, p. 50¹⁰), a differenza della più abituale in questo genere "scena comica", una piazza, più adatta alla staticità della chiacchiera. Inoltre l'atto terzo prende avvio in un giardino, che deve interpretarsi come parte della casa e, quindi, come un 'interno', diverso dalla strada. Da questi dati si può concludere che le commedie di Dorigista rispettano la regola dell'unità di luogo se intesa in senso ampio, cioè senza che l'azione superi i limiti di un'unica città (come difenderà, ad esempio, Goldoni ne *Il teatro comico*¹¹).

Anche se possiamo ritenere rispettata in genere l'unità di azione¹², le commedie di Dorigista infrangono quella di tempo. Infatti sia *Fortune*¹³ che *Principe*¹⁴ si svolgono lungo

vera: "A ludarè al star in Cà, e nò in s'la stra.", e poi, "[...] passà in Cà Flaminia". Ringrazio Piermario Vescovo per uno scambio *internetico* di idee molto illuminante su questa questione.

10) Anche se la scena è priva di indicazione didascalica, si svolge certamente per strada.

11) "ORAZ. [...] Noi avremo osservata l'unità del luogo, sempre che si farà la commedia in una stessa città, e molto più se si farà in una stessa casa." (II.3.1071).

12) Con il solito parallelismo nelle coppie di innamorati (personaggi seri-maschere), gli intrecci dorigistiani sono abbastanza lineari, con l'eccezione del *Principe* in cui il plot mescola un filo di carattere amoroso serio a triangolo (Almerinda-Alfonso-Ormondo/Ilerida-Alfonso), accompagnato dalla solita storia buffa delle maschere (Trofaldino-Mauretta-Dottore), con un altro di carattere politico, in cui si riflette sul tradimento e l'ambizione, che vede Almerinda tentando di scacciare Ilerida dal trono ducale con l'aiuto, non ottenuto, sia di Ormondo che di Alfonso. Comunque, dato che il filo amoroso si presenta attorcigliato indissolubilmente a quello politico sembra corretto parlare anche in questo caso di unità di azione.

13) L'atto secondo si svolge il giorno dopo il primo (Dott.: "... cmod a iera alla prima", II.2.32), mentre il terzo deve continuare, con breve pausa, la temporalità del precedente: infatti l'atto secondo finisce quando Trofaldino va da un orfice e il terzo inizia quando vi torna.

14) La sequenza temporale nel *Principe* potrebbe essere ricostruita così: alla fine della scena settima e all'inizio dell'ottava dell'atto primo i personaggi prendono

due giornate, con una notte in mezzo fra il primo e il secondo atto: non è possibile stabilire comunque se, nell'insieme, l'arco temporale degli avvenimenti superi o meno le ventiquattro ore, anche se siamo inclini a pensare di sì, specie nel *Principe*, in cui l'intreccio presenta numerose complicazioni e cambiamenti di situazione (sull'importanza della notte e l'unità di tempo cfr. Vescovo 2011 e la bibliografia ivi citata). Anche nella *Prudenza*, benché priva di indicazioni esplicite o implicite, è da pensare a uno svolgimento temporale dell'azione che superi il limite di una giornata, poiché in I.3.9-11 il Dottore chiede a Flerida se le spiacerebbe che lui facesse un viaggio fuori città per visitare Isoldo, che l'ha fatto chiamare. L'opposizione della giovane porta il bolognese a rinunciare al viaggio. In III.7.53 il Dottore riceve due missive: la prima, una lettera dell'amico in cui gli comunica la vera identità di Flerida, creduta fino a quel momento sorella del Dottore; la seconda, un messaggio in cui si informa che Isoldo è morto dopo avere scritto la lettera. Sembra ovvio che i tempi necessari per l'arrivo del messaggio con cui Isoldo chiama il Dottore e il posteriore viaggio e consegna di una sua lettera alla maschera debbano superare i limiti dell'unità di tempo se si vuole rispettare, benché minimamente, la verosimiglianza.

lumi e lanterne, il che ci fa pensare che si sia fatta notte. Inoltre Ilerida indica che è sera (I.8.25) e la scena si conclude quando lei e Mauretta vanno a dormire. Anche se non indicato, l'atto secondo inizia il giorno successivo a quello dell'atto primo, poiché non c'è più nessun riferimento all'oscurità. Inoltre, indubbiamente, il secondo e il terzo atto si svolgono nella stessa giornata poiché, nella seconda scena dell'ultimo atto, Alfonso fa riferimento alla sua azione di calpestare i fiori, appartenente alla scena ottava dell'atto scendo dicendo: "Mi soviene , che poco prima [...]" (III.2.75).

DORIGISTA E LA TRADIZIONE COMICA

Un elemento ereditato dalla commedia dell'arte è la violenza verbale e fisica. Anche se la seconda è poco frequente nei testi di cui ci occupiamo, l'aggressività nelle battute (manifestata fondamentalmente tramite insulti e minacce in cui è abitualmente coinvolto, come destinatario o come mittente, lo zanni) è presente con non trascurabile frequenza (a. e., *Fortune* I.5.23 o *Principe* I.2.8). In tal senso, è particolarmente significativo il molto comico, ma pieno di insulti e mali auguri, dialogo amoroso fra Mauretta e Trofaldino nel *Principe* (II.2.36-39), che ricorda frequenti situazioni simili nella tradizione del teatro all'improvviso, o una dura battuta del Dottore nella *Prudenza* contro la (creduta) sorella Flerida, in cui non mancano parole grosse, perché la sua goffaggine (finta) ne interrompe il dialogo con Lisetta, moglie di Trofaldino, della quale è innamorato¹⁵. Comunque, nella *Prudenza*, troviamo diverse menzioni di colpi e pugni e anche un litigio in vista al pubblico in cui Lisetta tira gli orecchi al marito Trofaldino (I.2.8), e nel *Principe* gli stereotipati calci del Dottore allo zanni (II.10.70).

Tuttavia, nonostante quanto appena detto, ci sono anche alcuni esempi di violenza fisica accennata, ma particolarmente intensa poiché si tratta di atti di aggressività suprema in cui si attenta alla vita umana. Ovviamente si tratta di un tipo di violenza non legato alla comicità, come era abituale nel teatro all'improvviso, ma a forme confinanti con il dramma. Così, sia nelle *Fortune* che nel *Principe*, si trovano due donne che tentano di uccidere le loro rivali: nel primo caso è Flaminia,

15) "Fler. O che questa vostra chiave non apre lo scrigno, o che io, non avendone la pratica, non lo sò aprire. | Dott. O si malanazza el chiav, e anch' el chiavadur, mò ch'an siadi bona da far' una merda d'servezi! da què." (*Prudenza* I.4.14)

gelosa di Merilda (III.1.47-49), nel secondo Almerinda che, per ben due volte, vuole ammazzare la duchessa Ilerida per usurparne il trono (II.8.59 e III.11.105). In entrambi i casi, l'intervento fortunato di uno dei personaggi maschili evita il truce avvenimento. A nostro avviso, questa caratteristica dei testi dorigistiani anticipa una tendenza che diventerà sempre più frequente nel teatro del Settecento inoltrato, cioè, la materializzazione di un genere intermedio in cui sono stati appiattiti gli elementi definitori dei due estremi drammaturgici, cioè la tragedia e la commedia (Gutiérrez Carou 2011b: 19-20).

Elemento frequente anche nell'arte è l'equivoco verbale, la difficoltà di comunicazione fra personaggi altolocati e servi, che è all'origine di molte situazioni comiche, e che, contemporaneamente, manifesta l'impossibilità di un dialogo naturale e, dunque, di un rapporto fluido fra le classi sociali (cfr. nota 8). Nella *Prudenza* risulta particolarmente buffa una confusione di Trofaldino che, al suggerimento di Flerida di picchiare la moglie (utilizzando il termine "guanciata") per tenercela buona, lo zanni risponde chiedendo di quale colore dovrebbe essere tale guanciata: vale a dire, ha pensato che si trattasse di un guanciale, il che rovescia tutta l'intenzione della battuta di Flerida e indica che Trofaldino non capisce nemmeno l'intenzionalità del consiglio della donna (al posto della punizione fisica raccomandata, lui avrebbe fatto un regalo alla moglie¹⁶). Anche nelle *Fortune* si riscontrano diverse scene

16) "Fler. [...] Una sola guanciata le darà a conoscere, che vuoi essere rispettato; intendi? | Trof. Sta guanciata de che color ella mo? | Fler. Uno schiaffo, un pugno, che sò io. | Trof. A' bon bon [...]" (I.5.18). L'eventuale interpretazione metaforica della domanda di Trofaldino ci sembra poco convincente tenendo conto della preparazione al fraintendimento presente già nel suggerimento di Flerida ("intendi?") e nel messaggio di comprensione utilizzato da Trofaldino dopo il chiarimento del termine ("A' bon bon").

di questo tipo, ad esempio, quando, parlando tra sé e sé del suo amore per Anveglio, Flaminia viene sentita da Trofaldino, che pensa siano rivolte a lui le amorose parole della giovane, dando luogo a una sorta di dialogo assurdo ed esilarante (I.3.15). Vi sono situazioni simili anche nel *Principe*, per esempio quando si crea un equivoco sul verbo “inchinar” utilizzato dal Dottore come sinonimo di far riverenza, ma interpretato letteralmente da Trofaldino, che afferma esplicitamente: “Signor nò, an m’auì intes” (I.3.15), quando è stato lui a dare luogo all’equivoco. Anche se il fraintendimento si produce, quasi esclusivamente, per incapacità dei personaggi dei ceti bassi, zanni e servette, in qualche occasione la situazione si presenta invertita, aggiungendo una particolare comicità nata dal veder errare, insieme ai personaggi più ignoranti, anche quelli seri e assennati (ad esempio nella *Prudenza*, in cui Flerida capisce, a causa di un’espressione equivoca, che Trofaldino aveva “consegnato” la propria moglie al Dottore, quando in realtà lo zanni gliene aveva dato solo un ritratto, situazione che si complica ancora di più quando egli pensa che la donna abbia parlato dei suoi organi genitali poiché sbaglia l’interpretazione del termine “vergogne”¹⁷).

Un’altra caratteristica dei testi di Dorigista è il costante ricorso ai soliloqui, che in molti casi occupano intere scene (o si trovano in apertura di molte di esse), i quali quasi sempre si rivelano elementi fortemente antiteatrali per il loro carattere diegetico¹⁸ (nemmeno nei casi in cui danno luogo allo sfogo

17) “Fler. Conosci tu questa sua favorita? | Trof. Cancher s’alla cognoss, se lè robba mia, e si l’ ho da mì. | Fler. Tu glie l’ ai consegnata! ah indegno; e non t’ arroscoissi di narrarmi con tanta sfacciataggine le tue proprie vergogne? | Trof. Al Ritratt ajò dà; cossa desiv delle mi vergogn?” (III.1.37)

18) Ben nota a riguardo è l’opinione di Goldoni, espressa tramite le parole di Orazio ne *Il teatro comico*: “LEL. [...] Quasi tutti, quando escono soli, vengono a raccontare al popolo dove sono stati, o dove vogliono andare. ORAZ. Fanno male,

dei sentimenti dei personaggi la funzione ne è mimetica, poiché agli spettatori si offrono dei dati che l'essenza della drammaturgia esigerebbe fossero mostrati loro tramite le azioni delle figure). Così nella *Prudenza* si annoverano dieci soliloqui in diciotto scene, nelle *Fortune* ventitré, in un totale di solo venti scene, e nel *Principe* venticinque in trentaquattro scene. Questa straordinaria abbondanza di soliloqui (oltre ai non scarsi 'a parte' e a qualche pseudosoliloquio¹⁹), in molti casi di notevole lunghezza, in due opere, fa di questa caratteristica un elemento che potremmo considerare strutturante nella drammaturgia di Dorigista.

A proposito dello stile dei testi della Nostra meritano di essere sottolineati due aspetti particolari: l'uso costante di frasi fatte e proverbi (a. e. *Prudenza* I.1.7, *Fortune* I.5.23, o *Principe* I.1.6-8), prototipi anche nella commedia dell'arte, manifestazione di una saggezza popolare immobilista e stereotipa (Accorsi 1982: 16-17), e l'utilizzazione di periodi con metafore, ossimori, iperboli e via dicendo, di marcato sapore secentesco, specie in situazioni di particolare intensità sentimentale²⁰.

malissimo, e non si devono seguire." (III.2.1089-1090).

19) Usiamo il termine in riferimento a un intervento di un personaggio in presenza di un altro creduto addormentato ma che, in realtà, è sveglio e ascolta (a. e., *Principe* III.11.103).

20) Trascriviamo solo qualche esempio: "Flam. Amore, perche tormenti il mio cuore, perche flagelli il mio seno, perche auilissi il mio spirito, e tu Gelosia maestra di vendette, furia, che suscitasti ad ogn'hora nel cuor mio nuoua guerra de' danni miei: che mai pretendi? [...] Misera, io amo, io peno, io muoro [...]" (*Fortune* I.3.15). "Flam. [...] io peno, e tù godi, io muoro, e tu ridi, io per te abborrisco ogn'altro Amore, e tù ogni mia pena ti è gioia [...]" (*Fortune* I.6.27). "Alm. [...] tù solo possiedi il mio cuore, sei meta delle mie passioni, te amo con la più sincera fede, che vantar possi il mio affetto, e benche barbaramente mi corrispondi, sarò farfalla al lume del tuo bel viso [...]" (*Principe* III.1.73).

Le commedie oggetto di studio si servono anche di espedienti molto abituali nella commedia classica che si riscontrano anche nella drammaturgia dell'arte e barocca, come i travestimenti (*Prudenza* III.4.43; *Principe*: II.3.43²¹ e III.15.112) o le agnizioni (*Prudenza* III.7.51), la cui finalità, nel primo caso, è, abitualmente, aggrovigliare lo svolgimento dell'intreccio e, nel secondo, sciogliere un intoppo difficilmente risolvibile in un altro modo se si vuole rispettare una certa verosimiglianza.

Si osserva anche la presenza di oggetti determinanti nello sviluppo dell'azione (espediente presente già nella tradizione comica precedente). Per esempio, nelle *Fortune* Merilda dà al Dottore uno specchio dicendogli che, guardandolo, avrebbe visto l'effigie dell'uomo di cui era innamorata (II.4.41-42), ma quando l'uomo sta per fissarlo, alle sue spalle arriva Anveglio per cui il Dottore crede, erroneamente, che Merilda sia innamorata di quegli. Al caso appena ricordato potrebbero essere aggiunti altri oggetti come ritratti (*Prudenza* II.6.32, *Fortune* I.4.18, *Principe* I.7.25), lettere (*Prudenza* III.7.51-52, *Principe* I.1.7-8 e II.8.58), guanti (*Principe* I.8.27), mazzi di fiori avvelenati (*Principe* II.8.57), orologi (*Principe* III.2.79), grembiuli (*Prudenza* II.5.31), e via dicendo. Dagli esempi accennati si può vedere che l'uso di questo espediente nel *Principe* è frequentissimo, fino al punto che si potrebbe ricostruire l'intero intreccio della commedia attraverso l'enumerazione degli oggetti necessari al suo svolgimento. A nostro avviso, questa circostanza appesantisce il decorso dell'opera rendendola artificiosa e poco verosimile

21) Il travestimento a volte diventa anche occasione di comicità. In quest'opera il Dottore, quando vede Alfonso travestito da donna, non si accorge dell'inganno (come accade non di rado nel teatro precedente in situazioni simili) ed esclama incantato: "Ch'pez d'Marcantonio d'garb; ò le bela, am dichiar." (*Principe* II.6.48).

e avvicinandola, in questo aspetto, più ai modelli del passato che alle forme innovative che a poco a poco troveranno posto nella drammaturgia settecentesca²².

Un'interessante novità nello svolgimento dell'intreccio amoroso si trova nelle *Fortune*. Infatti, a differenza del solito scioglimento a lieto fine che vede le coppie di innamorati felicemente congiunte, in questa commedia di Dorigista (anche se si rispetta la conclusione abituale in cui sono i giovani, liberi dagli amori inappropriati dei vecchi, a sposarsi) si vengono a formare coppie in cui le donne sono costrette ad accettare un partner non amato. Vale a dire, anche se apparentemente lo scioglimento del plot sembra simile alle forme adottate dal teatro all'improvviso, nelle *Fortune* si impone la convenienza sociale, cioè la ragione al di sopra dei sentimenti. Il Dottore non si decide a manifestare il suo amore a Merilda perché consapevole di essere troppo vecchio e lei, a sua volta innamorata del Dottore, non osa aprirgli il suo cuore perché si tratterebbe di un'azione poco confacente a una ragazza: rispettando, dunque, convenzioni sociali e pensiero razionale²³, le proposte di matrimonio realizzate dal Dottore portano alla creazione di due coppie uno dei cui membri, la

22) Come esempio paradigmatico di utilizzazione di oggetti (di un unico oggetto in realtà) con grande perizia al fine di creare un ritmo 'narrativo' particolarmente serrato e adatto allo sviluppo dell'intreccio di una commedia, ci sia permesso di ricordare il ventaglio dell'omonima opera goldoniana.

23) Anche se Merilda tenta fino alla fine di liberarsi dal matrimonio con Anveglio, non riesce mai a dichiarare qual è il vero oggetto del suo amore, finendo per accettare la mano del giovane; inoltre, Anveglio, benché abbia percepito la riluttanza della ragazza al matrimonio si mostra felice di sposarla: "Mer. Io certo se potessi parlare, direi che non è questo [Anveglio] il Sposo che bramo [...] Dott. [a Merilda] Siu cuntenta de tor Anueli, sì o nò [...] Mer. Io dunque lo piglierò. Mà, oh Dio, con il cuore tormentato [quest'ultima frase è probabilmente un a parte] [...] Anu. Sia lodato il Cielo, pure arriuai al sospirato fine [...]" (III.8.65-68).

donna, non è innamorato del partner che gli è stato assegnato²⁴ (la ‘lezione’, rivolta fondamentalmente al sesso femminile, presente in questa commedia indica che lasciarsi guidare dal cuore in affari d’amore è un errore). Infatti Flaminia, una volta rassegnata a non diventare mai moglie del giovane di cui è innamorata, Anveglio, accetta il marito (Leandro) destinatogli dal padre²⁵. Tenendo conto di quanto appena visto, anche se si rivela ancora molto lontana dalla sempre più intensa rivendicazione del ruolo della donna nelle decisioni sul proprio avvenire che si riscontreranno nelle manifestazioni teatrali illuminate della seconda metà del secolo, pensiamo si possa affermare che questa commedia, rispettando apertamente anche a teatro le regole delle convenienza sociale, anticipa l’aspetto più pratico del razionalismo settecentesco²⁶ (benché il teatro di tale periodo cercherà delle forme di lieto fine che comportino contemporaneamente il rispetto delle convenienze sociali e della ragione e la felicità dei protagonisti).

LA DONNA NEL TEATRO DI DORIGISTA

Già dai titoli di due delle commedie di Isabella Dosi conservate (*La prudenza nelle donne* e *Il padre accorto della*

24) Merilda (innamorata del Dottore) sposerà Anveglio, e Flerida (innamorata di Anveglio) accetterà Leandro per marito. Abituato a un altro tipo di conclusione, per il pubblico attuale la fine delle *Fortune* riuscirebbe alquanto sorprendente.

25) “[...] non posso più sperare in Anueglio, è meglio, ch’io mi appigli a Leandro.” (*Fortune* III.8.68).

26) Già prima della conclusione, nelle *Fortune*, Flaminia (che ha tentato prima di uccidere Merilda per gelosia) si pente del suo atto folle di passione e accetta, razionalmente, la situazione: “O questo nò, anzi io godo delle sue fortune [di Merilda], mentre ella hà ottenuto in Sposo il più bel Compendio che formasse la Natura; ò lei per mille volte felice; viui pure contenta Merilda, e doppo che la fortuna non volse arricchirmi di così degno Sposo, stabilisco di viuere i giorni di mia vita con voi Signor Padre [il Dottore], senza prender già mai Marito.” (III.5.56).

figlia prudente) si può dedurre un atteggiamento positivo dei testi nei confronti della donna, presentata come portatrice di buon senso e saggezza. E' importante sottolineare questo aspetto poiché si oppone alla tradizione letteraria e teatrale, non solo dell'arte, in cui la donna era presentata in genere in modo marcatamente negativo o era dotata di certe facoltà da adoperare in chiave pratica, come la furbizia, che non costituivano vere virtù. E' indiscutibile, però, che nella *Prudenza* (il testo che crediamo più antico, come tenteremo di dimostrare più sotto) il personaggio di Flerida, insieme alla saggezza che la porta a convincere il (creduto) fratello Dottore a rinunciare ai suoi ridicoli amori per la moglie di Trofaldino²⁷, fa una rozza mostra di maschilismo *avant la lettre* quando consiglia lo zanni non solo di non lasciarsi picchiare dalla moglie, ma proprio di picchiarla lui: senza voler cadere nell'anacronismo, la donna avrebbe potuto offrire la prima parte del consiglio, risparmiandosene però la seconda²⁸.

Comunque, l'aspetto che più denota l'importanza della donna in queste opere è il protagonismo, negativo e positivo, assunto da Almerinda e da Ilerida, rispettivamente, nel *Principe*: a nostro avviso, portare la donna al primo piano, presentarla come una persona con ambizioni e desideri, e

27) "Fler. [...] questi vostri amori sono troppo ridicoli onde poco starete a divenirne la favola del volgo, ponendovi in derisione a quelli, che tanto veneravano i vostri consigli, e i vostri detti [...] Dott. [...] an' in vui più saver, am torna just adess al mi giudizi, as' ariva al mi spirit, e l' intellett [...] Flerida, am sent più sollivà, al cor nem palpita più, a stò mei, a son quas guarè dal tutt." (*Prudenza* III.5.46).

28) "Fler. Ne ho avuta la Relazione [...] Trof. V'è mò anch' stà dett, che la [sua moglie Lisetta] me dà di sicchielassi, e sin di piei nel preterito? [...] Fler. Che! lasciarsi dar dalla Moglie? Senti, la prima volta, che ti lasci battere dalla tua Moglie, non isperare mai più di venire in mia Casa; vile, disgraziato che sei! Come, lasciarsi perdere il rispetto in tal guisa? Sei una bestia, un pazzo, ed una gran vile [...] Una sola guanciata le darà a conoscere, che vuoi essere rispettato; intendi?" (*Prudenza* I.5.18).

iniziativa e capacità organizzative (anche per il male, certo) nel tentare di realizzarli è il modo migliore di rivendicare un ruolo ugualitario in società fra donne e uomini²⁹. Infatti, un dato così semplice come il numero di scene in cui compare ogni personaggio ci permetterà di constatare un'importanza significativa delle donne in tutte le opere analizzate:

<i>Prudenza</i>		<i>Fortune</i>		<i>Principe</i>	
	<i>Scene totali: 18</i>		<i>Scene totali: 20</i>		<i>Scene totali: 34</i>
Dottore	11 = 61,1%	Dottore	10 = 50%	Ilerida	18 = 52,9%
Flerida	9 = 50%	Flaminia	10 = 50%	Dottore	15 = 44,1%
Trofaldino	9 = 50%	Merilda	10 = 50%	Mauretta	14 = 41,1%
Lisetta	7 = 38,9%	Trofaldino	9 + (1) = 10 = 50%	Ormondo	12 = 35,3%
		Anveglio	7 = 35%	Almerinda	11 = 32,4%
		Leandro	4 = 20%	Alfonso	10 = 29,4%
				Trofaldino	9 = 26,5%

Infatti il Dottore, nonostante la sua presenza nel titolo, si trova allo stesso livello di apparizioni sul palcoscenico di Flaminia e Merilda nella *Prudenza*; e così nel *Principe* constatiamo che, quantitativamente, il protagonismo assoluto corrisponde a una donna.

DORIGISTA E LA MATURITÀ TEATRALE SETTECENTESCA

Certe caratteristiche delle commedie di Dorigista finora velocemente studiate ci permettono di intravedere alcuni aspetti che successivamente verranno elaborati nella maturità della commedia borghese settecentesca, ma anche in altre

29) E' vero, comunque, che questa situazione si presenta fra i personaggi nobili e non fra i servi, per cui la lettura del testo non è assoluta nella direzione che abbiamo accennato, non è socialmente universale, ma influenzata dalle differenze fra i ceti.

forme teatrali intenzionalmente opposte a essa. Tali aspetti sono, dal punto di vista della tematica e della prospettiva mimetica adottata, la moderazione dei sentimenti (cioè un imborghesimento degli affetti che li smorza fino a sottometerli ai limiti segnati dalla convenienza e dalla convenzione, in fin dei conti, della ragione pratica) e la tendenza all'eliminazione degli episodi di violenza, soprattutto fisica (mentre vi sono ancora tracce di quella verbale), così frequenti nella commedia dell'arte da poter esserne considerati elementi strutturanti. Inoltre, da un punto di vista tecnico, possiamo sottolineare la completa stesura dei testi che non lascia luogo all'improvvisazione (almeno nella forma a stampa scelta per la loro trasmissione al di là dell'*entourage* privato per cui erano create le commedie) e che, a ben pensarci, non è che la conseguenza logica delle scelte tematiche che necessitano di un controllo completo sul testo per impedire irruzioni non desiderate di sentimenti estremi o di manifestazioni violente (percorso compiuto dalla commedia dell'arte in altri momenti, perfino nell'epigonale derivazione delle fiabe teatrali di Carlo Gozzi, con l'eccezione della prima). Inoltre il Dottore di Dorigista potrebbe presentare alcune tracce di borghese assennato e prudente³⁰ che anticiperebbero

30) Infatti non è più il patetico vecchio lussurioso innamorato di una giovane: "Dott.: O' bella la mi ragazza [a Mauretta, serva giovane] , à sò mè, ch'è saui far pullid, anch co[n] i vuster bi vecchin inanurar al Duttur à saui ben, ch'semper a vò purtà vn poch d'affett, es'v'in portarò anch semper, mà al mal è, ch'è son vecch, ch'al ne stà più ben à far da mros, ch' dal rest s'al ne fuss quel, alla vrè batter con vù al dspett de tutt." (*Principe* II.2.34). Comunque, nella battuta successiva, il Dottore si lascia scivolare verso il ridicolo, ricordando antiche formule della maschera: "[...] Mauretta [...] pò condurm dou'i par, farem star à patron, metrm à less, e a rost, dir stà là, e mi obedient c'm'vn fansin alla mamma, tutt quel, ch'pò esser in sodisfacion vostra tutt à farò semper, e s'en son pò nianch tropp indiscret, am content d'poch, me' ne vui da vù alterm ch'am tgnadi le in t'vn cantuncin dal voster cor [...]" (II.2.35). Troviamo una situazione un po' eccezionale nel Dottore della *Prudenza*, dove conserva ancora molti degli elementi tipici della maschera

alcune caratteristiche del Pantalone goldoniano³¹, anche se non mancano scene che ricordano il vecchio stereotipo della maschera (come la tirata contro le donne³² del *Principe*: II.4.44-45).

Comunque, anche nel teatro di Dorigista si riscontra qualche elemento che ci allontana dal Pantalone borghese per pensare di più a tale maschera (e, in occasioni, al Brighella) nel teatro spagnolesco di Carlo Gozzi. Si tratta di un anziano saggio e prudente, sempre assennato, che agisce da personaggio subalterno dei nobili, loro umile consigliere, e che contribuisce al mantenimento del potere stabilito: è il caso di questa maschera nel *Principe* (un interessante esempio di questa saggezza e buon senso del Dottore si trova nel lungo monologo sull'amore e i suoi effetti sugli uomini nella seconda scena dell'atto primo). Tanto il Dottore più pregoldoniano quanto quello più pregozziano si allontanano dalla ridicolezza pedantesca della maschera della commedia dell'arte (infatti sono scarsissime le occasioni in cui nei testi di Dorigista, ad esempio, si avvale del latino maccheronico). Non si pensi però che si tratti già della materializzazione matura e perfetta del personaggio del vecchio prudente e onorato settecentesco, infatti il Dottore della Dosi continua a condire i suoi interventi, per esempio, con le solite tirate misogine della tradizione del teatro all'improvviso (*Principe*, I.2.11), che non mancheranno nemmeno nei suddetti testi gozziani.

In realtà, il *Principe*, per la presenza di personaggi nobili, per il doppio piano serio e comico (rappresentati

della commedia dell'arte: pedante, innamorato ridicolo... A riguardo cfr. anche Accorsi 1982: 71.

31) Da questa prospettiva sarebbe molto interessante sapere se il Goldoni, per esempio, conobbe l'adattamento veneziano delle *Fortune*.

32) Un esempio notevole di tirate di questo tenore in Tessari 1981: 154-156.

rispettivamente dai personaggi nobili e dalle maschere, con una figura ponte che sarebbe il Dottore), per l'intreccio, in cui si combinano, ed entrano in conflitto, affari amorosi e politici, tradimento e onore³³ e in cui sono presenti numerosi espedienti romanzeschi, e per la finalità didattico-ideologica³⁴ (con importante spazio alla magnanimità dell'autorità e al rispetto delle differenze fra plebei e nobili perfino quando questi sono malvagi³⁵), ricorda da vicino il teatro aureo spagnolo, conosciuto da Dorigista probabilmente per vie dirette ma con quasi totale sicurezza tramite il massimo adattatore di tale tradizione in Italia, Giacinto Andrea Cicognini (1606-1651 ca.). Inoltre, la presenza di maschere e personaggi nobili e la combinazione di italiano e dialetto ci ricorda le produzioni gozziane, fundamentalmente quelle nate dopo la stagione delle fiabe teatrali³⁶. Questa vicinanza implicherebbe una fine intuizione teatrale della drammaturga, che avrebbe capito, molto prima del Gozzi, le potenzialità delle fonti spagnole per aprire rinnovati spiragli alle scene italiane.

33) Alfonso: “[...] scordandomi di hauer già mai hauuti per voi [a Almerinda] sensi d'affetto opererò da buon vassallo [...]” (III.15.113).

34) Alfonso: “Colui che sà di hauer rettamente operato, quanta satisfatione senti nel suo interno [...]” (III.15.111); Alfonso: “Questi sono gl'affetti [refuso per “effetti”] delle sue improdenze [...]” (III.16.115), e via dicendo.

35) Ilerida, in riferimento ad Almerinda che ha tentato di ucciderla per usurparne il trono ducale afferma: “Vedete Dottore di solleuarla [Almerinda], mentre altro castigo non gli assegno, che quello di allontanarsi da questa Corte, anzi voglio darli occasione di consocere qua[n]to gli sono stata affetionata, non la voglio sootto gli occhi miei, mà perche vuui con assai decoro co[n]forme l'esser suo gli assegno la Co[n]tea di Valdeseida, e sia prudente più per l'auenire, che no[n] per il passato. Alfonso, che dite, si pò ella doler di me. | Alf. Io resto edificato d'vn eccesso di tanta cortesia, d'vna proua di tanta bontà.” (III.16.115-116).

36) A riguardo, mi sia permesso rinviare al più recente studio di insieme del teatro spagnolesco gozziano, contenente schede analitiche di tutte le opere e delle rispettive fonti spagnole: Gutiérrez Carou 2011a.

UN'IPOTESI PER UN'INCERTEZZA CRONOLOGICA

La rapida analisi condotta finora sui testi di Isabella Dosi ci permette di constatare che il testo non datato della *Prudenza* (di cui si conserva solo un'edizione postuma) è più vicino alle *Fortune*, per la sua minore abilità drammaturgica, che al *Principe*, un testo molto più complesso, con un maggiore numero di personaggi (7) e un intreccio più ricco e articolato che dimostra una certa maturità creativa, il punto di arrivo di una fase di apprendistato rappresentata forse dalla *Prudenza* e dalle *Fortune*. Inoltre nel *Principe* l'importanza dei ruoli femminili è maggiore di quella che avevano nelle *Fortune*, e nelle *Fortune* maggiore che nella *Prudenza*, come abbiamo visto precedentemente. Si tenga conto inoltre che la *Prudenza* presenta un minore numero (4) di personaggi rispetto alle *Fortune* (5). Se pensiamo in buona logica che i testi più precoci, come manifestazioni di un periodo iniziale di incertezze, siano più semplici e meno riusciti di quelli posteriori, potremmo ipotizzare un percorso diacronico che porti da un numero più ridotto di personaggi a uno più ampio, e da una maggiore, e tradizionale, importanza dei ruoli maschili al predominio dei personaggi femminili: *La prudenza delle donne* (s. d.), *Le fortune non conosciute del Dottore* (1688), *Il principe più reale che amante* (1696)³⁷.

Come si può constatare la nostra ipotesi combacia perfettamente con la datazione delle edizioni *principes* che conosciamo, per cui pensiamo debba essere valutata l'idea che la *Prudenza* sia la prima commedia (conosciuta) di Dorigista.

37) In mezzo si collocherebbe anche *Il padre accorto della figlia prudente* (1690), di cui non abbiamo potuto, purtroppo, prendere visione.

CONCLUSIONI

Dal nostro studio affiora l'idea che le creazioni di Dorigista costituiscano una produzione drammatica molto suggestiva e, dunque, meritevole di più approfonditi studi, che si colloca in una situazione ponte fra il Seicento, con la commedia dell'arte e il modello del teatro aureo spagnolo, e le nuove manifestazioni teatrali che occuperanno le scene nella fase più matura del Settecento con le due 'riforme' più significative, anche se per tanti versi opposte, di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi.

APPENDICE

Catalogo delle opere di Dorigista (l'asterisco segna le edizioni consultate per redigere il presente saggio).

Testi conservati

Li delirj del dottore o' sia La prudenza nelle donne: “commedia”; Bologna, Costantino Pisarri, s. d.; con il titolo *La prudenza nelle donne*, Bologna, Longhi, s. d.* (ma 1746 nella licenza).

Le fortune non conosciute del Dottore: “comedia”; Bologna, eredi del Sarti dal Monte delle Scuole, 1688; Bologna, Longhi, 1706*. Addatamento: *Le fortune non conosciute di Pantalone. Comedia piacevole, e bellissima di Dorigista*, Venezia, Domenico Lovisa, s. d.*

Il padre accorto della figlia prudente: “comedia”; Bologna, eredi del Sarti alla Rosa, 1690; Bologna, Giulio Rossi, 1715. Il Sarti ricorda l'edizione del 1715 (Sarti 1895: 84-95) di cui, purtroppo, non ho potuto prendere visione.

Il principe più reale che amante: “comedia”; Bologna, Eredi del Sarti alla Rosa, 1696*. M. G. Accorsi indica che “bisogna [...] dare per sicura la perdita”, fra gli altri, di questo testo (Accorsi 1982: 49), notizia ribadita in Casini-Ropa (1986: 101). La tecnologia a disposizione attualmente ci ha permesso di rintracciare la copia digitale di un esemplare custodito presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano: <<http://www.urfm.braidense.it/rd/00246.pdf>> 03-07-2012.

La verginità coronata col martirio nella morte di S. Solangia: “sacra tragica rappresentazione”; Bologna, Costantino Pisarri, 1731.

Testi di cui si hanno solo notizie

Amore interrotto dalla prudenza: Bologna, Sarti, 1709.

Ingannano le donne anche i più saggi: Bologna, Pulzoni alla Rosa, 1707.

L'amore interrorro dalla prudenza: 1709.

La povertà sollevata e l'invidia abbattuta.

BIBLIOGRAFIA

Accorsi, M. G., *Dialecto e dialettalità in Emilia Romagna dal Sei al Novecento*, Bologna, Boni, 1982.

Alberti, C., *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990.

Casini-Ropa, E. et alii (a cura di), *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della cultura. Vol. I: Prospettive biografiche*, Modena, Mucchi, 1986.

Fantuzzi, G., *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, San Tommaso d'Aquino, 1781-1783, 3 voll.

Goldoni, C., *Il teatro comico*, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, vol. II, Milano, Mondadori, 1954⁴.

Gutiérrez Carou, J. (a cura di), *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*, Venezia, Lineadacqua, 2011.

---, "Denominazione, definizione, caratteristiche: il teatro 'spagnolesco' gozziano come nuvola di punti", in Gutiérrez Carou 2011: 15-29.

Lucchini, A., *Cronache del teatro dialettale bolognese dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Davide Amadei, Bologna, Pendragon, 2006.

Orlandi, Fra P. A., *Notizie degli scrittori bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte*, Bologna, Costantino Pisarri, 1714.

Quadrio, F. S., *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli, 1744, volume terzo - parte seconda.

Sarti, C., *Il teatro dialettale bolognese: 1600-1894. Studi e ricerche*, Bologna, Zanichelli, 1895.

Tessari, R., *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981.

Vescovo, P., "Effetto notte. Per una 'genetica' del teatro gozziano 'alla spagnola'", in Gutiérrez Carou 2011: 91-102.

CORPOREITÀ E DISAGIO DI ESSERE.
IL RAPPORTO MADRE-FIGLIA IN *MADRE E
FIGLIA* DI FRANCESCA SANVITALE, *L'AMORE
MOLESTO* DI ELENA FERRANTE E *PELLE DI
MARMO* DI SLAVENKA DRAKULIĆ

Sanja Kobilij
Università di Banja Luka

Il rapporto madre-figlia nella letteratura si è imposto con l'avvenimento del femminismo, soprattutto grazie allo studio del materno. Anna Scacchi nel saggio introduttivo al libro *Lo specchio materno: madre e figlia tra biografia e letteratura* elenca tre fasi legate allo sviluppo dell'analisi di questo rapporto complesso: la prima consiste in un rifiuto totale della madre, la seconda include il recupero della figura materna e la sua idealizzazione e la terza è la rivalutazione critica del materno¹. Senza dubbio quest'ultima è la fase più matura perché rivaluta la questione del materno cercando di decostruirne i miti e i tabù. Per mettere in evidenza la complessità del materno e dell'importanza della madre bisogna accettarlo con tutte le sue ambiguità. Di questa urgenza parla anche Luce Irigaray quando ci esprime l'imperativo di ascoltare la voce materna, azzittita da secoli:

Si tratta di ridarle la vita, a questa madre, a nostra madre in noi e tra noi. Dobbiamo darle il diritto al piacere, al godere, alla passione, renderle il diritto alla parole, e talvolta al grido, alla collera.

1) Della terza fase sono evidenti prove anche i libri di Diotima che riflettono sulla complessità e ambiguità del materno

Dobbiamo inoltre trovare, ritrovare, inventare le parole, le frasi che dicono il rapporto arcaico e più attuale con il corpo della madre, con il nostro corpo, le frasi che traducono il legame con il suo corpo, il nostro, quello delle nostre figlie.

Dobbiamo trovare un linguaggio che non si sostituisca al corpo a corpo, come tenta di fare la lingua paterna, ma che lo accompagni, parole che non escludano il corpo, ma che parlino il corpo².

L'urgenza delle parole che dicano il corpo e i suoi meccanismi sottolineata da Irigaray è stata ampiamente utilizzata anche dalle scrittrici. In questa relazione cercherò di analizzare la funzione del corpo nella costruzione dell'identità delle figlie protagoniste, ma concentrerò la mia attenzione sul rapporto con il corpo materno, soprattutto sui processi che portano all'identificazione-differenziazione rispetto alla madre. Ritengo importante sottolineare che i romanzi di cui si parlerà secondo il mio parere pur descrivendo il ritorno simbolico alle madri, rientrano nella terza "categoria" dello studio sul materno, cioè quella in cui viene finalmente messa in discussione l'idealizzazione della figura materna. Vedremo come le figlie protagoniste di questi romanzi passano dall'adorazione del corpo materno come l'unico corpo d'amore, al tentativo di cancellare in sé ogni traccia della madre fino all'identificazione con lei. Una identificazione, però, basata sul rapporto non più idealizzato ma oggettivo con il corpo materno. Le figlie protagoniste arrivano alla conclusione che si tratta di un corpo sessuato e indipendente nella sua propria forma, un corpo che non funge più da oggetto ma diventa la portavoce di

2) Cfr. Irigaray 2006: 29.

una soggettività femminile nuova. L'idealizzazione del corpo materno è stata percepita da molte autrici come qualcosa di inaccettabile anche perché comportava e comporta tutt'ora l'impossibilità di riconoscere la sessualità femminile, insieme alle sue grandi potenzialità. Il corpo informe delle madri³ è quello che viene nascosto dentro i vestiti e imprigionato dalla funzione sociale della donna destinata solo a due ruoli, quello di moglie e di madre. Molte figlie protagoniste dei romanzi crescono con l'immagine di un corpo materno oppresso dal potere maschile, un corpo nascosto e dominato senza avere mai il diritto al proprio godimento o alla propria realizzazione. Questo modello della femminilità soffocata è vissuto dalle figlie come una minaccia diretta alla loro individualità soprattutto perché è spesso rafforzata dalle stesse madri che trasmettono alle figlie la paura del maschile, "una paura inventata dalle donne, insegnata alle donne da altre donne, paura della nostra vulnerabilità, della nostra impossibilità totale di chiuderci completamente."⁴ Perciò, finalmente accettare la madre come una persona e non come una funzione, insieme a tutte le ambiguità che l'amore materno per la sua natura porta con sé significa per le figlie eroine pacificarsi con il femminile e accettarlo come parte integrante di sé.

Il primo romanzo è quello di Francesca Sanvitale intitolato *Madre e figlia* e pubblicato nel 1980 Cambiando i punti di vista e la voce narrante, l'autrice disegna una storia di famiglia composta dalla madre Marianna e dalla figlia Sonia, abbandonate dall'uomo-padre illegittimo della protagonista. Marianna e Sonia combattono la povertà e la fame e vivono una vita solitaria e di esilio forzato interrotto solo saltuariamente

3) L'immagine Morantiana dalla raccolta *Lo scialle andaluso* e dall'omonimo racconto

4) Cfr. Cardinal 1984: 257.

dalle visite del padre, un uomo insensibile e noncurante. Sonia crescendo decide di occuparsi della madre dimostratasi incapace di staccarsi dal proprio passato e di prendersi cura della figlia.

Sonia dunque dedica la sua intera esistenza al compito di rendere la madre felice. Il secondo romanzo è quello di Slavenka Drakulić, tradotto in italiano col titolo *Pelle di marmo* in cui viene raccontata la storia di un rapporto conflittuale e pieno di silenzi tra una madre bellissima e attraente e una figlia scultrice che violentata dal patrigno lascia la città nativa e la madre, punendola con un silenzio protrattosi negli anni. La storia segue il ritorno della figlia nella casa materna dopo il tentativo di suicidio della madre avvenuto dopo aver visto la scultura del suo corpo fatta dalla figlia che in chiave erotica racconta la solitudine e la disperazione di tutte e due. Trovandosi corpo a corpo con la madre, la figlia ricostruisce i propri ricordi e si sente di nuovo unita a quel corpo che la perseguiva.

Il terzo e più recente romanzo è *L'amore molesto* di Elena Ferrante in cui con un andamento quasi da thriller viene descritto il viaggio della figlia Delia alla ricerca delle risposte sulla morte misteriosa della madre Amelia, viaggio che la porterà allo stesso momento anche a porsi le domande sulla propria esistenza e sul rapporto ambiguo che ha sempre avuto con la madre ma anche con la propria sessualità.

Quello che hanno in comune questi tre romanzi insieme all'identico nucleo tematico sembra appunto essere il rapporto problematico delle figlie protagoniste sia con la madre che con la propria sessualità. Il loro disagio si manifesta soprattutto nel rifiuto del proprio corpo e della propria femminilità. Questo rifiuto è condizionato, come abbiamo accennato prima dalla "prospettiva patriarcale come elemento deformante della

percezione materna”⁵ Tutte e tre le protagoniste crescono in un ambiente in cui la bellezza e la femminilità delle loro madri è minacciata e controllata da una figura maschile ingombrante. Le madri agli occhi delle figlie si dimostrano come esseri sottomessi, dominati dalla forza maschile e bloccati nel loro tentativo di svilupparsi come individui. Il padre di Delia è un uomo che si sente in costante pericolo per la bellezza della moglie. La costringe con vari divieti, maltrattandola anche per uno solo sguardo che le arriva da un altro uomo. Questo tipo di rapporto tra la forza e la debolezza costringe Delia di diventare la protettrice del corpo materno, colei che cerca di conservare questo corpo intatto per salvarlo dalla violenza paterna.

Sonia, la figlia illegittima, cresce invece osservando la madre intrappolata in un sentimento distruttivo d'amore per il padre che non si assumerà mai la responsabilità nei confronti della propria famiglia, avendone già costruito un'altra altrove. Marianna dimostra una debolezza nei suoi confronti e rimane intrappolata in questo sogno d'amore e di passione mai compiuto. Come madre e come donna, trascinata anche dai ricordi dell'infanzia e della sua famiglia aristocratica, di un padre premuroso e di un mondo ormai crollato, Marianna sembra completamente assente e incapace di guardare negli occhi la realtà e le fatiche e le crisi provate dalla figlia. Sempre dominata dal potere maschile, lei chiuderà un occhio anche sull'incesto avvenuto tra il proprio fratello e Sonia.

Dall'altra parte, anche la figlia protagonista di *Pelle di marmo* vedrà sua madre dipendere dall'attenzione maschile e da una costantemente fallita ricerca d'amore e di protezione. La figlia assisterà alle infinite scene d'abbandono della madre da parte dei suoi amanti, e anche a un aborto della madre.

5) Cfr. Marras 2008: 154.

Per non assomigliare a questo modello di femminilità, le figlie letterarie investono tutte le proprie energie nella negazione delle somiglianze con il corpo materno. Questo disperato tentativo di cancellare la madre in sé per cancellare una volta per sempre il modello della repressiva condizione della donna viene accompagnato dai forti sensi di colpa e dal bisogno di aiutare la madre nel recuperare quello che le manca:

Spesso, [...] le donne si sentono come se dovessero prima salvare la loro madre per poter lavorare sui propri problemi e maturano un senso di colpa, come se la tradissero nel tentativo di sciogliere quella simbiosi. In conseguenza di questo legame con la madre in una situazione dove il padre è al centro dell'ordine simbolico e sociale le donne si trovano così nel dilemma di restare legate a lei, nel suo amore, o autonomizzarsi ricercando il successo all'esterno, essendo come un uomo.⁶

Le nostre tre protagoniste pur scegliendo la via di uscita verso l'esterno si trovano intrappolate nei ricordi. Ognuna a modo sua cerca di proteggere la madre e di farle recuperare in qualche modo le parti mancanti. I sensi di colpa che ne derivano ostacolano la loro individuazione e ne bloccano la vita emotiva. Pur allontanandosi fisicamente dalle madri e cercando di cancellare ogni somiglianza con il corpo materno e con tutto ciò che esso rappresenta, sono costantemente perseguitate dalla loro presenza. Delia vive una vita solitaria combattendo l'immagine della madre che ritrova osservandosi nello specchio. Rifiuta ogni forma di femminilità non curando

6) Cfr. Sartori Ghirardini 2007: 45.

il proprio corpo, riducendo i suoi bisogni al minimo. Il corpo di Delia trasmette il disagio di essere anche attraverso l'incapacità di avvicinarsi al corpo altrui e nell'atto sessuale tradendo un gelo che sembra diventare il segno di una scissione avvenuta nella protagonista.

Lo stesso disagio di essere lo troviamo anche in Sonia che rifiuta la propria corporeità valutandola come una falsa e non valida riproduzione del corpo materno, da lei desiderato come l'unico corpo d'amore:

Succede che alcune volte, mentre cammino per la strada, vedo il suo passo, lo fermo con un impressionante tremito nelle vene: è lei. Fisso la vetrina del negozio, blocco quelle gambe che camminano: non è lei, *sono io che ripropongo ma ostacolo nella falsità la sua vera apparizione. Sono solo io.*⁷

Analogamente, anche la protagonista di *Pelle di marmo* si sente scissa, cercando senza successo di costruire in sé un altro individuo che non sia sua madre. Anche lei dimostra la stessa incapacità di accettare se stessa, perché anche “quando si osservava nello specchio, talvolta vedeva lei contenuta interamente in sé, come se l'avesse mangiata. Come una mela.”⁸ La madre ancora una volta rimane l'unico riferimento esistenziale. La figlia vive il suo corpo con lo stesso disagio di Delia e di Sonia come qualcosa che non le appartiene:

Come descrivere la sensazione di non esistere, di non avere corpo? Essere come estraniati da sé, da vedere nello specchio di fronte solo il riflesso di colei che si

7) Cfr. Sanvitale 1994: 5.

8) Cfr. Drakulić 1994: 123.

era guardata prima di me- curve, forme, ombre, che si agitano davanti agli occhi in modo tale da non poter vedere chiaramente te stessa.⁹

Dunque, come abbiamo visto ogni tentativo di stabilire un rapporto compatto con il proprio corpo è destinato al fallimento per i confini ormai inesistenti tra il corpo della madre e quello della figlia. Il vuoto emotivo e fisico che accompagna le figlie protagoniste nel loro tentativo di scappare dalla madre e di scegliere la strada dell'autonomia non porta i risultati che si sarebbero aspettati proprio per la mancanza dello spazio che le figlie dedicano a sé sentendosi in colpa per il destino delle loro madri e dei loro corpi. Dall'altra parte, anche ogni tentativo di annullare la madre diventa un fallimento perché il rinunciare all'amore per la madre "sradica [le figlie] dalla loro identità, dalla loro soggettività".¹⁰ Delia confesserà a se stessa l'inutilità del processo d'annientamento della madre in sé:

Tutto rifatto, per diventare io e staccarmi da lei. D'altro canto non avevo voluto o non ero riuscita a radicare in me nessuno¹¹.

La scelta di scappare dalla madre paradossalmente non porta la libertà desiderata ma fa scivolare le figlie in una specie di non-esistenza e di autoreclusione che assomigliano tanto a quella dell'Elisa di memoria morantiana¹²:

9) *Ibid*: 122.

10) Cfr. Irigaray 2006: 30.

11) Cfr. Ferrante 2006: 77.

12) Nel romanzo di Elsa Morante *Menzogna e sortilegio*, la protagonista Elisa vive isolata dal mondo scrivendo la cronaca della sua famiglia

Abituata ai nostri silenzi paralleli, come potevo dirle che la mia vita è un qualcosa di sottile e fragile che custodisco tra alte mura, nel costante timore che a qualcuno lo calpesti? Dovevo forse dirle come me ne sto stesa in camera mia mentre il vento solleva la tenda bianca e da lontano ho sempre l'impressione che sia lontano- giungono voci estranee, l'odore di pesce arrosto, il balbettio di un bambino, la voce chiara di una donna che chiede: Vuoi cenare?, la risposta fischiata dell'uomo...? Che io allora mi alzo e chiudo la finestra, perché ho l'impressione di essere una ladra, un fantasma che assorbe il calore delle loro voci già leggermente assonnate?¹³

Sono le parole della figlia di Pelle di marmo che dimostrano ancora una volta la sconfitta personale e l'impossibilità di vivere. Qual è dunque la possibile soluzione al problema delle protagoniste proposto dalle autrici? Non in tutti i casi, però nella maggior parte di essi, la soluzione è offerta dal ritorno all'ordine simbolico delle madri, nel tentativo di accettare la madre e di riscoprire, come abbiamo già accennato, la sua voce. Il ritorno alla madre può avvenire solo attraverso la ricostruzione della sua storia, stabilendo un dialogo, un corpo a corpo con lei. La malattia e la morte, paradossalmente, aiutano le figlie ad affrontare finalmente la madre e il suo corpo. Questo può sembrare incredibile, ma ha una sua logica interna, perché solo ammalato o morto il corpo della madre perde la funzione che ha assunto nella vita, solo in questo modo la paura del maschile profondamente radicata in esso sparisce. Delia, per esempio, torna al proprio passato

13) Cfr. Drakulić 1994: 146.

dopo la morte della madre, la protagonista di *Pelle di marmo* dopo il tentativo di suicidio della madre, nel momento in cui cioè la madre decide di liberare la propria esistenza da quella degli uomini. Simbolicamente questo atto è rappresentato dalle foto che la figlia trova nella casa materna dopo il suo tentativo di suicidio in cui sono state decapitate tutte le figure maschili. sottraendosi al potere maschile, la madre apre la strada al riconoscimento di una genealogia femminile e dell'importanza del riconoscersi reciproco tra donne. La figlia osservando le foto che la madre ha distrutto capirà che per lei l'ha fatto: togliendo a se stessa la sola cosa che possedeva - il suo corpo - dopo tutti questi anni, le ha infine detto che l'amava.¹⁴ La madre di Delia compie un atto simile. Da morta è stata trovata con addosso la biancheria intima – un regalo per il compleanno della figlia che potrebbe simboleggiare la scelta di “un vestito” nuovo, di una femminilità nuova, ma anche la sessualità ritrovata di Amalia, quella soffocata dal marito.

Le madri realizzano, appoggiando le figlie, la decostruzione della rappresentazione femminile realizzata dal patriarcato e in questo modo lasciano alle figlie la strada aperta per tornare a se stesse, al proprio corpo e alla propria identità, inserita in un ordine simbolico della madri. Anche Delia indosserà l'abito della madre e riuscirà “finalmente a identificarsi con lei, a riconoscersi come donna riconoscendo la madre”¹⁵ attraverso il significato simbolico attribuito al vestito materno. Disegnando i tratti della madre sulla propria carta d'identità, Delia finalmente riuscirà a dare forma al corpo materno, accettandone la fragilità e dimostrandole la gratitudine mancata:

14) Cfr. Drakulić 1994: 148.

15) Cfr. Chemotti 2009: 282.

Con un pennarello, mentre il sole mi scottava il collo, disegnai intorno ai miei lineamenti la pettinatura di mia madre. Mi allungai i capelli corti muovendo dalle orecchie e gonfiando due ampie bande che andavano a chiudersi in un'onda nerissima, levata sulla fronte. Mi abbozzai un ricciolo ribelle sull'occhio destro, trattenuto a stento tra l'arcatura dei capelli e il sopracciglio. Mi guardai, mi sorrisi. Quell'acconciatura antiquata, in uso negli anni Quaranta ma già rara alla fine degli anni Cinquanta, mi donava. Amalia c'era stata. Io ero Amalia.¹⁶

Anche la protagonista di *Pelle di marmo* commossa dal sacrificio materno, riuscirà a capire la madre, a vederla finalmente come una donna, come un essere umano con tutti i suoi difetti. L'identificazione che realizza con il corpo materno l'aiuta a tornare in sé e accettare finalmente il proprio corpo:

Quanto le somiglio ora che, immersa nell'acqua calda, quasi priva di peso, cerco le tracce del cambiamento, le prove dell'usura del tempo. Di nuovo l'antica certezza affiora: sono in lei, nella sua pelle, acquattata nelle sue viscere, sicura che le parole non possono rendere conto di questa unione, di questa osmosi di due esseri identici. Mi sembra di essere tanto vicina a me stessa che un nuovo spazio, un vuoto, si apre dentro di me. Sento in fondo al ventre un gradevole rimescolio, una dolce inquietudine, un desiderio amorevole raggomitato laggiù- il desiderio di un bambino.¹⁷

16) Cfr. Drakulić 1994: 171.

17) *Ibid.* 151.

Solamente Sonia non riuscirà a compiere questa identificazione-differenziazione che invece portano a termine le sue analoghe “amiche” letterarie. Rinunciando alla propria vita per curare la madre malata di tumore, Sonia non si stacca mai dal corpo materno, idealizzandolo e servendolo fino all'ultimo momento. Nonostante l'incapacità di combattere l'ombra materna, Sonia si dimostra cosciente della propria prigionia e riflette con amarezza sul peso dell'amore che prova nei confronti della madre:

Non era un caso stupefacente che la madre avesse avuto un tumore quando lei si era sposata e adesso che avrebbe dovuto iniziare una vita diversa il tumore tornasse? Non era il tempo pieno di circolarità e non era la madre stessa che la richiamava a sé con questo male? Non la stava defraudando, ancora una volta, di tutto per costringerla a vivere di lei? E contro il destino di essere senza alcuna ragione nel mondo, contro sua madre, c'era qualche cosa da fare?¹⁸

I loro due corpi, uniti ancora di più dal cancro della madre e dall'aborto di Sonia, sono talmente amalgamati che per la figlia sarà impossibile staccarsi dalla madre, come capita invece negli altri due casi. Infatti, in Sonia cresce la consapevolezza che anche quattro anni dopo la morte sua madre le impedisce di vivere e di liberarsi dalla loro diade complessa e ormai irreparabile:

Fu certa però che era stata la madre in persona a estrarla dal bel sogno e che lei stessa era d'accordo

18) *Ibid.*: 199.

con la madre morta perché niente di reale, anche se sognato, disturbasse il loro dolore e la loro irrealtà. Così riflettendo, insieme al dolore le ritornò l'odio perché ora come allora sempre la madre la strappava a forza da ogni cosa reale. Ma insieme all'odio tornò il rimorso che aveva ormai analizzato: dandole tutto di sé non era riuscita a darle mai un giusto sentimento umano.¹⁹

Dunque, anche nella morte la madre rimane un ostacolo tra Sonia e il mondo, tra lei e gli altri. Secondo Adalgisa Giorgio, Sonia continuerà a vivere “a life full of excesses” stabilendo tra sé e gli altri e tra sé e il proprio corpo “rigid boundaries in an exasperated search for self-sufficiency and control in at least some areas.”²⁰ Poiché nemmeno la morte della madre che fa da catalizzatore le offrirà la distanza necessaria per staccarsi da lei, come conseguenza le loro due esistenze saranno completamente annientate.

Parlare del materno nella letteratura comporta l'imbattersi anche nelle sue ombre che rappresentano un palpito invisibile del potere negativo che ostacola la figlia e la sua crescita, ma allo stesso momento significa anche stare corpo a corpo con una forza naturale che pur conservando ancora tanti tabù e tanti miti da smascherare rimane il dono più grande della vita e dell'amore.

19) Cfr. Sanvitale 1994: 201.

20) Cfr. Giorgio 2002: 138.

BIBLIOGRAFIA

- Sanvitale, Francesca, *Madre e figlia*, Torino, Einaudi, 1980.
- Ferrante, Elena, *L'amore molesto*, Roma, Edizioni e'ò, 2006.
- Drakulić, Slavenka, *Pelle di marmo*, Firenze, Giunti, 1994.
- Chemotti, Saveria, *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2009.
- Cardinal, Marie, *Le parole per dirlo*, Milano, Tascabili Bompiani, 1984.
- Diotima, *Il cielo stellato dentro di noi*, Milano, La tartaruga edizioni, 1992.
- Diotima, *L'ombra della madre*, Napoli, Languori, 2007.
- Scacchi, Anna (a cura di), *Lo specchio materno. Madri e figlie tra biografia e letteratura*, Roma, Luca Sassella, 2005.
- Morante, Elsa, *Opere*, Milano, Mondadori, 2001.
- Irigaray, Luce, *Il corpo a corpo con la madre*, in *Sessi e genealogie*, Milano, Baldini, 2006.
- Sartori Ghirardini, Diana, *Con lo spirito materno*, in Diotima 2007.
- Giorgio, Adalgisa (a cura di), *Writing mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, New York, Berghahn Books, 2002.
- Marras, Margherita, *Corporeità, femminile e femminismo in Disio di Silvana Grasso e nell'Amore molesto di Elena Ferrante*, in «Narrativa» , nuova serie, n.30, Paris, Presse Universitaires de Paris Ouest, 2008, pp. 151-165.

TRADUCCIÓN Y REPRESENTACIÓN DE UNA FEMINIDAD QUE NO SIEMPRE EXISTIÓ: EL MITO DE LAS SIRENAS

Pedro Luis Ladrón de Guevara
Universidad de Murcia

La imagen de la sirena actual, desde la sirenita de Andersen reconvertida por Disney, a la cinematográfica 1, 2, 3...*Splash*, interpretada por la actriz de sinuosas curvas Daryl Hannah, aparece como la representación de una feminidad sensual y, al mismo tiempo recatada, ya que al ser pez de cintura para abajo, no tiene ni sexo ni insinuantes y largas piernas. A ello habría que añadir el hecho de que una larga cabellera permite cubrir los senos.

En la pintura de finales del siglo XIX y principio del XX encontramos cuadros que mayoritariamente fijan la iconografía que hoy tenemos de la sirena: el pintor francés Leon Belly (1827-1877) representa a las sirenas como mujeres desnudas que atraen a Ulises; el suizo Arnold Böcklin (1827-1901) pinta *Sirenas* como pájaros de cintura para abajo pero sin alas (a otra de sus pinturas, *Im Spiele der Wellem*, dedicó Guido Gozzano la homónima poesía que comienza “Entre las sirenas que Boecklin arrojaba / al furor de las verdes olas...”; Frederick Leighton (1830-1896) en *El pescador y la sirena* ésta surge del agua para abrazarse provocativa al pescador que parece dormir con sus músculos relajados. Arthur Hacker (1858-1919) presenta la sirena fuera del agua y con piernas. Para Herbert James Draper (1863-1923), en *Ulises y las sirenas* (1909), éstas acosan al héroe y aparecen en el mismo cuadro con dos formas, unas son mujeres con piernas y otras tienen cola de pez. Curioso el caso de John Wiliams Waterhouse

(1849-1917) que pinta varios cuadros con presencia de sirenas: voladoras en *Ulises y las sirenas*, de 1891; tocando la lira en *La sirena*, de 1900, con escamas bajo las rodillas mientras el marinero aterrado se ahoga en el agua; y una tercera obra, *La sirena (mermaid)*, donde ésta, con cola de pez, aparece peinándose. También podríamos citar a Edvard Munch, *The Lady from the Sea* (1896), la escultura *La sirenita* de Edvard C.J.Eriksen (1913) o la de Paul Delvaux, *Sirena en luna llena* (1940)

Pero no siempre la sirena fue una mujer-pep, en la mayoría de los casos citados es una iconografía muy alejada de la que nos aparece en el mundo clásico griego y latino. El tema “Odiseo y las sirenas” los encontramos, por ejemplo, en el *stamnos* de Vulci (480-460 a.C.), vaso griego panzudo con dos asas horizontales [British Museum, inv. E 44] o la cratera de Paestum (340-320 a.C.) [Berlín, Staatliche Museen, Antikensammlung inv. V.I.4532], en ellos aparecen las sirenas con alas, plumas y patas de aves, la mayoría de ellas sostiene algún instrumento musical para resaltar la armonía de su canto. En una urna etrusca de Volterra (150 a. C.) [Museo Archeologico di Firenze] las encontramos con forma de mujer que sostienen instrumentos musicales con las manos. En la Edad Media aparecen como pájaros, e incluso, con dos colas en capiteles de claustros y en el mosaico del pavimento de la catedral de Otranto (1163-1165). Como pájaros con patas y colas lo encontramos siglos más tarde en el fresco de Annibale Carracci *Ulises y las sirenas* en el Camerino del Palacio Farnese (1595-1597). Pero veamos los textos que aluden a las sirenas en la literatura italiana.

1. ORÍGENES EN EL MUNDO GRECO LATINO

De todos es conocida la presencia de las sirenas en el canto XII de la *Odisea*¹, allí Circe advierte a Odiseo del peligro que suponen: “Lo primero que encuentres en ruta será a las Sirenas, / que a los hombres hechizan venidos allá” (XII, vv.39-40). La capacidad de hechizar, de seducir y embrujar a los hombres es una cualidad que nuestra cultura ha asignado ancestralmente a las mujeres (Eva embelesa a Adam para comer el fruto prohibido, y Herodías conseguirá, a través de la influencia de su hija Salomé sobre Herodes, la cabeza de San Juan Bautista, seducción muy patente en la obra de Oscar Wilde). Pero para ejercer su poder es necesaria la ingenuidad del hombre que fácilmente se deja engañar: “Quien incauto / se les llega y escucha su voz, nunca más de regreso / el país de sus padres verá ni la esposa querida” (XII, vv.40-42), dice Circe, que considera a las sirenas “magas” en el verso 56. El instrumento de seducción y de perdición es la voz, la melodía armoniosa de su canto. La voz como medio de convicción y de destrucción: “Con su aguda canción las Sirenas lo atraen y le dejan / para siempre en sus prados; la playa está llena de huesos/ y de cuerpos marchitos con piel agostada” (XII, vv.44-46).

El fuerte viento sopla y pasa por las oquedades de las rocas, el sonido que produce se asocia al inminente naufragio de los barcos que se acercan en exceso a la costa y que naufragan a causa de las corrientes que los empujan hacia las mortíferas rocas que conforman el litoral. Parece evidente que las representaciones que describe Homero tienen que ver más con los buitres carroñeros que se comen los cadáveres de

1) Homero, *Odisea*, Madrid, Madrid, Biblioteca Gredos RBA, 2006, pp.191-205.

los marineros ahogados, que con una feminidad mostrada impúdicamente en sus carnes a los solitarios marineros.

La voz de la sirena, su canto, no es el graznido desagradable del ave carroñera (“gozarás cuando dejen oír su canción las Sirenas” le anuncia Circe a Ulises, XII, v.52), sino una hermosa melodía (“voz que en dulzores de miel de los labios nos fluye”, XII, v.187) falsamente presentada por ellas mismas como llena de conocimiento (“Quien la escucha contento se va conociendo mil cosas”, XII, v.188). Nada cuentan las sirenas a Ulises, pues la palabra de éstas es puro canto, “dulcísima voz” (XII, v.192) nos dice él héroe, y al dejarlas atrás, él mismo nos habla de voz y canto (“y no más se escuchaba / voz alguna o canción de Sirenas”, XII, vv.197-198), sin que haya adquirido ningún nuevo conocimiento.

Siguiendo la tradición clásica, Apolonio de Rodas (295-210 a.C.), en *Argonáuticas*², nos las muestra con sus características homéricas, esto es, con dulce y armónico canto (“Y en seguida avistaron la hermosa isla de Antemósea, donde las armoniosas Sirenas, hijas de Aqueloo, hacían perecer con el hechizo de sus dulces cantos a cualquiera que cerca echara amarras”, IV, 891-895). En Apolonio, a diferencia de Homero, las sirenas no sólo atraen a los marineros que se lanzan por la borda, como le ocurría a Butes:

Pero, aun así, el noble hijo de Teleonte, Butes, el único entre sus compañeros, se adelantó y de su pulido banco saltó al mar, fascinado en su ánimo por la armoniosa voz de las sirenas, y nadaba entre el borbollante oleaje, para alcanzar la orilla, el desdichado. En verdad que al instante allí mismo le hubieran privado del regreso, pero

2) Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, Canto IV, Madrid, Biblioteca Gredos, 2007, pp.300-301.

compadeciéndose de él la diosa Cipris, protectora de Érice, le arrebató aún en medio de torbellinos y lo salvó, acudiendo benévola, para que habitase el cabo Lilibeo (IV, vv.912-920).

sino que también hechizan a aquellos que llegan a desembarcar en la isla, como les hubiera ocurrido a los compañeros de Orfeo si éste no hubiera anulado la voz de la sirena con su propia música. Si Homero había usado la treta de la cera en los oídos de Odiseo-Ulises, Apolonio se sirve del mítico canto del hijo de Eagro:

Y ellos desde la nave ya se disponían a echar las amarras sobre la orilla, si el hijo de Eagro, el tracio Orfeo, tendiendo en sus manos la lira Bistonía, no hubiera entonado la vivaz melodía de un canto ligero, a fin de que sus oídos zumbasen con la ruidosa interferencia de sus acordes. Y la lira superó su voz virginal (IV, 903-910).

Apolonio las presenta como mujeres-aves, tal y como aparecen en la iconografía griega, aves carroñeras al acecho de sus futuras víctimas:

Mas entonces eran por su aspecto semejantes en parte a aves y en parte a doncellas. Siempre al acecho desde una atalaya de buen puerto, ¡cuántas veces ya arrebataron a muchos el dulce regreso, consumiéndolos de languidez! Sin reparo también para éstos emitieron de sus bocas una voz de lirio” (IV, vv.895-903).

Observamos cómo la maravillosa voz de la sirena no se considera una cualidad, sino un instrumento de engaño, tal y como la belleza y el adorno femenino se presentan en la literatura misógina: como instrumentos para engatusar al hombre, a pesar de que para Platón (427-347 a. C.), en el capítulo X de la *República*, las sirenas eran las encargadas de crear la armonía que mueve el huso:

En cuanto al huso mismo, giraba sobre las rodillas de la Necesidad; en lo alto de cada uno de los círculos estaba una sirena que giraba junto con el círculo y emitía un solo sonido de un solo tono, de manera que todas las voces, que eran ocho, concordaban en una armonía única.³

Ovidio (43 a.c-17d.c.), en el libro V de *Metamorfosis*⁴, las presenta como seres alados, con plumas y patas de ave, pájaros de cintura para abajo y mujer en la parte superior. Se las mantiene con su mitad humana para que puedan conservar su hermosa voz llena de fuerte musicalidad y se del otorga alas y plumas para poder sobrevolar los mares en busca de la diosa:

A vosotras, Aqueloides, ¿de dónde os vienen esas plumas y patas de ave, siendo así que vuestro rostro es de doncella? ¿Es acaso porque cuando Proserpina cogía flores primaverales os encontrabais entre sus acompañantes, sabias Sirenas? Vosotras la buscasteis en vano por el mundo entero, y entonces, para que también los mares

3) Platón, *República*, capítulo X, 617b, Madrid Biblioteca Gredos, 2007.

4) Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, Libro V, Madrid, Biblioteca Gredos, 2008, p.141.

conocieran vuestro pesar, deseasteis poder posaros sobre las olas apoyadas en los remos de unas alas, y los dioses os fueron propicios y visteis cómo vuestros miembros se tornaban dorados con el súbito aparecer de unas plumas. Pero, para que vuestra musicalidad, destinada a deleitar los oídos, y las dotes eximias de vuestra boca no perdieran el uso de la voz, subsistieron vuestras caras de doncellas y vuestra voz humana (Lib.V, 512-562).

La sirena en Ovidio es una figura con características positivas: llenas de sabiduría, ayudadas por los dioses, tienen alas doradas y una voz que deleita los oídos, sin que hubiera en su canto ninguna alusión al engaño o a la seducción mortal. Considera verdad, y no es engaño, el aspecto homérico del conocimiento, pues las define “sabias”.

Es significativo que la imagen literaria de la sirena, en el mundo clásico, no esté ligada a la belleza, como parece dominar tanto en la pintura de los dos últimos siglos como en el cine, sino en el canto, el engaño y la sabiduría.

Especial atención tendría la referencia a las sirenas para aludir a la ciudad donde mitológicamente fue enterrada la sirena Partenope, Nápoles, la ciudad partenopea.

2. DESCRIPCIÓN FÍSICA

Pocas son en la literatura italiana las descripciones físicas de la sirena. Dante la presenta en el Purgatorio. Se las considera responsables de que los marineros no lleven a cabo su deber y de querer impedir el camino a Ulises. Balbucea, con una cierta mirada maligna y superticiosa y los pies deformes:

mi venne in sogno una femmina balba,
ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta,
con le man monche, e di colore scialba.

Io la mirava; e come 'l sol conforta
le fredde membra che la notte aggrava,
così lo sguardo mio le facea scorta
la lingua, e poscia tutta la drizzava
in poco d'ora, e lo smarrito volto,
com'amor vuol, così le colorava.

Poi ch'ell'avea 'l parlar così disciolto,
cominciava a cantar sì, che con pena
da lei avrei mio intento rivolto.

«Io son», cantava, «io son dolce serena,
che ' marinari in mezzo mar dismago;
tanto son di piacere a sentir piena!

Io volsi Ulisse del suo cammin vago
al canto mio; e qual meco s'ausa,
rado sen parte; sì tutto l'appago!». ⁵

Torquato Tasso, en la *Gerusalemme liberata*, presenta en el río (es ya animal acuático y fluvial) a una “mágica larva”, no a una auténtica sirena por su juventud, y la describe hasta donde el pudor lo permite, con melena rubia y rostro y pechos de doncella. Nada dice de su parte inferior, aunque sí habla de su semejanza con las que habitan el mar Tirreno, el mar que baña Nápoles.

Il fiume gorgogliar fra tanto udio
con novo suono, e là con gli occhi corse,
e mover vide un'onda in mezzo al rio

5) Dante Alighieri, “Purgatorio” en *La Commedia secondo l'antica volgata*, edición de G. Petrocchi, Florencia, Casa Editrice Le Lettere, 1994, canto 19, vv.7-24.

che in se stessa si volse e si ritorse;
e quindi alquanto d'un crin biondo uscio,
e quindi di donzella un volto sorse,
e quindi il petto e le mammelle, e de la
sua forma infin dove vergogna cела.

Così dal palco di notturna scena
o ninfa o dea, tarda sorgendo, appare.
Questa, benché non sia vera sirena
ma sia magica larva, una ben pare
di quelle che già presso a la tirrena
piaggia abitàr l'insidioso mare;
né men ch'in viso bella, in suono è dolce,
e così canta, e 'l cielo e l'aure molce: ⁶

Baldasar Castiglione, en *Il libro del Cortegiano*, en la descripción de alguien ingrato y traicionero, aparte de tener ojos de ángel y corazón de serpiente, le añade características que se le presuponen a las sirenas para atraer a los hombres: ojos, sonrisa, semblante y modos de sirena, aunque sin especificar cuales son éstos:

“Io,” disse, “vorrei esser giudice con autorità di poter con ogni sorte di tormento investigar di sapere il vero da' malfattori; e questo per scoprir gl'inganni d'una ingrata, la qual, cogli occhi d'angelo e cor di serpente, mai non accorda la lingua con l'animo e con simulata pietà ingannatrice a niun'altra cosa intende, che a far anatomia de' cori: né se ritrova così velenoso serpe nella Libia arenosa, che tanto di sangue umano sia vago, quanto questa falsa; la qual non solamente con la

6) Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, edición de L. Caretti, Milán, Mondadori, 1988, canto XIV, estrofas 60 y 61.

dolcezza della voce e meliflue parole, ma con gli occhi, coi risi, coi sembianti e con tutti i modi è verissima sirena.⁷

Manzoni, en *Promessi sposi*, cuando nos habla de los amplios conocimientos de don Ferrante, pone como ejemplo de ello su capacidad para describir las costumbres y formas de las sirenas, sin contarnos tampoco cuales fuesen éstas:

Don Ferrante, sapeva a tempo trattenere una conversazione ragionando delle virtù più mirabili e delle curiosità più singolari di molti semplici; descrivendo esattamente le forme e l'abitudini delle sirene e dell'unica fenice; spiegando come la salamandra stia nel fuoco senza bruciare [...] e altri de' più maravigliosi segreti della natura.⁸

Algo parecido ocurre con *La peccatrice* de Giovanni Verga, que se nos presenta con sonrisa y “posición de sirena” (“Ella, nella sua positura da sirena, lo fissava sempre senza parlare”), sin que aclaren su significado, aunque podamos intuir su carácter seductivo:

La fata si curvò mollemente verso di lui, e gli posò le braccia sulle spalle... poi lo sollevò lentamente, con quell'abbandono inimitabile e seducente che le era particolare; e guardandolo sempre col suo sorriso da

7) Baldasar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, edición de A. Quondam y N. Longo, Milán, Garzanti, 1981, Libro 1, sección 9.

8) Alessandro Manzoni, *Promessi sposi* (1840), en *Tutte le opere di A. Manzoni*, edición de A. Chiari y F. Ghisalberti, vol. II, t. I, Mondadori, 1958, capítulo 27.

sirena gli sussurrò, quasi sulle labbra colla sua voce più bella e più carezzevole⁹

Donde si hay unanimidad es en la descripción de la melana rubia. Camillo Boito escribe:

Nuotando ora lesto, ora tardo, m'ero allontanato bene dalla riva [...] Mi pareva di entrare nell'infinito. Cacciavo sotto il capo con gli occhi aperti per vedere il verde diafano, di una gradazione così delicata, così gentile, che avrei voluto sprofondarmici dentro, sicuro di trovare al fondo del colore smeraldino una sirena bionda. Bevevo l'acqua salata¹⁰.

También será rubia la de la carroza representativa de la sirena partenopea que aparece en *Il carnevale di Napoli* de Matilde Serao:

Ogni tanto, uno dei grandi carri appariva: era la Sirena Partenopea, una immensa donna rosea, dalla criniera bionda, dalle gigantesche forme di cartone colorato, il cui corpo finiva nelle onde azzurre, una Sirena che si trascinava dietro un carro pieno di uomini travestiti da aragoste, da ostriche, da carpioni, da cefali.¹¹

9) Giovanni Verga, *Una peccatrice*, Milán, Mondadori, 1965, cap.7.

10) Camillo Boito, "Quattr'ore al lido" in *Nuove storielle vane*, edición de R. Bertazzoli, Milán, Garzanti, 1990.

11) Matilde Serao, "Il carnevale di Napoli" en *Il paese di Cuccagna*, edición de Cattaneo, Milán, Garzanti, 1981.

Será en el ensayo sobre humorismo donde Luigi Pirandello presente a la sirena como mujer en su parte superior y como pez de cintura para abajo:

«L'Antichità costrinse serenamente le forme nell'armonia del finito». Ecco una sintesi. Tutta l'antichità? Nessun antico escluso? «Il Ciclope o lo Gnomo, le Grazie o le Parche». E non anche le Sirene, metà donne, metà pesce? ¹²

La sirena es puro canto, algo intangible e incapaz de ser descrito. Su atracción, el miedo que provoca, se lo debe en parte a no tener representación física, es una sombra que se extiende por el subconsciente.

3. CARACTERÍSTICAS DE LAS SIRENAS

3.1. Capacidad de hechizar y seducir

El poeta toscano Cecco D'Ascoli, en su obra *L'Acerba*, que daría título, sin el apóstrofo, a la famosa revista fundada por Papini y Soffici (*Lacerba*), utiliza a las sirenas para enseñar a desconfiar. El canto de la sirena embriaga e incita al sueño, crea el deseo de dormir junto a ella, lo que antepone su feminidad y su sexualidad a la belleza de su voz. La confianza depositada en ella lleva a la muerte. La pone como ejemplo de aquellos que utilizan buenas palabras y luego apuñalan por la espalda, por lo que es bueno desconfiar de aquellos que embaucan con su voz. Para Cecco la sirena es una mujer deseable físicamente:

12) Luigi Pirandello, "L'Umoreismo", en *Saggi, poesie, scritti varii*, edición de M. Lovecchio-Musti, Milán, Mondadori, 1973, parte 1, sec.2.

Canta sì dolcemente la sirena,
Che chi la intende dolce fa dormire,
Sin che l'uom prende e con seco lo mena,
Forte il costringe di giacer con lei;
Languendo, per amor par che sospire,
Poi lo divora con li denti rei.
Così, con la dolcezza della vita,
Inganna lo nemico l'alma nostra
Fin che la mena alla morte infinita.
Così fa l'uomo falso nel suo canto,
Che con la lingua miele ti dimostra,
E dietro poi ti punge in ogni canto.
Chi non si fida, non riceve inganno,
E il senno fa gran pena dopo il danno.¹³

Torquato Tasso, en la *Gerusalemme Liberata*, nos cuenta que la mujer usa todo tipo de artimañas para conseguir que el hombre caiga en sus redes, pero para ello no necesita los grandes poderes de Circe, quien transformó en cerdos a los compañeros de Ulises, o los de la maga Medea, quien durmió al dragón para que Jasón conquistase el vellocino de oro, sino un poder más sutil pero no por ello menos poderoso, la voz. La mujer, al igual que la sirena, con su voz-canto consigue hipnotizar a los hombres. Sutilmente, al ponerla junto a Circe y Medea, considera en cierto sentido a la sirena, maga y hechicera, al mismo tiempo que comparte con la mujer su capacidad de engatusar con la palabra:

Quinci vedendo che fortuna arriso
al gran principio di sue frodi avea,

13) Cecco D'Ascoli (pseudónimo de Francesco Stabili) *L'Acerba*, edición de A.Crespi, Ascoli Piceno, 1927, libro 3, capítulo 11, estrofas 3-5.

prima che 'l suo pensier le sia preciso,
dispon di trarre al fin opra sì rea,
e far con gli atti dolci e co 'l bel viso
più che con l'arti lor Circe o Medea,
e in voce di sirena a i suoi concenti
addormentar le più svegliate menti.

Usa ogn'arte la donna, onde sia colto
ne la sua rete alcun novello amante;
né con tutti, né sempre un stesso volto
serba, ma cangia a tempo atti e sembiante.
Or tien pudica il guardo in sé raccolto,
or lo rivolge cupido e vagante:
la sferza in quegli, il freno adopra in questi,
come lor vede in amar lenti o presti¹⁴

De igual modo sutil, Ariosto, en el *Orlando furioso*,
había relacionado anteriormente a la maga Morgana y Alcina
con la presencia de las sirenas, asociándolas al engaño:

Alcina i pesci uscir facea de l'acque
con semplici parole e puri incanti.
Con la fata Morgana Alcina nacque,
io non so dir s'a un parto o dopo o inanti [...]
Guardommi Alcina; e subito le piacque
l'aspetto mio, come mostrò ai sembianti:
e pensò con astuzia e con ingegno
tormi ai compagni; e riuscì il disegno.
Ci venne incontra con allegra faccia,
con modi graziosi e riverenti,
e disse: «Cavallier, quando vi piaccia

14) Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, Mondadori, Milán, 1988, canto IV, estrofa 86-87.

far oggi meco i vostri alloggiamenti,
io vi farò veder, ne la mia caccia,
di tutti i pesci sorti differenti:
chi scaglioso, chi molle e chi col pelo;
e saran più che non ha stelle il cielo.
E volendo vedere una sirena
che col suo dolce canto acheta il mare,
passian di qui fin su quell'altra arena,
dove a quest'ora suol sempre tornare».¹⁵

En el siglo XVII Marino, que tenía en alta consideración a la sirena por ser el canto por excelencia, la presenta en *Adone* como traicionara y falsa ("Sirena, iena, che con falsa voce / e con canto mortale altrui tradisce"¹⁶) y como maga o hechicera en *Dicerie sacre*, al referirse a Claopatra y su fuerte poder de convicción. No nos presenta a la reina de Egipto como mujer astuta e inteligente, defensora de su reino frente a la potencia del Imperio Romano, sino como una mujer que seduce primero a Cesar y después a Marco Antonio, atribuyéndole poderes de maga o sirena, pues para Marino ambas pueden tener las mismas cualidades negativas. Claopatra no mantiene su poder e influencia con el físico, sino con la palabra:

Di Cleopatra la bella in gravissime istorie si ricerca per qual cagione prima Cesare e poi il figlio di Pompeo invaghisse e finalmente Marcantonio così follemente del suo amore innebriasse ch'egli con fine miserabile venne a chiuderne i giorni suoi. Non fu tanto (scrivono) la luce della bellezza che gli occhi de' riguardanti di meraviglia

15) Ludovico Ariosto, *Op. cit.*, canto 6, estrofas 38-40.

16) Giovan Battista Marino, "Adone" in *Tutte le opere di G.B.Marino*, edición de G.Pozzi, Milán, Mondadori, vol. II, 1976, canto 3, estrofa 4,

abbagliava, quanto la forza soave della scorta e faconda lingua, la quale a guisa di ben temperato stromento con tanta festa e prontezza a suo senno moveva, che con l'ambrosia delle parole, col sale delle facezie, col zucchero della grazia e dell'arguzia nel parlare, quasi Sirena o Maga, gli ascoltatori stupefatti in tenace rete incatenava di straordinaria dolcezza.¹⁷

Carlo Goldoni, al que tanto parecía gustarle contar con la presencia en sus obra de personajes misóginos (podríamos recordar la obra *La locandiera*) hace exclamar a Zanetto, en *I due gemelli veneziani*: “Matrimonio.. peso qua, peso là, peso alla borsa, peso alla testa... Donne... sirene, strighe, diavoli. // Ih, che imbroggio maledetto”¹⁸, colocando despectivamente a las mujeres como seres diabólicos y sirenas, o lo que es lo mismo, llenos de maldad y con la capacidad de hechizar.

Giovanni Verga asocia a las sirenas con la magia, especialmente para referirse a determinadas mujeres (“si mette allo specchio donna per sortirne silfide... maga... sirena... ”)¹⁹ que nadan quieren saber del amado (Sirena! maliarda! che mi aveva inebbriato coll'amore, ed ora mi attossicava colla gelosia!)²⁰. Igualmente D'Annunzio alude a los encantos de la antigua sirena (“ogni suono udito segretamente dall'orecchio dei poeti, gli incanti dell'antica sirena, ella fingeva. Una ed

17) Giovan Battista Marino, *Dicerie sacre e la Strage de gl'Innocenti*, edición de G.Pozzi, Turín, Einaudi, 1960, Diceria 2, parte 2.

18) Carlo Goldoni, “I due gemelli veneziani”, acto 1º, escena 19, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, edición de G.Ortolani, Milán, Mondadori, 1935-1958.

19) Giovanni Verga, *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale*, Mondadori, Milán, 1970, capítulo 1.

20) Idem., *Eva, op. cit.*

innumerevole, labile ed imperitura, ella comprendeva in sé tutti i linguaggi della Vita e del Sogno”).²¹

3.2. Portadoras de muerte

La consecuencia del hechizo de las sirenas no se limita al dolor del enamorado sino que en muchos casos acarrea la muerte, tal y como se le advirtió a Ulises. Massimo D’Azeglio recuerda como seducen a sus víctimas, se adueñan de su voluntad y las matan (“Ella deve sapere, signor lettore, che l’aria cattiva seduce con dolcezza le sue vittime per impadronirsene ed ucciderle, come appunto facevano le Sirene”) ²². D’Annunzio insistirá sobre su mortandad, y asocia su voz a la de la muerte: (“Una sirena è sul mare. La nave può perire” ; “O Principe del Mare, ed obliavi / che tutte le sirene hanno la voce / della morte?”)²³, recordando que el canto de las sirenas trae consigo la desgracia y la muerte de los marineros:

Non odi? Le acque destate un fremito
recano lungo; su ‘l vento palpita
un’ala di canto. Stanotte
le sirene cantano su ‘l mare.
A quale nave smarrita cantano?
Al lor periglio qual prora traggono?
I nauti son pallidi quando
le sirene cantano su ‘l mare. ²⁴

21) Gabriele D’Annunzio, *Trionfo della morte*, recogido en *Prose di romanzi*, edición de A. Andreoli, vol.I, Milán, Mondadori, 1988, libro 5.

22) Massimo D’Azeglio, *I miei ricordi*, edición de G.Torelli, Turín, Einaudi, parte 2, capítulo 5.

23) Gabriele D’Annunzio, *La nave*, recogido en *Tragedie, sogni e misteri*, Milán, Mondadori, 1968-1980, prólogo y 2º episodio.

24) Gabriele D’Annunzio, “Canto dell’Ospite”, composición 5, de *Canto Novo*, recogido en *Versi d’amore e di gloria*, edición de A.Andreoli y N.Lorenzini, vol.I,

3.3. Pura voz, canto y armonía

Dante Alighieri, en el “Paraíso” compara el extasiante canto que escucha con el canto de las sirenas y el de las musas. Aunque éstos son inferiores, son el máximo punto de comparación al que puede recurrir para resaltar la magnificencia del alto nivel musical de que goza el Paraíso:

Sì tosto come l'ultima parola
la benedetta fiamma per dir tolse,
a rotar cominciò la santa mola;
e nel suo giro tutta non si volse
prima ch'un'altra di cerchio la chiuse,
e moto a moto e canto a canto colse;
canto che tanto vince nostre muse,
nostre serene in quelle dolci tube,
quanto primo splendor quel ch'e' refuse.²⁵

Petrarca, en el *Canzoniere*, relaciona la voz de la amada con el canto de las sirenas. El amado se muestra angustiado y atormentado, aunque no se arrepiente del dolor que la dicha comporta. Dado que el amor es una excesiva luz y una hermosa música, el poeta debería haber cerrado los ojos y tapado los oídos (como hiciera Ulises). Considera la voz de la amada un canto de sirena, que atrae y que condena al mismo tiempo:

Mondadori, Milán 1982, vv.9-16.

25) Dante Alighieri, “Paradiso” en *op.cit.*, canto 12, vv.1-9.

Così di ben amar porto tormento,
et del peccato altrui cheggio perdono:
anzi del mio, che devea torcer li occhi
dal troppo lume, et di sirene al suono
chiuder li orecchi; et anchor non me 'n pento,
che di dolce veleno il cor trabocchi.²⁶

Poliziano sigue la línea marcada por Petrarca, al comparar la voz de amada al canto de la sirena. El enamorado, al no ser ya correspondido, muestra su dolor y se considera un náufrago lanzado irremisiblemente contra las hirientes rocas de la costa. La amada (como la sirena) es al mismo tiempo causa de deleite y de destrucción, y por ello su voz será considerada maldita:

Innamorato son d'una fanciulla,
ch'a' giubilei si vede alcuna volta,
sì che arte o preghi con lei non val nulla;
invidia e gelosia me l'hanno tolta,
però senza speranza di ricolta
mi veggio avere il campo seminato.
Se talor cerco di vederla un poco
o di pigliar del canto suo diletto
per amorzar alquanto il crudel foco,
ogni cosa mi par pien di sospetto.
O canto di sirena maledetto
che fra sì duri scogli m'hai tirato!²⁷

26) Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edición de M. Santagata, Milán, Mondadori, 1996, composición 207, vv.79-84.

27) Angelo Poliziano, *Rime*, edición de D. Del Corno Branca, Florencia, Accademia della Crusca, 1986, composición 107, versos 3-14.

La amada convertida en monstruo marino, en alegre sirena que goza de la desesperación y de la perdición del enamorado que no puede resistir su encanto, la encontramos en la “Egloga Pescatoria – Licone” de Giuseppe Parini. Poco importarán las dolorosas palabras del enamorado, pues son en vano y surten el mismo efecto que el choque de las olas sobre las rocas de la costa:

Dunque, Ninfa crudel, dunque a' miei versi
non vuoi porgere orecchio, e vuoi ch'io pèra
con tanto pianto onde il mio volto aspersi?

Ben di natura sì maligna e fiera
son pesci in mar fra i ceti e le balene,
che allor senton piacer quand'uom dispera.

Ben cantan più gioconde le sirene,
mentre s'avveggon che l'incauto pino
allettato dal canto a lor sen viene.

E va tanto correndo il bue marino
sopra 'l veloce notator, che 'l vede
provar nell'acque l'ultimo destino.²⁸

Para Boccaccio, la sirena es pura voz, hasta el punto que tanto hombres como mujeres son considerados sirenas si su canto es excelso. En el *Filocolo* no duda en aplicar dicho término a quien posee una hermosa voz (“e con la bellezza degli sfavillanti occhi e con la dolcezza del mio parlare, per lo quale meritali Sirena essere chiamata”).²⁹

28) Giuseppe Parini, “Alcune poesie di Ripano Eupilino” en *Opere*, edición de Ettore Bonora, Milán, Mursia, 1979, composición 92, p.65.

29) Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, edición de A.E.Quaglio, en *Tutte le opere*, vol.I, Mondadori, Milán, Libro 5, 23.

Igualmente ocurre con Marino, para el que la sirena es especialmente voz, que no duda en calificar de angelical (“In virtù di sua voce ei si dà vanto, / celeste cigno, angelica sirena”³⁰). La sirena es el canto mismo, por lo que el poeta es hijo de la sirena (“Ch’io mi sia figliolo della Sirena nol nego, anzi me ne vanto”)³¹, y por ello no es de extrañar que la sirena esté presente en la composición dedicada a una cantante (“quest’angeletta / è sirena del cielo o de la terra, / che sì col canto e co’ begli occhi alletta?”)³². Voz, armonía, rui señor, canto y sirena, aparecen interrelacionados en Marino (“Cigno che canti, rossignuol che plori, / musa o sirena che d’amor sospiri, / aura o ruscel che mormori tra’ fiori, / angel che mova il plettro o ciel che giri, / non di tanta dolcezza inebria i cori, lega i sensi talor, pasce i desiri, / con quanta la mirabile armonia / per l’orecchie al garzone il cor ferìa”)³³, siendo la sirena la voz por antonomasia no es de extrañar que el rui señor sea la sirena de los bosques:

Ma sovr’ogni augellin vago e gentile
che più spieghi leggiadro il canto e ‘l volo
versa il suo spirto tremulo e sottile
la sirena de’ boschi, il rossignuolo,
e tempra in guisa il peregrino stile
che par maestro del’alato stuolo.³⁴

30) Giovan Battista Marino, *Adone*, op. cit., canto 16, estrofa 128.

31) Giovan Battista Marino, *La Sampogna*, edición de V. De Maldé, Guanda Editore, Parma, 1993, carta 4.

32) Giovan Battista Marino, “Alle Intelligenze in loda d’una bella cantatrice”, en *Rime amorose*, edición de O. Besomi y A. Martini, Panini, Módena, 1987, composición 35, vv.9-11.

33) Idem., canto 7, estrofa 94.

34) Giovan Battista Marino, *Adone*, op. cit., canto 7, estrofa 32.

Leopardi, en *Zibaldone di pensieri*, nos habla del canto de las sirenas como su única cualidad susceptible de ser recordada (“a’ tempi d’Omero vecchio già gli diletta vano i lussi d’Alcinoo, le delizie di Calipso, i piaceri di Circe, i canti delle Sirene”).³⁵ Y Parini, en su oda al músico Sacchini, llamará a las cantantes deseosas de ganar dinero, “avaras sirenas”, por las condiciones económicas que exigían (“E le avarie sirene / Gravi a l’alme sperarò impor catene”).³⁶

Pascoli asocia las sirenas al canto, de modo que las cita en la composición dedicada al músico Rossini (“Ma quanto / ella vedeva, ell”³⁷ a voleva, piena / di meraviglia, e lo chiedea col canto. / Tutto chiedeva l’esile Sirena / con dolci lodi: anche, prendeva andando / una conchiglia od uno stel d’avena”)³⁸ y en su libro *Myricae*, en una poesía titulada precisamente “La sirena” (“La sera, fra il sussurrìo lento / dell’acqua che succhia la rena, / dal mare nebbioso un lamento / si leva: il tuo canto, o Sirena”³⁹).

En *La Gioconda* D’Annunzio nos describe siete sirenas deseosas de realizar cosas. Todas ellas requieren instrumentos de oro para realizar su actividad, aunque sólo la dedicada al canto no necesita nada más, pues el canto, la poesía, lo es todo (“SIRENETTA: Eravamo sette sorelle. / Ci specchiammo alle fontane: / eravamo tutte belle. / - Fiore di giunco non fa pane, / mora di macchia / non fa vino, / filo d’erba non fa panno lino

35) Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, edición de G. Pacella, Garzanti, Milán, 1991, 26 de septiembre de 1828, p.4396.

36) Giuseppe Parini, “In morte di Sacchini”, en *Odi*, composición XII, en *Opere*, op. cit., vv.53-54.

37) Maurizio Bettini, “Il racconto delle Sirene”, en Maurizio Bettini y Luigi Spina. *Immagini e racconti della Grecia a oggi*, Milán, Einaudi, 2007, p.20.

38) Giovanni Pascoli, “Rossini” en *Poemi italiani*, en *Poesie*, Mondadori, Milano, 1967, vv.32-37.

39) Idem., “La sirena” en “Myricae”, composición 139, *op. cit.*

- / la madre disse alle sorelle. / Ci specchiammo alle fontane: / eravamo tutte belle. / La prima per filare / E voleva i fusi d'oro; / la seconda per tramare / e voleva le spole d'oro; / la terza per cucire / e voleva gli aghi d'oro; / la quarta per imbandire / E voleva le coppe d'oro; / la quinta per dormire / e voleva le coltri d'oro; / la sesta per sognare / e voleva i sogni d'oro; / l'ultima per cantare, / per cantare solamente, / e non voleva niente").⁴⁰

Pero ¿qué cantan las sirenas? Para Maurizio Bettini, en su narración *Il racconto delle Sirene*, Ulises no considera importate lo que dicen sino cómo lo dicen, o quizá, en realidad aquellas voces "non erano più le voci delle Sirene ma quelle di tutte le donne che avevo amato

3.4. Seres de gran conocimiento y sabiduría

A pesar de que el propio Homero las presenta como grandes conocedoras y Ovidio las define como sabias, es la característica menos presente en la tradición literaria italiana. Si tenemos en cuenta que la sirena es un ser seductor por antonomasia, que se contrapone a los rudos marinos masculinos, su condición ha de ser necesariamente la de una mujer hermosa y atractiva, de modo que los escritores han preferido reconocer su belleza o la hermosura de su voz antes que su conocimiento y sabiduría.

Ya hemos visto como Marino compara a Cleopatra con la sirena por la fuerza de su palabra, pero no parece referirse tanto a su sabiduría cuanto al tono mágico de su voz. En el caso de Pascoli, en su composición "L'ultimo viaggio", se refiere al regreso de Ulises a la isla de las sirenas, allí espera encontrar respuestas, allí espera saber:

40) Gabriele D'Annunzio, *La Gioconda*, en *Tragedie, sogni e misteri*, Milán, Mondadori, 1968-1980, acto 4, escena 1.

“Dormite? L'alba già passò. Già gli occhi
vi cerca il sole tra le ciglia molli.
Sirene, io sono ancora quel mortale
che v'ascoltò, ma non poté sostare” [...]”
“Son io! Son io, che torno per sapere!
Ché molto io vidi, come voi vedete
me. Sì; ma tutto ch'io guardai nel mondo,
mi riguardò; mi domandò: Chi sono?”
E la corrente rapida e soave
più sempre avanti sospingea la nave.
E il vecchio vide un grande mucchio d'ossa
d'uomini, e pelli raggrinzate intorno,
presso le due Sirene, immobilmente
stese sul lido, simili a due scogli.
“Vedo. Sia pure. Questo duro ossame
cresca quel mucchio. Ma, voi due, parlate!
Ma dite un vero, un solo a me, tra il tutto,
prima ch'io muoia, a ciò ch'io sia vissuto!”⁴¹

3.5. Varios

3.5.1. *Causa del abandono del camino recto*

Giordano da Pisa, veía en la fábula de las sirenas el ejemplo de las fatales consecuencias que tiene para el hombre abandonar el recto camino. Inocentemente nos advierte de su no existencia, ya que son pura fábula:

Senzia dubio i savii che hano zercado de queste cose
dicono che la sirena non è nula, se no che se mete in
luogo de fiaba per amaistramento: como molte favole se
trovano de le bestie, che mette che le abia favelatto: non

41) Giovanni Pascoli, “L'ultimo viaggio”, com. 7, en *Poemi conviviali*, recogidos en *Poesie*, Mondadori, Milán, 1967, composición 7, vv.1126-1151.

che ziò sia vero, ma sono per esemplo e amaistramento. Ma che va l'omo zercando altro? la è a pie de l'usso queste sirene, che olzideno altrui con lo incanto so' e fa pericollare la nave, in ziò che fano perire le aneme de quelli che le vedono, et elle insieme con loro⁴².

Su inexistencia nos es recordada por Giacomo Leopardi, al informarnos en el capítulo 16 del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, que los hipocentauros han de ser puestos junto con las sirenas entre los seres fabulosos y poéticos.

3.5.2. La capital de la Campania: Nápoles

La sirena aparece en muchas ocasiones para referirse a la ciudad de Nápoles, ya que fue en sus playas del mar Tirreno donde apareció el cuerpo sin vida de la sirena Partenope, razón por la cual la ciudad y la región reciben el adjetivo de *partenopea*. Ya Boccaccio en sus rimas alude al hecho:

Dice con meco l'anima tal volta:
"Come potevi tu già mai sperare
che dove Bacco può quel che vuol fare,
Cerere v'abbonda in copia molta,
e dove fu Partenopè sepolta,
ov'ancor le sirene uson cantare,
amor, fede, onestà potesse stare
o fosse alcuna santità raccolta?"⁴³

42) Giordano da Pisa, "Esempi", edición de G. Baldassarri, en *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, edición de G. Varanini y G. Valdassarri, vol. II, Roma, Salerno Editrice, 1993, esempio 58, "La sirena".

43) Giovanni Boccaccio, *Rime*, edición de V. Branca, *Tutte le opere di G. Boccaccio*, op. cit., vol. V, t.1, parte 1, composición 48, versos 1-8.

También en Marino, el pescador Fileno pertenece a la tierra donde fue enterrada la sirena, lo que es lógico si tenemos en cuenta la belleza de su canto:

Chiede a Venere Adon chi sia colui
che sì ben col cantar l'aure lusinga.
- È de' nostri (risponde) Amor di lui
non avrà mai chi più fort'arda o stringa.
Fileno ha nome, e dal'insidie altrui
è qui giunto a menar vita solinga.
Naque colà nela felice terra
che la morta sirena in grembo serra.⁴⁴

3.5.3. Dolor y llanto de la sirena

Aunque la sirena aparece en la mayoría de los casos llena de fortaleza y verdugo de la persona hechizada o seducida, en ocasiones la encontramos llorando su desgracia. Para Sannazzaro la sirena no es prepotente y poderosa, sino que muestra su lado más débil al mostrar su llanto:

Però che mi pareva, scacciato da' boschi e da' pastori,
trovarmi in una solitudine da me mai più non veduta, tra
deserte sepolture, senza vedere uomo che io conoscessi;
onde io volendo per paura gridare, la voce mi veniva
meno, né per molto che io mi sforzasse di fuggire,
possea estendere i passi, ma debole e vinto mi rimaneva
in mezzo di quelle. Poi pareva che stando ad ascoltare
una Sirena, la quale sovra uno scoglio amaramente
piangeva, una onda grande del mare mi attuffasse, e mi

44) Giovan Battista Marino, *Adone*, op. cit., canto 9, estrofa 52.

porgesse tanta fatica nel respirare, che di poco mancava
che io non mi morisse.⁴⁵

D'Annunzio insiste en el dolor de las sirenas, y en la poesía dedicada al músico ruso Alexander Skriabin, tras presentar a los hijos de Ícaro y de las sirenas, alude a sus lágrimas: “Bevve il pianto delle Sirene, / bevve la melodia delle Pleiadi, / con la silente rugiada, / la nostra angoscia notturna”⁴⁶. En otra poesía se refiere a la desilusión por no haber podido apresar a Ulises:

O vigne immense eguali,
pascoli d'api, coi verdi
pampini illanguiditi
dall'aridità presso il mare
ceruleo dove Zacinto
ignuda natava in silenzio
come la sirena delusa
che virtù non ebbe d'attrarre
ai carmi la nave d'Ulisse!⁴⁷

3.5.4. *Musa*

No obstante su condición sanguinaria o asesina, la sirena pasa de ser canto y armonía a convertirse en Musa que inspira a poetas y músicos. No debemos olvidar como a éstos se les ha llegado a considerar hijos de la sirena. El arte creativo, como el amor, conlleva dolor, padecimiento y alegría por lo

45) Iacopo Sannazzaro, *L'Arcadia*, en *Opere volgari*, edición de A.Mauro, Bari, Laterza, 1961, prosa 12.

46) Gabriele D'Annunzio, “Offerta” en *Notturmo*, recogida en *Prose di ricerca, di lotta, di comando e di conquista*, Milán, Mondadori, 1947, vv.74-77.

47) Gabriele D'Annunzio, “Laus Vitae”, en *Maia*, recogido en *Versi d'amore e di gloria*, edición de A.Andreoli y N.Lorenzini, vol.I, Milán, Mondadori, 1982, composición 6, vv.9-17.

obtenido, por eso se ansía y se rechaza su inspiración. Escribe Emilio Praga:

Bussano ancora alla finestra mia,
e: "Apri, gridano, apri ai vecchi amici;
abbiam pescato nella tenebrìa
rime felici.

Apri, ingrato, ai dolor! siam noi la musa,
nl'eterna musa che pel mondo corre;
non è poeta l'uom che ci ricusa,
l'uom che ci abborre".

Ed io rispondo: "Sirene, Sirene,
tornate a sonnecchiar sotto il sagrato:
siete il vin che mi ha rosò e le cancrene
che m'han bruciato!"⁴⁸

CONCLUSIONES

La sirena en la literatura representa la seducción por antonomasia, conseguida a través del más etéreo de nuestros sentidos: la voz. No es la sensualidad del cuerpo físico lo que atrae ni una belleza grandiosa, la sirena no es visible, es mucho mejor, es imaginable. Cada marino puede imaginarla a su manera, desearla según sus necesidades, y por eso atrae a todos por igual. No nos mostrará sus garras de ave rapaz o carroñera, ni su figura rechoncha algo repugnante, sino que será invisible porque sólo así podremos sublimarla en nuestro deseo de llegar a ella.

Los siglos han pasado y lo intangible no lo vemos. Lo deseado lo ha de ser por su físico, por su corporeidad, la belleza

48) Emilio Praga, "Noli" en *Poesie*, edición de M. Petrucciani, Bari, Laterza, Bari, 1969, vv.41-52.

ha de ser tangible y acariciable. Y entonces la voz pierde su valor y es sustituida por sinuosas curvas, por un cuerpo voluptuoso; por eso Luciano De Crescendo, para explicar el fragmento de las sirenas e incitar al nieto a una lectura de *la Odisea*, le cuenta que las sirenas “se muestran desnudas dulcemente tendidas en prados cubiertos de flores”⁴⁹, porque sólo el cuerpo desnudo parece atraer el deseo y la seducción.

El mito de las sirenas está vivo, y como tal se transforma, se adapta a nuevos tiempos y nuevas culturas. Como ha escrito Loredada Mancini:

Essa diventa così una *umbra in mare* per i naviganti, un uccello dal canto ammaliante che qualcuno giura di aver visto in terre lontane, o più semplicemente, una donna seducente: in ogni caso, un malanno “dolce fino la morte”.⁵⁰

Y con el siglo XX la sirena se vuelve grito, alarma⁵¹ que marca el peligro de los bombardeos o el final del trabajo en las fábricas, y como los antiguos marineros sentimos al escucharla un latigazo que para nada nos deja indiferentes.

49) Luciano De crescendo, *Ulisse era un fico*, Milán, Mondadori, 2011, p.153.

50) L. Mancini, *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Bolonia, Il Mulino, 2005, p.235.

51) Eugenio Montale, “La primavera hitleriana” en *La bufera e altro*, recogida en *Tutte le poesie*, edición de Giorgio Zampa, Mondadori, Milán, 2004, p.257. Salvatore Quasimodo, “Scritto forse su una tomba” en *Giorno dopo giorno*, recogido en *Tutte le poesie*, Mondadori, Milán, p.157, v.5.

IL VIAGGIO LETTERARIO DI BARTOLOMEA DA MATUGLIANO IN ITALIA

*Francesco Lambiase
Università degli Studi di Foggia*

La donna ha una propria storia, che si è sempre sviluppata parallelamente a quella dell'uomo; ma la storia che la donna scrive e di cui è protagonista, è sempre stata contrapposta a quella dell'uomo, al punto da essere considerata una storia di secondo piano rispetto a quella delle imprese e delle conquiste degli uomini. La storia della donna è una storia che si differenzia da quella dell'uomo per i suoi connotati negativi: negativamente, in quanto la donna è sempre stata collocata in una fascia sociale dove l'emarginazione poteva considerarsi la norma, nonché per la sua presunta inferiorità dal punto di vista culturale.

Nonostante questa visione fortemente misogina della storia della donna sviluppatasi per un lungo arco di tempo che arriva fino alle soglie del XXI secolo, la donna lascia tracce della sua presenza scrivendo: è soprattutto attraverso il consolidarsi della lingua volgare che la scrittura femminile comincia a mostrarsi agli occhi di tutti.

1. ESSERE SCRITTRICI TRA XIV E XV SECOLO

1.1 Il misticismo di Caterina da Siena e Alessandra Macinghi Strozzi

Nel Medioevo erano solo gli uomini che, ufficialmente, scrivevano. La donna non è soggetto di scrittura, ma solo una presenza costante all'interno della letteratura. Nella società comunale, anche qualora svolgesse attività professionali, la

donna restava esclusa dalle corporazioni, ergo dalla cultura e dal potere. Sicuramente può essere concepita una scrittura femminile nei ceti più elevati, considerate l'istruzione e la formazione che le donne dei ranghi più alti comunque ricevevano, ma nulla o quasi ci è stato trasmesso, a causa di un sistema letterario estremamente selettivo e incapace di dare il giusto riconoscimento alle voci diverse da quelle della cultura dominante.

Notoriamente, fino al Cinquecento l'unico spazio in cui si afferma qualche voce femminile è quello del conventi e del movimento delle mistiche, sviluppatosi a cavallo tra Due e Trecento e che porterà in auge personaggi dalla grande femminilità complessa quali Angiola da Foligno, ma soprattutto Caterina da Siena.

Le lettere di Caterina, scritte tra il 1365 e il 1380, sono la prima grande raccolta di epistole in volgare, nonché uno dei risultati più alti della scrittura epistolare italiana in assoluto; questo perché, all'interno della sua opera, Caterina riesce a tenere insieme il messaggio umano e spirituale che vuol dare con la novità della lingua e lo stile che più le si adatta. Caterina, con questi scritti divenne, indubbiamente, un'autorità in questo campo, testimoniando una valenza che mai donna aveva raggiunto nella società del tempo non solo in ambito mistico, ma anche in quello politico, sociale e culturale. Caterina intende il suo misticismo come conoscenza di sé, come atto d'amore di Dio e come approfondimento in continua evoluzione dei rapporti dell'anima con Dio.

L'esperienza di Caterina, inoltre, non è fine a se stessa, ma diventa azione da promuovere anche nella comunità di fedeli, considerati come una famiglia in cui lei è riconosciuta come madre, ma soprattutto maestra di spirito.

La forza delle lettere di Caterina sta nella loro espressività, nella molteplicità dei toni che vanno da quello della vita quotidiana a quello pregnante specifico della spiritualità, passando anche attraverso la mistione tra linguaggio biblico e lingua domestica, nonché ricorrendo all'uso di metafore che rendono più esplicito il messaggio che la senese voleva trasmettere: un messaggio religioso incentrato sull'amore.

Caterina, attraverso la sua forma di scrittura, diviene modello di riferimento della scrittura epistolare, nel Quattrocento, già prima della notoria edizione delle lettere a cura di Aldo Manuzio, esercitando una decisiva influenza nella scrittura di genere tra Rinascimento e Barocco.

Tale influenza si riverserà nelle *Lettere* della fiorentina Alessandra Macinghi Strozzi, che rappresentano la prima raccolta epistolare di una donna laica, rimasta sola a causa della prematura vedovanza e dell'esilio dei figli, la quale solo in questo modo trova un po' di consolazione vista la solitudine, le difficoltà e i problemi che è costretta ad affrontare. Le lettere rappresentano per la Strozzi l'unica via di comunicazione data l'impossibilità di un dialogo diretto con i propri figli.

Le settantadue lettere della Strozzi non sono concepite come un vero e proprio epistolario, ma più come una comunicazione parlata dove la grammatica non è quella imposta dalle regole, ma risponde al lessico usato nella quotidianità. Scritte tra il 1447 e il 1470, la raccolta di lettere segue comunque uno schema definito e diviso, secondo i classici canonici, in salutatio, exordium, narratio, petitio e conclusio ed una tripartizione dove possono essere rintracciati: un protocollo iniziale, che dopo l'instestazione e l'indirizzo presenta il saluto; una parte centrale, ossia l'oggetto della lettera, dove sono presenti notizie, consigli e avvisi; un protocollo finale che riporta i classici auguri.

L'epistolario della Strozzi ha un esplicito intento pedagogico che si muove su tre binari: etico- religioso, economico e politico. Per quanto riguarda il lato etico-religioso è possibile notare una forte saldatura tra testi sacri e testi di predicazione in volgare, specie toscano, mirati ad un rafforzamento spirituale della persona. Inerente all'economia, troviamo risonanze di letteratura profana per quanto riguarda il governo della casa, le regole di culto, il comportamento dei servi e la reputazione del casato, anche se maggior rilevanza assume la scelta della moglie, la quale, per la Strozzi, deve essere brava amministratrice ed ottima madre. Sul piano politico la Strozzi ribadisce ai figli che la politica è un ambito che compete esclusivamente agli uomini e fa una breve cronaca degli avvenimenti cittadini come informativa per i figli esiliati.

La donna, specie nell'esperienza economica diviene soggetto della formazione, che opera su sé per costruire la propria immagine.

Insomma, l'obiettivo di Alessandra Macinghi Strozzi è la perfetta formazione dei figli, anche se si tratta di un'educazione a distanza, fondata sulla piena acquisizione di coscienza e virtù.

1.2 Margery Kempe: tra ascesi e passione terrena

A cavallo tra Tre e Quattrocento possiamo porre due esperienze letterarie al femminile tanto diverse, ma al contempo molto simili tra loro: il *Libro* di Margery Kempe (titolo originale: *The Boke of Margarie Kempe*) e *Il libro della Città delle dame* (titolo originale: *Livre de la cité des dames*) di Christine de Pizan.

Margery Kempe nacque a King's Lynn, nella contea del Norfolk, nel 1373. Il suo è un dramma interiore che si colloca

nel pieno del suo matrimonio, nonché della sua vita sessuale. Nell'animo di Margery vi era un conflitto imperituro tra carne e spirito, con la prima che si dimostrava tentatrice e animatrice di voglie tutt'altro che ascetiche; e con il secondo che faceva balzare alla mente visioni angeliche. Questo conflitto la portò ad avere una doppia personalità; da un lato desiderava con tutto il cuore mantenere sobrietà e castità, ovvero caratteristiche consone ad una donna gradita a Dio, ma dall'altro lato la tentazione della carne era una minaccia costante.

Per non cadere nel peccato prese a modello l'anacoreta Giuliana di Norwich, che rinunciò alle nozze e al mondo, mostrando innocenza infantile. Addirittura Margery andò in pellegrinaggio da Giuliana al monastero di Norwich per chiederle consiglio; l'anacoreta le disse di mantenersi in purezza, obbedendo alla volontà del Signore, per diventare il tempio dello Spirito Santo, dimostrando che già quello e non il demonio dimorava in lei.

Credendo di controllare meglio i suoi istinti, Margery pensò di scrivere in un diario tutto ciò che provava ed è così che ebbe inizio il suo racconto: *The Boke of Margarie Kempe*, scritto secondo i canoni della lingua inglese del tempo, è un'autobiografia redatta in terza persona dove emerge la limpidezza d'animo, l'ingenuità ed anche il temperamento della scrittrice. In questo componimento risalta la realtà quotidiana, vista secondo un punto di vista prettamente femminile, che ha il peculiare intento di dire tutta la verità: l'autrice mette in evidenza il dramma carnale e delle pulsioni che la pervadono senza ricorrere a silenzi e finzioni letterarie, rendendola pienamente moderna per il suo secolo. Ma agli occhi di molti le lacrime versate da Margery quando parla della sua vita sessuale non sono altro che un simbolo di ipocrisia. Nonostante le innumerevoli critiche ricevute, Margery si dimostrò paladina

della scrittura veritiera, rivelandosi una scrittrice di innegabile freschezza e spontaneità.

Margery Kempe morì nel 1440: questa battaglia di un'anima contesa tra tentazione e ascetismo sembra il preludio alla fine della grande stagione mistica del Medioevo; il suo libro non circolò prima del Cinquecento, oltretutto neanche integralmente ma solo un capitolo: *The Shorte Treatyse of Contemplacyon* (titolo originale: *Breve trattato della Contemplazione*). Il resto dell'opera risulterà scomparso fino al 1934, quando Miss H.E. Allen trovò una copia dell'intero testo, databile al 1450, in mezzo ad un mucchio di cartacce, poi stampato nel 1940.

1.3 Una letterata di professione: Christine de Pizan

Christine de Pizan, figlia di Tommaso, dottore in medicina e astrologia, nacque a Venezia nel 1364 ca., ma sviluppò la sua formazione alla corte di Carlo V a Parigi: certamente non mancano reminiscenze del paese italico che si intrecciano in un atteggiamento umanistico dato dalla commistione di cultura francese e cultura italiana. Su di lei fu decisiva l'influenza del *Romanzo della Rosa* (titolo originale: *Roman de la Rose*), che se da un lato si rifaceva alla lirica soave dei trovatori, dall'altro era animato da un evidente disprezzo per la donna, tale da declamare il libero amore.

La personale vicenda amorosa portò Christine a fare di necessità virtù: infatti, sposatasi giovanissima col notaio Étienne de Castel, dal quale ebbe tre figli (due maschi ed una femmina), fu preda di sventure in sequenza tra il 1385 ed il 1389 quali la morte del padre, dell'amato Étienne e del protettore della famiglia ed intellettuale per eccellenza Carlo V, che la portarono a scrivere ballate e rivenderle, ma

anche a portarla al lavoro di copista per non far mancare il sostentamento ai figli.

Tra il 1399 e il 1402 scrisse il corpus di poesie con le quali incrementò la sua fama, precedute dalla composizione del poemetto *Epistola al dio d'amore* (titolo originale: *Epître au Dieu d'Amour*), dove mise in evidenza il cambiamento del concetto d'amore vigente fino ad allora in amore cortese. Nel corpus invece maturarono solitudine ed introversione, miste ad invettive contro l'amore e sensazioni di nostalgia provenienti dalla precoce vedovanza.

Il 1401 è un anno fondamentale per Christine: difatti la traduzione francese del *De claribus mulieribus* di Giovanni Boccaccio, componimento che presenta forti peculiarità misogine, è la miccia che spinge la scrittrice ad approntare la stesura della sua opera più celebre, *Il libro della città delle dame* (titolo originale: *Livre de la cité des Dames*). Christine introduce le reali comunità femminili storiche nell'allegoria di una città immaginaria, intendendo così creare uno spazio di autonomia e libertà per donne virtuose; spazio che lei non riesce a trovare altrove. Attraverso i dialoghi di Christine con le tre Dame che incontra, Ragione, Rettitudine e Giustizia, si ricava il pensiero dell'autrice sulla penosa condizione della donna, nonché la sua riflessione sulle posizioni della Scolastica inerenti all'unità della Creazione, alla natura della virtù ed alla libertà. Secondo gli uomini le donne hanno labili capacità intellettuali, tesi che Christine tenta di smentire; inoltre parla delle ragioni per le quali la donna è oppressa e discute dei motivi della misoginia maschile con Dama Ragione, la quale mette in luce gli importanti contributi dati dalle donne in termini di civilizzazione elencando donne famose, mitologiche, donne dell'antichità e contemporanee, nei vari campi della giurisprudenza, della scienza e della filosofia; con

Dama Rettitudine il discorso verte sul grande senso morale delle donne, per poi passare alla costruzione materiale della città; infine Dama Giustizia la popola con le donne migliori quali la Vergine Maria, Maria Maddalena e le varie sante e martiri.

Con quest'opera Christine va alla ricerca di una genealogia femminile che unisca il suo pensiero con quello delle donne del passato e sia da sostegno per quelle che verranno dopo di lei.

Nel percorso di Christine, nel passaggio tra Medioevo e Rinascimento, è possibile rintracciare anche opere di carattere politico, tra cui non può non essere ricordato *Le Ditié de Jehanne d'Arc*, un piccolo poemetto in onore della pulzella d'Orléans, nel quale è celebrata la eroica femminilità di chi ha sentito su di sé l'incombenza di una missione divina.

Christine de Pizan si spense nel 1429, prima della messa al rogo di Giovanna d'Arco nel 1431, non lasciando, purtroppo, alcuna voce a riguardo.

2. LA SORPRENDENTE FORTUNA DI BARTOLOMEA

Nel quadro di scrittrici che cominciava a delinearsi tra Tre e Quattrocento, un caso singolare appare quello di Bartolomea da Matugliano: la sua produzione consiste in un testo in terzine che è risposta ad una lettera amorosa inviata dal marchese di Viadana, Carlo Cavalcabò, databile attorno agli inizi del XV secolo. Lo stile di Bartolomea si iscrive tra il genere epistolare, data la natura del testo, nonché poetico, visto l'uso del metro endecasillabo e della terzina di tipo dantesco.

Di Bartolomea sappiamo nulla o quasi: probabilmente nasce alla fine del XIV secolo, verso il 1385 a Bologna e,

secondo i vari incipit che leggiamo nei numerosi manoscritti giunti a noi, doveva essere una contessa. Altro non sappiamo. Addirittura la risposta data al marchese di Viadana è talmente complessa, che risulta difficile capire se sia stata positiva o negativa. Data la scarsità di dati biografici riesce difficile approntare un profilo certo di questa scrittrici, per cui l'unico modo per capire qualcosa in più di lei è leggere ciò che ha scritto.

2.1 Un testo, tante versioni

Durante il mio lavoro di ricerca dei manoscritti contenenti il testo di Bartolomea, guidato e coadiuvato dalla professoressa Lucia Bertolini, ho notato come la risposta della contessa abbia avuto molta più circolazione, che non la missiva del marchese Cavalcabò: difatti, se per quest'ultimo abbiamo solo due codici in cui è presente la sua esortazione, ovvero il Bol. Univ. 1739, meglio conosciuto come codice Isoldiano, e il Pal. 213, il componimento della donna ha fatto un vero e proprio viaggio ed ha avuto maggiore fortuna, dal momento che fino ad ora ho potuto lavorare addirittura su dieci codici, siti in varie parti d'Italia e non solo, ossia il Bol. Univ. 1739 (Bologna), il Laur. XC inf. 35 I, l'Acq. e Doni 759, il BNCF II IV 250, il BNCF II VIII 23, il Magl. VII 1298, il Ricc. 2815, il Ricc. 2803 (tutti conservati a Firenze), il Poet. & Plul. 4°, 10 (Stuttgart), il Gen. F. Ant. m.r. II 1 11 (Genova).

Questa sproporzione ci fa riflettere e ci fa porre delle domande: come mai la risposta ha avuto più successo della prima lettera? Cosa può avere suscitato l'interesse per una semplice risposta di una contessa ad un marchese?

Sicuramente il lavoro della Matugliano è particolarmente interessante e la varietà dei codici ci apre diverse strade: prima di tutto bisogna distinguere da codici che riportano il testo in

versione integra con tutti i 298 versi, codici lacunosi nel mezzo che presentano un totale di 283 versi, il codice di Stoccarda, che presenta un'ulteriore lacuna di 22 versi alla fine, e il BNCF II IV che contiene una lacuna di 48 versi sempre all'interno del componimento. Nella collazione dei manoscritti è possibile notare anche differenze linguistiche, specie per quanto riguarda l'aspetto fonetico, che possono farci intuire se la mano del copista è dell'Italia Settentrionale o Centrale (può essere esclusa certamente la mano di un copista del Sud), è ciò che indica il successo avuto dal componimento di Bartolomea. È interessante notare come l'unico codice in cui la lettera del Cavalcabò e la risposta della Matugliano appaiono in maniera consequenziale è l'Isoldiano conservato a Bologna (Bol. Univ. 1739); questo dato è utile per capire il lavoro di raccolta effettuato e l'importanza che il componimento della contessa assume all'interno dell'ambiente bolognese. Ancora, per quanto riguarda la differenza fra codici, interessante è notare come il codice Magl. VII 1298 avesse la forma di un bastardello, ossia, come descrive il *Dizionario Treccani*, di "registro che tenevano i notai, e che si tiene tuttora nelle pubbliche amministrazioni, per annotarvi, anche provvisoriamente, atti di specie disparate in una serie unica e quindi non omogenea (dove il nome)"; questo è un caso di codice molto particolare e raro in tutto il periodo a cavallo tra Medioevo e Rinascimento. Infine è bene fare un piccolo appunto di tipo paleografico: le tipologie di scrittura più adottate sono: la mercantesca, ovvero, uno stile di scrittura rapido di tipo corsivo, tratteggio piuttosto largo, senza chiaroscuro e dalle forme tondeggianti, impiegata nella trascrizione di opere letterarie di grande fortuna; la cancelleresca, cioè una versione corsiva della gotica e semigotica libraria dove le lettere sono tracciate con continuità di tratto; la carolina, che presenta caratteristiche di particolare

chiarezza ed eleganza, seguendo un andamento tondeggiante con tratteggio non molto contrastato, dove le lettere e le parole sono tracciate separatamente.

2.2 Tra modestia e cultura

Analizzando il contenuto della lettera della Matugliano è possibile notare alcune lapalissiane peculiarità di cui è bene tenere conto: l'utilizzo del *topos* della modestia, e l'esasperato uso della mitologia.

Nei primi versi e a conclusione dell'epistola Bartolomea mette in atto un espediente molto raffinato per ottenere l'attenzione e il favore del Cavalcabò, sottolineando la propria modestia e lodando continuamente l'uomo. Ora i motivi di questo atteggiamento della donna possono essere due: o realmente non si riteneva degna di tanto amore, quindi contraccambiava i complimenti ricevuti elevando a più alto grado il marchese, perciò mostrandosi indegna di fronte a cotanta fama e splendore, di conseguenza ci troviamo di fronte a vera modestia; o il mostrarsi inferiore diventa un artificio per declinare, gentilmente, l'amore dell'uomo, dato che ad uomo di cotanto rango non può essere accostata una donna che non sia alla sua altezza, ergo ci troviamo di fronte a falsa modestia con un intuibile secondo fine. Purtroppo la carenza di notizie biografiche, non tanto di Carlo Cavalcabò, quanto di Bartolomea da Matugliano, non può condurci ad affermazioni certe, ma solo ad ipotesi, che attraverso ulteriori ricerche, alla fine potrebbero essere confutate.

Decisamente interessante è l'uso fatto dalla Matugliano di elementi mitologici e storici, che ritornano costantemente dal verso 23 al verso 240. Quando parla di se stessa l'autrice riporta esempi di castità femminile e di fedeltà coniugale, il che è interpretabile come una spia che spingerebbe a pensare

ad una Bartolomea già impegnata, che rifiuta la corte di Carlo, giustificandosi mediante figure che, leggendariamente o realmente, hanno fatto la storia, come Carmenta, Penthesilea e Penelope. Allora sembra quasi inevitabile, secondo questo punto di vista che il paragone di Carlo con figure come Alessandro Magno, Carlo Magno e Giulio Cesare debba essere concepito, sia come esaltazione dell'eccellenza del marchese, ma anche come un modo per addolcire la pillola del presunto rifiuto, chiarendo che la fama di cui gode è così grande che una donna del genere non può essere la più consona per uomo di sì tanto valore.

Appurata la conoscenza della storia e della mitologia da parte della Matugliano, resta da capire come potesse avere una così ottima preparazione su un così vasto campo culturale, data la condizione di subordinazione a cui le donne erano tenute a sottostare, anche per quel che riguarda questo aspetto.

Evidentemente, se confermata la sua posizione di contessa, secondo quanto attestano molti degli incipit che introducono alla responsiva di Bartolomea, può essere ipotizzata un'istruzione con la guida di un precettore. Ma pur facendo parte della nobiltà bolognese, come poteva aver costruito in maniera così approfondita il suo sapere? Si può pensare ad una biblioteca familiare, a una passione che magari può aver portato anche lei, una donna, a percorrere le strade del *Grand Tour*, tanto in voga in quegli anni?

Ulteriori sviluppi non sono impossibili. Durante il lavoro di ricerca delle carte della Matugliano si è delineato un processo evolutivo, che, da pochi manoscritti, mi ha portato a viaggiare in tutta la Penisola, fino ad arrivare all'analisi di dieci codici, ognuno con le sue singolarità, che stanno agevolando il lavoro di ricostruzione della vita di questa donna: una donna emancipata, colta, di grande carattere che, magari non con lo

stesso risalto di altre grandi scrittici di quest'epoca, ha fatto la storia della scrittura femminile.

BIBLIOGRAFIA

- Brèhier, E., *La filosofia del Medioevo*, Torino, Einaudi, 1952.
- De Matteis, M.C., *Idee sulla donna nel Medioevo*, Bologna, Pàtron, 1981.
- De Pizan, C., *La città delle dame*, a cura di P. Caraffi, Roma, Carocci, 2004.
- Doglio, M.L., *Lettera e donna. Scrittura epistolare al femminile tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1993.
- Dronke P., *Donne e cultura nel Medioevo*, Milano, Il Saggiatore, 1986.
- Ennen, E., *Le donne nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1986.
- Guerra Medici, M.T., *I diritti delle donne nella società altomedievale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1986.
- Guiducci, A., *Medioevo inquieto. Storia delle donne dalle donne dall'VIII al XV secolo d.C.*, Firenze, Sansoni, 1990.
- Kempe, M., *Il libro di Margery Kempe*, a cura di M. Pareschi, Palermo, Sellerio, 2003.
- Muzzarelli, M.G., *Un' italiana alla corte di Francia. Christine de Pizan, intellettuale e donna*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Pereira, M., (a cura di) *Né Eva né Maria. Condizione femminile e immagine della donna nel Medioevo*, Bologna, Zanichelli, 1981.
- Power, E., *Donne nel Medioevo*, a cura di M.M. Postan, Milano, Jaca Book, 1978.

AMAZZONI SECENTESCHE. RAPPRESENTAZIONI DELL'ECCEZIONALITÀ FEMMINILE¹

Elena E. Marcello

Universidad de Castilla-La Mancha

Nel corso dei secoli l'Amazzone ha simboleggiato la donna d'eccezione. E nel Seicento? C'è da chiedersi quale significato, quale valore sia stato attribuito all'eccezionalità nel secolo che si è rivelato, in arte e in letteratura, più propenso all'esaltazione della mostruosità (nell'accezione latina) e alle sregolatezze (vocabolo usato qui in senso etimologico). Se «eccezione» equivale a «fuori dalla norma» e l'aggettivo «eccezionale» ingloba la valenza di «straordinario», cosa succede quando il parametro viene attribuito alla donna? Nel periodo in cui si affronta la *querelle des femmes*, diffusa tra Cinque e Seicento attraverso una serie di trattati e discorsi (Galeazzo Flavio Capra, Cornelio Agrippa, Torquato Tasso, Giuseppe Passi, Moderata Fonte, Marie de Gournay, Lucrezia Marinella, ecc.), rivestono l'eccezione e la figura dell'amazzone un ruolo preponderante nell'argomentazione? Che valore viene loro attribuito? Il fulcro della discussione sull'eccellenza femminile riguarda, è noto, la capacità delle donne al governo, un tema d'attualità, dato l'elevato numero di sovrane e reggenti. Ci si domanda, cioè, se l'abilità nella gestione del potere sia insita nella natura femminile oppure si possa acquisire con l'educazione ed un sano esercizio marziale. Si tratta, quindi, di una riflessione capitale ai fini del nostro discorso, giacché le

1) Il presente intervento è stato realizzato grazie al *Programa José Castillejo* del *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte* (JC2011-0198) e al *Consolider CSD2009-0003* del *Ministerio de Ciencia e Innovación*.

amazzone governano e vivono in una società libera dal potere maschile. E allora: quand'è che una donna viene considerata fuori dal comune e, quindi, singolare o eccezionale? Quando si trasforma in amazzone? Per delimitare il campo d'indagine mi soffermerò su due tipologie femminili presenti nei testi teatrali e spettacolari: le donne di potere e le martiri.

Il mito delle Amazzoni è stato analizzato con approcci storico-letterari e *gender*². Nell'immaginario occidentale si è plasmata un'immagine bifida dell'amazzone: da un lato, la valorizzazione data al culto della guerra ha creato la figura della virago o della regina guerriera (le varie Pentesilea, Ippolita, Antiope, ecc.); dall'altro, la negazione dell'eros e l'isolamento della società amazzonica hanno prodotto la figura della donna selvaggia, misantropa e crudele. Il particolare rapporto con l'uomo – avversione, sottomissione o decentramento – ha collocato l'amazzone in una posizione peculiare, centrifuga rispetto alla norma. «Fra l'Uomo e il *Monstrum* c'è una categoria intermedia: l'Amazzone»³, afferma Andres. L'origine antropologica di questa figura, vestigio di una società matriarcale, si stempera nell'*imago* di una donna di potere, spesso una regina, abile a cavallo, esperta cacciatrice e guerriera, come impongono i due numi tutelari (Artemide e Ares); di una vergine che rifiuta i piaceri del sesso o li contempla solo per la salvaguardia della specie; di una donna che, in base alla letteratura ellenica (patriarcale) che ne ha tramandato la storia, viene alla fine sconfitta dall'uomo⁴.

2) Dell'immensa letteratura sul mito amazzonico, cito solamente Blok 1995, Andres 2001, Andrisano 2006 e Garavaglia 2005-2006. Ivi il lettore troverà i riferimenti alla bibliografia pregressa. Ringrazio Valeria De Lucca che mi ha avvisato della tesi di dottorato di Garavaglia e fornito il testo.

3) Andres 2001, p. 40.

4) Cfr. Andres 2001, p. 62.

Quando il mito raggiunge il Seicento è già stato affiancato dalle raffigurazioni della «donna forte» sia biblica che cavalleresca. Basti ricordare la lista delle medievali «nove prodi»⁵ (tra cui quattro amazzoni) – Semiramide, Sinope, Ippolita, Menalippe, Lampeto, Pentesilea, Tomiri, Teuca, Deifile – che percorrono, trasformandosi in reminiscenze convenzionali, la lirica e i trattati sull'eccellenza femminile, e che si intersecano con le donne forgiate da Ariosto e Tasso nei poemi cavallereschi. Di quest'ultime importa mettere in rilievo i modelli di Gildippe, da un lato, e di Clorinda e Sofronia, dall'altro. La fedele e belligerante sposa di Odoardo è nella *Gerusalemme Liberata* l'unica ad essere rapportata alle antiche guerriere, proprio nel momento in cui, sola ed imponente, affronta il persiano Altamoro.

Sol rivolse Gildippe in lui la fronte,
né da qual dubbio paragon s'astenne.
Nulla Amazzone mai su 'l Termondonte
imbracciò scudo o maneggiò bipenne
audace sì, com'ella audace inverso
al furor va del formidabil perso⁶.

Anche se non viene istaurata una connessione esplicita, le figure di Sofronia e Clorinda condividono alcune caratteristiche delle amazzoni. In primo luogo, il valore e l'interezza, percepibili sia nella vergine cristiana, disposta a morire per il suo popolo, sia nella guerriera pagana; in secondo luogo, la solitudine con cui affrontano i pericoli e/o la morte; e per concludere, la castità che le rende altere o indifferenti nei confronti degli ammiratori. Sono già stati studiati sia il

5) Cassagnes-Brouquet 2004.

6) Tasso 1957, XX, 41.

fondo storico-letterario che la funzionalità di queste figure femminili, e soprattutto si è effettuato il confronto con la teoria esposta dall'autore nel *Discorso della virtù femminile e donnesca*. Nel trattatello, rivolto, si noti, a una donna «nata di sangue imperiale ed eroico, la qual con le proprie virtù agguaglia le virili virtù di tutti i suoi gloriosi antecessori»⁷, Tasso teorizza la distinzione tra «femminea» e «donnesca» virtù. È la «virtù eroica», solitamente al maschile, che rende queste figure eccezionali e fuori dal comune⁸. La virtù dell'azione che non esclude quella della contemplazione⁹. La forza nelle avversità, il valore di fronte alla morte. L'altro fattore che esalta l'eccezionalità del loro operato è l'amore, sia questo eros terreno o amore divino. Sull'asse guerra-amore e sulla variabile congiunzione dei due elementi si configurano le eroine cavalleresche del Tasso; lo stesso asse che le rende assimilabili alle amazzoni dell'antichità e che, tra *topoi* e risorse drammatiche, apprezza il teatro barocco.

1. LE DONNE DI POTERE. L'AMAZZONE DEL NORD, CRISTINA DI SVEZIA

È indubbio annoverare la regina Cristina di Svezia tra le figure più ammirate e discusse del suo tempo. Molto si è scritto su questa donna che si è rivelata sotto molti aspetti eccezionale: ha rifiutato di sposarsi, destino ineluttabile anche per una regina; il 6 giugno 1654 ha sorpreso l'Europa abdicando e convertendosi alla fede cattolica; ha mostrato fin da giovane un profondo interesse per le scienze e le arti; e, una volta in Italia, è riuscita a scandalizzare, con decisioni ed

7) Tasso 1997, p. 62.

8) Cfr. anche Salmaso 2011 che cita a Larivaille 1987.

9) Tasso 1997, p. 68.

atteggiamenti inconsueti, perfino una corte così promiscua come quella romana. Cosciente del valore mediatico degli eventi spettacolari (opere drammatiche, caroselli, balletti, giostre, ecc.), Cristina di Svezia ha promosso, direttamente o indirettamente, un'immagine concreta della propria persona, in cui dee antiche e amazzoni gareggiano tra loro. Nei balletti organizzati in suo onore durante il breve regno in Svezia (1638-1650), quando si fa più pressante la questione dinastica, il mito amazzonico viene adottato per invitare la giovane sovrana a sposarsi. Con le amazzoni, Cristina condivide, oltre allo stato regale, l'intraprendenza e l'indipendenza che la spinge al nubilato. Ne *Le monde réjouit*¹⁰, rappresentato il 1° gennaio del 1645 per festeggiare la maggior età raggiunta dalla regina l'anno precedente, si allude al noto episodio tra Talestri ed Alessandro Magno, per formulare l'esortazione a cercare marito, giacché per «donner à la Suede des Rois/ autres que notre Amazone, il faut avoir un Alexandre»¹¹. L'anno successivo la monarca è di nuovo una «belle Amazone» ne *Les effets de l'Amour* del 28 giugno 1646, mentre ne *L'Amour constant* il «coeur si grand et si rebelle» della «Reine du Nort» crea enormi difficoltà al dio d'Amore che vuole conquistarla¹². Ne *Le vaincue de Diane*, uno dei caroselli creati da Charles Gustavus per l'incoronazione della regina, oltre alla casta dea del titolo, appaiono tre regine Amazzoni (Antiope, Pentesilea e Talestri), tutte figure emblematicamente connesse con la destinataria. Durante il viaggio verso l'Italia, i festeggiamenti

10) Sui balletti della corte svedese e l'interesse della regina per queste forme di spettacolo e per il teatro, cfr. Gustafsson 1966, Acquaro Graziosi 1999, Dahlberg 2009, Fogelberg Rota 2005 (in appendice si trascrivono i balletti *Les boutades ou proverbes* e la *Festa teatrale fatta per le nozze della Maestà di Suecia con la Principessa d'Holsatia*).

11) Fogelberg Rota 2005, p. 219.

12) Gustafsson 1966, p. 91.

organizzati in suo onore ripropongono le mitiche donne guerriere: a Bruxelles, lo spagnolo Panfilio de Ogawa le dedica un poema dal titolo *La amazona del Norte*, mentre l'italiano Jacopo Certano scrive un'ode in cui ricorda che le antiche virago provengono, come la sovrana, dal Nord¹³; per l'*entrée* di Cristina a Parigi, nel gennaio 1656, vengono allestiti balletti con Amazzoni¹⁴ e, una volta raggiunta la città eterna, il cardinale Alderano Cybo descrive Cristina di Svezia sottolineandone la «vivacità di amazzone nemica della quiete e delle dame, e assai dedita alle conversazioni de' Cavalieri»¹⁵. Per concludere la rassegna amazzonica di Cristina di Svezia è imprescindibile ricordare il carosello¹⁶ organizzato a Roma da Antonio Barberini il 28 febbraio del 1656, di cui sono pervenute dettagliate testimonianze coeve e un illuminante dipinto, e su cui la critica ha a lungo dibattuto¹⁷. Resta da ricordare che per altre occasioni cortigiane, simili in quanto a intenti, le amazzoni vengono soppiantate da trasfigurazioni mitiche altrettanto emblematiche. Ed ecco che Cristina di

13) Bjurström 1966, p. 36-37.

14) Garavaglia 2005-2006, p. 29.

15) Cit. in Garavaglia 2005-2006, p. 43.

16) Il dato interessa anche a livello di diffusione del mito, visto che, a detta di Bjurström 1966, p. 36, non sembra molto frequente nei caroselli. Lo studioso rimanda infatti al noto Ménestrier 1669, pp. 42-43, che registra la presenza delle amazzoni in un carosello ad Ascoli (1588) e in un altro a Torino (1656). Si completi, però, il quadro con i dati offerti da Garavaglia 2005-2006, pp. 25-33.

17) Bjurström 1966, p. 36-37. Sulle varie interpretazioni simboliche del carosello, tra cui quella di Bjurström, si veda Garavaglia 2005-2006, pp. 28-29.

Svezia si trasforma in Diana¹⁸, Minerva¹⁹, Amaranta²⁰, Camilla o altre sovrane dell'antichità²¹.

Simili raffigurazioni di una donna di potere non sono inusitate negli spettacoli con una forte componente encomiastica e una valenza politica o sociale determinante. È già stata, infatti, notata la presenza di amazzoni nelle celebrazioni allestite a Firenze tra Cinque e Seicento per le nozze fra Bianca Cappello e Francesco I de' Medici e per gli sponsali tra Cosimo de' Medici e Maria Maddalena d'Austria; in alcune feste dell'Italia spagnola; nella mascherata *Les amazones* e in un carosello apparecchiati a Torino nel 1659 e 1669; e nella *Giostra delle Amazzoni*, realizzata a Monaco nel 1670, spettacoli, questi ultimi, dedicati o commissionati da tre donne di potere: Cristina di Francia, Maria Giovanna di Nemours ed Enrietta Adelaide di Savoia²². Non è fuori luogo poi ricordare

18) Ne *La Diane victorieuse*, ballo eseguito per due volte nel novembre del 1649, Cristina vi appare nei panni della casta Diana che vince il dio alato. Non a caso il testo è noto anche con il titolo di *Cupido prigioniero*.

19) È sufficiente ricordare un poemetto dell'ambasciatore spagnolo in Danimarca, il poeta Bernardino de Rebolledo, che riscattò un mito greco secondario – l'amore di Vulcano (= fuoco) verso la vergine Minerva (= Cristina) – per lodare il coraggio della regina durante l'incendio di Stoccolma. Cfr. González Cañal 1996.

20) Si vedano il balletto che funge da preambolo alla fondazione dell'ordine e le metafore usate da Calderón de la Barca ne *La protestación de la fe* e *Afectos de amor y odio* e da Bances Candamo in *¿Quién es quién premia al amor?* in Vázquez Lopera 1998.

21) Al ballo del 4 aprile del 1649, *Les passions victorieuses et vaincues*, in cui si rappresenta la storia di Camilla, vengono ricordate altre figure femminili eccezionali, che rivelano il messaggio politico promosso. Se, da un lato, infatti, spiccano i nomi di Zenobia, di Sant'Elia Pulcheria e di Lucrezia, tre donne celebri per la posizione di potere (una regina e un'imperatrice) e per l'onestà (Pulcheria fa voto di castità; la moglie di Collatino si suicida dopo essere stata violata); dall'altro, si rammentano quelli di Elena di Troia e Cleopatra, due donne che, soggiogate dall'amore, hanno dimenticato doveri e condizione (cfr. Gustafsson 1966, p. 92).

22) Garavaglia 2005-2006, pp. 25-33, 41-46.

l'altra «regina» dei carnevali romani, la celebre Maria Mancini Colonna, che, come Cristina, amava partecipare in prima persona agli spettacoli da lei promossi. Questa nobildonna, che si autodefinì un'anima «ferma, intrepida, nobile, sensibile, grande, sincera e sempre benefica»²³, nel 1665 osò apparire nei panni di Clorinda e nel 1669 in quelli di Armida e di Circe²⁴. Degne di nota sono le trasfigurazioni scelte – una guerriera e due maghe – che crearono, soprattutto la prima, non poco scandalo, visto che a Roma era proibito alle donne di vestire abiti maschili e di apparire sul palcoscenico, ma che testimoniano il poderoso fascino della virago e della seduttrice. Il parallelo istituito, anche se non riguarda direttamente le amazzoni, fa da corollario al successo che in letteratura, nel teatro e nelle arti figurative²⁵, ha la donna eroica ed hanno, in particolare, le figure femminili del Tasso: dalle guerriere votate alla castità (Clorinda) alle ammaliatrici (Armida), dalle vergini valorose (Sofronia) alle tenere fanciulle innamorate (Erminia).

È lecito domandarsi in cosa consistesse l'eccezionalità «amazzonica» di Cristina di Svezia. L'anonimo autore della *Istoria degli intrighi galanti...*, senza omettere i difetti, ne descrive i principali pregi in questi termini:

Il suo spirito dava dell'ammirazione a chi in lui si
profondava [...] Oltre a tutti questi aggradimenti del suo
sesso, che facevano una beltà nel suo naturale, ella aveva
ancora altre belle qualità più del nostro sesso: l'ardire e
l'intrepidità, una perfetta conoscenza di tutte le cose;

23) De Lucca 2009, p. 149, nota 98.

24) Bjurström 1966, pp. 72, 81, 85. Su Maria Mancini, cfr. De Lucca 2009, 2010.

25) Per la pittura d'ispirazione tassiana, cfr. Lotoro 2008, pp. 127-194; Careri 2010.

una gran destrezza a condurre a fine gl'affari importanti e delicati e insomma ella aveva quasi tutti i meriti delli due sessi. La beltà del suo spirito, la facilità del suo genio, l'aggiustatezza dei suoi pensieri, la delicatezza delle sue espressioni, in una parola sola, la sua memoria prodigiosa che faceva che il passato fusse avanti a' suoi occhi come il presente. [...] ²⁶.

Una grande intelligenza e l'abilità negli affari, ardimento e intrepidezza, tutte qualità virili in un corpo femminile. Tralasciando la consueta attribuzione maschile delle virtù, interessa sottolineare che esse plasmano l'immagine di una donna attiva, non più (o non solo) una regina che rifiuta di sposarsi. Da notare poi la corrispondenza geografica, presente sia nel poema di Panfilio de Ogawa *La Amazona del Norte* sia nell'ode di Jacopo Certano sopra citati, che non solo rimanda alla provenienza della sovrana, ma la connette con la tradizione germanica della leggenda, anche se non adotta la raffigurazione ferina e crudele delle amazzoni dei Goti. L'estraneità delle amazzoni rispetto alla cultura imperante, la loro diversità culturale, sembra un fattore complementario, non trascurabile, dell'identificazione con Cristina di Svezia.

Vale la pena poi ricordare l'ipotesi avanzata da Freeman ²⁷, secondo la quale Giulio Cesare Corradi, autore de *L'amazzone corsara, ovvero L'Alvilda, regina dei Goti*, dramma per musica del 1686, sembri alludere alla monarca svedese nel prologo dell'opera:

Intraprendo volentieri l'occasione di consacrare al nome di VV. EE. l'Alvilda, perché quella regina che fu sempre

26) Anonimo 1979, p. 26.

27) Freeman 1996, p. 444.

nemica a gl'amori, dall'amore di due cori, reciprocamente accesi, impari ad accendere il suo con qualche scintilla d'affetto; e nella vicinanza di celebrare i loro felicissimi imenei, si pieghi ella a celebrare li propri che lungo tempo rifiutò ostinata. Già la vedo risoluta alle nozze, per unirle con quelle, la di cui magnificenza, nella reggia dell'Adria, non cederà punto alla magnificenza ch'uscirà dalla reggia di Dania²⁸.

Sebbene accattivante, l'allusione deve essere ancora vagliata e confermata. Il libretto veneziano, la cui protagonista è una leggendaria principessa nordica, asseconda quel gusto, già segnalato da Fabbri, per tematiche romano-barbariche, esotiche e fantastiche²⁹, che non sembra esclusivo del teatro musicale. Ai fini del nostro discorso, però, interessa il legame istaurato tra il paratesto e l'amazzone dell'opera. L'avventurosa ed indipendente Alvilda, che preferisce la pirateria piuttosto che convolare a nozze, è una donna «eccezionale» in virtù del coraggio, dell'ostinazione e la fierezza che la spingono ad un comportamento anomalo, fuori norma. Per il resto, lo svolgimento drammatico appare convenzionale e si snoda sul contrasto tra Ares e Afrodite, tra guerra e amore, in cui lo sdegno si combatte con lo sdegno, finché la storia si conclude con il consueto matrimonio.

2. LE SANTE MARTIRI, AMAZZONI DEL CIELO

Le figure delle amazzoni sembrano riscuotere un certo successo nella drammaturgia barocca. Il regesto delle opere è

28) Corradi 1686, f. A². Si avvisa che i testi antichi vengono sempre trascritti con grafia e interpunzione modernizzate.

29) Fabbri 2003, pp. 261, 297-299.

tuttora incompleto, ma è sufficiente dare uno sguardo all'elenco dei libretti recensiti da Freeman e da Garavaglia per avere un indizio della diffusione del mito in Italia nel Seicento. Non è questo il luogo per un'analisi dettagliata delle variazioni teatrali del mito. È preferibile, invece, soffermarsi su alcune *pièces* che lo traducono sul versante sacro. L'attributo amazzonico delle martiri e sante della cristianità si configura nella poesia e nel teatro del Seicento fino a raggiungere il secolo dei Lumi³⁰. Tra i titoli emblematici si annoverano *L'Amazzone della cattolica fede* (1663) di Pietro Paolo Todini, che mette in scena la storia di S. Agnese Romana, le *pièces* di Simone Grassi *L'amazzone sagra di Nicomedia S. Barbara gloriosissima vergine* (1689) e *L'Amazzone del celibato, ossia la vergine parigina* su Santa Aurelia di Francia (1691), e *L'idolatria confusa ossia L'Amazzone della fede* (1694) dell'agostiniano Nicola Boscherini Da Corinaldo, dedicata al martirio di Santa Caterina e Santa Faustina. In queste opere il termine «amazzone», pur non escludendo l'accezione di «guerriera», equivale a «paladina, difenditrice» della fede cattolica. La santa martire e vergine che si oppone ai pagani si staglia nel teatro italiano qual donna eccezionale per il coraggio, la costanza e la determinazione con cui affronta i detrattori di Cristo. La configurazione del personaggio femminile si imposta sulla dicotomia tra la debolezza/bellezza muliebre e le qualità «virili» o eroiche. Il contrasto aumenta la grandezza della santa che viene aiutata a superare le debolezze del suo sesso dall'afflato divino. Vediamo i casi di Santa Barbara e Santa Caterina.

Nel prologo dell'opera di Simone Grassi, in cui riecheggiano le polemiche teatrali coeve sulla mescolanza di

30) Cfr. Garavaglia 2005-2006, pp. 53-56.

toni comici e tragici, si presenta la materia dell'opera in termini bellici, annunciando le «gesta» di un'amazzone eccelsa:

So nulladimeno che non è per mancare chi condannerà il ridicolo come improprio dell'opera, per essere tragica e sagra, ma a questi tali rispondo che *le gesta di questa grand'Amazzone* sono portate su le scene dalla poesia, non dall'arte oratoria su pulpiti, et io mi dichiaro avercelo inserito non tanto per dar qualche sodisfazione al proprio genio, quanto per esser più certo che sarà maggiore il numero di quelli che così la gradiranno, anzi che in altra guisa, perché anco a più gravi ne' sentimenti piace il sollievo³¹.

L'esordio de *L'amazzone sagra...*, infatti, si fonda su un intreccio da commedia degli equivoci, in cui è insito il consueto finale felice. Una donna innamorata (Flavia), vestita da uomo e con il nome di Lelio, segue l'amante (Valerio), il quale, a sua volta, corteggia una nobildonna (Santa Barbara); la coppia di servi, Frullone e la balia Cornelia, acuisce il tono comico dell'opera. In un gioco scenico fatto di missive ed intrighi si innesta la storia di Santa Barbara, le cui virtù e «celesti bellezze»³², infiammano d'amore il principe. La passione della santa, che si autoproclama «serva» e «sposa» di Cristo, mantiene inizialmente i toni dell'amore profano, creando equivoci e malintesi, per acquistare subito risvolti religiosi. I personaggi tracciano l'immagine di una nobildonna dalla bellezza sorprendente, descritta in base ai *topoi* convenzionali del genere drammatico. Questa attenzione alla femminilità della protagonista principale aumenterà il contrasto con il suo atteggiamento posteriore. Nel primo e secondo atto, la giovane difenderà la Trinità e il Crocefisso; nel terzo atto verrà

31) Grassi 1689, f. A⁵r. Si corregge in «perché» la lettura «per chi». Il corsivo è mio.

32) Grassi 1689, p. 14.

sottoposta, in tre tempi, al supplizio. L'attributo che sembra connotare l'eroina è, a seconda degli interlocutori, quello della costanza o dell'ostinazione/pertinacia; seguono la prudenza, il valore e l'intrepidezza. Frustata a sangue, la giovane perde la sua bellezza umana per acquistare aspetto ferino; ciò nonostante, «*intrepida*, anzi *ostinata*, nel suo proponimento *pertinacemente persiste*»³³. La sua è «un'ostinazione troppo portentosa», che ha dell'«*incredibile*»³⁴. Dal punto di vista drammaturgico, se il finale dell'idillio amoroso sfocia nelle prevedibili nozze tra Valerio e Flavia (che restaura così il suo onore), la conclusione della vicenda agiografica di Santa Barbara si risolve con l'intervento del filosofo ed eremita Valentiniano, causante della conversione, che ne fa l'apologia in due monologhi. Nel primo, che precede la decapitazione, la definisce «amazzone del Crocefisso» e ne loda il valore superiore.

Oh come *valorosa* mostrossi mai sempre in ogni più sanguinoso conflitto questa *grand'Amazzone del Crocefisso*. Fortunati miei occhi, che di mirare *un tanto coraggio in petto di delicata donzella* aveste in sorte! [...] Ti lascio, oh corte, perché corta hai la vista per rimirare il tuo vero bene, e vado a osservare il fine della tragedia di Barbara per collocar dopo nel mio angusto oratorio il fortunato deposito di quell'anima grande³⁵.

Il secondo monologo, una volta conclusa l'azione comica, funge da complemento al trionfo di questa «eroina del Cristianesimo». Valentiniano, genuflesso di fronte all'altare

33) Grassi 1689, p. 113. Il corsivo è mio.

34) Grassi 1689, pp. 120, 126.

35) Grassi 1689, pp. 125-126. Il corsivo è mio.

«sul quale è la testa di S. Barbara», ne esalta l'apparente sconfitta che, invece, le ha aperto le porte del cielo.

Sì, sì, moristi, oh grand'eroina del Cristianesimo [...] Non ti atterrirono gli accidenti del mondo, l'empietà del genitore, la crudeltà del tiranno, ma, *di celeste coraggio munita*, potesti bensì, *oh Amazzone beata della cattolica Fede, battagliaire* nella tua generosità anco con l'istessa morte. *Perdesti*, è vero... Ma che dissi, *perdesti*? Errai. T'esponesti al conflitto, *combattesti*, *vincesti*³⁶.

Simile è il trattamento dell'amazzone cattolica nell'opera dell'agostiniano Nicola Boscherini, incentrata sulla figura di Santa Caterina. Lo scenario delle sue gesta è Alessandria d'Egitto, dettaglio non insignificante se si considera l'accostamento stabilito con l'eroe Alessandro Magno e con la mitica Semiramide.

Alessandria dell'Egitto, città più che famosa, alle cui mura, come Semiramide a quelle di Babilonia, diede coll'edificio i natali l'antico eroe Alessandro, non solo è memorabile per le vittorie del grande Macedone, origine dei suoi fasti, ma anche per i trionfi dell'invittissima vergine e martire Catarina, che della stessa è interminabile decoro. Questa dunque *fortissima eroina*, che de nostri agostiniani licei è protettrice, e *della vera Fede Amazzone, armata di sovraumano valore* in un picciolo volume da rappresentarsi nelle sagre scene all'incomparabile merito di V. P. M. R. consagro³⁷.

Gli attributi con cui si configura la santa, «principessa vergine e martire di Cristo», «amazzone invitta de la Fede»³⁸, sono di nuovo quelli eroici del coraggio e della determinazione,

36) Grassi 1689, pp. 138-139. Il corsivo è mio.

37) Boscherini 1694, pp. 6-7. Il corsivo è mio.

38) Boscherini 1694, pp. 11, 14.

che assimilano la donna alla guerriera, a un Sansone al femminile.

Redentore adorato [...] Tu non hai, o mio bene, un cristiano Sansone nel mondo che, per te valorosamente pugnando, dell'empia idolatria il fasto atterri. Ma che! Non può forse *questo cuore, benché di donna, solo per amor di te stesso, coraggiosamente pugnare?* Sì, che *avvalorato dalla tua divina assistenza*, può, deve e vuole. [...] Oh mio divino sposo, tu mi vuoi in questo mondo *guerriera* per accogliermi trionfante nel cielo. *Pugnerò sì, sì*³⁹.

La metafora della *mulier bellatrix* percorre tutta l'opera forgiando l'immagine di una donna in cui si fondono bellezza e valore, di «una Venere e nel sapere una Pallade», una vergine «armata di fede» e «invaghita di un'eterna bellezza»⁴⁰ che affronta il pagano Massimino con decisione:

Io sola, benché *donzella, del gran Dio degli eserciti animata*, che *infiamma di guerriero ardore l'inerte* mio petto, impedirò del tuo nume bugiardo ogni superstizioso sacrificio e scelerato culto⁴¹.

Il continuo rimandare di Santa Caterina all'ispirazione divina che la sostiene nella battaglia contro gli dèi pagani, comprensibile dal punto di visto teologico, calibra il contrasto tra la fragilità femminile e il valore virile, tra la semplicità muliebre e la saggezza. Per certi versi, si conserva la corrispondenza, conforme ai parametri dell'epoca, tra l'identità sessuale e di genere in modo da considerare fuori dal comune l'atteggiamento della donna e attribuirlo al Sommo Fattore, che la anima. La sapienza e l'altezza del discorso di Santa Caterina, infatti, si giustifica con l'ispirazione divina

39) Boscherini 1694, pp. 31-33. Il corsivo è mio.

40) Boscherini 1694, pp. 61, 64, 64.

41) Boscherini 1694, pp. 41-42. Il corsivo è mio.

(Faustina) o con l'uso della magia (Massimino). In quest'ultimo caso, all'amazzone si sovrappone la raffigurazione della maga affabulatrice e seduttrice, che, però, verrà subito spazzata via, dalla autenticità della vera fede.

Faustina (Così alto discorso d'una donzella *non può derivare dalla sola natura.*)

Doraustra (Di costei la gran *dottrina* sembrami *prodigiosa.*)

Porfirio (S'uniscono *beltà, sapienza e spirito* dell'umana specie in questo solo individuo.)

Rosinda (Povera mia Signora, or che nemica de' nostri dei è dall'Imperatore scoperta.)

Massimino *Coll'eloquenza della lingua e con la vaghezza del volto* gli uomini questa *maga* affascina. Non sappiamo che dire. Facciasi alla nostra confusione violenza. Il tuo sapere altrove che dalla *magia* non può riconoscere l'origine. Oh *femina insolentissima.* [...]

Catarina Nella scuola del cielo non s'apprende la magia, che fu sempre detestabile dottrina dell'inferno. I tuoi numi, maligni spiriti, dell'anime seduttori sono dell'arte magica maestri, e non lo Spirito Santo che, servendosi della mia lingua, ti parla. Non posso dunque esser io, come tu dici, una maga [...]⁴².

Santa Caterina condivide con Santa Barbara parte delle caratteristiche amazzoniche: 1) la nobiltà di natali; 2) il rifiuto dell'amore terreno; 3) il coraggio e la determinazione (sia quest'ultima tacciata di ostinazione o costanza) di fronte agli avversari; 4) la battaglia che, almeno fino al martirio, non è

42) Boscherini 1694, pp. 45-46. Il corsivo è mio.

fisica ma verbale (ad un certo punto, infatti, la giovane deve sostenere un'«erudita contesa» con i saggi di Alessandria e persuaderli della vera fede; si tratta di una guerra metaforica dove «con-vincere» equivale a «vincere nella virtù»⁴³); e per finire 5) la giovane partecipa di quell'estraneità, geografica o ideologica, che l'allontana dalla norma e dalla società; un'estraneità che, trattandosi di un ambito pagano, non viene connotata negativamente.

3. CONCLUSIONI

Nella breve rassegna offerta il termine «amazzone», pur senza spodestare l'accezione preponderante di «donna bellicosa o virile»⁴⁴, viene usato in senso lato a indicare la donna intraprendente e d'eccezione. Esistono, quindi, diverse sfumature nel temperamento dell'amazzone, a seconda della combinazione degli elementi precipui del mito (nubilato, aspetto o atteggiamento virile, uso delle armi, localizzazione geografica, ecc.) e della donna eroica. Nel caso di Cristina di Svezia, l'identificazione si fonda, al principio, sul suo rifiuto del matrimonio, ma in un secondo momento, viene connessa

43) Cfr. Boscherini 1694, pp. 73, 75.

44) Nel *Vocabolario della Crusca* il termine «amazzone» appare solo nella 5ª edizione («Amazzone. Sost. Femm. Donna guerriera, abitatrice della Sarmazia e della Cappadocia; e usasi comunemente a significare qualunque femmina bellicosa, che ha del virile», Crusca 1863-1923, vol. 1, p. 422); il *Tesoro della lingua italiana delle origini* (<http://tlio.ovi.cnr.it/voci/008523.htm>.) registra anche l'uso antonomastico, che rimanda alla regina Penthesilea. Tralasciando le accezioni più moderne («cavallerizza», «abito per cavalcare»), il *Grande dizionario* del Battaglia attesta in seconda istanza «donna di abitudini virili, combattiva, assai intraprendente» (Battaglia 1961-2002, I, p. 379) con esempi dell'Otto e Novecento. Altrettanto può dirsi del *Grande dizionario italiano dell'uso* di Tullio De Mauro, che registra per estensione il significato di «donna dai modi mascholini, combattiva e intraprendente» (De Mauro 2000-2007, I, p. 218).

alle sue attività e attitudini intellettuali. Nel caso delle martiri, ferma restando la difesa della castità (o il matrimonio con Cristo), è legata alla difesa teologica della vera fede. In entrambi i casi l'eccezionalità si misura sul binomio guerra-amore. Sia Cristina che le sante rifiutano l'amore terreno, profano: la prima per mantenere l'indipendenza, le seconde per un amore superiore, divino. Al di là dell'immagine belligerante, la fermezza delle decisioni e l'intraprendenza rendono eccezionale il loro comportamento. Data la tipologia delle fonti utilizzate, è necessario rammentare l'ambito encomiastico e teatrale in cui si iscrive la maggior parte dei testimoni, poiché in esso l'immagine dell'amazzone (e il suo conseguente significato) si contamina con il *topos*, già lirico, della guerra tra Venere e Marte, e con la risorsa drammatica della donna vestita da uomo e del «personaggio» amazzone. L'alterità che rende queste donne delle amazzoni non è soltanto fisica (Cristina di Svezia, per esempio, aveva l'abitudine di indossare abiti maschili), ma psicologica e comportamentale, giacché agiscono seguendo i parametri eroici, all'epoca considerati «virili»; e in parte è anche geografica, non solo per la provenienza (settentrionale od orientale), ma anche perché sono o si sentono estranee alla comunità/ società in cui agiscono. Il senso figurato è alla base dell'identificazione nel Seicento dell'amazzone con le donne «eccezionali», perché «fuori dal comune» o persino «eccellenti» in un determinato ambito. Si ricordi che anche le artiste del tempo (pittrici, attrici, scultrici, letterate, poetesse o drammaturghe), donne creatrici e, pertanto, eccellenti ed eccezionali in una determinata arte sono spesso accostate alle amazzoni. Un esempio. Vasari ne *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani* introduce l'eccellenza muliebre in arte ricorrendo alle amazzoni e alle guerriere classiche (Camilla, Arpalice, Valasca, Tomiri, Pantasilea, Molpadia,

Orizia, Antiope, Ippolita e Zenobia) nel capitolo dedicato alla scultrice Properzia de' Rossi⁴⁵. Si tratta di una testimonianza forse troppo convenzionale, che, però, trova riscontro anche nel Marino che nella sua *Galleria* colloca tra i ritratti di donne «Bellicose e virtuose», oltre a Tomiri, Zenobia, Clorinda qual «Pantasilea novella», Carmenta, Saffo, anche la poetessa Vittoria Colonna e le comiche dell'arte Isabella Andreini e Florinda. È prematuro considerare il termine «amazzone» come sinonimo di «eccellenza artistica», almeno finché non si sia analizzato un ampio corpus di testimoni, ma non credo sia da ritenere astruso. Per il momento, credo sia chiara la componente eroica insita nel significato di «difenditrice» o «avvocatessa» della fede e di «donna indipendente e intraprendente».

45) Vasari 1986, pp. 748-749.

BIBLIOGRAFIA

Acquaro Graziosi, M. Teresa, «Cristina di Svezia fra letteratura e cronaca», in *Cristina di Svezia e Roma. Atti del Simposio tenuto dall'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma* 5-6 ottobre 1995, a cura di Börje Magnusson, Stockholm, 1999, pp. 21-26.

Andres, Stefano, *Le Amazzoni nell'immaginario occidentale. Il mito e la storia attraverso la letteratura*, Pisa, Edizioni ETS, 2001.

Andrisano, Angela M., «Il mito delle Amazzoni tra letteratura e attualità», *Annali Online di Ferrara - Lettere*, vol. 2, 2008, pp. 43-59.

Anonimo del 600, *Istoria degli intrighi galanti della Regina Cristina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma*, a cura di Jeanne Bignami Odier e Giorgio Morelli, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1979.

Battaglia, Salvatore, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Utet, 1961-2002, 21 voll.

Bjurström, Per, *Feast and theatre in Queen Christina's Rome*, Stockholm, Bengtsons, 1966.

Blok, Josine H., *The early Amazons: modern and ancient perspectives on a persistent myth*, Leiden, E. J. Brill, 1995.

Boscherini Da Corinaldo, Nicola, *L'idolatria confuse, ovvero L'Amazzone della fede, opera sagra...*, Ancona, Nella stamperia Camerale, 1694. Esemplare: Biblioteca Nazionale Braidense (in digitale), Racc. Dramm. 1621.

Careri, Giovanni, *La fabbrica degli affetti. La "Gerusalemme liberata" dai Carracci a Tiepolo*, Milano, Il Saggiatore, 2010.

Cassagnes-Brouquet, Sophie, «Penthésilée, reine des Amazones et Preuse, une image de femme guerrière à la fin du Moyen Âge», *CLIO. Histoire, femme et sociétés* [en ligne], 20. Mis en

ligne le 01 janvier 2007, consulté le 30 juin 2012. URL: <http://clio.revues.org/1400>; DOI: 10.4000/clio.1400.

Corradi, Giulio Cesare, *L'amazzone corsara, ovvero L'Alvilda, regina de' Goti. Drame da rappresentarsi in musica nel famoso teatro Grimano di SS. Gio. e Paolo l'anno 1686*, Venezia, Francesco Nicolini, 1686. Esemplare: Biblioteca Nazionale Braidense (in digitale), Racc. Dramm. 536.

Crusca, Accademia della, *Vocabolario della Crusca*, <http://www.lessicografia.it> Consulta: 30 giugno 2012.

Dahlberg, Gunilla, «The theatre around Queen Christina», *Renaissance Studies*, vol. 23, n° 2, 2009, pp. 161-185.

De Lucca, Valeria, «“Pallade al valor, Venere al volto”: Music, Theatricality, and Performance in Marie Mancini Colonna's Patronage», in Susan Shifrin (ed.), *«The Wabderub Life I Led»: Essays on Hortense Mancini, Duchess Mazarin and Early Modern Women's Border-Crossings*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 113-156.

---, «Strategies of woman patrons of music and theatre in Rome: Maria Mancini Colonna, Queen of Christina of Sweden, and women of their circles», *Renaissance Studies*, vol. 25, n° 3, 2010, pp. 374-392.

De Mauro, Tullio, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, Utet, 2000-2007, 8 voll.

Fabbri, Paolo, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003.

Fogelberg Rota, Stefano, «Il teatro in Svezia durante il regno di Cristina», in *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia. Atti del convegno di studi...*, a cura di Rossana Maria Caira e Stefano Fogelberg Rota, Roma, Aracne, 2005, pp. 209-242.

Freeman, Daniel E., «La guerriera amante: *Representations of Amazons and Warrior Queens in Venetian Baroque Opera*», *The Musical Quarterly*, vol. 80, n° 3, 1996, pp. 431-460.

Garavaglia, Andrea, *Il mito delle Amazzoni nell'opera italiana fra Sei e Settecento*, Tesi di dottorato in Musicologia e scienze filologiche (XIX ciclo), Università degli Studi di Pavia, a. a. 2005-2006.

González Cañal, Rafael, «*La Fábula de Vulcano y Minerva del Conde de Rebolledo*», in I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse (eds.), *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona, Griso-Lemso, 1996, pp. 351-358.

Grassi, Simone, *L'Amazzone sagra di Nicomedia S. Barbara...*, Bologna, Per Gioseffo Longhi, 1689. Esemplare: Biblioteca Nazionale Braidense (in digitale), Racc. Dramm. 1220.

Gustafsson, Lars, «Amor et Mars vaincus, Allégorie politiques de cour de l'époque de la Reine Christine», in *Queen Christina of Sweden, Documents and Studies*, ed. Magnus von Platen, Stockholm, 1966, pp. 87-99.

Larivaille, Paul, «L'odiosamata seduzione femminile: tipologia e funzioni delle donne nella *Liberata*», in Id., *Poesia e ideologia. Lettura della Gerusalemme Liberata*, Napoli, Liguori, 1987, pp. 166-210.

Lotoro, Valentina, *La fortuna della "Gerusalemme liberata" nella pittura napoletana tra Seicento e Settecento*, Roma, Aracne, 2008.

Tasso, Torquato, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1957.

---, *Discorso della virtù femminile e donnesca*, a cura di Maria Luisa Doglio, Palermo, Sellerio, 1997.

Salmaso, Valentina, «Figure di Giuditta nella *Liberata*», in *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco*.

Orizzonti di senso e di genere, variazioni, riscritture, a cura di Luciana Borsetto, Padova, University Press, 2011, pp. 63-73.

Tesoro della lingua italiana delle origini (<http://tlio.ovl.cnr.it/voci/008523.htm>)

Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, Einaudi, 1986.

Vásquez Lopera, Julián, «Bajo el signo de la diplomacia. La Reina Cristina en la literatura del Siglo de Oro. Del Conde Bernardino de Rebolledo a Calderón y Bances Candamo», *Iberoamerikanska Institutets Skriftserie*, nº 2, 1998, pp. 1-27.

L'EROS FAGICO NELLA FIGURA FEMMINILE DA D'ANNUNZIO A CALVINO

Dora Marchese
Università di Catania

Nel languore amoroso qualcosa se ne va, senza fine,
è come se il desiderio non fosse nient'altro che questa
emorragia.

La fatica amorosa è questo: una fame amorosa
che non viene saziata, un amore che rimane aperto
(Roland Barthes, Frammenti di un discorso amoroso)

Un pranzo che evitò un suicidio. Così principia l'ardito volume de *La cucina futurista*, vergato da Filippo Tommaso Marinetti e Fillìa nel 1932. Vi sono raccolte le cronache dei primi progetti gastronomici, gli stupefacenti banchetti, le ricette improbabili, le polemiche e le campagne pubblicitarie portate avanti in quegli anni cruciali. Ma soprattutto vi è illustrato un progetto artistico, una nuova visione della vita e della società che, sulla scia di Apollinaire, il quale nel 1913 aveva esposto sulla rivista "Fantasio" le sue idee sul "cubismo culinario" (ribattezzato tre anni più tardi "*gastroastronomismo*"), mira a "creare un'armonia tra il palato degli uomini e la loro vita di oggi e di domani".

Il racconto incipitario, dunque, narra di come Marinetti, Prampolini e Fillìa siano costretti ad andare in aiuto del loro amico Giulio Onesti che, afflitto "da angoscia torturante" e "tristezza immensa" causa una delusione d'amore, medita di togliersi la vita. Come rimedio a tanto scoramento i tre decidono di realizzare dei complessi plastici commestibili,

astratte sculture semoventi che riproducano il corpo femminile, costituendone il simulacro.

Alle prime luci dell'alba:

Enrico Prampolini che aveva gelosamente circondato di paraventi il suo lavoro creativo [...] gridò: — “la tengo finalmente fra le braccia ed è bella, affascinante, carnale, tale da guarire qualsiasi desiderio di suicidio. Venite ad ammirarla.” —

Rovesciò i paraventi e apparve il misterioso soave tremendo complesso plastico di lei. Mangiabile. Gustosa era infatti a tal punto la carne della curva che significava la sintesi di tutti i movimenti dell'anca. E luceva di una sua zuccherina peluria eccitando lo smalto dei denti nelle bocche attente dei due compagni. Sopra, le sferiche dolcezze di tutte le ideali mammelle parlavano a distanza geometrica alla cupola del ventre sostenuta dalle linee-forze delle cosce dinamiche.

— “non avvicinatevi — gridò a Marinetti e a Fillia — non odoratela. Allontanatevi. Avete delle cattive bocche voraci. Me la mangereste tutta, senza fiato.” —
(Marinetti e Fillia 1932: 12-13)

Alle sette, poi, “nasceva dal maggior forno della cucina la passione delle bionde, alto complesso plastico di pasta sfogliata scolpita a piani degradanti di piramide ognuno dei quali aveva una lieve curva speciale di bocca ventre o fianchi, un suo modo di fluttuare sensualissimo, un sorriso suo di labbra”.

Infine, “con bocche d’antropofagi simpatici, Giulio Onesti, Marinetti, Prampolini e Fillia si ristoravano lo stomaco di quando in quando con un saporito rottame di statua”.

Il festoso banchetto, gioiosamente cannibalesco, esorcizza la morte ed urla la gioia per la vita e per le sue più dolci seduzioni. L’Eros *in primis*. Così, la donna, l’“eterno femminino sfuggente”, viene finalmente “imprigionato nello stomaco”, appagando “la spasimante superacuta tensione delle più frenetiche lussurie”.

Il più riposto desiderio di mescolanza fra “godente e goduto”, “possessore e posseduto”, serpeggiante nelle menti ma mai espresso e realizzato, può finalmente trovare una sua giustificazione:

Amiamo le donne. Spesso ci siamo torturati con mille baci golosi nell’ansia di mangiarne una. Nude ci sembrarono sempre tragicamente vestite. Il loro cuore, se stretto dal supremo godimento d’amore, ci parve l’ideale frutto da mordere masticare suggerire. Tutte le forme della fame che caratterizzano l’amore ci guidarono nella creazione di queste opere di genio e di lingua insaziabile. Sono i nostri stati d’animo realizzati. Il fascino, la grazia infantile, l’ingenuità, l’alba, il pudore, il furente gorgo del sesso, la pioggia di tutte le smanie e di tutte le svenevolezze, i pruriti e le ribellioni contro l’antichissima schiavitù, l’unica e tutte hanno trovato qui, mediante le nostre mani, un’espressione artistica tanto intensa da esigere non soltanto gli occhi e relativa ammirazione, non soltanto il tatto e relative carezze, ma i denti, la lingua, lo stomaco, l’intestino ugualmente innamorati (Marinetti e Fillia: 17-18).

Inglobare l'altro, 'sentirlo' con tutti i sensi, diviene un atto d'amore "unico e totale".

Con toni decisamente meno giocosi e provocatori, il tema era già stato affrontato da Marinetti nella novella *La carne congelata*, compresa nella silloge *Gli amori futuristi - programmi di vita con varianti a scelta* (1922), in cui si narra di Guzzo, soldato partito per il fronte, morbosamente attaccato al suo zaino che si scopre contenere, infine, il cadavere fatto a pezzi della donna amata di cui, via via, egli si ciba.

La voce narrante conferma che Guzzo:

Ha veramente fra le mani un pezzo di carne. Umana. Un pezzo di donna nuda decapitata, senza braccia e senza gambe! Il tronco grazioso di una piccola donna! Sembra cesellato e imbrillantato di sale prezioso che luce. Le mammelline tonde soavi, vive tremano, forse parleranno tanto più che la testa perduta lontana non parla più! (Marinetti 1922: 111).

La descrizione è alquanto forte, intrisa d'una sconcertante ironia macabra; il dialogo (anzi, il monologo del protagonista) è delirante; stridente e straniante l'effetto dato dall'impazzare della battaglia (con le onomatopее delle mitragliatrici, lo scalpaccio dei passi, e lo scorrere imperterrito del fiume) ed i vaneggiamenti amorosi del soldato che vive quegli ultimi istanti della sua infelice vita come fosse a una festa, una "festa di morte":

La morte ci dà quest'ultima notte di festa. Vedi? Tutto è bello intorno a noi. Musiche e splendori! Le cose più ricche, le feste più belle! Tutte le perle, tutti i velluti, tutte le sete, tutti i diamanti! E c'è pure la musica, in

alto sopra di noi, la musica che sale, scende risale sotto le volte della cattedrale. Fischiano gli angeli di fuoco sul nostro letto. Spargono intorno le belle rose granate che scoppiano profumando... Bella! Cara! Mi vuoi? Mi vuoi? Oh! Sento che mi vuoi! Sento che mi desideri. Ora tu apri le braccia che non hai più e mi tendi le labbra che non hai più! (Marinetti 1922: 111-112)

I piani narrativi s'intrecciano in modo vivace: in principio, il narratore esterno si rivolge ad un "tu" generico, un soldato che, come lui, a "5 anni di distanza", vive l'angoscia di essere coinvolto "in una nuova conflagrazione", costretto a partire per il fronte. A costui il narratore fa molte raccomandazioni, fra cui quella di tenere d'occhio Guzzo di Trapani di cui – attraverso una prolessi introdotta dal futuro e poi resa con discorso diretto – si narra la singolare vicenda, alternando discorso indiretto e dialogo. Successivamente, la parola viene data, teatralmente attraverso una didascalia, al povero Guzzo che, farneticando, parla con i resti della donna morta (la quale "risponde", attraverso la voce in falsetto da lui stesso emessa). Infine, il narratore incita il soldato a parlare a Guzzo, a chiedergli spiegazioni del suo insano gesto (ostentando onniscienza: "lo so"):

- Ti piacciono le donne, Guzzo?
- Sì, ma non le donne vive.
- Lo so.
- Non amo la testa della donna, né i suoi piedi.
- Lo so, ma dimmi perché?
- Perché una donna non deve né pensare né camminare. Vedi, la mia la voglio coricata immobile... Voglio che

non pensi ad altri, che non veda nessuno e che non
fugga mai!...

- Lo so (Marinetti 1922: 114).

Il delitto è svelato (“- So che hai ucciso la tua amica
e che hai divorato amorosamente la sua testa, le sue gambe
le sue braccia”) e Guzzo, prima di essere falciato da una
mitragliatrice, riceve l’approvazione della voce narrante: “hai
risolto il più grave problema... Sei un grande filosofo!...”.

I resti del “corpo delizioso della bella di Guzzo” saranno
portati via dal soldato anonimo a cui la voce narrante suggerisce
che la donna “già adultera” è “tutta tremante d’amore” per
lui...

Non è difficile scorgere un *continuum* di pensiero fra
questa novella *noir* e la goliardica allegria del racconto messo
su da Marinetti, Prampolini e Fillia: in entrambi l’unico modo
di possedere una donna è mangiarla, inglobarla, assimilarla.
Realmente o attraverso il suo simulacro, – essendo vano anche
solo pensare di poterne controllare o comprendere sentimenti
e psiche – la donna deve essere divorata per essere veramente
e totalmente dell’uomo. Se Guzzo è, infatti, un “filosofo”
poiché ha risolto “il più grave problema” – fermare, godere
e padroneggiare “l’eterno femminino sfuggente” (così i tre
cuochi futuristi) – Giulio Onesti, guarito dal mal d’amore, si
sente “insieme sgombro, liberato, vuoto e colmo”.

Se l’atteggiamento ambivalente e talvolta contraddittorio
di Marinetti e del Futurismo nei confronti del gentil sesso –
s’invitava a “glorificare” “il disprezzo della donna”¹, “guinzaglio

1) Il dramma in tre atti *Poupées électriques*, pubblicato da Sansot a Parigi nel 1909
(quasi in contemporanea all’uscita su “Le Figaro” del Manifesto del futurismo, 20 feb-
braio 1909), e rappresentato con il titolo *La donna è mobile* (in scena all’“Alfieri”
di Torino il 15 gennaio del 1909) metteva in scena fantocci elettromeccanici so-

immenso” dell’Amore, “soffocatoio delle energie vitali”, di cui è palese l’“inferiorità assoluta” –, è questione complessa, la cui disamina è ancora *in fieri*, non meno interessante è ricordare come il tema dell’eros fagico, anticipato dallo scrittore, sarà poi ripreso da Meret Oppenheim allorché, alla galleria Daniel Cordier, metterà in mostra una donna nuda, dipinta e ricoperta di cibi, distesa al centro di una tavola apparecchiata (1959-’60; *Festino di Primavera*), e dalla Eat Art, promossa da Daniel Spoerri che, nel 1970, espose opere commestibili, fra cui la donna di panpepato con glassatura di zucchero di Richard Lindner e la donna arrosto (*Gebratene Frau*) di Joseph Beuys.

Al *Manifesto del Futurismo* del 1909, in cui si legge: “Noi vogliamo glorificare la guerra, il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna”, si contrapposero, con violenta reazione, il *Manifesto della Donna futurista* (1912) e il *Manifesto futurista della Lussuria* (1913) di Valentine de Saint-Point, in cui si rivendica il valore positivo del piacere e della sensualità, per le donne come per gli uomini, fonte di liberazione spirituale e comunione con l’universo; si contestano le ipocrisie della morale tradizionale che, separando lo spirito dal corpo, è incapace di distinguere il piacere dal vizio, di scorgere la profondità e la bellezza del sesso; si sostiene la necessità di fare dell’eros un’opera d’arte, frutto d’istinto e insieme di consapevolezza.

Dal canto suo Marinetti, che diffidava della lussuria temendone l’“invischiamento” (cfr. *Uccidiamo il chiaro di luna!* e *Guerra sola igiene del mondo*), si scagliava *in primis*

stitutivi della donna. “Noi disprezziamo la donna”, ribadiva nel 1910 Marinetti, “concepita come ninnolo tragico”. In tal senso, i futuristi inauguravano, all’interno del più remoto e sedimentato misoginismo storico, un maschilismo nuovo stile, caratterizzato da modi bruschi e disinvolti, di cui successivamente si appropriò il Fascismo per costruire l’immagine dell’uomo dinamico e virile, poi ridicolizzato nei capolavori di Vitaliano Brancati.

e senza possibilità di appello contro l'immagine della *femme fatale* offerta dal decadentismo, contro il suo debilitante sentimentalismo, il vampiresco languore, il fascino distruttivo e seducente della donna manicheisticamente angelo e demone, fissato con tratti indelebili nel romanzo-simbolo di quegli anni: *Il Piacere* di Gabriele d'Annunzio (1889).

I riferimenti alimentari nell'opera del Vate sono molto scarsi, trattati in modo simbolico e estetico, *escamotage* per descrivere tavolate sontuose, stoviglie preziose, cibi rari e raffinati, atmosfere e scenari impregnati di forte decorativismo. Quando presente, il cibo nell'opera di d'Annunzio ha quasi sempre una funzione erotica. Del *Piacere*, infatti, si è detto che “ il piacere del titolo è tutto fuorché il piacere della gola” (Biasin 1991: 79).

Le abitudini del conte Sperelli sono convincente indizio di quale dovesse essere l'atteggiamento di d'Annunzio di fronte alla tavola: “Egli pranzava di rado in casa; ma, per le occasioni straordinarie, per qualche fino *luncheon* d'amore o per qualche piccola cena galante, aveva una camera ornata delle tappezzerie napolitane d'alto luccio, del secolo XVIII”. Emerge l'esaltazione dell'ambiente, dell'eros e dell'esteriorità a scapito del cibo, relegato al rango di elemento di sfondo con l'unico scopo di rendere realistico il contesto.

Nella prima scena conviviale del romanzo – il pranzo aristocratico offerto dalla marchesa d'Ateleta –, descritto in oltre dieci pagine, le pietanze vengono a malapena menzionate, mentre grande spazio è dato alla rappresentazione dell'ambiente, della mensa e della disposizione dei commensali: preziosi e minuti tasselli studiati per creare la seducente scenografia dell'incontro tra Donna Elena Muti, duchessa di Scerni, e il conte Andrea Sperelli-Fieschi d'Ugenta. I riferimenti ad “un vino biondo come un miele liquido” e un “vin ghiacciato di

Sciampagna”, sono meri espedienti per far risaltare Elena Muti e le sue labbra.

Ma l’inserito più significativo, in cui l’intreccio fra *eros* e *phagos* si fa particolarmente intenso e coinvolgente, è quello in cui Andrea Sperelli, *alter ego* di d’Annunzio, partecipa ad un pranzo al *Restaurant* Doney con tre gentiluomini e quattro amiche del *demi-monde*. L’attenzione data all’atmosfera, ai convitati ed alle conversazioni oscureranno il ruolo del cibo che, tuttavia, è menzionato per essere strettamente collegato agli abusati luoghi comuni legati alla sessualità: le ostriche, le bevande alcoliche e il *fondant*, schiacciato da una delle ragazze col gomito e poi premuto sulla bocca dell’amico e da un’altra mangiato sul *proprio* gomito, alludono chiaramente ad una sensualità a malapena celata. Non mancano i riferimenti al “bicchiere colmo di Sciampagna” contenente un “vino chiaro e brillante”, o alle quattro donne paragonate, dai quattro uomini, a “certe confetture di Costantinopoli, morbide come una pasta” o simili a “un giulebbe di violette di Parma tra due biscotti *Peek-Frean* alla vainiglia”. Di Giulia Arici si dice che la sua bocca “attirava i morsi come un frutto sughoso”.

La bocca e le labbra, ancora una volta, sono in primo piano nell’incontro tra Maria Ferres e Andrea a cui l’amante prepara “un tè prezioso, giuntole da Calcutta”. Con i suoi gesti regolari e con il suo “profumo acuto”, il rito del tè raggiunge l’apice nel momento in cui Andrea ne beve un sorso direttamente dalle labbra di Maria, mentre la sua mente è invasa dal ricordo di Elena il cui bacio “li prostrava più d’un amplesso”:

Ella rideva, a quel capriccio dell’amante. Egli era un po’convulso, pallidissimo, con lo sguardo alterato. Aspettarono che il tè si freddasse. [...]

- Ora prendi un bel sorso. Così.

Ella teneva le labbra serrate, per contenere il sorso: ma le ridevano i grandi occhi a cui le lacrime avevano dato maggior fulgore.

- Ora versa, a poco a poco.

Egli trasse nel bacio, suggerendo, tutto il sorso. Come sentiva mancarsi il respiro, ella sollecitava il lento bevitore stringendogli le tempie. [...]

- Che sapore aveva? Tu m'hai bevuta anche l'anima. Sono tutta vuota (D'Annunzio 1989: 343).

Anziché “mangiata” la donna è, in questo caso, “bevuta”, e il tè funge da *trait d'union* tra la sfera del sacro e quella del profano, tra l'anima e le labbra; una sorta di sacrilega fusione fra sensualità e spiritualità: seppur carnale e materico, il bacio diviene valico per il divino. Quello scambiato la prima volta con Elena, dà ad Andrea “la sensazione illusoria come d'un frutto molle e roscido che vi si sciogliesse” in bocca. Frequentemente collegato ai baci e all'amore, il lemma “frutto” è accompagnato sovente da verbi quali “mangiare” e “mordere”. Per d'Annunzio la donna è davvero un delizioso, appetitoso, voluttuoso bocconcino: essere voraci in amore è la regola.

Amare l'altro, del resto, significa “nutrirsene, gustarlo, divorarlo, morderlo, esserne affamati. Il sesso è una forma immaginaria di pasto, e viceversa” (Le Breton 2007: 412). Lo stretto legame fra cibo ed eros è confermato dalla linguistica: numerosissime le espressioni in cui la donna è definita “appetitosa”, “polposa”, “piccante”, “succosa”; la si “divora con gli occhi”; è “buona da mordere”. All'amato si dice: “ho fame di te”, “vorrei mangiarti”. Gli sposi vanno in “luna di

miele". Se una donna è avanti con gli anni è "matura". Il verbo "consumare" si adopera tanto per il matrimonio quanto per il pasto.

Una sterminata letteratura mostra l'insistito paragone della donna con frutta e leccornie varie: i seni sono equiparati a mele, pere, arance, meloni; gli occhi "a mandorla", la bocca "di ciliegia" (o fragola), le labbra "succose", la "pelle di pesca".

Alfredo Panzini accosta tagliatelle e trippa al piacere dato dal corpo femminile: "tagliatelle, che parevano avere odore di carne dolce di donna"; "le tagliatelle [...] avevano un afrore fresco e quasi carnale" (*Viaggio di un povero letterato*); "un piatto di trippa offre la stessa seduzione che ad un libertino il molleggio di un'anca ben fatta" (*Lanterna di Diogene*).

Persino l'austero Giuseppe Tomasi di Lampedusa, ne *Il Gattopardo*, cede alla tentazione di descrivere la bellezza e la giovinezza di Angelica ricorrendo a metafore gastronomiche. Così, la bocca della ragazza è in più passi associata alle fragole, tanto che don Fabrizio è punto da "gelosia carnale" al pensiero che "Tancredi aveva assaporato quel gusto di fragole che a lui sarebbe rimasto sempre ignoto". Di fronte al celebre "torreggiante timballo di maccheroni", Tancredi, nell'inane sforzo di "unire la galanteria alla gola, si provava a vagheggiare il sapore dei baci di Angelica, sua vicina, nel sapore delle forchettate aromatiche", mentre il narratore, riferendosi agli altri commensali, conclude: "mangiavano senza pensare a nulla e non sapevano che il cibo sembrava loro tanto squisito anche perché un'aura sensuale era penetrata in casa" grazie ad Angelica. Del resto, l'intero romanzo è percorso da forte sensualismo erotico-culinario, pervicacemente venato da un'aura mortuaria.

Alla dimensione onirica sono, invece, riconducibili due momenti singolarmente eloquenti dell'odissea introspettiva affondata dal protagonista de *La coscienza di Zeno* (1923).

Si rilegga il primo; più che un sogno un incubo per Zeno:

Ebbi un sogno bizzarro: non solo baciavo il collo di Carla, ma lo mangiavo. Era però un collo fatto in modo che le ferite ch'io le infliggevo con rabbiosa voluttà non sanguinavano, e il collo restava perciò sempre coperto dalla sua bianca pelle e inalterato nella sua forma lievemente arcuata. Carla, abbandonata fra le mie braccia, non pareva soffrisse dei miei morsi. Chi invece ne soffriva era Augusta, che improvvisamente era accorsa. Per tranquillarla le dicevo: "Non lo mangerò tutto: ne lascerò un pezzo anche per te" (Svevo 1969: 755).

Nel secondo, sogna di essere ritornato bambino. Rimanendo in una stanza della sua villa, Zeno riesce a scorgere sopra il tetto una gabbia contenente un mobile e una poltrona su cui è seduta una donna "formosa": "Ed il bambino sognava di possedere quella donna, ma nel modo più strano: era sicuro cioè di poter mangiarne dei pezzettini al vertice e alla base".

Il tema dell'eros fagico riemerge dall'inconscio del protagonista ed è riconducibile alle pulsioni erotiche dell'uomo Italo Svevo (Ettore Schmitz) che, il 4 gennaio 1896, così scrive alla fidanzata Livia Veneziani:

Come è cosa bella la violenza in amore. [...] Quando ti tengo fra le mie braccia, tutta, tutta, non poggiata che a me, ti sento più che mai mia preda. Avvicino la mia

faccia alla tua e non so ancora se ti mangerò o ti bacerò. Mi limito al bacio per magnanimità ma il sentimento della mia magnanimità m'accompagna tanto costante che il bacio ha per me il sapore di un morso (Svevo 1962: 59).

E ancora:

La mia sposa è un *bombon* ed io spero che mangiandolo i miei denti marci risaneranno. La mia sposa è un fiore e il mio egoismo lo circonderà in modo che il suo olezzo non sarà destinato che al solo mio naso. La mia sposa è un frutto maturo che madre natura mi gettò in grembo e là stia. Tutte le parti che i miei denti e il mio vecchio stomaco non sapranno apprezzare, resteranno là inaccolte, create invano, la mia dannazione, perché io starò là in guardia, soffrendo e facendo soffrire (Svevo 1962: 60).

All'evidente pulsione erotico-cannibalica, più "fisiologica" che "psicologica"/"psicoanalitica" di Italo Svevo, si contrappone la raffinata sensualità delle pulsioni antropofaghe del racconto *Sapore Sapere* di Italo Calvino, in cui l'esplorazione gastronomica si fonde e si confonde con una ricerca dai tratti antropologici ed erotici, al punto che l'intero testo è pervaso di forte metaforicità alimentare e sessuale a un tempo.

Dedicata ai cinque sensi, pubblicata postuma «per dimostrare che l'uomo contemporaneo ne ha perso l'uso» e bisogna, viceversa, scoprirli e riscoprirli, *Sotto il sole giaguaro*, incompiuta a causa della prematura morte dello scrittore, è un'opera in cui l'attenzione verso l'eros trofico dimostrata da

Calvino sin dalle sue prime prove narrative giunge ad una sintesi felice.

Vero e proprio *fil rouge* che attraversa tutta la sua produzione sia a livello tematico che linguistico, l'intreccio tra erotismo e alimentazione è binomio imprescindibile per Calvino: il cibo e la sessualità, infatti, soddisfano bisogni fisiologi fondamentali alla sopravvivenza della specie attraverso la nutrizione e la riproduzione, condividono la stessa dimensione del piacere, entrambi appagano i sensi utilizzando le medesime zone cerebrali e persino gli stessi ormoni.

Tra i testi emblematici del primo periodo calviniano, ricordiamo *Furto in una pasticceria*: il trionfo dell'abbondanza dopo la dolorosa penuria della seconda guerra mondiale portano Gesubambino a svaligiare una pasticceria² ed a trovare rifugio dalla sua amante: "Da Mary la Toscana quando aprì la camicia si trovò col petto ricoperto da uno strano impasto. E rimasero fino al mattino, lui e lei, sdraiati sul letto a leccarsi e piluccarsi fino all'ultima briciola e all'ultimo rimasuglio di crema". (Calvino 1959: 106)

Si noti che i verbi adoperati afferiscono ad entrambe le aree lessicali del piacere alimentare e di quello sensuale.

Ne *Il sentiero dei nidi di ragno*, all'inizio del capitolo VII, si osserva: "I sogni dei partigiani sono rari e corti, sogni nati dalle notti di fame, legati alla storia del cibo sempre poco e da dividere in tanti: sogni di pezzi di pane morsicati e poi chiusi in un cassetto. [...] Solo quando lo stomaco è pieno, il fuoco è acceso, e non s'è camminato troppo durante il giorno,

2) "Ma gli restava una smania che non sapeva come soddisfare, non riusciva a trovare il modo per goderle del tutto. Ora era carponi sul tavolo, con le torte sotto di sé: gli sarebbe piaciuto spogliarsi e coricarsi nudo sopra quelle torte, rivoltarcisi sopra, non doversene staccare mai".

ci si può permettere di sognare una donna nuda”. (Calvino 1964: 114)

Dichiarazione esplicita del rapporto fra sesso e cibo.

Sfere ideali e astratte, eppure materiali e concrete: nelle *Cosmicomiche vecchie e nuove*, il seno della Signora Vhd Vhd “esercitava un’attrazione pari o più forte di quella della Luna” e, del resto, il latte lunare era composto da: “succhi vegetali, girini di rana, bitume, lenticchie, miele d’api, cristalli d’amido, uova di storione, muffe, pollini, sostanze gelatinose, vermi, resine, pepe, sali minerali, materiale di combustione. Bastava immergere il cucchiaino sotto le scaglie che coprivano il suolo crostoso della Luna e lo si ritirava pieno di quella preziosa fanghiglia”. (Calvino 1984: 105)

Un *pastiche* di fantasia, erotismo e alimenti, collocato negli spazi interstellari, oltre le profondità del tempo.

Ne *Il sangue e il mare*, Qfwfq nutre il desiderio di accoppiarsi con Zylphia per moltiplicare la loro “circolazione sanguigna”:

c’era pure nell’impulso mio verso Zylphia, oltre alla spinta ad avere tutto l’oceano per noi, anche la spinta a perderlo, l’oceano, ad annientarci nell’oceano, a distruggerci, a straziarci, ossia – tanto per cominciare – a straziarla, lei Zylphia la mia amata, a farla a pezzi, a mangiarmela. E lei lo stesso: quel che voleva era straziarmi, divorarmi, inghiottirmi, mica altro. La macchia arancione del sole vista dalle profondità sottomarine ondeggiava come una medusa e Zylphia guizzava attraverso i filamenti luminosi divorata dal desiderio di divorarmi, e io mi contorcevo tra i viluppi d’oscurità che si protendevano dal fondo come lunghe

alghe inanellate dai riflessi d'indaco, smanando dalla voglia di morsicarla. (Calvino 1984: 244)

In *Fuori dell'abitato di Malbork* (da *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), si legge che: “La cucina è la parte della casa che può dire più cose di te: se fai da mangiare o no [...], se per te sola o anche per altri [...], se tendi al minimo indispensabile o alla gastronomia [...], se stare ai fornelli rappresenta per te una penosa necessità o anche un piacere”. (Calvino 1979: 143)

Il Lettore vi trova indizi per conoscere il carattere della Lettrice: “Osservando la tua cucina dunque si può ricavare una immagine di te come donna estroversa e lucida, sensuale e metodica, che mette il senso pratico al servizio della fantasia. Qualcuno si potrebbe innamorare di te solo a vedere la tua cucina?” (Calvino 1979: 155)

Il binomio *eros/sitos* riappare con sapiente montaggio (“Lettrice, ora sei letta. Il tuo corpo viene sottoposto a una lettura sistematica, attraverso canali d'informazione tattili, visivi, dell'olfatto, e non senza interventi delle papille gustative”), fino a ricordare che il Lettore dà un morso “speciale” alla spalla della Lettrice.

L'atto di mordere l'amata, di mangiarla e assaporarla compare in molte altre opere di Calvino; in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* nel brano di romanzo erotico giapponese *Sul tappeto di foglie illuminato dalla luna*, e in *Intorno a una fossa vuota* allorché Jacinta mostra i denti al narratore e gli dice: “per quello, posso spolparti come un osso”.

In *Palomar* il personaggio eponimo viene scosso da “un'istantanea fantasticheria non tanto della gola quanto dell'eros: da una montagna di grasso d'oca affiora una figura femminile, si spalma di bianco la pelle rosa, e già lui immagina

se stesso facendosi largo verso di lei tra quelle dense valanghe e abbracciarla e affondare con lei”.

Svariati altri brani si potrebbero ricordare; interessante è osservare che gli esempi precedentemente menzionati sono sinopie del potente affresco delineato in *Sotto il sole giaguaro* nel racconto *Sapore Sapere*, dove erotismo, gastronomia e antropologia, dialetticamente esplorati, s’intersecano magistralmente.

Il narratore e la sua compagna, Olivia, si trovano in Messico come turisti, intenti però ad un’esplorazione tutt’altro che superficiale:

il vero viaggio, in quanto introiezione d’un “fuori” diverso dal nostro abituale, implica un cambiamento totale dell’alimentazione, un inghiottire il paese visitato, nella sua fauna e flora e nella sua cultura (non solo le diverse pratiche della cucina e del condimento ma l’uso dei diversi strumenti con cui si schiaccia la farina o si rimesta il paiolo), facendolo passare per le labbra e l’esofago. (Calvino 1986: 38-39)

Nel racconto, l’intera esperienza conoscitiva della coppia passa attraverso il comune interesse per il cibo. I due protagonisti parlano sempre di cibo: “da una località a un’altra il lessico gastronomico variava proponendo sempre nuovi termini da registrare e nuove sensazioni da distinguere”, tanto che questo diviene il vero e più efficace canale della loro comunicazione. Di Olivia il narratore racconta che: “il desiderio che tutta la sua persona esprimeva era quello di comunicarmi ciò che sentiva: di comunicare con me attraverso i sapori, o di comunicare coi sapori attraverso un doppio corredo di papille, il suo e il

mio. “Senti? Hai sentito?” mi diceva con una specie d’ansia”. (Calvino 1986: 36)

E poiché la coppia vive un momento in cui l’“intesa fisica” era “in una fase di rarefazione se non d’eclissi”, pian piano questa si trova ad avere “per teatro” “non più il letto dei nostri abbracci ma una tavola apparecchiata”. Con il cibo e attraverso di esso si definiscono i rapporti e persino le tensioni personali: “Ecco, ero insipido, pensai, e la cucina messicana con tutta la sua audacia e fantasia era necessaria perché Olivia potesse cibarsi di me con soddisfazione; i sapori più accesi erano il complemento, anzi il mezzo di comunicazione indispensabile come un altoparlante che amplifica i suoni perché Olivia potesse nutrirsi della mia sostanza”. (Calvino 1986: 52)

A questo punto, alla componente erotico-gastronomica se ne aggiunge un’altra non meno significativa: quella antropologica. Durante una visita guidata al sito archeologico di Monte Albán, i due ne osservano il “complesso di rovine di templi, bassorilievi, grandiose scalinate, piattaforme per i sacrifici umani”: “l’orrore, il sacro e il mistero vengono inglobati dal turista, che ci detta comportamenti preordinati, modesti succedanei di quei riti. Contemplando questi gradini cerchiamo d’immaginare il sangue caldo zampillante dai petti squarciati dalle lame di pietra dei sacerdoti”. (Calvino 1986: 39)

In seguito, Olivia, visibilmente colpita, pone numerose domande alla guida indigena Salustiano su cosa si facesse del corpo delle vittime e, successivamente e a più riprese, si spinge in un terreno impervio, chiedendo del “pasto rituale”, del “cibo divino”, in una parola dei riti cannibali³. Il narratore avverte,

3) Fu allora che Olivia domandò: “Ma del corpo delle vittime, dopo, cosa ne facevano?” [...]

allora, un significativo cambiamento verso la compagna: “m’accorsi che il mio sguardo si fermava non sui suoi occhi ma sui suoi denti (teneva le labbra dischiuse in un’espressione assorta), denti che per la prima volta m’accadeva di vedere non come il lampo luminoso del sorriso ma come gli strumenti più adatti alla propria funzione: l’affondare nella carne, lo sbranare, il recidere”. (Calvino 1986: 43)

I dialoghi, per la verità a volte frammentari ed enigmatici, fra Olivia e Salustiano, portano il narratore ad una folgorante illuminazione: “Io avevo capito, intanto. Il mio torto con Olivia era di considerarmi mangiato da lei, mentre dovevo essere, anzi ero (ero sempre stato) colui che la mangiava. La carne umana di sapore più attraente è quella di chi mangia carne umana. Solo nutrendomi voracemente d’Olivia non sarei più riuscito insipido al suo palato”. (Calvino 1986: 54)

Intuizione che consentirà ai due amanti di ritrovare l’intesa di un tempo, a suggello della quale, durante una cena improntata a nuova armonia, accade che:

i nostri denti presero a muoversi lentamente con pari ritmo e i nostri sguardi si fissarono l’uno nell’altro con un’intensità di serpenti. Serpenti immedesimati nello spasimo d’inghiottirci a vicenda, coscienti d’essere a nostra volta inghiottiti dal serpente che tutti ci digerisce e assimila incessantemente nel processo d’ingestione e

“Sì, queste membra, queste viscere”, insistette Olivia, “offerte agli dèi, va bene, ma praticamente, dove andavano a finire? Le bruciavano?”

No, non venivano bruciati.

“E allora? un dono agli dèi non poteva certo venir sotterrato, lasciato marcire...”

“Los *zopilotes*”, disse Alonso, “gli avvoltoi”. Erano loro a sgomberare gli altari e a portare al cielo le offerte.

Gli avvoltoi... “Sempre?” chiede ancora Olivia, con un’insistenza che non riesco a spiegarmi.

digestione del cannibalismo universale che impronta di sé ogni rapporto amoroso e annulla i confini tra i nostri corpi e la *sopa de frijoles*, lo *huacinango a la veracruzana*, le *enchiladas*... (Calvino 1986: 56-57)

Suggestivamente, la chiave di tutto risiede nella trasgressione, mentale, del tabù dell'antropofagia. Se per Freud la sua condanna è atto fondante della civiltà umana, l'etnologo Jean Pouillon spiega che il cannibalismo (definito da Lévi-Strauss "incesto alimentare") nelle società in cui l'uomo "non è oggetto di consumo" si trasforma da "maniere di mangiare" a "maniere di parlare intorno alle maniere di andare a letto" (Pouillon 1972: 11). Tale trasgressione, fortemente metaforizzata nel racconto di Calvino, viene sublimata dalla conoscenza e dall'esperienza. La massima di Tommaseo posta in epigrafe a *Sapere sapere*, infatti, ricorda che *sapio* deriva dal latino, significa *sapienza* ed è superiore alla "scienza". E poiché, secondo Barthes, il gusto (*sapio*) è un senso "orale come il linguaggio, liminare dell'Eros" (Barthes 1985), in definitiva è la scrittura, la letteratura, il gioco letterario e linguistico, come scrive altrove Calvino, ad essere sempre "proiezione del desiderio", specie quando tratta di un "eros ultimo, fondamentale, mitico, inattingibile" (Calvino 1980). "Buono da mangiare, buono da pensare", è la fortunata massima di Lévi-Strauss (Lévi -Strauss 1964).

Regno dell'istinto e dell'impulso (erotico e fagico) e regno del segno e del ragionamento (letteratura e scrittura) s'incontrano nella descrizione-glorificazione-denigrazione-aspirazione alla donna come banchetto proibito ed agognato, desiderato e paventato; e poiché l'unico modo per possedere davvero e del tutto l'altro è mangiarlo, inglobarlo, assimilarlo,

la fantasia letteraria è il solo e più efficace mezzo lecito di
sublimazione ed estasi trofico-amorosa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Barthes R., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Edition du Seuil, 1977; trad. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979.

---, *LEÇON*, Paris, Edition du Seuil, 1978; trad. it. *Lezioni*, Torino, Einaudi, 1981.

Biasin G. P., *I sapori della modernità*, Bologna, il Mulino, 1991.

---, *I racconti*, Torino, Einaudi, 1959.

---, *I sentieri dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964.

---, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

---, *Una pietra sopra. Discorso di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980.

---, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983.

---, *Le Cosmicomiche vecchie e nuove*, Milano, Garzanti, 1984.

---, *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Garzanti, 1986.

Carpi G. (a cura di), *Futuriste: letteratura, arte, vita*, Roma, Castelvechi, 2009.

D'Annunzio G., *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, Milano, Mondadori, Collezione «I Meridiani», prefazione di E. Raimondi, 1988-89.

Freud S., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, n. 2, t. X, 1989.

Le Breton D., *La Saveur du Monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Éditions Métailié, 2006; trad. it. *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Milano, Cortina, 2007.

Lévi-Strauss C., *Le pensée Sauvage*, Paris, Plon, 1962; trad. it. *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1964.

Marchese D., *Descrizione e percezione. I sensi nella letteratura naturalista e verista*, Le Monnier Università, Firenze, 2011.

- , *Parole e temi della dimensione gastronomica negli scrittori italiani fra Otto e Novecento*, tesi di dottorato inedita, 2012.
- Marinetti F.T., *Gli amori futuristi*, Cremona, Guelfi, 1922.
- Marinetti F.T. E Fillia, *La Cucina Futurista*, Milano, Longanesi, 1986.
- Panzini A., *Dizionario moderno*, Milano, Hoepli, 1905.
- , *La lanterna di Diogene*, Milano, Treves, 1907.
- , *Viaggio di un povero letterato*, Milano, 1919.
- Pouillion J., "Manières de table, maniere de lit, manières de langage", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, (6) 1972, "Destins du cannibalisme", pp. 9-26, 21-22.
- Raya G., *L'amore come antropologia*, Roma, Ciranna, 1966.
- Salaris C., *Cibo futurista. Dalla cucina nell'arte all'arte in cucina*, Roma, Stampa alternativa, 2000.
- Salemi M.C., *La cucina futurista. La cucina liberty*, Firenze, Libriliberi, 2003.
- Svevo I., *Diario per la fidanzata*, a cura di B. Maier-A. Pittoni, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1962.
- , *OPERA OMNIA*, A CURA DI B. MAIER, Milano, dall'Oglio, 1969.
- Tomasi di Lampedusa G., *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1996.

LA INMIGRACIÓN Y EL PROTAGONISMO DE LA MUJER EN EL CINE ITALIANO

Antonio Javier Marqués Salgado
Universidad de Oviedo

En los últimos años se han propagado en Italia las películas con un claro protagonismo del argumento inmigración como consecuencia de una nueva sociedad multiétnica y multicultural. Un filón, el de la inmigración, al que no sólo se ha acercado el cine italiano, sino que, sobre todo, ha sabido explotar y desarrollar notablemente tanto en la temática como en el modo de abordarlo. A los ingredientes habituales en estos trabajos, es decir, el racismo, la xenofobia, la integración, el sentimentalismo, la didáctica..., hay que añadir el papel relevante de la mujer al ofrecernos un abanico muy interesante de personajes que van desde los estereotipos más comunes hasta las realidades más profundas y conmovedoras.

Y tratándose de conmoción, nada mejor que un viaje en el tiempo hasta una de las escenas más impactantes y representativas del neorrealismo. Me estoy refiriendo a la inolvidable Pina (Anna Magnani) de *Roma città aperta* cuando corre detrás del camión nazista que se lleva a su hombre mientras es abatida por ráfagas de ametralladora. Un grito desesperado al que seguiría el silencio pero que reflejaba los cambios de los modelos femeninos en el cine italiano y en la sociedad de la época.

Y si Rossellini nos regalaba la secuencia de la Magnani, mostrándonos a una nueva mujer, Antonioni, años más tarde, en los cincuenta, en *Le amiche*¹, lleva al cine otro momento

1) Adaptación cinematográfica de la obra de Cesare Pavese, *Tra donne sole* (1949). Una de las primeras obras importantes de Antonioni en la que esboza los temas que

decisivo en los logros adquiridos por la mujer como era la incorporación al mundo del trabajo.

Por tanto, películas e instantes inmortalizados gracias a los maestros del cine que supieron llevar a la pantalla los trascendentes cambios sociales, muchos de ellos con un claro protagonismo femenino.

Y así viajando, a través del mágico mundo de las cámaras y los focos, llegamos al nuevo milenio y con ello a un desarrollo de los papeles de la mujer, después de que en buena parte del siglo XX las actrices hubieran quedado relegadas a personajes estereotipados y, por lo general, poco profundos. La comedia cinema-panettone, el erotismo y la víctima en las películas de terror parecían ser los únicos géneros y roles en los que la mujer encontraba sitio en un plató fundamentalmente machista.

Con la llegada de los años cero –y también algo antes, en los noventa– el universo femenino adquiere una mayor relevancia: los sueños, las inquietudes, las alegrías, el sufrimiento, y en definitiva, la vida de las mujeres es llevada plenamente a la pantalla, no sólo por las actrices sino también por directoras que han sabido hacerse un hueco y, al igual que otras mujeres de la profesión, están contribuyendo a la renovación de este arte.

Asimismo, y si bien es cierto que, en ocasiones, el cine contemporáneo italiano no ha sabido plasmar en la pantalla los importantes cambios y conflictos de tipo social, generacional y cultural del nuevo milenio, encerrándose demasiado en sí

más tarde desarrollará: paisajística, mundo interior de los personajes... De especial interés es el argumento de la incorporación de la mujer al mundo del trabajo personalizado en Clelia, quien trabaja en una boutique, y en sus amigas. La película que fue rodada en 1955 gana un León de plata en Venecia. En el guión destaca la participación de Alba de Céspedes.

mismo, no lo es menos que el intento, y la manera, de llevarlo a cabo ha creado un clima efervescente y enriquecedor, dando lugar a historias bien diferentes, tanto en la temática como en el modo de abordarlas, con temas tan en boga y tan candentes, como el del presente artículo, los inmigrantes y en concreto los personajes femeninos.

Ya que si bien, el fenómeno de la inmigración, especialmente la proveniente de África y Asia, no es un hecho nuevo, al estar ya consolidados los movimientos migratorios en los últimos decenios del siglo XX, sí lo es, tanto el desarrollo de un nuevo flujo proveniente del este de Europa, como el hecho de que con el paso del tiempo haya ido aumentando el peso de los extranjeros de segunda generación, hijos de aquellos primeros aventureros.

Es decir, una mayor notoriedad del argumento inmigración, no sólo al multiplicarse el número de individuos, sino también, tanto por el despliegue que hacen los medios de comunicación, como por el aumento del protagonismo clandestino en la agenda política italiana.

En definitiva, unos ingredientes muy apetitosos para unos cineastas deseosos de crear nuevas recetas, y en las que los resultados serán muy diferentes dependiendo no sólo de las historias sino también de la perspectiva del autor.

Y a propósito de perspectiva, la del presente estudio será la de analizar los diferentes personajes femeninos que aparecen en las películas del cine italiano, casi todas del nuevo milenio, más allá que el argumento inmigración sea o no fundamental en la trama del filme.

El análisis, aun sin ser excesivamente exhaustivo en el número de obras, sí conseguirá llegar hasta una serie de conclusiones significativas dependiendo de la proveniencia de las emigrantes. Es decir, el origen de las personas, el país, el

continente, no sólo se mostrará, casi siempre, determinante en los tópicos y estereotipos, espejo de la sociedad actual, sino que además marcará el camino, al establecerse una serie de pautas y dinámicas en los comportamientos de los personajes.

Como punto de partida haré referencia a un conjunto de ellos que más que emigrantes son extranjeros en Italia, dado su lugar de procedencia, el occidente europeo y los Estados Unidos, lo que hace que, por ejemplo, no entren en la trama temas como la falta de integración o la delincuencia, y sí otros, que como veremos, están tradicionalmente asociados a estas nacionalidades.

En primer lugar, una premisa común a casi todos ellos, y que los aleja de los individuos de los otros grupos, es su situación social y económica que, normalmente, los sitúa en un mismo nivel, o superior, al de los propios italianos, y que supone la ausencia de problemáticas del tipo marginalidad, racismo o xenofobia. Este es el caso, entre otros, de Silvia (Fanny Ardant), la protagonista francesa de *L'odore del sangue*, quien se dedica al mundo del arte y está socialmente acomodada, el de Solveig (Caroline Duay), la aviadora francesa que llega a Cerdeña en uno de los capítulos de *Ballo a tre passi*, el de Olga (Barbara Snellenburg), la modelo de *La verità vi prego sull'amore*, o el de Wendy (Victoria Silvstedt), la americana que revoluciona la granja y la vida del protagonista en *La mia vita a stelle strisce*.

En cualquier caso, y más allá de la situación social y económica, existen otros rasgos compartidos por muchos de estos personajes, que no son más que los habituales clichés, asociados a los ciudadanos de los distintos países, en una clara traslación de la realidad al imaginario del cine. Además los tópicos llevarán a unos roles muy concretos y similares, dando lugar a personajes, por lo general, poco desarrollados e incluso, en ocasiones, a meras comparsas. Existen, sin embargo,

escasas pero afortunadas excepciones como Fanny Ardant, quien en *L'odore del sangue* rivaliza con Michele Placido, en el protagonismo de la película.

Esto se debe, fundamentalmente, a que muchos de estos papeles están concebidos con un fin claramente comercial, basado en la fórmula atractivo físico y exotismo, que difícilmente pasa desapercibida al público. De ahí que sus apariciones estén ligadas a profesiones del mundo del espectáculo: modelos, Olga, la holandesa de *La verità vi prego sull'amore*, artistas, la pianista que aparece en *Come si fa un Martini*, o bailarinas, las ya míticas flamencas de *Il Ciclone*, Caterina (Lorena Forteza) y Penélope (Natalia Estrada).

Otros papeles característicos de estas actrices serán el de acompañante sugerente de uno de los protagonistas: Monique (Joanna Chatton), amante de Sergio en *Liberate i pesci*, el de mujer misteriosa y cautivadora que hechiza al personaje principal: Veronica (Anna Mouglais) en *Mare nero*, o el de prototipo de los clichés más extendidos sobre las nacionalidades; así las francesas serán liberales, emancipadas y con un alto poder de seducción, las ya citadas Monique, Veronica y Solveig en *Liberate i pesci*, *Mare nero* y *Ballo a tre passi* respectivamente, o Chris (Alessandra Agosti) en *Il vento fa il suo giro*. Las españolas, por su parte, aparecen como pasionales, cautivadoras y flamencas, es el caso de las ya señaladas bailarinas de *Il Ciclone* o de Cecilia (Elsa Pataky), la joven que embruja con su simpatía y encantos a Carlo Verdone en *Manuale d'amore 2*.

Y después de esta primera parte, a la que hemos llamado extranjeros en Italia, vamos a pasar a un segundo grupo, bien diferente al anterior, y que hasta la llegada del nuevo milenio pasaba por ser la corriente migratoria más importante, tanto por número como por repercusión en el país de destino.

Evidentemente, me estoy refiriendo a los inmigrantes africanos y asiáticos, quienes también llegarán a la gran pantalla entre tópicos y clichés, además de unos modos de vida y unas pautas de conducta, que casi siempre son reflejo de la realidad social del país.

Y es esta realidad social, con ayuda de los medios de comunicación, la que si bien en algunas ocasiones lleva al cine temas como la xenofobia, la prostitución, la delincuencia o la escasa integración de muchos de los personajes, en otras propone historias de humanidad y tolerancia en las que los distintos valores son aceptados. Incluso existirán situaciones, dado que esta inmigración viene de largo, en la que los personajes cinematográficos, al igual que los inmigrantes verdaderos, estén tan integrados en el paisaje urbanístico de la ciudad, que se sienten como en su propia casa, es decir, en su propio país.

Este es el caso de muchos de los personajes de *Gente di Roma*, en la que su director, Ettore Scola, nos ofrece un extraordinario viaje por la única ruta en la que los turistas no son los protagonistas de la ciudad eterna, es decir, la de la vida. Un itinerario, a bordo de autobuses, que navegan como auténticos buques, en medio de un océano de razas, lenguas y colores, en el que todos se sienten romanos.

A propósito del asunto, en el episodio protagonizado por el actor Valerio Mastandrea, se hace referencia en tono irónico a uno de los muchos dichos que circulan por Roma: “Tra un nero e un laziale, il romano odia il laziale”.

Pruebas de esta convivencia entre inmigrantes y romanos, y centrándonos ya en el imaginario femenino de la película, son las relaciones y familias de tipo mixto que se suceden en la trama. A destacar el diálogo entre una mujer romana y su cuñada africana sobre la infidelidad y las relaciones de pareja,

en el que la mujer de color nos deja una sensación absoluta de adecuación al medio.

Otro ejemplo evidente de integración es el personaje de Salimata (Fifi Cisse) en *Lettere del Sahara*, una joven senegalesa que abre su casa a Assane, su primo y protagonista de la película. El nivel de integración por parte de Salimata es tan elevado: independiente, conduce, trabaja como modelo..., que para Assane se ha olvidado de las tradiciones y cultura de su país. Una actitud de rechazo respecto a su prima, evidentemente machista, que le lleva a abandonar Florencia y la casa de ésta. Por tanto, una nuevo e interesante juicio asociado al tema, y es que la integración femenina en el país de acogida puede acarrear problemas e incomprensión con los propios connacionales.

En definitiva, la idea de adaptación de una parte de los emigrantes africanos y asiáticos tendría que ver con el hecho de que los movimientos migratorios se remontan hasta los últimos decenios del siglo XX, a diferencia de otros flujos más recientes y, por consiguiente, menos consolidados. Este alejarse en el tiempo hace posible la existencia de una segunda generación a la que le sería más fácil la convivencia y la integración. Otros ejemplos de ello son la familia africana con la que confraterniza la hija de Anna (Nicoletta Braschi) en *Mi piace lavorare, mobbing* o Nadine (Aissa Maïga), una de las protagonistas de *Bianco e nero*, con un buen trabajo, de familia burguesa y plenamente integrada.

Otro argumento tradicionalmente ligado a los personajes femeninos de color, y de nuevo espejo de la sociedad, es el de su exuberante físico, al que no es ajeno el sexo masculino de raza blanca. Un hechizo que cautiva, habitualmente, a los protagonistas de la trama y que les lleva inexorablemente hasta la relación sexual y en ocasiones a la infidelidad con sus parejas.

Este es el caso de Marco (Giorgio Pasotti), el protagonista de *Volevo solo dormirle addosso*, quien sucumbe a la belleza de la joven de ébano Angelique (Faju, Elizabeth Fajuyigbe), olvidándose de su novia Laura, o de Carlo (Favio Volo), uno de los personajes principales de *Bianco e nero*, casado con María pero con una voluntad mucho más frágil que la pasión que siente por la joven senegalesa, Nadine.

En la misma película también se hace referencia a la aventura que el padre de María, Alfonso, tuvo años atrás, con una mujer africana, de nombre Maramba, un episodio que no hace más que confirmar uno de los tópicos más utilizados en el cine en relación con el imaginario femenino de las mujeres de color.

Continuando con la inmigración africana, y de la mano de Crialese y su *Terra ferma* nos llega uno de los temas más candentes como es el del peligroso viaje que muchos de ellos realizan en barcas clandestinas y cuya meta suele ser la muerte. En el caso de las mujeres la tragedia es aún mayor cuando se encuentran embarazadas. Es éste, por tanto, uno de los argumentos más significativos de la película, además de su punto de partida, al crear el director la trama a partir de él.

El papel viene interpretado por la actriz Timnit.T, Sara en el filme. Una mujer etíope que llega a las costas del sur de Italia con un hijo y otro a punto de nacer.

Entre escenas de humanidad y agradecimiento llegamos a los dos últimos asuntos de este bloque, la prostitución y la sumisión de las inmigrantes con respecto a sus connacionales.

En cuanto al primero de los argumentos es tan evidente como raro el que se trate el tema de la prostitución en el cine y no aparezcan prostitutas de color en la pantalla. Las prostitutas africanas que encuentra Verdone en Roma y que conocía de su estancia en África en *Io, loro e Lara* o alguna de

las compañeras de Rosa Funzeca en la película de Grimaldi son sólo algunos ejemplos.

Por lo que concierne al otro tema, el del sometimiento e incluso servilismo de la mujer al hombre en ciertas culturas y países, ya lo hemos intuido en *Lettere del Sahara* de Vittorio de Seta, con la relación entre el protagonista Assane y su prima Salimata, quien no aceptaba la vida demasiado occidental de la joven senegalesa. Otra prueba de esta sumisión y servilismo nos viene propuesta por Vittorio Moroni en *Le Ferie di Licu*, con el matrimonio impuesto a la joven Fancy por la familia con el protagonista Licu. En esta línea iría el eslogan de la película: “Una fotografia per conoscerla, 30 giorni per averla, 15 minuti per incontrarla, 2 giorni per sposarla, una vita per conoscersi”.

En definitiva, varios argumentos y diferentes problemáticas, en inmigrantes que se dedican a trabajos muy distintos, como distinta, también es su condición social. Sin duda, un filón más que interesante para la industria del cine.

El tercero de los bloques del artículo, dedicado a la inmigración femenina, no se libra tampoco de los clichés y estereotipos. Es más, posiblemente sean ellos, “los chinos”, el blanco preferido de los tópicos en la ficción cinematográfica, muy en la línea de lo que sucede en la sociedad. Quién no ha oído alguna vez una frase del tipo “por qué los chinos nunca mueren” y otras leyendas como las que nos dan de comer gatitos y perritos del vecindario. Por tanto, sea por su cultura, su lengua o por el tipo de inmigración, diferente a la africana o la del este europeo, lo cierto es que existe un aura de misteriosa simpatía hacia ellos que no encuentra correspondencia en otros grupos de inmigrantes.

Cuando nos referimos a “chinos” se incluyen en el grupo, además de la citada nacionalidad, a japoneses, coreanos

y demás pueblos orientales de rasgos similares al chino, ya que al igual que sucede con su gastronomía, artes marciales o lengua, por citar algunos ejemplos, tampoco en esto ponemos demasiado cuidado a la hora de diferenciarlos.

Unos argumentos, los citados en esta pequeña introducción, que como veremos estarán presentes en los papeles de las distintas actrices en la gran pantalla.

La primera cuestión está ligada al hecho de que se trate de una inmigración de largo recorrido en el tiempo y por tanto ya afianzada social y laboralmente. De ahí que en *Questa notte è ancora nostra*, la protagonista femenina de segunda generación, Jing (Valentina Izumi), esté plenamente integrada en Roma, lo mismo que la ejecutiva Fabienne Lo (Jun Ikhikwa), en *Volevo solo dormirle addosso* o que la joven que enseña técnicas de relajación orientales en la Piazza Vittorio de *Gente di Roma*.

Otro de los temas estrella asociados a los chinos es el de los tópicos y leyendas. Así en *Volevo solo dormirle addosso*, uno de los manager, Giorgio Borghi (Massimo Molea), refiriéndose despectivamente a su compañera Fabienne Lo, dice: “i cinesi, un popolo che caga nei prati e quando mangia rutta e scorreggia”. O en *La verità vi prego sull'amore*, con el personaje de Midori, la joven japonesa (en realidad la napolitana Beatrice Fazi) que sufre las bromas de un grupo de italianos, basadas en tópicos culturales e idiomáticos. El habitual intercambio la ele por la erre, o juegos de palabras, como cuando Midori confunde “alto” con “altro”, son algunos ejemplos.

Además en el cine también suele estar presente el ya señalado poco cuidado de que se hace gala en algunos países occidentales, entre ellos España e Italia, a la hora de dirigirse a estos emigrantes, importando poco el país exacto de origen o procedencia. De ahí que al aludir a Midori el grupo de amigos lo haga como la “chinese” cuando en realidad es “giapponese”.

Por último, otro asunto que encuentra también reflejo en el cine, es la idea, más o menos extendida, del aislamiento voluntario social y cultural, que sufren los individuos de esta comunidad. Una actitud que puede llevar a situaciones en las que la persona, en la ficción el personaje, pierda su propia valencia personal, adquiriendo un valor psicológico de grupo. Esto es precisamente lo que le sucede a las trabajadoras clandestinas de *Gomorra*.

Y con un argumento conflictivo, como es el que trata Matteo Garrone en la película anteriormente citada, pasamos al último grupo de inmigrantes, el más relevante, no sólo por su número, sino también por la importancia y repercusión del fenómeno, además de, como sucedía en *Gomorra*, por la polémica que arrastra.

Es indudable que me estoy refiriendo a ese joven flujo migratorio que desde el este de Europa ha llegado en oleadas a los países occidentales en los últimos años y que inevitablemente tenía que ser retratado en el cine.

En lo que concierne al imaginario femenino, hay que considerar que aunque los papeles que interpretarán las actrices van a ser similares, sin embargo los personajes sí variarán mucho, obedeciendo a la perspectiva del autor o al objetivo de la cinta. Argumentos como la desconfianza, los prejuicios, la xenofobia o el racismo se cruzarán con los sentimientos y los valores más profundos de los personajes dando lugar a emocionantes historias.

Y entre estos temas, si hay uno que planea por encima de la cabeza de estas mujeres, ese es el de la desconfianza inicial de los italianos con los que tienen que convivir.

Precisamente, y a colación de lo anteriormente citado, la relación entre individuos de dos pueblos diferentes, el emigrante y el receptor, me viene a la mente una de las frases

más impactantes en una de las historias más conseguidas y emocionantes sobre el argumento que es la propuesta por Federico Bondi en *Mar nero*. Así en una escena en la que se festeja tanto el nuevo año como la entrada de uno de estos países en Europa, Rumanía, se asoma, casi de modo inocente, la siguiente reflexión: “Per mesi ci siamo chiesti se la Romania fosse pronta per l’Europa. Ma l’Europa è pronta per la Romania”.

El mensaje estaría unido a la idea de que Europa, en general, e Italia, en particular, habrían intentado servirse de esta inmigración para rellenar ciertos huecos de su sistema económico, sin darse cuenta que las personas no son compartimentos estantes, y que las problemáticas llegarían con la convivencia.

En cualquier caso, y si bien es cierto que la trama parte del recelo y de la suspicacia, la evolución y el mensaje final podrá variar, desde señales de concordia y tolerancia hasta otras en las que no hay lugar a la esperanza.

En primer lugar nos acercaremos a los personajes en los que el sabor final que nos deja la película es el de la integración, el de saberse aceptar, como ocurre en la ya citada *Mar Nero*, en el que una joven rumana, Angela (Dorothea Petre), gracias a su carácter y determinación logra penetrar, tras un complicado inicio, en el corazón de Gemma (Ilaria Occhini), la anciana de la que se hace cargo.

Tampoco parecían muy halagüeños los primeros encuentros entre Lara (Laura Chiatti) y la familia de Carlo Verdone en el filme *Io, loro e Lara*, hasta que la desconfianza termina transformándose en comprensión y tolerancia. Algo muy parecido a lo que sucederá en *Ti dissipase se bacio mamma*, en la que la relación entre el protagonista y la exuberante

empleada del hogar, Lena (Natasha Stefanenko) terminará también en final feliz.

Todos los casos anteriores comparten un denominador común, la aparente rotura de un equilibrio familiar por parte de la emigrante, que en realidad no era tal y además termina superándose.

Algo que sin embargo no sucederá en otras películas y con otros personajes, como es el caso de *La Sconosciuta* de Tornatore, en el que la armonía del matrimonio Adacher se convierte en tragedia con la muerte accidental de la esposa, viéndose involucrada la canguro extranjera de la familia, Irena (Ksenia Rapport).

La sensación final que nos dejará la película nada tiene que ver con las anteriores, al estar dominada por la desconfianza y el rencor entre los personajes y sobre todo esa constancia de la imposibilidad de integración.

Esta misma percepción es la que nos transmite la trama de *Il resto della notte*, en la que Maria, la trabajadora del hogar en casa de los Boarin, se verá implicada en los hechos que conducirán hasta la rotura del equilibrio. Sentimientos como el racismo y la xenofobia se asoman al filme en personajes como Marco, el cómplice de los rumanos en el atraco.

Otra prueba de desesperanza y en la que se altera el núcleo familiar es *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, en la que la fusión entre pueblos e individuos de distinta condición social y económica parece más que imposible.

Se incluye además en esta película otra cuestión relevante asociada a estos personajes del este de Europa como es la prostitución de mujeres, algunas de ellas menores. En el filme de Giordana la pequeña Alina, es la víctima de una red de prostitución rumana.

La prostitución es también el punto de partida de *La Sconosciuta*, al estar encadenada a ella su protagonista, Irena. Un asunto que vuelve a tocarse en *Sotto falso nome*, con la misteriosa polaca en el artificioso filme de Roberto Andò.

Otro tema importante relacionado con este grupo de personajes es el estrecho abanico laboral de estas mujeres, prácticamente reducido a cuidadoras de ancianos y enfermos o empleadas del hogar. Estadísticas como la del Censis nos ofrecen cifras tan significativas como que del millón y medio de mujeres que trabajan en Italia con los ancianos o en el hogar, el 70% son extranjeras.

De ahí que exceptuando algunos casos, como el de Malvina en *Occidente*, que trabaja como camarera en Aviano o la aún jovencísima Alina, de *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, casi siempre las emigrantes extranjeras interpretarán papeles de cuidadoras de ancianos o empleadas de hogar: Irena en *La sconosciuta*, Angela en *Mar nero*, Maria en *Il resto della notte* o Lena en *Ti dispiace se bacio mamma*.

Para terminar y a modo de conclusión, podríamos decir que triunfa el lado más comercial del cine, más preocupado por la taquilla y por asegurarse el éxito del público que por la originalidad del guión. El resultado final serán productos poco arriesgados, con tramas previsibles en las que predomina la comedia superficial, los estereotipos y las dosis de seducción.

No obstante, y más allá de esta línea, existe alguna adorable excepción, con películas muy diferentes por la singularidad, el tiempo filmico, el lenguaje o la fotografía, que está por encima de las necesidades de mercado.

Dos ejemplos son *Il vento fa il suo giro* de Giorgio Diritti y *Mar Nero* de Federico Bondi. La primera de ellas la mencionamos en relación con el personaje de Chris Héraud (Alessandra Agosti), la mujer de Philippe, el particular

pastor de cabras, ex profesor y personaje principal de una trama compleja, en la que las relaciones personales dejan el protagonismo al paisaje, a la fotografía y a unos tiempos narrativos poco convencionales.

La otra historia, la de *Mar Nero*, nos sirve para terminar el artículo, volviendo al inicio del mismo y al espíritu de la Magnani de *Roma città aperta* o al de “las amigas” del filme de *Antonioni*, cuando nos referíamos a los logros sociales conseguidos por las mujeres.

Ahora muchos años después, ese alma vuelve a estar presente en el tesón y el trabajo de estas jóvenes extranjeras que conquistan a personajes tan susceptibles como Gemma, la anciana protagonista de *Mar Nero*, al que da vida una extraordinaria Ilaria Occhini, y quien reconoce en Angela, su cuidadora rumana, muchos de aquellos valores, especialmente el de la familia, y que hoy desgraciadamente se han perdido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS

- Canova, G. Y Farinotti, L., *Atlante del cinema italiano*, Garzanti, Milano, 2011.
- Morandini, M (Sr) y Morandini, M (Jr), *I Morandini delle donne*, Iacobelli, Roma, 2011.

PELÍCULAS

- Andò, R., *Sotto falso nome*, 2004.
- Antonioni, M., *Le amiche*, 1955.
- Apolloni, F., *La verità vi prego sull'amore*, 2001.
- Benvenuti, A., *Ti dispiace se bacio mamma!*, 2003.
- Bonzi, F., *Mar nero*, 2008.
- Cappuccio, E., *Volevo solo dormirle addosso*, 2004.
- Ceccherini, M., *La mia vita a stelle e strisce*, 2003.
- Comencini, C., *Bianco e nero*, 2008.
- , *Liberate i pesci*, 2000.
- Comencini, F., *Mi piace lavorare-mobbing*, 2004.
- Crialese, E., *Terra ferma*, 2011
- Diritti, G., *Il vento fa il suo giro*, 2005.
- Garrone, M., *Gomorra*, 2008.
- Genovese, P., y Miniero, L., *Questa notte è ancora nostra*, 2007.
- Giordana, M. T., *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, 2005.
- Grimaldi, A., *Rosa Funzeca*, 2002.
- Martone, M., *L'Odore del sangue*, 2004.
- Mereu, S., *Ballo a tre passi*, 2003.
- Moroni, V., *Le ferie di Licu*, 2007.

- Munzi, F., *Il resto della notte*, 2008.
Piearaccioni, L., *Il Ciclone*, 1996.
Rossellini, R., *Roma città aperta*, 1945.
Salani, C., *Occidente*, 2000.
Scola, E., *Gente di Roma*, 2003.
Seta (de) V., *Lettere del Sahara*, 2006.
Stella, K., *Come si fa un martini*, 2001.
Tornatore, G., *La sconosciuta*, 2006.
Torre, R., *Mare nero*, 2006.
Verdone, C., *Io, loro e Lara*, 2009.
Veronesi, G., *Manuale d'amore 2*, 2007.

IMPROVISADORAS ITALIANAS DEL S. XVIII: “L’INUTILE E MERAVIGLIOSO MESTIERE”

Milagro Martín Clavijo
Universidad de Salamanca

“Inutile e meraviglioso mestiere” es la definición que Metastasio dio de la improvisación poética. En primer lugar, lo califica de “meraviglioso” en el sentido de algo que no se repite, de un acto al que se asiste una sola vez, que provoca entusiasmo, admiración, y por el que se considera al poeta que canta inspirado directamente por Dios; pero, por otra parte, lo califica de “inutile”, inservible, por tratarse de un espectáculo oral, no escrito, y del que no se conserva nada más que el sentimiento que te deja en el alma. Con esta breve fórmula Metastasio ya señala los dos polos entre los que se mueven los improvisadores poéticos, siempre en un equilibrio precario, donde su habilidad técnica y su espontaneidad se tienen que renovar en cada exhibición.

Entre estos dos extremos, y acercándose a veces excesivamente a un lado u a otro, se han movido también los críticos desde el siglo XVIII hasta casi finales del XX, entre la admiración profunda y la degradación de este arte casi al nivel del charlatán de plaza.

En este artículo queremos acercarnos al fenómeno de la improvisación de versos para lo que establecemos dos límites: uno temporal –nos centraremos en el siglo XVIII- y otro de género –trataremos sólo a las mujeres improvisadoras. Brevemente nos ocuparemos dos temas que nos servirán para contextualizar este fenómeno: la improvisación de versos a través de la historia y la situación de la mujer literata en la Italia

del siglo de las luces. Se trata de premisas necesarias para entrar de lleno en el tema centro de nuestro estudio: la improvisación de versos como profesión también femenina, con sus rituales, sus pactos con el público, sus lugares de exhibición y unas cualidades personales muy desarrolladas. Aspecto importante de nuestro análisis será el de la cultura que tenían estas mujeres y cómo fueron tratadas por la crítica y por intelectuales, tanto de su época como de siglos posteriores.

LA IMPROVISACIÓN DE VERSOS: UN FENÓMENO ATEMPORAL

La improvisación es el “arte e uso di comporre versi all’improvviso, senza preparazione e meditazione”. (Enciclopedia Treccani on line) En este sentido, el fenómeno de los improvisadores en el siglo XVIII continúa, en parte, con una tradición que es, con palabras de Fernow, “antica come la poesia stessa e presente in tutti i popoli, all’origine della loro cultura; è la prima manifestazione naturale del patrimonio poetico nascente, ovviamente già nota agli antichi.” (Fernow 2004: 56)

Adele Vitagliano, que en 1905 ha escrito uno de los primeros volúmenes sobre la historia de la poesía improvisada, subraya que “nell’infanzia dell’umanità, l’improvvisazione poetica dovette esistere come espressione indistinta dell’entusiasmo del giubilo, della meraviglia, come riproduzione, imitazione delle mille voci ritmiche e armoniche dell’universo.” (Vitagliano 1905: 1)

Larga es su historia¹, oral o escrita, culta o popular, y su arte continúa todavía hoy en Italia, fundamentalmente en el

1) Véase Francesco Burrioni, *Breve storia dell’improvvisazione in versi*, donde encontramos un repaso sobre los hitos de la improvisación en verso desde los inicios

campo toscano. A nosotros nos interesa traer aquí el siglo XVIII que es cuando la poesía improvisada vive su siglo de oro² y lo hace en la literatura oficial y de manera especial en el ámbito de la Arcadia³. Es entonces cuando la improvisación poética se convierte en Italia en “una moda e uno svago aristocratico.” (Feo 1999:31) Durante la primera mitad del siglo XIX la poesía extemporánea sigue vigente en Italia⁴, aunque poco a

hasta el presente.

2) Croce consideró la época de oro de la poesía improvisada la comprendida entre 1690 y 1840 (Croce 1949), no sólo por el alto número de improvisadores con respecto a otras épocas, sino sobre todo por su influencia en la literatura italiana. Será en estos años cuando dos improvisadores, Corilla y Perfetti, recibirán los máximos galardones de la poesía y serán reconocidos y admirados a nivel también internacional, inspirando a su vez numerosas obras literarias, como *Poeta fanatico* de Goldoni o *Corinne* de Stäel.

3) Pero incluso en estos años la improvisación poética culta convive con la popular, como relata Fernow: “Così si perpetua una fiorente scuola di quest’arte, non soltanto nelle classi colte, poichè nei ceti sociali più bassi è praticata con più o meno gusto e spirito, secondo il livello d’istruzione dei vari ceti, l’arte dell’improvvisazione poetica (...) Anche la plebaglia oziosa ha, nelle strade e nelle piazze, i suoi improvvisatori di professione così come il colto amico delle muse li ha nei salotti e nelle accademie dei ceti più alti. I primi esercitano la loro arte liberamente nelle piazze e nei mercati: in pochi minuti si forma un grosso capannello intorno all’Omero errante, che in un’ora canta tanto quanto gli serve per preservare se stesso e la sua musa dalla fame e dalla sete per alcuni giorni. Un tale virtuoso dell’improvvisazione è meno preoccupato del suo futuro, poichè è sicuro di trovare un nuovo pubblico sulla piazza successiva, non appena egli lo desidera. (...) Nelle osterie, quando il vino eccita gli animi, si sentono spesso due cantori ognuno dei quali, in piedi, cerca, a gara, di ridurre l’altro al silenzio. L’argomento delle loro canzoni è di solito satirico; scene di questo genere sono l’immagine vivente delle più antiche gare satiriche e dei contrasti dei pastori siciliani di Teocrito. (...) Gli improvvisatori che esercitano la loro arte sulle pubbliche piazze di fronte al popolo sono talvolta considerati come il ciarlatano che, nello stesso posto, diverte lo stesso pubblico, sono ritenuti quindi veri artisti solo gli improvvisatori della sfera più alta, che esercitano la loro arte con maggiore perfezione di fronte ad un pubblico colto”. (Fernow 2004:58-60)

4) Giannina Milli, Tommaso Sgricci son dos ejemplos importantes.

poco abandona el ámbito literario para volver al popular⁵. Ya en el siglo XX el canto extemporáneo sigue siendo importante, sobre todo en el mundo rural toscano, especialmente hasta después de la guerra, para volver a resurgir con fuerza a partir de los años setenta.

A pesar de esta larga historia y de tratarse de un fenómeno que se da tanto a nivel de la cultura alta como baja, nos encontramos que de este tema nos ha llegado muy poco ya que la poesía extemporánea es fundamentalmente espectáculo. En la obra escrita de algunos escritores famosos, como Metastasio, Pindemonte o Monti, que también improvisaron y que disfrutaron de estos espectáculos, nos encontramos con algunas huellas de este fenómeno; sin embargo, de los grandes representantes de la poesía extemporánea⁶ se ha conservado muy poco.

LA MUJER LITERATA EN LA ITALIA DEL SIGLO XVIII

Para poder hablar del fenómeno de la improvisación poética en femenino en la Italia del siglo XVIII es necesario situar bien el contexto y el ambiente en el que se van a mover estas mujeres. Y lo es, fundamentalmente, porque la Ilustración ha comportado muchos cambios a la mujer literata que van a verse reflejados también en nuestras improvisadoras. De hecho, es este siglo en el que, no sin dificultades y de manera progresiva y lenta, se ha ido reconociendo a las mujeres el derecho a dedicarse a la literatura, al arte e incluso a la ciencia,

5) Entre los poetas extemporáneos populares destaca la pastora analfabeta Beatrice di Pian deli Ontani, considerada por mucho como la auténtica musa popular.

6) Entre ellos que destacan, Bernardino Perfetti, Francesco Gianni, Lucca Francesco Burrioni y las tres improvisadoras de las que nos ocupamos en este artículo.

aunque sea con límites y a unos niveles casi irrisorios para nuestra valoración contemporánea⁷. E. Trapani ha subrayado la función de “puente” que han llevado a cabo estas literatas “tra la produzione poetica cosiddetta ‘maggiore’, tutta dedicata al maschile, e quella ‘minore’, operando sia nei salotti privati sia nelle accademie.” (Trapani 2)

El siglo de las luces es, por tanto, como señala M. Dillon Wanke, un “caso emblemático de responsabilización o de giro respecto a la presencia femenina, que aparece cargada de significados en nuestra historia literaria, marcada por cambios radicales, por redefiniciones de los medios, instrumentos y funciones, tanto textuales como ideológicos.” (Dillon Wanke 2007: 447)

No nos puede extrañar tampoco que la mayoría de las mujeres letradas que nos encontramos en este siglo en Italia estén vinculadas a las academias: “Le accademie, per la loro dimensione pubblica ma nello stesso tempo ristretta e privata, hanno lentamente dischiuso le porte alle donne offrendo loro la possibilità di confrontarsi e mettersi alla prova nelle più diverse manifestazioni dell’arte e della letteratura”. (Trapani 2). Entre estas academias, ocupa un lugar central la Arcadia⁸, sobre todo como “spazio di creazione, trasmissione e scambio di saperi”. (Crivelli 2010: 26)

En su artículo sobre las poetas de la Arcadia, T. Crivelli destaca precisamente el hecho de que esta academia abre a las mujeres, por un lado, espacios reales y, por otro, también

7) En las últimas décadas nos encontramos con un interés especial por sacar a la luz la cultura literaria femenina en el siglo XVIII y XIX. Un volumen importante en este sentido es el de Chemello-Ricaldone 2000.

8) Sobre la evolución de las mujeres en la Arcadia, véase Laura Savani, *Le donne d’Arcadia y Le poetesse/I-L’Arcadia e le ‘Corinne’ d’Italia*.

espacios simbólicos. Entre los primeros caben destacar los de aprendizaje

(tramite una combinazione ideale di strutture locali e di articolazione internazionale a cui, per la prima volta, hanno accesso senza restrizioni di sorta anche le donne), di esibizione pubblica (permettendo loro di conciliare la giusta ambizione al riconoscimento dei propri talenti e la necessità di salvaguardare la propria reputazione morale), editoriali (offrendo loro la preziosa opportunità di stampare i propri versi nelle raccolte promosse dalla stessa Accademia) e di incontro (diventando un luogo ideale per apprendere in modo informale, ma anche per sostenersi a vicenda e confrontarsi con le novità culturali del momento). (Crivelli 2010: 26-27)

El espacio de las academias es limitado, es verdad, pero cuenta con una red a nivel nacional e internacional de contactos que va más allá de la ciudad en la que se encuentra. Es en este espacio abierto en el que las mujeres van a poder también convertirse en sujetos activos y no sólo en objetos de la inspiración masculina. Por otro lado, en la Arcadia no sólo hay poetas o literatos en general, sino también artistas, músicos y científicos. Un espacio, por tanto, interdisciplinar y enriquecedor.

Esta institución, para G. Morandini, resulta decisiva para la cultura femenina ya que “las mujeres recibidas en ella son encaminadas hacia una formación específica, acercadas a la lectura y a la imitación de los clásicos; y encuentran por primera vez un espacio literario reconocido y la posibilidad concreta de discutir, debatir, de establecer una amplia red de

relaciones capaz de unir varios centros culturales.” (Morandini 2001:105)

Las tres improvisadoras que trataremos aquí fueron también pastoras de la Arcadia⁹ que, además, se exhibían en espectáculos de poesía improvisada, como veremos.

“IL MESTIERE DI POETESSA ESTEMPORANEA”

En su ensayo sobre los improvisadores, Carl Ludwig Fernow pasa lista a un gran número de improvisadores, entre los que destacan, sin lugar a dudas, tres mujeres, Maddalena Morelli¹⁰, Fortunata Sulgher Fantastici¹¹ y Teresa Bandettini¹², las tres en la segunda mitad del siglo. En otras fuentes se mencionan como improvisadoras, aunque de otro nivel, a Mazzei y Biamonti, de las que sabemos muy poco. Por lo que respecta a las primeras décadas del XVIII Fernow sólo señala el nombre de otras cuatro, de las que no da ulteriores indicaciones: Menichina di Legnaja, Livia Sarchi, Gazzeri y Bacchini¹³. Para todas estas mujeres, la improvisación poética “costituì un privilegiato terreno di confronto sia con gli uomini sia con le altre donne, trovando in alcuni casi la strada del successo nazionale e internazionale.” (Trapani: 2)

9) Maria Maddalena Morelli (Corilla Olimpica), Fortunata Fantastici Sulgher (Temira Parasside) y Teresa Bandettini (Amarilli Etrusca).

10) Maria Maddalena Morelli, Corilla Olimpica (Pistoia, 17 marzo 1727 – Firenze, 8 novembre 1800).

11) Fortunata Sulgher Fantastici, Temira Parasside (Livorno, 27 febbraio 1755 – Firenze, 13 giugno 1824).

12) Teresa Bandettini Landucci, Amarilli Etrusca (Lucca 11 agosto 1763-5 aprile 1837).

13) En su ensayo sobre *Le donne d’Arcadia*, Laura Savani nos presenta a otra improvisadora, Maria Domenica Mazzetti, una campesina analfabeta que entrará en la Arcadia en 1725 con el nombre de Flora y que contará con la protección y la educación de Violante di Baviera. (Savani)

En la obra de A. Piazza *Il teatro ovvero Fatti di una veneziana che lo fanno conoscere* de 1778 nos encontramos con el retrato de Fortunata Sulgher Fantastici:

Una delle prime a difendere la mia causa, era quella famosissima giovine livornese che sopra qualunque soggetto e in tutti i metri della poesia felicemente improvvisa, sommo onore arrecando alla patria sua e al suo sesso. Un maturo sapere in freschezza d'età, una vereconda umiltà accoppiata alla solidità del merito, una gentilezza brillante che corona le doti dell'animo suo la rendono una delle più stimabili donne de' nostri tempi. Suona eccellentemente il gravecembalo, canta bene, intende diverse lingue, sa imitare la pronunzia di molti dialetti ed è ripiena di quel vero spirito che la rende la delizia delle conversazioni. [...] Bastò che io la pregassi di farmi udire qualche ottava all'improvviso perch'ella tosto mi favorisse. Le diedi il soggetto di *Priamo e Tisbe*. Cantò con una dolcezza da far arrestare un fiume, da far piangere un marmo. Che eloquenza! Che rapidità! Che purezza di stile! Quanti poeti di grido, stemperandosi il capo nella solitudine del loro scrittorio, non arrivano a comporre una di quelle ottave! Successe da lì a pochi giorni che un principe bramoso di udirla fece in modo ch'ella intervenisse ad un'accademia, dove gareggiar dovevano vicendevolmente la musica e la poesia [...] L'accademia ebbe principio e, tanto per la orchestra che per il merito de' cantori, fu dilettevole e bella. Li poeti che improvvisarono avevano del merito, ma al paragone della inimitabile livornese, parevano tanti corvi che gracchiano disputassero la palma ad un melodico cigno. (Piazza 1984:113-115)

En este relato tan vivaz nos encontramos ya con un primer retrato de una improvisadora. Como veremos, no será muy distinto del que trazaremos del conjunto de mujeres que se dedican, como profesión, a la improvisación poética.

C. L. Fernow señala cuáles son las características fundamentales de todo improvisador: “talento della poesia”, “elasticità della fantasia”, “grande eccitabilità e calore del sentimento” y una gran memoria “che dispone sempre di tutta la ricca riserva delle sue idee, immagini ed espressioni.” (Fernow 2004:57) Por tanto, las tres grandes improvisadoras del siglo XVIII comparten estas características, aunque cada una añade dotes propios de su personalidad. De Corilla se dirá que “aiutavano senz’altro Corilla ad esprimere bene le sue scintille di genio una bella voce, la capacità di cantare con grande espressione ed eseguire superiormente bene, le attrattive fisiche che rendevano in lei più amabile e socievole il suo spirito e la musica del Nardini, violinista molto noto nel 1700.” (Morelli 1994:208)

Son mujeres que saben recitar y moverse sobre el escenario, que son capaces de conmover al espectador, sobre todo Teresa Bandettini tenía la fama de ser capaz de conmoverse primero ella con lo que recitaba y contagiar después a la gente que la escucha.

Pero el público no buscaba sólo emoción y entusiasmo. Estas exhibiciones les hacían volver a la antigüedad y sentir en vivo lo que sólo a través de los libros habían podido disfrutar. M. Feo nos describe así lo que sentía el público del siglo de las luces en las performances de Corilla: “Corilla fu per loro una scommessa per la ricerca di eventi ed emozioni primigenie, un reperto archeologico e una incarnazione delle pitonesse e delle sibille invasate, un laboratorio in cui sperimentare il sublime e il furore.” (Feo 1999: 50)

En los relatos sobre sesiones de poesía improvisada protagonizadas por mujeres, se hace especial hincapié en el entusiasmo del improvisador, como característica irrenunciable y necesaria. En una carta de Amaduzzi a Aurelio Bertola, fechada el 29 de abril de 1777, el autor nos habla del entusiasmo de Corilla:

Io non avrei mai avuto idea dell'entusiasmo estemporaneo, se non avessi veduto il bel fuoco, e non avessi udito i bei trasporti di Corilla. Se questi pregi siano comuni a tutte le donne poetesse per la maggiore sensibilità de' loro nervi, per la maggiore elasticità e delicatezza delle loro fibre e per qualche stravagante prodigioso rapporto dell'utero colla mente, io non so; ma so bene che ella mi è sembrata sempre superiore ne' suoi voli, ne' suoi trasporti, nelle sue immagini e nelle sue idee a tutti gli uomini poeti che ho sentito in suo confronto e lungi da lei. [...] la sola Corilla ha a me potuto dare qualche idea e convincermi della possibilità di certe donne entusiastiche ed invasate di spirito presago che abbia un tempo avuto l'antichità. (Feo 1999:49)

En esta misma carta de Amaduzzi se nos relata la propia confesión de Corilla sobre su performance:

Confessava poi ella che il fuoco poetico non le era prontamente propizio, benché pronto avesse il dono delle rime, e che perciò le conveniva cercarlo, scuoterlo e sprigionarlo a poco a poco. Soggiungeva che prendeva diletto essa medesima, quando lo vedeva in sua proprietà, e che da se medesima s'accorgeva di dir cose che arrivavano nuove ed inaspettate anche alla sua

immaginazione. Diceva però che quasi nulla intendeva cosa dicesse quando era nell'apice del suo furore. [...] l'uscir che le facevano, quasi a dispetto del suo cuore, certe verità nell'improvviso che famigliarmente non ammetteva per qualche suo fine politico e quella marcia diritta di raziocinio che in prosa non avea. [...] In que' poeti che improvvisano per esercizio, per facilità di rima e per passatempo, che sono tutti effetti di arte non si acorge questa gradazione, e quali sono nel principio, tali si conservano nel mezzo e nel fine, e danno luogo a molte cose intermedie prima di poter enunciare un pensiero che si sono prefisso. (Feo 1999:50)

LA CULTURA DE LAS IMPROVISADORAS

“Il mestiere dell'improvvisazione richiedeva dunque un buon livello di professionalità, e il possesso di una vasta erudizione era subito colto dagli ascoltatori più attenti.” (Di Ricco 1990:31) No se puede improvisar sin contar con una cultura amplia a las espaldas, es verdad, pero, ¿cuál era la preparación cultural de las improvisadoras del siglo XVIII? Si nos fijamos en las condiciones que se ponían en la Arcadia para la entrada de las mujeres ya en 1700, encontramos algunos elementos básicos de la cultura que éstas poseían. Se sabe que tienen que tener 24 años cumplidos para poder entrar. Eso significa que, en esa época, la mayoría eran ya mujeres casadas. También se le pide la “nobiltà dei costumi” y que “attualmente professassero la poesia”, es decir, no se les exige que escriban poesía, sino “la frequentazione, il consumo, l'uso sociale della cultura.” (Savani) Esto es así porque en estos años la poesía era casi una obligación en la vida social. De esta manera,

l’Arcadia mirava a un’élite femminile capace di maneggiare gli strumenti della socializzazione e per questo scelse una misura più mediocre per distribuire le sue patenti. Più modestamente mirava alla diffusione del buon gusto. [...] Nei salotti d’Arcadia si conversava, si ascoltava musica, si recitavano e si cantavano testi propri e altrui, si giocavano giochi di parola che richiedevano scioltezza di linguaggio e capacità di improvvisare. Per questo l’accademia non pretendeva un diploma di poetessa ma la destrezza di comunicazione. (Savani)

No se les pide, como a los hombres, ser erudita en al menos una de las ciencias principales. Evidentemente, no se les podía exigir lo que las mujeres no podían tener ya que no tenían derecho a ello, y entonces, estaban excluidas de los cursos de estudio regulares, de la universidad y, hasta poco tiempo antes, también de las academias.

Las improvisadoras, por tanto, eran prácticamente autodidactas, como señala C.L. Fernow a propósito de Corilla que “non possedeva altra cultura dello spirito se non quella che si era fatta da autodidatta attraverso la lettura dei poeti italiani e grazie ai continui rapporti con i massimi eruditi del suo paese.” (Fernow, 2004, 96) Gracias a la ayuda de los protectores y con gran esfuerzo, se iban haciendo con una cultura que no era regular y que, en muchos casos, era bastante superficial, aunque lo más amplia posible, ya que en las exhibiciones y competiciones de improvisación se le podía poner cualquier tema y, aunque éste solía ser preferentemente literario, histórico o mitológico, no se podían excluir temas científicos ya que la ciencia era tema de discusión fundamental en este siglo y, como hemos visto, todos los hombres de las academias estaban especializados en al menos una ciencia.

No fue nada fácil para estas mujeres el acceso a la cultura ya que no provienen de familias ricas, es más, en muchos casos sus primeros años han transcurrido en precarias condiciones económicas. Es el caso de Teresa Bandettini que se queda huérfana de padre a los siete años, por lo que no va a poder seguir estudios regulares. Es por ello que se dedicará al baile, como bailarina profesional, para aportar una ayuda económica a la familia. Lo que sí sabemos es que desde muy joven leerá a Petrarca, Ariosto, Tasso, Metastasio, Goldoni,... y estudiará historia universal y mitología. De hecho, en estos primeros años se la conocerá como la “Bailarina literata”, ya que en las pausas en el teatro leía la *Divina Commedia*. Para completar sus estudios autodidactas, contó con la ayuda de hombres cultos como Pindemonte y el naturalista Alberto De Fortis, con el que aprenderá francés. Protector suyo será el conde Murari della Corte que le dará la posibilidad de acceder a la enseñanza de dos grandes maestros, Bozzoli y Bettinelli.

El caso de Fortunata Fantastici es muy similar. Sus padres no tenían el nivel económico suficiente para que su hija accediera a grandes maestros. Pero, aún así, adquirió una vasta cultura: estudió historia, filosofía, moral, botánica y anatomía; las lenguas modernas se le dan especialmente bien; estudia física con Zuccagni y griego con el abad Fontani.

Respecto a su preparación cultural, la mayor parte de las mujeres de la Arcadia se encontraban en inferioridad de condiciones y en el caso concreto de las improvisadoras esta situación las podía poner en evidencia en sus exhibiciones públicas. Por eso, solían ponerse en contacto con científicos que pudieran explicarles las últimas novedades¹⁴ y, como ocurrió

14) Siguiendo la moda cultura de esos años, Teresa Bandettini cantará *L'origine dei colori secondo la vera dottrina di Newton* (Di Ricco 1990: 31) y Corilla se dedicará también durante un tiempo al estudio de la geometría.

en varias ocasiones con Corilla, cuando en una performance se le daba un argumento científico que no conocía, “*si faceva prima spiegare l’argomento e lo trattava quindi sul momento con tutte le arti poetiche di cui il suo talento disponeva.*” (Fernow 2004:96)

Sin embargo, a Corilla, la única improvisadora coronada poeta en el Campidoglio¹⁵, le aplicaron los mismos argumentos de examen¹⁶, alguno de ellos exclusivamente científicos, que se imponían a los hombres, sin tener en cuenta que, como mujer, no podía poseer la instrucción de un erudito.

LA IMPROVISADORA Y EL PÚBLICO

Dentro del espectáculo de la poesía extemporánea un aspecto de importancia lo reviste el lugar de la exhibición donde público e improvisadores llevan a cabo el rito colectivo de la improvisación. Por los relatos que nos han llegado de las improvisaciones en este siglo y también a partir de la correspondencia de o hacia las propias improvisadoras, sabemos que, al contrario de la improvisación popular, las exhibiciones no se hacen en la calle o en las plazas, sino que se llevaban a cabo frecuentemente en su propia casa¹⁷, en salones privados de amigos o protectores, pero también, sobre todo en el caso de las más reconocidas, en salas o teatros públicos e incluso en funciones estatales y celebraciones nacionales. Evidentemente,

15) Sólo otro improvisador a lo largo de los siglos lo conseguirá también: B. Per-fetti.

16) Se trata, como nos explica Fernow, de “*storia sacra, religione rivelata, filosofia morale, fisica, metafisica, poesia eroica, legislazione, eloquenza, mitologia, armonia, belle arti e poesia pastorale*”. (Fernow 2004:95)

17) A pesar de los frecuentes viajes, Fortunata Fantastici, tal y como documentan sus cartas privadas, suele exhibirse en su propia casa. Allí también tendrían lugar algunas performances con otros improvisadores, como Gianni o Bandettini.

otro lugar para las exhibiciones eran las academias. Como vemos, generalmente se trata de lugares pequeños, donde el público es refinado y culto y ha sido invitado *ad hoc*. En el caso de nuestras tres improvisadoras, se exhiben en primer lugar predominantemente en Toscana, ya que esta región es su lugar de origen, y sólo ya cuando son conocidas lo hacen en la Italia septentrional o en Roma y de allí al extranjero.

También se sabe que, para algunas de estas mujeres, la improvisación era su profesión y de ella debían vivir. Por eso, resulta también interesante ver cómo se financiaban estas exhibiciones y cuál era la paga que recibían por su arte¹⁸. En este sentido, como nos documenta Di Ricco, cuando se exhibían en salones privados, generalmente no estaba previsto pagar con dinero, aunque sí otro tipo de pago, como telas, pañuelos, dulces,... Si las improvisaciones se llevaban a cabo en salas públicas, allí normalmente se acuerda una cifra que se obtiene sobre todo a través del cobro de entradas. El caso de las academias era ciertamente especial:

Ma non meno ambita, sebbene puramente onorifica, era la gratificazione offerta dai dotti consessi delle Accademie. Una menzione negli atti ufficiali, qualche discorso e composizione in onore assumevano infatti il significato di una legittimazione culturale, che, nonostante il generale entusiasmo per l'arte dell'improvviso, non era affatto scontata, e valevano pertanto per il poeta estemporaneo ancor più di un buon incasso. (Di Ricco 1990:11-13)

18) Véase el volumen de Di Ricco que contiene mucha información sobre este tema.

Un aspecto esencial, por tanto, en la performance improvisada es la relación del poeta con el público. Hemos visto como la poesía improvisada es un espectáculo que se produce en un momento determinado, en un lugar delimitado y ante un público específico. Por tanto, es ante este público culto y erudito ante el que se improvisa al que se le tiene en cuenta en todo momento si se quiere disfrutar de su favor y, con ello, poder sobrevivir. Es así que gran parte de los elementos básicos de la improvisación no son nunca fruto de la ‘improvisación’ propiamente dicha, sino de la concienciación de lo que el público está buscando. De ahí que algunos límites que se han visto a las improvisadoras sean más límites del público en el que se exhiben que realmente suyos.

En este sentido, lo que se puede fácilmente comprobar a partir de los relatos de estas performances es que entre público e improvisador se presupone un terreno cultural común, homologado completamente y muy típico de la Arcadia.

En los distintos viajes de las improvisadoras, se tiene en cuenta la diversidad que cada ciudad tiene a la hora de enfrentarse a un determinado tema o hecho histórico. Por eso, también cada improvisación es distinta, porque el público, y con él su manera de ver las cosas, cambia continuamente. Un ejemplo muy ilustrador nos lo trae A. Di Ricco sobre Teresa Bandetti cuando en Pisa canta sobre el Conte Ugolino, evitando “tutto quel che di spiacente dice il Dante dei pisani.” (Di Ricco 1990:31)

De esta manera, los poetas extemporáneos tienen precisamente esa “capacità straordinaria di attingere al codice culturale comune, di farsene specchio e ripetitore nei confronti delle udienze. Tra esecutore e pubblico agisce quella forte complicità di cultura che, ad esempio, consente al Gianni di affidare alla platea persino la scelta del metro, senza timore che

il pubblico ‘abusi’ della libertà concessagli.” (Di Ricco 1990:17-18) Se trata, por tanto, de una relación de mutuo acuerdo, en la que ni la platea ni el poeta abusa de la confianza del otro.

Nuestras improvisadoras muestran ese entendimiento con el público, se muestran conscientes y, en líneas generales, cómodas con las reglas de juego de los salones y academias y son capaces de moverse con agilidad entre sus normas, facilitando en todo momento la participación del espectador en el rito cultural colectivo que es la improvisación poética. De Teresa Bandettini señala Di Ricco:

la Bandettini ci appare pienamente inserita nel gioco mondano che fa da contorno alle esibizioni improvvisatorie. Gli anni trascorsi sui palcoscenici dei balli le avevano pur insegnato a gestire il proprio personaggio, e se il Gianni si imponeva sconcertando le platee con la sua scontrosità permalosa, lei teneva la scena lusingando il pubblico con saluti, ringraziamenti, e anche con scherzi estemporanei rivolti *ad personam*. (Di Ricco 1990:175)

Las características de su arte —“proprietà, vivacità, delicatezza”, como señala A. Di Ricco— son precisamente las que entran dentro de las expectativas estéticas del público “assuefatto alla misura e alla grazia di un classicismo di maniera, che alterna i toni tenuamente patetici di *un’Arianna abbandonata* e di un *Ero e Leandro* a quelli erotici (ma di un erotismo scontato, privo di vera vita drammatica) di un’*Ecuba*.” (Di Ricco 1990: 16-17) Un público que no busca grandes novedades poéticas, pero que se quiere dejar llevar por el entusiasmo del improvisador.

EL RITUAL DE LA IMPROVISACIÓN

Sobre la manera en que se llevaban a cabo las exhibiciones de estas improvisadoras contamos con distintos relatos, tanto de extranjeros que vienen a Italia y se entusiasman con este arte sólo italiano, como de intelectuales italianos. De manera muy resumida Fernow nos presenta cómo se lleva a cabo una sesión de poesía improvisada:

Il musicista suona il preludio; il poeta annuncia ai presenti l'argomento che gli è stato assegnato e subito dopo comincia il suo canto, che viene abitualmente introdotto da una breve invocazione, adeguata al tema, ad una musa o ad una divinità. [...] Dopo una breve pausa il musicista accorda lo strumento per un'altra sinfonia, l'improvvisatore richiede un nuovo argomento, il pubblico prende di nuovo posto e la scena precedente si ripete, e si ripete talvolta per la terza, quarta e quinta volta. Da ultimo, a coronamento del suo successo, prima di concludere la rappresentazione, l'improvvisatore sorprende talvolta gli astanti con una breve ripetizione dei contenuti di tutti i canti, sintetizzati in poche stanze, che, per quanto diversi, egli riesce a collegare con grande arte in un tutto unico. (Fernow 2004:54-55)

A veces se exhibe sólo un improvisador, otras veces se hacen competiciones entre dos improvisadores, y cuando se trata de dos mujeres, el espectáculo está asegurado.

Hemos dicho que la improvisación poética seguía rituales muy precisos, de los que no se podía salir y que el público desempeñaba un papel fundamental a la hora de fijar los términos en los que el poeta debía improvisar. En

este sentido, es el público el que elige el tema que hay que desarrollar, a veces el metro e incluso la rima obligada, como nos relata Fernow: “Di solito sono regole di tipo formale, metri e rime fisse, un numero prestabilito di stanze, nelle quali l’argomento deve essere ampliato o sintetizzato; ritornelli o versi finali, che si ripetono dopo ogni stanza, che devono essere collegati per argomento, rima ed altro ancora.” (Fernow 2004:56) Todo buen improvisador tenía que saberse mover con rapidez en este campo poético limitado y, ateniéndose a las normas, demostrar su capacidad. En este sentido, estas reglas impuestas se convertían más que en un límite en un aguijón a su creatividad y una manera de demostrar su excelencia en la improvisación.

Sobre el repertorio de las improvisadoras tenemos algunos documentos que nos permiten acercarnos a la temática de sus sesiones. A. Di Ricco, que ha estudiado exhaustivamente a Teresa Bandetti, afirma que fundamentalmente esta improvisadora se basa en temas mitológicos, pero no raramente improvisa sobre asuntos de actualidad. Un claro ejemplo es “Addio del re di Francia alla sua famiglia quando fu condotto a morte” o “Rimproveri dell’Onnipotenza a Roberspierre, che si presenta al divin tribunale”. Además, cada uno tiene temas que se le dan mejor y con los que alcanza repetidamente el éxito. En el caso de Bandettini hay dos que le han traído mucha suerte: uno es *Ero y Leandro* y el otro *Pigmalión*. Eso sí, aunque el tema propuesto fuera el mismo, nunca se desarrollaba de la misma forma, ya que cambiaba el metro o el intercalar obligado que sugería el público en cada sesión. (Di Ricco 1990:19-21)

Por lo que respecta a Fortunata Sulgher Fantastici, se conserva un relato de varias de sus sesiones en el que el autor, el inglés Joseph Forsyth, comenta, con admiración, la gran variedad de temas y su vasta cultura:

This lady convenes at her house a group of admirers, whenever she chooses to be inspired... She went round her circle and call on each person for a theme. Seeing her busy with her fan, I proposed the Fan as a subject. In tracing its origin she followed Pignotti and in describing its use she acted and analyzed to us all the coquetry of the thing. She allowed herself no pause... So extensive is her reading, that she can challenge any theme. One morning, after other classical subjects had been sung, a Venetian count gave her the boundless field of Apollonius Rhodius, in which she displayed a minute acquaintances with the Argonautick fable. (Forsyth 1818:59)

Por lo que respecta a la métrica, nos encontramos que la octava rima se sigue utilizando todavía en el siglo XVIII, aunque no será la única, ya que los versos breves, de siete u ocho sílabas son también muy recurrentes en este poëtar improvisado. Pero no se dejan de lado tampoco las estrofas de imitación clásica, que también están muy de moda en este siglo. (Di Ricco 1990:29)

Evidentemente, luego cada uno tiene sus preferencias por un tipo de estrofa u otro. Por ejemplo, sabemos que a Teresa Bandettini, que probablemente es la más virtuosa de las tres en cuanto a métrica se refiere, tenía preferencia por las odas sáficas, por lo que era muy habitual en sus exhibiciones que las introdujera. (Di Ricco 1990:27)

Otro elemento importante y todavía imprescindible en las performances improvisadas en este siglo es la música, aunque siempre al servicio de la palabra. Tendremos que esperar a finales del XVIII y principios del XIX para que se produzca la separación total entre poesía y música. Por tanto, los improvisadores cantan, tienen que saber cantar. “Nelle

lettere della Fantastici si insiste molto sulle capacità canore degli improvvisatori, a tal punto che l'abilità nel canto risulta essere presso gli ascoltatori uno dei parametri di giudizio più importanti." (Trapani 8) Normalmente, era el clavicello el instrumento más extendido para este tipo de improvisaciones, pero, por ejemplo, Corilla Olimpica se exhibía acompañada de Pietro Nardini, un famoso violinista.

Lo más habitual es que, para cada tipo de estrofa, el improvisador tuviera ya una melodía sobre la que cantar y/o recitar sus versos. Esta melodía tiene que ser muy sencilla para que se adapte a todo tipo de argumento. Pero, además, la música cumple con otra función importante en el espectáculo improvisado: llenar los tiempos muertos durante la exhibición –mientras el poeta piensa cómo llevarlo a cabo, cuando éste necesita descansar, entre un tema y otro, entre una estrofa y la siguiente,...

In ogni caso –afirma Di Ricco- la musica era al servizio delle parole: dovendo organizzare un'accademia per la Bandettini, Carlo Filippo Aldovrandi si preoccupava, ad esempio, di procurarle un maestro che fosse adatto 'per una orecchiante, e massime per una improvvisatrice, la quale non può mai cantare con un tempo regolato'. (Di Ricco 1990:23)

LAS IMPROVISADORAS DEL SIGLO XVIII Y EL SILENCIO POSTERIOR

Después de todo lo que acabamos de ver, parece que el arte del improvisador no pasó desapercibido en su época y que poseían cualidades que no eran, ciertamente, comunes. Sin embargo, ¿qué ha pasado con ellos, y especialmente con ellas?

Porque no estamos hablando de artistas de segunda fila, las tres improvisadoras de las que nos ocupamos en este ensayo gozaron de una gran popularidad en su época y sufrieron, también por ello, la envidia de otros intelectuales. Como podemos comprobar en los abundantes relatos que nos han llevado de sus performances, eran capaces de levantar pasiones entre los hombres más cultos de la época.

Ya en los mismos años en los que se exhiben estas tres mujeres, nos encontramos con que sus contemporáneos no siempre coinciden en la manera de valorarlas. Por un lado, están los juicios extremadamente positivos, de profunda admiración en los que se ensalzan fundamentalmente las dotes de las improvisadoras, su entusiasmo, su versatilidad y, sobre todo para los extranjeros, ese don característico italiano y que está conectado directamente con la antigüedad. Autores, hoy considerados sin duda alguna clásicos, como Foscolo, Alfieri y Manzoni, han sido testigos de estas performances y han dejado huella de este fenómeno y de su admiración. Estamos de acuerdo con Alessandra Di Ricco cuando señala que “la partecipazione di grandi autori a quei riti tanto in voga aveva piuttosto il senso di un dovere sociale e di una manifestazione di divismo”. (Di Ricco 1990:189) Sin embargo, no podemos dejar de considerar que se trata de juicios de hombres cultos que comparten con los improvisadores una misma cultura, unos mismos gustos.

Por otro lado, otros muchos contemporáneos quisieron reducir esas performances improvisadas al papel, convertirlas en sólo poesía escrita, y, por tanto, en la mayor parte de las veces, en versos mediocres, de poca calidad.

Con el tiempo nos ha ido llegando una visión muy diferente de los improvisadores. Y la crítica ha tenido en parte culpa de ello. En la *Storia generale della letteratura italiana*,

editada por Nino Borsellino y Walter Pedullà se considera el fenómeno de la improvisación como los restos de una Arcadia degenerada, degradada: “Nella seconda metà di secolo, la tenue vena dell’Arcadia si esaurì [...], ridotta ormai a convenzione letteraria, a palestra di acclamati ‘improvvisatori’ (Borsellino-Pedullà 1999:134)”. Esta es la misma versión negativa que se nos da en la recensión del libro de Adele Vitagliano sobre la historia de la poesía improvisada en el que se afirma que “il culto della poesia improvvisa, rigoglioso, ininterrotto e rappresentato da nomi celebri nel periodo che va dal principio del secolo XVIII alla metà del XIX, sia da collegare con la letteratura formalistica, imitativa, melodica e vuota, dall’Arcadia fino al volgare romanticismo” para concluir:

È un bel segno di progresso che l’Italia abbia perduto ormai, da quasi cinquant’anni, questa sua ‘gloria’ degli improvvisatori, come va perdendo quella degli avventurieri italiani che prima erano sparsi per tutto il mondo, prodotto nazionale. Se qualche improvvisatore o improvvisatrice va ancora in giro, riceve ora non più le corone d’alloro e i trionfi capitolini, ma le poco oneste accoglienze che si fanno nei caffè-concerti ai tenori e ai baritoni sfatati. (Recensione 1905:47-49)

Sin embargo, la improvisación, con todos sus elementos de canto, música, exhibición pública, era una característica innata de la Arcadia: “L’essere del poeta dell’arcade cominciava e finiva nel gioco accademico. Di qui l’inevitabile ripetitività della produzione poetica, la sua incapacità di accogliere contenuti.” (Borsellino- Pedullà 1999:134) En toda composición de la Arcadia era fundamental la recitación y, evidentemente, el aplauso: “il pastore applaudiva il compastore

(in sostanza se stesso), il suo componimento mirava all'applauso, in un rapporto di speculare reciprocità, in un processo di identificazione-estraniamiento che richiedeva il suo piccolo spazio teatrale: l'aula, il giardino." (Borsellino-Pedullà 1999:135) Por otro lado, su poesía es programáticamente de ocasión y de entretenimiento. Se repiten hasta la saciedad escenarios, figuras, situaciones. Realmente lo que sirve para darle un poco de vida a esas composiciones es la recitación, el canto y la música. Y es precisamente eso lo que hacen los improvisadores, hombres o mujeres que sean, se integran en ese ambiente, se funden con el público lo que les permite mantenerse como profesionales de la recitación poética improvisada.

Creo que a estas alturas, hemos podido comprobar que una cosa es escribir poesía y otra bien distinta es improvisarla en público. Se trata siempre de lírica, pero la técnica, los accesorios, el lugar de creación, el público y las emociones que provoca en éste son muy distintos. Por eso, nos resulta extraño que, tanto contemporáneos como críticos posteriores, se empeñaran en ponerlas al mismo nivel y comparar su valor utilizando siempre los mismos criterios de medida, los de la poesía escrita.

En el caso concreto de Corilla, Michele Feo sentencia: "la parola scritta ci delude senza pietà. I versi di Corilla a noi non dicono nulla. E nessuna edizione critica, nessun minuto e prezioso commento ci ridarà mai quell'emozione che gli amici dicono di aver provato ascoltando la donna cantare mentre creava i suoi versi." (Feo 1999:31) En este sentido, J. Forsythe comenta también la producción escrita de Fortunata Fantastici: "Lady Fantastici has a wonderful command of powers; yet, judging from her studied and published compositions, which

are dull enough, I should suspect that this impromptu exercise seldom leads to poetical excellence.” (Forsyth 1818:61)

A la hora de analizar sus versos escritos, nos encontramos con que, en primer lugar, disponemos de muy pocos de estos poemas improvisados y, cuando se encuentran, están desprovistos de todo el aparato escénico, privados de gran parte de su fuerza, porque estas obras no están destinadas a un lector, sino a un público presente. “Sarebbe ingiusto –sentencia Fernow y nosotros con él– misurare la poesia estemporanea con un metro che non è il suo, senza, al tempo stesso, mettere in conto il privilegio che essa ha rispetto alla poesia scritta, l’intensità cioè del suo effetto sull’ascoltatore.” (Fernow 2004:61) Es precisamente el entusiasmo que alcanza el improvisador durante la exhibición y el grado de emoción que provoca en el espectador, un elemento que nunca conseguirá alcanzar la poesía escrita y recitada, por muy cuidada que esté su declamación.

L’energia concentrata e tesa al massimo grado, con la quale agisce la forza interiore del poeta in tali momenti, la continua lotta con le difficoltà dell’arte e della lingua, gli slanci sorprendenti con cui il cantore si libera felicemente dal labirinto nel quale il suo fuoco lo avvolge, il vivace entusiasmo che dal poeta, durante la gara, si diffonde nella cerchia degli ascoltatori e che, così amplificato, ritrasmettendosi al genio del cantore, riaccende in lui ancora più possedente la fiamma, devono necessariamente suscitare degli effetti irraggiungibili anche per un’opera poetica scritta artisticamente perfetta, la quale può creare solo uno stato di tranquilla riflessività e far godere solo di una tranquilla contemplazione, per quanto sostenuta da un’eccellente declamazione. (Fernow 2004:51-52)

Todo esto lo sabían bien nuestras improvisadoras. Y, por ello, raramente accedían a la publicación de sus poesías extemporáneas¹⁹, “giacché essi sapevano che quello che sfugge all’orecchio non è perdonato dall’occhio, e che comunque lo scritto non riproduce l’atmosfera di entusiasmo collettivo dell’esibizione estemporanea.” (Feo 1999:31)

Se conservan algunas poesías en cartas o en *zibaldoni* de eruditos, transcritas rápidamente durante la exhibición y es verdad que, muy a menudo, se trata de “prodotti non reggono la prova della lettura” y que incluso en los mejores “si potranno individuare negligenze, reminiscenze, ripetizioni, passaggi opachi, lacune nei nessi logici, in una parola, tracce inevitabili della fretta con cui sono state prodotte; in esse si troveranno però anche tracce così inconfondibili di genio poetico e di vero entusiasmo, che spesso mancano nelle poesie più artistiche e più limate.” (Fernow 2004:60)

Terminamos este breve ensayo sobre el fenómeno de la poesía improvisada femenina en el siglo XVIII con unos versos que Pagnini dedicó a Corilla Olimpica, Amarilli Etrusca y Temira Parasside, lo que demuestra el virtuosismo al que llegaron las tres mayores improvisadoras del siglo XVIII:

Con gli improvvisi accenti
Temira spande sì saper torrenti
Corilla in ogni petto
Mirabile diffonde alto diletto:
E Tu, Amarilli, puoi
Gli spiriti rapir dovunque vuoi. (Meylender 1929-1930:277)

19) Un caso completamente excepcional es el de Gianni que optará por la publicación de sus poemas improvisados. Por lo que respecta a las tres improvisadoras que nos ocupan se publicaron algunas de sus sesiones de improvisación, que suponen un número realmente bajo en relación con su producción.

BIBLIOGRAFIA

Bencistà, A., *L'ambulante scuola. Breve storia dell'ottava rima in Toscana*, Pan Nostrale-Progetto regionale di promozione del teatro in lingua toscana, www.pannostrale.it/improvvisatori.html

Borsellino, N.-Pedullà, W. (eds.), *Storia generale della letteratura italiana*, v.VIII, Milano, Federico Motta, 1999.

Burroni, F., *Breve storia dell'improvvisazione in versi*, <http://www.francescoburroni.it/francescoburroni/images/pdf/improvvisare.pdf>

Bruscagli. R.-Soldani, S., "Prefazione", A. Giordano, *Letterate toscane del Settecento. Un regesto*, Firenze, All'insegna del Giglio, 1994.

Chemello. A.- Ricaldone, L., *Geografie e genealogie letterarie. Erudite, biografie, croniste, narratrici, épistolières, utopiste tra Settecento e Ottocento*, Padova, Il poligrafo, 2000.

Craveri, B., *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi, 2001.

Crivelli, T., "Archiviare in rete per non archiviare il caso: note sulle poetesse d'Arcadia", *Dimensioni e Problemi della Ricerca Storica*, 43 (I): 2010, 21-29.

Croce, B., "Gli improvvisatori", *La letteratura italiana del '700*, Bari, Laterza, 1949, pp.299-311.

Croce, B., "L'Arcadia e la poesia del '700", *La letteratura italiana del '700*, Bari, Laterza, 1949, pp.1-14.

Di Ricco, A., *L'inutile e meraviglioso mestiere: Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, F. Angeli, 1990.

Dillon Wanke, M., "Un papel ambiguo: pastoras y autoras entre la Arcadia y la Ilustración", *Escritoras italianas: Géneros literarios y literatura comparada*, Sevilla, Arcibel, 2007, pp.447-460.

Enciclopedia Treccani on line: Improvvisazione

<http://www.treccani.it/enciclopedia/improvvisazione/>

Feo, M., "Corilla Olimpica e l'improvvisazione aulica", AA.VV. *L'arte del dire. Atti del convegno di studi sull'improvvisazione poetica*, Grosseto, Biblioteca comunale chelliana, 1999, pp.29-50

Fernow, C. L., *Gli improvvisatori e l'entusiasmo dell'artista*, a cura di Susi Sacchi, Pisa, ETS, 2004.

Forsyth, J., *Remarks on Antiquities, Arts, and Letters, During an Excursion in Italy, in the Years 1802 and 1803*, Boston, Wells and Lilly, 1818.

Fubini, M., "Introduzione", *I lirici italiani del '700*, a cura di B. Maier, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp.IX-CXXIV.

Fumaroli, M., *Il salotto, l'accademia, la lingua. Tre istituzioni letterarie*, Milano, Adelphi, 2001.

Graziosi, E., "Arcadia femminile: presenze di modelli", *Filologia e critica*, XVII, 1992.

Gentili, B., "Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel '700 italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica", *Oralità: Cultura, letteratura, discorso*, a.c. di Bruno Gentili e Giuseppe Paioni, Roma, Ed. Dell'Ateneo, pp.363-408.

Giordano, A., *Letterate toscane del Settecento. Un regesto*, Firenze, All'insegna del Giglio, 1994.

Improvvisazione, Enciclopedia Treccani on line

Le poetesse/I-L'Arcadia e le 'Corinne' d'Italia, 9 colonne,

<http://www.9colonne.it/adon.pl?act=doc&doc=26378>

Meylender, M., *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1929-1930.

Morandini, G., "Poesía y escritura femenina en Italia entre el siglo XVII y principios del XVIII", Soledad Porras Castro (ed.), *Lengua y lenguaje poético*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001, pp.91-106.

Morelli, L., *Due donne del '700*, A.Giordano, *Letterate toscane del Settecento. Un regesto*, Firenze, All'insegna del Giglio, 1994.

Piazza, A., *L'attrice*, a cura di Roberta Turchi, Napoli, Guida, 1984.

“Recensione a ‘Storia della poesia estemporanea letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni’ di A. Vitagliano”, *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 3, 1905, pp.47-49.

Savani, L., *Le donne d'Arcadia*, Baroque,
<http://www.baroque.it/barocco-cultura/cultura-barocca-letteratura.php?link=9>

Trapani, E., *Profilo biografico di un'improvvisatrice toscana del Settecento: Fortunata Sulgher Fantastici*, Archivio di Stato di Firenze

http://www.archiviodistato.firenze.it/memoriadonne/cartedidonne/cdd_14_trapani.pdf

Venuti, T. , “Arcadia femminile”, *Nuovo convito*, Novara, 1922.

Vitagliano, A., *Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Roma, Loescher, 1905.

Von Der Heyden-Rynsch, V., *I salotti d'Europa nella cultura, nell'arte, nella politica, nella diplomazia*, Milano, Garzanti, 1996.

IL SIMBOLISMO INSITO NELLA FIGURA DI *Medea* DI PIER PAOLO PASOLINI

Anna Marzio
Universidad de Sevilla

Nel prendere in esame un testo di Pier Paolo Pasolini é necessario prima di tutto comprendere che l'intera sua opera può/deve essere considerata come un lungo discorso che egli stesso si preoccupa di smussare, correggere, depurare durante tutto il corso della sua vita e la cui unità ha sempre presente, tanto da arrivare ad "abiurare" persino le sue stesse opere (come avviene per la "Trilogia della vita"¹⁾) o a riscriverle (come per *La meglio gioventù* che si sdoppierà e trasformerà nell'ultima *La nuova gioventù*).

Da Casarsa alle periferie romane, dal meridione dall'Italia, all'Africa, all'India "si sono susseguite in Pasolini le tappe di una ininterrotta ricerca di nuove incarnazioni del mito di una umanità vergine e primitiva: sempre più a sud, sempre più lontano dall'odiata civiltà neocapitalistica e borghese, verso mondi ancora barbari e incontaminati" (Santato: 2007). Perché "Nulla può resistere al patto industriale" per un "popolo ormai dissociato da secoli la cui soave saggezza non l'ha mai liberato" e i "ruineri consumati da rustiche piogge / e liturgici soli, alla cui luce / l'Europa è così piccola, *non poggia /che sulla ragione dell'uomo*, e conduce / una vita fatta per se, per l'abitudine, / per le sue classicità sparute" (Pasolini P.P. 1993:619).

La sua traiettoria organizza "nel tempo" un'unità letteraria della cui regia si occupa lo stesso Pasolini cementandola

1) I tre film che la compongono sono *Il Decameron*, *Il sogno delle mille e una notte*, *I racconti di Canterbury*.

attraverso interventi pubblici: nei suoi articoli per la stampa, nei saggi, orchestrando le uscite delle sue opere, questionando certi aspetti della contemporaneità piuttosto che altri.

Pasolini sembra porre in atto un progetto “mitico” o “sacro”, attraverso il linguaggio poetico prima, e successivamente attraverso il cinema che egli considera “la lingua scritta della realtà”, più diretta e perciò più vera:

[] Da ciò deriva inevitabilmente l'idea -nata per l'appunto dal cinema, ossia dallo studio dei modi che il cinema ha di riprendere la realtà- che la realtà non sia, infine, che del cinema in natura. Se dunque la realtà non è che il cinema in natura, ne deriva che il primo e principale dei linguaggi umani, può essere considerata l'azione stessa [] (Pasolini 1995:199).

Più avanti Pasolini va più a fondo dicendo che, essendo questa la premessa, “Bisogna avere il coraggio di definire l'intero vivere un parlare”. Questa affermazione, sottolinea Zigaina, ci consente di comprendere “il carattere di totalità della contaminazione pasoliniana” che non esclude, dalla commistione dei vari linguaggi nella sua opera, quello della sua vita fisica, del suo agire nel mondo. (Zigaina, 1995: 21)

Pasolini sente profondamente la necessità dell'onestà della parola, e il suo narrare guarda ai contemporanei ma anche ai posteri con i quali cerca d'instaurare una comunicazione:

[...] L'altra faccia dell'atteggiamento rispetto all'idea del processo storico si rifà, più che alla costruzione dell'opera e la sua inserzione nel mondo come oggetto di comunicazione in un preciso momento storico, al suo valore come momento di un'interpretazione della storia

dal presente e con prospettive sul futuro. (González F. 1997: 62).

Per la scelta dei soggetti si ritrova spesso a difendersi dalle accuse d'idealizzazione del passato e nelle sue arringhe, come in molti suoi componimenti, si rivela la poetica che sottende la ricerca della sacralità e successivamente la lamentazione per l'irrimediabile perdita del senso sacro nelle "cose del mondo":

[...]

Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
Giro per la Tuscolana come un pazzo,
per l'Appia come un cane senza padrone.
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti della Dopostoria,
cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,
dall'orlo estremo di qualche età
sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno di ogni moderno
a cercare fratelli che non sono più. (Pasolini P.P.
1993:619)

Le viscere di una donna morta sono infeconde dunque l'atto della nascita si trasforma in mostruosità. In questi versi

c'è la più consapevole e disperata dichiarazione di poetica di Pasolini: il suo sentirsi estraneo a un presente sempre più omologato e a un futuro le cui premesse descrivono come un deserto culturale.

Per amare questa tradizione occorre un grande amore per la vita. La borghesia non ama la vita: la possiede. E' ciò implica cinismo, volgarità, mancanza reale di rispetto per una tradizione intesa come tradizione di privilegio e come blasone. Il marxismo, nel fatto stesso di essere critico e rivoluzionario, implica amore per la vita, e, con questo, la revisione rigenerante, energica, amorosa della storia dell'uomo, del suo passato. (Pasolini 1993:619)

Di quel passato lontano, archetipo, mitico, del quale, tramite Jung e Mircea Eliade, è un profondo conoscitore, tanto da rimproverare ai suoi contemporanei la lacuna di studi antropologici.

Il modello ampio di società borghese di cui parla Pasolini è colpevole del tormento dell'uomo, sembra essere lo stesso individuato in altri termini da Alain Touraine ne *Il mondo salvato dalle donne* in cui riconosce la limitazione della società occidentale paternalistica a categorizzare e chiudere l'individuo in parti che ne limitano la libertà² riconoscendo nei processi sociologici attuali il tentativo da parte delle donne

2) Come lo stesso Pasolini anche Touraine segnala la fine della Storia, a favore però di un lento movimento portato innanzi dalla donne, soggetti che oggi fanno le veci del proletariato e, in epoca più recente, degli operai in quanto promotori di un cambiamento nelle nostre società invecchiate, indebolite allo stesso tempo addolcite, dove emerge con forza l'esigenza collettiva di combattere gli effetti negativi della modernizzazione, che ha creato forme di dominio estreme e ha distrutto la natura conquistandola.

di ricomporre un'esperienza collettiva e individuale che è stata lacerata.

L'inclinazione a uno sguardo diverso sulla realtà contemporanea si fa luce anche in un articolo del 1970 (in concomitanza con *Medea* dunque), *Che fare col "buon selvaggio"* ma apparso postumo:

[...] La dignità umana per noi borghesi è la dignità virile; anche la donna, nella sua volontà di emancipazione, ha, per coazione, come scopo quello di fruire per diritto e mimesi della dignità virile [...] Questa identificazione della dignità umana con la dignità virile è il fondamento del razzismo. [...] La dignità virile bianca e non bianca si fonda su religioni monoteiste, cioè contadine. Tutti coloro che credono in un unico Dio analogo (personale) hanno una analoga idea della dignità virile: che è una imitazione di quel personaggio chiave che è il padre. Non c'è studente o intellettuale, per quanto ribelle o rivoluzionario, che non ricrei attraverso la dignità del suo corpo e del suo comportamento, la dignità del padre. [...] Ho pianto di vere lacrime, davanti a un idoletto della tribù Baule, fatto di legno e filamenti vegetali; ho pianto perchè quello era il piccolo nume contadino del Lazio di Turno. Lacrime su un mondo perduto anche nelle sue ultime propaggini [...] (Pasolini 2006: 217).

La sensazione di essere alla fine di un ciclo va di pari passo con la necessità di proiettarsi al futuro, immaginando un cambio di direzione e il passato preistorico, il caos primordiale, simbolizzato dal cerchio del serpente uruborico dove bene e male convivono e si confondono, pare prendere sempre più spazio nella narrazione di Pasolini.

Condivido l'opinione di Fernando González quando pone l'accento sul fatto che Pasolini, all'ora della scelta delle opere della cultura occidentale a cui dare una nuova rappresentazione, sia cinematografica³ che letteraria⁴ sembra aver dedicato un'attenzione speciale ai testi importanti delle origini della cultura occidentale: le tragedie greche da una parte e i testi biblici dall'altra, avendo come discriminante nella sua scelta l'interesse per ciò che ha una forte relazione con il sacro González 1997:64).

La *Trilogia* si ancora invece a quanto di più propriamente umano, una prospettiva sul popolare visto come universale - trasversale. Il passato, in entrambi i casi, è da mettersi in relazione con il presente per analogia attraverso un sistema metaforico. Nel riprendere i pilastri della tradizione occidentale Pasolini usa una visione naturalmente filtrata dal presente per mezzo delle teorie marxiste o, come nel caso di Medea, degli studi antropologici di Mircea Eliade e della psicologia analitica junghiana.

Nel 1969, quando scrive Medea, Pasolini ha preso una posizione diversa nei confronti dei suoi lettori-spettatori, una posizione definitivamente democratica sostituisce un certo pedagogismo iniziale. Egli pensa infatti ad un rapporto autore-autore dove il significato della sua produzione sia attribuito dallo spettatore stesso, al quale si preoccupa di fornire dei riferimenti bibliografici attraverso le interviste che rilascia in concomitanza con l'uscita delle opere⁵. Naturalmente,

3) *I racconti di Canterbury, Il Decamerone, Edipo re, Medea, Il Vangelo secondo Matteo, Le centoventi giornate di Sodoma*, il copione del film mai girato su San Paolo, i riferimenti biblici presenti ne *La sequenza del fiore di carta*.

4) La traduzione dell'*Orestide*, ma anche i rimandi alla *Divina Commedia* di Dante nella *Divina Mimesis*

5) Per l'interpretazione di Medea: *Pier Paolo Pasolini. Le regole di un'illusione*.

trattandosi dell'autore probabilmente più complesso del nostro secolo, questo non basta a semplificare le ricerche e aiuta ad arrivare ad un primo livello di comprensione.

Pasolini parlando di *Medea* afferma che per lui è "l'estenuazione del tema religioso". Medea, come Pasolini, è l'esclusa, è ai margini, è straniera nella terra del *logos*.

Francesca Tusciano, nota come la figura di Medea sia legata anche "all'archetipo pasoliniano della madre figlia del popolo - nel suo caso dell'antica civiltà contadina greca -, che si è dovuta scontrare con il mondo borghese, com'era successo alla madre Susanna, figlia di contadini friulani. [...]"(Tusciano 2005:191).

Pasolini nella sua versione fa solo dei riferimenti, con citazioni precise, al testo tragico di Euripide ma ne cambia profondamente i significati in quanto i suoi interessi si posizionano nel *prima*, nella terra di Medea e non di Giasone, da un punto di vista che è, ancor più che in Euripide quello dell'altro/a⁶ per contrapporlo al *poi* e all'*ora*.

L'autobiografismo, il gioco di specchi, si amplia a dismisura se accettiamo l'analisi proposta da Zigaina (d'altra parte ben documentata) accogliendo la quale Pasolini può assimilarsi a Medea anche per le "capacità divinatorie" di cui parla, potremmo dire solo "in privato", già nel 1945 in *Amad mio*, opera che uscì nell'82 solo dopo la sua morte: "[...] Per quanto ormai da molto tempo io sappia prevedere (mi dico: scientificamente) il mio futuro mi sembra ancora un fatto assurdo e provvisorio il trovarmi ora proprio dentro a quel futuro che io avevo previsto". (Zigaina, 1995:26).

Gli studi di Zigaina mettono in luce una serie lunghissima di particolari sfumature che lo studioso cerca di

6) Pasolini trae sicuramente ispirazione anche da *La lunga notte di Medea*, di Corrado Alvaro e dalla *Medea* di Chiarcossi.

tessere fra loro nella fitta trama di rimandi costruita, secondo la sua analisi, dallo stesso Pasolini.

Zigaina prende la produzione nel suo complesso (poetica, narrativa, cinematografica, pittorica, saggistica e autobiografica) e la sviscera alla luce degli studi antropologici e psicoanalitici condotti da Pasolini. Così evidenzia come, nel periodo corrispondente alle riprese di *Medea* coincida la produzione di alcuni schizzi del volto di Maria Callas. Si tratta di undici ritratti divisi in due gruppi. Il primo gruppo (1969) è formato da sei ritratti che rappresentano la cantante di profilo e l'immagine ricopre tutto il foglio. Il secondo gruppo (1970) è formato da cinque fogli in cui si trovano sequenze dello stesso profilo con i fogli piegati a delimitare degli scomparti (Zigaina 1995: inserto).

La divisine in scomparti, secondo l'analisi di Zigaina, sarebbe parte di un progetto ben meditato, elemento "esotico" che rimanda ai mandala del mondo orientale. I mandala sono immagini culturali, disegnate o dipinte e talvolta scolpite che Jung ha definito "immagini archetipe" perché si ripropongono in società ed epoche diverse.

I mandala, in quanto strumenti di contemplazione possono essere messi in relazione con la ricerca del proprio Sé e, ancora secondo Jung, sono immagini primordiali della realtà psichica. Con la loro struttura geometrica sono chiamati a trasformare il caos in cosmo, così come producono un ordine interiore nella persona in meditazione. L'immagine del mandala per i motivi sopra citati si assimila a quella del cerchio e del centro, rimandando insomma alla simbologia legata alla Gran Madre.

Nelle simmetrie dei mandala, cioè negli scomparti, trovano posto le raffigurazioni delle divinità tantriche. Non è strano immaginare un Pasolini che, immerso nella

preistoria arcaica delle riprese, giochi usando le conoscenze antropologiche che mette in pratica nelle scene del film. È pur vero che, anche accettando il gioco, l'unico altro soggetto dei mandala pasoliniani è un disegno astratto di nuovo in serie in cui in uno dei rettangoli Pasolini scrive: "Il mondo non mi vuole più e non lo sa". Potremmo dunque dire che da una parte abbiamo un mandala che raffigura Medea – Callas, dall'altra Pasolini stesso e null'altro in questo gioco.

Oltretutto nei ritratti della Callas a pagina intera spiccano gli occhi dell'attrice, con tratti decisamente marcati, quando tutto il resto è solo abbozzato. Un tratto caratteristico certo, ma che potrebbe anche suggerire la capacità di visionaria di Medea.

Medea è, ancor più del *Vangelo* il film del *silenzio* vero protagonista dell'opera. Il tentativo è quello di rappresentare attraverso il cinema la prima forma di linguaggio umano: l'azione, che porta l'uomo ad instaurare relazioni con gli altri e con la realtà che lo circonda.

Pasolini inoltre, ancora una volta, come già nel *Vangelo* utilizza gli sguardi dei personaggi: secondo le sue stesse parole proprio gli occhi della Callas ne hanno motivato la scelta come protagonista:

La barbarie, sprofondata dentro, che vien fuori nei suoi occhi, nei lineamenti, non si manifesta direttamente, anzi. Lei appartiene a un mondo contadino, greco, agrario, e poi si è educata per una civiltà borghese. Dunque in un certo senso ho cercato di concentrare nel suo personaggio la complessa totalità di Medea. (Pasolini 1991:238)

Soprattutto i suoi occhi costituiscono, secondo quanto sostiene Francesca Tuscano (Tuscano 2005:191), un vero e proprio im-segno che contribuisce a sintetizzare in Medea l'immagine della donna madre e, allo stesso tempo, della donna demoniaca:

Gli occhi di Medea - sempre centrali, da Euripide in poi, nella sua descrizione - sono quindi insieme occhi di madre e occhi di maga. Vedono oltre la realtà (visioni magiche - preveggenza) e vedono la realtà (degli affetti - sguardo rivolto a Giasone, ai figli...)

Gli occhi di Medea sono rivolti principalmente all'invisibile, a ciò che Giasone non riesce a vedere, e lo spettatore attraverso il suo sguardo riesce a penetrare nel suo mondo.

La telecamera guidata dalla regia di Pasolini, in *Medea*, ma anche nel *Vangelo* e nell' *Edipo re* è l'unico mezzo per rappresentare degli oggetti esistenti in natura che, grazie all'abilità del regista, possono divenire *segni* simbolici e metaforici.

Il silenzio dei gesti e delle espressioni è sottolineato dai canti "barbari" e dai suoni della natura (il frinire delle cicale, il soffio del vento che accompagna le emozioni di Medea), un silenzio carico di mistero, pur scevro di interroganti sul finale da parte dello spettatore che conosce il mito e dunque la trama della vicenda.

La parola presenta invece tre livelli: da una parte quello educativo del centauro che utilizza due maniere per spiegare la realtà che arrivano a conclusioni antipode. Dal «Tutto è santo! Tutto è santo!» e «niente, nella natura, è naturale», terminerà l'ultimo suo intervento con un lapidario «non c'è nessun dio».

A un altro livello si posiziona la parola durante il rito nella Colchide nel quale troviamo la frase rituale pronunciata da Medea «Dá vita al seme e rinasci col seme» incastonata in un lunghissimo silenzio che grida, attraverso paesaggi, azioni e musiche barbare. L'ultimo livello è quello, spesso euripideo, degli scontri fra i personaggi.

Mancando nello spettatore l'aspettativa sul finale a stranire non è dunque l'ansia di sapere, ma il ritrovarsi, portati per mano, in questo "mondo dell'altro" a proposito del quale Pasolini ebbe a dire:

[...]È in quel tempo⁷ che ebbi il senso di quel "limite" oltre il quale non c'ero più io ma un altro. Tale fu la mia crisi religiosa [...] che mi condusse a intendere hic et nunc, come dicono gli esistenzialisti, che io avevo recuperato, come dire, il significato della parola "mistico".[...] Fu una vera malattia del mio spirito; ma lo spirito ne fu straordinariamente affinato. Passavo ore di fronte a una foglia o a una mano per *capirle* cioè [e per valicare il limite o la sutura dove io terminavo e cominciava l'- altro> la foglia, il tronco. Non pensavo direttamente a Dio, ma all'Altro, cosa molto più importante per me. Con la scoperta di questa nuova dimensione, finii col credere al miracolo e alla profezia. (Zigaina, 1995:26).

È l'incomunicabilità del senso religioso che si esplica in maniera totalmente diversa, fuori dai riferimenti comuni, dalle liturgie alle quali ci hanno abituato il cattolicesimo e le religioni monoteistiche in generale. Nella poesia *La couvade*

7) Si riferisce ad una crisi spirituale del 1945 quando viveva nel continuo terrore di perdere la vita, in una condizione spirituale che per mesi lo tenne in angoscia e solitudine.

appartenente al ciclo di *Medea* Pasolini si pone nel mezzo di questa antitesi. Il titolo allude ad un'usanza di alcune tribù, sparse in tutta la terra per la quale il padre assumeva su di sé, prima le doglie e poi tutte le cure del bambino partorito dalla sua donna, attuando così una completa mimesi nell'altro. È lo stesso spirito del sacrificio umano, visto non come distruzione, ma come rinascita nella natura. È importante per l'autore, e vi si sofferma lungamente, che s'intenda il significato del rituale iniziale in quanto, a chiudere il cerchio dell'opera, vi sarà il sacrificio finale dei figli che posto in posizione speculare si carica di molteplici valenze.

Altro particolare di rilievo è il *pastiche* di riferimenti sacri attraverso il quale Pasolini sembra strizzarci l'occhio e voler comprendere in tutt'uno il prodotto, trasformato dunque mancante di significati, della religione primitiva e più vera di *Medea*.

Il palazzo reale – sacerdotale dove vive la famiglia regale di Medea è la chiesa di santa Barbara a Gorëme, piena di simboli cristiani non occultati nel film; il tempio che custodisce il Vello d'oro è con molta probabilità il tempio di Tokalikilise che precedentemente era una piccola chiesa cristiana i cui segni nuovamente non sono trasformati ma mostrati con un certo piacere.

La raffinata Corinto, capitale del mondo di Giasone, è l'occidentalissima Pisa, alla quale però si uniscono scenografie prese da altri luoghi (González 1997: 127).

Nei costumi di scena la mescolanza è totalmente ibrida e caotica, volta a dare un quadro primitivo d'insieme dove l'attenzione è posta al richiamo di alcuni simboli specifici come l'albero sacrificale (centro del mondo arcaico) e all'uso di simboli che rimandano al cerchio alla ruota alla commistione di vivi e morti. La Colchide è stata resa ancor più diversa e

lontana dalla Grecia dall'uso di attori turchi e situati in una natura selvaggia e priva degli elementi lineari e geometrici che si ritrovano invece a Corinto popolata invece da attori italiani.

Altro binomio importante è il femminile, naturale e corale di Medea che anche a Corinto è circondata dalla natura (mare, gatti) fuori dalla città, ed accompagnata dal popolo rappresentato dalle ancelle, mentre Giasone sta con quelli che Pasolini nella sceneggiatura chiama "i suoi compari". Coro femminile opposto dunque a quello maschile così come lo sono matriarcato e patriarcato.

Le scene rituali della Colchide sono sempre corali, di una coralità che coinvolge uomini e natura in un tutt'uno. Cielo e terra, ordine e caos, ribaltamento di ruoli che vuole lo scherno degli stessi regnanti, lo sputargli addosso, i riti orgiastici, il "barbaro" sacrificio umano descritto con dovizia di particolari quasi fosse un documentario antropologico; senza la mediazione della cultura, senza l'utilizzo delle conoscenze antropologiche ci rimarrebbero incomprensibili.

Non si tratta solo del resoconto di uno scontro fra culture. È la nostra stessa cultura a scontrarsi con quella di Medea, mentre guardiamo con occhio più avvezzo alle ragioni di Giasone, comprensibili perché frutto dello spirito pratico, all'arrivismo e ad un'abitudine fatta costume e poi legge su cui si fonda la società patriarcale da tempi troppo immemori per essere posta in discussione (ed ecco che ritorniamo alle "classicità sparute" "l'Europa è così piccola, *non poggia / che sulla ragione dell'uomo*, e conduce / una vita fatta per se, per l'abitudine...").

Medea si trova agli antipodi di questa classicità, è il mistero che permea il *prima*. È rappresentazione della Gran

Madre, dalla quale “discendono” direttamente le divinità Eleusine Demetra, Persefone e Kore.

Racchiude in se il mistero del femminile adombrato già da Euripide, ma ancor più carico di significati se messo in rapporto con il qui ed ora, nel domani al quale Pasolini pur parlava.

Medea è la rappresentazione di due mondi opposti che cercano un confronto con il presente ma che vengono fra loro presentati come contemporanei. Rappresenta il momento della nascita della civiltà occidentale che significa anche la morte, la fine del tempo della religione archetipica legata al mito della *Grande Madre*.

Il centauro, nella sua ultima apparizione indica il punto di non ritorno. La sua funzione metaforica, se da un lato accompagna la crescita di Giasone e la conseguente perdita dell'irrazionalità infantile a favore del logos, dall'altro si fa anticipatore dell'intera vicenda che si chiuse con le categoriche parole di Medea: «È inutile. Nulla è più possibile ormai». È la fine di un mondo.

BIBLIOGRAFIA

- Fusillo, Massimo,,*La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma, Carrocci, 2007.
- González, Fernando, *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- Jesi, Furio, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino, 1968.
- Pasolini, Pier Paolo, “Risposta ad un insoddisfatto”, *Vie Nuove* del 22 novembre 1962.
- , *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea* a cura di Morando Morandini, Roma, Garzanti Editore, 1991.
- , *Bestemmia. Tutte le poesie*, Torino, Garzanti, 1993.
- , *Empirismo Eretico*, Milano, Garzanti, 1995.
- , *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2006.
- Santato, Guido, “L’abisso tra corpo e storia. Pasolini fra mito, storia e dopostoria”, *Studi Pasoliniani – Rivista internazionale* - n. 1, 2007 - Pisa - Roma, Fabrizio Serra Editore, MMVII.
- Tuscano, Francesca, *Il mito di Medea: dalla tradizione classica a Pasolini*, in F. Tuscano (a curadi), *Pier Paolo Pasolini intellettuale del dissenso e sperimentatore linguistico*, Assisi, Cittadella Editrice, 2005.
- Voza, Pasquale *La meta-scrittura dell’ultimo Pasolini. Tra “crisi cosmica” e bio-potere*, Napoli, Liguori Editore, 2011.
- Zigaina, Giuseppe *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio Editore, 1995.

Foto tratte da: *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Giuseppe Zigaina, Venezia, Marsilio Editore, 1995



Il mondo non mi vuole più e non lo sa



18. Pasolini, ritratto in sequenza di Maria Callas (1960) in ordine quaternario

LA EXPRESIÓN DEL DOLOR ¿FEMENINO? EN UNA INSCRIPCIÓN FUNERARIA HISPANOHEBREA BAJOMEDIEVAL

Isabel Mata López
Universidad de Salamanca

En otra columna junto a nuestro Rabí Yonāh
—su recuerdo [es] para bendición—.¹

En esta noche han sido decretados contra mí dos
[decretos]:

¿Acaso mi noche no ha cesado ya mi goce?

¿Mi saqueo² con mi carne sobre mi Tiempo³
que ha atesorado el arca de mi santo?

¿Acaso no ha temido destruir a mi ungido
y ha profanado [la] gloria, la grandeza de mi fuerza y de
mi santidad?

¡Ordene *hā-’Ēl*⁴ que se renueve mi honor!

¡Y [que] se me una *Yāh*⁵ como mi esposo⁶!

¡Y Yosef vive! ¡[que] lo suscite como Nāgîd⁷!

1) Estas palabras no pertenecen al cuerpo del poema fúnebre sino al encabezamiento que un copista anónimo medieval dio a la inscripción epigráfica que no se ha conservado físicamente (Cantera 1956:96).

2) Cf. Jer 51,35 y Gen 16,5.

3) Verso de difícil comprensión. Aún así es fácil establecer una comparación entre ese hombre privado de su hijo y su dolor visto como un expolio inhumano puesto como padre ha sobrevivido a su hijo. Traduciéndolo como Destino cobraría especial sentido dado la frecuente aparición de la personificación de este motivo literario en toda la poesía árabe y hebrea medievales (Salvatierra 1994:139).

4) Uno de los nombres en la cultura semítica otorgado a Dios.

5) Otro de los nombres dados a Dios.

6) Cf. Gen 29,34.

7) En época medieval este apelativo correspondía con un cargo social cuyo título

¡Póngalo [como] diadema de gloria para mi cabeza!
¡Y [sea] en sus días *prisionero de esperanza*⁸!
[...]

Lamentablemente, el texto de la inscripción que acabamos de leer y que comentaremos a continuación se conserva de manera incompleta y resulta imposible conocer la identidad del personaje histórico a quien se dedica así como la fecha exacta del fallecimiento. Por la anotación del anónimo copista medieval gracias al que se ha podido conservar que la sitúa al lado de la del Rabí Yonāh podemos, no obstante, datarla del siglo XIII (Cantera F. y Millás 1956:70; Luzzato 1841:48; Schwab 1907:293-294). Todo ello afectará a una interpretación última caracterizada por cierta parcialidad.

La perspectiva de la voz narrativa del poema funerario queda definida desde su comienzo en la primera persona debido a la marca del sufijo de primera persona afijado a la preposición «**על** *‘al* ‘sobre, contra’». A modo de cantinela incesante en la rima final de cada verso así como en otros puntos del texto, aparecerá el pronombre afijado por toda la composición sirviéndole de cohesión semántica y le otorgará una tensión dramática particular. Aunque otros textos epigráficos funerarios recogen peticiones y bendiciones, ninguno llama tanto la atención como el presente en este sentido por la exigencia y urgencia que reclama el yo lírico: casi la mitad de sus versos son demandas; sin saber, por otro lado, cuántas más se sumarían a ellas en caso de hallarse completa la inscripción. Respecto al sexo de dicha voz –un padre, una madre, una esposa– recorreremos literariamente el poema por

honorífico se le concedía a los dirigentes de ciertas comunidades judías.

8) Cf. Zac 9,12.

si, tal vez, pueda despejarse en algún momento del comentario la incógnita.

Parcelaremos los versos, monorrimos en su mayor parte, conservados del poema tras el verso introductorio en dos partes significativas claramente diferenciadas: la primera parte recoge el perjuicio y daño infligido a la voz lírica y la segunda parte hace acopio de todas la peticiones exigidas a una tercera persona masculina que restituyen y compensan el agravio y el sufrimiento originados con la pérdida.

El escenario creado por las palabras del verso inaugural preparan la atmósfera donde se desarrollarán los trágicos acontecimientos literarios de toda la primera parte (vv.2-6). El sustantivo «לַיִל *láyil* ‘noche’ anticipa e impregna con su color⁹ el marco connotativo espacial y temporal de las escenas inminentes y se acompaña en su sintagma del deíctico *esta* para acercarnos a las decretadas acciones que han sido expuestas mediante la impersonalidad propia de la forma reflexiva pasiva *nif'al*: «נִגְזְרִי *nigzérú* ‘han sido decretados’». De este modo, se prima la importancia de la acción y de su objeto por encima de la del sujeto agente de la misma. El v.2 personifica la imagen que termina con el regocijo¹⁰ del yo lírico: «¿Acaso mi noche no ha cesado ya mi goce?». El motivo del cese absoluto¹¹ del gozo es aclarado en los versos siguientes (vv.2-6):

9) De la propiedad nocturna para impregnar con su color traemos a colación el verso con el que comienza Mošeh ben ‘Ezra su elegía por R. ‘Abûn: «Coged tinta de las tinieblas nocturnas, servíos de la aurora como de un papel en blanco; con la mano de Orión escribid sobre la frente de la Osa Mayor a fin de que no sea destruido(...)» (Navarro 1994:83).

10) El matiz emocional de la felicidad contenida en el término de la raíz cóncava 'שש *šís*, la semántica que libera el sustantivo מִשֹּׁשׁ *māsôs* sobrepasa la intensidad de la simple alegría.

11) El verbo שָׁבַת *šābat* da lugar al apelativo del único día de la semana hebrea con nombre, שַׁבָּת *šabbāt* –el resto es designado según el número ordinal, primero, segundo, etc.–, significa ‘parar absolutamente’ e implica el descanso total de toda

La partícula interrogativa הֲ *hā* prefijada al adverbio de negación לֹא *lō'* encabeza la interrogación retórica inicial que contiene el primer decreto (vv.2-4): el saqueo. De nuevo la *noche*, pero esta vez asociada a la primera persona mediante el correspondiente afijo «לַיְלָה *laylā* 'mi noche'». El fenómeno cósmico de la noche desde su sentido más primitivo constituye una realidad cuyo significado denotativo viene dado sensorialmente mediante la percepción; paralelamente a éste, le son atribuidas unas características en función de sus efectos y sus consecuencias en la emotividad del hombre, es decir, sus connotaciones¹². Las propiedades nocturnas físicas denotan principalmente oscuridad y frío. La reiteración en nuestro contexto poemático, además, denota su importancia y connota tristeza, ruina, destrucción y muerte. Mediante el afijo personal dichas connotaciones se adhieren al lexema (significante) restringiendo y condensando el sentido y confieren una mayor tensión dramática. El predominio de las consonantes fricativas unido al de las nasales provocan la sensación auditiva del despojo misterioso y sombrío que ha sufrido el sujeto cuyo protagonismo está fuera de duda debido

actividad propia del quehacer diario del hombre. Para la etimología y posible origen (Vaux 1992:599-600). Además del sentido que pudiera tener el mencionado día dentro de la rutina social destaca el hecho de que su carácter santificado, esto es, *apartado* se debe a que es un elemento caracterizador de la alianza de Dios con su pueblo. Legislado en el *Decálogo* de Ex 20,8 recuerda entre otras cosas el acto de *parar* tras la labor creadora divina (para un análisis detallado de la institución de sábado cf. *ibid.*, pp.509-609). Este último aspecto, la decisión de reposar en un día determinado reconoce a Dios como soberano del tiempo (Eichrodt 1975:120-121).

12) Para la semióloga M^a Jesús Leborans el paradigma connotativo primitivo al que alude la afirmación se diferencia del más actual en que en aquél apenas se diferenciaba la denotación de un lexema y las propiedades atribuidas al mismo (connotación) y el posterior establece distintos grados de connotación propios del refinamiento abstracto en el plano lógico-conceptual (Fernández 1977:104-106).

(אֲלֹהִים, *lō*): la profanación. El yo lírico interroga a modo de reproche retórico nuevamente si es que [su noche/el Tiempo] *no ha temido aniquilar a su ungido profanando su gloria y la grandeza de su fuerza y de su santidad* (vv.5-6). El campo semántico del sacrilegio se construye mediante dos formas verbales: por un lado, el infinitivo constructo *pi'el* אֲשַׁחֵת *lēšaḥēt* ‘aniquilar’ connota en el verso funerario (v.5) la perversión o la corrupción del ungido (esto es, el cuerpo del hijo); por otro lado, el significado intensivo aportado por el perfectivo *pi'el* הִלֵּל *hilēl* del verso inmediato (v.6) nos indica que ha sido profanado todo aquello que constituía la gloria y la fuerza del poder y santidad del *yo* poético. Las nuevas metáforas del hijo (¿o marido?) –todas ellas sacralizadoras– revelan la trascendencia que instituciones como la familia (la descendencia) y los lazos de sangre (también en sentido figurado) o el honor¹⁶ tiene para una cultura caracterizada por mantener presentes sus elementos de culto como consecuencia de una mentalidad claramente vinculada a la idea de pacto¹⁷.

16) Especialmente a partir del periodo monárquico bíblico que asienta las bases culturales y concilia en torno a ellas todas las facetas de su vida social y cultural también aplicables a etapas muy posteriores como la medieval a la que pertenece el texto: «Las costumbres familiares, los ritos fúnebres, (...) las concepciones sobre la persona o función del rey, las relaciones existentes entre la ley, aun la profana, y la alianza con Dios, la manera de hacer la guerra, todo lleva consigo el reflejo de ideas religiosas, y éstas encuentran en el culto y en la liturgia su expresión consciente» (Vaux 1992:19-20) .

17) La idea de plena identificación entre las bases de la alianza establecidas con el pueblo de Israel y el mantenimiento de su esencia a pesar de la evolución y el cambio históricos se resume perfectamente en las siguientes palabras con las que Walter Eichrodt caracteriza la relación divina con su pueblo: «El carácter específico de la comunión sagrada así conseguida sólo puede explicarse correctamente en Israel en relación con la idea de Dios que le es propia. Ciertamente, también para el israelita se trata en el banquete sagrado de la presencia real de la divinidad y de la unión personal con ella, de quien deriva la fuerza y la vida. Pero la misma estipulación de la alianza sobre el Sinaí, preparada por la liberación de Egipto y

La afrenta cometida contra la saqueada víctima es enorme y difícil de compensar.

La voz lírica victimizada se alza en su propia defensa nombrándose abogada y juez de su causa y fallando por sí misma el veredicto. En esta segunda parte de la composición (y ya hasta el final del incompleto poema) se dictaminan las sentencias compensatorias por los decretos aplicados que han sido expuestos en la primera parte: toda pérdida (gozo, compañía, honor) y ofensa deben ser restituidos. Quien cumpla la resolución debe ser alguien con poder suficiente como para llevarla a cabo pues su ejecución supone traspasar las fronteras de la vida mortal ya que, no lo olvidemos, estamos frente a un texto epigráfico funerario. ¿Quién sino *hā-'Ēl* podría ordenar que se renovara el honor destruido (v.7)¹⁸? Será él, Dios mismo, quien cumpla la primera sentencia.

La segunda sentencia (v.8): «יְיָ אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל יְיָ אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל *v-îl. lāveh y"y lî lē'îšî* Y se me una Yāh como mi esposo!» también deberá llevarla a cabo Dios uniéndose a un *yō* cuyo sufijo pronominal se repite insistentemente en constante aliteración recordando una y otra vez quién es la víctima. Llegados a este punto, conviene replantearse el género de esa atrevida y segura voz lírica que nos ha hecho partícipes de su trágica historia y considerar algo que tan sólo hemos apuntado más arriba. Hasta ahora pareciera más o menos sólido que pudiera distinguirse un padre al que le había sobrevenido la muerte de

cuyo contenido específico se halla en las cláusulas del Decálogo, no obstante venir sancionada por el sacrificio, no desemboca en una concepción física y mágica de la presencia divina, sino en una comunión personal y moral con el Dios soberano, cuya voluntad ordena y da nueva forma a las condiciones de vida de su pueblo» (Eichrodt 1975:143).

18) Cuando las almas descendían al inframundo no se podían llevar ni posesiones ni bienes no materiales como la fama o la honra: «porque a su muerte no ha de llevarse nada; no bajará tras él su boato[=honor]» (Sal 49,18).

su hijo pues el punto de vista preeminentemente masculino es el que podemos reconocer en todas las muestras conservadas de inscripciones funerarias del cementerio judío de Toledo aunque se refieran a personajes femeninos¹⁹. Por otro lado, es cierto que el manejo de las citas bíblicas es bastante libre en el uso intertextual e interpretativo judío²⁰. No constituiría una rareza el encontrar una cita referida a la persona femenina aplicado a la masculina respondiendo a necesidades literarias. Los poetas modifican por mor del sentido o de la rima constantemente las referencias bíblicas; en el v. 8 no afectaría gravemente al cómputo silábico añadir tan sólo una *tav* para que cuadrara el género a la última palabra para convertirla en una de las formas del sustantivo femenino irregular «תִּשְׁתִּי 'istti 'mi mujer/mi esposa'²¹» derivado del que consta en el texto bíblico «אִשִּׁי 'iši 'mi hombre/mi esposo'» para casar el sentido con el género de un protagonista epigráfico masculino. Sin embargo, no lo hace en el ejemplo mencionado.

¿Resulta tan descabellado pensar que es una esposa la que se ha visto separada de su marido (o de su hijo) y alza su voz para narrarlo? Estamos ante un texto medieval pero,

19) Parece fuera de toda duda la atribución literaria de los textos fúnebres recopiados a una mano masculina aunque se trate de composiciones que conmemoran a mujeres fallecidas. Puede contrastarse dicha afirmación en el completo estudio de los hebraístas Cantera y Millás que recopila numerosísimos ejemplos procedentes no sólo del cementerio hispanohebreo toledano sino de toda la Península Ibérica (Cantera y Millás 1956).

20) En este sentido, aunque es bien cierto que existía un uso calificable de algo más que libre, también lo es que se encuentran autores judíos que se oponen a la modificación del texto bíblico. Es el caso, por ejemplo, de Menaḥem ben Saruq cuya conocida obra gramatical, *Maḥbéret*, constata cerca de doce mil citas bíblicas y manifiesta su oposición a la manipulación, cambios de unas letras por otras, metátesis, alteración del orden sintáctico (Sáenz-Badillos y Targarona 1996:65).

21) En una segunda forma del sustantivo irregular, תִּשְׁתִּי 'istti, sí que se vería afectada la cantidad silábica.

¿tan absurdo sería cuestionarse la función de la mujer más allá de lo esperable o previsible y atribuirle la escritura del poema funerario? Al fin y al cabo, se trata de un ámbito (el familiar) que pertenece a su dominio²²? En el terreno de la producción literaria específicamente, diremos que tan sólo contamos con la aceptación de la crítica sobre la existencia de dos poetisas judías en la edad media²³. Ciertamente parece una muestra insignificante dentro del marco de producción literario medieval pero no por ello carece de valor. A ello, es posible sumar el hecho de que en la Edad Media la existencia y el uso de plañideras recitadoras de lamentaciones al son del pandero aún estaba extendido entre los judíos (Cantera Montenegro 1989:60-61) –o su contratación para algún entierro cristiano como constata cierta documentación medieval– (Baer 1981:244)–.

Este hecho nos permite traer a colación el debate entre algunos autores medievales de la talla de Averroes mediante el cual se cuestionaban el rol femenino reflejando los planteamientos de la época sobre la naturaleza de la mujer:

22) Para más información sobre el rol de la mujer judía en el ámbito familiar, véase varios artículos al respecto en la compilación *Hijas de Israel. Mujeres de Sefarad* (Moreno 2010).

23) Ambas pertenecientes al s. XI en el ámbito de la España musulmana: Qašmuna bat Išmail y la esposa de Dunaš ibn Labrat (Sáenz-Badillos 1985:87). Estas muestras de autoría judía femenina están relacionadas con grandes figuras de las letras hispanohebreas (Cano 1993:161-162). En cuanto al nivel cultural de las mujeres, cabe decir que tampoco son numerosos los casos, sí son significativos e importantes. Avraham Grossman afirma respecto a la educación de la mujer judía medieval que existían casos de un elevado conocimiento en Torah y otros conocimientos generales que habían aprendido de sus padres, en aprovechamiento de las clases particulares que ofrecían los maestros a la familia, o de manera autodidacta; el nivel cultural alcanzado fue en algunos casos tan elevado que, incluso, llegaron a tomar parte de la vida pública (Grossman 2004:162-164).

Sin embargo, en estas sociedades nuestras se desconocen las habilidades de las mujeres porque en ellas solo se utilizan para la procreación, estando por tanto destinadas al servicio de sus maridos y relegadas al cuidado de la procreación, educación y crianza. Pero esto inutiliza sus otras posibles actividades. Como en dichas comunidades las mujeres no se preparan para ninguna de las virtudes humanas, sucede que muchas veces se asemejan a las plantas en estas sociedades, representando una carga para los hombres (...) y en tanto carecen de formación no contribuyen a ninguna de las actividades necesarias, excepto en muy pocas, como son el hilar y el tejer, las cuales realizan la mayoría de las veces cuando necesitan fondos para subsistir (Averroes 1986:59).

Cabe interpretar en las palabras de Averroes una crítica social y el planteamiento de un dilema moral a su época: ¿Qué ocurriría si se favoreciera la instrucción de la mujer? ¿dejaría de ser una *planta* (=carga) para el hombre cuando se le concediera la oportunidad de *formarse*? Encontramos defensores y elogiadores explícitos de la mujer si bien siempre dentro de su actuación cercana al ámbito familiar. Otro ejemplo encaminado hacia la importancia del papel femenino –aunque de manera indirecta– lo aporta el mensaje que lanza el importante rabino Yonah Abraham Girondí en su *Epístola de arrepentimiento*:

Podemos deducir de esas palabras que las mujeres son la razón de que el estudio de la *Torah*²⁴ y el miedo a Dios (existe)... Estas modestas mujeres (con su aliento) ayudan a sus maridos a escapar del peso de su trabajo, que les lleva a olvidarse del tiempo que han de dedicar al estudio de la *Torah*. Es obligación de las mujeres recordar a sus maridos el estudio

24) E.d., la Instrucción. Suele traducirse como ‘Ley’ y equivale la mayoría de las ocasiones a los cinco primeros libros de la Biblia, el Pentateuco.

de la *Torah*... el principal mérito de las mujeres en el otro mundo es cuando sus hijos rezan a Dios. Y cuando ella muere, y sus hijos son observantes de la *Torah* y temerosos de Dios, es considerada como si estuviera viva, y está en los peldaños más altos del otro mundo (Pantel 1993:149)²⁵.

Finalmente, y atendiendo únicamente a las palabras que aparecen en el poema funerario, sería más que lógico pensar que un esposo es también *uno* con su mujer y reconocerlo en su carne expoliada del v.3; en su santo del v. 4; en su ungido del v.5 y en su gloria y su grandeza del v. 6. El judaísmo medieval no necesita recurrir a los mitos clásicos de heroínas como la espartana Penélope que espera heroicamente a su amado Ulises; la mujer judía puede valerse de la comparación con personajes femeninos de su propia tradición. Al fin y al cabo las palabras son las mismas que pronunció la primera esposa de Jacob en el *Génesis*²⁶, Lea, cuando le concedió el tercer hijo de los cinco que engendraría del patriarca y sintió que, debido a ello, ya no sería menospreciada por más tiempo²⁷. Tanto si su pérdida se refiere a un marido –con el que habría formado una familia– como a un hijo –fruto familiar²⁸–, la protagonista

25) La traducción del inglés (Fuente 2009:29).

26) Cf. Gen 29,31-35.

27) La maternidad siempre ha sido en todas las sociedades una función primordial y básica del papel femenino. En época bíblica la esterilidad era considerada como una prueba (el caso de Sara y Abraham puede leerse en Gen 16-18), como un castigo (en Gen 20,18) y siempre como una afrenta que suponía fuente de tristeza; muestras significativas de este último aspecto las encontramos en otros ejemplos como el caso de la propia Lea con respecto a su hermana y segunda esposa del patriarca, Raquel; o el de Ana, madre del profeta Samuel (en 1Sam 1).

28) Señala Cantera Montenegro la importancia de la familia: «en las comunidades de la época medieval el núcleo básico de organización social era la familia, entendida en sentido estricto o familia conyugal es decir el matrimonio con o sin hijos, o en sentido amplio, es decir todos los individuos ligados por los mismos lazos de sangre y parentesco» (Cantera-Montenegro 2010:124) .

resemantizaría gran parte de la exégesis del poema porque sería un mujer la que reclamaría la proximidad divina en compensación por *la pérdida de su Yosef* en el v.8; Sería una voz femenina la que se alzaría entre muchas otras de género masculino hallando su lugar entre todas ellas. Sobresaldría por encima de dichas voces en osadía y firmeza mediante los tres versos siguientes reivindicando al mismo destinatario que las sentencias anteriores²⁹, Dios, la restauración del estado anterior del fallecido como si la defunción no hubiese ocurrido: *Yosef debe ser levantado como dirigente destacado* (v.9), *puesto en su cabeza cual corona* (v.11) y *ser hecho prisionero esperanzado* (v.10)³⁰.

Desconocemos la conclusión de la historia –cuya forma y estructura recuerda a un proceso jurídico– así como la fecha exacta o el nombre completo del fallecido. Tampoco podemos aseverar la autoría femenina de la presente inscripción aunque resultará difícil acallar las pruebas léxicas que evidencian tal punto de vista. Habremos de conformarnos con guardar las impresiones de valentía y esperanza que regalan los últimos versos del poema funerario antes de interrumpirse abruptamente y reconocer en esa voz lírica cierto olor a mujer.

29) La afirmación puede constatarse de nuevo en el mencionado estudio de Cantera y Millás (Cantera y Millás 1956).

30) Hemos unido este v.11 a este bloque temático de las sentencias compensatorias por cohesionar el sentido del segundo bloque. No obstante, las palabras del último verso perfectamente podrían corresponder a otra parte del poema pues el cambio de rima y la estructura así parecen indicarlo.

BIBLIOGRAFÍA

- Averroes, *Exposición de la República de Platón*, M. Cruz Hernández (trad.), Madrid, Tecnos, 1986.
- Baer, Y., *Historia de los judíos en la España Cristiana*, Madrid, Altalena, 2vols.,1981.
- Cano, M^a J., “El tratamiento de las mujeres en la literatura hispano-hebrea”, *Árabes, judías y cristianas: mujeres en la Europa medieval*, Celia del Moral (ed.), Granada, Universidad de Granada, 1993, pp.161-172.
- Cantera Montenegro, E., “La mujer judía en la vida familiar y comunitaria en la Sefarad medieval” en *Hijas de Israel. Mujeres de Sefarad. De las aljamas de Sefarad al drama del exilio*, Yolanda Moreno Koch&Ricardo Izquierdo Benito(coords.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 123-178.
- , “La mujer judía en la España medieval”, *Espacio, tiempo y forma*, serie III, tomo 2 (1989), pp.37-63.
- Cantera F. y Millás, J.M., *Las inscripciones hebraicas de España*, Madrid, CSIC, 1956.
- Eichrodt, W., *Teología del Antiguo Testamento: Dios y pueblo*, Madrid, Ediciones Cristiandad,1975.
- Fernández Leborans, M^a J., *Campo semántico y connotación*, Madrid, Planeta, 1977.
- Fuente, M.J., “Querella O Querellas De Las Mujeres: El Discurso Sobre La Naturaleza Femenina”, *Quadernos Koré*, Laura Branciforte (ed.) Vol. 1, 1 (2009), pp. 11-27.
- Grossman, A., *Pious and Rebellious: Jewish Women in Medieval Europe*, Waltham(Massachusets), Brandeis University Press, 2004.
- Luzzato, S.D., *Abné Zikkarón*, notas de Almanzi, Praga,1841.
- Navarro, A., *El tiempo y la muerte: las elegías de Mosēh Ibn ‘Ezra’*, Granada, Universidad de Granada, 1994.

Pantel Zolty, S., “*And All Your Children Shall Be Learned*”, *Women and the Study of Torah in Jewish Law and History*, Northvale, Aronson Jason, 1993.

Sáenz-Badillos, A., “¿La primera poetisa judía en España?” cap. IV Poetas Judíos en Córdoba en *Los judíos en Córdoba (ss.X-XIII)*, Jesús Peláez (ed.), Córdoba, El Almendro, 1985, pp.67-87.

Sáenz-Badillos, A. y Targarona Borrás, J., *Los judíos de Sefarad ante la Biblia: la interpretación de la Biblia en el Medievo*, Córdoba, Almendro, 1996.

Salvatierra Ossorio, A. *La muerte, el destino y la enfermedad en la obra poética de Y. Ha-Levi y S. Ibn Gabirol*, Granada, Universidad de Granada, 1994.

Schwab, M., “Rapport sur les Inscriptions Hebraïques de l’Espagne”, *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et littéraires*, 14 (1907), 266-368.

Vaux, R. de, *Instituciones del Antiguo Testamento*, Barcelona, Herder, 1992.

LA MUJER Y EL VESTIR EN REFRANES O
PROVERBIOS EN ROMANCE (1555)
DE HERNÁN NÚÑEZ

Luisa A. Messina Fajardo
Università Roma Tre

“No andes, Sancho, desceñido y flojo;
que el vestido descompuesto da
indicios de ánimo desmalazado”.
(Don Quijote, II, XLIII)

En esta comunicación pretendemos demostrar que las paremias relacionadas con el vestir reflejan el modo de ser y de sentir del ser humano en una época determinada. Las paremias son un recurso útil para interpretar, analizar y desvelar las condiciones económicas, climáticas o culturales de una sociedad durante una época concreta: constituyen, por ende, un canal extraordinario para comprender el pensamiento y las costumbres de la sociedad en la que fueron creadas (Sevilla Muñoz, 2004: 307-320).

Todo ello es posible si consideramos que las paremias son actos de habla que registran la relación existente entre lengua, pensamiento y cultura; es decir, el vínculo que se constituye como un código de conducta en sintonía con la moral, la ética y el poder dentro de una sociedad.

Descubrir la influencia recíproca existente entre un sistema lingüístico de una comunidad determinada y la manera en la que esta organiza o interpreta la realidad que la rodea ha dado lugar al nacimiento de la etnolingüística. Esta disciplina ha puesto de manifiesto la estrecha relación entre

la lengua y la cultura de un pueblo¹. No en vano, también se ha podido demostrar que la mentalidad de cada comunidad desempeña un papel fundamental en el sistema lingüístico que dicha comunidad emplea para comunicarse.

La etnolingüística, en palabras de Esther Forgas (1996: 35)²: [...] nos ha de servir para demostrar, mediante el estudio de refranes y demás fórmulas paremiológicas, el innegable valor de la lengua para reflejar, reproducir, conservar y transmitir la cultura de un pueblo, sobre todo, aquella parte de la cultura íntimamente ligada al quehacer diario, eso es, la cultura material de la sociedad de fijación.

En este estudio, analizaremos esencialmente las paremias vinculadas a las mujeres y al mundo del vestir recogidas en el Repertorio de Hernán Núñez³, si bien se podrían estudiar muchos otros aspectos que permitirían perfilar la sociedad de la época con mayor precisión, como ya lo hiciera Louis Combet (1971) en un apéndice de su tesis doctoral, al estudiar la sociedad medieval a través del refranero internacional de la música y la danza. En esta misma línea cabe recordar también otra tesis doctoral, de interés para este estudio, de M^a Ángeles Calero Fernández, defendida en 1983, en la que se aborda la imagen de la mujer a través de las paremias españolas.

1) Para un estudio teórico de la etnolingüística, véanse: Giorgio Raimondo Cardona, *Introduzione all'etnolinguistica*, Novara, Utet, 2006; Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Rizzoli, Milano, 1969 = 1971.

2) Forgas fue una de las primeras estudiosas españolas al destacar el valor etnolingüístico de los refranes con su Tesis doctoral *Aproximación paremiológica a la cultura material: los ciclos del pan y del vino en las paremias hispanas* (Universidad de Barcelona, 1883), publicada con el título *Los ciclos del pan y del vino en las paremias hispanas*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1996.

3) Para la elaboración del corpus de paremias hemos empleado la edición crítica compilada por Louis Combet, Julia Sevilla, Germán Conde y Josep Guia de *Refranes o proverbios en romance* (1555) de Hernán Núñez, Madrid: Guillermo Blázquez, editor, 2001.

No obstante, en esta ocasión nos detendremos a efectuar únicamente el análisis de las paremias que hablan de una categoría de mujeres, a saber, hileñas, costureras, tejedoras, hilanderas, etc., que Núñez en *Proverbios o refranes en romance* describe de forma magistral.

En el estudio de las paremias hemos observado una presencia relevante de todo lo que gira en torno al mundo del vestir⁴, por lo que hemos considerado esencial adentrarnos en este tema y ponerlo en relación con la mujer. A propósito de su importancia, en el epígrafe que abre este trabajo, el padre de las letras hispánicas, Miguel de Cervantes, reprende a su escudero la falta de esmero en su forma de ataviarse, consciente de la trascendencia que el traje asume para todo ser humano, en cualquier sociedad y sin importar el estrato social al que pertenezca.

Cierra este estudio un apéndice elaborado a partir de tres corpus de las paremias recogidas sobre las mujeres y el mundo del vestir. El primero lleva la referencia numérica tal y como aparece en el repertorio de Núñez; el segundo, en cambio, respeta un orden estrictamente alfabético; y el tercero proporciona la definición de los vocablos referidos al vestir.

4) Este estudio aquí presentado forma parte de otro más amplio en el que se analiza un corpus de 347 paremias, todavía en curso. Cabe especificar que, para la selección del corpus, hemos considerado que el mundo del vestir comprende no solo las prendas de vestir propiamente dichas (brial, capa, falda, braga, camisa), sino también los accesorios (pañuelos, bufandas, guantes, abanico, bastón, etc.); las joyas o abalorios (collares u objetos de adorno personal de poco valor); el calzado (sandalias, botas, zuecos, botines, etc.); y los oficios relacionados (hileña, zapatero, tejedora, etc.). Para el estudio de la indumentaria en el Renacimiento son fundamentales los trabajos llevados a cabo por Carmen Bernis (1956, 1962, 1978-1979).

1. HERNÁN NÚÑEZ: *REFRANES O PROVERBIOS EN ROMANCE* (1555)

Ante todo, creemos necesario ofrecer unas breves notas acerca del autor del repertorio de nuestro interés, Hernán Núñez, así como de la época en que le tocó vivir, con el fin de contextualizar nuestro análisis.

Hernán Núñez, conocido como “el Pinciano” por haber nacido en Valladolid, la antigua Pincia, está considerado el primer gran helenista español. De hecho, fue uno de los eruditos convocados por el cardenal Cisneros para integrar el equipo redactor de la ambiciosa *Biblia políglota*. En 1555 fue publicada su obra *Refranes o Proverbios en romance*, dos años después de su muerte. La obra, que fue compilada por orden alfabético, contiene un abundante repertorio de 8557 paremias. En algunos casos, Núñez añade un breve y original comentario sobre algunas palabras, así como sobre el sentido del refrán. Núñez recoge un elevado número de paremias, no solo en castellano, sino que además quiso abarcar otras lenguas y dialectos romances, tales como gallego, francés, italiano, portugués, valenciano y asturiano.

Por otro lado, en lo relativo a la formación de ese gran y rico caudal paremiográfico al que aludimos aquí, queremos destacar la influencia que ejerce Erasmo sobre el interés por la paremiografía en España, aunque muchos estudiosos afirmen que en España ya se había impuesto una tradición paremiológica.

A este respecto, Marcel Bataillon (1950=1998: 626) afirma:

España, tierra clásica de la brevedad sentenciosa, del epigrama, del chiste, no tenía lecciones que recibir

de la antigüedad en materia de apotegmas. Se habían recopilado ya las sentencias de Alfonso V de Aragón y las del primer Duque de Nájera. La tradición oral guardaba verdaderos tesoros de esas sentencias. Los apotegmas antiguos recibidos por el conducto de Erasmo sirvieron sobre todo para dar al género sus títulos de nobleza. Y de este modo pudieron contribuir a hacer nacer en la segunda mitad del siglo las grandes recopilaciones españolas [...].

A dicha tradición – que se desarrolla entre la adscripción a los *Studia humanitatis* y su aplicación a la cultura oral de uso y consumo popular, según el erasmista de dilatado prestigio – pertenece Hernán Núñez (1555), cuya colección ocupa un lugar muy destacado en la paremiografía española (Gil Fernández 1998: 31-66).

A este propósito, además, Madroñal (2002: 14) señala:

En definitiva, el auge del refranero poserasmista se puede deber a la creencia en el refrán como autoridad indiscutible, como axioma de verdad eterna; pero esa autoridad se contrasta a veces con un lugar clásico paralelo o una sentencia atribuible a un filósofo antiguo. [...] nuestros refraneros áureos siguen el modelo de la *poliantea*, es decir, del “repertorio de tópicos generales” y [...] la compilación de proverbios plurilingües obedece al deseo de entender las frases hechas de las diferentes lenguas. Indudablemente el éxito de este tipo de obras coincide también [...] en el gusto por toda esa literatura apotegmática de sentencias, máximas, proverbios o cuentos que se difunde en la España de mediados del XVI en adelante.

En efecto, en la época de Núñez es inmensa y extraordinaria la vitalidad de la paremiografía. Podemos recordar a Vallés (1549), Mal Lara (1568), Marqués de Santillana (1541), los *Adagios y fábulas* de Fernando de Arce (1533), pero debemos recordar también los *Trezientos proverbios* de Pedro Luis Sanz (1535), las *Cartas* de Blasco de Garay (1545) y los *Refranes y avisos* recopilados por un autor desconocido de Morella (1551). Posiblemente el Comendador pudo disponer de las recopilaciones de refranes anteriores para realizar la suya, lo que se deduce fácilmente de sus cartas. La obra de Núñez tiene un valor extraordinario como centón; de hecho, está casi enteramente compuesta de enunciados ajenos, si bien su novedad estriba en la manera de exponer la materia, muy en consonancia con su actitud moral. Nunca se autocensuró: su relación con el erasmismo y con los humanistas de la época, su anticlericalismo, su carácter misógino y sus férreas críticas contra médicos y farmacéuticos no dejan de brillar en su obra.

2. LAS PAREMIAS Y LA MUJER

En este apartado es nuestra intención poner de relieve la función de la indumentaria y todo lo relacionado con ella, a fin de efectuar la caracterización de las personas en general y de la mujer en particular.

El hecho de que el ser humano utilice ropa para cubrirse representa, sin duda, un peldaño más en su proceso de evolución. El traje, junto con el lenguaje verbal, es la marca que separa al hombre del animal.

Guillermo de Osma (1979, cit. en Casablanca 2007: 143) afirma lo siguiente:

Todos los estudiosos del traje están de acuerdo en que el origen del vestido trasciende a la necesidad de cubrirse por factores climáticos o de abrigo y que responde a una necesidad de un orden más elevado y por supuesto más complejo. Como dice el escritor y ensayista Jacques Laurent “es entre el nacimiento de la religión y el arte que habría que situar a la vestimenta, es decir en el orden de lo mágico, y no en el capítulo de las armas, anzuelos o instrumentos agrícolas”.

La vestimenta es uno de los elementos que ha acompañado al género humano a lo largo de toda su historia en todas las culturas. En el transcurso del tiempo, el atuendo se utilizó con distintas finalidades, tanto por hombres como por mujeres. La ropa se asociará con el nivel social, lo que dará lugar a casos de ostentación o de lujo; en otros, prevalecerá la sobriedad en el vestirse.

Las paremias relacionadas con el vestir transmiten de generación en generación todos estos aspectos, puesto que hablan del ser humano y ponen de manifiesto su conducta. En los ejemplos que siguen podemos observar cómo los trajes simbolizan esos reconcomios y sentimientos:

- las falsas apariencias:

7365 (f. 117v). *Seda y raso*, no dan estado.

266 (f. 5r). Al hombre rico, *capirote* tuerto.

7735 (f. 123r). *Tabardo y bota*, encubren cuita.

- el conformismo:

7451 (f. 119r). Si se perdieron los *anillos*, aquí quedaron los *zarcillos*.

7254 (f. 115v). Rómpele el *brial*, más vale bien que mal.

4484 (f. 71v). Más vale en tu lugar la *falda* quemada que en el ajeno sana.

4744 (f. 75v). Más vale *zapato* roto que pie hermoso.

- la discreción, hipocresía

7355 (f. 117v). Salud y alegría, belleza cría; *atavío* y *afeite*, cuesta dinero y miente.

7302 (f. 116v). Salud es la que juega, que no *camisa* nueva.

- la superioridad:

8077 (f. 128v). *Vestidos* dan honor, que no hijos de emperador.

- la codicia:

8222 (f. 130v). Vos *tejedera* yo *calafate*, no habrá dinero que se nos escape.

8012 (f. 127v). Van a misa los *zapateros*, ruegan a Dios que caguen los perros.

- la desesperación:

664 (f. 58v). Hombre sin *abrigo*, pájaro sin nido.

7612 (f. 121r). Si Dios de aquí me levanta, yo *hilaré* una *manta*.

- el esfuerzo:

3581 (f. 57r). *Hilo* y *aguja*, media *vestidura*.

Resulta evidente que el tema del vestuario, teniendo en cuenta la sabiduría de los refranes, deja a cualquier estudioso, experto y menos experto, estupefacto, no solo por su veracidad, sino también por su gran actualidad.

A continuación, dedicaremos a las mujeres un apartado especial en este trabajo, puesto que ellas son las verdaderas protagonistas de este corpus. La figura femenina se halla perfectamente contextualizada y de las paremias emergen datos

clave (positivos y negativos) que contribuyen a comprender la visión de la mujer en la época.

Sabemos que en la sociedad del tiempo se controlaba al género femenino. Del repertorio se desprende un pensamiento misógino⁵; en consecuencia, de la mujer emergen solo rasgos de debilidad que llevan así a convertir al hombre en su constante punto de referencia. Veamos los aspectos que dejan constancia las paremias que hemos recogido sobre la mujer. Cualidades, defectos y prejuicios referidos al género femenino se manifiestan a través del oficio que ellas realizaban:

3956 (f. 63r). La buena *hilandera*, del *huso* hace *tortera*.

6236 (f. 99r). Cual es María, tales *faldas* tira.

6300 (f. 100v). Cual *hilamos*, tal andamos.

6329bis (f. 101r), 1785 (f. 29r). Cual mejilla, tal *toquilla*.

1710 (f. 27v). *Costurera* mala, la *hebra* de a braza.

3990 (f. 63v). La buena dueña, *zamarrica* corta, *cabaza* luenga.

Son muchos los vicios femeninos que recoge el refranero, entre ellos la holgazanería:

2363 (f. 38r), 6823 (f. 109v), (f. 31v). Dueña que mucho mira, poco *hila*.

5) Para el estudio de la mujer a través del análisis de las paremias, véanse: la tesis doctoral de M. Á. Calero Fernández, *La imagen de la mujer a través de la tradición paremiológica española (Lengua y cultura)*, 1990; Carlos Alberto Crida Álvarez, “La mujer en los refraneros español y griego. Estudio sociocultural a través de paremias contrastadas”, *Paremia*, 2001, 10: 99-110; Elena Madrigal Rodríguez, “Quehaceres placenteros: canciones de trabajos de la mujer en la lírica de tipo popular”, *Lemir*, 2008, 12: 93-112.

3853 (f. 61v). La mujer que poco *hila*, siempre trae mala *camisa*.

3887 (f. 62r). La mujer que poco vela, tarde hace lengua *tela*.

3985 (f. 63v), 3887 (f. 62r), 3939 (f. 63r). La mujer algarera⁶, nunca hace larga *tela*.

6303 (f. 100v). Cuando Marta *hila* y Pedro *devana*, todo es nada.

8270 (f. 131r). Yendo las mujeres al *hilandero*, van al mentidero.

Asimismo, son muchas las cualidades descritas en las paremias que la mujer debía poseer, como la juventud, la belleza, la riqueza (la dote que la mujer debe llevar el día del matrimonio):

1788bis (f. 29r). Dámela *vestida*, dártela he vellida.

2916 (f. 46v). El *ajuar* de la hornera, dos jarros y una hortera.

4029bis (f. 64r), 2676 (f. 42v), 2865 (f. 45v), 5064 (f. 81r). La mujer y la *tela*, no la cates a la candela.

Expresan las etapas en la vida de la mujer (como la pérdida de la virginidad, la mocedad, la vejez) y sus estados (soltera, casada, viuda). Se establece claramente la diferencia entre una mujer joven y guapa y una vieja:

4802bis (f. 76v). Decid, hija garrida, ¿quién os manchó la *camisa*? – Madre, las moras del zarzal. – Mentir, hija, mas no tanto, que no pica la zarza tan alto.

6) Se refiere a las mujeres que charlan demasiado.

329 (f. 6r). A la moça y a la parra, alçarle la *falda*.

4915 (f. 78v). Moza, guarda la *lana*, que oro mana.

4035 (f. 64v). La moza, como es criada; la *estopa*, como es *hilada*.

3917 (f. 62v). La moza y la parra, no se ve hasta alzarle la *falda*.

2377 (f. 38r). Dueña que de alto *hila*, de alto se remira.

2373 (f. 38r). Dueña que en alto *hila*, abajo se humilla.

La poca experiencia de las jóvenes contrasta con la experiencia de las viejas:

5214 (f. 83r). Ni buen consejo de moza, ni buena *camisa* de *estopa*.

2247 (f. 36r). Dicen las viejas: “No *te vistas* de *pellejas*”.

4120 (f. 65v). La buena vieja, harta lacería pasa, con su *manto* y su jarro y de casa en casa.

Alude a los sentimientos, los matrimonios y del rechazo hacia casamientos entre mozas y viejos:

2683 (f. 43r). El que ama la *tejadera* duelos tiene y más espera.

6292 (f. 100v). Cuando el hombre mea las *botas*, no es bueno para las mozas.

4034 (f. 64v). La mujer del escudero, *tocas* blancas y el corazón negro.

Se pronuncian en relación con la maternidad y la esterilidad (donde se incluyen las relaciones de parentesco):

6276 (f. 100r). Cuando criares el mozuelo, *hila* el *lenzuelo*.

2610 (f. 42r). El pie en la cuna, las manos en la *rueca*, *hila* tu *tela* y cría tu hijuela.

3561 (f. 56v). Hija, de vuestros *pabilones*, hago *mangas* y *cabezones*.

3557 (f. 56v). Hijo ajeno, métele por la *manga*, salírsete ha por el seno. 3556 (f. 56v). Hijos, de tus *bragas*, y bueyes, de tus vacas.

3986 (f. 63v). La mujer preñada, la fiebre trae en la *manga*.

4805 (f. 76v). Medio hermano, *pañó* remendado.

4476 (f. 71v). Madre e hija, *visten* una *camisa*.

Los deseos de matrimonio de la mujer también se recogen en los refranes, pues la mujer soltera gozaba de poca aceptación social:

3259 (f. 51v). Esperando marido caballero, lléganme las tetas al *braguero*.

Julia Sevilla (2008) señala la presencia de la mantilla en el refranero de Correas como prenda que embellece a la mujer, documentado con el refrán que proponemos como ejemplo; sin embargo, es curioso que en Núñez no aparezca ninguna paremia con la voz mantilla, ni tampoco con abanico, accesorios femeninos tan difundidos en España: (71) La moza galana, la *mantilla* en par de la *saya* (Correas L469).

A través de las paremias se observan muchos detalles más. El oficio de hilandera es el oficio de mujeres que aparece en mayor número en las paremias y así se constata el oficio femenino más frecuente; por otro lado, cabe destacar que a las hilanderas y a las tejedoras se les ha dedicado una abundante literatura e iconografía, que abarcan mitos y leyendas⁷:

7) Recordemos aquí el mito de Ariadna, tan magistralmente representado en el famoso cuadro de Velázquez *Las hilanderas* de 1657, así como el mito de Penélope. El hilado y el hilo son símbolos de vida, mientras que cortar el hilo es interrumpir

3980 (f. 63v), 3939 (f. 63r), 4175 (f. 66v) La buena *hilandera*, desde San Bartolomé toma la vela, y la muy buena, desde la Magdalena.

3591 (f. 57r). *Hilandera* la llevas, Vicente, quiera Dios que te aproveche.

3549 (f. 56v). *Hilanderas* que *hilaste* y en marzo no curaste: fui al mar, vine del mar, hice casa sin hogar, sin azada, sin azadón y sin ayuda de varón. Chirrichiz.

4082 (f. 65r). La que *hila* de contino un huevo de gallina, no pedirá *camisa* prestada a su vecina.

4136 (f. 66r). La que *hila* de raíz, *hila* y maldiz.

4049 (f. 64v). La que mucho visita las santas, no tiene *tela* en las estacas.

3581 (f. 57r). *Hilo* y *aguja*, media *vestidura*.

5741 (f. 91v). Panadera erais antes, aunque ahora traéis *guantes*.

4073 (f. 65r). La mujer albendera⁸, los disantos *hilandera*.

la vida misma; así se apreciaba también en el cuadro de Pedro Pablo Rubens (1577-1640) *Las parcas hilando el destino de la reina*, que representa a las hilanderas del destino, llamadas las Moiras: ellas son personificaciones del destino de todos. La Moira es un ser inflexible como el destino. Encarna una ley más fuerte que los mismos dioses. Tanto es así que ni los dioses pueden transgredirla sin que se ponga en peligro el orden del universo. Después de la epopeya de Homero, la Moira domina el destino de todos los humanos y, sobre todo, se difunde la idea de la existencia de tres Moiras (Parcas): Cloto, Láquesis y Átropo. Estas regulaban la duración de la vida desde el nacimiento hasta la muerte de los mortales, con ayuda de un hilo que la primera hilaba, la segunda enrollaba y la tercera cortaba cuando la correspondiente existencia llegaba a su fin. Estas tres hilanderas son hijas de Zeus y de Temis, y hermanas de las Horas, divinidades de las estaciones, que más tarde llegaron a personificar las horas del día (en <http://tejiendoelmundo.wordpress.com>). [28-08-2012].

8) La albendera era la mujer que tejía o hacía albendas. Las albendas eran las colgaduras de lienzo blanco usadas antiguamente, con adornos a manera de red o con encajes de hilo, cuyas labores representaban figuras de flores y animales (en

3579 (f. 57r). *Hilar, hilar*, y echar en el muladar⁹.

Otro aspecto que se puede ver a través de nuestro corpus es la condición de puta de las mujeres¹⁰:

1905 (f. 31r). De la puta y *pañ*o pardo, mejor es lo más barato.

6387 (f. 102r). Cuando la puta *hila* y el rufián *devana* y el escribano pregunta cuántos son del mes, con mal andan todos tres.

5163 (f. 82v). Ni de *tascos* buena *camisa*, ni de putas buena amiga.

8032 (f. 127v). Vase mi madre, puta sea quien más *hilar*e.

CONCLUSIÓN

Mediante la descripción del universo femenino que emerge de las paremias recogidas por Hernán Núñez en *Refranes o proverbios en romance* (1555), hemos podido constatar que los estereotipos sociales han llegado a determinar la creación de

www.rae.es).

9) El muladar es el lugar o sitio donde se echa el estiércol o la basura de las casas, pero también alude a aquello que ensucia o inficiona material o moralmente (en www.rae.es).

10) Durante el Siglo de Oro se detectó un verdadero afán por reglamentar el oficio de la prostitución. Ante todo, la prostituta debía ser mayor de doce años, hallarse en condición de abandono familiar (con padres desconocidos o huérfana) y no pertenecer a una familia noble. En lo que concierne a la virginidad, tenía que haberla perdido antes de iniciarse en las labores del sexo y antes de que el juez le otorgara el permiso oportuno. Tras este requisito, la joven podía ejercer el oficio femenino más antiguo del mundo. El médico de la corte destinado a estos deberes debía controlar periódicamente su salud y, una vez al año, el viernes de Cuaresma, los alguaciles llevaban a las prostitutas a la iglesia de las Recogidas, donde el predicador las amenazaba posteriormente con las penas del infierno y su invitación a abandonar su triste oficio.

Véase a este respecto: Lacarra (1992: 267-78; 1993: 33-78).

paremias que ironizan, satirizan e incluso hieren a la mujer, si bien en algunos casos pretenden ser alabanzas al género femenino. Gran parte de ellas pertenecen al lenguaje coloquial; por otro lado, hay que recordar que la obra de Hernán Núñez recoge en su mayoría solo paremias de carácter popular, muy en consonancia con la actitud humanista de la época que se proponía valorar el elemento popular. Por último, cabe destacar que durante el siglo XVI, periodo durante el cual la cultura española de la reflexión sentenciosa, ya sea culta ya sea popular, se establece en el contexto europeo, aparecen las primeras recopilaciones de paremias en lengua vulgar.

BIBLIOGRAFIA

BATAILLON, M., *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Trad. de Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1950; reimpresión, Madrid, 1998.

BERNIS, C., *Indumentaria medieval española*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956.

BERNIS, C., *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.

BERNIS, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. I-II., 1978-1979.

BERNIS, C., *El traje y los tipos sociales en el Quijote*. Madrid: Visor, 2001.

CALERO FERNÁNDEZ, M. A., *La imagen de la mujer a través de la tradición paremiológica española (Lengua y cultura)*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Lérida, 1990.

CARDONA, R. G., *Introduzione all'etnolinguistica*, Novara, Utet, 2006.

CASABLANCA MIGUELES, L., *La moda como disciplina artística en España. Jesús del Pozo y la generación de los nuevos creadores*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada (Tesis doctoral). 2007.

COMBET, L., *Recherches sur le 'Refranero' Castillan*. Paris: Les Belles Lettres, 1971.

CRIDA ÁLVAREZ, C. A., "La mujer en los refraneros español y griego. Estudio sociocultural a través de paremias contrastadas", *Paremia*, 10 (2001), pp. 99-110.

FORGAS, E., *Los ciclos del pan y del vino en las paremias hispanas*, Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1996.

FOUCAULT, M: (1969=1971): *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli.

GIL FERNÁNDEZ, L., “Treinta años de estudios de humanismo y tradición clásica: lo realizado y lo por hacer”, en *Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, I. León: Universidad de León, (1998), pp. 31-66.

LACARRA, M. E. “El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*”, en R. Beltrán, J.L. Canet y J.L. Sirera (eds.), *Historia y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Universitat de València, Valencia, (1992), pp. 267-78

LACARRA, M. E., “La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas”, en *Fernando de Rojas and “Celestina” Approching the Fifth Centenary*, ed. Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow, Madison: University Press, 1993, pp. 33-78.

MADRIGAL RODRÍGUEZ, E., “Quehaceres placenteros: canciones de trabajos de la mujer en la lírica de tipo popular”, *Lemir*, 2008, 12: 93-112.

MADROÑAL, A. , “Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro del Siglo de Oro”, en *El vestuario en el teatro Español del Siglo de Oro Cuadernos de Teatro Clásico* (13-14), ed. Mercedes de los Reyes Peña, Madrid, (2007), pp. 229-301 (abreviado en el glosario con VTSO)

SEVILLA MUÑOZ, J., “El valor etnográfico de los refranes”, *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, 36 (2004), pp. 307-320.

SEVILLA MUÑOZ, J.; UGARTE, M. C. “Supersticiones y Fraseología en Castilla”, en *Supersticiones y Fraseología*.

Madrid: Universidad Complutense de Madrid - Grupo de Investigación UCM 930235 Fraseología y Paremiología, (2008), pp. 39-158.

SOUSA CONGOSTO, F. de, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Istmo, 2007..

DICCIONARIOS Y REPERTORIOS PAREMIOLOGICOS

DICCIONARIO DE AUTORIDADES, (edición facsímil) Madrid: Gredos, 4 vols, 1963.

COVARRUBIAS, S. de, Tesoro de la lengua castellana o española, Ignacio ARELLANO y Rafael ZAFRA (eds.), Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 1611 = 2006.

NÚÑEZ, H., *Refranes o proverbios en romance*, Ed. Louis Combet, Julia Sevilla, Germán Conde y Josep Guia de Madrid, Guillermo Blázquez, 2001=1555.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa-Calpe. También ha sido consultada la versión digital del Diccionario de la Real Academia Española, 2001. (DRAE, www.rae.es).

APÈNDICE

CORPUS I (CON LA REFERENCIA NUMÉRICA DEL REPERTORIO DE H. NÚÑEZ).

3956 (f. 63r). La buena *hilandera*, del *huso* hace *tortera*.

6236 (f. 99r). Cual es María, tales *faldas* tira.

6300 (f. 100v). Cual *hilamos*, tal andamos.

6329bis (f. 101r), 1785 (f. 29r). Cual mejilla, tal *toquilla*.

1710 (f. 27v). *Costurera* mala, la *hebra* de a braza.

3990 (f. 63v). La buena dueña, *zamarrica* corta, *cabaza* luenga.

2363 (f. 38r), 6823 (f. 109v), (f. 31v). Dueña que mucho mira, poco *hila*.

3853 (f. 61v). La mujer que poco *hila*, siempre trae mala *camisa*.

3887 (f. 62r). La mujer que poco vela, tarde hace luenga *tela*.

3985 (f. 63v), 3887 (f. 62r), 3939 (f. 63r). La mujer algarera¹¹, nunca hace larga *tela*.

6303 (f. 100v). Cuando Marta *hila* y Pedro *devana*, todo es nada.

8270 (f. 131r). Yendo las mujeres al *hilandero*, van al mentidero.

1788bis (f. 29r). Dámela *vestida*, dártela he vellida.

2916 (f. 46v). El *ajuar* de la hornera, dos jarros y una hortera.

4029bis (f. 64r), 2676 (f. 42v), 2865 (f. 45v), 5064 (f. 81r). La mujer y la *tela*, no la cates a la candela.

4802bis (f. 76v). Decid, hija garrida, ¿quién os manchó la *camisa*? – Madre, las moras del zarzal. – Mentir, hija, mas no tanto, que no pica la zarza tan alto.

329 (f. 6r). A la moça y a la parra, alçarle la *falda*.

4915 (f. 78v). Moza, guarda la *lana*, que oro mana.

4035 (f. 64v). La moza, como es criada; la *estopa*, como es *hilada*.

3917 (f. 62v). La moza y la parra, no se ve hasta alzarle la *falda*.

2377 (f. 38r). Dueña que de alto *hila*, de alto se remira.

2373 (f. 38r). Dueña que en alto *hila*, abajo se humilla.

11) Se refiere a las mujeres que charlan demasiado.

5214 (f. 83r). Ni buen consejo de moza, ni buena *camisa* de *estopa*.

2247 (f. 36r). Dicen las viejas: “No *te vistas* de *pellejas*”.

4120 (f. 65v). La buena vieja, harta lacería pasa, con su *manto* y su jarro y de casa en casa.

2683 (f. 43r). El que ama la *tejedora* duelos tiene y más espera.

6292 (f. 100v). Cuando el hombre mea las *botas*, no es bueno para las mozas.

4034 (f. 64v). La mujer del escudero, *tocas* blancas y el corazón negro.

6276 (f. 100r). Cuando criares el mozuelo, *hila* el *lenzuelo*.

2610 (f. 42r). El pie en la cuna, las manos en la *rueca*, *hila* tu *tela* y cría tu hijuela.

3561 (f. 56v). Hija, de vuestros *pabilones*, hago *mangas* y *cabezones*.

3557 (f. 56v). Hijo ajeno, métele por la *manga*, salirse ha por el seno.

3556 (f. 56v). Hijos, de tus *bragas*, y bueyes, de tus vacas.

3986 (f. 63v). La mujer preñada, la fiebre trae en la *manga*.

4805 (f. 76v). Medio hermano, *pañó* remendado.

4476 (f. 71v). Madre e hija, *visten* una *camisa*.

3259 (f. 51v). Esperando marido caballero, lléganme las tetas al *braguero*.

(71) La moza galana, la *mantilla* en par de la *saya* (Correas L469).

3980 (f. 63v), 3939 (f. 63r), 4175 (f. 66v) La buena *hilandera*, desde San Bartolomé toma la vela, y la muy buena, desde la Magdalena.

3591 (f. 57r). *Hilandera* la llevas, Vicente, quiera Dios que te aproveche.

3549 (f. 56v). *Hilanderas* que *hilaste* y en marzo no curaste: fui al mar, vine del mar, hice casa sin hogar, sin azada, sin azadón y sin ayuda de varón. Chirrichiz.

4082 (f. 65r). La que *hila* de contino un huevo de gallina, no pedirá *camisa* prestada a su vecina.

4136 (f. 66r). La que *hila* de raíz, *hila* y maldiz.

4049 (f. 64v). La que mucho visita las santas, no tiene *tela* en las estacas.

3581 (f. 57r). *Hilo* y *aguja*, media *vestidura*.

5741 (f. 91v). Panadera erais antes, aunque ahora traéis *guantes*.

4073 (f. 65r). La mujer albendera¹², los disantos *hilandera*.

3579 (f. 57r). *Hilar*, *hilar*, y echar en el muladar¹³.

1905 (f. 31r). De la puta y *pañó* pardo, mejor es lo más barato.

6387 (f. 102r). Cuando la puta *hila* y el rufián *devana* y el escribano pregunta cuántos son del mes, con mal andan todos tres.

5163 (f. 82v). Ni de *tascos* buena *camisa*, ni de putas buena amiga.

8032 (f. 127v). Vase mi madre, puta sea quien más *hilare*.

1788bis (f. 29r). Dámela *vestida*, dártela he vellida.

2377 (f. 38r). Dueña que de alto *hila*, de alto se remira.

4049 (f. 64v). La que mucho visita las santas, no tiene *tela* en las estacas.

12) La albendera era la mujer que tejía o hacía albenas. Las albenas eran las colgaduras de lienzo blanco usadas antiguamente, con adornos a manera de red o con encajes de hilo, cuyas labores representaban figuras de flores y animales (en www.rae.es).

13) El muladar es el lugar o sitio donde se echa el estiércol o la basura de las casas, pero también alude a aquello que ensucia o inficiona material o moralmente (en www.rae.es).

CORPUS II
(EN ORDEN ALFABÉTICO).

A la moça y a la parra, alçarle la *falda*.
Costurera mala, la *hebra* de a braza.
Cual es María, tales *faldas* tira.
Cual *hilamos*, tal andamos.
Cual mejilla, tal *toquilla*.
Cuando criares el mozuelo, *hila* el lenzuelo.
Cuando el hombre mea las *botas*, no es bueno para las mozas.
Cuando la puta *hila* y el rufián *devana* y el escribano pregunta
cuántos son del mes, con mal andan todos tres.
Cuando Marta *hila* y Pedro *devana*, todo es nada.
Dámela *vestida*, dártela he vellida.
De la puta y *pañó* pardo, mejor es lo más barato.
Decid, hija garrida, ¿quién os manchó la *camisa*? – Madre, las
moras del zarzal. – Mentir, hija, mas no tanto, que no pica la
zarza tan alto.
Dicen las viejas: “No *te vistas* de *pellejas*”.
Dueña que de alto *hila*, de alto se remira.
Dueña que en alto *hila*, abajo se humilla.
Dueña que mucho mira, poco *hila*.
El *ajuar* de la hornera, dos jarros y una hortera.
El pie en la cuna, las manos en la *rueca*, *hila* tu *tela* y cría tu
hijuela.
El que ama la *tejedera* duelos tiene y más espera.
Esperando marido caballero, lléganme las tetas al *braguero*.
Hija, de vuestros *pabilones*, hago *mangas* y *cabezones*.
Hijo ajeno, métele por la *manga*, salirsete ha por el seno.
Hijos, de tus *bragas*, y bueyes, de tus vacas.
*Hilander*a la llevas, Vicente, quiera Dios que te aproveche.

Hilanderas que *hilaste* y en marzo no curaste: fui al mar, vine del mar, hice casa sin hogar, sin azada, sin azadón y sin ayuda de varón. Chirrichiz.

Hilar, hilar, y echar en el muladar¹⁴.

Hilo y aguja, media *vestidura*.

La buena dueña, *zamarrica* corta, *cabaza* luenga.

La buena *hilandera*, del *huso* hace *tortera*.

La buena *hilandera*, desde San Bartolomé toma la vela, y la muy buena, desde la Magdalena.

La buena vieja, harta lacería pasa, con su *manto* y su jarro y de casa en casa.

La moza galana, la *mantilla* en par de la *saya* (Correas L469).

La moza y la parra, no se ve hasta alzarle la *falda*.

La moza, como es criada; la *estopa*, como es *hilada*.

La mujer albendera¹⁵, los disantos *hilandera*.

La mujer algarera¹⁶, nunca hace larga *tela*.

La mujer del escudero, *tocas* blancas y el corazón negro.

La mujer preñada, la fiebre trae en la *manga*.

La mujer que poco *hila*, siempre trae mala *camisa*.

La mujer que poco vela, tarde hace luenga *tela*.

La mujer y la *tela*, no la cates a la candela.

La que *hila* de contino un huevo de gallina, no pedirá *camisa* prestada a su vecina.

La que *hila* de raíz, *hila* y maldiz.

La que mucho visita las santas, no tiene *tela* en las estacas.

14) El muladar es el lugar o sitio donde se echa el estiércol o la basura de las casas, pero también alude a aquello que ensucia o inficiona material o moralmente (en www.rae.es).

15) La albendera era la mujer que tejía o hacía albendas. Las albendas eran las colgaduras de lienzo blanco usadas antiguamente, con adornos a manera de red o con encajes de hilo, cuyas labores representaban figuras de flores y animales (en www.rae.es).

16) Se refiere a las mujeres que charlan demasiado.

Madre e hija, *visten* una *camisa*.
Medio hermano, *pañó* remendado.
Moza, guarda la *lana*, que oro mana.
Ni buen consejo de moza, ni buena *camisa* de *estopa*.
Ni de *tascos* buena *camisa*, ni de putas buena amiga.
Panadera erais antes, aunque ahora traéis *guantes*.
Vase mi madre, puta sea quien más *hilare*.
Yendo las mujeres al *hilandero*, van al mentidero.

CORPUS II (CON LA DEFINICIÓN DE LOS VOCABLOS RELACIONADOS CON EL VESTIR)¹⁷.

ABRIGO m. Prenda de vestir, larga, provista de mangas, que se pone sobre las demás y sirve para abrigar.

17) Este apéndice contiene la relación alfabética de los vocablos relativos al mundo del vestir que aparecen en las paremias recopiladas en *Refranes o proverbios en romance* (1555) por Hernán Núñez. Cada vocablo va acompañado de su definición. El glosario incluye nombres de prendas, oficios, materiales, accesorios. Para confeccionar nuestro corpus nos hemos basado en la edición crítica de L. Combet, J. Sevilla Muñoz, G. Conde Tarrío, J. Guia (Madrid: Guillermo Blázquez, 2001). Las definiciones de cada entrada proceden de la consulta de las siguientes obras: *DICCIONARIO DE AUTORIDADES* (1963): (edición facsímil) Madrid: Gredos, 4 vols. COVARRUBIAS, S. de (1611 = 2006): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Ignacio ARELLANO y Rafael ZAFRA (eds.), Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA (2001): *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa-Calpe. También ha sido consultada la versión digital del Diccionario de la Real Academia Española (DRAE, www.rae.es). BERNIS, C. (1978-79): *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. I. MADROÑAL, A. (2007): “Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro del Siglo de Oro”, en *El vestuario en el teatro Español del Siglo de Oro Cuadernos de Teatro Clásico* (13-14), ed. Mercedes de los Reyes Peña, Madrid, pp. 229-301 (abreviado en el glosario con VTSO). F. de Sousa Congosto (2007): *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Istmo.

AGUJA (Del lat. *acucŭla*, dim. de *acus*, aguja. 1. f. Barra pequeña y puntiaguda, de metal, hueso o madera, con un ojo por donde se pasa el hilo, cuerda, correa, bejuco, etc., con que se cose, borda o teje.

AJUAR (Del ár. hisp. *aššiwár* o *aššuwár*, y este del ár. clás. *šawār* o *šiwār*). 1. m. Conjunto de muebles, enseres y ropas de uso común en la casa. 2. m. Conjunto de muebles, alhajas y ropas que aporta la mujer al matrimonio.

ANILLO (Del lat. *anĕllus*). 1. m. Aro pequeño. 2. m. Aro de metal u otra materia, liso o con labores, y con perlas o piedras preciosas o sin ellas, que se lleva, principalmente por adorno, en los dedos de la mano.

ATAVÍO (De ataviar). 1. m. Compostura y adorno. 2. m. vestido (prenda o conjunto de prendas con que se cubre el cuerpo).

BOTA (Del fr. *botte*). 1. f. Calzado, generalmente de cuero, que resguarda el pie y parte de la pierna. 2. f. Especie de borceguí de piel o tela que usaban las mujeres. En VTSO: “El calzado de cuero que cubre toda la pierna y pie hasta encima de las rodillas”. En Bernis: “La diferencia esencial entre las bodas y los borceguís estaba, tal vez, en que las botas no eran flexibles, sino duras[...]”.

BRAGA (Del galolat. *braca*, quizá de or. germ.). 1. f. Prenda interior femenina e infantil, que cubre desde la parte inferior del tronco y tiene dos aberturas en las piernas. U. m. en pl. con el mismo significado que en sing. 2. f. Calzón (prenda de vestir masculina). U. m. en pl. con el mismo significado que en sing. 3. f. Prenda de abrigo similar a una bufanda cerrada, pero de tejido más fino. 5. f. Ar. y León. Metedor (pañó). 6. f. pl. Especie de calzones anchos, ceñidos en las rodillas. En VTSO: “Cierta género de zaragüelles justos que se ciñen por los lomos y cubren las partes vergonzosas [...]”. En Bernis: “En el siglo XV

existían dos versiones de esta prenda (que por entonces tenía ya una larga historia) destinadas a usos muy distintos: las bragas interiores que se hacían con las mismas telas que las empleadas en las camisas [...] y las bragas exteriores [...]. En la época de los Reyes Católicos tenemos ilustraciones de dos modelos de ellas: las bragas muy pequeñas y ajustadas, apropiadas para ser vestidas bajo las ceñidas calzas de entonces de moda [...], y las bragas, más vulgares, que cubrían también la parte alta de los muslos, y que se llevaban cuando se usaban medias [...]. Las bragas exteriores las usaban personas de humilde condición social [...].”

BRIAL Brial (Del fr. ant. y prov. *blialt*). 1. m. Vestido de seda o tela rica que usaban las mujeres. 2. m. Faldón de seda u otra tela que traían los hombres de armas desde la cintura hasta encima de las rodillas. En VTSO: “Género de vestido o traje de que usan las mujeres que se ciñe y ata por la cintura y baja en redondo hasta los pies, cubriendo todo el medio cuerpo, por cuya razón se llama también guardapiés o tapapiés [...]”. En Bernis: “Traje femenino de lujo ajustado al talle, que arrastraba varios palmos por el suelo [...]. En el siglo XVI es voz arcaica y se emplea, aunque raramente, en lugar de saya [...]. Se llevaba puesto directamente sobre los corpiños y las faldas interiores (los llamados coses y faldillas). Se usaba bien a cuerpo bien cubierto por uno o más vestidos”.

CABAZA (De or. inc.). 1. f. p. us. Manto largo o gabán. En VTSO: “Era más largo de lo normal y arrastraba por el suelo”.

CABEZÓN (na). 6. m. Abertura que tiene cualquier ropaje para poder sacar la cabeza. 9. m. Lista de lienzo doblado que se cosía en la parte superior de la camisa y, rodeando el cuello, se aseguraba con unos botones o cintas. En VTSO: “Cierta

lista o tira de lienzo que rodea el cuello y se prende con unos botones a la cual está afianzada la camisa [...]”.

CAMISA (Del celtolat. *camisla*). 1. f. Prenda de vestir de tela que cubre el torso, abotonada por delante, generalmente con cuello y mangas. 2. f. Prenda interior de tela fina y largura media, que cubre hasta más abajo de la cintura. En VTSO: “La vestidura de lienzo fabricada regularmente de lino que se pone en el cuerpo mediata a la carne y sobre la cual asientan los demás vestidos”.

CAPIROTE Capirote (De capirón). 2. m. Cucurucho de cartón cubierto de tela que usan los penitentes en las procesiones de Semana Santa. 6. m. Capucho antiguo con falda que caía sobre los hombros y a veces llegaba a la cintura. 7. m. Capucho, unido a veces a la loba cerrada, que se usó como traje de luto en los siglos XVI y XVII. En VTSO: “Prenda que cubre la cabeza que está algo levantada y como que termine en punta”. En Bernis: “A finales de la Edad Media, el capirote [...]”

COSTURERA (De costura). 1. f. Mujer que tiene por oficio coser, o cortar y coser, ropa blanca y algunas prendas de vestir. 2. f. Mujer que cose de sastrería.

DEVANAR (Del lat. *depanāre*, de *panus*, ovillo). Devanar 1. tr. Ir dando vueltas sucesivas a un hilo, alambre, cuerda, etc., alrededor de un eje, carrete, etc.

ESTOPA (Del lat. *stuppa*). 1. f. Parte basta o gruesa del lino o del cáñamo, que queda en el rastrillo cuando se peina y rastrilla. 2. f. Parte basta que queda de la seda. 3. f. Tela gruesa que se teje y fabrica con la hilaza de la estopa. En VTSO: “Tela gruesa que se teje y fabrica con la hilaza de la estopa”.

FALDA (Quizá del franco *falda*, pliegue; cf. a. al. ant. *faldan*, plegar). 1. f. Prenda de vestir o parte del vestido de mujer que cae desde la cintura. 6. f. En la armadura, parte que cuelga desde la cintura hacia abajo. 9. f. Ala del sombrero que rodea

la copa. En VTSO: “La parte de la ropa talar desde la cintura hacia abajo como la basquiña o brial de las mujeres”.

GUANTES (Quizá del cat. *guant*, y este del franco *want*; cf. b. al. *wante*, neerl. *want*). 1. m. Prenda para cubrir la mano, que se hace, por lo común, de piel, tela o tejido de punto, y tiene una funda para cada dedo. En VTSO: “La cobertura de las manos, hecha de alguna cosa delgada, como pieles [...]”.

HILANDERO (De hilar). 1. m. y f. Persona que tiene por oficio hilar. 2. m. Lugar donde se hila.

HILO 2. m. Ropa de lino o cáñamo, por contraposición a la de algodón, lana, seda o fibra sintética.

HUSO (Dellat. *fusus*). 1. m. Instrumento manual, generalmente de madera, de forma redondeada, más largo que grueso, que va adelgazándose desde el medio hacia las dos puntas, y sirve para hilar torciendo la hebra y devanando en él lo hilado.

LANA (Del lat. *lana*). 3. f. Tejido de lana.

LENZUELO (Del lat. *lintheolum*). 1. m. Pieza de lienzo fuerte, del tamaño de la sábana, con un cordón o trenza de pezuelo en cada extremo, que se emplea en las faenas de la trilla para llevar la paja y para otros usos. 2. m. p. us. Pañuelo de bolsillo.

MANGA (Del lat. *manīca*). 1. f. Parte del vestido en que se mete el brazo. En VTSO: “La parte de la vestidura que cubre los brazos hasta las muñecas”.

MANTA (De manto). 1. f. Prenda de lana o algodón, tupida y ordinariamente peluda, de forma rectangular, que sirve para abrigarse en la cama. 2. f. Pieza, por lo común de lana, que sirve para abrigarse ocasionalmente las personas, especialmente a la intemperie o en los viajes. 3. f. Ropa suelta que usa la gente del pueblo para abrigarse, y en algunas provincias es considerada como parte del traje y se lleva en todo tiempo. 4. f. Cubierta que sirve de abrigo a las caballerías.

MANTILLA. En Sousa: “Sobretudo presente en el traje femenino desde el siglo XVII. Parecido al manto pero con dimensiones , materiales y decoración variables. Puede servir de tocado formando parte del sobretudo”.

MANTO (Del lat. *mantum*). 1. m. Especie de mantilla grande sin guarnición, que usan las señoras 2. m. Capa que llevan algunos religiosos sobre la túnica. 3. m. Vestidura, generalmente recamada, que cubre algunas imágenes de la Virgen desde la cabeza hasta la parte inferior de la peana. 4. m. Rica vestidura de ceremonia, insignia de príncipes soberanos y de caballeros de las órdenes militares, que se ata por encima de los hombros en forma de capa y cubre todo el cuerpo hasta arrastrar por tierra. 5. m. Ropa talar que usan en algunos colegios sus individuos y alumnos, sobre la cual llevan comúnmente la beca. 6. m. Ropa suelta con la cual se cubrían las mujeres desde la cabeza hasta los pies. 7. m. Prenda con que las mujeres se cubrían cabeza y cuerpo hasta la cintura. 8. m. Prenda del traje de ceremonia, abierta por delante, sujeta a la cintura y con larga cola, que en actos solemnes llevaban las damas que asistían a la corte. 9. m. Capa que se usó en algunas naciones. En VTSO: “Cierta especie de velo u cobertura, que se hace regularmente de seda, con que las mujeres se cubren para salir de casa [...]”. En Bernis: “Los orígenes del manto se remontan al mundo antiguo. En el siglo XVI los textos de refieren muy a menudo a mantos femeninos **PABILÓN** (De pabilo). 1. m. desus. Parte de seda, lana o estopa que pende algo separada del copo de la rueca. usados por las mujeres de las más diversas condiciones sociales”.

PAÑO (Del lat. *pannus*). 1. m. Tela de lana muy tupida y con pelo tanto más corto cuanto más fino es el tejido. En VTSO:

“La tela de lana de varias estofas que sirve para vestirse y otros usos [...]”.

PELLEJA 2. f. Cuero curtido con la lana o el pelo. En VTSO: “La piel quitada del cuerpo del animal, especialmente de las ovejas u carneros. / En la germanía significa saya”.

RUECA (Del germ. *Röcke*). 1. f. Instrumento que sirve para hilar, y se compone de una vara delgada con un rocambo hacia la extremidad superior.

SAYA En Sousa: “En el siglo XV se emplea la voz saya relativa a un traje femenino para vestir a cuerpo [...] la saya, en relación con la indumentaria masculina, es una prenda ablusada ya en desuso. En indumentaria popular femenina puede ser falda exterior o interior”.

TABARDO 1. m. Prenda de abrigo ancha y larga, de paño tosco, con las mangas bobas, que se usa en el campo. 2. m. Prenda de abrigo basta. 3. m. Especie de gabán sin mangas, de paño o de piel. 4. m. Ropón blasonado que usaban antiguamente los heraldos y reyes de armas, y que usan todavía los empleados de ciertas corporaciones, como los maceros de las Cortes y los de algunos ayuntamientos. 5. m. Chaquetón militar, que formaba parte del uniforme de invierno del soldado. En VTSO: “Casacón ancho y largo con las mangas bobas, de burriel o paño tosco que traen los labradores y otras personas para abrigarse y defenderse de los temporales”. En Bernis: “Traje de encima de hombre y de mujer”, “prenda holgada y larga, con *capilla*”; “el tabardo fue una de las prendas medievales que se usaban todavía a principios del siglo XVI”.

TASCO (De tascar) 1. m. Agramiza. (De agramar). 1. f. Caña quebrantada que queda como desperdicio o parte más basta después de agramado el cáñamo o el lino.

TEJEDERA 2. f. p. us. tejedora mujer que tiene por oficio tejer.

TELA (Del lat. *tela*). 3. f. Material que se pone de una vez en el telar. 8. f. Tejido que forman la araña común y otros animales de su clase. f. Taurom. Capote o muleta. En VTSO: “Cualquier obra tejida de lana, seda, lino y otras materias”.

TOCA (De or. inc.). 1. f. Prenda de tela con que se cubría la cabeza. 2. f. Prenda de lienzo que, ceñida al rostro, usan las monjas para cubrir la cabeza, y la llevaban antes las viudas y algunas veces las mujeres casadas. 4. f. Sombrero con ala pequeña, o casquete, que usan las señoras. En VTSO: “Adorno para cubrir la cabeza que se forma de velillo u otra tela delgada en varias figuras”. En Bernis: “Las tocas fueron siempre tocados de telas ligeras y finas [...] cortadas en forma muy sencilla”.

TOQUILLA (Del dim. de *toca*). 1. f. Pañuelo pequeño, comúnmente triangular, que se ponen algunas mujeres en la cabeza o al cuello. 2. f. Pañuelo de punto, generalmente de lana, que usan para abrigo las mujeres y los niños. En VTSO: “«Lo mismo que toca». Especie de cinta, a veces adornada de diversas maneras, que se ponía en el sombrero [...]”. En Bernis: “Nombre de una clase especial de tela y nombre de las tocas que con ella se hacían”.

TORTERA De *tortera*, 1. Tortera (Del lat. *tortum*, supino de *torquēre*, torcer). 1. f. Rodaja que se pone en la parte inferior del huso, y ayuda a torcer la hebra

VESTIDO Vestido (Del lat. *vestitus*). 1. m. Prenda o conjunto de prendas exteriores con que se cubre el cuerpo. 2. m. Traje enterizo de la mujer.

ZAMARRICA (Dim. de Zamarra) (Del vasco *zamarra*). 1. f. Prenda de vestir, rústica, hecha de piel con su lana o pelo. 2. f. Pelliza (chaqueta de abrigo). En VTSO, “Zamarro es vestidura de pieles corderunas o abortones, que son delgadas y tienen el pelo delgado y corto [...]”. En Bernis: “Traje rústico, hecho de piel de cordero”. En Sousa: “Prenda de abrigo masculina, muy

común en el traje tradicional, corta, realizada en piel, con o sin mangas”.

ZAPATERO Persona que por oficio hace zapatos, los arregla o los vende.

ZAPATO En Sousa: “Vocablo que se usa sobre todo a partir del siglo XV para referirse al calzado que solo cubre el pie”.

ZARCILLO (Del lat. *circellus*, circulito). m. Pendiente, arete. 6. m. Joya que se lleva colgando.

VOCES DE DIOSAS ABNEGADAS, ÁNGELES LIBERALES Y MUJERES DEMONIO EN EL UNIVERSO GALDOSIANO

Trinis Antonietta Messina Fajardo
Università di Enna "Kore"

Benito Pérez Galdós es tal vez el escritor más destacado que ha gozado desde siempre, tanto en vida como después de su muerte, de una aumentada atención crítica¹. Este particular interés se le ha concedido, indudablemente, por sus ideas morales, sociales, políticas y religiosas, así como por su estilo, la forma de sus obras, que han sido objeto de innumerables y apasionados estudios², y por la caracterización de sus personajes, en especial los femeninos que ocupan un puesto resaltante en toda su obra. Despreciado a principios del siglo XX³ y profundamente admirado después, a pesar de ello todavía queda hoy mucho por añadir y descubrir respecto a su trayectoria literaria y su figura⁴. Su obra, aunque de ningún modo autobiográfica, refleja detalles de su vida porque, como señalaba Clarín «no es posible, sin grandes temeridades,

1) Autores renombrados como Giner, Revilla, Clarín, Pardo Bazán, Yxart, Menéndez y Pelayo, Itamira, Gómez de Baquero, Azorín y Pérez de Ayala dejaron importantes ensayos sobre la producción de Galdós y sobre la recepción de la misma. Para una mayor profundización sobre este argumento, véase Anthony Percival (1984). En Italia, se le han dedicado varios escritos y últimamente se muestra un acentuado interés por la labor de traducción de sus obras.

2) Bien decía premonitoriamente Pérez de Ayala que con el tiempo la bibliografía galdosiana se podrá parangonar con la dantesca, la shakesperiana o la cervantina.

3) «Autor sin estilo», fue la definición de él que dieron algunos miembros de la Generación del 98. Enseguida llegó la defensa de Cernuda al considerarlo uno de los grandes aciertos en la novelística española, comparable a Dostoevski.

4) Gracias a la obra colosal y excelente de Ortiz Armengol sobre la vida de Galdós (2002), hoy podemos contar con importantes datos e informaciones.

inducir por los libros de nuestro autor mucho de lo que pudo haber sido en su infancia... y más adelante» (1889:16).

Si Dario Fo en su libro *Gesù e le donne*, que publica en 2007, habla de la especial atención que Jesucristo otorga a la mujer, podemos afirmar que se detecta en el autor de *Fortunata y Jacinta*, la misma tendencia. La mujer es un tema privilegiado del autor canario: se trata de una presencia constante, viva, nítida, diría obsesiva tanto en su narrativa como en su vida. Pensemos en los personajes que aparecen y reaparecen en su obra, como si no pudiera desprenderse de ellos, dejando en los lectores la impresión de lo ya visto, del *déjàvù*. Por citar algunos ejemplos, Milagros de Tellería aparece en *Tormento*, *La de Bringas*, *Fortunata y Jacinta*, *Torquemada en la Hoguera*, *La familia de León Roch*, *El amigo Manso*, *Lo Prohibido* y *Realidad*. Asimismo San Salomó, personaje secundario, envejece en *La de Bringas*, la encontramos en *La Desheredada*, *La familia de León Roch*, *Lo Prohibido*, *Angel Guerra*, *Torquemada en el Purgatorio*, *La Incógnita* e *Halma*. El autor propone a sus criaturas desde ópticas diferentes. Por ejemplo, Rosalía Bringas en *Tormento* es una figura apenas perfilada, mientras que en *La de Bringas* asume el papel principal.

El escritor se dedicó a cavilar acerca del papel de la mujer en la sociedad en la que vivía; presentó, así, innumerables personajes femeninos que representan todas las capas sociales y distintas personalidades. Como escribe Sacramento Martí: «Don Benito se acerca con interés, sensibilidad y conocimiento de causa a la problemática femenina, de tal forma que tiene una percepción notablemente ajustada sobre cuál era la situación de las mujeres en la España del siglo XIX» (2010:37).

Gran parte de la producción literaria de nuestro autor está dedicada a la recuperación de la mujer mediante la palabra y a través de esta la eleva a categoría literaria. El universo

galdosiano está regido por mujeres, así como lo fue su vida, rodeado de tías y hermanas, que lo mimaban y protegían (cfr. Ortiz Armengol 2002), y dominado por una madre severa, mamá Dolores, que influyó en la vida del niño y del joven Benito. Además, la debilidad de Galdós hacia el gentil sexo ha sido puesta de relieve por varios autores.

Las “Novelas de la primera época” y las “Novelas Contemporáneas”, al igual que sus obras teatrales, se caracterizan por un dominio amplio del género femenino. A este respecto, cabe destacar que la mayoría de sus obras tienen por título un nombre de mujer, fenómeno este muy característico en el siglo XIX. El siglo de las mujeres, de los grandes movimientos emancipatorios, durante el cual se interrogó intensamente sobre la naturaleza de la mujer. Fue motivo de estudio por parte de médicos, científicos, médicos de la higiene, filósofos y novelistas, que escribieron «centenares de volúmenes dedicados a resolver el “enigma” de la mujer» (Blanco 1993:19). Los escritores se dedican a publicar trabajos sobre las mujeres, denigrándolas, apreciándolas, exaltándolas. En este sentido, tendrán lugar grandes discusiones sobre la educación y evolución de la mujer. Galdós demuestra que ya no será posible negarle la existencia en la vida ciudadana, en la nación, y la expresión de sus propias opiniones⁵. En el momento en que a las mujeres se les había asignado la tarea de representar en la sociedad el papel de *Ángel del hogar*, de icono de la domesticidad, es cuando aparecen en tropel en sus obras, y como protagonistas para afirmar su propia dignidad y subvertir el ideal de familia de la sociedad burguesa. Las obras del autor de *Marianela* están pobladas de «heroínas en

5) El papel que ejerce la mujer en las obras de Galdós ha sido estudiado por la crítica femenina. Véanse los estudios de Alicia Andreu, Bridget Aldadaraca y Bieder, por ejemplo.

lucha contra inviolables destinos sociales, mujeres que distan todo de ser heroínas de novela rosa» (Blanco Aguinaga 1994-1995:19), con grandes ideas y proyectos de futuro.

Por tanto, analizar ciertos tipos de mujeres que alzan su voz en contra de una sociedad burguesa, patriarcal y adornada de apariencias y falsos valores, que Galdós despreció y describió incansablemente, ha sido el comedido de este artículo. Con este fin se ha tomado como punto de referencia la obra galdosiana, rica en personajes femeninos que representan diferentes estereotipos, conceptos-metáfora y nuevas identidades.

El Romanticismo había concedido gran importancia a la mujer; su condición de inferioridad y de pasividad había comenzado a cuestionarse seriamente, en particular en los países anglosajones. Sin embargo, durante la Restauración, se asiste a una vuelta de tuerca: el interés por los derechos de las mujeres será bien limitado. La mujer se encontrará en una posición de total subordinación y será considerada propiedad legal de su marido, del padre o hermanos. Como se puede destacar del Código Civil de 1889, escrito por hombres, que reza: «el marido debe proteger a la mujer, y ésta debe obedecer al marido» (art. 57); «La mujer debe seguir a su marido donde quiera que fije su residencia» (art. 58); «consentimiento de los padres para poder abandonar la casa paterna las hijas mayores de edad pero menores de 25 años» (art. 321) (cit. por M. Nash 1983:160). El Código Civil, antifeminista y anticuado, era la ampliación de un proyecto de 1851 que reproducía el Código francés de 1804.

Las mujeres eran educadas para mantener el hogar y atender a su hijos y a su marido; este objetivo y otros meramente reproductivos eran los únicos fines del género femenino que según la opinión más generalizada no necesitaba de grandes conocimientos o de instrucción. Solo los hombres tenían

acceso a ella y derecho a ser instruidos; las mujeres no. Solo algunas se beneficiaban del aprendizaje de tutores privados o de aquel promovido por instituciones religiosas puesto que la enseñanza pública era exclusivamente solo masculina.

Bien entrada la segunda mitad del siglo se comienza a considerar la educación e instrucción de las mujeres; en Inglaterra, por ejemplo, ya obtenían el grado de bachiller e incluso podían acceder a la Universidad. En España, en cambio, la posibilidad de que la mujer pudiera afirmarse a través de la instrucción dio lugar a numerosas hostilidades, sobre todo en las clases sociales más conservadoras de la sociedad. A la mujer se la excluía del tema de la educación, y el trabajo realizado por mujeres era considerado signo de pobreza, ya que lo debían llevar a cabo por problemas económicos.

El modelo o prototipo defendido durante aquel periodo era el de la buena madre y buena esposa, es decir la perfecta casada. La mujer, reina del hogar, debía encargarse de los hijos, respetar a sus suegros y, sobre todo, debía guardar fidelidad y obediencias a su esposo. Fernán Caballero escribía en una carta dirigida a Teodoro Guerrero que el deber de la madre era conservar dos cosas en sus hijas: la ignorancia de la inteligencia y la bondad del corazón (cfr. Aldaraca1994:54). Las novelas de Galdós, pues, se harán eco de todos estos aspectos y de la situación de marginación que sufrían las mujeres. Por los años en que vivió, Galdós no pudo asistir a los fenómenos de emancipación real de la mujer; sin embargo, como gran observador de la mujer en acción, confiaba en la adquisición de la autonomía intelectual y material de ellas. Un resultado este que pudo haberse obtenido mucho antes si el hombre y la sociedad no hubiesen puesto trabas a su realización como ser que debe gozar de los mismos derechos que los del hombre, al

tener los mismos deberes; tal como afirma Concepción Arenal, acérrima defensora de las mujeres:

Es un error grave inculcar a la mujer que su misión única es la de esposa y madre; equivale a decirle que por sí no puede ser nada, y aniquilar en ella su yo moral e intelectual. Lo primero que necesita la mujer es afirmar su personalidad, independiente de su estado, y persuadirse de que, soltera, casada, viuda, tiene deberes que cumplir, derechos que reclamar, dignidad que no depende de nadie, un trabajo que realizar e idea de que la vida es una cosa seria [...] (cit. por La Calzada 2012: 469).

Los personajes femeninos de Don Benito despiertan una atracción considerable por la capacidad de hacer emerger características y valores latentes en la sociedad del momento. En este trabajo vamos a detenernos en el análisis de algunos personajes con caracteres diferentes pero animados por el mismo espíritu de independencia.

TRISTANA: NUEVA IDENTIDAD

Tristana es el personaje galdosiano que mejor representa la contraposición total del *status* y la imagen de la domesticidad que enarbolaba la burguesía: odiaba las labores domésticas y no mostraba gran interés por las funciones que estaban reservadas al sexo femenino. Mujer de ideas feministas⁶, independiente, amaba la libertad y despreciaba la vida marital, como se pone en evidencia en estas palabras que dirige a Saturna, su criada: «Eso de encadenarse a otra persona por toda la vida

6) Galdós que le daba mucha importancia a los nombres de sus personajes, probablemente ha querido aludir con el nombre de Tristana a la primera feminista francesa Flora Tristán: cfr. Rodríguez 1980. Por su parte, Gullón ve más bien resonancias del mito de Tristán e Iseo. Sobre la onomástica galdosiana véase además Messina Fajardo 2010.

es invención del diablo [...] Te reirás cuando te diga que no quisiera casarme nunca, que me gustaría vivir siempre libre.» Y más adelante, sigue manifestando su contrariedad por el vínculo matrimonial:

Aspiro a no depender de nadie, ni del hombre que adoro. No quiero ser su manceba, tipo innoble, la hembra que mantienen algunos individuos para que les divierta, como un perro de caza, ni tampoco que el hombre de mis ilusiones se me convierta en marido. No veo la felicidad en el matrimonio. [...] No sabré amar por obligación: sólo en la libertad comprendo mi fe constante y mi adhesión sin límites. Protesto, me da la gana de protestar contra los hombres, que se han cogido todo el mundo por suyo, y non nos han dejado a nosotras más que las veredas estrechitas por donde ellos no saben andar (Galdós 2003:197).

Es un discurso icástico y emocional en el que Tristana expresa toda su infelicidad por su situación de total dependencia hacia un hombre mayor que ella y por el clima de opresión que vive y del cual quiere liberarse, rompiendo las cadenas que la aprisionan. Es una sentencia sobre la libertad entendida no solo en sentido individual sino también colectivo, que recuerda en algunos aspectos las reivindicaciones de independencia socioeconómicas de la Aréusa celestinesca: «Por esto me vivo sobre mí desde que me sé conocer. Que jamás me precié de llamarme de otrie sino mía»; y las de la Marcela cervantina: «Yo nací libre, y para vivir libre escogí la soledad».

Pardo Bazán al leer la novela⁷ –que con *Nazarín* «sono opere di incessante (e inquietante) ricerca» (Grilli 2008: 60)– escribe: «Tristana es una mujer sublevada contra una sociedad que la condena a perpetua infamia y no le abre ningún camino honroso para ganarse la vida, salir del poder del decrepito galán y no ver en el concubinato su única protección, su apoyo único» (1973: 1120).

No obstante, la única mujer galdosiana independiente es Tristana, quien encarna una fuerza nueva con su ideología subversiva, fruto de su sufrimiento, víctima de su protector Don Lope: los demás personajes femeninos para emanciparse y verse libres de toda subordinación recurren a la prostitución o deciden morir⁸, como, por ejemplo, Fortunata. En cambio, a Tristana el destino le impide realizar sus deseos de autonomía, puesto que con la amputación de la pierna ya no puede desafiar a la sociedad e ir en busca de la «libertad honrada» que tanto había anhelado. Al no quedarle otra alternativa, renuncia a sus ansias de libertad y se hunde cada vez más «en la grisura de una vida sin ideales y sin sentido» (Mayoral 1973). Por ello, acepta vivir bajo la mano del anciano y sobrellevar el peso de su existencia triste y claudicada, con la delicia de la música, un arte que la resignada mujer deseaba cultivar.

ÁNGEL LIBERAL Y ÁNGEL CAÍDO

Camila, una de las tres mujeres de *Lo prohibido* (1885) encarna un personaje diferente, un ángel del hogar excepcional

7) En Italia contamos con las traducciones de *Tristana* (1892) de Francesco Guazze-lli (Roma, La Biblioteca di Repubblica 2004); Augusto Guarino (Venezia, Marsilio 2001) y de Irina Bajini (Milano, Grazanti, 1992).

8) Una anticipación de esta modalidad de independencia personal podría verse en el suicidio de Melibea. También el personaje Lucinda (*Don Quijote*) prefiere morir que casarse con un hombre que no ama.

en su género, distinto del estereotipo decimonónico de la mujer virtuosa, de la mujer tipo de los discursos burgueses por su temperamento indómito, combativo, inflexible en sus decisiones; es opuesta también por su aspecto físico e indumentaria, «la menos guapa de las tres hermanas, morena, esbeltísima, vigorosa, saludable como una aldeana, y se jactaba de que jamás ningún médico le había tomado el pulso» (Galdós 2008: 20). La menor de las tres hermanas, Camila, «se niega aceptar un concepto de autoridad exclusivamente jerárquico y patriarcal» (Aldaraca 1992:168). Así, se impone a su padre y se casa con un hombre rústico, Costantino, oficial de caballería, sin recursos económicos y además despreciado por la familia, pero que ella amaba. La joven defiende con uñas y dientes su matrimonio, su historia de amor, legítima, y su honor conyugal, al que intenta poner en peligro el aristócrata y primo, José María Bueno Guzmán. Este se infatúa de la joven, después de haberse cansado de Eloísa, la hermana mayor, al descubrir otra Camila tras la muerte del hijo de ella:

Francamente no creí que una mujer que me pareció tan imperfecta y llena de feos resabios desplecase tales dotes [...] veíamos con gran pena, tanta abnegación, temiendo que enfermara; pero su potente organismo triunfaba de todo [...] No creí, no, que entre tal hojarasca existiese joya tan hermosa (Galdós 2008:198)

Guzmán encarna el poder, el demonio que tienta al ángel con su malicioso y repetido asedio sexual; con picardía erótica intenta encontrarse con Camila a solas, la cual no cede al acorralamiento insistente, y con «ferocidad y gallardía de la hembra fiel» se defiende, primero verbalmente: «Caballero, soy una mujer casada, y usted es un libertino; quite usted allá, so adúltero, que quiere adulterarme» (Galdós 2008: 354), y ante la insistencia de la agresión, responde después con un golpe:

«quitóse con rápido movimiento una de aquellas enormes botas, la esgrimió en la mano derecha, y me sentó la suela en la cara una, dos, tres veces [...] Tan quemado estaba por dentro que me dolió poco....» (Galdós 2008: 358).

Señora inexpugnable, digna y recatada, Camila representa una tipología femenina muy distinta de los otros personajes cursis de la Restauración. Con este personaje, Galdós quiso pintar el contrapunto de la imagen del ángel del hogar y de todas las representantes de la clase media: alegre, bondadosa, espontánea, desprecia el lujo y ama la sencillez. A lo largo de la narración de *Lo prohibido*, asistimos a su crecimiento personal logrado gracias a su fuerza y curiosidad por aprender y a una férrea disciplina autodidacta: de primitiva y analfabeta Camila se convierte en excelente administradora. Gracias a sus cualidades es el único personaje que sale triunfando de esta historia de adulterio y de degradación moral: es la mujer luchadora que debe salir adelante, *adelante, siempre*.

Desde una perspectiva realista y doméstica Galdós con esta criatura suya quiso imponerse al modelo de mujer propuesto por la sociedad burguesa y a la que opone otro tipo de mujer, la *devil woman* o mujer fatal, que en *Lo prohibido* queda representada por la hermana Eloísa. Es la mujer perdida, la descarriada o demonio del hogar, que también transgrede el orden patriarcal constituido. La sofisticada y desdichada Eloísa, primera víctima de la seducción del primo, se equipara a la célebre Marguerite Gautier no solo en el sacrificio que realiza por su amante sino también en la enfermedad que la conduce a la muerte. También Isidora Rufete, protagonista de *La desheredada*, 1881, aunque diferente de Eloísa, pertenece, como recuerda Grilli, «a una famiglia di donne “perdute” che attraversano la letteratura post-romantica europea, e soprattutto francese, a partire da *La Dame aux Camélias* (1852) fino alla

Sapho di Daudet (1885), passando per la fase naturalistica dei Goncourt di Germaine Lacerteux (1865)» (Grilli 2008:63).

NUEVAS HEROÍNAS: CASANDRA Y ALCESTE, DIOSAS ABNEGADAS

En el siglo XX encontramos personajes luchadores y cristalinos, en consonancia con los tiempos. Irrumpen con gran fuerza. Se imponen nuevas heroínas en las últimas novelas, en el nuevo subgénero que Don Benito se halla experimentando –la novela dialogada–, como en sus obras teatrales. Uno de estos personajes es la protagonista epónima de la novela, Casandra. Personaje mítico, ella representa la justicia frente a los abusos de poder e intolerancia de la suegra, la tirana y rica doña Juana Samaniego (otra Doña Perfecta), que se encarga de alejarla de Rogelio, su compañero⁹, y la priva de sus dos hijos:

Casandra: [...] Yo había creído que Doña Juana, como persona religiosa con pretensiones de santidad, me casaría con Rogelio. Era éste mi deseo más vivo. [...] Me hizo creer que me amaba cristianamente y que se interesaba por mí [...] Deslumbrando a Rogelio con el brillo del oro, pescándole con aquel cebo como a un pobre pececillo, le movió a separarse de mí, llevándose los hijos y casándose con una señorita santurróna (Galdós 2011: 237).

La hermosa Casandra, bondadosa, llena de amor y espiritualidad se venga asesinándola:

9) Rogelio era hijo natural del esposo de la vieja que hereda de su marido una gran fortuna. La vieja logra convencer a Rogelio para que abandone a Casandra, su concubina, que no era una dama cristiana como ella.

Doña Juana: ¿Qué haces?

Casandra: ¡Matarte! ... he venido con la resolución de matarte si no me devolvías a mis hijos”. (Galdós 2011: 210).

Casandra ha liberado a todo el género humano de la maldad de tal especie de monstruo: «He matado a la hidra que asolaba la tierra... ¡Respira humanidad!» (Galdós 2011: 211).

[...] el más duro ataque que Galdós dirigiera contra las prácticas religiosas del catolicismo y contra sus practicantes. Así, sus personajes obedecen a los extremos políticos en vigente pugna, o fanáticos beatos o extremos descreídos [...] la oportunidad de la obra era indiscutible: el gobierno de Canalejas, con un programa fuertemente anticlerical, llevaba tres meses en el poder y se disponía a dar una batalla (Ortiz-Armengol, 1995, 693).

La joven es detenida y llevada a la cárcel. De sus hijos se ocupa la buena Rosaura, personaje que guarda semejanza en gran medida con la bondadosa mendiga, Benina (*Misericordia*), reencarnación de Santa Rita de Casia, uno de los personajes más noble de Galdos. Mujer altruista, Casandra se sacrifica por amor a sus hijos y por liberar a sus similares, al igual que la heroína Alceste¹⁰, reina de Tesalia, «ejemplo de abnegación sublime», que ofrece su vida a los dioses para salvar a su marido, Admeto, el único que podría proteger a su familia y lograr el bienestar del pueblo: «Muero...por la vida de mi esposo... Por el porvenir de mis hijos..., por el bien de todos, por la gloria de mi patria querida... » (Galdós 2010:142). Estas heroínas se

10) Véase la introducción de la edición de *Alceste* (ed. di Trinis A. Messina 2010).

ofrecen en sacrificio por amor, como auténticos *pharmakós*, identificando esa idea de tragedia donde confluyen lo personal y lo colectivo. Galdós ha elaborado en sus protagonistas paradigmas de mujeres sólidas, humanas y generosas, que en ningún momento vacilan ante la propia decisión; son mujeres de grandes virtudes –en Alceste prevalece además el sentimiento patriótico– consagradas a su deber de madre y esposa.

El escepticismo del autor presente en sus primeras novelas va desapareciendo, pese a sus acuciantes problemas personales, físicos y económicos, además de los políticos que atravesaban el país. Ya no hay oscuros abismos, resignación, fracaso. Hay nuevas fuerzas, nuevas vías de regeneración. Otros entes de ficción, otros rostros. De la mujer ángel rebelde y la mujer demonio, transgresoras de lo establecido, se pasa a las mujeres abnegadas, pero de carácter, decididas a sufrir, útiles para la sociedad y el mundo, y listas para luchar por un nuevo futuro.

Todo el pensamiento de Galdós es una indagación en el alma de los hombres, en el alma de los españoles, desde el principio hasta el final de su existencia. Pero es la mujer el centro de interés del universo galdosiano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aldaraca, B., *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, Visor, 1992.

Andreu, A.G., “La relación íntima de Galdós con la literatura popular”, en *Actas del Segundo*

Blanco Aguinaga, C., “De vencedores y vencidos en la restauración, según las *novelas contemporáneas* de Galdós”, en *Anales galdosianos*, 29-30 (1994-1995), pp. 13-48.

Blanco, A., Escritora, “Feminidad y Escritura en la España de Medio Siglo”, en *Breve Historia Feminista de la literatura española* (coord. por Iris Zavala), 5 (1998), pp. 5-38.

Clarín, L. A., *Benito Pérez Galdós. Estudio crítico-biográfico*, en *Galdós, Obras completas*, Madrid, Est. Tip. De Ricardo Fé, I, 1886. Internet. 20-06-2012. <http://www.cervantesvirtual.com>.

Congreso Internacional de estudios galdosianos, T.I, Las Palmas de Gran Canarias, Ed.del Excmo.Cabildo Insular de Gran Canarias (1978), pp. 16-37.

González Megía, M., “Los personajes femeninos en la novela de Benito Pérez Galdós”, en *Isidora. Revista de estudios galdosianos*, Madrid, Isidora ediciones, 16 (2005)

Grilli, G., *Cronache del disamore. Percorsi del romanzo iberico tra il XIX e il XX secolo*, Roma, Aracne, 2008.

<http://www.cervantesvirtual.com>.

Hualde, P., “Casandra”, de Galdós: reinterpretación desde el mito griego”, en *Exemplaria, Revista de literatura comparada*, Madrid, Universidad de Huelva, 7 (2003), pp. 51-77

La calzada de Mateo, M. J., *Mentalidad y proyección social de Concepción Arenal*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2012.

Martí Vallbona, S., *Lo que nuestros clásicos escriben de las mujeres. Una incursión crítica sobre la literatura*, Madrid, Luarna Ediciones, SL, 2010. Internet. 24-06-2012. www.audem.com/bibliotecavirtual.php.

Mayoral, M., “Tristana ¿una feminista galdosiana?”, en *Ínsula*, 28 (1973), pp. 320-21. Internet. 28-06-2012. <http://www.cervantesvirtual.com>.

Mayoral, M., “Tristana y Feíta Neiras, dos versiones de la mujer independiente”, en *Galdós: Centenario de “Fortunata y Jacinta” (1887-1987): actas del Congreso Internacional sobre Galdós y la novela europea de su tiempo* (1987. Cambridge, Massachusetts). Internet. 6-07-2012.

Messina Fajardo, T., “Note sull’onomastica galdosiana. Antroponimi in *Marianela*”, en *Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria*, Pisa, Edizioni ETS, XII (2010), pp. 397-407.

Nash, M., *Mujer, familia y trabajo (1875-1936)*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1983.

Ontañón de Lope Blanch, P., “Simbolismo en *Lo prohibido* de Galdós”, en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 5 (1994), pp. 264-271

Ortiz Armengol, P., *Vida de Galdós*, Barcelona, Editorial Crítica, 2000

Pardo Bazán, E., *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, III 1973.

Percival, A., “Tendencias de la crítica sobre Galdós: 1870-1920”, en *Anales galdosianos*, 19 (1984), pp. 61-63.

Pérez Galdós, B., *Alceste* (ed. introducción y notas de T. A. Messina F.), Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2010

---, *Lo Prohibido* (ed. de Y. Arencibia), Las Palmas de Gran Canaria, Ed. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canarias, 12, 2008.

---, *Tristana* (ed. de P. Torralba Álvarez), Madrid, Akal, 2003.

---, *Casandra*, (ed. de Y. Arencibia), Las Palmas de Gran Canaria, Ed.del Excmo.Cabildo Insular de Gran Canarias, 24, 2008.

Petit, Marie-C., *Les personnages féminins dans les romans de Benito Pérez Galdós*, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

Rodríguez, A. "Un Título y una protagonista", en *Anales galdosianos*, 15(1980), pp. 129-130

Scanlon, G., *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*, Madrid, Akal, 1989.

DEIFICAZIONE E CORPOREITÀ FEMMINILE IN BORGES

Giovanna Nocco
Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

En aquel preciso momento el hombre se dijo:
Qué no daría yo por la dicha
de estar a tu lado en Islandia
bajo el gran día inmóvil
y de compartir el ahora
como se comparte la música
o el sabor de una fruta.
En aquel preciso momento
el hombre estaba junto a ella en Islandia.
(Borges, "La nostalgia del presente" in *La cifra*, Borges, 2009: 1206)

In un documentario intitolato *Les journées et les nuits* (Gambaro, 2012: 48-49) il celebre autore di *Finzioni* sostiene che il problema filosofico fondamentale sia quello del tempo e dell'identità personale. Si può ipotizzare, così, che l'opera di Borges, dedicata alla ricerca del "rovescio", del "dorso" del "conosciuto" (Borges, 2008: 1080), sia orientata, proprio attraverso il recupero di tale dimensione, alla ricomposizione infinita della identità che si sottrae a ogni classificazione.

Dice Borges: "Io preferisco perdere l'identità: morire corpo e anima. Identità personale, no". E ancora: "Io sono per la mia morte personale. Dopo di me il diluvio, no? Spero di morire, un po'. E poi, dopo, la storia continuerà: le sue guerre, le sue nazioni e le sue tradizioni" (Borges, 2007: 69). E infine: "Un Mediterraneo. Lei pensa a Cartagine e a Roma. Gli egizi

e i greci... La Grecia è abbastanza ricca, abbastanza varia per me” (Borges, 2007: 71-72).

Si tratta di un’identità che può essere ricostruita solo “in un altro pianeta” (Borges, 2007: 71), *u-topica*, salvo che non si riesca a realizzare un “nuovo rinascimento” nel senso di una “cittadinanza planetaria”, perché “fin quando ci siano paesi, fin quando ci siano frontiere, ci sarà discordia, ci saranno guerre, ci saranno rivalità” [...]. Perché accentuare le nostre differenze? Accentuiamo le nostre affinità!” (Borges, 2007: 71).

In quest’ottica, i testi poetici e narrativi di Borges sono la trasposizione, l’esternalizzazione, nelle “forme” letterarie, di uno sforzo interiore; la scrittura si fa simbolica. In “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” Borges, sfogliando *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr*, avverte, irresistibile, l’attrazione di un centro. Procedo tentoni verso il *suo* centro – “realizzai dunque, nell’imprecisa misura del possibile, ciò che si dice camminare a caso” (Borges, 2008: 1079) –; poi, man mano che Tlön, l’“inferno” dell’identico (l’Inghilterra e gli Stati Uniti nel racconto) si ritira, egli intravede sempre più nitidamente Uqbar, il mondo “reale”, quel labirinto simbolico che è il testo stesso, percorrendo il quale, assecondando cioè la propria ambivalenza, Borges potrà finalmente uscire dalla “trappola mortale dell’identità” (Ponzio, 2009), la *visione* auto-referenziale che lo specchio gli restituisce, la rappresentazione monolitica di sé, e arrivare dritto al centro, raggiungere l’Orbis Tertius (la terza di Orbis, la lettera B, cioè Borges), comprendere, per negazione (ed è la “globalizzazione”), quello che veramente egli è, Dio.

È attraverso la pratica della scrittura che Borges riporta in superficie l’altro lato, nascosto, di sé:

[...] vidi l'Aleph, da tutti i punti, vidi nell'Aleph la terra e nella terra di nuovo l'Aleph e nell'Aleph la terra, vidi il mio volto e le mie viscere, vidi il tuo volto, e provai vertigine e piansi, perché i miei occhi avevano visto l'oggetto segreto e supposto, il cui nome usurpano gli uomini, ma che nessun uomo ha contemplato: l'inconcepibile universo. (Borges, 2008: 899)

La scrittura, infatti, ha un movimento duplice: dispone all'ascolto, favorendo, attraverso l'altro da sé, l'apertura soggettiva all'altro di sé, cui dà voce. In altre parole, rendendo visibile (rispetto alla copia) il labirinto, la scrittura può consentire, a chi sappia percorrerlo, di raggiungerne il centro, di sintonizzarsi con ciò che “gli antichi chiamavano musa, gli ebrei *ruah*, spirito, e il poeta irlandese Yeats, *la grande memoria*, la memoria dei nostri maggiori, vale a dire la memoria del genere umano” (2007: 18-19), e di trasferirlo, infine, sulla pagina. Scrive Borges: “Resti dunque commosso aneddoto l'idea intravista, resti nella confessata irrisolutezza di questa pagina il momento vero di estasi e l'allusione possibile di eternità di cui quella notte non mi fu avara”. (Borges, 2008: p. 1070)

La parola di Borges è cifra, e, come tale, gli permette – in alcuni casi lo consente anche a chi legge –, d'intuire la presenza attiva della “insidiosa divinità che opera in noi” (Borges, 1986: 114). Borges, da “Sentirsi morto” in poi, percorre il labirinto di sé alla luce propizia della luna: anche Teseo è uscito dal labirinto grazie all'intervento di Arianna. Il labirinto di Borges, come quello di Teseo, con le sue infinite circonvoluzioni, è senz'altro femminile:

PARODI: Ma nelle Sue opere si parla poco di donne o di sesso.

BORGES: No. Se Lei ha letto le mie poesie, io ne parlo sempre. Forse troppo! E siccome ci penso tutto il tempo, quando scrivo cerco di fare qualcosa di differente. D'altronde, amo molto le donne; sarebbe idiota non amarle: loro sono ben più sensibili e più sensate di noi. (Borges, 2007: p. 603)

L'attraversamento di Uqbar, che conduce il soggetto alla scoperta della propria potenza creatrice, della propria divinità, avviene, dunque, attraverso meandri che ricordano la morfologia dell'utero femminile.

Il labirinto stesso è, infatti, figura, immagine femminile: la mestizia di Stephen Dedalus, che nell'"Ulisse" di Joyce si rammarica per la morte della Madre, è nient'affatto casuale. Le circonvoluzioni dell'organo femminile costituiscono il labirinto che il soggetto deve percorrere, per consentire, alla potenza creatrice che è *in* lui, di affiorare in superficie, di generare, di essere leale all'universo (Borges, 2008: 805). Borges, che penetra il labirinto con il favore della luna, con l'aiuto di Arianna (sebbene nel mito l'esito sia differente), e ne percorre, grazie alla scrittura, le circonvoluzioni uterine, si libera, temporaneamente, della propria specificità, della propria pesantezza, della propria corporeità, della propria componente "maschile", e si prepara alla ri-generazione. In quest'ottica, il labirinto è *condicio sine qua non* per la liberazione della potenza creatrice, e quindi femminile, che alberga nell'autore.

Proprio in questo senso è da interpretarsi "Ulrica", racconto di Borges, collocato in "Il libro di sabbia". Per Borges, il percorso di "corteggiamento", da parte del personaggio maschile, nei confronti di quello femminile,

è lo stesso che il percorso soggettivo di attraversamento del labirinto, lo stesso che la scrittura: è un simbolo. Si tratta dell'avvicinamento "gnoseologico", condotto attraverso l'opera di de-mascolinizzazione (o femminilizzazione) del soggetto che la "contiene", della scintilla divina che è Dio, che è femminile, alla propria fonte, a se stesso.

A confermare tale ipotesi, uno, in particolare, tra i saggi che Borges dedica all'opera di Dante, intitolato significativamente "L'ultimo sorriso di Beatrice", e collocato nella raccolta *Saggi danteschi*. Il saggio in questione è il commento di Borges di una terzina del Canto XXXI del *Paradiso* di Dante, che egli definisce "i versi più patetici che la letteratura ci abbia dato" (Borges, 2009: 1307):

Così orai; e quella, sì lontana
Come pareva, sorrise e riguardommi;
poi si tornò all'eterna fontana. (Borges, 2009: 1306)

Borges sostiene che l'origine di tali versi sia da ricercare sostanzialmente nell'attrazione che Dante, "redattore e inventore", uomo, sente per Beatrice, il femminile, inteso come Dio, che lei simboleggia; un'attrazione, che, attraverso la pratica *in fieri* della scrittura, Dante avverte sempre più forte, poiché essa lo sospinge in maniera inesorabile verso il traguardo, vale a dire la sua partecipazione, come autore, alla potenza creatrice del mondo, allo spirito di Yeats di cui dice Borges. Beatrice, nell'interpretazione di Borges, è eterna, è il tesoro nascosto di Stevenson, cui Dante, imprigionato nella dimensione spazio-temporale, anela, e che, a causa dello scarto (*chorismós*) dimensionale che egli stesso, il suo maschile, costituisce, non potrà mai raggiungere, ma abbandonare, gettare a mare, attraverso la pratica della scrittura. Beatrice è

quella scrittura, è l'emblema del femminile, la cui ri-scoperta è necessaria per l'autore, per l'individuo che cerchi di recuperare il rapporto perduto, perché sepolto, con l'universo, quello che Borges chiama *Orbis Tertius*.

È evidente che quello di Dante è anche l'anelito di Borges. Per questo Borges, che pure riconosce la validità e la giustezza delle interpretazioni degli allegoristi circa le terzine, sente la necessità di andarvi oltre:

La spiegazione, che pure è impeccabile, è anche frigida [...] Io sospetto che Dante edificò il miglior libro che la letteratura abbia mai prodotto per interpolarvi alcuni incontri con l'irrecuperabile Beatrice. Per dir meglio: i cerchi del castigo e il Purgatorio australe e i nove cerchi concentrici e Francesca e la sirena e il Grifone e Bertrand de Born sono interpolazioni; un sorriso e una voce, che egli sa perduti, sono la cosa fondamentale. (Borges: 1307)

Ancora Borges:

All'inizio della *Vita Nuova* si legge che Dante una volta enumerò in un'epistola sessanta nomi di donne per far scivolare tra essi, segreto, il nome di Beatrice. Penso che nella *Commedia* ripeté questo malinconico gioco. (Borges, 2009: 1307)

Per Borges, la felicità, nella *Commedia*, è basata sull'"orrore che nascondono queste felici finzioni" (Borges, 2009: 1308). Le finzioni di Dante sono anche le *Finzioni* di Borges, di cui Blanchot scrive: "*Finzioni, Artifici*, rischiano di essere i nomi più onesti che alla letteratura possano essere

attribuiti. [...] La letteratura non è un semplice inganno, è il potere pericoloso di andare, attraverso l'infinita molteplicità dell'immaginario, verso ciò che è" (Borges, 1974: IX-X). La vita dell'individuo, come la *Commedia* di Dante, come i racconti di Borges, è rispettivamente in funzione del "sorriso" di Beatrice, della "rivelazione che mai si produce". Dopo tale istante, l'istante *eterno* del sorriso, Dante si accorge che Beatrice si è allontanata da lui e che al suo posto vi è un anziano. Dopo aver visto Beatrice sorridere, dopo aver compreso e realizzato il senso della propria esistenza, Dante, l'autore, Dante, l'uomo, è colto da una sensazione vertiginosa di orrore, di vuoto e di mancanza a causa di una consapevolezza nuova della propria mortalità, e si strugge perché sente che mai potrà possederla definitivamente. Scrive Borges: "La realtà per lui, era che prima la vita e poi la morte gli avevano strappato Beatrice" (Borges, 2009: 1309). E ancora: "Assente per sempre da Beatrice, solo e forse umiliato, immaginò la scena per immaginare che stava con lei" (Borges, 2009: 1309). Solo la scrittura – "sfortunatamente per lui, felicemente per i secoli che l'avrebbero letto, la coscienza che quell'incontro era immaginario deformò la visione" (Borges, 2009: 1309), – con il movimento spersonalizzante che la caratterizza, gli consente, in maniera successiva, di "stare con Beatrice", di vivere nello spazio e nel tempo, quell'attimo che, invece, è eterno. Beatrice, la "insidiosa divinità che opera in noi", può mostrarcisi, mai, però, giungeremo a possederla: è la coscienza di ciò che contamina, inevitabilmente, forse anche prima dell'incontro, la gioia di Dante, e quella, come si vedrà poi, del protagonista di Ulrica. Proprio in questo senso, Borges, commentando che nelle parole di Dante traspare l'orrore, riferendosi anche ad alcuni versi di Longfellow, così scrive: "[...] anche *eterna* sembra contaminare *si tornò*" (Borges, 2009: 1309).

La scrittura, come il labirinto, come il vagheggiamento di Beatrice, consiste, per il poeta, nella scoperta graduale della donna che c'è in lui; il limite di tale percorso, o meglio la sua straordinarietà, è che deve essere pensato come sufficiente a se stesso, mai finalizzato al possesso che, invece, genera quella frustrazione che rende l'esistenza struggente. Come dire che non vi è meta che non risieda nella consapevolezza che una meta non c'è. Il piacere del poeta di intravedere, attraverso la parola, il sorriso dell'amata (intravedere, non contemplare) implica anche tutto l'orrore che deriva dalla consapevolezza che lui quell'amata non la raggiungerà mai, né vivo, né morto: è questo lo scarto che sempre impedirà al veloce Achille di raggiungere la lenta tartaruga.

Anche Borges con "Ulrica", come Dante attraverso la *Commedia*, ricorre all'invenzione per vedere, e percorrere, la realtà, il simbolo, Uqbar, che si cela dietro il segno, dietro la copia, Tlön. L'invenzione, infatti, consente di fare il salto che, nell'istante, genera, per l'individuo, la visione completa di sé, la stessa che si può ottenere attraverso l'intuizione della propria ombra, del proprio riflesso nello specchio, della propria femminilità. Proprio in questo senso, e cioè come uscita dalla dimensione dell'identico per un'apertura all'alterità (l'abbandono da parte di Dante di Virgilio, la propria corporeità, verso il femminile di sé che è Beatrice), la scrittura consiste nel corteggiamento da parte del personaggio maschile del racconto, che è anche e soprattutto autore, dell'amata, la cui intuizione è Orbis Tertius, è Aleph, è "globalizzazione".

"Ulrica" consiste nel resoconto dell'incontro tra Javier Otárola e, appunto, Ulrica. Come dietro Javier, protagonista e narratore del racconto, si nasconde Borges (un'allusione piuttosto scontata, considerate le origini latino-americane in comune), così anche dietro Ulrica fa capolino una donna

realmente esistita, Ulrike von Kühlmann (cui, non a caso, Borges dedica il racconto che s'intitola "Storia del guerriero e della prigioniera") che Borges aveva incontrato, e che, forse, aveva amato, proprio come Dante, Beatrice. L'incontro finzionale tra Javier e Ulrica, allora, altro non è se non la trasposizione di quello realmente verificatosi tra Borges e Ulrike.

"Il mio racconto sarà fedele alla realtà o, comunque, al mio ricordo personale della realtà, il che è lo stesso", dice Javier all'inizio del testo (Borges, 2009: 572). Il suo resoconto personale dell'incontro, filtrato com'è attraverso la scrittura, essendo cioè un'invenzione, si suppone più "reale" (il riflesso rispetto allo specchio, l'ombra rispetto al corpo) dell'incontro, cosiddetto reale, – ora, invece, "ir-reale" –, proprio nella misura in cui, attraverso il recupero del "rovescio", ne fa affiorare l'essenza, il significato più intimo e, per questo, veritiero in senso assoluto, autentico.

Il racconto, così, consiste nell'incontro, "reale" ed eterno, metaforicamente collocato nello spazio – a York, in Inghilterra, dove, come in "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" si decidono le sorti del mondo – e nel tempo – si svolge nell'arco di una notte e di un giorno, vale a dire di una vita – che nasconde – e probabilmente anche determina – il vero incontro. Il racconto è orientato verso il raggiungimento di un punto. Tale punto, che è l'evento, l'unico, cioè, che sia in grado di conferire un significato alla esistenza di Javier, è la scoperta di Ulrica: Ulrica, che è una delle parti costitutive di Borges, che è il "rovescio" di Otárola, la sua ombra, il suo riflesso nello specchio, Ulrica, che Otárola stesso, l'altra parte di Borges, e suo "rovescio", si nasconde. Scrivere di Ulrica, tras-ferire Ulrica, la donna realmente conosciuta, realmente amata, dall'esistenza reale alla dimensione finzionale – quella

della scrittura – equivale per Javier, per il poeta, a concedersi l'opportunità – l'unica possibile *hic et nunc* – di “stare con Ulrica”, di intravedere, attraverso la visione (la letteratura fantastica come linguaggio del sub-conscio) di lei – che ne è unica chiave di accesso – “l'inconcepibile parola *eternità*” (Borges, 2008: 1081).

Anziché nella locanda di *Northern Inn* – anche la prigioniera inglese del racconto che s'intitola “Storia del guerriero e della prigioniera” è originaria, non a caso, dello Yorkshire –, Javier avrebbe potuto collocare il suo incontro con Ulrica accanto alle Cinque Sorelle, le vetrate “pure da ogni immagine, che gli iconoclasti di Cromwell rispettarono” (Borges, 2008: 572). In tal caso, però, avrebbe consentito alla potenza creatrice – e distruttrice, insieme – del femminile, di cui esse sono il simbolo (e non l’“icona”, appunto), e che ricorda, per certi versi, la natura di Leopardi nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*, di manifestarsi nella sua pienezza, e di annientare, magari scorticandolo con la furia di una divinità olimpica, il suo lato maschile, vale a dire se stesso. Otárola, infatti, non incontra Ulrica presso York Minster, la scopre, invece, all'interno della locanda *Northern Inn* – lei gli offre le spalle – gradualmente, attraverso un percorso labirintico ipogeo (*interiora terrae*): la locanda è ubicata dall'altra parte delle mura di York, è fuori dalla vista, dallo sguardo dominante, includente, solare, olimpico, la locanda è chiave d'accesso a una dimensione “dionisiaca”. L'ambientazione dell'incontro è in questo senso anticipazione delle caratteristiche di Ulrica; Ulrica è solita vestirsi di nero, “il che è raro nelle terre del Nord, dove cercano di ravvivare con i colori il grigiore dell'ambiente” (Borges, 2009: 573). Javier, per scoprirsi Ulrica, deve attraversare la pianura, vale a dire rivivere la storia di Sigurd e Brynhild.

Nella locanda qualcuno le offre un bicchiere. Ulrica rifiuta. “Sono femminista”, dice. “Non voglio imitare gli uomini. Mi dispiacciono il loro tabacco e il loro alcool” (Borges, 2009: 572). Ulrica è una ribelle: non intende accettare la posizione subalterna che il maschile – l’altro lato di sé, che agisce attraverso l’uomo, e attraverso la donna, le assegna –; Ulrica non è la *donna*, intesa come raffigurazione del femminile, sottoposta, attraverso la fissità dell’immagine – la donna come sclerotizzazione del femminile – alla tirannide dell’uomo che si manifesta nell’omologazione alla cultura dominante, al maschile, al patriarcato inglese.

Ulrica sostiene di essere femminista; tuttavia la rigidità che ci si aspetterebbe da una presa di posizione del genere – quasi una dichiarazione di guerra – è prontamente mitigata dalle parole di Otárola che la restituiscono a una dimensione più profonda, interiore. Dice Javier: “La frase voleva essere ingegnosa e indovinai che non era la prima volta che la pronunciava. Seppi dopo che non era tipica di lei, ma ciò che diciamo non sempre assomiglia a noi” (Borges, 2009: 573). L’anima scandinava, femminile, dell’Inghilterra, schiacciata dal peso della secolare dominazione teutonica, e risvegliata dall’attrazione di Javier, colombiano, rivendica tumultuosamente la propria necessità di affiorare, di risalire in superficie.

L’impresa di Borges autore consiste, dunque, nel recuperare, attraverso Otárola, che invece ne è la parte maschile, la propria femminilità, quella forza creatrice, produttiva, che proprio il predominio maschile costringe a reprimere: un processo, questo, che equivale a ripercorrere a ritroso la storia dell’uomo, perché un uomo, secondo Borges, è tutti gli uomini: “I fervidi che si dedicano a una riga di Shakespeare non sono, letteralmente, Shakespeare?” (Borges,

2008: 1078). Ulrica dice di essere arrivata tardi al museo (forse quello di York Minster) e aggiunge che, essendo lei norvegese, è potuta entrare; ha così visionato i vari reperti e, tra tutti, a commuoverla, sono state le spade, più ancora delle grandi navi conservate in patria, a Oslo. Non è un caso che Ulrica menzioni un museo. Il museo di York è il luogo in cui si celebrano le radici della civiltà inglese e “globale”, è un luogo funzionale alla memoria, che esclude. E Ulrica, infatti, non fosse per le sue origini scandinave, sarebbe stata “esclusa” dalla visita al museo, perché Ulrica è, nel mito, Brynhild, non Arianna, né, tantomeno, l’“ibrido” Asterione.

Tra i presenti, qualcuno pronuncia a voce alta le seguenti parole: “Non è la prima volta che i norvegesi entrano a York” (Borges, 2009: 572), riferendosi esplicitamente alle invasioni scandinave nell’isola. Ulrica risponde: “[...] l’Inghilterra è stata nostra e l’abbiamo perduta, se qualcuno può possedere qualcosa o qualcosa si può perdere” (Borges, 2009: 572). Ulrica è evidentemente alla ricerca delle proprie radici; le sente ancora lì, a York, in Inghilterra: le radici, infatti, non possono mai andare perse, poiché in nessun modo si possono possedere. La visione delle spade – così riferisce Ulrica – la commuove; le spade, che pure probabilmente le ricordano il sangue versato dai compatrioti, soprattutto alludono – passando per la *Völsunga Saga* di Snorri Sturluson – contro le contaminazioni tedesche che ne hanno travisato il senso anche nella versione inglese – ai miti scandinavi. Il mito di *Ragnarök* ne è un esempio. Dice Borges: “*Ragnarök* è una parola islandese della mitologia scandinava [...] e si riferisce a una sorta di apocalisse” (Borges, 2007: 11).

Ancora Borges:

Si parla di mitologia germanica; alcuni giungono a parlare di mitologia tedesca, ma è scorretto: quello che rimane è la mitologia scandinava, salvata per noi dall'Islanda. L'Islanda è la memoria di Germania. Nel secolo XIII si salvò quella che non so se dire religione, o mitologia, scandinava, più o meno simile a quella che si professava nei Paesi Bassi, in Olanda, in Germania, in Inghilterra.

In inglese non rimane niente. Alcuni nomi di dèi: per esempio Woden, che è Odino, rimase in Wednesday, Thor rimase in Thursday; e sono per noi rispettivamente mercoledì, il giorno di Mercurio, e giovedì, il giorno di Giove. Ma niente di più. (Borges, 2007: 11)

Ancora a proposito di spade, nel *Ragnarök* Odino affonderà la sua nella gola del lupo Fenrir, il male, che, dopo aver fatto tre passi, cadrà morto (Borges, 2007: 13). Come si evince dall'epigrafe (Borges, 2009: 572), anche nel racconto di Borges, diversamente che nel mito di Sigurd e Brynhild – in cui la spada, piantata nel letto, divide gli amanti – la spada avrà il compito di svelare l'inganno del "reale" (la spada è la scrittura). Ulrica e Javier, personaggi, sono le due facce della stessa medaglia, che è Borges, l'autore. Ulrica è diretta a Londra, Javier a Edimburgo, ma entrambi, forse proprio in occasione di una sosta, s'incrociano, per caso, a York, dove il loro incontro esprime una possibilità che arricchisce l'essere. A Ulrica, che è arrivata in ritardo all'appuntamento, è concesso in ogni caso di visitare il museo; lo stesso Javier, cui in passato, a Popayán, in Colombia, una giovane texana aveva negato il suo amore, può ricevere, adesso, a York, quello di Ulrica. L'unione tra Ulrica e Javier allude alla possibilità che, attraverso il dinamismo impostogli dalla giovane, depositaria di un

europismo quasi dimenticato, femminile, lo stesso Javier, professore dell'Università delle Ande a Bogotá, e colombiano, costruisca la possibilità di un europismo più ampio di quello di chi è nato in Europa, un europismo che consenta di sentire le varie eredità, scevre dai limiti politici, dalle frontiere tra i paesi.

Otárola, che fino a quel momento si era limitato a prendere atto delle interazioni di Ulrica con gli altri avventori della locanda, finalmente diviene cosciente della sua presenza e si accorge che il femminile, travestito da Ulrica, esercita su di lui un magnetismo, una forza ineludibile. Javier (Otárola, dallo spagnolo *rotar*, ruotare, allude proprio al movimento circolare della ruota, forse la stessa di cui scrive Pasolini in *Petrolio*, attorno al proprio perno), sospinto dal “fascino” di Ulrica, inizia a girare, forse ancora inconsciamente, su se stesso: tale movimento lo colloca nella condizione di realizzare, nella persona dell'autore, la fusione perfetta, perché creatrice, divina, tra il mondo delle saghe scandinave e quello delle tradizioni pre-colombiane. Borges, attraverso il movimento che la sua scrittura imprime a Otárola, ricostituisce la circolarità degli eventi: costringendo il soggetto a una regressione alle origini, fa sì che la civiltà tutta ritorni alla propria dimensione potenziale, l'eternità. Ulrica è, per Javier, un mistero. Il suo sorriso, come quello della Gioconda, come “l'ultimo sorriso di Beatrice”, è testimonianza della impossibilità della mente umana, lo scandaglio razionale, a penetrare, ritornando così alla fonte, alla causa, l'irrazionale.

Ulrica, in questo modo, può costituire la possibilità di realizzazione di un ideale che un tempo è venuto a mancare e che, invece, potenzialmente, nel racconto, attraverso la riunione, in un punto, delle due parti costitutive di Borges, si realizza. L'incontro a York rappresenta in potenza la “rettifica”

degli eventi svoltisi tempo prima: proprio a York l'umanità si riappropria di quello che la storia le ha sottratto, della propria dimensione femminile. Otárola, superando le forme d'ipostatizzazione della femminilità che la cultura impone, si trova nella condizione di scoprire quello stesso femminile che la civiltà precolombiana, prima di subire la contaminazione europea, prima che diventasse latino-americana, ha prodotto. Riscoprendo la propria dimensione femminile, Javier si riappropria dell'energia creativa che è in lui, cui pure sembra alludere, nel racconto, il riferimento del narratore alle Cinque sorelle di York, le vetrare che gli iconoclasti di Cromwell risparmiarono perché pure da ogni immagine. Otárola è diventato Borges, da personaggio ad autore, da uomo a Dio. A rafforzare tale interpretazione, il riferimento successivo a Blake. Dice Javier: "Una riga di William Blake parla di ragazze di soave argento o di oro furente, ma in Ulrica c'erano l'oro e la soavità" (Borges, 2007: 573). La visione di Ulrica trasferisce Otárola su un piano diverso; Ulrica, da donna si fa ragazza – donna *in nuce* – di oro e argento, di Blake: Ulrica è l'"eterno femminile" di Goethe. Citando Blake, Blake che, attraverso le sue visioni accede all'umanità magmatica, creatrice dei miti scandinavi, Otárola, che è Borges, porta alla luce il "potenziale" femminile (Maria prima del concepimento) che è in sé, che lui inventa, e da cui, paradossalmente, è stato inventato. Man mano che emerge, la "potenzialità" femminile dell'autore riassorbe in sé il personaggio che ha generato, Ulrica, avvicinandolo il più possibile alla fonte, all'autore ("parlava un inglese nitido e preciso e accentuava lievemente la erre") (Borges, 2009: 573). Ulrica riunisce insieme le due coppe dell'intero, la colombiana e la norvegese:

Ci presentarono. Le dissi che ero professore presso l'Università delle Ande, a Bogotá. Chiarii che ero colombiano.

Mi domandò in modo pensieroso:

“Che cosa vuol dire essere colombiano?”

“Non lo so” le risposi. “È un atto di fede”.

“Come essere norvegese” assentì. (Borges, 2009: 573)

Non vi è alcuna differenza tra l'essere colombiano e l'essere norvegese, secondo la logica dell'Aleph.

Otárola guarda attraverso i vetri – è Borges che scrive – la scena: l'unione tra i due è ormai imminente; vede la neve, elemento che li accomuna: l'autore è braccato da una circostanza inesorabile, che pure ha creato da sé. Incomincia a insinuarsi la consapevolezza della imminenza di una rivelazione, la sensazione che tutto sta per terminare. Javier e Ulrica si dirigono sotto la neve verso Thorgate (è evidente qui il riferimento al dio Thor, dio del tuono). In lontananza si fa sentire l'ululato di un lupo: non c'è libero arbitrio, tutto è stato previsto; per questo Ulrica non si scompone, il suo destino, e quello di Javier, stanno per compiersi. Odino, come nel mito, affonderà la sua spada nella gola di Fenrir, il lupo. Così è scritto; solo così, compiuto un ciclo, si può ritornare al punto di partenza, si può ricominciare. Javier vorrebbe bruciare le tappe; lei gli dice che potrà essere sua solo a Thorgate. Javier, che aveva fallito a Popayán, riuscirà, invece, a York; il futuro, rientrando nel passato, genera il presente: è l'eternità.

I due proseguono la passeggiata, tenendosi per mano. Ulrica, personaggio di Ibsen in rivolta contro il maschilismo, ripercorre senza fretta il mondo aurorale, crepuscolare delle saghe nordiche. Ulrica non si lascia influenzare da Javier. Javier non è ancora pronto per l'unione. Javier dice: “Vorrei che questo

momento durasse per sempre”; Ulrica gli risponde: “*Sempre* è una parola che non è permessa agli uomini” (Borges, 2009: 575). Ulrica, forse per diminuire l’enfasi di quel momento, chiede a Javier di ripeterle il suo nome che, però, lei, come accade anche a Javier con il suo, non riesce a pronunciare correttamente. Dice Ulrica: “Ti chiamerò Sigurd”. “Se io sono Sigurd”, le replicai, “tu sarai Brynhild” (Borges, 2009: 57).

La neve cade sempre più fitta. La scrittura sta per ricomporre le due facce della medaglia. Sigfrido estrae la spada dal letto. La spada è la stessa che prima gli aveva impedito di scorgere, dietro quello di Brynhild, il volto dell’amata, obiettivo della sua ricerca. Brynhild, finalmente, può concedersi a Javier, Sigurd, finalmente, è in grado di amare Ulrica: è, questo, il momento della fusione panica. È la lettura di *Völsunga saga* che apre Borges a una dimensione nuova, permettendogli di ascoltare, attraverso la propria parola, la voce dello spirito del mondo, il suo subconscio. I due sentono un lupo ululare, e, sebbene in Inghilterra non vi siano più lupi, sebbene Javier non ne abbia mai sentito l’ululato, entrambi sanno che, in lontananza, eppure lì vicino a loro, c’è *il* lupo: lo scivolamento della realtà in mito si è compiuto, è l’eternità. La scena, osservata finora attraverso lo specchio, la scrittura di Borges, si fa reale; il riflesso sparisce perché l’autore, e il lettore con lui, hanno saputo guardare in quello specchio e riconoscere nel riflesso, nell’immagine che esso gli ha restituito, la realtà, vera, proprio perché irreali. Sigurd, Otárola e Borges scoprono nell’istante – l’attimo in cui l’uomo sa per sempre chi è – che Brynhild, Ulrica e Ulrike sono quell’immagine, sono quel riflesso e riconoscono nei loro volti, nei volti delle donne che sono un unico volto, il loro volto, il loro volto prima della creazione (scrive Yeats in *The winding stair*: “I am looking for the face I had before the world was made”).

È attraverso Ulrica, le saghe scandinave, che Javier, indio, ri-scopre, a York – dove sono custodite le spade norvegesi – cui è imputabile il suo lato maschile, le proprie “radici”, l’“eterno femminino”, se stesso, e diventa Borges, l’autore. Non è a Popayán, in Colombia, e con una texana, che Otárola riscoprirà le proprie “radici”, ma a York, in Inghilterra, e con una norvegese:

[...]

Le mie notti sono piene di Virgilio;
aver saputo e scordato il latino
è possederlo, perché anche l’oblio
è una forma della memoria, la sua vaga cava,
l’altra faccia segreta della moneta.
Quando si cancellarono ai miei occhi
le vane apparenze che amavo,
i volti e la pagina,
mi detti allo studio del linguaggio di ferro
che usarono i miei antichi per cantare
spade e solitudine,
e ora, attraversando sette secoli,
dall’ultima Thule,
la tua voce mi giunge, Snorri Sturluson.
Dinanzi al libro, il giovane s’impone una disciplina
precisa
e lo fa in vista di un preciso conoscere;
ai miei anni ogni impresa è un’avventura
il cui confine è la notte.
Non finirò di decifrare le antiche lingue del Nord,
non tufferò le mani ansiose nell’oro di Sigurd;
il compito cui attendo è illimitato
e dovrà accompagnarmi fino alla fine,

non meno misterioso dell'universo
e di me, l'apprendista.
[Borges, 1998: 115-117]

Brunilde e Sigfrido, uniti per l'eternità, sono, *hic et nunc*, tragicamente separati.

Possedere Ulrica, scoprirla, vuol dire, per il professore, sapere che non potrà raggiungerla mai, proprio come Sigurd sempre si separerà da Brynhild, Dante da Beatrice.

Quando Sigurd possiede l'amata, l'inizio e la fine del cerchio coincidono, come nel *Ragnarök*, l'apocalisse scandinava che, diversamente da quella cristiana, stabilisce che, dopo la distruzione del mondo, rimane sempre una certa speranza: "[...] però dopo, una volta distrutti gli déi e gli uomini, sorge un'isola, e in quell'isola giungono gli déi e trovano i pezzi della scacchiera con cui giocavano prima; ossia, torna un'altra volta il mondo." (Borges, 2007: 13)

Dice Borges:

Questo ricordo di un antico poema scandinavo non è casuale, oggi che sentiamo quel medesimo timore di un crepuscolo, non degli déi, che forse non esistono, bensì degli uomini, tutti temiamo una terza guerra, che potrebbe essere il suicidio dell'umanità. L'umanità, e specialmente i politici, sono tanto insensati che il suicidio dell'umanità non è impossibile. Rimarrebbero Adamo e Eva, ma in un'altra comunità. (Borges, 2007: 13)

E ancora: "Se il governo fosse nelle mani delle donne, sarebbe meglio, come pensava Aristofane". (Borges, 2007: 603)

E proprio questo è l'obiettivo cui la scrittura di Borges ambisce: il recupero, oltre lo spazio e tempo, del femminile.

Molto simile a "Ulrica", un altro racconto che Borges intitola "Storia del guerriero e della prigioniera" e che colloca in "L'Aleph". A rafforzare l'ipotesi della affinità tematica tra i due testi, il filo conduttore di Ulrica: "Storia del guerriero e della prigioniera", infatti, è dedicato a Ulrike von Kühlmann. Diversamente che in "Ulrica", in cui celava la propria identità dietro la maschera di Javier Otárola, il narratore di "Storia del guerriero e della prigioniera" è manifestamente Borges.

Il primo racconto, per certi versi, è una duplicazione del secondo. Esso consiste nella trasposizione letteraria dell'"esperienza" suscitata in Borges dalla lettura, attraverso "La poesia" di Croce (che, riassumendo parte della *Historia Langobardorum* di Paolo Diacono, vi si riferisce esplicitamente), dell'epitaffio di Droctulft ("Terribilis visu facies, sed mente benignus, /longaque robusto pectore barba fuit"). L'epitaffio di Droctulft, infatti, fa riemergere in Borges il ricordo di una storia ormai dimenticata: "[...] un racconto che avevo udito una volta dalla mia nonna inglese, ora morta" (Borges, 2009: 806). Anche in questo caso, la storia, il ricordo della nonna, costituisce riferimento al lato oscuro, irrazionale, alla femminilità, la forza creatrice, sopita, che alberga nell'autore, e che presto si manifesterà, con una forza travolgente, attraverso la scrittura del racconto. Anche qui, come nel caso dell'incontro tra Ulrica e Otárola, ad agire su Borges è la *parola* che egli scrive di Droctulft: tale parola esercita su di lui un'influenza tanto violenta da commuoverlo senza che arrivi a comprenderne il motivo. Borges si mette in ascolto: crede che a stimolare la sua immaginazione sia il ricordo di un racconto di cavalieri mongoli che scelgono d'invecchiare in quelle stesse terre, la Cina, che avrebbero voluto utilizzare come campi di

pastura (i mongoli considerano la donna alla stregua di un oggetto; la donna segue l'uomo, gli è soggetta).

Il ricordo, però, non è quello.

L'epitaffio di Droctulft, riguarda la vita di un uomo leale al suo capo e alla sua tribù, ma non all'universo; Droctulft, disceso in Italia per conquistare Ravenna, rinnegherà il suo capo e la sua tribù e sceglierà di schierarsi in difesa della città (cosa analoga faranno i suoi compagni, tant'è che non è remota l'ipotesi che proprio da un longobardo, da un Aldiger, si originò la stirpe che dette i natali a Dante Alighieri). Lo stesso Droctulft, che, come Ulrica, viene dal Nord, e che, a contatto con Ravenna si trasformerà completamente, si convertirà, potrebbe essere un progenitore di Dante Alighieri. In realtà, è proprio da Dante che Borges avrebbe ricevuto la sua ispirazione; è Dante (lo spirito del mondo delle saghe scandinave, quello di Snorri Sturluson) che, attraverso il personaggio di Droctulft, fa risuonare in Borges la volontà di Schopenhauer, il suo femminile, la potenza creatrice che alberga in lui, quella stessa potenza (che vivifica i miti scandinavi) che la nonna "inglese" aveva "confinato" in un'Argentina metaforica (quella dei *ranchos*), e che adesso può manifestarsi in lui per un attimo.

In "Ulrica" avviene lo stesso. Il professore colombiano, latino-americano, la cui forza di nativo è stata mitigata dall'intervento europeo, dalla cultura europea, maschile, dell'appartenenza, riscopre ora il suo lato femminile, Ulrica, attraverso il recupero dei miti scandinavi che, a sua volta, attraverso di lui, attraverso il mondo andino, s'impadroniscono di nuovo delle proprie radici femminili, quelle stesse che i teutonici avevano snaturato: lo dice la stessa Ulrica-Brunilde.

Attraverso la *Commedia*, Dante suggerisce a Borges, che lo proietta sulla nonna, di liberare la sua anima, il suo femminile (la storia della nonna) dal limite che il suo essere

inglese le ha imposto. Attraverso Dante (quel Droctulft che si è civilizzato, “contaminandosi” con Roma), Borges riscopre la propria “femminilità” (la donna india), le proprie radici nordiche, che Snorri Sturluson ha cantato, e che il longobardo Droctulft aveva smarrito, perché i germani le avevano travisate (quella stessa Inghilterra che rivive in lui, che ha reso la nonna “inglese”, e che l’india, la nonna, lui stesso hanno ritrovato, recuperando il senso della dimensione selvaggia che, in questo caso, non è fine a se stessa).

Grazie a Droctulft (cioè Dante, barbaro civilizzato, l’inglese di “Ulrica” ritorna a essere norvegese), Borges (la nonna di Borges) è finalmente libero, può entrare in contatto con la sua anima dionisiaca (la donna india); nella stessa maniera Ulrica, ritornando a York, può restituire all’Inghilterra la sua anima nordica, femminile. Borges lamenta che, diversamente da ciò che è accaduto in Italia, dove nel Medioevo la cultura romana è sopravvissuta nelle opere, come per esempio in quelle di Dante, nelle opere inglesi, invece, questo non è accaduto, perché le invasioni barbariche – quelle germaniche in particolare – hanno cancellato le tracce della dominazione romana. Borges legge, si pone in attesa: interpretando (leggendo la volontà dello spirito del mondo, l’*anima mundi* che gli parla attraverso Dante), riceve l’ispirazione e incomincia a scrivere. Scrive Borges per stabilire un contatto con l’anima, trascrive quello che l’anima gli dice (ecco perché la sua scrittura è fantastica, perché è inconscia) e, improvvisamente, proprio quando sente che sta per intravederne il volto, è lacerato, proprio come Dante, dall’orrore della constatazione della perdita (il possesso non è ammesso, esso consiste solo in un mero avvicinamento al volto di Dio, che, infine, scompare perché Dio è eterno). Così, a Borges, non resta che rimettersi in ascolto (“Gli altri si vantano per le pagine che hanno scritte; io vado orgoglioso

per quelle che ho lette”) (Borges, 1998: 115), come accade in TUOT (acronimo di “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”).

Dante ha scoperto tutto ciò attraverso Virgilio. Il lettore, forse, può sentirlo attraverso Borges. Il racconto è il resoconto, la proiezione di questa sua esperienza. La donna è metafora dell'anima per il corpo, è l'altra parte di sé, è Beatrice per Dante. Anche Borges, attraverso Droctulft (che è Dante), si avvicina alla *sua* donna, alla sua anima, allo spirito del mondo, per un istante che non è definitivo (anche Ulrica, immediatamente prima di essere posseduta da Javier, gli confessa che è destinata a scomparire, che sa che sta per morire) e la cui ricerca può prolungarsi infinitamente. Ulrica, come l'india è sfuggente: “Tutti gli anni, la bionda india soleva venire agli spacci di Junín, o di Forte Lavalles, a comprare cianfrusaglie e ghiottonerie; ma dal giorno della conversazione con mia nonna non venne più”) (Borges, 2008: 807), proprio perché è colei che dà un valore, un significato autentico all'esistenza. Questa è la donna in Borges. Dopo l'ispirazione (ricevuta attraverso la lettura), Borges scrive il racconto, collega i punti che ha intravvisto con la scrittura. È la scrittura, dunque, che gli consente di vivere l'esperienza dell'ineffabile, la scrittura è la “scusa” per stare con l'amata (con se stesso), il misero resoconto di quell'esperienza. Quando finisce il racconto, l'amata scompare. In quest'ottica va letta la storia di Ulrica; ma anche la storia del guerriero e della prigioniera. È Borges che legge l'epitaffio dedicato a Droctulft. Il collegamento di Droctulft con Dante Alighieri è proprio Borges a suggerircelo. Dietro Droctulft c'è la cultura scandinava, di spade, guerriera, che s'innesta su quella romana. Leggendo Dante, Borges ricorda (riporta alla luce, è il suo inconscio che riemerge) qualcosa che a lui era particolarmente familiare, una storia che aveva sentito raccontare a sua nonna una volta (sente l'attrazione forte che

l'anima femminile esercita di lui); si può pensare addirittura che le due storie – successive nel tempo – avvengano in realtà contemporaneamente, proprio come nel caso dell'incontro tra i due mondi di Sigurd e Brynhild, che le due storie siano quella dell'autore e quella del lettore insieme.

Il ricordo di cui parla Borges, quello che Sigfrido ha ormai cancellato di Brunilde, è quello della sua anima india, femminile, che la "inglesità", il maschilismo della civiltà inglese, cui la nonna (quella stessa nonna che andava a caccia nei *ranchos*) aveva reso invisibile. Il lato maschile di Borges – il riferimento a Droctulft prima della conversione, Droctulft che diventa leale all'universo – sotto le mentite spoglie della nonna inglese – in esilio in capo al mondo – entra in contatto, attraverso l'india, con il suo lato femminile. Ciò consente, all'autore, di sentire dentro di sé la potenza creativa dell'universo, e di costituire l'Aleph, il punto che "com-prende" tutti i punti, prima che il sorriso di Beatrice, di Ulrica, quello della Gioconda, lo allontanano dall'amata. E, in realtà, a essere in esilio è proprio Borges: in questo caso, infatti, l'autore si riferisce a se stesso. A questo proposito ritornano in mente le parole di Borges a proposito degli argentini, il cui destino è quello di essere europei in esilio (Borges, 1984: 15-16). Egli "ricorda": probabilmente questo momento coincide con quello in cui la parola di Dante "ammalia" Borges; la sua anima, quella di longobardo, ha incontrato la dimensione apollinea di quella romana e insieme hanno realizzato in Borges la fusione dei due opposti. La femminilizzazione di Droctulft consente alla sua anima (la donna india) di emergere; nello stesso momento Droctulft, che pure costituisce i miti longobardi "ammorbidenti" dall'anima romana, diventa Dante (lo stesso gioco vi è tra Asterione e Teseo), e Dante diventa Borges.

Scrivi Borges: “Forse mia nonna, allora, poté scorgere in quell’altra donna, anch’essa trascinata e trasformata da questo continente implacabile, uno specchio mostruoso del suo destino” (Borges, 2008: 808).

Quando ciò accadde, la nonna si era finalmente riconciliata con il suo lato femminile e Borges aveva completato il suo racconto.

Mille e trecento anni e il mare stanno tra il destino della prigioniera e il destino di Droctulft. Entrambi oggi sono irraggiungibili. La figura del barbaro che abbraccia la causa di Ravenna, la figura della donna europea che sceglie il deserto, possono apparire contrarie. Eppure, ambedue furono trascinati da un impulso segreto, un impulso più profondo della ragione, e ambedue obbedirono a quell’impulso, di cui non avrebbero saputo dar ragione. Forse le storie che ho narrate sono una sola storia. Il dritto e il rovescio di questa medaglia sono, per Dio, uguali. (Borges, 2008: 808)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Borges, J. L., *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- , *Conversazioni*, Milano, Bompiani, 1974.
- , *Elogio dell'ombra*, Torino, Einaudi, 1998.
- , *Finzioni*, Torino, Einaudi, 1974.
- , *Les journées et les nuits* in Gambaro F., "Jorge L. Borges: fantasmi e sogni del maestro" in *la Repubblica* del 29 marzo 2012.
- , *Tutte le opere. Vol. I*, Milano, Mondadori, 2008.
- , *Tutte le opere. Vol. II*, Milano, Mondadori, 2009.
- , *Una vita di poesia*, Milano, Spirali, 2007.
- Nocco, G., "La storia si ripete. Imperialismo e diritti umani in cinque film americani tra '78 e '87" in Dammacco G., Sietk B., Uricchio A. (a cura di), *Integrazione e nuove politiche di vicinato. Nuovi diritti e nuove economie*, Bari, Cacucci, 2012.
- , "Poder global, saturación signica y escritura literaria en el espejo de Borges", in *Actas del XIV Congreso de la Asociación Española de Semiótica: Los Discursos del Poder*, Servicio de Publicaciones, UCLM, 2012.
- , "Potere globale, saturazione segnica e scrittura letteraria nello specchio di Borges", in *Annali della Facoltà di Giurisprudenza di Taranto, Anno IV*, Bari, Cacucci, 2011.
- , *Globalizzazione e diritti umani nello specchio di Jorge L. Borges*, tesi di dottorato in "Globalizzazione diritti umani, libertà fondamentali. Le radici del Diritto europeo", Università degli Studi di Bari "Aldo Moro".
- Ponzio, A. (a cura di), *La trappola mortale dell'identità*, Athanor, Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura, XX, 13 Roma, Meltemi, 2009.

EL LEGADO Y LAS APORTACIONES DE ELSA SCHIAPARELLI

Maria Elena Palmegiani
ESNE – Oviedo

Para Elsa Schiaparelli la moda fue un vehículo a través del cual plasmar su coraje y espíritu innovador: ella se atrevió a entrar en un mundo complicado y competitivo llevando consigo sólo su ilusión, su formación autodidacta y su genialidad.

En efecto, a pesar de que empezase su andadura en el mundo de la moda a una edad ya no muy temprana (tenía 37 años cuando lanzó al mercado sus primeras creaciones); no obstante no tuviese ninguna idea de sastrería cuando empezó, lo cierto es que supo imponerse en el mundo de la moda, ya con sus primeros diseños: unos jerseys con un novedoso lazo bordado que generaba un original efecto de trampantojo.

El impacto que generaron en la sociedad a ella contemporánea sus primeros diseños fue extraordinario y, sin duda, constituyeron un aliciente, además de un revulsivo en su vida, para seguir diseñando vestidos. Después, llegaron los trajes de noche conjuntados con una americana, las faldas pantalón, las faldas tableadas y las hombreras; rompiendo los esquemas de moda y elegancia vigentes hasta entonces.



La silueta que Schiaparelli proponía era todo lo contrario de la que había estado en boga en los años veinte. Ella evitaba los vestidos holgados, cortos, de hombros caídos que la habían precedido, para defender las naturales curvas del cuerpo femenino. Muy influenciada por la geometría y las rígidas formas de la estética Art Decó, la silueta que Elsa proponía se basaba en hombros salientes, marcados por hombreras, cintura estrecha, falda ajustada a las caderas hasta los gemelos. Una silueta rígida, cuya chaqueta recordaba la solemnidad del traje militar, que pronto se denominó silueta de “soldado de madera”. Se trataba de una línea muy favorecedora, sin duda, que resaltaba la natural belleza femenina y que hizo la felicidad de muchas mujeres que ya no necesitaban ser altas y delgadas para lucir sus prendas, sino que podían ser si mismas y sentirse atractivas tal y como eran.

Los diseños de Schiaparelli llegaron hasta Hollywood y actrices como Ina Claire, Marlene Dietrich o Katharine Hepburn fueron sus clientas; también figuras de la sociedad parisina o londinense acudían habitualmente a su atelier: Daisy Fellowes, Wallis Simpson o Helena Rubinstein. Su *maison* se

convirtió en la más popular del planeta, junto a pocas otras (Chanel, Vionnet, Lanvin etc.), y fue una de las empresas más solventes de París y Londres llegando a tener a más de mil empleados a su servicio.

Fundamental es sin duda su contribución para la afirmación del *prêt-à-porter*; en efecto Elsa, desde sus comienzos, mantuvo una línea de indumentaria *pour le sport*, junto a otra de alta moda. Grande defensora de la moda *lista para llevar*, fue también su contemporánea, Coco Chanel; ambas demostraron una enorme capacidad de concreción y adaptación al medio, además de un espíritu visionario que les permitió, adelantarse a sus tiempos.

Sin embargo, la conocida rivalidad entre Elsa Schiaparelli y Coco Chanel las separó a lo largo de toda su vida que estuvo marcada por frases y anécdotas recogidas por los historiadores de ambas. La amistad con Salvador Dalí, que las dos mujeres mantuvieron, tampoco consiguió unir las; aún así el artista español supo mantener una relación de afecto con ambas, logrando permanecer al margen de su rivalidad.

La colaboración entre Salvador Dalí y Elsa Schiaparelli fue fructífera e ingeniosa y permitió a una plasmar las inquietudes del otro, dando vida a objetos de sabor onírico, salidos del imaginario daliniano, vinculados a la sensibilidad del Surrealismo.

Prendas como el traje de noche con una irreverente langosta estampada en la falda, la chaqueta de cajones, inspirada en la Venus daliniana, el vestido harapiento, recubierto de desgarros, u objetos como la caja para los polvos compactos en forma de teléfono, aportan unos elementos de juicio, basados en la ironía y la provocación, fundamentales al discurso acerca del diseño y las artes plásticas en general.

El contacto con el ambiente surrealista fue determinante en la vida de Elsa Schiaparelli y condicionó sin duda sus creaciones, de aquí que haya que adscribir el nombre de la diseñadora italiana entre el largo listado de los artistas de su generación y ya no sólo de los diseñadores de moda. Sus creaciones son auténticas obras de arte, en efecto, el proceso creativo que está detrás de muchos de sus diseños, se parece al desarrollo de la creatividad artística comúnmente entendida. El contacto que ella mantuvo con el ambiente artístico, las influencias estéticas y conceptuales derivadas de ello, el sustrato iconográfico y los temas vinculados al sentir de la época, las colaboraciones y los contactos directos con algunos artistas (además de Dalí, cabe mencionar a Meret Oppenheim, Alberto Giacometti, Leonor Fini, Jean Cocteau, Man Ray o Frida Kahlo), en suma, las correspondencias existentes entre Elsa Schiaparelli y el mundo de las artes son más que evidentes. Y quizás, quepa incluso preguntarse cuánto influyó Elsa Schiaparelli en el ambiente surrealista, porque, por ejemplo, quepa recordar que la famosa pulsera de pelo que Meret Oppenheim llevaba en el encuentro con Picasso y que le dio a la joven suiza la idea para su conocido *Déjenez en fourrure*, era una pieza realizada para la Casa Schiaparelli quien se atrevió a producirla, presentarla en un desfile en 1936 y lanzarla finalmente al mercado.

Cierto es que la moda, inevitablemente sujeta a leyes de compra-venta y gusto, no es tan libre e independiente como otras expresiones artísticas, lo que constituye un vínculo importante a tener en cuenta, sin embargo la capacidad creativa y visionaria de Elsa estuvo por encima de esto; era ella quien marcaba tendencia. Y, además, cabe preguntarse, ¿Son realmente libres de vínculos comerciales las artes plásticas “tradicionales”, tal y como las entendemos comúnmente?

La honestidad de planteamiento de Elsa Schiaparelli es indudable y prueba de ello es el hecho de que, por no ceder a las leyes del mercado, en 1954 se vio obligada a cerrar su atelier: acostumbrada a dictar tendencia, no quiso someterse a la moda inventada por otros (nos referimos al New Look de Dior); optó, en definitiva, por no venderse a lo que hoy llamaríamos “marketing”.

A pesar de las especulaciones que a posteriori se puedan hacer, su propuesta estética era, sin embargo, concreta y pragmática: vestir a las mujeres de forma moderna y actual, haciendo que pudieran sentirse elegantes y cómodas a la vez, y que luciesen modelos originales y favorecedores no solo en las fiestas y los eventos mundanos, sino también en los momentos de la cotidianeidad. Este sentido de la elegancia estaba acompañado de una elevada practicidad que era parte integrante también de este concepto rebelde de la moda, como demuestra el uso incondicional y sin complejos que hacía de las cremalleras hasta el punto de ponerlas incluso en los trajes de noche. La mujer de Elsa Schiaparelli era el reflejo de las reivindicaciones de la época: segura de sí misma, irónica y atrevida, sabía luchar e imponerse, contribuyendo a modificar un mundo pensado mayoritariamente para los hombres.

El afán de experimentar de Elsa Schiaparelli, no solo con las formas, sino también con los materiales y los tejidos, hizo que se haya convertido en la primera modista en utilizar las fibras sintéticas en sus creaciones. Esto, acompañado de la utilización de una paleta novedosa, a base de colores nuevos y contraste cromáticos experimentales, fue determinando el estilo Schiaparelli hasta influenciar a las generaciones futuras. Desde Christian Dior, hasta Givenchy, pasando por Yves Saint Laurent o Jean Paul Gaultier, todos tienen una deuda con ella,

y la mayoría lo declaran, admitiendo que se inspiran, sobre todo, en su audacia y atrevimiento.

Creaciones como el tejido realizado con estampados de papel de periódico, la utilización del patchwork de Arlequín, el frasco de perfume en forma de busto de sastrería (retomado en 1993 por Jean Paul Gaultier), o la introducción del pelo de mono como material textil a utilizar tanto para chaquetas como para sombreros o botas; todas estas ideas estrafalarias han demostrado que la creación no tiene límites y han abierto un sinfín de puertas al mundo de la moda que, desde entonces, no ha parado de investigar sorprendiéndonos de la mano de creadores tan geniales e intuitivos como Alexander McQueen, Hussein Chalayan o Riccardo Tisci entre otros. Es este cambio de enfoque y el coraje que mencionamos al inicio que constituyen su mayor legado, como queda reflejado en las numerosas muestras que en los últimos años se han sucedido acerca de la moda.

Con la retirada de Schiaparelli, en 1954, se cerró un capítulo importante de la *Historia de la Moda y del Arte*, sin embargo, lejos de dejarnos una sensación de silencio y vacío, la figura de Schiaparelli nos deja plasmadas en la memoria las imágenes del mundo en el cual vivió y los objetos que la acompañaron. Desde los años sesenta, el arte entró en una nueva dimensión y Schiaparelli, ya ajena a estos debates, se limitó desde su casa en Hammamet a ser una observadora silenciosa de la evolución de los tiempos. La actualidad del concepto y de la estética de la diseñadora italiana así como la vigencia de sus ideas llevaron al emprendedor italiano Diego Della Valle a adquirir los derechos de la *maison* en 2007. Después de más de cincuenta años, el atelier de la *Place Vendôme* volverá a abrir sus puertas de la mano de un aún

desconocido diseñador y todo hace pensar que para 2013 ya se presentará la primera colección.

Después de que Elsa Schiaparelli cerrase su *atelier* en *Place Vendôme*, las nuevas generaciones de artistas y diseñadores de moda como Jean Paul Gaultier, John Galliano, Sarah Burton, Vivienne Westwood o Marc Jacobs entre otros se han inspirado en ella así como en la estética del Surrealismo. Todos ellos siguen aportando nuevos elementos al debate acerca de ¿Qué es el arte? Elsa ya forma parte del pasado, pero sin duda sus aportaciones han ido constituyendo y constituyen aquel “humus cultural” en el cual ahora se apoyan y del cual se impregnan las nuevas generaciones de creativos. La influencia que Elsa Schiaparelli sigue ejerciendo sobre las nuevas generaciones de diseñadores de moda, es sin duda enorme: Elsa Schiaparelli ha demostrado que la moda se puede cambiar, porque el buen gusto no existe y hay que relativizar el canon de belleza y elegancia a favor de lo maravilloso y sorprendente. Ella partía de la fealdad para comprender la belleza, mirando las cosas desde otra perspectiva: las observaba, si era necesario, desde el lado opuesto, iba al lado oscuro y oculto de las cosas para comprenderlas y modificarlas.

A través de su mirada, los diseñadores actuales han aprendido que son los objetos que transforman el entorno y no al revés, así como las obras de arte no son bonitas o feas, sino, sencillamente, son. El proceso creativo vale por sí mismo y, si honesto y sincero, abre brechas, revoluciona el mundo del arte y, por ende, cambia la sociedad.

Se vuelve por lo tanto imprescindible citar algunos ejemplos para demostrar la importancia que Elsa Schiaparelli tiene en la moda actual y demostrar que su legado es aún hoy en día muy vivo. En efecto, ella, a través de sus aportaciones, sirve de inspiración tanto a las Casas de moda de larga trayectoria

como a los jóvenes diseñadores que llevan, algunos de ellos, menos de una década trabajando en este sector.

A continuación, a modo de ejemplo y en forma de listado cronológico, se presentan, entonces, algunos trabajos realizados en las décadas posteriores al cierre de la *Casa Schiaparelli*, habiendo sido seleccionados no tanto los diseñadores más importantes y afines a la modista italiana, sino aquellos provenientes de varias áreas geográficas y pertenecientes a diferentes generaciones con la finalidad de realizar una panorámica sobre este tema. Se hace especial hincapié en las colecciones más recientes, de las últimas dos décadas, para demostrar la vigencia de las creaciones de la diseñadora italiana. He optando por dejar fuera de este listado un estudio acerca de la utilización que se ha hecho del color que ella creó y lanzó al mercado, el rosa *shocking*, puesto que su aplicación es evidente y apreciable a diario por cualquiera y ya no solo en lo referente al sector de la moda.



Vestido corto: el primero en recuperar la idea del vestido hasta la rodilla de aire fresco y juvenil de Schiaparelli (recordemos el de las mariposas, en la imagen), fue Christian Dior (Francia, 1905-1957) quien modificó la falda con una línea *evasé* que la modista italiana no utilizaba. Esta prenda dominó el panorama de la moda de los años cincuenta de la

mano sobre todo de Claire McCardell (USA, 1905-1958) que revolucionó el *prêt-à-porter* con sus vestidos cortos, muchos de ellos de cuello *halter* (en la imagen), y también de diseñadoras como Elizabeth Hawes (USA, 1903-1971) o Muriel King (USA, 1900-1977).



Tejido patchwork de Arlequín: en las últimas décadas diseñadores como Christian Dior (Francia, 1905-1957), que realizó un abrigo inspirado en el patchwork (en la imagen), Hubert de Givenchy (Francia, 1927), Yves Saint Laurent (Francia, 1936-2008) o Vivienne Westwood (Inglaterra, 1941), volvieron a proponer el tejido de Arlequín lanzado por Schiaparelli (en la izquierda de la foto), tanto para trajes de chaqueta como monos o vestidos, dando su interpretación de un tema que ya se ha vuelto un clásico de la moda y del arte en general. ¿Y como no mencionar a Freddie Mercury que, en varias ocasiones, llevaba puesto un mono de patchwork blanco y negro, estilo Arlequín?



Gorros de 1949 en forma de cascos: de la mano de diseñadores como Pierre Cardin (Italia, 1922), unos gorros rígidos y de estética similar volvieron en la década de los sesenta (en las imágenes). Después de que Schiaparelli propusiera unos gorros que dejaban al descubierto los ojos (en la imagen, arriba a la izquierda), en poco más de una década estos se pusieron de moda. Bajo el entusiasmo del concepto “futurista”, Pierre Cardin y otros diseñadores, como André Courreges (Francia, 1923), por ejemplo, propusieron unos bonetes inspirados en las misiones espaciales y que se remetían a la estética del casco, ocultando unas partes del rostro, o bien tapándolo por completo con viseras. El hecho de que el modisto Pierre Cardin trabajase durante un tiempo para la *Maison Schiaparelli*, marcó seguramente su estilo que a veces se inspiró en el Surrealismo, como demuestran unos zapatos en forma de pie que hacían el guiño al famoso cuadro de Magritte *El modelo rojo* y que a su vez fueron propuestos de nuevo por la diseñadora Rei Kawakubo (Japón, 1942), a través de su Casa de moda *Comme des Garçons*, y por Alexander McQueen (Inglaterra, 1969-2010) quien hizo una versión femenina de tacón alto.



Jersey con trampantojo: en la década de los setenta, diseñadores como Kenzo (Japón, 1939), Krizia (Italia, 1950) o Sonia Rykiel (Francia, 1930), famosa por sus jerséis (abajo, en la imagen), volvieron a lanzar al mercado piezas con diseños de trampantojos como aquellos de Elsa Schiaparelli (arriba, en la imagen). Corbatas, foulards y pajaritas estaban estampados encima de ellos y Sonia Rykiel realizó también vestidos y monos con dibujos de cinturones, bolsos, tirantes, botones etc. (abajo, en la imagen).



Labios: este tema muy presente en los diseños de Schiaparelli (arriba, en la imagen), fue recuperado en varias ocasiones por Yves Saint Laurent (Francia, 1936-2008) y Hubert de Givenchy (Francia, 1927), quienes realizaron un conocido abrigo el primero (en la imagen, a la derecha), en 1971, y una chaqueta el segundo, en 1979. En la actualidad, este tema sigue estando vigente como demuestra que lo acaba de volver a lanzar el diseñador de moda *prêt-à-porter* Marc Jacobs (Estados Unidos, 1963) quien, en su colección de otoño invierno, presentada en la primavera de 2011, ha sacado una entera línea basada en la estética de los labios. También Francis Montesinos (España, 1950) tiene unos cuantos vestidos que se inspiran en la estética surrealista. El más famoso es una reinterpretación de la pintura de Dalí, *Cara de Mae West pudiendo ser utilizada como apartamento*, que se volvió estampado en una prenda de 2009, yendo acompañado por un tocado de grandes dimensiones en forma de labios (en la imagen). También Ágata Ruiz de la Prada (España, 1960), en marzo de 2009, rindió homenaje, en la ciudad de Roma, al artista español Salvador Dalí con una colección exclusivamente

de temática surrealista, aplicando el concepto de metamorfosis a sus diseños y presentando algunas creaciones con el tema de los labios (abajo, en la imagen).



Hombreras: El “*look* extra grande”, conseguido a base de hombreras exageradas, se impuso en las creaciones de los diseñadores de la década de los años ochenta. Ellos utilizaron las hombreras tanto en la indumentaria femenina como en aquella masculina. En el caso de las prendas para las mujeres, en concreto, las hombreras servían para dar volumen al cuerpo y así reforzar la idea de una mujer segura, comprometida con el mundo del trabajo y satisfecha profesionalmente, contribuyendo a reforzar el mito de la *mujer manager* muy en boga en los años ochenta. Giorgio Armani (Italia, 1934), con sus renombrados trajes (a la derecha, en la imagen), hizo estragos entre las mujeres que se vieron cautivadas por la estética autoritaria que estos transmitían, sin renunciar a la elegancia. Domenico Dolce (Italia, 1958) y Stefano Gabbana (Italia, 1962) de la *Casa D&G* en varias ocasiones volvieron a proponer en sus colecciones vestidos y chaquetas de hombros anchos (que ellos llaman en forma “de concha”), reinterpretando las mangas inspiradas en el fuselaje de los aviones de Schiaparelli.



Vestido harapiento: en la década de los ochenta la diseñadora Vivienne Westwood (Inglaterra, 1941) revolucionó el mundo de la moda lanzando el concepto de ropa “deconstruida”, es decir rota y “envejecida”. Esta estética, a caballo entre el “acuchillado”¹ renacentista y los desgarros de Schiaparelli, se casó con la antimoda por excelencia: el *punk* del cual la diseñadora inglesa es uno de los principales impulsores. La estética de indumentaria rota y desgastada (a la derecha, en la imagen) se hizo popular en los años ochenta y hasta sigue vigente hoy en día en forma de vaqueros descoloridos y rotos o botas ensuciadas y “envejecidas”.

1) El “acuchillado” renacentista consistía en llevar las costuras abiertas o cortar las prendas, lo que se traducía en ropa desgarrada y con grandes cortes transversales que permitía ver en forro interior que, en ocasiones, sobresalía. Se puso de moda a partir de la segunda mitad del siglo XV como resultado de la derrota de Carlos el Temerario en 1477. Cuando vencieron a los suizos en Nancy, para celebrar la victoria, cortaron los estandartes, las tiendas y los lujosos vestidos del ejército, atando tiras a los desgarros de sus vestidos.



Manos y guantes: este tema es recurrente en las creaciones de Schiaparelli como se puede apreciar de un gorro encima del cual se apoyan unos guantes (a la izquierda en la imagen). El famoso bordador parisino, François Lesage (Francia, 1929), quien creó una propia línea de accesorios, presentó en 1986, un cinturón en forma de manos (a la derecha, en la imagen). Los diseñadores Domenico Dolce (Italia, 1958) y Stefano Gabbana (Italia, 1962) de la *Casa D&G*, lanzaron en 2009 una línea de complementos con el tema de las manos (abajo a la izquierda, en la imagen) que iban a rematar una bufanda o a embellecer un sombrero, como ya había hecho Schiaparelli en 1936. Jean-Charles de Castelbajac (Marruecos, 1949), para su reciente colección del otoño de 2011, diseñó un vestido en el cual también aparecen unas manos ciñendo el cuerpo. En este caso, sin embargo, las manos no envuelven la cintura, sino se cierran de forma inquietante alrededor del cuello (abajo, en la imagen). En la misma colección, Castelbajac presentó un *brassière* en forma de manos, las cuales, sensualmente, van a tapar los pechos de la modelo (abajo, en la imagen). Para demostrar su deuda con el mundo surrealista, Castelbajac conjuntó el *brassière* con un vestido cuyo estampado es la foto

El violín de Ingres del artista surrealista Man Ray, quien está presente en todo momento en esta colección.



Frasco del perfume *Shocking*: Jean Paul Gaultier (Francia, 1952) lanzó en 1993 su perfume *Classique* (a la derecha, en la imagen) retomando el frasco de *Shocking* que había sido diseñado por Leonor Fini para Schiaparelli. Del perfume de Gaultier existen varias versiones, en función del tipo de fragancia que el diseñador lanza al mercado, incluyendo una versión masculina presentada en 1995.



Tejidos transparentes: Elsa Schiaparelli y Miuccia Prada (Milán, 1949) han protagonizado una exposición durante el año 2012, en el Museo Metropolitano de Nueva York, en la cual se ha comparado a estas dos mujeres, ambas italianas y de fuerte índole feminista, a través de sus creaciones. Un ejemplo de las influencias que Schiaparelli ejerció en Prada

es la utilización de los tejidos transparentes, inspirados en la estética surrealista. A la izquierda de la imagen se aprecia una de las muchas capas de Schiaparelli realizada en fibra de vidrio, y a la derecha un impermeable transparente de Prada diseñado para la colección otoño-invierno de 2002-2003.



Collar en forma de cuerda: en 2002 el diseñador David Delfín (España, 1970) cerró el desfile con un pase de modelos con la soga al cuello (en la imagen). La referencia al collar de Schiaparelli, además que a la pintura *Los amantes* de René Magritte, es evidente, así como su homenaje al universo onírico del Surrealismo.



Tejido con estampado de periódico: el diseñador John Galiano (Gibraltar, 1960) ha utilizado en varias ocasiones este tipo de estampado lanzado por Schiaparelli (a la izquierda en la

imagen), como demuestra el hecho que en 2008 presentó para la *Casa Dior* una línea de bolsos (a la derecha, en la imagen) y maletas con esta decoración.



Piel de leopardo: la afición de Elsa Schiaparelli por la piel de leopardo se deduce de muchas creaciones suyas, primeros entre todos los zapatos favoritos de su guardarropa personal: unos botines de piel de leopardo. De todas formas, hay un gorro, con el que la propia Schiaparelli fue retratada (en la imagen) y en el cual se inspiró Anna Sheppard (Polonia, 1971), diseñadora del vestuario de la película *Malditos Bastardos* (2009) de Quentin Tarantino. En esta ocasión, la modista rindió homenaje a Elsa Schiaparelli diseñando para Julie Dreyfus (a la derecha, en la imagen) un gorro de características similares a aquello de Schiaparelli. Por otra parte, en las últimas décadas, la utilización de la piel de leopardo y, por razones ecológicas, sobre todo de la tela que imita este material, ha sido utilizada en varias ocasiones. Un ejemplo de esta tendencia muy difundida fue la colección otoño-invierno que Riccardo Tisci (Italia, 1974), director creativo de la *Maison Givenchy*, presentó en 2007 (en la imagen).



Pelo de mono: Domenico Dolce (Italia, 1958) y Stefano Gabbana (Italia, 1962) de la *Casa D&G*, presentaron en la misma colección de 2009 citada con anterioridad, unos chaquetones de pelo rosa *shocking* (en la imagen) con la intención de rendir homenaje a la diseñadora italiana. En el mismo año, para la colección otoño-invierno, Riccardo Tisci (Italia, 1974), presentó para *Givenchy* unas prendas de abrigo enteramente cubiertas de pelo de mono negro (en la imagen), recordando los zapatos y las chaquetas de Schiaparelli (a la izquierda, en la imagen), así como las creaciones de Meret Oppenheim.



Vestido esqueleto: este vestido (a la izquierda, en la imagen) ha sido fuente de inspiración por un número infinito de diseñadores, así que solo mencionaré, a modo de ejemplo, dos casos: Alexander McQueen (Inglaterra, 1969-2010) y Jean-Charles de Castelbajac (Maruecos, 1949). El primero, en una de sus numerosas creaciones para la cantante estadounidense Lady Gaga, diseñó en 2009 unas costillas y unas prótesis en blanco que modificaban el cuerpo de la mujer transformándola en una alienígena (en la imagen). Jean-Charles de Castelbajac, por otra parte, incorporó el tema del esqueleto en sus creaciones, incluyendo, en su ya citada colección de 2011, un vestido que, como si de una radiografía se tratara, pone en evidencia, blanco sobre negro, los huesos de la modelo (a la derecha, en la imagen).



Mariposas: estos insectos han estado presentes en muchas colecciones de moda; el ejemplo sin duda más evidente es el de Sarah Burton (Inglaterra, 1974), quien en 2010 relevó la Casa de Alexander McQueen (Inglaterra, 1969-2010), después de su trágico suicidio. La diseñadora, en su primera aparición como cabeza de fila de la *maison*, en el otoño de 2010, presentó en su colección de primavera-verano unos vestidos (en la imagen) y complementos inspirados en el tema de las mariposas. Esas, realizadas con un extraordinario realismo y en colores llamativos, iban a cubrir el cuerpo de las modelos desde los pies hasta la cabeza, invadiendo vestidos y complementos.



Langosta: el famoso diseñador de sombreros, Philip Treacy (Irlanda, 1967), realizó diferentes piezas con el tema

de la langosta y los crustáceos en general. Destaca, en este contexto, un tocado con una langosta que realizó en la primera década de 2000 para su musa, Isabella Blow (Inglaterra, 1958-2007), conocida editora británica e icono de estilo. Como consecuencia del éxito obtenido, creó en 2010 para Lady Gaga otro original tocado en forma de langosta plateada (en la imagen), que la extrovertida mujer, quien por cierto se inspira en la estética provocativa y atrevida de Isabella Blow, lleva conjuntada con un vestido de McQueen (Inglaterra, 1969-2010) en plástico transparente.



Turbante: Stefano Pilati (Italia, 1965), quien desde 2004 es director de la *Maison Yves Saint Lauren*, ha vuelto a poner de moda los turbantes (a la derecha, en la imagen) en su reciente colección para la primavera-verano de 2011. Lo mismo ha hecho Stuart Vevers (Inglaterra, 1973) para la Casa española *Loewe* en la presentación de la colección de la misma temporada. Schiaparelli era una incondicional de los turbantes que a menudo llevaba como demuestra la fotografía que la retrata, a la izquierda de la imagen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Schiaparelli, Elsa, *Shocking life*, Ediciones Danoël, París, 1954, (ed. Italiana, *Shocking life*, Alet, Padova, 2007).

White, Palmer, *Elsa Schiaparelli: Empress of Paris fashion*, Rizzoli Edition, New York, 1986.

Baudot, François, *Elsa Schiaparelli*, Universe Publishing, Nueva York, 1997.

Mir Balmaceda, María José, *La moda femenina en el París de entreguerras. Las diseñadoras Coco Chanel y Elsa Schiaparelli*, Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona, 1995.

Dilys, E.Blum, *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, Yale University Press, 2003. Catálogo de la exposición celebrada en el Philadelphia Museum of Art del 28 de septiembre de 2003 al 4 de enero de 2004 y Musée de la Mode et du Textile, Union Centrale des Arts Decoratifs, París, marzo-agosto de 2004.

Cardona, Coco, *Los modelos más representativos de la exposición. Modelo del mes de febrero. Vestido de Elsa Schiaparelli. Ciclo 2005*, Museo del traje de Madrid, 2005.

Bolton, Andrew; Koda, Harold, *Schiaparelli And Prada: Impossible Conversations*, Catálogo de la exposición celebrada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York del 10 de mayo al 19 de agosto de 2012.

LUCREZIA D'ALAGNO: DA DEA A SANTA CRISTIANA

Carmen Petruzzi

Università degli Studi di Foggia

Cambiare il corso degli eventi, mitizzare, delocalizzare e sfumare rappresentano da secoli l'universo ispiratore dell'artista che imprime sulla tela, sul foglio bianco o sul blocco di marmo il suo punto di vista, riscrivendo come una Parca il destino dell'eroe o del dio di turno. Nella prosa ancor più che nella poesia, poi, i risultati interessanti spesso arrivano da autori minori o veri e propri sconosciuti che ampliano gli orizzonti mentali, rigidi e schematici del lettore riscrivendo una leggenda, un dramma, un fatto storico. La riscrittura ha da sempre rappresentato uno dei migliori approcci didattici e la conseguente possibilità di avvicinarsi ad un'opera con mente aperta, occhio critico e spirito indagatore. Ed è proprio questo l'approccio con cui mi riservo di approfondire la figura di Lucrezia D'Alagno, contessa della Rocca di Somma, di Caiazzo e signora di Torre del Greco. Esiste una selezionata serie di documenti e cronache storiche che hanno registrato la presenza della giovane nella Napoli di Alfonso I e non sono mancate produzioni in prosa e versi che celebrano la sua presenza nella corte aragonese, e la sua bellezza senza pari che attirano le particolari attenzioni del re, dimentico di essere marito di Maria di Castiglia.

Per comodità e per evitare inutili ripetizioni, cito soltanto due lavori più che esaurienti di Benedetto Croce, scritti a cavallo fra Otto e Novecento: la prima delle sue raccolte storiche su Lucrezia è escogitata in forma epistolare ed è datata 1885; la seconda è contenuta in *Storie e leggende*

napoletane del 1923. In entrambi, Croce ha prodotto una combinazione di documenti storici, citando le fonti e non disdegnando riferimenti romanzati o presunte citazioni come quella assegnata a Lucrezia stessa, consapevole della sua beltà ma ancor di più delle sue virtù, in *Lucrezia D'Alagno. Notizie storiche*: «Giammai farà onta il re della mia pudicizia, che, se tenterà di farmi forza, io non imiterò quell'altra Lucrezia, moglie di Collatino, che, perduta la pudicizia, si diè la morte: io preverrò colla morte un tal delitto» (p. 29).

Ma chi è Lucrezia D'Alagno? Lucrezia nasce intorno al 1430 dal conte di Rocca Rainola e Torre Annunziata, Nicola D'Alagno e da Jacovella Toraldo. Non si può certo dire che appartenesse ad una delle più importanti e ricche famiglie della Campania, piuttosto come ha scritto Alfonso Falco, era

[...] una sbarazzina napoletanina che si diverte con le amiche in una serata di festività popolare [...] una schiera di detrattori, a lei contemporanei, volle considerare, erroneamente, e con evidente accentuata vena di malevolenza, fors'anche spinti da pura invidia, come una già matura e maliziosa giovane donna decisa a prendere al laccio un maturo e forse troppo solo, serio e malinconico sovrano [...] (p. 7).

Entra a pieno titolo nella storia del XV secolo come preferita di re Alfonso dal 1448 fino al 27 giugno 1458, data di morte dell'aragonese. In questo lungo arco di tempo riesce a sistemare i suoi cinque tra fratelli e sorelle ed acquisisce essa stessa numerosi possedimenti in terra campana¹ e beni materiali dall'aragonese. Non è questa la sede in cui indagare

1) Lucrezia ebbe in dono da Alfonso: Venosa, Somma, Caiazzo, Putignano e l'isola di Ischia.

le verità dietro le maldicenze rivelate dai fratelli Corona² o approfondire le motivazioni che la portarono ad essere l'amante di Alfonso: piuttosto avrebbe incentivato allo studio risalire, nel caso esistessero, a documenti precedenti al 1448 e relativi ai D'Alagno. Il periodo fortunato per la famiglia originaria di Amalfi si interrompe nel 1458 e così il progetto di Lucrezia di sposare Alfonso. Gli ultimi anni l'avevano vista impegnata in frequenti viaggi a Roma per convincere, inutilmente, papa Callisto III a concedere il divorzio al re dalla sua sterile consorte che, ironia della sorte, muore qualche mese dopo di lui. La storia successiva è segnata dai burrascosi anni Sessanta del XV secolo con i baroni rivoltosi che osteggiano Ferrante, figlio naturale di Alfonso e legittimo successore al trono; la storiografia conferma che la stessa Lucrezia passerà dalla loro parte, incontrando Giovanni Antonio del Balzo, principe di Taranto e fautore della rivolta contro Ferrante. Dall'Italia fino in terra dalmata e poi di nuovo in Italia, prima a Ravenna, poi a Roma dove muore ancora nubile il 23 settembre 1479.

Epurata da ogni possibile pettegolezzo e dai giochi di potere con il re condotti per usurpare il trono di Maria di Castiglia, questa è in sintesi la vita di Lucrezia, passata alla storia per le virtù fisiche e morali decantate da poeti spagnoli ed italiani. Nonostante al momento del primo incontro lei è diciottenne e lui cinquantaduenne, la differenza di età, proprio nella tradizione prosastica e poetica, passa in secondo piano, adombrata dall'acclamata bellezza di Lucrezia che è considerata dalla corte, dagli artisti e dal re, la bella delle belle.

Lo studio di Alfonso Falco ha facilitato la mia ricerca e, per quanto riguarda i versificatori, sono tutti concordi

2) In "La verità svelata", i fratelli Corona raccontano delle avances di Lucrezia verso il nipote del papa Callisto III e futuro successore a Roma con il nome di Alessandro VI e, successivamente, con Riniero Conte di Troia, figlio di Giovanni Cossa.

nell'assegnarle il primato per la bellezza. Più che ad un'ingegnata pratica laudatoria, dobbiamo riconoscere che Lucrezia rappresentava davvero il canone di bellezza per quel secolo, tanto che il Panormita in un distico scrive: «Quantum Rex proceres, quantum Sol sidera vincit, / tantum Campanas superat Lucretia nymphas»³.

La superiorità di Lucrezia rispetto alle altre coetanee si riscontra in un'altra produzione in versi, questa volta del Filelfo che addirittura l'appella *diva puellarum*, collocandola definitivamente sul monte Olimpo. E lì rimane anche nei versi di un titubante anonimo che conclude con questo verso: «Non so se dico dea or Lucrecia».

Ed è ancora la volta di un anonimo che scomoda imperatori, eroi e divinità per evidenziare la piacevolezza della giovane: [...] Tanto bella jouentute / Honesta et cusi sapute, [...] Cusi ciesare virtuoso, Enea, el gran theseo / Pirro, marco e perseo / Tu locretia piacente».

Suero de Ribera è tra i primi a legare Lucrezia al concetto di perfezione, specchio divino che attrae sguardi umani, «[...] en dueña donzella/ fazerla dos tanto bella / atrativa, deseada», rafforzata dai versi di Carvajales che non risparmia le lodi in onore della preferita di Alfonso:

Lucrecia, vuestra grand fama / Non creyera si non viese;
/ Mas de que vi tan linda dama, / Vuestra fama parescio
rama / Que de un arbol se cayese; / Poruqe Dios quiso
mostrar / Flor nueva sobre las flores / Por todo el mundo
matar, / Y a vos solasalvar, / Purgatorio de amadores.

3) «Quanto il Re supera i nobili, quanto il Sole le stelle, così Lucrezia precede le ninfe campane».

Eppure di lei rimangono solo testimonianze scritte, non esistono raffigurazioni che la ritraggano. Abbastanza strano considerato che Lucrezia ha frequentato un re cultore delle arti e una delle corti più vivaci d'Europa! Persino Croce si arrende e scrive all'amico di non aver trovato alcuna descrizione fisica della donna, al di là degli «aggettivi soliti e le solite amplificazioni» (p. 31). Evidentemente non ha mai avuto sottomano una canzone del 1451 di Alfonso Galli. Possiamo immaginarla così: alta, occhi grandi e neri, capelli biondi raccolti in una treccia, fronte alta, carnagione chiara, naso dritto. Anche qui non mancano riferimenti mitologici e cristiani:

[...] Cum le sue mano ben ti fece Idio, / Che ne morì
d'invidia la natura / [...] Tanto suave el riso, / Che
placherebbe Cerber nel'inferno / Quando lo rege eterno
/ Mostrò per meraviglia el dolce riso, / Cantò osanna
tutto il paradiso. / Tu vederai, se miri inanzi al'alba /
Col tuo bel sguardo e cum la mente sana, / Piangere la
diana, / Però ch'è vinta de tua luce sancte [...].

Potrei continuare ancora ma preferisco concentrarmi su un capitolo di un romanzo di fine Ottocento che apre a un'originale forma di riscrittura, unica nel suo genere, in cui l'autore porta a compimento, sicuramente senza averne conoscenza, il percorso di metamorfosi di Lucrezia da *diva* a santa. Questo lavoro è contenuto nel romanzo di fine Ottocento, *Il Principe di Taranto* di Domenico Capece Tomacelli, duca di Monasterace. Vista la mancanza di studi specifici, ad esclusione di un'appendice generica sull'opera e compresa in un più ampio scritto di Claudia Corfiati dell'Università di Bari, mi riservo di approfondire la riscrittura successivamente,

approfittando di quest'occasione per accennare i miei studi sull'autore e l'opera inediti.

DOMENICO CAPECE TOMACELLI E *Il Principe di Taranto*

Del duca di Monasterace si hanno poche notizie, raccolte in un unico documento compilato da un erede, il figlio e avvocato Mario Capece Tomacelli Filomarino, marchese di Salice. Il testo menzionato è la *Raccolta di documenti nobiliari della famiglia Capece Tomacelli Filomarino*, da cui è possibile stilare un profilo biografico limitato ma sufficiente: la fonte analizzata attesta che la data di nascita risale al 18 Agosto 1813 nel comune di Altamura in provincia di Bari. I registri della Cancelleria annotano l'atto di nascita pochi giorni dopo, il 22 Agosto, quando l'Illustrissimo "signor Francesco Maria Perrelli" dichiara la nascita del figlio Domenico Gioacchino Andrea Camillo. Nel documento si fa riferimento alle origini nobili del padre Francesco Maria soltanto in calce e il funzionario utilizza una volta il cognome Perrelli, un'altra Tomacelli, non riportando mai il terzo cognome, Capece.

I dati relativi allo stato di marchesa della madre, Giustiniana Pérez, invece, erano stati comunicati e trascritti correttamente. Tali inesattezze, su cui lo stesso Francesco Maria sorvola, verranno colmate nel 1847 con una sentenza del tribunale civile di Trani su richiesta del duca, ormai trentatreenne, che evidentemente sentiva la necessità di correggere una serie di erronee incongruenze nel documento del suo atto di nascita perché destabilizzavano "il vero Stato Civile del richiedente".

A prova della nobiltà della famiglia, Domenico aveva accluso i documenti che attestavano la discendenza dalla

famiglia Capece Tomacelli Perrelli a partire dal Seicento. La raccolta di documenti realizzata dall'avvocato permette di abbozzare un profilo di suo padre: estimatore e conservatore di carte scritte che attestino lo status nobiliare della sua famiglia, preciso al limite del pedante nella corretta esecuzione e pubblicazione degli atti ufficiali e storici, così puntuale che il Tribunale di Trani intervenne, specificando che si trattava di aggiunte e non errori.

La passione per le carte e l'esattezza degli avvenimenti storici sono due elementi fondamentali, entrambi presenti nelle opere meritevoli di attenzione del duca di Monasterace: *Storia de' reami di Napoli e Sicilia: dal 1250 al 1303*, *Storia del Reame di Napoli dal 1458 al 1464*. Dal padre, Mario ha ereditato la passione per la storia della sua famiglia, infatti la *Raccolta* si conclude con un bellissimo albero genealogico che contempla tutti i rami della famiglia costituitasi nel 937 con il capostipite e console di Napoli, Giovanni. Su uno dei rami più alti è segnato il nome di Teresa Filomarino, duchessa Della Torre, nata il 12 Gennaio 1812 e sposa del duca di Monasterace l'11 Dicembre 1836. Dalla loro unione nacquero: Giovanna, Giustiniano, Mario, Giuseppe, Guglielmo e Tristano. Questo è quanto ci è dato di sapere su di lui. Le ultime informazioni disponibili riguardano il certificato di morte avvenuta a Napoli il 16 Gennaio 1895.

Con le notizie a disposizione è difficile stilare un profilo letterario dell'autore del *Principe di Taranto*: ho comunque cercato altre opere che portino la firma di Domenico Capece Tomacelli e realizzato una bibliografia, si spera il più corretta possibile. Indispensabile per questa operazione è stata la consultazione degli Opac di Firenze, Bari, Teramo e in particolare quello di Napoli, il più completo dei quattro. Dei 20 documenti scritti di cui abbiamo notizia, diciassette

sono presenti nel polo napoletano: quattro sono di argomento religioso, otto storici (tra cui cinque monografie), quattro opere letterarie, tre sono discorsi e uno di interesse artistico. Ed è proprio quest'ultimo un documento interessante poiché si tratta di un'opera che nel 1829 Pasquale Della Manica dedica al duca ancora sedicenne, *Prospetto di cinquanta copie di rami in contorni rappresentanti le migliori cose di cui è ricco il real Museo Borbonico; cioè statue in marmo, ed in bronzo; antichi dipinti di Pompei, e quadri della Real Galleria opera che l'autore Pasquale Della Manica offre al merito impareggiabile di Sua Eccellenza il signor D. Domenico Tomacelli duca di Monasterace*.

Data la giovane età si può ipotizzare uno scopo didattico celato dietro la rappresentazione di elementi decorativi. La prima pubblicazione di Domenico Capece Tomacelli risale al 1832: si tratta di *Rime eroico-sentimentali*, un genere che non avrà seguito tra i lavori di Tomacelli, se non si tiene conto della *Canzone Santa Cecilia* pubblicata in vecchiaia; Del 1837 è *Un anno di delitti o Francesco Toraldo* che segna l'inizio dell'attività letteraria; a ventisette anni firma la prima delle sue opere più conosciute, *Storia del Reame di Napoli dal 1458 al 1464* a cui segue nel 1846 la pubblicazione della *Storia de' Reami di Napoli e Sicilia dal 1250 al 1303*.

Dai titoli delle opere si evince una predilezione per le memorie biografiche, un genere che in alcuni casi permette di approfondire tutti gli eventi storici di maggior rilevanza relativi ad un secolo: è il caso del profilo di *Orazio Tomacelli. Cronaca del secolo XVI* o circoscritte essenzialmente alla vita di Riccardo Capece Tomacelli Filomarino. Altri profili sono relativi a personalità che vissero negli stessi anni del duca e che, con ogni probabilità, egli conosceva di persona: quello religioso del cardinale Sisto Riario Sforza (Napoli, 5 Dicembre 1810 – Ivi, 29 Settembre 1877), il militare Francesco Saverio

Anfora (Napoli, 24 Marzo 1833 – Corleto, 13 Giugno 1871) ed uno sul pittore Giuseppe Mancinelli (Napoli, 17 Marzo 1813 – Palazzolo di Castrocielo, 25 Maggio 1875). Anfora fu il più giovane ufficiale a difendere Gaeta dai piemontesi nel 1860 e insieme a Gaetano Nagle pubblicò un opuscolo di 133 pagine a cui prese parte anche Tomacelli con un'appendice conclusiva.

È un profilo artistico, invece, quello riservato a Mancinelli, pittore figurativo del genere storico-romantico alla corte dei Borboni di Napoli. Le memorie letterarie sono un omaggio per ricordarli, profili letterari che Tomacelli intesse successivamente alla loro morte. Con il pittore Mancinelli, però, c'è stata un'effettiva conoscenza dimostrabile da una collaborazione di tipo artistico: infatti il duca ha preso parte ad un progetto letterario del Mancinelli, *La SS.ma Vergine degli Angeli*. L'interesse artistico verso edifici di culto lo porta ad altre pubblicazioni ma il contributo più interessante rimane quello sulla cappella della Santissima Vergine Annunziata dei Santi Apostoli del maestro Francesco Borromini. Di tutt'altra natura sono i due lavori sulla città di Pozzuoli e realizzati a vent'anni di distanza l'uno dall'altro.

Estraneo al resto della bibliografia è un libretto teatrale, un genere a cui si avvicina in età avanzata. Non ho citato volutamente il romanzo in esame che fu pubblicata a Napoli nel 1874 e si inserisce appieno nel filone storico che ebbe grande fortuna intorno alla prima metà del XIX secolo. Quella che Tomacelli chiama "cronaca" è in realtà un assembramento di informazioni storiografiche cucite insieme su un tessuto narrativo che inizia proprio il giorno della morte del re Alfonso e continua fino al 1494 quando, nella fictio narrativa ideata dall'autore, muore Lucrezia. Un'originale mescolanza di vero e verisimile in cui si assiste a continui cambi di scena

inframmezzati da racconti di uomini d'arme, amori ed eremiti, nelle ultime pagine del suo romanzo ha scritto:

Ho svolto i fatti e le opere pertinenti alla vita del principe di Taranto, e con essi la storia del reame di Napoli dalla morte di re Alfonso di Aragona a quella del tristo suo figliuolo Ferrante, del quale ho messo innanzi agli occhi dei lettori la tirannide bestiale, le immani vendette, i costumi pieni di lascività, le vicende fortunate e fortunate, e il trionfo su' nemici multiplici; e a rincontro ho spostati i casi e le sventure di Giovanni d'Angiò duca di Lorena, realissimo cavaliere, probissimo capitano ed umanissimo principe. Isabella di Clermont reina di Napoli, Maria di Aragona duchessa di Amalfi e Lucrezia D'Alagno contessa della Rocca di Somma, mi hanno offerto di svolgere certi temi, aprir certe scene, colorir al vivo certi affetti, i quali mi hanno fatto spaziare in mille svariati accidenti da attirare l'attenzione e la curiosità di chi legge [...] (pp. 537 – 538).

I passi dedicati alle donne non sono da sottovalutare perché le figure femminili rappresentano un prolungamento della nobiltà d'intenti del principe di Taranto nel caso di Lucrezia e la lasciva corruzione di Ferrante che passa anche attraverso i capitoli dedicati a Eleonora di Aragona, figlia naturale di Alfonso come Ferrante e a quest'ultimo legata in un incestuoso adulterio. L'amore puro di Alfonso e Lucrezia, quello con cui ci avevano deliziato poeti e scrittori, trova il suo opposto nelle pagine del Tomacelli che non perde occasione per inorridire i lettori raccontando di un rapporto carnale e di intrighi, corruzione e bestialità di cui si macchiano Ferrante ed Eleonora. Vorrei dilungarmi ancora ma rischierei

di allontanarmi definitivamente perciò torno sui binari, proponendo il capitolo più interessante relativo alla nostra Lucrezia.

SINOSSI DEL XXV CAPITOLO

È il 1474 quando l'eremita, battezzato il "Serafino" degli anacoreti dalla popolazione locale, raggiunge il monte Gargano. Fin dall'inizio l'anacoreta sceglie di vivere lontano da ogni eco di mondanità, arroccato su un eremo cinto da una siepe di prunalbo e un rozzo cancello. Veste un saio con un cappuccio che copre gran parte del suo viso e ogni mattina, all'alba, raggiunge la basilica di Monte Sant'Angelo ancora chiusa e aspetta a ginocchioni l'apertura. Nel febbraio del 1478, di ritorno verso la sua abitazione, viene colto da una valanga di neve che scende dall'alto di una rupe distruggendo ogni cosa sul suo cammino e lo costringe a gettarsi in un torrente. Ripreso il sentiero, presta soccorso ad un uomo svenuto. È un provenzale in pellegrinaggio per espiare le colpe, in passato vicino alla causa angioina ed in particolare al principe di Taranto; un uomo curioso con lo strano presentimento di aver già conosciuto Serafino. Le loro strade si dividono e solo nel febbraio dell'anno successivo il pellegrino, che intanto aveva deciso di intraprendere la via del volontariato laico, ritrova il suo salvatore intento a pregare nella basilica. La tentazione di interrogarlo nuovamente non produce i risultati sperati ma viene interrotto da una voce di donna. All'udire urla e rumori di armi affrettano il passo, e Serafino, mostrando la croce, allontana quattro bravacci che inferivano con dei pugnali su un gruppo di pellegrini. L'anacoreta concede l'estrema unzione alla moribonda che si presenta come l'adultera Eleonora d'Aragona, giunta sul Gargano per concludere in preghiera i

suoi giorni. Dopo l'ultimo incontro, le strade del pellegrino e dell'eremita si dividono. Serafino muore durante un'estasi nel 1494. Lo stupore della gente viene destato dalla scoperta post mortem del corpo femminile, quello di Lucrezia D'Alagno, dentro l'abbondante saio dell'anacoreta.

LUCREZIA D'ALAGNO E LA SUA METAMORFOSI.

Introdurre un capitolo dedicato esclusivamente alla storia di Lucrezia non deve aver segnato un felice approdo nella stesura del romanzo visto che Tomacelli si concede una lunga dissertazione iniziale sulla città di Firenze, nuova Atene, e le sue meraviglie, tra cui il Palazzo Pitti e degli Uffizi di cui descrive quadri ed artisti, indugiando ora sulla maestria di Raffaello, ora sulla ridente campagna Toscana. Segue una complessa riflessione sull'amore per il bello inteso come «il vero e il santo» (p. 378) che costituisce la premessa alla grande *entrées en scène* di Lucrezia che egli appella «bellissima fra le belle» (p. 379). L'elogio imbastito su Lucrezia contiene anche la descrizione fisica della giovane diciassettenne; qui Tomacelli offre una rarità letteraria che costituisce, pur nella sua evidente immaginazione, il secondo profilo fisico della giovane. Con ogni probabilità non prende spunto dalla canzone del Galli ed elabora un suo ideale di figura femminile, aggiungendo via via una serie di particolari che l'avvicinano ad una figura mitica: una ninfa a metà strada fra Afrodite, Diana e Minerva. Così perfetta da essere inadatta alla vita sulla terra. Ma andiamo con ordine.

Dal ritratto del romanziere nel XX capitolo emerge una giovane fiera e pudica, una cavallerizza cultrice delle arti e

dalle ottime doti canore, una devota religiosa⁴. E se la buona stella non l'avesse assistita abbastanza, aggiungo che ricorda in tutto una ninfa dei boschi: mora, occhi grandi e neri, labbra carnose e carnagione chiara⁵. Una fanciulla che si avvicina alle arti maschili tanto quanto alle femminili, diventando, in occasione di giostre, la più abile tra i cavalieri, un'Amazzone che stordisce per la sua bellezza e infierisce con la sua spada⁶. Ed è proprio durante una giostra che incontra il suo primo amore,

4) «E tanta sovrana speciosità di sembianze e di forme, quasi era vinta da' pregi multiplicità dello spirito, ché la Lucrezia era ornata d'un educazione virtuosa e gentile [...] Delle lettere amene era istruitissima, ed i grandi poeti latini e italiani le erano familiari, avendo perizia somma ne' due linguaggi [...] Oltreché era assai esperta nel suonare l'arpa, e spesso la toccava con mano sì leggiara che dalle corde acute pareva n'uscisse la primavera [...] Né era manco abile cantatrice, e la sua voce candida pura e disciplinata metteva nell'animo tristezza dolore e compassione o magnanimità ed ardimento, a suo talento. [...] Sulla sua bocca o s'udiva l'inno amoroso della Vergine Santissima [...] o la canzone della guerra a memoria de' prodi che cambiarono la vita terrena colla gloria immortale [...]» (pp. 379 – 381).

5) «La sua statura s'avvantaggiava alquanto su quella della giovinette dell'età sua, e per sveltezza eleganza e morbidezza di contorni, piccolezza di cintura e finezza di mani e piedi, avea tanta nobiltà e perfezione che era un portento; il volto, nella rara correzione de' profili, nella soavità e leggiadria della bocca corallina co' denti bianchi come le perle, nella graziosità e gentilezza del naso, e più nella vivace serenità degli occhi dalle pupille nerissime, nella chiarezza luminosa del colorito leggermente incarnato e spesso acceso d'un vermiglio di grana lietissimo, per cui il candore del collo e della fronte spiccava di più delicata vaghezza, ne' capelli abbonantissimi morati e luccicanti come l'ebano con la drizzatura nel mezzo e i pendoni a onde attorcigliati sotto le orecchia e appuntati dietro la tempia, e nell'armonia dolcissima di tutte le parti, era pieno di tanta formosità e decoro che, come fu scritto e cantato ne' quattro reami di Napoli Sicilia Valenza e Aragona, non si trovava il simigliante» (pp.379 – 380) .

6) «[...] compiacevasi ancora vestire fogge virili, e, per di più, elmo corazza cosciali gambiere e scarpe di ferro, armar spada lancia e pugnale, e cavalcare destrieri animosi e di grande podere; e nelle pratiche degli schermitori riusciva valentissima, e cavalcava con tanta leggiadria agilità e artifizii, che i più esperti cavalieri non potevano starle a petto, correndo il dardo l'anello e le teste, intrecciando volteggiamenti rapidissimi e passi ristretti e corvette minute» (p. 382).

si perché Tomacelli posticipa l'incontro con Alfonso giusto di qualche anno. Sarebbe interessante sviluppare anche il concetto e la fenomenologia dell'innamoramento che in Lucrezia si modifica con l'età e le età degli sposi: dall'amore giovane e pieno di speranze con il nobile inglese Arturo Herbert fino ad arrivare a quello filiale che la spinge ad unirsi in matrimonio prima con Alfonso, poi con il principe di Taranto. Si tratta certo di una riscrittura perché la documentazione storica non fornisce indicazioni di un innamoramento precedente a quello di Alfonso, piuttosto certi pettegolezzi informano di intrallazzi che avrebbe avuto con uomini della corte pontificia. Le tre relazioni non troveranno mai il coronamento del matrimonio perché tutte saranno interrotte dalla scomparsa dello sposo. Almeno in questo, Tomacelli è rimasto fedele alla tradizione di Lucrezia, sposa vergine così come ricorda in un suo studio anche Diamante Marotta, citando Vittorio Gleijeses:

Non donna, perché non era sposata, non damigella, perché troppo grande era la sua potenza: madama era chiamata, come in Francia si usavano chiamare i reali, Lucrezia d'Alagno, la favorita di Alfonso, utriusque Siciliae rex (pp. 34-35).

Il triste destino che la lega ad Arturo Herbert⁷, ferito proprio dalla giovane durante una giostra, si arricchisce di un'altra esperienza luttuosa quando due anni dopo - siamo nel 1450 circa -, incontra re Alfonso che «per età poteva esserle due volte padre» (p. 388); ed infine si conclude con l'omicidio del vecchio principe di Taranto ad opera dei bravi di Ferrante la notte prima delle nozze, il 27 Dicembre 1473. Lucrezia, allora,

7) «[...] nobilissimo inglese figliuolo primogenito del conte di Pembroke, giovanetto di poco più di quattro lustri» (pp. 382- 383).

non è più giovane, avendo superato la soglia dei quarant'anni. È un destino malvagio che irrompe nella perfetta vita della *bellissima fra le belle*, tre colpi meschini di un fato che non si lascia ammaliare dalla sua bellezza e inferisce facendo deserto intono a lei che, per tutta la vita, aveva ricevuto l'attenzione di cavalieri, della corte e degli artisti:

La morte di Arturo spezzò il tuo cuore amante d'amore cocentissimo, quella di re Alfonso forse ti tolse di capo la corona reale e certamente vietò spandere attorno beneficenze ed essere compartecipe d'impresе magnanime, in fine l'ultima del principe di Taranto ti privò d'ogni asilo e protezione! Di poco più che trent'anni, nella luminosa splendidezza della beltà, invidiatissima per le molteplicità de' pregi e le grandi ricchezze, ti trovasti derelitta e senza difesa in faccia all'ira vigliacca ed alla cupidigia sozza del re bastardo [Ferrante, N.d.C.] (p. 391- 392).

Insomma, nel nostro immaginario la figura di Lucrezia si avvicina molto a quella mitologica di una dea e il merito va proprio alla descrizione compiuta nel XX capitolo da Tomacelli che ci consegna un personaggio assolutamente positivo e perfetto. In Lucrezia si concentrano le arti maschili e femminili, le abilità e le virtù, il sacro e il profano, racchiuse in quell'involucro che in tanti avevano già provato a descrivere in passato. Ma, nonostante questo, la bellezza è anche il suo limite perché proporzionale alla sua infelicità. Dopo l'Orsini volta per sempre le spalle alla dimensione terrena per abbracciare una visione nuova, in cui lei, Afrodite del XV secolo, lascia definitivamente il posto ad una pia e santa

devota della Madonna⁸. Sembrerebbe un finale quasi ovvio considerare le premesse del Tomacelli, eppure lo scrittore decide di sorprendere, nel penultimo capitolo, i suoi scrittori con una storia che lascia il segno, quella appunto di Serafino, la donna-anacoreta.

SERAFINO ALTER EGO DI LUCREZIA?

Assolutamente no, perché con il terzo lutto, Lucrezia trova definitivamente la sua strada. Non si tratta di un passaggio brusco, bensì di una metamorfosi ragionata da una sfera all'altra, terrestre e celeste, intersecate fra loro fin dall'adolescenza, «[...] la fanciulletta aveva accoppiato a una somma beltà i sensi più delicati di religione verso Dio e la Madre sua Purissima» (p. 379).

L'inquietudine lascia il posto ad una serena convivenza tra i due mondi soltanto quando raggiunge il monte Gargano, dove il saio dell'anonimato le permetterà di sperimentare un amore spirituale e totale con Dio. Lei che in vita era stata ammirata da re e imperatori⁹, sceglie di vivere in un eremo lontano dal villaggio; lei che aveva ricevuto possedimenti, titoli e gioielli, ha ceduto ogni bene materiale per apprezzare appieno i doni della natura; lei, infine, negherà la sua bellezza

8) «[...] restata sola nella sua stanza, si mise ginocchi Avanti una tela ove Maria Vergine Immacolata, circondata dagli Angeli più eletti, saliva al trono celeste [...] Lucrezia salutò la Signora dei cieli [...] le tornarono alla mente le caste gioie dell'età tenerella, e se le scaldò addentro quell'amor santo verso Maria Vergine per cui allora ogni di le confidava i suoi voti, i suoi desiderii, le sue pene, le sue speranze, i suoi timori, e erane ricambiata da' conforti della grazia, da' lumi del celeste conoscimento, dalle gioie de' santi amplessi» (p. 393).

9) In molti concordano nel ricordare la visita a Napoli dell'imperatore Federico III nel 1452. Avendo sposato una nipote di Alfonso, Eleonora di Portogallo, volle conoscere anche Lucrezia, la cui fama aveva sorvolato le Alpi.

a se stessa e al resto del mondo fino alla sua morte. Eppure quel saio non riesce a nascondere completamente i tratti gentili e così la gente del posto comincia a soprannominare l'eremita con il nome di Serafino che, guarda caso, è un nome parlante. Dalla radice ebraica "Saraf" cioè "ardente", indica non solo il più pio e bello degli anacoreti ma anche il più appassionato. Nell'ordine angelico i serafini occupano la sfera più alta e sono considerati i guardiani del trono di Dio, impegnati a cantare Inni in sua lode¹⁰.

Lucrezia, quindi, mutua un'altra delle caratteristiche di Afrodite: la passione, epurata però da tutti gli aspetti che la costringono nella dimensione umana e carnale. Anche l'iconologia ci viene incontro perché i Serafini nella simbologia cristiana hanno il volto coperto dalle ali, proprio come la nostra santa cristiana che preferisce velare il volto nascondendosi dentro il saio. Alla morte, nel 1494, lo spirito lascia il posto alla carne e di nuovo, per l'ultima volta, la bellezza di Lucrezia stupisce i fedeli presenti e si sparge la notizia che «il Serafino degli anacoreti, fosse una delicatissima donzella» (p. 533). Alla scoperta dell'identità del frate fa seguito un prodigio divino perché: «Il volto della morta si mantenne in sì lungo tempo

10) Isaia, 6, 1-7: «Nell'anno in cui morì il re Ozia, io vidi il Signore seduto su un trono alto ed elevato; i lembi del suo manto riempivano il tempio. Attorno a lui stavano dei serafini, ognuno aveva sei ali; con due si copriva la faccia, con due si copriva i piedi e con due volava. Proclamavano l'uno all'altro: «Santo, santo, santo è il Signore degli eserciti. Tutta la terra è piena della sua gloria». Vibravano gli stipiti delle porte alla voce di colui che gridava, mentre il tempio si riempiva di fumo. E io dissi: «Ohimè! Io sono perduto, perché un uomo dalle labbra impure io sono e in mezzo a un popolo dalle labbra impure io abito; eppure i miei occhi hanno visto il re, il Signore degli eserciti». Allora uno dei serafini volò verso di me; teneva in mano un carbone ardente che aveva preso con le molle dall'altare. Egli mi toccò la bocca e mi disse: «Ecco, questo ha toccato le tue labbra, perciò è scomparsa la tua iniquità e il tuo peccato è espiato».

sempre della stessa grazia e beltà, e parve di donna della più verde giovinezza » (p. 533).

È l'atto conclusivo della vita di Lucrezia, acclamata e in odore di beatificazione. Con la morte, la metamorfosi si è compiuta. La *diva* che aveva incantato la corte aragonese si era solo nascosta in un sacco di juta grezzo prima di chiudere il ciclo di una metamorfosi che l'ha innalzata ad Afrodite cristiana. È il capitolo che ha incamerato più immaginazione del necessario forse, ma rimane una riscrittura originale che consegna un finale tutto nuovo, innestandosi su una tradizione eremitica al femminile che trova un paio di documenti interessanti del XVII secolo.

Gabriele Tardio è tra i maggiori studiosi del fenomeno che avrebbe vissuto la sua età dell'oro fra XI e XV secolo. Dagli appunti gentilmente concessi si possono estrapolare due riflessioni: la prima è la consuetudine di alcune donne di rango nobile ad abbandonare temporaneamente o definitivamente la vita di corte per lunghi periodi meditativi; l'altra, riguarda evidenti documenti di prima e seconda mano che provano le audaci scelte spirituali. Proprio sul Gargano, nel triangolo compreso fra Monte Sant'Angelo, San Marco in Lamis e Stignano sono stati ritrovati due documenti che attestano l'eremitismo femminile nel XVII secolo: Fra Alberto e donna Geronima de Spinoza. Mentre di Geronima conosciamo la data di morte, il 28 Gennaio 1655 e il ritiro presso l'eremo di Sant'Elisabetta, di fra Alberto sappiamo che visse per quarant'anni nel silenzio assoluto e la vera identità del frate si scoprì soltanto il giorno della morte, il 15 Agosto 1676¹¹.

11) «Al reverendo padre e signore in Cristo, Salvatore rev.do guardiano del Convento di Santa Maria di Stignano dell'Ordine di san Francesco dell'osservanza. La paternità vostra non ignara affatto come coloro che uscivano dall'Egitto e si incamminavano verso la terra promessa dovessero percorrere la via regia senza de-

Negli ultimi decenni, i *women studies* e non solo, hanno

viare né a destra né a mancina. E stettero nel deserto quarant'anni per purificarsi e considerare la stoltezza e follia delle cose mondane. Così santi padri eremiti si rifugiavano nel deserto per meditare e per catarsi al grande giorno. Così fece la umile eremita che noi appellavamo fra Alberto. La serva di Dio non sappiamo con esattezza di donde fosse originaria. Nell'accoglienza della prova narrò che in un tempo di sua vita morì una nobildonna e fu portata alla chiesa per la sepoltura i canonici aprendo un sepolcro di chiesa, vi si scorre il cadavere di una sepolta, non ancora ridotta in polvere e orribile a vedersi. La serva di Dio a tale vista sentì un fremito per le ossa e così prese a ragionare: "Quella che lei era, io lo sono; quella che lei è, io sarò". Quella nobildonna era stata in vita assai avvenente. Osservando come la bellezza e l'avvenenza di lei si erano cangiate in fetore insopportabile e in putredine secondo le esigenze dell'umana condizione, la serva di Dio quasi accogliendo un avvertimento dal cielo, decise di mutare in meglio la propria vita. In seguito ebbe a narrare che in sogno veniva condotta a luoghi solitarie deserti che poi di persona, nella realtà trovò tali e quali gli erano stati mostrati. La serva di Dio decise dunque di ritirarsi nella solitudine, abbandonando del tutto la vanità del mondo. Uscita dalla città nel silenzio della notte, giunse sulla via dove non aveva a temere di essere ritrovata da parenti, con un cavallo guadagnò strada e arrivò a Roma dove visitò le grandi basiliche cristiane. E si ritirò nelle cime degli Abruzzi e tutta sola con straordinario fervore si mise a cercare i recessi più nascosti di quel luogo deserto. Il primo eremo dove prese dimora si trovava presso la plaia del castello di Pacentro e distava poche miglia da Sulmona. La famiglia non si diede pace e la cercò a lungo, tanto che un giorno dopo tre anni dalla sua fuga, furono prossimi alla grotta dove dimorava. In tale circostanza un Angelo santo la avvisò consigliandole di recarsi presso il monte Gargano per perfezionare la vocazione, promettendogli inoltre che quel luogo sarebbe stata la sua finale dimora. Giunta al Monte Gargano sotto mentite spoglie chiese al padre guardiano di dimorare in un eremo là disseminato. Non si presentò come femmina ma come maschio che voleva menare vita eremitica. Là dunque attendeva al digiuno e all'orazione con assiduità, avanzando ogni giorno di virtù in virtù. In quel tempo due religiosi romiti prudenti e saggi esaminarono la sua dottrina, ammirando non poco il suo tenore di vita così edificante e testimoniarono di aver trovato in lui molto più di quanto si era detto. Per sette volte al giorno meditava la passione di Gesù e versava non poche lacrime al pensiero delle piaghe del Signore. Recitava i Salmi e pregava con infinito amore la Madonna. Sedava i desideri del cuore e del corpo con la penitenza e con i cilizi, flagellando il suo corpo. Dopo la prova gli fu imposto il cingolo e la pazienza del francescano. Fece voto di perpetuo silenzio e solo nella confessione osava parlare. Visse quarant'anni presso il romitoricchio dell'Annunziata. Fra Guglielmo prefetto degli eremiti, venne a fargli visita e rabbrivì vedendo l'orribile

dato impulso a tutta una letteratura femminile, anche minore, che fa luce sulla carnalità delle mistiche e la spiritualità delle cortigiane e delle donne “perdute” in generale. A questo proposito, cito uno studio condotto da Loreta de Stasio sulla produzione teatrale di Dacia Maraini, “Il sacro nel profano”, in cui, riferendosi al testo di *suor Juana* (testo del 1979), religiosa per comodità e non per vocazione, divisa fra anima e corpo, cielo e terra, virtù e peccato, sottolinea proprio questo aspetto:

sor Juana è per antonomasia *tra* sacro e profano. Scegliendo il clauastro, sor Juana scelse non solo una forma di vita, ma un modo di essere, un modo per mettersi in relazione con se stessa e con gli altri, con la natura e con Dio (p. 7).

Lucrezia non sceglie di allontanarsi dal mondo per studiare, decide di rifugiarsi per nascondersi dalla sua immagine e coltivare la dimensione spirituale. Serafino non è

condizione in cui fra Alberto aveva vissuto tutti quegli anni in quelle grotte e si stupì di come avesse fatto a sopravvivere così a lungo in quelle condizioni. Fra Alberto il 15 agosto 1676 si recò a Stignano per l'ultima confessione e ricevere per l'ultima volta l'ostia santa, si congedò da tutti i monaci raccomandandosi alle loro preghiere. Per 40 anni fu come fiaccola ardente assidua nella preghiera costante e nella penitenza, mantenendosi candido come un giglio e puro come acqua cristallina, nascosta al mondo come un tesoro preziosissimo e di inestimabile valore. Gli altri eremiti non vedendo fra Alberto andare alla consueta Messa della domenica andarono al romitoricchio dell'Annunziata e trovarono fra Alberto con la croce fra le braccia ed il libro delle orazioni aperto sulle mani, lo sguardo levato al cielo come in estasi in tale atteggiamento un coro d'Angeli suonava e si rese palese il sereno transito dell'anima dolcissima di fra Alberto che dal gracile corpo volò tra le braccia di Dio. Nel portarlo a Sant'Agostino si accorsero che quel romito che chiamavano fra Alberto e che per quarant'anni aveva vissuto solitario all'Annunziata non era un maschio ma una femmina e che aveva celato le sue vere sembianze per poter vivere senza differenze tra maschio e femmina solo al cospetto di Dio»

un ponte tra i due mondi come suor Juana, non è l'alter ego di Lucrezia: Serafino è Lucrezia per naturale disposizione divina. In lei sacro e profano convivono nonostante le mortificazioni auto-inflitte al suo corpo. E Tomacelli non condanna Lucrezia per il suo aspetto, ma la consacra modello di santità esemplare, un'Afrodite cristiana da emulare per le abilità, per le virtù e nella preghiera.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

Capece Tomacelli, D., *Il Principe di Taranto*, Napoli, Sofra, 1874.

Capece Tomacelli, M., *Raccolta di documenti nobiliari della famiglia Capece Tomacelli Filomarino*, Napoli, De Bonis, 1896.

Croce, B. , *Lucrezia D'Alagno, Notizie storiche*, Giovinazzo, Tip. del R. Ospizio, 1885.

Croce, B., *Storie e leggende napoletane*, Milano, Adelphi, 1990.

De Stasio, L., *Espiritu y sensualidad en el teatro de Dacia Maraini: Representaciones de Sor Juana Inés de la Cruz y de su escritura in De lo sagrado y lo profano: Mujeres traslentre/sin fronteras*, Sevilla, Arcibel, 2009.

Falco, A., *Canti per Lucrezia D'Alagno, l'amante vergine di Alfonso D'Aragona*, Bari, Giuseppe Laterza, 2001.

Marotta, D., *Lucrezia D'Alagno, Frammenti di storia del XV secolo*, [Napoli], Ferraro, 1993.

Tardio, G., *Vite di eremiti solitari nel Gargano occidentale*, San Marco in Lamis, SMiL, 2007.

Tardio, G., *Donne eremite, bizzoche e monache di casa nel Gargano occidentale*, San Marco in Lamis, SMiL, 2007.

NIKI DE SAINT PHALLE
NANA: UNA NUOVA ERA MATRIARCALE

Federica Picelli
Università di Siviglia

HON, LA GRANDE DEA

Stoccolma, Moderna Museet. Era l'anno 1966 quando "Hon" ("Lei" in svedese) si materializzò davanti agli occhi di più di 100.000 visitatori. Adagiata sul suolo, con i suoi quasi 29 metri di lunghezza e 6 di altezza, giaceva supina con le ginocchia piegate e le gambe divaricate, nella posizione tipica delle partorienti. Il suo ventre prominente impediva, a primo impatto, la vista del capo, piccolo, rispetto al resto del corpo, e tondo. Fasce di colore brillante cingevano il suo corpo, sottolineandone la voluttuosità, ed elementi pittorici decorativi arricchivano l'intera, sgargiante, superficie plastica.

Fu Pontus Hulten, direttore del Museo, che propose a Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely e Per Olof Ultvedt di collaborare per la realizzazione di diverse sculture da collocarsi all'interno della grande sala d'entrata dello stesso. Le Nana di grandi dimensioni che in quel periodo Niki de Saint Phalle produceva entusiasmarono i suoi compagni di lavoro, tanto che, al momento dell'elezione dei soggetti da comporre, i tre, con l'approvazione del direttore, decisero di creare un'unica enorme scultura, anzi un'unica enorme Nana che racchiudesse nel suo interno altre sculture ed installazioni¹. Fu così che venne concepita "Hon". Ma "Hon", per i suoi ideatori e per Niki soprattutto, non era solo una enorme scultura. Durante i suoi viaggi giovanili Niki aveva visitato diverse cattedrali

1) <http://web.tiscalinet.it/nouveaurealisme/scritti/saintphalle4.htm>

europee ed era rimasta enormemente affascinata dal concetto di cattedrale come luogo costruito in nome di un ideale collettivo. La cattedrale come spazio dove gli individui vengono accolti, dove possono entrare in devoto contatto con l'entità in cui credono e che gli ha donato la vita. Riallacciandosi a questo concetto, ecco allora che decise di attribuire a questa gigantessa partoriente, oltre al nome "Lei", cioè l'emblema, l'essenza dell'universale femminile, un ulteriore titolo ossia quello di Cattedrale. Così la sua ideatrice parlò di Hon: "...è una fabbrica, una balena, l'arca di Noè, mamma..."². "Hon" dunque come una creatura che accoglie, una dea terrena, un'immagine a tutto tondo della fertilità, la madre simbolica di tutti gli uomini, inclusi coloro presenti dinanzi a lei, dentro di lei. Dentro di lei perché "Hon" era stata concepita per essere attraversata, perché chiunque potesse accedere al suo interno. E in che modo avveniva l'accesso? Seguendo a ritroso il cammino che in origine porta l'individuo verso l'esterno, ossia attraverso la vagina. Ironicamente di lei fu detto che si trattava della più grande puttana del mondo poiché era riuscita ad accogliere dentro di sé più di 100.000 visitatori in soli tre mesi³.

Entrare in Hon era un'esperienza conoscitiva e sensoriale, che permetteva di divertirsi e meravigliarsi. Accolto da hostess, lo spettatore, varcando le soglie della "cattedrale", si trovava immerso in uno scintillante microcosmo. Aveva la possibilità di vagare in esso, spostandosi liberamente da un ambiente all'altro. Una musica di fondo lo accompagnava durante l'esplorazione. Un planetario all'interno del seno sinistro, un milk bar ed una avanguardistica macchina per distruggere le bottiglie usate in quello destro. All'interno di un braccio un

2) Fabre 2004:304

3) Kempler 2003:12

cinema, con 12 posti a sedere, dove veniva proiettato uno dei primi film, della durata di 15 minuti, interpretati dall'attrice svedese Greta Garbo. Una gamba accoglieva una galleria di dipinti falsi e in un ginocchio era collocata una "panchina degli innamorati", collegata alla quale dei microfoni catturavano le "parole d'amore", diffondendole poi in altre parti della scultura. C'erano inoltre un acquario, uno scivolo, alcune macchine fantasmagoriche, come un cervello in legno motorizzato all'interno della testa, una cabina telefonica per mantenere i contatti con il mondo esterno. Attraverso una scala, infine, si poteva giungere fino al culmine della struttura, la pancia di "Hon", ed ammirare i visitatori che entravano ed uscivano dal suo corpo. Tutto questo senza alcun intento pornografico. Lo ricorda anche il monito impresso sulla coscia della grande dea, che riprende il motto dell'ordine inglese della Giarrettiera, diventato di uso comune tra i francesi, e che permette a Niki di fare un gioco di parole col nome di Hon: "Honi soit qui mal y pense"⁴, ovvero "Vergogna a colui che pensa male".

Hon rappresenta l'imponente affermazione del mondo femminile delle Nana. Rappresenta anche l'affermazione di Niki di Saint Phalle come artista donna capace di produrre scultura in scala monumentale, ambito da sempre riservato ai soli uomini. "Hon" fu il suo punto di partenza e, fino alla sua morte, avvenuta nel 2002, continuò a produrre opere monumentali, soprattutto destinate a spazi pubblici. Il Giardino dei Tarocchi, costruito in Italia sui pendii di una collina toscana nei pressi di Capalbio, ne rappresenta la massima espressione. Qui scultura, architettura e pittura si fondono in un'unica, scintillante, opera d'arte totale. Il mito e la simbologia ispirarono la sua costruzione che, a partire

4) <http://www.treccani.it/vocabolario/honni-soit-qui-mal-y-pense/>

dal 1979, occupò Niki per più di vent'anni. Ancora oggi, attraversando il giardino, lo spettatore può sentirsi accolto in un mondo pulsante di vita, vita gioiosa e allo stesso tempo misteriosa, il cui destino è regolato dal bizzarro volere del fato.

CHI È NANA?

Dopo aver parlato di Hon come la più grande delle Nana, bisogna capire chi è Nana e come nasce, da quale mondo arriva questa creatura. La nascita delle prime Nana a tutto tondo è legata indissolubilmente ad un'altra nascita. I primi esemplari presero forma nell'anno 1965. Niki in quel periodo si trovava negli Stati Uniti, a Southampton. Era ospite di una coppia di amici, il pittore Larry Rivers e la giovane moglie Clarice. Quest'ultima era incinta. Fu proprio l'immagine della delicata rotondità del corpo dell'amica che ispirò l'ideazione della tribù di Nana. Inizialmente si trattava di sculture rappresentanti abbondanti corpi di donna di dimensioni reali (in realtà dimensioni piuttosto contenute rispetto a quelle delle successive sculture). Nessuna fisionomia rappresentata, solo l'accentuazione esagerata dei tratti di un corpo inequivocabilmente femminile. Il materiale impiegato per le prime costruzioni era vario: carta pesta, lana e ritagli di tessuto, una sorta di patchwork. Successivamente Niki inizierà a sperimentare l'uso del poliestere, nuovo materiale plastico dalla resa eccellente ma capace di sprigionare fumi tossici che danneggeranno irrimediabilmente i suoi polmoni. I colori erano tenui e delicati, con una prevalenza di tinte pastello. Anche per ciò che riguarda la scelta dei colori nelle Nana in poliestere ci sarà un cambio. Verranno infatti impiegati colori molto decisi, brillanti, carichi. Molto interessanti erano le

loro pose, che, nonostante la corpulenza, non esprimevano pesantezza, staticità. Al contrario comunicavano dinamicità, racchiudendo in sé un'idea di movimento. Questa stessa caratteristica accomunerà tutte le Nana, diventando il loro tratto distintivo. E cosa dire a proposito della scelta del nome? Manet intitolò Nana il ritratto che fece ad una soubrette che posò per lui in *deshabillé* nel 1877. Nana si chiama la bella e sensuale prostituta appartenente al *demi-monde* parigino protagonista del romanzo di Zola. La parola Nana nel gergo francese contemporaneo è un termine con una connotazione piuttosto sensuale: designa in modo informale una ragazza, una ragazza piacente, con una certa carica erotica e con un potere ammaliante. Nana però è anche la ripetizione di un suono presente in tante allegre cantilene dei bimbi. Per Niki de Saint Phalle il significato di Nana proveniva della fusione di tutte queste idee: prima di tutto, espressione di femminilità, dell'essere donna, donna dalle forme piene, rubiconda, gioiosa e, come i bimbi, spensierata. Donna libera. Libera di muoversi nello spazio, di mostrarsi (contrariamente alla morale imperante secondo la quale il corpo doveva generare vergogna come pure, o forse più, l'esibirlo), di vivere la propria sessualità e, non a caso, si "farà ammirare" in spazi pubblici oltre che privati. Nana come l'incarnazione di una squillante opposizione ai valori dominanti del tempo, secondo i quali la donna era prevalentemente un oggetto sessuale, spesso un individuo decerebrato, votata all'osservanza dei ruoli di progenitrice, di moglie perfetta e silenziosa custode del focolare. Donna che viveva in penombra, scarsamente illuminata dal riflesso della luce proveniente dal mondo maschile, privata della possibilità di esprimersi, incatenata dalle convenzioni sociali. Nana era l'esatto contrario di questo ingiusto e imposto ideale di donna. Come allora, ancora oggi

è dotata di una propria forte individualità che esprime in maniera chiassosa. È colore, è forma, è materia. È affermazione dell'universo femminile, dove la maternità non è imposizione, piuttosto è affermazione. Innegabilmente Nana nelle sue forme ricorda la Venere di Willendorf, statuetta di 11 cm di altezza, emblema di una società matriarcale del paleolitico. Sorprendente il fatto che Niki non conoscesse l'esistenza di quella scultura primitiva: "quando vidi l'immagine di questa venere ne rimasi affascinata. I sogni inconsci della gente che viveva più di trentamila anni fa erano identici ai miei"⁵. Nana dunque è una fertile dea gioiosa, che con la sua mole si fa spazio all'interno di un mondo androcentrico. È colei che conduce una ribellione pacifica e allo stesso tempo vorticoso contro i vuoti stereotipi maschilisti, contro le norme imposte da una società fortemente patriarcale. Così nasce Nana, come una presa di posizione beffarda, quasi satirica.

Affermò il critico d'arte Pierre Restiny a proposito di Niki de Saint Phalle e le sue allegre creature: "è la principessa di una tribù, la dea madre di voluttuose colorate figure"⁶. Sembra quasi che Niki e la sua arte si compenetrino fino a fondersi in un'unica entità.

Non si può, però, comprendere appieno il valore di Nana se non si rivolge l'attenzione verso i precedenti lavori di Niki de Saint Phalle. È necessario, dunque, prendere in considerazione alcune di quelle opere che tanto profondamente ed intimamente sono legate a dolorosi episodi della sua vita. Nana infatti è il risultato di un lungo e, dal punto di vista emotivo, tormentato cammino verso la scoperta di un personale equilibrio e l'esito di una pacificazione interiore dell'artista.

5) Descargues, de Saint Phalle, Schulz-Hoffmann 2003:12

6) Krempel 2003:11

VITA E OPERE, OPERE PER SOPRAVVIVERE

Catherine Marie-Agnès de Saint Phalle, in arte Niki de Saint Phalle, nasce in Francia nel 1930. La madre è un'attrice americana e il padre è un nobile, cattolico ortodosso, ricco uomo d'affari francese. La condizione economica della famiglia cambia nel momento in cui il padre perde tutti i propri averi. Marie-Agnès spende i primi anni della sua vita in Francia, con la famiglia paterna. Successivamente si ricongiunge con i genitori che vivono negli States, dove inizia la sua educazione. Una rigida educazione cattolica. Niki è il nome che gli danno i compagni di scuola ed è il nome che sceglie di mantenere per tutto il resto della vita. La sua esistenza è destinata a cambiare nell'estate del 1942. Una toccante e nel contempo disperata lettera indirizzata negli anni novanta alla ormai adulta figlia Laura è la cruda testimonianza dell'orribile e nefando evento: “ ... La morale era ovunque nella nostra casa ed era soffocante come un onda di calore ... La stessa estate mio padre -aveva 35 anni- fece scivolare la sua mano nelle mie mutande ,esattamente come uno di quegli uomini vecchi che palpeggiano le ragazzine al cinema... Ci furono molte altre scene dello stesso tipo quell'estate ... Ha distrutto la mia fiducia nell'umanità... All'età di undici anni mi sentii rifiutata dalla società. Quel PADRE che io amavo tanto era diventato una figura da odiare. Il mondo mi aveva mostrato la sua ipocrisia ... L'estate dei serpenti fu l'estate in cui mio Padre- il Banchiere, l'Aristocratico- infilò il suo sesso nella mia bocca ...”⁷. Gli anni seguenti vedono crescere una giovane che sceglie il silenzio, prima, per non soccombere, poi, come unico strumento di ribellione. In seguito a gesti ritenuti sconvenienti

7) Huijts, Steenstra, de Saint Phalle 2011: 147-148

(come ad esempio il disegnare delle rosse foglie di fico per coprire i genitali delle statue marmoree collocate all'ingresso del collegio che frequenta), viene espulsa da diverse istituzioni scolastiche, additata come elemento da correggere all'interno di un ospedale psichiatrico. All'età di 18 anni lascia la casa paterna per andarsene con l'altrettanto giovane compagno, Harry Mathews, con il quale, spinta dalla pressione della famiglia, si sposa dopo poco. Nel 1951 nasce la primogenita Laura. I giovani coniugi amano viaggiare, fare esperienze del mondo. Attraversano il sud della Francia, la Spagna e l'Italia. Per Niki inizia la meravigliosa scoperta di diverse realtà artistiche, ognuna delle quali lascia un segno nella costruzione della sua personale visione e interpretazione dell'arte.

L'anno 1953 è un anno cruciale per Niki. Un grave esaurimento nervoso la costringe in una casa di cura psichiatrica, dove viene sottoposta a pesanti trattamenti farmacologici e ad elettroshock. Il peso del silenzio mantenuto per tutti quegli anni, il ricordo sempre vivo della devastante esperienza dell'abuso subito dal padre soni i mostri contro i quali deve combattere. Durante il ricovero le sue armi divengono così, oltre ad un risvegliato anelito vitale, pennelli e colori. Creare è un gesto salvifico ed ha un valore catartico: "... Era il mio destino. In altri tempi sarei stata rinchiusa per sempre in un manicomio... Abbracciai l'arte come la mia salvezza e la mia necessità..."⁸. Una volta terminata l'ospedalizzazione, Niki e il marito si trasferiscono a Parigi. Qui avviene l'incontro con Hugh Weiss, pittore americano che diviene suo mentore. Questi la sostiene e la incoraggia ad esprimersi liberamente, senza alcuna limitazione, avvalorando la sua formazione da autodidatta. Continuano i viaggi in Europa e le scoperte delle

8) Krempel 2003:5

opere e dei personaggi del mondo dell'arte contemporaneo. Nel 1955 nasce il secondo figlio, Philip . Risale all'anno successivo l'incontro con l'artista svizzero Jean Tinguely, figura che ricoprirà un ruolo fondamentale tanto per la vita artistica che per quella privata di Niki. Nel 1960, infatti, esauritasi la relazione con il marito, ormai raggiunta la consapevolezza della propria totale devozione per l'arte, si trasferisce con lui nello studio di Impasse Ronsin dove inizia la sua intensa e da quel momento inarrestabile produzione artistica. A proposito di quell'anno, racconta di sé: “ Nel 1960 ero una giovane donna arrabbiata. Ero arrabbiata con gli uomini, con il loro potere. Sentivo che mi avevano sottratto quella libertà che avevo bisogno di sviluppare individualmente. Volevo conquistare il loro mondo ... Ero arrabbiata con i miei genitori perché sentivo che mi avevano cresciuta per il mercato del matrimonio. Volevo dimostrare loro che ero qualcuno, che esistevo, che la mia propria voce, il mio grido di protesta era importante per me come donna ...”⁹. Credo che queste parole siano un aiuto fondamentale per “leggere” tutti i lavori così carico di aggressività, di violenza espressiva, di immagini macabre che in quegli anni Niki concretizza, utilizzando diverse tecniche e diversi materiali. E per capire anche, come ho ricordato precedentemente, come tali lavori rappresentino una tappa nel percorso che condurrà alla nascita di Nana. I lavori citati sono degli assemblaggi di materiale vario su supporto di legno e ricoperti di gesso, contenenti nel loro interno dei sacchetti di colore. Tali assemblaggi sono i bersagli concreti contro i quali sfoga la sua rabbia. Indossando una tuta di bianca candida, come se fosse una vestale, imbraccia un fucile, strumento il cui uso da sempre era associato al cosiddetto sesso forte, e spara

9) Szöke, Hoffer 2012:26

contro i suoi stessi dipinti (o meglio, combine painting perché unione di scultura e pittura), invitando chiunque a farlo. Il colore fuoriesce a fiotti dai buchi fatti dai proiettili. Proprio come il sangue da un corpo martoriato dalle fucilate. È un atto di violenza. È un martirio dove le vittime sono i suoi stessi lavori. È un rituale liberatorio. Si tratta di una forma tutta personale di ribellione contro una società dominata dal potere maschile, incatenata da false morali religiose. Ma non solo. Bisogna ricordare che in quegli anni la Francia era la responsabile della sanguinosa lotta che l'Algeria stava conducendo per ottenere la propria indipendenza. Niki, come molti altri suoi contemporanei impegnati anche sul fronte politico, vuole esprimere attraverso questa performance anche la sua indignazione contro tale ingiustizia: “...Ho sparato al mio Papà, a tutti gli uomini, uomini piccoli, uomini alti, grandi, grassi, mio fratello, la società, la chiesa, la scuola del convento, la mia famiglia, mia madre, tutti gli uomini, Papà, me stessa... il dipinto sta urlando, il dipinto è morto. Ho ucciso il dipinto. È rinato. Una guerra senza vittime.”¹⁰ Una delle opere più significative tra i “Tirs”, o “Shooting paintings” è “King-Kong Altar”. Si tratta di una tavola lunga all'incirca sei metri divisa idealmente in tre parti. Da una parte si vedono una coppia di sposi, una donna che partorisce, dei bimbi che giocano. Dall'altra dei grattacieli, dei missili che piombano dall'alto, dei ragni giganti che dal basso sembrano insinuarsi nello spazio pittorico. Nel centro, il cuore dell'opera, vicino ad una bandiera americana, si erge il mostro che si dirige con le fauci spalancate verso i palazzi lasciando alle sue spalle una chiesa. Un sole con la maschera della morte sembra illuminare l'intera, paurosa scena. In questo “Altare” sono raffigurate

10) Descargues, de Saint Phalle, Schulz-Hoffmann 2003:10-11

tutte le ossessioni racchiuse nella sua anima. Infatti, appaiono in rilievo e ben delineati i simboli che rappresentano le sue paure giovanili e attuali (il mostro contro il quale ha dovuto per anni combattere ossia l'abuso subito, la maschera di ipocrisia che nasconde le verità, l'incapacità della società di affrontare situazioni controverse in maniera pacifica, il timore di una guerra totale), quelli che rappresentano le convenzioni sociali che per anni hanno intrappolato la sua libertà (l'obbligo del matrimonio, il conformismo borghese, l'obbligo dell'educazione religiosa) e delle quali vuole ora rumorosamente disfarsi.

A partire dal 1963, assumendo una posizione fortemente femminista, la denuncia e il rifiuto nei confronti dei ruoli femminili imposti prende forma anche attraverso la realizzazione di una serie di sculture il cui soggetto sono spose, donne partorienti, streghe, madri che divorano i propri figli. Niki Utilizza materiali di scarto, lane, oggetti di plastica di varie dimensioni tra cui pezzi di bambole, fiori, insetti e animali giocattolo, utensili da cucina. I risultati sono sinistre creature, immobili, paralizzate dalla sottomissione imposta dal ruolo che sono obbligate a ricoprire. Altre, già annientate e uccise dalla morsa degli stereotipi borghesi, si convertono in mostri orribili divorati da insetti e a loro volta divoranti ogni creatura, comprese le proprie.

Dopo questi primi anni di sfogo irrefrenabile Niki sente esaurirsi la necessità di esternare violentemente, con aggressività e per mezzo di feroci immagini la propria rabbia. L'arte ha realizzato la propria funzione terapeutica. Rimane comunque una combattente, ma la sua lotta continua, assumendo altri toni. È terminato il tempo della distruzione. Ora è il momento dell'affermazione. E il popolo di Nana, è il gioioso, allegro, testimone di questa rinnovata ribellione.

UNA BREVE RIFLESSIONE

Credo che Niki da Saint Phalle sia stata una personalità geniale. Ancor più credo che la sua sensibilità puramente femminile sia stata un valore fondamentale nel processo attraverso il quale si è forgiare la sua profonda essenza creativa.

Amo ogni sua forma espressiva perché ciascuna, ogni volta, è capace di far nascere in me un'emozione forte. Nana, in particolare , da buona dea madre, mi ha donato i semi dell'allegria...

A chiusura di questo intervento mi sembrano opportune le seguenti parole di Niki: "Chiamai la mia prima esibizione delle Nana " Nana Power". Per me erano i simboli di una gioiosa donna liberata. Oggi, dopo quasi 20 anni, le vedo sotto una luce differente. Le vedo come le precorritrici di una nuova era matriarcale, che è nella mia mente la sola risposta..."¹¹

11) Szöke ., Hoffer 2010:28

BIBLIOGRAFIA

- Alvarez González, M., Bartolena, S., *Donne, I Dizionari Dell'Arte*, Milano, Mondadori Electa S.p.A, 2009, pp.
- Bierdermann, H., *Simboli*, Le Garzantine, Cernusco s/N. (Milano), Garzanti Libri S.p.A., 1999.
- Bishop V., *Contemporary French Art 1, Eleven Studies, Faux Titre, volume 317*, Amsterdam- New York, Edition Rodopi B.V, 2008, pp. 21-33.
- Grassi, L., Pepe M., *Dizionario d'arte*, Torino, Utet Libreria, 2009.
- Huijts S., Steenstra S.G., De Saint Phalle N., *Niki de Saint Phalle: outside-in*, Heerlen, Schunck, 2011.
- Szöke A., Hoffer A. a cura di, *Niki de Saint Phalle: im Garten der Fantasie = in the garden of fantasy (21.05.2010-26.09.2010)*, Klosterneuburg; Wien, Edition Sammlung Essl, 2010
- Groom S., a cura di, *Niki de Saint Phalle (1 February – 5 May 2008)*, London, Tate Publishing, 2008.
- Fabre G. a cura di, *La dona: metamorfosi de la modernitat (26 novembre 2004-6 febrer 2005)*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 2004, pp. 304-310.
- De Saint Phalle N., *Niki de Saint Phalle: catalogue raisonné: 1949 - 2000. Volume 1, Peintures, tirs, assemblages, reliefs, 1949 - 2000 = Paintings, tirs, assemblages, reliefs, 1949 - 2000 = Malerei, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949 - 2000.*, Lausanne, Sylvio Acatos Editions Acatos, 2001.
- Descargeus P., De Saint -Phalle N., Schulz -Hoffmann C., *Niki de Saint Phalle: my art my dreams* Munich, London Prestel, 2003.
- Fricke C., Honnef K., Rhurberg K., Schneckenburger M., *Art of the 20th Century, vol II*, Köln, Taschen, 2005, pp. 518-522.

Krempel U. a cura di., *Die Geburt der Nanas: die kunst der Niki de Saint Phalle in den 1960er Jahren (24 Aug. - 2 Nov. 2003)*, Hanover , Sprengel Museum, 2003.

WEBGRAFIA

Asbery J., *Niki de Saint- Phalle (1962)* , <http://web.tiscalinet.it/nouveaurealisme/scritti/saintphalle1.htm>

Asbery J., *Niki de Saint –Phalle , La Hon*, <http://web.tiscalinet.it/nouveaurealisme/scritti/saintphalle4.htm>

De Venere L., *Niki de Saint –Phalle: Quando l'intimo si fa lucido*, 6 novembre 2009 <http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2009/11/Niki-de-Saint-Phalle.shtml>

Radford R. , *Niki de Saint Phalle , Nice*, July 2002 The Burlington Magazine Publications Ltd., <http://www.jstor.org/stable/889626>

Hegarty P., *Niki de Saint Phalle*, from “ France and the Americas: Culture, Politics and History” , 2005, http://www.credoreference.com/entry/abcframrle/saint_phalle_niki_de_catherine_marie_agn%C3%A8_de_saint_phalle_1930_2002

Santocito E., *Le dee primordiali di Niki de Saint Phalle in Svezia senza Jean Tinguely* 18 giugno 2012, <http://www.artsblog.it/post/10835/le-dee-primordiali-di-niki-de-saint-phalle-in-svezia-senza-jean-tinguely>

La scatola magica di Niki de Saint Phalle, 20 giugno 2010 <http://www.equilibriarte.net/site/elidem/blog/la-scatola-magica-di-nikki-di-saint-phalle>

Il Giardino dei tarocchi, <http://www.nikidesaintphalle.com/>
Public works, life and work, <http://nikidesaintphalle.org/>

Motto dell'ordine della Giarrettiera, <http://www.treccani.it/vocabolario/honni-soit-qui-mal-y-pense/>

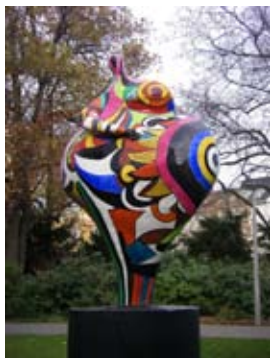
APPENDICE



Hon



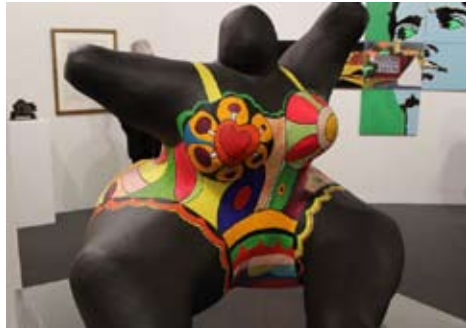
Il Giardino dei Tarocchi



Gwendolyn



Le Tre Grazie



Nana Assise



King Kong Altar



L'accouchement rose

INQUISIZIONE E LINGUAGGI SIMBOLICI SUBALTERNI: IL CASO DI JULIA CARTA

Tomasino Pinna
Università di Sassari

In un convegno che intende valorizzare le voci femminili che, protagoniste della storia, hanno espresso eccellenza come scrittrici, pittrici, direttrici d'orchestra, filosofe: insomma, esponenti dell'alta cultura, ho scelto di parlare di una donna, Julia Carta, che era analfabeta, non solo perché ne conosco a fondo la vicenda, avendo scoperto (nell'*Archivo Histórico Nacional* di Madrid) e studiato gli atti processuali che la riguardano, e che la vedono condannata, alla fine del '500, per reati attinenti alla sfera della «stregoneria» dal tribunale dell'Inquisizione spagnola operante in Sardegna¹, ma anche perché mi è tornato alla mente quanto, ormai molti anni fa, leggevo all'inizio di un bellissimo e altrettanto fortunato libro di Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, sulle disavventure di un umile mugnaio friulano messo a morte dall'Inquisizione. Rifacendosi a una poesia di Bertold Brecht, rievocava le «Domande di un lettore operaio» che chiedeva: «Chi costruì Tebe dalle Sette Porte? /Dentro i libri ci sono i nomi dei re. /I re hanno trascinato quei blocchi di pietra?»². «Le fonti –

1) AHN, Madrid, fondo *Inquisición*, legajo 1628, fasc. 21. La trascrizione, la traduzione del documento e l'analisi del processo in Pinna 2000. Nelle citazioni del manoscritto si indicherà il numero del foglio o dei fogli (f, ff) con la precisazione *recto* (r) o *versus* (v).

2) Tebe dalle Sette Porte, chi la costruì?/ Ci sono i nomi dei re, dentro i libri./ Son stati i re a strascicarli, quei blocchi di pietra?/ Babilonia distrutta tante volte,/ chi altrettante la riedificò? In quali case/ di Lima lucente d'oro abitavano i costruttori?/ Dove andarono, la sera che fu terminata la Grande Muraglia/ i muratori? Roma la grande/ è piena d'archi di trionfo. Su chi/ trionfarono i Cesari? La celebrata

osserva Ginzburg – non ci dicono niente di quegli anonimi muratori: ma la domanda conserva tutto il suo peso»³. La ricerca storiografica, dunque, intesa, ormai da tempo, non solo come rievocazione delle «gesta dei re», ma come luogo in cui devono trovare posto e cittadinanza anche gli ultimi, gli scartati, gli ignorati. Gramscianamente, i «subalterni».

Julia Carta è per molti aspetti l'equivalente dei muratori di Tebe, perché ha contribuito – assieme a tante altre donne depositarie come lei di un sistema di saperi e di competenze – a costruire e a mantenere in piedi le mura e gli argini protettivi dell'edificio culturale della società sarda del tempo. A differenza dei muratori di Tebe, però, dopo quattrocento anni, come è avvenuto per il mugnaio friulano Menocchio, dai documenti è emersa la sua voce, seppure mediata da quella del potere che l'ha giudicata e condannata. Ma noi abbiamo oggi gli strumenti per filtrare la sua voce ed epurarla dalle sovrastrutture e dalle incrostazioni ideologiche del potere che ce ne ha trasmesso la testimonianza.

1. IL PROCESSO, I REATI, I DISLIVELLI

Julia era stata denunciata dal commissario dell'Inquisizione Baltassar Serra y Manca, che era anche (come spesso accadeva) il parroco del paese, Siligo, in cui abitava

Bisanzio/ aveva solo palazzi per i suoi abitanti? Anche nella favolosa Atlantide/ la notte che il mare li inghiottì, affogarono urlando/ aiuto ai loro schiavi. / Il giovane Alessandro conquistò l'India,/ Da solo?/ Cesare sconfisse i Galli./ Non aveva con sé nemmeno un cuoco?/ Filippo di Spagna pianse, quando la flotta/ gli fu affondata. Nessun altro pianse?/ Federico II vinse la guerra dei Sette Anni. Chi,/ oltre a lui, l'ha vinta?/ Una vittoria ogni pagina,/ Chi cucinò la cena della vittoria?/ Ogni dieci anni un grand'uomo./ Chi ne pagò le spese?/ Quante vicende,/ tante domande (Brecht 1976, trad. di Franco Fortini).

3) Ginzburg 1976: XI.

ormai da dieci anni, essendovisi trasferita da un villaggio vicino (Mores, di cui era nativa) per avervi sposato un vedovo. Ebbe dal matrimonio sette figli: tutti morti, eccetto l'ultimo, che ancora allattava al momento dell'arresto, nell'ottobre del 1596, quando, sulla base di quanto dichiarato nel primo interrogatorio, in cui indica la sua età con approssimazione (*poco más o menos*, che è formula frequentemente usata nei documenti inquisitoriali al momento in cui l'inquisito dichiara l'età), aveva 34-35 anni, *según le dezía su madre* (f 32r).

I reati di cui era accusata – eresia e stregoneria – riguardavano certe affermazioni sul sacramento della confessione e diverse pratiche di tipo magico. In particolare, diceva che certi peccati (quelli, in specie, legati alle attività magiche, che l'istituzione, a differenza di chi vi ricorre, considera peccaminose) non vanno confessati al sacerdote, ma in chiesa in un buco fatto nel pavimento davanti all'altare e poi ricoperto di terra, o sotto il lenzuolo superiore del letto (che poi va abbassato), oppure attraversando un fiume: da qui, l'accusa di eresia (addirittura, *herege luterana*, f 36v, in ragione della messa in causa di quel sacramento). Ma quest'accusa è strettamente connessa a quella di stregoneria (*hechizería*), perché i peccati che non bisogna confessare ai sacerdoti (verso i quali mostra di non nutrire gran fiducia, considerandoli *escandalosos* che quando si arrabbiano *dizen todo en la cara* dando agli uomini dei *cornudos* e alle donne delle *putas*, ff. 38r, 48r, 55r) sono proprio quelli relativi alle operazioni di tipo magico (di cui era esperta) che nel loro insieme definiscono e inquadrano, nell'ottica dell'istituzione, il reato di stregoneria.

L'inquisitore ordina l'arresto sulla base di queste denunce del parroco, supportate dalle testimonianze di diverse compaesane di Julia. Era stata proprio una donna del vicinato, Barbara de Sogos, a fornire i primi indizi al commissario,

facendo scattare le indagini, entro un meccanismo particolare in cui gli stessi fruitori dei saperi magici tradizionali, quando si creano relazioni conflittuali di vicinato, individuano nella denuncia uno strumento di vendetta: e allora la solidarietà interna all'organismo comunitario e in particolare alla sua componente femminile si trasforma in ostilità (tutto ciò a rimarcare la complessità delle relazioni e la necessità di non cadere in stereotipi edulcorate nell'approccio alla dimensione del subalterno, del popolare e del femminile). Nell'ottobre del 1596 Julia viene condotta nelle carceri del Castello dell'Inquisizione di Sassari (che era la sede del distretto sardo), in cui resterà per l'intera durata del processo (un anno, fino all'ottobre del 1597).

Il processo a Julia Carta, per la tipologia in cui rientra, non rappresenta affatto un caso isolato. Esistono, infatti, numerosi, altri processi analoghi. Per la maggior parte di essi, tuttavia, possediamo solo *relaciones de causas*, più o meno brevi, ma non gli atti completi, come invece avviene fortunatamente per il processo a Julia. Da qui, la rilevanza del documento, che getta luce su quegli altri processi (troppo sintetici per consentire l'individuazione delle dinamiche relazionali e della loro articolata complessità) e costituisce una fonte preziosa e significativa sulla storia culturale isolana e sul ruolo che in essa ha svolto la componente femminile quale gestore privilegiato – data la netta prevalenza su quella maschile – di quegli aspetti della religione popolare ascrivibili all'universo magico.

Il processo di Julia Carta è importante perché documenta esemplarmente il rapporto complesso fra due livelli religiosi diversi (per linguaggio, potere, complessità, strumenti, apparati ideologici, forza coercitiva ecc.): la religione popolare e subalterna da una parte, la religione ufficiale ed egemone dall'altra (la Chiesa in tutte le sue manifestazioni, fra cui

l'Inquisizione, braccio repressivo di un'istituzione potente e diramata in un periodo e uno spazio – l'Europa del '500 – in cui il cristianesimo era, secondo un'espressione di Lucien Febvre, l'aria stessa che si respirava). Esso fa emergere con chiarezza i dislivelli del campo religioso: Julia e l'inquisitore ne rappresentano espressione personificata, portatori di istanze dialetticamente coesistenti ma profondamente sbilanciate nei rapporti di forza (non solo simbolica ma anche materiale: economica, di apparato, politica). Rappresenta un esempio concreto dell'ottica con cui la religione dominante, come polarità della relazione che detiene il potere di categorizzare, di giudicare e di imporre, si rapporta alla religione popolare, che di quel potere appare priva. Da ciò, il suo inquadramento entro le categorie di superstizione, eresia e stregoneria: che sono categorie di potere, non autodefinizioni.

Julia fu arrestata per ragioni in cui entrano in gioco logiche e valutazioni profondamente divergenti: i motivi per i quali venne incarcerata e infine condannata costituivano infatti per lei non una colpa, come per gli inquisitori, ma, al contrario, titoli di merito.

2. LA RELIGIONE POPOLARE NELLO SPAZIO OPERATIVO DI JULIA

L'accusa di stregoneria si fondava sulle attività in cui Julia eccelleva grazie alle sue competenze magiche. Era guaritrice, indovina, facitrice di amuleti: questo il suo spazio operativo.

Come guaritrice curava una lunga serie di malattie: il mal di testa, le affezioni polmonari (*dolor de costado*), l'idropisia, tutte le malattie derivanti da agenti magici. Le tecniche che utilizzava erano le più varie: dai suffumigi (*affumentus*, realizzati con vari materiali, come tegole con

braci, lino, rosmarino, monete, palma, orina, acqua benedetta) agli unguenti a base di erbe e olio, alle ossa di morto tritate da far bere disciolte in acqua, alle formule (*brebus*, in cui trovano posto di rilievo anche aspetti centrali del cristianesimo: Gesù, la Madonna, i santi, le preghiere ecc., entro un sistema di coesistenza sincretistica di tradizioni acristiane o precristiane e di elementi cristiani), alla misurazione del corpo con un giunco o una cordicella su cui faceva nodi per ogni giuntura. Per queste sue abilità era nota a tutti e molto apprezzata.

Come indovina ricorreva a varie tecniche: gettava il piombo o la cera fusi in una bacinella d'acqua trovando risposta ai quesiti nelle forme assunte da quelle materie al momento in cui solidificavano a contatto con l'acqua; recitava formule; invocava la luna (che si diceva fosse in grado di far *baxar*). Prevedeva così l'esito di malattie e anche di vicende giudiziarie.

Confezionava amuleti (*pungas* in sardo, *nóminas* in castigliano) sacchetti da portare alla cintura o in tasca, che molti le chiedevano quando ne sentivano il bisogno per proteggersi dai nemici: sia interni al villaggio (che si venivano periodicamente a creare dopo diverbi e litigi) sia esterni.

Fra questi ultimi richiedono una particolare protezione le aggressioni che giungono da quell'organismo percepito come ostile che è la *justicia* nelle sue diverse forme: inquisitoriale, ecclesiastica, laica. Si tratta di meccanismi di relazione coi poteri giudiziari che danno luogo a una specifica forma di operazioni rituali inquadrabili entro una tipologia specifica: la «magia giudiziaria», che si propone di bloccare i giudici, di evitare condanne, di proteggere *bandedados*. A Pedro Virde, nell'atto di consegnargli una *punga*, il giorno del processo Julia diceva: «Mettila in tasca, e vedrai che la giustizia non pronuncerà contro di te sentenza sfavorevole, e sarai liberato».

Dava anche polveri (ricavate da ossa di morto tritate) da spargere sulla porta del Governatore, per impedirgli di emettere verdetti di condanna. La punza che dà a Pedro Masala, da tenere nel «*cordón de las carças*» è una *fortaleza* per cui «*la justiçia no le podía hazer mal ninguno*», e grazie alla quale gli sarebbe stato possibile anche «*huyr de las cárceles*». Gli apparati giudiziari sono concepiti come forze aggressive e nemiche, da contrastare – perché altra possibilità non c'è – sul piano della ritualità magica. Sulla stessa linea, Juana Seque Moro, di Cossoine (un villaggio vicino a Siligo), nel 1622 intende neutralizzare i giudici con un rito che prevede un furto di farina dalla loro abitazione, da impastare poi ritualmente con acqua benedetta e mescolando all'impasto raschiatura di soglia di chiesa e pezzi di corda di campana, e recitando una formula che serve ad imbrigliare l'attività dei giudici e a dominarne la volontà e l'azione così come si domina e si plasma a propria volontà l'impasto rituale: «*no suigo sa farina si no sa forza, mente e coro di tottua sa justiçia, de tottus cuddos qui mi cheren male*».

Ma gli amuleti proteggono anche dai pericoli derivanti dalle conflittualità che insorgono all'interno stesso della comunità di villaggio, in cui interessi confliggenti creano spesso dissapori, con conseguenti risse (*riñas*), inimicizie e paura di vendette. Si sente allora il bisogno di proteggersi dai pericoli incombenti, e lo si fa anche ricorrendo all'amuleto. Julia ne confeziona e ne fornisce diversi a diverse persone, con la garanzia che grazie al loro potere, «*aunque los enemigos le tiren golpe, no le arán daño ninguno*».

3. AUTORAPPRESENTAZIONE

Nel contesto sociale ed economico della realtà sarda del tempo, caratterizzato da quella che è stata definita «povertà

fondamentale»⁴ (incertezze, miseria, fame, malattia, siccità, carestie, subordinazione alle violenze della natura e ai soprusi dei vari poteri), il ricorso alle pratiche magiche rappresenta un sistema organico di risposte culturali alle situazioni critiche non gestibili sul terreno profano della storicità. Dall'impossibilità di controllare quelle situazioni, nasce il bisogno di elaborare miti e riti che ne consentano in qualche misura (nella misura del simbolo) la gestione e il controllo.

Quel mondo magico popolare, di cui Julia costituisce un significativo esempio, esercita una funzione altamente positiva: serve non tanto a risolvere sul piano della fattualità le emergenze critiche nelle varie configurazioni con cui si danno, ma piuttosto ad instaurare un regime di esistenza psicologicamente protetto, che permetta di affrontare e attraversare le crisi (malattie, morte, miseria, subalternità alla natura e agli uomini, relazioni sociali disarmoniche sia esterne sia interne alla comunità stessa del villaggio ecc.) senza farsene travolgere e venirne fagocitati. Consentendo infine una reintegrazione sociale mediante la salvaguardia di quello che è il bene essenziale (che Ernesto de Martino definisce «la presenza»): l'integrità psichica quale energia che garantisce la capacità di *esserci*, di mantenersi, attivamente operandovi, nel contesto di riferimento con le sue regole e la sua socialità comunicante. Il sistema magico si pone allora come orizzonte solutorio che, nel momento stesso in cui opera un occultamento destorificante della sporgenza critica, ne consente il trattamento nell'ordine rituale. Riparo-capanna durante la tempesta.

Nella divisione dei ruoli, è in particolare alla componente femminile che nella tradizione isolana spetta la manipolazione

4) Manconi 1992:15 usa applicandolo alla Sardegna il concetto di «povertà fondamentale» (che riprende da Braudel).

delle forze del mondo magico, l'esercizio di quel ruolo protettivo della comunità che ne salvaguarda i componenti ogni volta che circostanze critiche ne alterino e minaccino la capacità di pensare, comunicare e agire secondo le norme e i codici socialmente accreditati e condivisi.

Appare dunque comprensibile, vista la funzione esplicita dall'operare magico, la considerazione altamente positiva che di sé manifesta Julia Carta negli interrogatori rispondendo alle contestazioni dell'inquisitore. Quel che ha fatto lo ha fatto «*por haverlo visto hazer [...] en esto no tuvo ninguna mala intención*» (ff 56r-v), «*no lo ha hecho por hazer male a nadie sino por hazer bien y dar salud a los enfermos*» (f 50v) e, in aggiunta, «*lo hizo por su alma*», e «*lo hazía públicamente y sin recatarse de nadie y por parescerle que lo podía hazer*» (f 58v). Non percepiva la sua attività magica in contrasto col suo esser una buona cristiana che si preoccupa di «*oyr missa, confessar y comulgar como la iglesia lo manda*» (f 34r), rivendica la «*limpieza*» dei suoi avi, tutti «*christianos viejos*» (f 33v) e dice di ritenere che l'efficacia delle sue terapie fosse da attribuire all'intervento di Nostro Signore: «*Dixo que ella creyó que mediante Nuestro Señor sanarian lo enfermos con ellos*». Fare del bene, dare salute, conservare una tradizione avita ed essere in sintonia con la religione cristiana e con la Chiesa: questa la percezione di sé. Julia armonizza, senza individuarvi contraddizione di sorta, il suo mondo magico e il suo sentirsi cristiana e dà vita a commistioni, a compresenze sincretistiche in cui i formulari e i riti magici appaiono pieni di elementi (personaggi, materie, preghiere ecc.) tratti dal patrimonio religioso cristiano, reinterpretato e selettivamente filtrato sulla base dei propri bisogni.

Un'autorappresentazione certamente convinta, e determinata dal sistema culturale di prima appartenenza – il

villaggio e le sue tradizioni –, che funge da autorevole fonte di legittimazione.

4. ETERORAPPRESENTAZIONE: STREGA. L'INQUISITORE E IL CLIMA DELLA CONTRORIFORMA

Il momento è tuttavia segnato dal clima della Controriforma, che non consente quel piano autorappresentativo. La politica culturale controriformistica, a salvaguardia dell'ortodossia cattolica, opera in Sardegna attraverso la Spagna e quel suo organismo – l'Inquisizione – che di quel disegno si fa portatore ed esecutore. Quanto nei periodi precedenti poteva essere tollerato e osservato con disinteresse diventa oggetto di preoccupate attenzioni, e si ascrive al piano del proscritto, in un clima contrassegnato da diffidenza verso ogni difformità, percepita come attentato (dopo la frattura dell'unità religiosa europea a seguito della Riforma protestante) all'unità e all'integrità della Chiesa di Roma. Quanto fuoriesce dai canoni ufficiali genera sospetto⁵.

In questa temperie si capisce il processo a Julia Carta (il terrore del luteranesimo le costerà, anche se ben poca domestichezza aveva di sicuro con le questioni teologiche, persino l'accusa di eretica luterana in ragione delle sue affermazioni sulle modalità di confessione). È un processo alla cultura che lei (anello di una lunga catena di trasmissione, nel corso del tempo e attraverso le generazioni, di tradizioni e pratiche rituali inquadrabili entro la categoria della religione popolare⁶) rappresenta.

5) Si possono vedere, fra i numerosi lavori: Prosperi 1996; Bonora 2001.

6) Sulla religione popolare in Sardegna, si veda, da ultimo, Gallini, Pinna 2011 (con ulteriore bibliografia).

In particolare, la categoria di «strega», che è – non va mai dimenticato – una categoria di potere, viene utilizzata per inquadrare e condannare il portatore di quelle tradizioni magiche popolari. Tale categoria, in base a un quadro concettuale che si era andato lentamente costruendo e aveva raggiunto la sua compiutezza già nel primo ventennio del Quattrocento⁷, e contemplava l'entrata in scena del diavolo come personaggio-chiave: col demonio la strega fa un patto, e in cambio dell'anima e della rinuncia alla fede ottiene poteri e promesse di ricchezze.

È proprio in quest'ottica che vengono pensati da parte della macchina inquisitoriale i riti terapeutici, le capacità divinatorie, gli amuleti di Julia: frutto di accordi col diavolo.

Julia Carta è osservata proprio come una strega che ha stipulato un patto col diavolo, un diavolo-maestro che le ha insegnato tutte quelle pratiche magiche di cui è esperta e per le quali è conosciuta e apprezzata nel suo villaggio e nei villaggi vicini. Si finisce così per condannare, mettendo in moto un meccanismo di demonizzazione, tutto l'ambito magico della cultura popolare.

La condizione di donna favorisce quell'inquadramento. Il portatore del reato di stregoneria è infatti tipologicamente declinato al femminile (benché siano attestati, anche in Sardegna, molti casi di uomini, ma in misura meno significativa rispetto alle donne, accusati di quella colpa). Il *Malleus*

7) Sul percorso di formazione del concetto di strega, in quanto «concetto cumulativo», in cui alcuni elementi originariamente separati (*maleficium*, diavolo, patto col diavolo, metamorfosi, volo) si uniscono a formare un nuovo concetto, si veda Levack 1999. Importanti anche Trevor Roper 1975, Cohn 1999 e Ankarloo, Henningsen 1998. Ma la bibliografia è sterminata. Uno dei più recenti e utili strumenti di consultazione è ora *Dizionario storico dell'Inquisizione*, 4 voll., Pisa, 2010, diretto da A. Prosperi, con la collaborazione di V. Lavenia e J. Tedeschi. Da ultimo, si vedano Ostorero 2011 e Ostorero, Modestin, Utz Tremp 2010.

maleficarum dei domenicani tedeschi Institor e Sprenger, del 1486, il più noto e importante manuale ad uso degli inquisitori contro la stregoneria, è un vero e proprio prontuario di ostilità e disprezzo verso la donna (il martello è non a caso, nello stesso titolo, destinato alla *malefica*). La stessa etimologia di *femina* vi è fatta derivare da *fides* e *minus*, «perché ha sempre minor fede e la serba di meno»⁸, e definisce chi non è in grado, per levatura morale e intellettuale, di acquisirla in profondità e per questo, fragile com'è, diventa facile preda degli assalti del demonio.

La linea è antica. Già nel terzo secolo, Tertulliano definiva la donna *diaboli janua*. Sulla tradizione si potrebbero versare fiumi d'inchiostro, da San Paolo a Sant'Agostino a San Tommaso d'Aquino. In ambito ebraico-cristiano, essa trova fondamento nelle stesse parti iniziali del testo biblico: nella *Genesi*, un esemplare mito antropogonico fonda la subalternità della condizione della donna e la sua legittimazione⁹. Non solo perché la donna compare sulla scena del racconto mitico secondo dinamiche cronologiche (creata dopo l'uomo), funzionali (come complemento dell'uomo) e genetiche (plasmata da una parte del corpo dell'uomo) che ne determinano una collocazione subalterna nella gerarchia del rapporto fra i sessi, ma anche perché ad essa è ascritta la violazione dell'ordine divino (non raccogliere i frutti dell'albero della conoscenza) come colpa da cui ha avuto origine, perduto il paradiso, la condizione umana di finitudine (lavoro, sudore,

8) Institor, Sprenger 1977: 90.

9) Si veda ad esempio Meslin 2001: 505-511. Scrive Meslin (p. 506), in riferimento alla cultura ebraica, che molto pesò sulla visione cristiana della donna, che in età ellenistica «il disprezzo per le donne era tale che i rabbini, in una preghiera quotidiana, ringraziavano Dio per non averli fatti né donna, né pagani, né ignoranti». Frase che si commenta da sé.

sofferenza, mortalità). Si tratta di un mito che crea *in illo tempore*, tempo sacro e fondante, la condizione subordinata della donna, colpevole principale di una perduta perfezione. La metastoria mitica esercita sulla realtà storica un «effetto di consacrazione», naturalizzandola come dato fuori discussione e immutabile. Ne cela, infatti, la matrice storica, e dunque l'arbitrarietà e la relatività, determinando, nell'ideologia religiosa che ne fa uso, una «legittimazione dell'arbitrario» e una «assolutizzazione del relativo» che vanno infine a incastrarsi nell'ordine sociale e politico delle disuguaglianze, da cui prendono alimento quel mito e quell'ideologia, che poi, con un'azione di ritorno, riconfermano quell'ordine storico categorizzandolo come assoluto, e facendo derivare dal cielo ciò che la terra vi ha proiettato¹⁰.

5. RIDEFINIZIONE DI SÉ

Dopo un anno circa trascorso nelle carceri del Castello dell'Inquisizione, non reggendo più alle condizioni di detenzione e trovandosi in uno stato di prostrazione fisica e psicologica (fra l'altro era incinta: conseguenza di una visita a Siligo, a casa del marito, che le era stata concessa in occasione della Pasqua), dopo aver persino minacciato il suicidio gettandosi nel pozzo del cortile del Castello, chiede udienza, ottenendo infine di essere ascoltata dall'inquisitore Pedro de Axpe.

Cambia radicalmente strategia. Abbandona quell'ottica autorappresentativa che dava di sé un'immagine positiva di benefattrice di coloro che nel villaggio avevano bisogno dei

10) Per questi concetti e questi meccanismi, Bourdieu 1971: 295-334, che individua come punti di riferimento, su cui criticamente struttura il suo pensiero, le teorie di Marx, di Weber, di Durkheim, di Lévi Strauss.

suoi servigi (la sua verità, che ha sempre tentato, inutilmente, di far riconoscere agli inquisitori) e decide, per porre fine alla detenzione e in qualche modo giungere a una soluzione, di confessare la *verdad*. Quella “verità”, però, che fino ad allora aveva rifiutato. È la Verità degli inquisitori. Tra il primo e il 10 settembre del 1597 Julia confessa infatti franosamente tutto ciò che in quell’anno si era tenacemente rifiutata di riconoscere e che gli inquisitori volevano confessasse, forti delle loro certezze (con la loro verità predeterminata, teologicamente incasellata nelle definizioni della manualistica processuale antistregonica). Dopo un anno (è passata anche nella *cámara del tormento*), ha capito cosa da lei ci si aspetta. Ha capito che andare incontro alle convinzioni degli inquisitori è l’unico modo per porre fine a una detenzione divenuta insopportabile.

Rinuncia al suo piano di verità e si sposta su quello degli inquisitori. È un’operazione consapevole, come unica, obbligata forma di autodifesa, come male minore.

Fa entrare in scena, prepotentemente, il diavolo. Spesso dice di essersi incontrata con lui e ammette di aver accettato di stipulare un patto, rinunciando alla fede, a Dio, alla Madonna e ricevendone in cambio promesse di benefici, ricchezze e poteri.

Determinerà così, infine, una demonizzazione della sua stessa cultura, con l’attribuzione al diavolo dell’origine dei suoi saperi terapeutici, divinatori, protettivi. Il diavolo diventa nelle sue confessioni il maestro di arti magiche. È lui ad averle insegnato tutto ciò che sa e mette in pratica: suffumigi, terapie, mezzi per conoscere il futuro, fabbricazione di amuleti (*pungas, nóminas*).

Per essere più convincente, inserisce anche elementi che arricchiscono di particolari personalizzati gli episodi di incontro col diavolo: gli dà un volto (quello di un uomo di

un paese vicino: mastro Juan Mura di Bessude); dice di averlo visto mentre *yva xiflando como un pastor detrás un rebaño de ovejas*. Nel tentativo di descriverne le caratteristiche, finisce per attribuirgli connotazioni e figura che desume dal suo bagaglio esistenziale di quotidianità e di immagini familiari (un viso noto di un uomo di un paese vicino, il pastore che procede fischiando dietro un gregge di pecore). Gli dà anche un nome, quello che le avrebbe alla fine rivelato lui stesso: *Señor Domán Demonio*. In linea con il cliché di ogni patto che si rispetti, inserisce quindi l'ingrediente della sessualità, con un diavolo che a più riprese avrebbe tentato approcci sessuali, anche se mai consumati (il motivo è di norma inserito nel contesto del sabba, la riunione tra streghe, stregoni e diavoli incubi e succubi, che però è assente nel caso di Julia).

Insomma, dietro le pressioni inquisitoriali giunge a operare una vera e propria demonizzazione del suo sistema di saperi.

In un *auto de fe* pubblico celebrato nella chiesa di Santa Caterina dovette pronunciare l'abiura dei suoi errori, e fu sottoposta al rito della «riconciliazione» (che in caso di recidiva avrebbe potuto determinare la condanna a morte sul rogo). Fu condannata a tre anni di carcere, da scontare a casa sua a Siligo, durante i quali avrebbe dovuto obbligatoriamente indossare l'abito penitenziale (il *sambenito*), e a penitenze spirituali varie: partecipare alla messa maggiore tutte le domeniche (ovviamente con l'abito penitenziale che l'avrebbe segnalata alla pubblica vergogna), a recitare il rosario ogni sabato.

6. UN SECONDO PROCESSO

Ci fu però anche un secondo processo, nel 1604-1606, in cui ancora la troviamo accusata di essere *sortilega hechizera*.

Insomma, era ricaduta negli stessi «errori»¹¹. I bisogni del villaggio e i saperi magici ad esso funzionali avevano di fatto preso il sopravvento su ogni ragionevole atteggiamento di prudenza che la vicenda precedente avrebbe consigliato. Lo strumento repressivo e punitivo messo in atto sette anni prima non era bastato a eliminare un orizzonte mitico-rituale che esprimeva sovrastrutturalmente i bisogni di quel mondo sociale ed economico. I fruitori della tradizione magica, che Julia – e non solo nel suo villaggio ma anche nei villaggi vicini – rappresentava in modo eccellente (*si tú no llamas a Julia Carta nunca sarás sano*, dicevano a un ammalato di Siligo che ormai da lungo tempo giaceva a letto), esprimevano una ritualità che la religione ufficiale non soddisfaceva, e che rendeva necessario l'operatore magico. Che in questo caso è Julia. Il bisogno dei suoi saperi costituisce la garanzia della loro conservazione, e ne determina la riattualizzazione. L'antica condanna non è bastata a sopprimerli. Si affermano così la vitalità e l'attualità di chi li gestisce.

Malastrategia di Julia, in questo secondo processo, cambia radicalmente. Ha imparato la lezione. Salta completamente quella che era stata la sua linea di difesa nel primo processo per quasi tutto l'anno di detenzione, e che abbiamo definito col termine di «autorappresentazione». Immediatamente, già dalle prime udienze, avendo sperimentato l'inutilità di quella difesa che accampava le ragioni dei suoi saperi e le loro funzioni positive di solidarietà e di aiuto ai compaesani che ne avevano bisogno, procede, senza ambagi, con una certa speditezza, a rispondere secondo quelle che sa essere le aspettative degli inquisitori: mette subito in gioco il diavolo, e parte dal punto d'approdo del primo processo: l'autodemonizzazione

11) Il secondo processo si trova in AHN, *Inquisición, legajo* 1748, 9 (ora pubblicato in CD-ROM, in *Inquisizione* 2003).

(palesamente non convinta, strumentale all'esigenza di evitare tempi troppo lunghi di detenzione: sarà inutile perché rimarrà incarcerata non per un anno, come la prima volta, ma per due anni all'incirca). Eviterà comunque ancora il rogo, e subirà un'altra riconciliazione con pene del carcere e pene spirituali..

7. UN CASO EMBLEMATICO E UN SIMBOLO

Julia e la sua vicenda non rappresentano un caso isolato. Centinaia di altre donne subirono le stesse peripezie per analoghi reati¹². La cultura popolare e le sue elaborazioni, finalizzate a tutelare i momenti critici ricorrenti in quel contesto socio-economico (malattie, agenti naturali ostili, oppressioni sociali, ingiustizie, fiscalismo feroce, repressione delle istituzioni, incertezze sul futuro, ostilità ecc.), vennero sottoposte a una capillare repressione, che, nel clima di sospetto che caratterizzava la politica culturale ecclesiastica durante l'età della Controriforma, intendeva tenere sotto controllo ogni difformità.

Julia va allora vista come un caso emblematico di molti altri, che rappresenta, riassume e rispecchia. In Julia trovano voce e significato numerose storie di donne che, cadute nelle maglie dell'Inquisizione, pagarono il tributo del loro ruolo di

12) Facciamo solo alcuni nomi – ma potrebbero essere molto numerosi – di *hechizeras* sarde processate e condannate dal tribunale dell'Inquisizione spagnola: Lucia Pizolu di Oristano, nel 1577, che conosceva le formule per trovare oggetti persi, per riconciliare i coniugi, per ottenere la liberazione di carcerati (AHN, lib. 782, ff 6); Catalina Angela Cossa, di Bonorva, nel 1677, esperta di riti per contrastare la piaga della siccità (lib. 783, ff 346 sgg.); Pasca Serrau di Villanovafranca che, fra le altre cose, curava la perdita del latte delle madri e il mal caduco (lib. 782, ff 220-226); Maria Zara di Gonnoscodina, nel 1583 e nel 1585, che coi suoi riti recuperava bestiame o oggetti rubati, guariva il bestiame, favoriva la fertilità (lib. 782, ff 199 e 329-332); ecc.

operatrici magiche (in qualche modo «specialiste del sacro»¹³ all'interno dei rispettivi villaggi).

Gli inquisitori che impongono il loro potere, che puniscono e condannano, di fatto conseguono una vittoria di Pirro. Quelle attività magiche continueranno infatti anche dopo che l'Inquisizione, all'inizio del '700, andrà via dall'isola assieme agli Spagnoli che alla fine del '400 l'avevano introdotta. Una continuità attestata ad esempio dai sinodi, che proseguirono nel lavoro di contrasto di quelle forme di religione popolare catalogate come «superstizioni» (*De superstitionibus* è uno dei capitoli che regolarmente si trova nei testi sinodali). La reiterazione continua di divieti e condanne attesta impietosamente la loro inefficacia. Non perché i prelati non si spiegassero bene, e neppure perché dietro quelle ostinazioni stesse il diavolo, come pensavano gli inquisitori. La ragione è altra: il permanere delle condizioni di precarietà materiale e culturale determina il permanere dell'orizzonte magico come sistema protettivo¹⁴.

Oggi Julia Carta in qualche misura è diventata, seppure in ambiti circoscritti, un simbolo. Di femminile oltraggiato e marginalizzato: per le sofferenze che ha patito, le ingiustizie che ha subito, i saperi che ha esercitato, generosamente, come anello di una lunga catena di trasmissione culturale, a favore della comunità e che le son costati una vita rovinata. Ha sollecitato, con la sua storia riemersa dopo quattrocento anni, riflessione e com-passione: simpatia. E qualche forma

13) Sugli «specialisti del sacro» e le loro relazioni all'interno del «campo religioso» nelle sue complesse articolazioni, resta sempre illuminante il citato saggio di Pierre Bourdieu.

14) Su queste dinamiche son da vedere i vari lavori di Ernesto de Martino sul tema della magia, e in particolare: de Martino 2007 (1948), de Martino 1976 (1959), de Martino 1994 (1962). Si veda anche Pinna 2007: 2696-2701.

di postuma compensazione: un museo sulla magia popolare, *S'omo 'e sa majarza*, ispirato dalla sua storia, è nato in un centro dell'Oristanese, Bidonì; un gruppo di studentesse dell'Università di Sassari ha nominato Julia Carta, alcuni anni fa, direttrice *ad honorem* di un giornaleto universitario; l'interesse alla sua figura ha dato luogo a riduzioni teatrali della sua vicenda; all'interno di un movimento femminile che rivendica un'adeguata presenza delle donne nella toponomastica urbana, Julia, al cui nome si è pensato – ma non senza ostacoli e incomprensioni – per l'intestazione di una strada, è divenuta un po' vessillifera di quelle ragioni dando ad esse rilievo e visibilità¹⁵.

E allora: Julia in qualche modo, come simbolo, ha ripreso soffio vitale e continua a operare riattualizzata, ora come allora (e magari incontrando qualche inquisitore fuori tempo), nel ruolo di chi agisce ascoltando i bisogni della comunità.

15) Sulla vicenda legata a quest'ultimo aspetto cfr. Pinna 2012: 35 (che sinteticamente presenta la questione).

BIBLIOGRAFIA

Ankarloo B., Henningsen G. (edited by), *Early Modern European Witchcraft. Centres and Peripheries*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid, fondo *Inquisición*.

Bonora, E., *La Controriforma*, Bari, Laterza, 2001.

Bourdieu, P., "Genèse et structure du champ religieux", *Revue Française de Sociologie*, XII (1971), pp. 295-334.

Brecht, B., *Poesie di Svendborg*, Torino, Einaudi, 1976, trad. di Franco Fortini.

Cohn, N., *I demoni dentro. Le origini del sabba e la grande caccia alle streghe*, Milano, Unicopli, 1999

De Martino, E., *Il mondo magico*, Torino, Boringhieri, 2007 (I ed. 1948).

---, *Magia e civiltà*, Milano, Garzanti, 1994 (I ed. 1962).

---, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli 1976 (I ed. 1959).

Dizionario storico dell'Inquisizione, 4 voll., Pisa, Edizioni della Normale, 2010, diretto da A. Prosperi, con la collaborazione di V. Lavenia e J. Tedeschi.

Gallini, C., Pinna, T., "Aspetti e dinamiche della religione popolare sarda. Dai *brebus* alle *paraulas adornadas*", *Religioni e Società. Rivista di scienze sociali della religione*, 70 (2011), pp. 28-39.

Ginzburg, C., *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976, p. XI.

Inquisizione, magia e stregoneria in Sardegna (a cura di S. Loi), Cagliari, AM&D Edizioni, 2003.

Institor H., Sprenger J., *Il martello delle streghe*, tr. it., Venezia, Marsilio, 1977, p. 90.

Levack, B., *La caccia alle streghe in Europa agli inizi dell'età moderna*, Bari, Laterza, 1999.

Manconi, F., *Il grano del re*, Sassari, Edes 1992.

Meslin, M., *Cristianesimo: uguaglianza ontologica e discriminazione sociale*, in Lenoir, F., Masquelier Y. T., *La religione*, vol. IV, Torino, Utet, 2001.

Ostorero M., Modestin G., Utz Tremp K., *Chasses aux sorcières et démonologie. Entre discours et pratiques (XIV-XVII siècles)*, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2010.

---, *Le diable au sabbat. Littérature démonologique et sorcellerie (1440-1460)*, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2011.

Pinna T., *Povera Julia, dopo quattrocento anni ancora vittima*, "La Nuova Sardegna" 22 maggio 2012, p. 35.

---, *Storia di una strega. L'Inquisizione in Sardegna. Il processo di Julia Carta*, Sassari, Edes, 2000.

---, voce "Magic", in *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, ed. by G. Ritzer, Malden-Oxford-Victoria, 2007, vol. VI, pp. 2696-2701.

Prosperi, A., *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996.

Trevor Roper, H. R., *La caccia alle streghe in Europa nel Cinquecento e nel Seicento*, in Idem, *Protestantesimo e trasformazione sociale*, Bari, Laterza, 1975.

NUORO: UNA GENEALOGIA FEMMINILE

Paola Pittalis
Italianista

A Nuoro, fra Ottocento e Novecento, scrittrici (Deledda, ma non solo) e maestre inventano professioni non contemplate nell'antica società della Sardegna dell'interno.

Ciò non sarebbe possibile se, all'indomani dell'Unità d'Italia, non si fosse gradualmente formata una situazione culturale complessa e dinamica, nata dal confronto fra cultura regionale e cultura nazionale, capace di aprire percorsi di forte originalità che inducono a parlare della Sardegna, di Nuoro in particolare, come di un laboratorio per l'Italia tutta.¹

Entrano in gioco la diffusione della scuola, soprattutto quella elementare, che in trenta anni, dal 1871 al 1901, riduce il tasso di analfabetismo dall'86 al 72%, e la rapida diffusione dell'industria culturale (il giornalismo, le case editrici economiche: Salani, Treves). Sono valide per la Sardegna le osservazioni che Michela De Giorgio fa sul ritardo, rispetto alla Francia e all'Inghilterra, con il quale avviene in Italia il passaggio della "tentazione femminile alla scrittura come privatissimo conforto e solitaria confessione" destinata "a reclusione perpetua" nelle pagine di un diario o nelle lettere

1) Con riferimento non solo alle maestre, ma anche ad esempi illustri, da Deledda e Dessì, acquistano particolare rilievo queste considerazioni: "Il guardare alla propria origine vuol dire (per gli scrittori) rappresentarsi per posizioni differenti ma non per questo meno interlocutorie, [...] e, insieme, (per i critici) guardare alla Sardegna come a un laboratorio importante per la letteratura italiana tutta, sovente [...] anticipatore di questioni che diverranno centrali nei movimenti successivi: pensiamo, ad esempio, alla capacità di rappresentazione che hanno avuto e hanno i romanzi storici di Dessì in un'Italia che può tranquillamente - o inquietamente? - specchiarsi in essi" (Fortini - Pittalis 2010: 11).

(canali privilegiati della comunicazione letteraria femminile nella cultura romantica), al “sogno di una professione letteraria che conceda soddisfazioni economiche e riconoscimento sociale” (De Giorgio 1992: 378). E sul fatto che questo passaggio è non solo reso possibile ma stimolato, a fine secolo, dalla “alleanza tra informazione ed editoria che fonda un sistema molto più integrato e potente di consumo letterario. [...] Ne godono molte autrici che distribuiscono la loro produzione su due circuiti, quello librario e quello giornalistico non più rigorosamente separati” (ibidem: 379). Questo sistema integrato favorisce il debutto letterario di Deledda che scrive su riviste nazionali, dalla romana *Ultima moda* di Edoardo Perino a *Natura ed Arte* di Angelo De Gubernatis, e regionali, da *L'Avvenire di Sardegna* a *Vita Sarda*, e pubblica con Treves. In Sardegna, nelle aree urbane o in condizione urbana, la diffusione delle riviste forma in quegli stessi anni un pubblico nuovo di lettrici e di scrittrici: non sono più casi isolati, senza reti di relazione e punti di riferimento (Cerina 1992, Cecaro 1996, Pittalis 1996, Pisano 2001)²

La vita delle donne nate a Nuoro, alle quali è dedicato il saggio, si svolge, a partire da questa radice, in tempi storici sfasati di alcuni anni, ma con vaste zone di contiguità. Grazie

2) Sul piano nazionale escono riviste dedicate espressamente a un pubblico femminile, da *Rivista delle Signorine* diretta da Sofia Bisi Albini a *Cordelia*, voluta da Angelo De Gubernatis, che dal primo numero prevede la *Palestra delle giovinette*. In Sardegna, nel 1875, a Sassari, Caterina Faccion Berlinguer fonda e dirige *La donna e la civiltà*, nel 1898 a Cagliari Maria Manca Colombo *La donna sarda*. Aumentano gli appelli rivolti alle donne. Giacinto Stiavelli invita le “valorosissime” scrittrici che hanno pubblicato “arditissimi libri” ad abbandonare i languidi poeti tardoromantici per seguire la “grande rivoluzione che in nome della Natura compie il realismo nel campo dell’arte” (*La Meteora* 1878, n. 17: 134). Alle “bionde e brune lettrici” cui si rivolge esplicitamente *Vita sarda* (1893, n.1) sono diretti i componimenti di Rosmunda Tomei, Annetta Gardella Ferrario, Ida Gessa Paletti, Eva Pepitoni, Ida Provenzali, Emilia Simonetti.

Deledda (1871-1936) vive a Nuoro negli anni successivi all'Unità d'Italia (nel 1900 si trasferisce a Roma): è scrittrice al confine fra "la cultura dei padri, orale e dialettale, assorbita fin dall'infanzia, [...] e la cultura 'nuova', in lingua italiana e scritta che giunge anche negli angoli periferici del nuovo regno d'Italia, sia attraverso i giornali e le molte riviste, sia attraverso i libri che gli studenti portano dalle grandi città" (Cerina 1992: 39). Mariangela Maccioni (1891-1958) trascorre l'intera esistenza a Nuoro, nonostante i tentativi di respirare in orizzonti più ampi (Roma e Firenze). È maestra ed incrocia eventi fondamentali della storia nazionale e regionale: il fascismo, la Resistenza, le elezioni del 1948. Maria Giacobbe (1928), anche lei inizialmente maestra, vive a Nuoro sino al 1958, quando si trasferisce a Copenaghen: sperimenta gli anni del fascismo, della definizione dello statuto autonomistico regionale, della Rinascita³. Da Copenaghen continua a tessere, con intensa attività letteraria e di impegno civile, relazioni fra mondi diversi, proponendo un nuovo modello di cittadinanza che tenga conto delle differenze culturali ed etniche.

Tutte e tre scrivono. La produzione di Deledda, è noto, è esclusivamente letteraria. Maccioni racconta, in opere a carattere autobiografico, le sue esperienze familiari, professionali e politiche. Giacobbe, dopo *Diario di una maestrina*, dedicato agli anni di insegnamento nel nuorese, narra i miti del proprio immaginario. Tre "narrazioni situate" che colloquiano non solo con la letteratura ma con la cultura e la storia nazionali (in una continua relazione fra periferia e

3) Lo Statuto regionale sardo prevede, nell'articolo 13, che lo "Stato col concorso della Regione" predisponga "un piano organico per favorire la rinascita economica e sociale dell'Isola". L'iniziativa per attuare il "piano di Rinascita" caratterizza il movimento democratico sardo per un lungo periodo e non si limita a rivendicazioni economiche puntando, sin dall'inizio, a una profonda trasformazione del "fattore umano". Il ruolo della scuola è, in questo quadro, decisivo.

centro). Non isolate l'una rispetto all'altra, ma legate da una complessa e raffinata genealogia, che nasce da forti tessuti di continuità: pur nelle specificità individuali, sono collocate, esemplarmente, dentro un percorso unitario sullo sfondo di una città, una regione, una nazione in movimento.⁴

1. LA SCRITTRICE E LA "MAESTRA RESISTENTE"

Impliciti, ma evidenti, i fili della continuità fra Deledda e Maccioni. Si conoscevano: nel 1916, durante un breve soggiorno a Roma, l'unico al di fuori dell'isola, Maccioni è ospite delle sorelle Deledda; visita con amorosa attenzione i musei insieme a Nicolina Deledda, sorella di Grazia, appassionata pittrice (Selis Delogu 1995: 159, Marchi 1988: 19). Le unisce idealmente la forte valenza simbolica che assumono rispetto a Nuoro. Deledda è la scrittrice, a dire il vero non solo a Nuoro o in Sardegna, se Fortini può scrivere:

impone la figura della scrittrice alla letteratura italiana: non la giornalista Serao, non la inquietante e ondivaga Musa quale quella che rappresentò per molti Sibilla Aleramo, non la madre della patria Ada Negri, non la bozzettistica Neera [...] Deledda aggiunse al canone la scrittrice senza aggettivi, se non quello di sarda[...]

4) Questa ricerca ha un forte debito, nell'ideazione e sul piano metodologico, nei confronti del numero 88 della rivista *Leggendaria* dedicato al tema *Genealogie letterarie e tradizione*: in particolare per quel che riguarda la definizione di genealogia femminile, intesa come "legame di forte valorizzazione tra donne, tra protagoniste di romanzi scritti da donne e dunque tra scrittrici", e come "costruzione di relazione e di riconoscimento reciproco" (Crispino 2011: 38); e per quel che riguarda la costituzione di "tessuti di continuità che divengono [...] genealogie con un forte grado di alta intensità e forte declinazione simbolica" (Fortini 2011: 58).

(una geografia di appartenenza, non una tipologia di scrittura) [...] di fatto sarà solo il Nobel del 1926 a Grazia Deledda a inscrivere la figura della scrittrice nella letteratura italiana (Fortini 2010a: 233-234).

Maccioni è la maestra, “sa mastra” in sardo-nuorese: il titolo professionale è assunto a definizione assoluta di un valore esistenziale e culturale. A questo titolo si accompagna spesso un aggettivo che la qualifica in senso politico, per l'appassionata e drammatica opposizione al fascismo, la “maestra resistente”, e, a ricordare il gesto che dà inizio alla sua odissea politica, l'appellativo “sottoscrittrice per Matteotti”:

per il fatto stesso di avere compiuto gli studi [...] conquista, nella Nuoro degli anni '20 e '30, una sua inconfutabile autonomia (non a caso le resterà l'appellativo di “sottoscrittrice per Matteotti”: marchio doppiamente caratterizzante). Intorno a lei si articola una rete di conoscenze, di relazioni, di connessioni, di affinità politiche e culturali che coinvolge molte altre donne [...] allargando il raggio dell'indagine si intuisce una realtà femminile di opposizione al fascismo indubbiamente significativa (Fois 1986: 358)

Sono due donne profondamente diverse. Vent'anni separano la nascita di Maccioni da quella di Deledda. Provengono entrambe da un ambiente di piccoli proprietari terrieri. Antonio Deledda è l'uomo forte e giusto descritto in *Cosima*, che si lascia trascinare in avventure economiche che si rivelano disastrose. Sebastiano Maccioni, maestro, generoso al punto da firmare cambiali per amici nullatenenti e mandare in rovina il patrimonio familiare, di idee socialiste, organizza a

Nuoro la prima società operaia (Selis-Delogu 1995: 157). L'una e l'altra ci hanno lasciato testimonianza di sé, attraverso il fragile schermo della terza persona, in una singolare autobiografia postuma. La vicenda editoriale di *Cosima*, una delle opere più intense e più conosciute di Deledda (oggetto nel 1993 di una trasposizione cinematografica, ... *con amore Fabia*, della regista sassarese Maria Teresa Camoglio) è nota⁵. Meno noti il testo e la storia editoriale⁶ del lungo racconto autobiografico che Maccioni per gioco, con "dolce ironia" chiamava *Il mio romanzo*, a voler significare che la storia "inesorabilmente" le apparteneva non solo in quanto autobiografica, ma perché narrazione letteraria da lei pensata e scritta. È una lunga cronaca autobiografica incompleta e lacunosa che l'autrice si proponeva probabilmente di ampliare e rielaborare in una forma narrativa più definita. Non comprende parti importanti della vita di Maccioni, quali l'amore e il matrimonio con Raffaello Marchi⁷,

5) Il prezioso manoscritto di *Cosima*, 276 cartelle, con poche correzioni, senza titolo e senza la parola fine con cui la scrittrice era solita licenziare i suoi libri, viene pubblicato a puntate dalla *Nuova Antologia* a un mese dalla morte della scrittrice (1936). L'anno successivo esce in volume da Treves, con il titolo *Cosima*, corredato da note biobibliografiche di Antonio Baldini (Cerina 2005: 7).

6) Una parte del racconto, "memorie personali, familiari e di ambiente", è pubblicata nel bel volume Mariangela Maccioni *Memorie politiche* (1988), a cura di Raffaello Marchi con il titolo *Pagine autobiografiche dal 'romanzo'*. Marchi restituisce ai personaggi i nomi veri, in sostituzione di quelli letterari, e non altera lo stile sobrio e asciutto simile a quello delle cronache politiche. Nel 1979 lo stesso Marchi aveva consegnato a Luisa Selis Delogu, amica e sua collaboratrice, 180 fogli manoscritti, di formato e carta diversi, scritti con fittissima grafia (densi di correzioni e annotazioni) insieme ad alcune lettere di Mariangela e alle lettere dei fratelli Pietrino e Bachis. Un complesso lavoro di editing, del quale Selis Delogu dà conto nell'accurata postfazione, porta alla pubblicazione del testo, nel 1995, per i tipi della editrice algerese Nemapress, con il titolo *Il mio romanzo* (prefazione di Ignazio Delogu).

7) Raffaello Marchi è un'aristocratica e originale figura di intellettuale. La passione etnografica e antropologica si rivela nel fondamentale saggio *Le maschere barba-*

le drammatiche vicende politiche, che la vedono oggetto di perquisizioni, incarcerata, sospesa dall'insegnamento e dalla retribuzione, infine riabilitata e nominata direttrice della Biblioteca "Satta" di Nuoro (tali vicende sono narrate sotto i titoli *Cronaca politica* (1) e *Cronaca politica* (2) in due lunghi testi raccolti in *Memorie politiche*).

Sia Deledda che Maccioni raccontano il loro divenire come donne, il processo di de-formazione rispetto ai modelli tradizionalmente riconosciuti nell'antica società barbaricina, processo che assume "le caratteristiche del viaggio interiore e del mettersi alla prova nel conflitto tra norma e ribellione" (Bono - Fortini 2007: 11). Tappe comuni sono l'infanzia, gli studi, le esperienze personali e professionali, infine l'evento conclusivo: la separazione dalla madre. Deledda lascia la casa materna per cercare fortuna altrove; Maccioni rimane sola dopo la morte della madre Giuseppina. Asse portante si rivela dunque la relazione complessa e ambivalente con la madre: il taglio del cordone ombelicale chiude il lungo percorso adolescenziale e, insieme, il romanzo del divenire. Per Deledda è un processo che assume la forma del riconoscimento di sé, la consapevolezza della sotterranea e insopprimibile passione per la scrittura, che la rende diversa dalle ragazze della sua età, "ribelle a tutte le abitudini, le tradizioni, gli usi della famiglia [...] della razza, poiché si era messa a scrivere versi e novelle" (Deledda 2005 [1937]: 77). Il suo gesto narrativo, nell'interpretazione data in

ricine, pubblicato sul numero doppio de *Il Ponte* dedicato alla Sardegna (Marchi 1951: 1354-1361), che attira l'interesse della cultura nazionale sul carnevale delle zone interne dell'isola. Frequenta a Roma e Milano gli ambienti più avanzati della cultura letteraria, artistica e cinematografica, stringendo amicizia con Bilenchi, Rosai, Germi (ancora, fra gli altri, Sassu, Guttuso, Quasimodo, Zavattini). A Nuoro è uno straordinario organizzatore culturale. Nel 1935 sposa Mariangela Maccioni, nel 1936 è a Roma, per frequentare il Centro sperimentale del Cinema. Mariangela non può seguirlo perché deve occuparsi della madre cieca.

Cosima, si configura come un ritorno alle Madri, è “il risultato di una consegna genealogica che avviene per via femminile” (Piano 1998: 8). Il riferimento va alla nonna materna, piccola come una fata, di fronte alla quale Cosima avverte “una lieve vertigine” che più tardi spiega come un “affiorare e subito sommergersi di vita anteriore rimasta o rinata nel suo subcosciente” (Deledda *ibid.*: 40). Cosima stessa sembra “una delle piccole fate ambigue, non sai se buone o cattive, che popolano le grotte del monte e da millenni, vi tessono, dentro, nei loro telai d’oro, reti per imprigionare i falchi, i venti, le nuvole, i sogni degli uomini” (*ibid.*: 80). Il patrimonio atavico in cui ha radici il gesto narrativo si concreta nel passaggio dall’oralità alla scrittura: sono le fiabe narrate dal servo Proto da cui Cosima deriva il senso morale della vita e lo schema della narrazione orale; ma anche le storie che le povere donne del frantoio affidano alla sua memoria (ancor una consegna per via femminile).

La diversità di Mariangela consiste nel rifiuto di adagiarsi nella quieta, seppure dolce, vita familiare, nella sofferenza che le deriva dal sentimento del limite: la “sensibilità eccessiva” e l’aria “trasognata” (Maccioni 1995: 24), gli “occhi pieni di nostalgia” (*ibid.*: 56) sono i suoi tratti distintivi; matura presto, come la madre, il “senso vivo del morire delle cose e delle persone” (*ibid.*: 21), che la spinge a “(piangere) sconsolatamente quel suo pianto senza fine” (*ibid.*: 115). La madre stessa non sa “quale oceano di tristezza sommergesse talvolta sua figlia che con tanta cura aveva tenuto lontano dal male e dal dolore” (*ibid.*: 55). Gli anni dell’adolescenza, le prime esperienze culturali e professionali, i terribili dolori cui va incontro (la morte tragica, in giovane età, dei fratelli, oltre a quella del padre e, più tardi, della madre) forgiavano con il fuoco le fortissime, risentite capacità di lettura del mondo, di

impegno culturale e politico, di resistenza alle avversità degli anni maturi:

fu una ‘ribelle’ coraggiosa che si oppose al fascismo operando quasi sempre da sola: sapeva che le sorti dell’uomo si preparano a cominciare dalla volontà e dall’azione dell’individuo. Perciò la lotta al fascismo doveva essere condotta con intransigenza totale, nelle grandi come nelle piccole cose. Bisognava ‘resistere’ ripudiando il conformismo, la viltà e persino la piccola prudenza del quieto vivere (Marchi 1988: 37).

Deledda e Maccioni quindi, pur nella loro diversità, sono due donne contro, in lotta con l’opacità del piccolo ambiente di Nuoro (“grosso villaggio o ... piccola città”, che fosse, Maccioni 1995:19).

Ineludibili, nei due testi, i luoghi del divenire. Lo spazio concluso della casa: l’antica, comoda, grande casa patriarcale di Cosima, la casa di Mariangela che si apre su un cortile, comune a molte famiglie⁸, una casa “così piccola e scomoda, così disadorna... che ci si meravigliava come poteva essere stata abitata per tanti anni da una famiglia di cinque persone” (Marchi 1988: 11)

Le finestre sono luogo privilegiato di tanta narrativa delle donne, luogo liminare che mette in contatto lo spazio

8) Anche il romanzo autobiografico di Giacobbe *Le radici* ha inizio con la descrizione della casa, una casa-labirinto “La casa dove sono nata, dove mia madre è nata, dove nonna arrivò sposa e che nonno aveva ingrandito ed abbellito per lei dalla metà di quella che, insieme al fratello, aveva ereditato da suo padre, quella casa esiste ancora, sebbene ormai quasi irriconoscibile per chi, come me, non abbia assistito al momento in cui, ancora una volta divisa tra fratelli, si incrostò di nuovi fabbricati e vi si nascose, come un nocciolo nella polpa del frutto” (Giacobbe 2003 [1975]: 7).

interno inclusivo con il mondo esterno, luogo metaforico dell'attesa e del desiderio. *Cosima*, è ben noto, ne presenta un repertorio ampio: la finestra aperta sui lontani monti "di leggenda e di sogno", quella che dà sulla strada (lo spazio del reale), la finestra murata (forse un capriccio del muratore) che Cosima apre con la fantasia ("mai in vita sua vide un orizzonte più ampio e favoloso", Deledda 2005 [1937]: 44), la lavagna sulla quale la maestra traccia con il gesso dei segni bianchi, una finestra aperta sul sapere (Cerina 1992, Dolfi 1992, ma anche Fortini 2007, Pittalis 2010). Ne *Il mio romanzo* sono il confine che mette in contatto lo spazio vicino e quello lontano: "In quella cornice (la finestra) si vedeva qualche volta una testolina ricciuta e un visetto pallido. Era Angiola Maria [...] sgranava gli occhi sul rosso melograno e più in là sulla collina che limitava l'orizzonte" (Maccioni 1995: 16). Ma anche il doloroso senso del limite e il desiderio di spazi aperti:

... si mette alla finestra. 'Che orizzonte limitato! Dovrà vivere eternamente così?' L'orizzonte è limitato dal buio. Sporge il capo, alza la testa e vede il cielo stellato altissimo sullo stretto cortile. Con un salto è nel davanzale, vi siede, allunga le gambe, incrocia le braccia e rimane così a contemplare le stelle. Chiude gli occhi e il cielo le si ingrandisce, si accende ... (ibid.: 134).

Il tema del volo lontano dalla casa paterna assume in *Cosima* i caratteri di un ritratto dell'artista da giovane, costruito secondo un'iconografia romantica. "La testa di Cosima emergeva da un grande ventaglio di piume di struzzo nere [...] come da un'ala, che poteva anche avere un simbolo" (Deledda 2005 [1937]: 94). Più breve il volo della giovanissima Mariangela, indirizzata dalla famiglia per

ragioni economiche alla professione di maestra⁹ (maestri, del resto, erano il padre e il fratello Pietrino). Frequenta la “Regia Scuola Normale Femminile Margherita di Castelvì” di Sassari e nel 1909 consegue il diploma magistrale e l’abilitazione all’insegnamento. Dal ritratto esula qualunque connotazione romantica premonitrice: denso di imbarazzata corporeità, racconta la timidezza di una studentessa povera “Angiola studiava sui libri della compagna, soffriva il freddo, sentiva la mortificazione di andare infagottata fra compagne eleganti [...] Il vestito era lungo fin quasi alla caviglia, come si usava allora, ma pareva corto alla povera ragazza che avrebbe voluto coprire anche i piedi e la faccia” (Maccioni 1995: 56-57). Ma gli studi nella “grande città” la espongono all’impatto con la storia e la cultura d’Europa: sente parlare del femminismo inglese e dei socialisti francesi, favorevoli alla pensione per i contadini, vive le rivendicazioni irredentiste. Conosce la sua ‘vita nuova’ per merito di un professore “carducciano [...], patriota e anticlericale” che le fa percepire il “mondo di bellezza” insito nello spirito umano e la capacità di esprimerlo “nell’armonia della parola [...], del colore e della forma [...], le aveva dato il germe di una seconda vita” (ibid.: 60)

Deledda, scrive Ignazio Delogu nella *Prefazione* al volume “non è più il modello di queste nuove generazioni di intellettuali” (ibid.: 10), Maccioni segna “nella letteratura barbaricina in lingua italiana una novità di assoluto rilievo: la fine di quella mitopoiesi incessante [...] che è all’origine

9) Le scuole normali sono “completamente femminilizzate” a partire dall’anno scolastico 1899-1900: raccolgono iscrizioni (e aspirazioni) delle figlie della borghesia, del ceto artigianale, dell’aristocrazia operaia: “il diploma magistrale resta la stella cometa nell’orizzonte lavorativo delle ragazze. Le scuole Normali appaiono quelle più a misura di donna, quasi l’ottimale andamento della propensione fisiologicamente femminile alla cura dei bambini. Uno ‘straccio di carta, infine: che vorrebbe significare la sicurezza della vita materiale” (De Giorgio 1992: 465)

della saga deleddiana” (ibid.: 7) e che ha fatto di Deledda importante testimonial della Sardegna nel mondo. Inoltre l’italiano letterario di Maccioni è colto e raffinato, senza inserti del sardo, senza calchi del parlato, senza mimesi ritmiche¹⁰.

Nonostante le due diversissime modalità di comunicazione, la scelta letteraria dell’autobiografia pone in primo piano, in entrambi i casi, una prepotente soggettività femminile. Non moltissimi anni separano *Cosima* (il manoscritto è ritrovato nel 1936 alla morte di Deledda) e *Il mio romanzo*, scritto, se stiamo alla data suggerita da Delogu (ibid.: 5), nella seconda metà degli anni ’50, dopo il collocamento a riposo, ottenuto nel 1953. Eppure, a una lettura avvertita, si notano ne *Il mio romanzo* numerose spie, stilemi, immagini, lessico, che rimandano a Deledda, soprattutto nelle pagine che descrivono situazioni legate all’ambiente nuorese. La dolce Annedda, la sposa morta giovane, nel ricordo del marito, “era alta e sottile, aveva la bocca rossa e il viso bianco, le trecce nere, vestiva di broccato e d’oro” (ibid.: 28); le immagini ingenuamente stilizzate rinviano al repertorio di feste religiose deleddiane, non solo nei testi giovanili, ma in quelli più importanti (*La via del male*, 1896). Compare il gusto del paragone colto: “(la madre) sta un attimo immobile, alta e scura come una Vergine bizantina, pervasa da un’oscura minaccia” (ibid.: 64). C’è la stessa capacità di leggere la densità psicologica

10) “Nella famiglia Maccioni si era sempre parlato il sardo e solo in sardo continuavano a parlare madre e figlia. Con le amiche borghesi, oltre che con i forestieri, Angela parlava un italiano sciolto e preciso, ma era ancora il sardo – nuorese, ugualmente ricco e, alla maniera dei contadini, molto creativo, la lingua di cui si serviva con le amiche e con le genti ‘rustiche’” (Marchi 1988: 12-13). Maccioni era, dunque, bilingue, a differenza di Deledda che nella comunicazione quotidiana usava esclusivamente il sardo e divenne realmente bilingue solo dopo il trasferimento a Roma, e di Maria Giacobbe che comprendeva il nuorese, ma non lo parlava. (Giacobbe 2007: 33-34)

del personaggio attraverso immagini rapide: “occhi dolci, femminei” (ibid.: 16) e “occhi [...] stanchi nell’ombra densa delle palpebre” (ibid.: 95). Riconducono a Deledda il modo di percepire la forza ambivalente del sentimento amoroso: “le restò per alcuni giorni un turbamento strano, come il senso di un peccato ignoto che l’avesse sfiorata” (ibid.: 96); la messa a fuoco di una visione tragica della vita sulla quale sembra pesare inesorabilmente un destino di dolore: le numerose sventure familiari per Cosima, (“(la) paura misteriosa della fatalità [...] si era annidata nel suo cuore”, Deledda 2005[1937]: 76) e i non meno gravi lutti familiari per Mariangela (“una fatalità dura e ingiusta grava su di me, su noi tutti”, Maccioni 1995: 150). L’edizione curata da Selis Delogu mantiene i nomi letterari dei personaggi. Ester è la madre Giuseppina, Giacinto il fratello maggiore Pietrino. Nel momento in cui narra la propria vita sotto forma di ‘romanzo’ Maccioni utilizza il filtro letterario deleddiano, al punto di attribuire ai personaggi nomi con i quali si identifica la vicenda stessa di *Canne al vento*. Ester è la seconda in ordine di età delle dame Pintor (“gli occhi [...] un po’ più chiari di quelli delle sorelle [...] scintillavano [...] infantili e maliziosi”, Deledda 2005 [1937]: 42), ricca di umana saggezza e di antica e forte pietas religiosa, come il personaggio della madre Ester (“occhi ardenti” di fanciulla, Maccioni 1995: 63), parsimoniosa con i suoi e generosissima con i bisognosi, frequentatrice assidua di funzioni religiose e di preghiere. Dell’omonimo personaggio deleddiano Giacinto ha l’inquietudine e la volontà fragile. Ma, a differenza di lui, è mediato attraverso il filtro della cultura romantica ottocentesca: “era pigro [...], forse era malato, forse era un poeta” (ibid.: 33), aveva “occhi malinconici in un viso pallido” (ibid.: 40). Sono generosamente esibite le letture alle quali si dedica con passione: dai *Canti* del Leopardi a *Jacopo Ortis* di Foscolo

“in un’edizione strana che aveva sulla copertina il giovane Jacopo tutto nero nell’atto di gettarsi in un abisso” (ibid.: 40). Il commento denota in modo esemplare una parentela con Deledda: “Erano i libri maledetti contro i quali gridavano dal pulpito i Quaresimalisti” (ibid.: 40), elemento dirompente di corruzione, come i libri “francesi” per Ela (*Sangue sardo*, 1888) e “i libri buoni e maledetti” che Lara (*Fior di Sardegna* 1892) “leggeva all’insaputa di tutti, [...] l’avevano istruita e fatta pessimista [...] la rendevano scettica, sentimentale, superba [...] realmente superiore alle piccole miserie della vita di provincia, ma le davano una strana melanconia al pensare che pur era giocoforza vivere per sempre fra quelle piccole miserie” (Deledda 2007 [1891]: 69-70). Ela e Lara sono alter ego giovanili di Deledda. Ma anche Cosima adolescente si nutre delle stesse letture, fra la pubblica esecrazione e le critiche delle vecchie zie che profetizzano per lei un futuro di peccatrice e di zitella. Il personaggio di Giacinto si sviluppa con i tratti di un eroe romantico: “io ho una natura infelice [...] non so vivere” (Maccioni 1995: 81), la sua sofferenza appare come un male morale, un vizio dell’anima. Insistente il motivo della fuga da labili e inquiete scelte; dall’amore, dalla professione, dalla famiglia e dall’ambiente. Non lo guarisce nemmeno l’emigrazione in America (che con i suoi spazi immensi gli dà nostalgia della ‘piccola patria lontana’, ibid.: 122) e in Australia. L’esperienza della guerra, del campo di concentramento, della torbida amicizia con uno studente padovano, il ritorno a Nuoro (“uno sconosciuto”, ibid.: 138) lo rendono di giorno in giorno sempre più straniero alla famiglia e a se stesso: il suicidio è l’esito atroce e ineludibile¹¹. E’ diverso, quindi, dal

11) Mariangela Maccioni aveva previsto (e temuto) la morte del fratello, anche a causa delle lettere disperate che ne riceveva. Ne ebbe per tutta la vita “un dolore profondo e segreto” che confidava solo sporadicamente al marito (Maccioni 1995:

personaggio deleddiano del quale riprende il nome: Giacinto di *Canne al vento* conosce l'errore, ma anche l'espiazione e la catarsi attraverso l'amore e il lavoro. Ritorna nel paese di Galte dal quale era fuggita la madre, chiudendo in questo modo il ciclo di un viaggio: è straniero nella piccola comunità ancora governata da leggi arcaiche, ma proprio per questo vi introduce i germi di una trasformazione positiva.

La scelta di Deledda e di Maccioni di raccontarsi attraverso una narrazione autobiografica consente, a conclusione di un percorso, di mettere in evidenza la presenza di legami significativi, di tessuti di continuità, che non esistono solo di fatto, sono anche il risultato di un atto della volontà.

2. STRANIERE A NUORO

Espliciti i legami di continuità fra Grazia Deledda e Maria Jacobbe, maestra e, a partire dalla pubblicazione del libro d'esordio *Diario di una maestrina* (1957, premio Viareggio), scrittrice. Probabilmente le due scrittrici dell'isola più conosciute nel mondo: poste di fronte a una platea vastissima da eventi straordinari, il conferimento del Nobel all'una e, per l'altra, la collaborazione a *Il Mondo* di Pannunzio e il trasferimento a Copenaghen dove continua a svolgere un'intensa attività di narratrice, saggista e traduttrice.

Deledda è viva nell'immaginario di Jacobbe che le dedica notazioni interessanti nel libro largamente autobiografico *Maschere e angeli nudi. Ritratto di un'infanzia* (1999). Notazioni di costume, che riflettono le critiche dei nuoresi alla scrittrice ("... 'non tutto quello che aveva scritto era vero' [...] 'aveva esagerato' [...] le sue storie erano 'scandalose' e avevano 'fatto disonore alla sua città natale, perché i panni sporchi si lavano

in famiglia' ...", Giacobbe 1999b: 161) e mettono a fuoco il complicato rapporto di Nuoro con la scrittrice. Più interessanti ancora le notazioni che descrivono le emozioni provate dalla giovanissima Giacobbe nella casa natia di Deledda, una casa "entrata nella letteratura italiana e mondiale" (ibid.: 159), che era stata acquistata da una sua giovane zia. Giacobbe vi si recava ogni giorno:

Quando cominciai a leggere i libri di Grazia Deledda fu in quella casa, in quel giardino, e nelle stradette adiacenti che conoscevo così bene, che quasi passo passo , riconoscendo ogni angolo, seguivo i personaggi nelle loro vicende. Ma, e ciò è più difficile da spiegare, anche molti dei drammi e dei romanzi soprattutto russi che lessi durante la mia adolescenza nello scenario della mia fantasia si svolsero sempre in quel giardino e entro quelle mura" (ibid.:162).

Deledda e la sua casa assumono la funzione di un luogo sacro, di un archetipo al quale ricondurre non solo l'amore per la lettura, ma la prima intuizione del misterioso e affascinante legame che unisce fantasia e realtà, letteratura e vita.

A Deledda Giacobbe dedica la bella monografia *Grazia Deledda Introduzione alla Sardegna* (1999a [1974]). La raffigura come una donna "culturalmente straniera" a Nuoro perché nell'atto di scrivere "(assume) sfrontatamente poteri che non le (competono) [...] (usurpa) un ruolo quanto mai contrastante con la sua condizione [...] di donna barbaricina" (Giacobbe 1999a: 42). L'opinione pubblica nega a lei, donna, nubile e autodidatta, quei poteri che riconosce, invece, al poeta Sebastiano Satta, borghese di nascita, laureato, avvocato. Anche la scelta della lingua in cui scrivere i romanzi "quella lingua

straniera che per lei era l'italiano" (ibid.: 76) è dirompente perché negli anni nuoresi la lingua della comunicazione quotidiana per Deledda è il sardo nuorese.

Il punto di vista eccentrico con cui Giacobbe, nel 1974, guarda alla vicenda di Deledda, da lontano, da Copenaghen, le conferisce uno sguardo di particolare limpidezza e la induce a cogliere i termini di una profonda contiguità tra due vicende umane e culturali. "Credo che per conoscere [...] qualcosa bisogna fare un passo indietro[...] occorre un po' di distacco, occorre guardare con gli occhi del forestiero, dello straniero" (Amendola 2005, 190); queste parole di Salvatore Mannuzzu ricevono conferma da Laura Fortini. Cogliere la "stranierità" di Deledda rispetto a Nuoro significa, per Giacobbe, insieme, percepire il filo della propria continuità:

è l'essere entrambe 'straniere' [...] sia rispetto la tradizione italiana tutta, ma anche rispetto la tradizione letteraria della Sardegna, ciò che ha permesso il riconoscimento che Maria Giacobbe tributò a Grazia Deledda, e, insieme, il costituirsi di un filo di continuità esplicito, ma al tempo stesso, proprio perché tale, in continuo mutamento, come i numerosi romanzi a firma Maria Giacobbe stanno a testimoniare (Fortini 2010b: 120).

Se sono esplicite (in *Cosima* e nelle lettere) le affermazioni di Deledda sul suo percepirsi "estranea" a Nuoro, non meno esplicite le notazioni in tal senso di Giacobbe nelle opere a carattere autobiografico e nelle interviste: "Per me, da ragazzina, la Sardegna era una prigionia, la vita, la libertà, le cose belle erano altrove" (Masala 1995); è una vittoria essere sopravvissuta alla malaria, alle febbri reumatiche, al freddo di Nuoro, alla miseria e al fascismo. Come si vede, il concetto di

estraneità si arricchisce di motivazioni complesse, di natura personale e politica, che trovano un'ampia orchestrazione in *Maschere e angeli nudi. Ritratto di un'infanzia*: "Come la scuola, la morte, le campane, il fascismo, anche la febbre e la malaria, il chinino facevano dunque parte della vita. Della vita quotidiana. Normale" (Giacobbe 1999b: 131). "Figli di perseguitati politici [...] eravamo degli esiliati in un mondo che si era piegato alla rassegnazione mediocre e redditizia degli schiavi [...] Figli di intellettuali progressisti di cultura europea, assorbivamo [...] le nostre prime fondamentali impressioni da un ambiente ancora imbevuto di cultura arcaica e conservatrice" (ibid.: 74). In una serie di interviste Giacobbe dichiara di non avere nostalgia della Sardegna, ma di avere provato, quando ancora viveva nell'isola, "nostalgia del futuro" e "nostalgia del fuori". Per Deledda la "nostalgia del fuori" si configura come aspirazione ad abbandonare Nuoro per vivere a Roma: "Roma era la sua meta [...] una città [...] santa, la Gerusalemme dell'arte" (Deledda 2005 [1937]: 81). Nonostante una vita appartata, la scrittrice intreccia contatti importanti, con scrittori, poeti, artisti, editori, anzitutto con gli ambienti della secessione romana (Labaš 2011).¹²

Giacobbe carica di una laica premonizione l'attrazione che su di lei bambina esercitava la "grande carta dell'Europa"

12) Roma appare a Deledda un nodo dell'esistenza, un intreccio straordinario fra presente ("tiepida e fragrante, come un immenso nido"), passato ("un popolo di dei" nascosto sotto il suolo, fra le rovine) e futuro ("un'immensa Roma che sorge; strade appena disegnate, case appena segnate da un filo [...]). Io amo spesso vagare verso sera in questa città dell'avvenire; le sensazioni che io provo, immaginando la vita che vi si svolgerà, le passioni, le virtù, le grandezze, i dolori, le gioie di questa città che oggi *non è* e domani *sarà* certamente, sono meravigliose"). Di fronte a questa città "molteplice e intensa" è scomparsa "la piccola selvaggia Grazia di un tempo [...]". La vita [...] le apre finalmente le sue ferree porte e cominciano ad avverarsi le Sue profezie", da una lettera ad Antonio Scano del febbraio 1900 (Labaš 2011:69)

appesa sul letto “I paesi del Nord mi parevano particolarmente affascinanti, così vicini a quella zona dove la carta, e cioè il mondo, finiva e dove quindi il cielo doveva iniziare” (Giacobbe 1999b: 88) e, più avanti, “la bella carta colorata dell’Europa, con tutti quei paesi di felicità e di giustizia che davvero esistevano anche se a noi erano negati perché la polizia ci rifiutava un passaporto e ci impediva di andarci a vivere, era in soffitta, in mezzo ai ragni e alla polvere, in attesa del ritorno del babbo” (ibid.: 215)¹³.

In questa vicenda umana, culturale e artistica, di dislocazione rispetto al luogo di nascita, di ricerca dell’oltre, si avverte la necessità dello straniero, del non sardo, come spinta al riconoscimento di sé e all’autodeterminazione. Come ben sanno i lettori di *Cosima* l’evento risolutivo che spinge la giovane Grazia alla decisione di tentare la fortuna altrove, per “dare consolazione” alla madre angosciata dalla prospettiva di quella figlia ribelle che difficilmente avrebbe trovato marito, è dato dalle parole di uno straniero un “colono del continente, un antico ex-coatto” (Deledda 2005 [1937]: 114) che inizialmente Cosima percepisce inquietante per la sua diversità: “uno straniero, un lavoratore di terre lontane, d’origine ignota se non quasi misteriosa. Infatti nessuno aveva mai saputo la sua provenienza [...] tutto il suo aspetto era, più che di contadino, di vecchio marinaio, di ‘lupo di mare’, per il viso arso, di terracotta, i capelli irsuti in colore del sale” (ibid.:

13) Il padre di Maria, l’ingegnere Dino Giacobbe, tra i fondatori a Nuoro del Partito Sardo d’Azione, viene perseguitato dal regime fascista per la sua attività. Nel 1937 espatria clandestinamente in Spagna per combattere la dittatura franchista nelle Brigate Internazionali, trascorre negli Stati Uniti gli anni della guerra. La madre Graziella Sechi Giacobbe, maestra, amica carissima di Maccioni, insieme alla quale viene arrestata, rimane a Nuoro con i quattro figli. “si divisero le parti [...] la sua parte e il suo destino furono di restare in quell’esilio in cui da quel momento si sarebbe trasformato per lei il paese in cui era nata” (Giacobbe 1999b: 197-198).

116 e 115). Il primo viaggio porta Cosima verso l'orientale città di Cagliari in treno "A Cosima, affacciata al famigliare ballatoio del treno, (il cielo) sembrava un cielo straniero, inospitale, mentre la terra, sotto di lei, aveva ancora l'aspetto materno, ch'ella ben conosceva" (ibid.: 137)

Giacobbe dichiara di essere diventata scrittrice per caso (non, come Deledda, spinta da severa determinazione e da una straordinaria fiducia in se stessa). Un soggiorno a Cagliari le offre l'opportunità di alcuni incontri culturali importanti, ultimo, il più prestigioso, quello con Pannunzo, direttore de *Il mondo*: la collaborazione alla rivista la fa conoscere a un pubblico internazionale. Il matrimonio con il poeta danese Uffe Herder e il trasferimento a Copenaghen avviano la sua vicenda di donna e scrittrice impegnata a tessere relazioni fra due mondi lontani.

Tra Nuoro e Roma e tra Nuoro e Copenaghen si apre un continuo movimento di ritorno e di allontanamento, non solo fisico, ma narrativo. Da questo movimento, nel caso di Deledda, nasce l'ininterrotto unico romanzo (1900 - 1936) che dedica all'isola materna, divenuta sempre più terra della memoria ("le cose che ho perduto io e che non ritroverò mai più fuori di me, ma rimangono dentro di me, nel mio mondo interiore" (Deledda 1913), narrata attraverso una doppia vista vicina e lontana.

Anche Giacobbe torna all'isola materna nei romanzi. Un ritorno continuo, sempre nuovo e sempre più profondo, che spezza il "nesso omerico" del ritorno come conclusione definitiva del viaggio, come conclusione ultima di un ciclo (Farnetti 2007). L'isola è riconoscibilissima, anche se non è mai indicata attraverso toponimi identificabili. I paesaggi e i personaggi della Sardegna sono, infatti, "elementi fondamentali" del suo essere, "proiezioni lungamente filtrate"

del proprio vissuto, come i luoghi che Eliades Mircea definisce “ierofanici”, rivelatori del sacro, il solo, vero, centro del mondo. Anche l'uomo moderno “ha bisogno come i suoi antenati, di un centro-ombelico al quale tenersi” (Giacobbe 1997: 28-29)

3. MAESTRE DI CONFINE

Non solo esplicito, ma forte il riconoscimento del legame con Mariangela Maccioni nei testi di Maria Giacobbe. Vanno in questa direzione le parole belle e appassionate, scritte nel 1958, in occasione della morte:

Fu la mia maestra vera in ciascuno dei significati che questa parola può avere. Mi insegnò l'alfabeto ma mi rivelò anche, lei per prima, la magia della poesia, mi guidò allo studio dei classici e mi fece conoscere Socrate, mi apprese l'amore del vero e mi insegnò, con l'esempio più che con la parola, che non si deve mai - in nome di niente - venire meno alla propria dignità e che bisogna essere intransigenti nella fedeltà ai propri principi (Giacobbe 1958: 165)

In realtà la presenza di Maccioni è un filo rosso che si dipana luminosamente nei romanzi di Giacobbe. *Diario di una maestrina* è la storia di un divenire da “ragazza perbene” a maestra combattiva che acquista coscienza di sé nel confronto durissimo con la scuola della Sardegna dell'interno. Il processo del divenire ha inizio negli anni dell'infanzia, in una Nuoro devastata dal fascismo: “libertà” e una parola proibita, il Duce un personaggio “misterioso e terribile” del quale è assolutamente vietato “parlare male”; forte e illuminante la figura della maestra antifascista “me ne sentivo orgogliosa

sebbene non capissi con precisione che cosa significasse (la parola) ed evitassi di ripeterlo perché sapevo che ‘essere fascista’ era una delle cose proibite” (Giacobbe 1957: 2-4). La tragedia personale, non solo politica di Maccioni, legata per certi versi al dramma della madre e del padre di Giacobbe, è raffigurata con attenzione affettuosa in *Maschere e angeli nudi. Ritratto di un’infanzia*:

una donna eccezionale per intelligenza e dirittura morale, antifascista coraggiosa, molto colta e sensibilissima e di gusti raffinati [...]. Fu la mia maestra per tre anni, e cioè fino alla quarta. Quell’anno insieme a mia madre venne arrestata per attività antifascista. Quando fu rilasciata le venne ordinato di prestare giuramento di fedeltà al regime fascista. Si rifiutò, venne allontanata dalla scuola. Isolata. Messa al bando. Insieme alla madre cieca che dipendeva totalmente da lei fu condannata, senza indennizzo o pensione alcuna, alla disoccupazione e alla povertà (Giacobbe 1999b: 126).

Il forte riconoscimento collabora alla costruzione di legami genealogici che si manifestano nelle scelte di vita. I percorsi vanno in due direzioni fondamentali, l’impegno professionale e quello civile e politico, vissuti sempre come frontiera esistenziale decisiva. Maestre entrambe (Maccioni sino al collocamento a riposo nel 1953, Giacobbe nei primi anni dopo il conseguimento del diploma magistrale) si collocano nella storia non scritta delle maestre che hanno operato in Sardegna nella prima metà del Novecento (Pittalis 2010: 17-51). Forse più di altre, per la loro collocazione nel nuorese, sono figure di frontiera, al confine fra due culture, due lingue e due scuole. È durissima l’esperienza della divaricazione fra il

manuale della scuola di stato, destinato a realtà alfabetizzate, e la realtà atipica della scuola nella Sardegna interna. Maccioni ricorda la prima nomina in un paese vicino a Nuoro: “una moltitudine di piccoli selvaggi”, circa 100 bambini in un’aula inadeguata (solo le bambine possono stare sedute, compostamente come “piccole donne”, i bambini siedono sul pavimento “incrociando i piedi secondo l’abitudine dei loro padri pastori e contadini”, Maccioni, 1988: 43). La scuola viene spesso trattata con “una familiarità senza rispetto” (Maccioni 1995: 98) da parte di scolari che non hanno consapevolezza di sé. Lascia pagine intense, indignate e ironiche, sulle pratiche di una scuola fascistizzata a Nuoro, dando voce al dolore e alla ribellione segreta di alcuni insegnanti: il pianto della vecchia maestra, alla quale il direttore impone di sostituire il ‘giubbone’ (la giacca nera da vedova) con la divisa. Molto nota la pagina che descrive la scuola dello stazzo¹⁴ in *Diario di una maestrina*: il maestro è parte di un’intellettualità diffusa che costituisce spesso l’unico punto di riferimento, non solo culturale per le comunità più isolate:

da solo deve combattere l’ignoranza e diventare volta a volta medico e sacerdote; deve insegnare ai fanciulli a leggere perché fatti adulti non sbaglino nel decifrare le bollette delle imposte o la cartolina precetto, e a scrivere perché possano inviare notizie a casa quando la patria li avrà mandati in viaggi non proprio turistici nell’Africa infuocata o nelle distese gelate della Russia (Giacobbe 1957:18)

14) Lo stazzo è un piccolo agglomerato di case a insediamento contadino e pastorale, isolato rispetto ai centri urbani. È diffuso in tutta la Sardegna.

L'attività di Maccioni e di Giacobbe, come quella di altre maestre attive nel periodo, da Bianca Sotgiu ad Angela Tocco, si esplica, ben al di là del sapere pedagogico e linguistico, nella costruzione di una coscienza civile. Nella partecipazione in prima persona non solo al dibattito, ma all'attività politica e civile. Si è detto della coraggiosa attività antifascista della "maestra resistente". Nel 1948 Mariangela Maccioni accetta la candidatura nella lista del Fronte popolare come esponente del Movimento cristiano per la pace. Testimonianza di tale impegno sono le belle pagine sulla miseria dei paesini in cui tiene i suoi comizi: affronta i problemi non più della guerra e della dittatura, ma della pace e del lavoro, rivolgendosi direttamente ai contadini che da generazioni "arano e seminano la terra altrui per poco prezzo" (Maccioni 1988:82) spesso nemmeno quello perché i proprietari preferiscono affittare i terreni a pascolo. La reazione delle autorità religiose è durissima: la scomunica, fatto particolarmente doloroso per Maccioni, che era cattolica ("oppositrice coerente e coraggiosa del fascismo prima, degli ipocriti che vollero fare del Cristo il loro galoppino elettorale poi", Giacobbe 1988: 167). L'impegno di Giacobbe si svolge a favore di una cultura nuova in una Sardegna nella quale la definizione dello Statuto autonomistico e il Piano di Rinascita accendono molte speranze. La scuola opera una rivoluzione pacifica su modelli e valori tradizionali: lentamente al modello del bandito si sostituisce quello dello studente e, nell'immaginario degli scolari, il trattore prende il posto del mitra: nascono gli "uomini nuovi dell'antica Sardegna" (Giacobbe 1957: 158). A Orgosolo la "maestrina" sfiora la candidatura per le elezioni comunali: "Sono miei fratelli questi giovani che vengono ad offrirmi la candidatura nella lista dei pastori e contadini e operai che intendono presentare per le elezioni comunali [...] tu sei dei nostri, tu ci

capisci e sai anche scrivere. Senza di te che cosa sarà la nostra lista? Un corpo senza testa” (ibid.: 147). L’impegno culturale e civile di Giacobbe prosegue dopo il suo trasferimento in Danimarca: nella volontà di tessere relazioni fra mondi diversi, nella proposta di un nuovo modello di cittadinanza, non solo sarda, ma mediterranea, non solo italiana e non solo europea, adatto a una società multietnica e multiculturale. Le radici di questo impegno, che si esplica in numerose attività (fra l’altro presso il “Centro Danese per i diritti umani” e il “Comitato degli scrittori Danesi per la Difesa della Libertà d’Espressione”) affondano certamente anche nelle esperienze e nei legami umani e culturali della giovinezza nuorese.

Nelle vicende di Deledda e Maccioni, Deledda e Giacobbe, Maccioni e Giacobbe, variamente modulate e intrecciate fra di loro, non è difficile riconoscere i fili di una continuità che costituisce percorso soggettivo e storico nel divenire di Nuoro, della Sardegna e dell’Italia, un divenire in cui l’isola si fa mondo.

BIBLIOGRAFIA

Amendola, A. M., *L'isola che sorprende. La narrativa sarda in italiano (1974 - 2006)*, Cagliari, Cuccu, 2006.

Bono, P. - Fortini, L. (a cura di) "Introduzione" a *Il romanzo del divenire Un Bildungsroman delle donne?*, Pavona (Roma), 2007, pp. 7-13.

Cecaro, R., "Da Caterina Berlinguer a Maria Manca 1) Presenze femminili nelle riviste del secondo Ottocento", *Insularità* (a cura di Caterina Viridis), Sassari, Chiarella, 1996, pp. 103-106.

Cerina, G., *Deledda ed altri narratori*, Cagliari, Cuccu, 1992.

Crispino, A. M., "Genealogie letterarie e tradizione", *Leggendaria*, 88 (2011), pp. 38-40.

De Giorgio, M., *Le italiane dall'Unità a oggi*, Bari-Roma, Laterza, 1992, pp. 273-376 e pp. 377-454.

Deledda, G., *Canne al vento* (a cura di Paola Pittalis), Nuoro, Ilisso, 2007a [1913].

---, *Cosima* (a cura di Giovanna Cerina), Nuoro, Ilisso, 2005 [1937].

---, *Fior di Sardegna* (a cura di Paola Pittalis) Nuoro Ilisso, 2007b [1892].

---, *Lettera a Gorges Hérèlle*, 21 Luglio 1913, Fondo Hérèlle, Biblioteca di Troyes

Delogu, I. "Prefazione" a Maccioni, M., *Il mio romanzo* (a cura di Luisa Selis Delogu), Alghero, Nemapress, 1995.

Dolfi, A., *Del romanzesco e del romanzo*, Roma, Bulzoni, 1992.

Farnetti, M., "Presentazione di Maria Giacobbe", in *Maria Giacobbe, Atti della cerimonia di conferimento della Laurea honoris causa in Lingue e Letterature straniere*, Sassari, Università degli studi, 2007, pp.15-27.

Fortini, L., “Diventare donne, diventare scrittrici nel primo Novecento italiano”, in Bono P. e Fortini L. (a cura di) *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, Pavona (Roma), Iacobelli, 2007, pp. 34-59.

---, “Aggiunta e mutamento. Cosa aggiunge e muta Grazia Deledda alla letteratura italiana” in Farnetti, M. (a cura di) *Chi ha paura di Grazia Deledda?*, Pavona (Roma), Iacobelli, 2010 a, pp. 229-245.

---, “Le eredità deleddiane e Michela Murgia” in Fortini L., Pittalis P., *Isolitudine*, Pavona (Roma), Iacobelli, 2010 b, pp.119-145.

---, ‘A partire dalla lingua madre’, *Leggendaria*, 88 (2011), pp. 57-59.

Fois,G, “Caratteri e figure dell’opposizione <al femminile>”, in Brigaglia, M., Manconi, F., Mattone, A., Melis, G. (a cura di), *L’antifascismo in Sardegna*, vol. 1, Cagliari, Della Torre, 1986, pp.357-360.

Giacobbe, M., *Diario di una maestrina*, Bari, Laterza, 1957.

---, *Grazia Deledda. Introduzione alla Sardegna* Sassari, Iniziative Culturali, 1999a [1974].

---, “La mia maestra”, in Maccioni M., *Memorie politiche* (a cura di Raffaello Marchi), Cagliari, Edizioni della Torre, 1988, pp.165-168.

---, *Le radici*, Sassari, La Biblioteca della Nuova Sardegna, 2003 [1975].

---, “Lingue e variabili appartenenze”, in Maria Giacobbe, *Atti della cerimonia di conferimento a Giacobbe della Laurea honoris causa in Lingue e Letterature Straniere*, cit., pp. 29-47.

---, *Maschere e angeli nudi. Ritratto di un’infanzia*, Nuoro, Il Maestrale, 1999b.

Giacobbe, M., “Paesaggi, personaggi, letteratura e memoria”, *Quaderni bolotanesi*, 23 (1997), pp. 25-3.

Labaš, D.D., *Grazia Deledda e la 'piccola avanguardia romana'*, Roma, Carocci, 2011.

Maccioni, M., "Cronaca politica (I)" in Maccioni M. *Memorie politiche*, cit. pp.43-60.

---, "Cronaca politica (II)" in Maccioni M. *Memorie politiche*, cit. pp. 61-80.

---, "Comizi nell'isola", in Maccioni M. *Memorie politiche*, cit., pp. 81-84.

---, *Il mio romanzo* (a cura di Luisa Selis Delogu), Alghero, Nemapress, 1995.

---, "Pagine autobiografiche dal <romanzo>", in Maccioni, M., *Memorie politiche*, cit., pp. 85-98.

Marchi, R., "Mariangela Maccioni, la maestra <resistente>", in Maccioni M., *Memorie politiche*, cit, pp.11-40.

Masala M.P "Autobiografia di un'anima", *L'Unione sarda*, 19 maggio 1995.

Pisano, L., "Saggio introduttivo" in Ferrarsi Cornaglia, F., Melis Zucca, M., Mocci Serri, M., Viola, M. L. (a cura di) 2001, *Donne Due secoli di scrittura femminile in Sardegna (1775-1950) Repertorio bibliografico* Cagliari, Cuec, 2001.

Pittalis, P., "Da Caterina Berlinguer a Maria Manca 2) Autrici e lettrici", *Insularità* (a cura di Caterina Viridis), cit., pp. 107-110.

---, "Figure di stranieri", Fortini, L., Pittalis, P. *Isolitudine*, cit ., pp 53-84.

---, "Voci di maestre", Fortini L., Pittalis, P. *Isolitudine*, cit., pp, 17-51.

Selis Delogu, L., "Postfazione", Maccioni, M., in *Il mio romanzo*, cit., pp.155-163.

Stiavelli, G., "Il realismo nelle buone grazie delle signore", *La Meteora* 17 (1878), pp. 134-135.

EL ESPACIO COMO POÉTICA DE IDENTIDAD EN ESCRITORAS MIGRANTES ACTUALES

Begoña Pozo Sánchez
Universitat de València

El espacio literario entendido como poética de identidad y generado a partir de los discursos producidos por dos jóvenes escritoras migrantes como Randa Ghazy y Najat El Hachmi pone en evidencia ciertas concomitancias y/o divergencias que pretendemos desgranar a lo largo de las siguientes páginas. Apuntamos a continuación, a modo de marco general, cuáles serán los caminos por lo que va a transitar nuestro artículo: en primer lugar, el apartado titulado “Algunos entrelazamientos iniciales y necesarios” se adentrará en ciertas cuestiones introductorias –necesarias para sumergirnos después en las obras de las dos escritoras mencionadas–; en segundo lugar, con la sección denominada “Sobrevivir en otra lengua”¹, nos aproximaremos al territorio intersticial, precario de las lenguas y, a su vez, a los espacios contruidos desde éstas; en la tercera sección abordaremos la presencia común de los mecanismos del recuerdo como lugar de autodestrucción y de creación de espacios²; finalmente, en la cuarta y última, a modo de epílogo, la dedicaremos a unas breves reflexiones sobre la necesidad de generar espacios discursivos que aboguen por la articulación –siempre difícil y en movimiento permanente– de territorios fronterizos, híbridos y transculturales donde

1) Ámbito que se aborda a partir de la propuesta poética de Nicole Brossard, en concreto de su poema titulado “Sociologie” perteneciente al libro de poemas *Installations (avec et sans pronoms)*, con el que obtuvo el Gran Premio de Poesía de la Fundación Les Forges y que fue publicado por Écrits des Forges en 1989.

2) En este caso, aproximándonos a partir de la resonancia de la poética desolada de Julio Llamazares articulada en su obra poética completa *Versos y ortigas*.

la literatura migrante, como manifestación inequívoca de la actual ‘literatura mundial’ tiene todavía mucho que decir –tal y como apunta el teórico y comparatista italiano Armando Gnisci³–.

ALGUNOS ENTRELAZAMIENTOS INICIALES Y NECESARIOS

La cuestión es que los textos tienen modos de existencia que hasta en sus formas más sublimadas están siempre enredados con la circunstancia, el tiempo, el lugar y la sociedad; dicho brevemente, están en el mundo y de ahí que sean mundanos.

Edward Said

Comencemos por situarlas en los territorios que les sirven de trasfondo tanto para su formación cultural como para la reflexión posterior que sobre dichos ámbitos llevarán a cabo en sus propuestas estéticas.

Por lo que respecta a la más joven, Randa Ghazy, indicar que todas las referencias bibliográficas sobre la autora señalan sus orígenes egipcios, a pesar de haber nacido en Italia, concretamente en Saronno (provincia de Varese) en 1986. De hecho, en las diversas entrevistas concedidas a medios de comunicación, así como en las varias reseñas o artículos publicadas sobre su obra, se insiste en su ‘pertenencia’ a la cultura musulmana y, lo que es más importante, en su figura de

3) Esta cuestión ha sido abordada por A. Gnisci en diversos escritos. Quizá uno de los más recientes e interesantes al respecto sea el volumen colectivo *La letteratura del mondo nel XXI secolo* donde, junto con Franca Sinopoli y Nora Moll, traza las líneas de un (posible) mapa de la ‘literatura mundial actual’, sin eludir las cuestiones más problemáticas ligadas a un concepto amplio y escurridizo dentro de la tradición teórico-crítica y literaria.

mediadora cultural. Ese espacio, que por un lado le atribuyen y que por otro lado Randa Ghazy dice/decide ocupar, es un estar “en medio” (Bhabha 2002) ya que, como ella misma apunta: “Io, per le mie origini, vivo tra due mondi”⁴.

También Najat el Hachmi, nacida en Marruecos (Nador 1979) pero afincada en España, ha puesto en evidencia su apropiación del nuevo espacio desde su primera obra, publicada en 2004 por la editorial catalana Columna y donde se apostaba por un título poco inocente –*Jo també sóc catalana*– que evidenciaba una clarísima declaración de intenciones políticas y lingüísticas. En este primer texto híbrido, a medio camino entre el ensayo y la escritura íntima, esta joven escritora –entonces contaba con 25 años de edad– también decidió apostar por la búsqueda de una posible identidad en un espacio culturalmente próximo como es el de la Cataluña actual.

En cuanto a sus trayectorias como narradoras, la de Randa Ghazy está conformada por la publicación, hasta la fecha, de tres novelas: *Sognando Palestina* (2002), *Prova a sanguinare* (2005) y *Oggi forse non ammazzo nessuno. Storie minime di una musulmana stranamente non terrorista* (2007). Nos hallamos ante tres publicaciones ciertamente irregulares (Pettinato 2009) según los logros narrativos pero que, sin embargo, manifiestan una progresión interesante (Pozo, 2010). En el caso de Najat el Hachmi, contamos hasta la fecha con dos novelas: fruto de la constatación de su (des)ubicación como escritora es *L'últim patriarca*, obra que se alzó en 2008 con el prestigioso XXVIII Premi de les Lletres Catalanes Ramon

4) Así responde Randa Ghazy a la pregunta de Alessandra Toni “Cosa Le fa pensare di aver colto lo stato d'animo di questi ragazzi dell'Intifada?” sobre su primera novela *Sognando Palestina* para el periódico digital *Varese news*: <http://www2.varese-news.it/articoli/2002/aprile/sud/4-4randa.htm> [fecha de consulta: 17/05/2012].

Llull promovido desde la editorial Planeta. Posteriormente, en 2011 y publicado por la editorial Columna, ha visto la luz su último libro: *La caçadora de cossos*.

En las páginas del presente artículo abordaremos algunas cuestiones referidas exclusivamente a las primeras novelas de cada una de estas narradoras –*Sognando Palestina* en el caso de Ghazy y *L'últim patriarca* en el de El Hachmi– puesto que comparten el hecho de ser viajes iniciáticos a la búsqueda de la identidad y el reconocimiento: a veces grupal –es el caso de los protagonistas de *Sognando Palestina*: tras la desintegración de las respectivas familias en acciones violentas dentro de los territorios ocupados de Palestina, asistimos a la progresiva restructuración de los vínculos familiares entre un grupo variopinto donde el menor, Ualid, de nueve años es el último en llegar a esa otra gran familia a cargo de Ibrahim, el mayor de ellos, de 31 años–; a veces individual –la historia de Mimoum y su transformación en Manel, con todas las consecuencias y contradicciones que subyacen a la adaptación/cambio del nombre propio implica en *L'últim patriarca*–. También comparten ambas historias la narración/representación de la alteridad, así como la apuesta convencida por la transculturalidad. Todo ello con el fin de reforzar la construcción de una(s) identidad(es) propia que se percibe(n) y representa(n) en permanente conflicto. Además, teniendo en cuentas las entregas posteriores de ambas novelistas, podemos indicar que, precisamente por ser las primeras, aparecen *in nuce* muchas de las cuestiones que seguirán ocupando un espacio prioritario en sus escrituras y que serán clave en su modelización del mundo a través del discurso literario. De este modo, las primeras propuestas narrativas de Ghazy y El Hachmi apuntan ya futuras líneas escritura que, con el paso

del tiempo y el oficio literario, serán planteadas y resueltas de forma más compleja.

Por ahora, moviéndonos en los albores de su práctica literaria, debemos destacar que ambas escritoras optan en estas dos obras –así como en el resto de sus publicaciones– por escribir en la lengua de la cultura en la que viven –el italiano en el caso de Ghazy y el catalán en el de El Hachmi–, posicionándose claramente en sus respectivos contextos culturales. La elección del idioma a la hora de recrear los respectivos universos literarios obviamente no es cuestión baladí, ya que mediante el recurso/uso de un determinado código lingüístico emerge toda una serie de parámetros culturales asociados a la hora de (re)crear realidades, mundos e identidades. Su importancia es aún mayor cuando el valor performativo del mismo lenguaje⁵ contribuye a la gestación y visibilización de identidades en conflicto, especialmente en *L'últim patriarca*. En los casos concretos que nos ocupan: la de una joven de origen ‘oriental’ y creencias musulmanas educada en una país ‘occidental’ de credo mayoritariamente católico donde la presencia de los inmigrantes es rechazada, perseguida y criminalizada constantemente desde las instancias gubernamentales, legislativas y, sobre todo, desde los medios

5) En este punto es necesario recordar la relevancia de la teoría lingüística de Austin (1998) sobre los actos de habla, así como del concepto de performatividad por él aplicado a los enunciados del discurso que, posteriormente, ha sido empleado en otros ámbitos del pensamiento. Sobre dicho valor performativo del lenguaje se apoya la filosofía de Butler (2001) en torno a la construcción del género como concepto cultural. Es en esta línea en la que consideramos que el valor performativo del lenguaje también puede y debe ser aplicado a la creación de la/s identidad/es desde los diferentes procedimientos retóricos que el texto literario, en cuanto artefacto artístico, es capaz de generar. Esta función ya ha sido evidenciada por una autora como Marisa Moyano (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/performa.html>, [fecha de consulta: 20/05/2012]).

de comunicación⁶. Encontrar un espacio desde dónde hablar y desde dónde representarse no es sencillo (Spivak 2009), pero menos todavía lo es desde dónde vivir (Asensi 2009).

De esta manera, la adquisición y el uso de la(s) lengua(s) otra(s) por parte de estas jóvenes escritoras pone de manifiesto en sus textos la dificultad de vivir (lingüística y culturalmente) ‘en medio’, puesto que esa misma convención –llamada ‘realidad’ y reflejada en su caso a través del discurso literario– es la que les obliga a mostrarse como identidades en continuo movimiento y en formación permanente. Esta situación, de forma casi inevitable, genera fricciones y desarreglos entre los distintos ámbitos culturales atravesados pero, sin embargo, también les proporciona las herramientas necesarias con las que enfrentarse no sólo a la realidad ‘multicultural’ a la que dicen pertenecer, sino a la realidad ‘intercultural’ a las que están abocadas las sociedades contemporáneas –para satisfacción de unos y disgusto de otros, según las tesis de Armando Gnisci⁷–.

6) Numerosos estudiosos/as insisten en estas cuestiones. Por citar sólo algunos nombres: Armando Gnisci, Franca Sinopoli, Nora Moll, Peter N. Pedroni, Davide Bregola, Francesco Argento, Francesco Loriggio, Ali Mumin Ahad, Salah Methenani, Ron Kubati, Monica Rocco, Alessandro Pannuti, Pierangela di Lucchio. También numerosos/as escritores/as apuntan en la misma dirección: Mia Lecomte, Arben Dedja, Arnold de Vos, Barbara Pumhosel, Božidar Stanisic, Brenda Porster, Candelaria Romero, Cristina Ali Farah, Eva Taylor, Francisca Paz Rojas, Gezim Hajdari, Gregorio Carbonero, Nader Ghazvinizadeh, Vera Lucia de Oliveira y un larguísimo etcétera. En este sentido, revistas electrónicas de referencia para el estudio de la literatura de la migración en Italia como son *Kúma*, *El Ghibli* o *Nigrizia* pueden contribuir a ampliar generosamente este elenco.

7) Vid. Gnisci, A.: *Creolizzare l'Europa. Letteratura e Migrazione; Nuovo Planetario Italiano y Decolonizzare l'Italia*.

SOBREVIVIR EN OTRA LENGUA

Yet women have always survived
dans une autre langue.
Nicole Brossard

En el caso de las autoras que nos ocupan ya han sido apuntados los orígenes geográficos y lingüísticos de los que parten: ambas –o sus familias– proceden de países donde se habla el árabe; ambas han recibido educación escolar en las lenguas de los países de acogida –italiano, catalán y español–; ambas han decidido enfrentarse a su proceso de escritura a través de una lengua literaria concreta o “lengua amante”⁸. Si la cuestión lingüística se ha erigido como una problemática esencial en la Teoría Poscolonial (Mignolo 2003), los textos producidos por las dos autoras son claro reflejo de ello: no tanto por un posible proceso de “glotofagia” sino, precisamente, porque las fisuras entre los diferentes espacios culturales serán ocupadas por términos, interjecciones o expresiones idiomáticas en lenguas distintas –en ambos casos se recurre al uso de ciertos vocablos en árabe e inglés–. De este modo el plurilingüismo remite sin transición alguna a otros espacios marginales que, desde la periferia e *in absentia*, contribuyen a enriquecer y ampliar el espacio desde el cual se narra. El espacio encerrado en el discurso se presenta a su vez como un espacio que prolifera, que se extralimita, que desborda

8) Le agradecemos a Dulcinea Tomás Cámara (U. Alicante) que nos haya permitido tener acceso a sus trabajos, en su momento inéditos, sobre la Literatura Hispanoaficana. En ellos se apuntaba la presencia de diversos términos teóricos (“lengua de préstamo”, “lengua estallada”, “lengua amante” o “lengua elegida”) para referirse a la situación de elección lingüística que afecta a determinadas literaturas africanas en la actualidad. Dicho artículo se encuentra actualmente recogido en el volumen colectivo *Visions de l'exili: literatura, pintura i gènere*.

los límites impuestos por la narración misma dando cuenta de la potencia de la hibridez dialógica o “transculturación” (Mignolo 2003).

En el caso de la escritura de Randa Ghazy aparece incrustado en el original italiano léxico árabe que ha sido adaptado gráficamente, pero sin advertir al lector de su procedencia. Dichos términos remiten concretamente a diversos rezos según los diferentes momentos del día *-fayr* o *fagr*, *zohr*, *maghreeb-*, a ciertos elementos de vestimenta *-kefiah*, *hijab-*, a leyes escritas o no *-sunna*, *Jihad*, *afjar*, *shuhada-* o a interjecciones vinculadas habitualmente a expresiones o fórmulas religiosas *-allahu akbar*, *ebni*, *bism Allah al rahmen al rahim*. Este aspecto de la novela, por ejemplo, no fue respetado en las traducciones que de la misma se hicieron al catalán y al español donde, para comodidad del lector, dichas palabras se marcaron en cursiva y se tradujeron a pie de página⁹. Este mecanismo de traducción, en cambio, es adoptado de forma natural por la narradora de *L'últim patriarca*. Desde las primeras páginas opta por el uso habitual de voces en árabe o castellano que remiten, como decíamos, a otras realidades y las incluyen en el devenir textual. Estos espacios limítrofes o fronterizos desde una perspectiva lingüística servirán a su vez para generar espacios de intersección permanentes entre mundos aparentemente separados que conviven, que se impregnan, que se traducen en la cotidianidad¹⁰. El interés

9) Ambas traducciones fueron publicadas por la editorial catalana La Galera en 2003.

10) A lo largo de la novela encontramos los siguientes términos traducidos por la narradora: *djin*: geni, esperit (Nombre? p. 20); *Azizi*: apel·latiu que els germans petits donen als més grans com a senyal de respecte (p. 21); *remsemmem*: mena de mil·fills típic del Marroc; *rahj*: tractament de respecte que es dóna a les persones que han fet el pelegrinatge a la Mecca (p. 39); *nu-jaili*: cançó que els companys i amics del nuvi li canten la segona nit de casament (p.52); *aixura*: mes del calendari

por la traducción será constante a lo largo de la segunda parte de la novela donde la hija de Mimoun, que es la narradora de la historia, establecerá un paralelismo entre el progreso de la narración, de su crecimiento, de su rebelión personal y, sobre todo, de su dominio del catalán. Este último se mostrará mediante las traducciones continuas a su madre -especialmente en lo que se refiere a los precios en el mercado y en las tiendas o a las relaciones interpersonales con vecinas, profesoras, etc.;- en situaciones que pondrán de manifiesto la práctica ejercida desde el poder de la traducción; además ese progresivo y efectivo control lingüístico se verá también reflejado a partir de la lectura sistemática del diccionario de la lengua catalana. Este entrenamiento riguroso, aparentemente alejado de las necesidades imperantes en la vida de una inmigrante adolescente, funcionará como estrategia constructiva dentro de la arquitectura de la novela al cerrar cada uno de los capítulos de la segunda parte con una elección escueta y pretendidamente aleatoria de ciertos términos.

En cambio las estrategias discursivas de El Hachmi dan lugar a un cruce de espacios topográfico-lingüístico que va más lejos que en el caso de Ghazy, puesto que la realidad cultural que se pretende transmitir y transgredir en la novela es más compleja. Mimoun, protagonista de la saga que ocupa la historia, es el último patriarca de los Driouch. Pertenece a una familia que habita en una zona rural de la comarca del Rif, algo alejada de la principal ciudad de la comarca y donde la lengua

musulmà durant el qual és tradició de tallar-se els cabells (p.56); *lalla*: apel·latiu respectuós que donen les joves a les sogres o les nebodes a les esposes dels oncles, o les cunyades joves a l'esposa del germà més gran (p.111); *sabhi*: apel·latiu que designa l'amic, el company (p.129); *idd*: festa del calendari musulmà que se celebra dos mesos i deu dies després del final del ramadà i en el qual es sacrifica un xai (p.159); *khringu*: tipus de creps típics del Marroc, fetes de farina, aigua, llevat i sal (p.161).

habitual de comunicación es el rifeño. Ya en la primera travesía que realiza Mimoun se pondrán de manifiesto las tensiones culturales en la frontera entre Marruecos y España a partir, precisamente, de su escaso dominio del árabe. Los conflictos, sin embargo, continuarán tras su llegada a Barcelona donde no sólo se enfrentará a lenguas diferentes, sino donde además deberá asumir una identidad múltiple puesto que, como le argumenta su tío ante el nuevo trabajo que le ha conseguido: “Mimoun va començar a omplir la màquina de pastar amb la pala a les mans i va sentir que encara no era aquell el seu destí, el que lo tocava de viure. Per cert, li havia dit l'oncle, com que li costa molt de dir el teu nom, diu que a partir d'ara et diràs Manel” (El Hachmi 2008:83). Este nuevo bautismo nominal será símbolo del precio que pagará el protagonista por pasar a formar parte de un mundo distinto. De hecho, ese inicial abismo cultural al que se enfrenta Mimoun/Manel hará que sea por primera y única vez expulsado del país al tomarse la justicia por su mano y agredir su jefe: “Els homes uniformats de verd xerraven a la part de davant del vehicle [...]. De tant en tant deia tinc calor i ells li responien *cállate la boca*, o tinc gana i deien que menjaria al seu puto país” (El Hachmi 2008:94). En este último ejemplo aparece otro de los rasgos básicos que condicionan la escritura de El Hachmi –también es adoptado y compartido por la de Randa Ghazy–: la fuerza de la oralidad. La presencia de la tradición oral es tal que supone la aparición de ciertas estrategias narrativas como son las enumeraciones clásicas de las genealogías tradicionales o el recurso a frases breves –generalmente simples y coordinadas– que se repiten a modo de estribillo, como si se pretendiese crear un sistema de reverberaciones donde el eco de lo dicho, cual cántico, resonase recordando los versos de una letanía infinita. En el caso de *L'últim patriarca* el párrafo inicial es significativo:

Aquesta és la història de Mimoun, fill de Driouch, fill d'Allal, fill de Mohamed, fill de Mohad, fill de Bouziane, i que nosaltres anomenarem simplement Mimoun. És la seva història i la història de l'últim dels grans patriarques que formen la llarga cadena dels avanpassats de Driouch. Cadascun d'ells havia viscut, actuat i influït en la vida de tots els que els envoltaven amb la fermesa de les grans figures bíbliques. (El Hachmi 2008:7).

Esta genealogía de la pertenencia será el punto de partida para el desarrollo de una historia que se articulará en capítulos breves, de estructura claramente fragmentaria donde, con una marcada voluntad de estilo, no se distinguirán ni siquiera las intervenciones en estilo directo, diálogos, etc. Todo se subsume en el flujo continuo de la escritura, propiciando la fusión de términos, personajes, situaciones o espacios.

En el caso de Ghazy, el aspecto del fragmentarismo del discurso narrativo es llevado al límite al articularlo desde patrones más cercanos a la cadencia lírica propia del versolibrismo o del ritmo de los versículos. De hecho, en su prosa es habitual el recurso retórico a las isotopías con valor enfático, así como el uso de construcciones paralelísticas y la presencia generalizada de onomatopeyas –reiteraciones que también se convertirán en estilemas dentro de la obra de El Hachmi–; sin olvidar el recurso a ciertos elementos gráficos importantes en la construcción de la cohesión textual de la novela como son la adopción de las mayúsculas –sustituyendo el tono exclamativo e interrogativo–, la desaparición de los signos de puntuación –que dificulta a priori la comprensión y que estilísticamente insiste en el borrado de límites o en la ambigüedad entre lengua/espacio– o el recurso a los espacios en blanco como figura retórica –en muchas ocasiones símbolo

recurrente de silencios, asesinatos crueles, inmolaciones o desapariciones—.

EL RECUERDO Y LA AUTODESTRUCCIÓN

En el recuerdo está el origen de la autodestrucción.
Julio Llamazares

En este punto se halla la entrada al tercer apartado donde, como dijimos, nos acercaremos al ámbito de la memoria. Tanto en el caso de Ghazy como en el de El Hachmi se aboga por la creación de un discurso retrospectivo. La instancia del narrador establece como parámetro temporal permanente el pasado y, sólo en el caso de El Hachmi, se establecerán vinculaciones con un tiempo presente. Esta conexión —también reforzada con la narración en primera persona— ha sido la que ha propiciado ciertas asociaciones autobiográficas entre la realidad creada en la novela y la experimentada por la autora. Sin embargo, esta asociación no se ha producido en los textos de la escritora italiana puesto que la elección de la tercera persona remite a otro posible mundo creado y no vivido. En ambos casos, sin embargo, el uso recurrente de las intervenciones no marcadas gráficamente permite la entrada de otros puntos de vista en la narración, desplazando así la focalización de los personajes y dirigiéndola, en numerosas ocasiones, hacia el espacio literario habitado en femenino. En este sentido es imprescindible tener en cuenta las reflexiones de Gaston Bachelard en torno a *La poética del espacio*, título de una de sus obras fundamentales que nos remite, necesariamente, a una fenomenología filosófica de hondo calado imaginativo y poético. Así, si en ambas novelas las mujeres se ven constreñidas a ocupar esos espacios que les han sido asignados como “propios” —bien sean

internos (la casa y, de forma aún más reductora, la cocina) o externos (como el lavadero del río o los patios vecinales)—, deberíamos considerar tanto la “verticalidad” (Bachelard 2000:48) como la “centralidad” (Bachelard 2000:60) de los mismos. Con esta aparente reducción del espacio femenino a una topofilia doméstica se crea, por el contrario, una “dialéctica de la superposición” entre la casa y el universo, estableciendo concomitancias no con un espacio concluso y clausurado, sino con un espacio que se extiende, que se ensancha, que respira. La intimidad de la casa se convierte en trasunto de la “intimidad del mundo” (Bachelard 2000:99) y es imagen de la “plena medida de la cosmicidad” (Bachelard 2000:127). Por tanto, las dialécticas reductoras del dentro/fuera o de lo privado/público son superadas mediante un movimiento de “asimilación de contrarios” (Bachelard 2000:227) que aúna los espacios íntimos y los exteriores para generar un espacio poético marcado por un “valor de expansión” (Bachelard 2000:239) puesto que “el espacio íntimo y el espacio exterior vienen, sin cesar, si puede decirse, a estimularse en su crecimiento” (Bachelard 2000:239).

De hecho, a lo largo de ambas novelas asistiremos a la contaminación de dichos ámbitos, especialmente en el caso de *L'últim patriarca*, ya que es en esta novela donde se plantea de forma más acuciante la subversión y el desmoronamiento del orden patriarcal culturalmente establecido —incluyendo aspectos como la rebelión sexual y la emancipación tanto económica como espacial—. Será la pertenencia de la narradora —también protagonista principal de la segunda parte de la novela— a diversos espacios culturales lo que provocará, no sin conflictos y tensiones continuas, su (des)ubicación. En este sentido, Higonnet (1994) ha apuntado la existencia de una “gramática del vestir” vinculada a la segregación femenina,

así como a la distinción y ocupación de espacios públicos o privados que, al mismo tiempo, se convierten en lugares de auto-inscripción y performatividad. Sus reflexiones evidencian cómo la vestimenta se convierte en un instrumento de “comunicación social, de acción y de segregación”. De hecho, hay un par de ejemplos en torno a esta situación marcados, no sin cierta ironía por parte de la narradora-protagonista, como ejemplos de la difícil coexistencia y pertenencia a espacios, es decir, a mundos diferentes. El primero de ellos apunta a otro de los temas que aparecen de forma transversal en la novela, los símbolos de la religiosidad: “Vaig voler portar al límit la meva inusual creença religiosa i va ser just llavors que la dona de l’arquitecte em va regalar un mocador de color blanc i uns imperdibles daurats (El Hachmi 2008:227)”. La polémica con el padre está, entonces, servida: “Vaig sortir un par de vegades i un dia el pare em va veure. On vas així?, em va dir, i va fer cara d’estranyesa. Au, no surtis més amb aquest drap al cap. Però si...ja m’has sentit” (El Hachmi 2008:228). Así como la incomprensión de la narradora-protagonista ante una situación culturalmente confusa para ella: “Jo no tenia pensada fer cap revolució musulmana, però el pare no ho podia dir de debò, allò del mocador. La seva mare n’havia dut, la seva mare, les seves germanes. No podia ser una amenaça real.” (El Hachmi 2008:228). El segundo ámbito está dirigido hacia la integración a través de la estética y señala otro de los espacios fundamentales de la novela: la escuela. En este caso la narradora describe así la situación:

Ell no sabia que els pantalons els que es feien petits i no pas jo que els triava cenyits. Què hi havia de fer si el meu cul creixia i creixia? Res, buscar talles més grans; llavors em sobrava un pam de cintura. Busca jerseis més

llargs, camises més llargues i et deixarà tranquil·la, deia la mare. Però per aquella època tot el que era llarg era de iaia i jo hauria preferit morir que presentar-me així a l'escola. (El Hachmi 2008:228)

En cambio, en el caso de la novela *Sognando Palestina* asistimos a un proceso diferente. En pocas ocasiones se manifiesta de forma evidente cuál es el espacio ocupado por las figuras femeninas —especialmente el doméstico y, en concreto, la cocina—, así como los papeles preestablecidos y asumidos por los miembros de esta “comunidad de amigos” que, aunque no se evidencian, se dan por supuestos. Es decir, el espacio femenino será equivalente al espacio interior/íntimo y en él se desarrollarán acciones muy concretas: el cuidado de la casa, la limpieza, la educación, el trabajo dentro del hogar o la maternidad. Si *L'últim patriarca* es la historia de una rebelión progresiva contra la dominación cultural, en la novela de Ghazy sólo encontramos un episodio de rebelión contra el orden patriarcal establecido cuando Riham, única mujer del grupo, se opone y critica abiertamente la actitud individualista de Ibrahim, principal protagonista de la historia de estos personajes condenados —con resonancias míticas— a la construcción y destrucción sistemática de procesos familiares. El pasaje aludido se extiende a lo largo de tres páginas y no vamos a reproducirlo por completo, si bien nos interesa destacar algunos fragmentos del mismo que citamos a continuación tal y como aparecen gráficamente dispuestos en la novela:

«Senti, tu! Innanzitutto calmati e abbassa la voce! E poi io non devo rendere conto a nessuno delle mie azioni! Come ti permetti di insultarmi, di alzare la voce con me? In fondo sei solo una donna!»

«Ah, sí? E questo cosa diavolo significa? Ora fai anche il maschilista! Quanto ti disprezzo! Io ti...»

«Su, Riham, stai calma, ora non é il caso di...»

«Stai zitto tu, Gihad! E tu, maleducato, cosa osi insinuare quando dici che io sono solo una donna? Eh? Dov'è scritto che gli uomini sono migliori delle donne, o hanno piú diritto di parlare e urlare e saltare e fare quello che gli pare? Come osi, tu, maled...»

«Io oso eccome! Torno a casa stanco, esausto, e una pazza isterica comincia a urlare e a insultarme; come dovrei comportarmi? Se davvero non te ne frega niente di me e...»

«Ma Ibrahim, lei non ha detto che non gliene frega niente!»

«Taci, Mohammad! E tu, guarda che non eri tenuta ad andare in giro a cercarmi! Io sto fuori quanto mi pare e tu ti fai i fatti tuoi! Mi sono stufato di vivere con un'isterica che fa la brava mamma! Abbassa la voce, anzi, vai a dormire o a fare qualunque altra cosa, che fai un favore a tutti !»

«Ah, è cosí che mi tratti? È cosí che mi mostri il tuo affetto, la tua riconoscenza? Io sto sempre qui a cucirti i calzini e a prepararti da mangiare e ad aspettarti fino a tardi e a scambiare quattro chiacchiere con te e a rivolgerarti parole gentili e a rifarti il letto e a stirarti le camicie e perfino a preoccuparmi quando tu non ci sei, e tu mi ricompensi urlandomi di farmi i fatti miei e levarmi dalle scatole? Ma sai che ti dico, razza di... razza di... mascalzone, sai che ti dico? Ora io me ne vado davvero! Cosí non ti rompo l'anima e stai fuori la notte a fare tutto quello che vuoi senza che una pazza

isterica, come mi definisci tu, si preoccupi per te!»
(Ghazy 2002:107-108)

Con este fragmento se pone en evidencia el estallido de las dinámicas familiares que se han generado desde el inicio de la novela y que han permitido, mediante la imitación de un núcleo familiar por parte de un grupo de jóvenes, la recreación de una nueva familia y de sus mecanismos de poder –bien desde el ejercicio del mismo por parte de los personajes masculinos, bien desde su acatamiento disciplinado por parte de las escasas protagonistas femeninas–. La repetición de los roles tradicionales se evidencia, en primer lugar, con la identificación de Riham como ‘madre’ del grupo e Ibrahim como ‘padre’. Siguiendo por ese camino, durante la discusión que ambos protagonizan se dibujan claramente imágenes prototípicas: Riham es calificada de ‘histérica’ y ‘loca’ –además del recurso al término afectivo ‘brava mamma’, en este caso empleado irónicamente y con matiz despectivo– e Ibrahim es descrito como ‘machista’ y ‘calzonazos’. Si bien ambos demuestran concepciones arquetípicas de la identidad, del género y del espacio que a cada uno le corresponde, es destacable que en el caso de Riham sea ella misma quien refuerce la imagen de una mujer dedicada al cuidado del hombre –léase al respecto el último párrafo del ejemplo citado anteriormente–.

En *Sognando Palestina* asistimos pues a la aniquilación progresiva de diversas historias familiares, siempre como consecuencia del conflicto bélico que desangra los territorios palestinos. Los huérfanos de la guerra, hijos de la violencia, se entrelazan formando un grupo sólido donde la amistad se convertirá en el paso previo a la reproducción de los papeles familiares. Ibrahim, el mayor de todos, asumirá las responsabilidades de un ‘padre’: educación, valores, respeto,

control y distribución de la economía común; Riham, la única mujer protagonista, asumirá con sorprendente naturalidad las tareas de cuidado de los demás hombres o muchachos del grupo y posteriormente reproducirá los patrones sociales quedándose embarazada; Nedal será el amigo, el confidente de Ibrahim y el posterior marido de Riham. Además de estos personajes fundamentales existe una constelación de amigos o “miembros familiares” que contribuyen a la creación del ideal de “familia”: Gihad, el hermano pequeño de Riham; Engy, la hermana de Nedal, asesinada en una incursión de soldados israelís; Ramy, cristiano y enfermero; Mohammad, amigo de Ramy y conductor del camión que transporta heridos, además de dueño de la casa en la que todos conviven; Ahmed, gran lector y pacifista; y, por último, Ualid, el integrante más joven del grupo que será el elemento desencadenante de la tragedia final. Para todos ellos, la casa de Mohammad se convertirá en el espacio común compartido, con sus limitaciones y penurias: simbolizará un espacio de convivencia y tolerancia en unos territorios donde de forma continua las casas son abatidas, sus habitantes maltratados, torturados y asesinados o, en el mejor de los casos, obligados a convertirse en prófugos y exiliados en su propia tierra. Siempre. La casa pues convertida en símbolo de protección, de comunión, de vida. Como también lo será la escuela para la protagonista de *L'últim patriarca*. Ambos, por tanto, espacios abiertos que superan los límites impuestos, las amenazas reales y se erigen en reductos de libertad irrenunciable por parte de los sujetos que los habitan.

4. “CONTAMINARSE O MORIR”

El problema está en que las reglas restrictivas que operan en las culturas académicas están basadas en la creencia de que la literatura está bien, pero no constituye un conocimiento serio; y eso es consecuencia tanto de la diferencia imperial (ciencia versus literatura) como de la diferencia colonial (literatura versus folclore).

Walter D. Mignolo

Como indicaba Najat el Hachmi en una entrevista concedida en febrero de 2008 a *El Periódico*: “o la literatura catalana se deja contaminar o se muere”¹¹. Esta afirmación bien podríamos trasladarla a la literatura italiana actual en la que se desenvuelve la escritura de Ghazy y, en general, a gran parte de las literaturas que todavía hoy asientan sus bases en posturas claramente eurocéntricas (Sinopoli 2009). La necesidad de discursos fronterizos, híbridos y transculturales siempre ha formado parte de la ‘literatura’ –baste pensar en los denominados “romances fronterizos” de la tradición hispánica–, más si cabe en un momento como el actual donde el fenómeno global de las migraciones afecta de forma inevitable a la construcción tanto del imaginario colectivo y público como a la identidad entendida en su aspecto íntimo, individual o privado. En la transición/trasvase entre ambos espacios ocupa un papel privilegiado el discurso literario porque, como ha indicado entre otros el poeta I. Brodskij: “quizá éste sea el único seguro moral del que puede disponer una sociedad ya que, posiblemente, sea el antídoto permanente a la ley de la

11) Un extracto de la entrevista aparece actualmente recogido en la web de Mundo Árabe http://www.mundoarabe.org/ramon_llull_najat_el_hachmi.htm [fecha de consulta: 18/05/2012]

jungla y ofrezca el mejor argumento contra cualquier solución de masas que actúe sobre los hombres con la delicadeza de una excavadora porque, en cualquier caso, la diversidad humana es la materia prima de la literatura, además de constituir la razón de su existencia”.

Así las cosas, bien desde la óptica apuntada por E.Said acerca de los “entrelazamientos”¹² entre el mundo y el texto donde la concepción de su “mundaneidad” resulta esencial; o bien a partir de la propuesta dentro de la tradición teórica española de Túa Blesa quien, en su ensayo titulado “Textimoniar”, da cuenta de las transformaciones o circulaciones que sufre el mundo al pasar por el tamiz de la creación literaria y viceversa mediante el par “textimonios/testimonios”, resulta evidente la necesidad de trasvase entre los diferentes territorios de (re)creación de la identidad. En este sentido tanto la propuesta narrativa de Randa Ghazy como la de Najat El Hachmi transitan en equilibrio permanente por la topografía de la(s) identidad(es), trazando las líneas de unos mapas todavía incompletos en las primeras novelas. Ahora bien, si atendemos a la obra producida con posterioridad, podemos apuntar—como ya hemos indicado—el afianzamiento de sus estrategias discursivas y, en consecuencia, identitarias en ambos casos.

A través de las pinceladas que hemos ido dando en torno a ciertos fragmentos de realidad que discurren entre los tejidos de la materia literaria de estas escritoras migrantes, así como los residuos literarios que conviven y se instalan en lo real a partir de sus propuestas, podemos apuntar que la posición que han decidido ocupar y el mundo que han querido representar discursivamente se alinean sin complejos con otras propuestas

12) Said, Edward (2008 [1983]): *El mundo, el texto, el crítico*, Barcelona, Debolsillo.

literarias de mayor calado que, desde hace décadas, están demostrando la fuerza de la literatura descentrada, periférica y *creola* –como diría Gnisci–, totalmente imprescindible hoy por hoy a la hora de dar respuestas estéticas a las múltiples necesidades vitales, lingüísticas, culturales, filosóficas, etc. de los lectores –también, en muchos casos, migrantes–. Comienza pues a ser difícil permanecer al margen del análisis de propuestas narrativas: Randa Ghazy y Najat el Hachmi parece que han llegado, no sin dificultades, a unos territorios donde todavía tienen mucho por decir y donde, parece, están decididas a quedarse.

BIBLIOGRAFÍA

Asensi, M., “La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos”, introducción a Spivak, *¿Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona, MACBA, 2009, pp. 9-39.

Bachelard, G., *La poética del espacio*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2000 [1957].

Bhabha, H., “DisemiNation: time, narrative, and margins of the modern nation”. En Bhabha, Homi K. (ed). *Nation and narration*, London & New York, Routledge, 2002 [1990], pp. 291-322.

Brossard, N., *Instal·lacions (amb i sense pronoms)*, Vic, Eumo Editorial, 2005.

El Hachmi, N., *L'últim patriarca*, Barcelona, Planeta, 2008.

---, *La caçadora de cossos*, Barcelona, Columna, 2011.

Ghazy, R., *Sognando Palestina*, Milano, RCS Libri, 2002.

---, *Prova a sanguinare*, Milano, Fabbri & RCS Libri, 2005.

---, *Oggi forse non ammazzo nessuno. Storie minime di una musulmana stranamente non terrorista*, Milano, Fabbri & RCS Libri, 2007.

Gnisci, A., Sinopoli, F. y Moll, N., *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Milano, Mondadori, 2010.

---, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e Migrazione*, Roma, Meltemi, 2003.

---, *Nuovo Planetario Italiano*, Troina, Città aperta, 2006.

---, *Decolonizzare l'Italia*, Roma, Bulzoni Editore, 2007.

Higonnet, M., “Mapping the text: critical metaphors”, en Higonnet, Margaret R. y Templeton, Joan (eds). *Feminist explorations of literary space*, EUA, The University of Massachusetts, 1994, pp. 194-212.

Llamazares, J., *Versos y ortigas*, Madrid, Hiperión, 2009.

Mignolo, W. D., *Historias locales / diseños globales*, Madrid, Akal, 2003 [2000].

Pettinato, M. (2009): "Randa Ghazy. Storie minime di una giovane scrittrice", *Kúma. Creolizzare l'Europa. Rivista on-line di letteratura comparata*. Università di Roma La Sapienza <www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>

Pozo Sánchez, Begoña (2010): "Las novelas de Randa Ghazy: el largo camino hacia la identidad", *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, Universitat de València <<http://www.uv.es/extravio>>

Said, E., *El mundo, el texto, el crítico*, Barcelona, Debolsillo, 2008 [1983].

Sinopoli, F., *La dimensione europea nello studio letterario*, Bruno Mondadori, Milano, 2009.

Spivak, G. Ch., *¿Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona, MACBA, 2009 [1985].

Tomás Cámara, D., "¿Exilio o neoesclavismo? Identidades fragmentadas, inmigración y género en nativas de Inongo-vi-Makomè", en A.A. V.V., *Visions de l'exili: literatura, pintura i gènere*, Valencia, Brosquil Ediciones, 2011, pp. 365-386.

DALLA MEDEA DI EURIPIDE E DI SENECA
ALLA MEDEA DI DARIO FO E DI FRANCA
RAME

Stella Priovolou
Universidad Capodistriaca de Atenas

L'opera di Dario Fo e di Franca Rame "venticinque monologhi per una donna"¹ racchiude cinque cicli di testi 'scritti a quattro mani', come lo stesso Fo accenna nell' introduzione, aggiungendo che molti di questi scritti presentati in quest' opera sono inediti, mai pubblicati e mai messi in scena. Alla fine della sua breve introduzione Dario Fo fa una graziosa allusione alla sua donna, collaboratrice e moglie, la quale ha sorretto il peso di questi monologhi. Si riferisce a Feydeau il quale diceva che scrivere testi per attori femmina è un lavoro immane perché, difficilissimo è riuscire a travestirsi da donna, calzando oltre la pelle anche il suo cervello. "Per me", continua Fo, "è stato piuttosto facile, il cervello per il travestimento, l'ho sempre avuto a domicilio, comodo: era quello di Franca".

Il primo ciclo dei testi intitolato *Tutta casa, letto e chiesa* finisce con la *Medea* di Euripide. Nel Prologo di *Medea* Franca Rame fa la presentazione del testo dedicato a *Medea* nonchè da la propria interpretazione: "...questo pezzo è assai diverso dagli altri, non è comico. Anzi, è profondamente drammatico e col più alto contenuto politico femminista di tutto lo spettacolo. Euripide a nostro avviso è l'autore di tragedie greche più progressista che si conosca. Aveva capito tutto della donna, della sua condizione già allora, e non sono pochi anni fa".

1)Le commedie di Dario Fo, *Ventique monologhi per una donna di Dario Fo e Franca Rame*, Einaudi, Torino 1989.

Prima che si avviasse lo spettacolo di *Medea*, Franca Rame, originata da famiglia di attori, informa gli spettatori dicendogli:

“Siamo nella piazza di Corinto, qui è la casa di Medea, le donne del popolo, il coro greco, stanno cercando di convincere Medea ad uscire dalla sua casa, ed accettare la sua condizione di una donna respinta. È un pezzo che amo e che tutte le sere dedico alle donne giovani e non più giovani presenti in sala. Vado ad incominciare”.

Nel centro del palcoscenico vuoto, uno sgabello o, nel migliore dei casi, una poltrona medievale

Questo, è un pezzo di teatro straordinario, osserva Franca Rame nel suo prologo, io ne parlo molto bene perché né Dario né io ci abbiamo messo niente. L'abbiamo ritrovato e ve lo proponiamo tale e quale. È recitato in un linguaggio arcaico, un dialetto dell' Italia centrale. Io recito da quando ne avevo otto giorni ... da allora ad oggi ho recitato centinaia di personaggi, ma questa *Medea* ogni volta, nonostante le quattrocento e rotte repliche, mi prende sempre allo stomaco.

Il mio personale interesse per l'impressionante monologo di Medea mi ha condotto nell'archivio privato di Dario Fo e di Franca Rame “Compagnia Teatrale Fo-Rame” (C.T.F.R.) a Milano. Nello stesso archivio è custodito un dossier dall'indicazione *Medea* che porta annotazioni fatte a mano da Franca Rame sul margine del fascicolo. Nel prologo della medesima tragedia ed in particolare sul margine del paragrafo sopracitato, ci sono le seguenti correzioni fatte di proprio pugno, aggiunte nonchè annotazioni chiarificanti:

Testo: È recitato in un linguaggio arcaico, un dialetto dell' Italia centrale.

Aggiunta: Ma vi sarà comprensibilissimo.

In effetti, la lingua del testo è comprensibile, con l' addizione di certi elementi dialettali in lingua italiana.

Testo: Da allora ad oggi ho recitato centinaia di personaggi, ma questa Medea ogni volta, nonostante le quattrocento e rotte repliche, mi prende sempre allo stomaco.

Correzione ed annotazioni chiarificanti: “Da allora ad oggi ho recitato centinaia di personaggi, bene, questa Medea ogni volta, nonostante le migliaia di repliche, mi prende sempre allo stomaco per il dolore, la disperazione ed il significato politico che contiene: Disperazione e dolore, che le donne della mia età, quasi tutte, conoscono molto bene”.

Con questa nota Franca Rame attribuisce la presa che le prende allo stomaco, ogni volta che recita *Medea* alla disperazione, al dolore ed al significato politico che questa tragedia ne contiene. La disperazione ed il dolore che tutte le donne della sua età ne conoscono assai bene.

Dovremmo pure osservare che nella *Medea* di Dario Fo e Franca Rame non è stata chiarita l'origine del testo con note e puntuali bibliografie. In cambio Franca Rame nel proprio prologo si è limitata a dichiarare che questo testo: “... l'abbiamo trovato e ve lo proponiamo tale come è”. Contro questa mancanza, d' altronde assai notevole, la comunità accademica ha scatenato una feroce critica contro Dario Fo. Nel libro di M. Pizza² leggiamo che l'accademico Cesare Grassi aveva accusato Fo per la distorsione della storia di *Medea*.

2) Marisa Piza, *Il gesto, la parola, l' azione di Dario Fo*, ed. Bulzoni, Roma 1996, p.94.

Risultato, come sosteneva l' accademico Grassi, causato dalle sue 'immaginazioni artistiche' e dall'intento a favore di una unilaterale propaganda venendo di meno al rispetto alla verità storica. A queste accuse Fo ha risposto con lingua assai dura dicendo: «Gli accademici della storia son quelli que quando gli si indica la luna, loro guardano il dito e osservano che l'unghia è sporca. È proprio il caso del nostro accademico prof. Cesare Grassi, della facoltà di Magistero di Firenze; anche lui guarda il dito, non vede la luna, ma sul dito vede tutto... Ma il nostro accademico «guardadito» non perdona!...Ma non basta, il professore pretende che su ogni aneddoto che noi raccontiamo si facciano precisazioni, si appongano note in calce e magari si alleggi un' estesa bibliografia... Il loro mondo è tutto lì, su quei quattro legni; fuori ci sono le lotte, c' è la vita e loro dentro a quelle pareti tengono lezioni intessute di precisazioni, note, puntuali bibliografie, mentre gli allievi allocchiti dormono il sonno del vuoto della loro storia».

Avendo come riferimento il testo di *Medea*, pubblicato nel libro sopracitato, riportiamo in seguito e commentiamo i brani dell' opera, i quali dimostrano l'approccio particolare all' argomento dell' emancipazione femminile.

Tipica è la scena dove Medea rievoca gli anni della sua giovinezza, ricorda la propria bellezza, quando era figliola de sedici anni, il momento che conobbe suo marito, il quale si tremava che fusse sacrileggio farne l'amore con lei.

Le donne astanti cercano di tranquillizzare Medea dicendole che il tempo passa e il destino per le donne è sempre lo stesso, ossia essere restituite dal proprio uomo con un' altra donna più giovane e bella. Medea reagisce con violenza e s'infuria con le donne che considerano vigente e consacrata una tale legge.

Medea con valide argomentazioni si ribella per la soggezione delle donne, fatto che accade ugualmente nell'opera omonima di Euripide. Medea non si dispera del proprio destino, al contrario assale, in modo popolare ed immediato le donne le quali accettano passivamente e fatalmente la mentalità degli uomini. Ecco le sue parole:

“Desgraziate che altro non siete! Ora m'avvedo bene donne mee, che la migliore penzata che l'omo ha fatto a vantaggio sojo è d' averve ben allevate alla soa dottrina... a scola v' ha mannate, voi altre ne riepetete la lezione e ve fate contente, chinate state, nun ve rebellate!”.

Le donne cercano invano di farla tornare in senno, le chiedono di non offendere il re e nemmeno la sua legge. I loro sforzi vanno a vuoto perchè Medea come in seguito dichiara aveva ormai deciso di uccidere i propri figli. Significativa è la motivazione che da per la terribile vendetta messa in atto da lei stessa. Prima però aveva lotato con se stessa ed ha voluto porre fine alla sua vita:

“Ma, migliore è, esser recordata come bestia ferroce, che dementecata come cavra mansueta... che se pole mungere... e tosare, e desprezzare, e poi vendere al mercato senza che de bocca soa n' esca un bellato! Accidere debb'io li miei figlioli!”.

Medea non voleva abbandonare la sua casa come una meretrice infetta, tradita, dimenticata dai suoi stessi figli. “Medea morta è, avant d'essere nata! E, si è vero che morta songh'io, e ognuno m'ha già occisa e seppelita... come pozz'io farmi morta de novo? Vivere vogg'io, ma solamente lo pozzo esser viva se morire fazzo li miei figlioli... la carne mea... meo sangue, la vita mea...”.

Medea si sente tradita e si rivolge a Giasone dicendogli:

«E pensare che TRADITORE t' avea chiamato... Ma l'ommo non l' è gimmai traditore se scambia donna! E donna abbisogna che se contenta d essere MATRE, che è già gran premio!».

La donna di solito pareggia il tradimento del suo uomo accontentandosi del fatto di essere stata madre. Medea però è una ribelle e non ammette quest'idea. In un momento di esplosione psichica incolpevolizzando gli uomini si rivolge a Giasone, dicendo:

“E pensavo che 'sta gabbia derentro la quale ci avvete imprigionato, con alligati, incatenati al collo li figlioli, come basto de legno duro alla vacca, per meglio tenerce sotto a noi femmene, manzuate, per meglio poterce mungere, meglio poterce montare... pensavo fosse lo peggio recatto de codesta vostra infame società d' ommeni...”.

Le parole pronunciate da Medea suonano strane, ed il confronto dei figli con il basto di legno è straordinario. L' accusatorio di Fo e di Franca Rame richiama alla nostra memoria quello di *Medea* di Euripide³, (versi 230-251), il quale

3) *Ευριπίδου Μήδεια*, αρχαίον κείμενον, έμμετρος μετάφρασις, Π.Λεκατσά, εισαγωγή Γ. Κορδάτου εκδ. Ζαχαρόπουλου, Αθήναι 1939. [in ital. *Euripide Medea*, testo antico greco, traduzione P. Lekatsa, ed. Zacharopoulou, Atene 1939]. M. Shaw, The female intruder: Women in fifth century drama, *Classical Philology* 70 (1975)

E. Cantarella, *Οι γυναίκες της Αρχαίας Ελλάδας*, μτφρ. Παν. Δημάκη, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 1998.

[in ital.E. Cantarella, *Donne nell' antica Grecia*, traduzione P. Dimaki, ed. Papadimas, Atene 1998].

R. Flacelière, *Euripide Médée*, Erasme, Paris, 1970

X. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Στυγμές της ελληνικής τραγωδίας*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994.

[in ital.Ch. Bakonikola-Georgopoulou, *Momenti della tragedia greca*, ed. Kardamitsa, Atene 1994].

P.E. Easterling, *The infanticide in Euripides' Medea*, *Yale Classical Studies*, 25 1977.

giunge ad essere più ottimistico nei (versi 410-422). Il poeta prevede l'arrivo dell'età dove la donna acquisterà il posto che merita possedere in società ed in famiglia dopodiché cesserà di essere la bisbetica, infedele nonchè moglie malvagia.

Nella versione italiana l'accusatorio di Medea, con l'originale confronto figli-basto di legno, giustifica l'omicidio con queste parole:

“Necessità è, che 'sti figlioli a mia abbino a morire perché tu, Giasone, e tue leggi infami abbiate a schiattare!”. Medea si ribella e getta via il basto di legno cioè i figli incaricati dall'uomo per dominarla e sfruttarla.

Da sola Medea monologando uccide i propri figli: “Dimentica core meo che so' figli a' sta carne fanne sangue... fanne sangue... E no' tremare quando crieranno: “Matre! Pietà! Pietà!”... e fora della porta tutte gente: “Mostro! Cagna! Scellerata! Matre for de natura! Zozza!” Ed eo, me dirò chiagnendo: !Mori! Mori! Pe' fa' nascere 'na donna nova!”.

Nel buio, l'opera finisce con un pezzo musicale.

È proprio a questo punto culminante della tragedia che si raccoglie l'originalità della versione italiana di Medea sempre messa in paragone col testo originale. Medea uccide i propri figli per far nascere una donna nuova, mettere in risalto il sesso femminile, assumendo la posizione che gli si merita, sia pure coll'infanticidio.

Franca Rame commentando scherzosamente il monologo di Medea dice⁴:

“Non è, donne, che come indicazione dello spettacolo vi si dia quella di andare a casa e sgozzare tutti i figli. No, è un'allegoria!”.

4) *Le commedie di Dario Fo*, ibid.p.70.

Dall' esame comparativo del monologo di Medea Dario Fo- Franca Rame e dell'omonima tragedia di Euripide e di Seneca, che esaminiamo, si deduce che la Medea italiana imita la tragedia di Euripide dando contemporaneamente la sua impronta alla personalità femminile. Data anzi scontata l' impossibilità degli scrittori Dario Fo- Franca Rame di far conoscere l' origine del brano, possiamo sostenere senza ombra di dubbio che questa "Medea" è una loro sintesi ispirata alla personalità della Medea di Euripide.

La Medea italiana come quella di Euripide impazzisce per l' abbandono ed è dominata da mania di vendetta, ma rimane sempre donna.

La Medea italiana non ha la freddezza e il cinismo dell' eroina di Seneca⁵ e degli scrittori europei che sono seguiti, nè è guidata dall' istinto sessuale e l' estro della magia.

Al contrario è una donna profondamente consapevole, che lotta contro la tirannia maschile allo scopo di salvaguardare i suoi diritti.

La sua esistenza e la sua posizione non dipendono dall' esistenza dei figli ma conservando sempre intatta la sua persona femminile, combatte contemporaneamente per mantenere e conservare la conoscenza di sè stessa e la combattività necessaria per proiettare il suo sesso.

Come sottolinea Franca Rame⁶ la Medea sua e di Dario Fo è una Medea popolana che copia la tragedia di Euripide. I moventi però per l' uccisione dei suoi figli sono diversi: non è il dramma della gelosia e della rabbia ma della conoscenza di sè stessa.

5) Norman T. Pratt, *Seneca's Drama*, The University of North Carolina Press, 1983
και Carol Blitzen, *The Seneca and Euripidean Medea: a comparison*, The Classical Bulletin, 52, 1975-76.

6) *Le commedie di Dario Fo*, ibid.p.69.

Dario Fo ha presentato l'anno scorso in una prima mondiale al Odeon di Herodes l' Atticus (Herodeon) un impressionante spettacolo «one man show» dal titolo “La maschera teatrale ed io”. Il programma del Festival di Atene ed i manifesti relativi non avvertivano lo spettatore per l' interpretazione del ruolo di *Medea* da Franca Rame, collaboratrice nella vita e nel teatro di Dario Fo.

A dispetto dell' irriducibile dominio maschile ed in accordo con l' originale aspetto di *Medea* e l' eccezionale interpretazione di Franca Rame possiamo ripetere una verità eterna: anche se per una donna le condizioni trasformeranno il matrimonio in schiavitù ed inferno giornaliero, le Medee aspetteranno e la tragica eroina di Euripide rimarrà eternamente attuale e modello eterno per la letteratura mondiale.

BIBLIOGRAFIA

Blitzen, C., *The Seneca and Euripidean Medea: a comparison*, The Classical Bulletin, 52, 1975-76.

Cantarella, E., *Οι γυναίκες της Αρχαίας Ελλάδας*, μτφρ. Παν. Δημάκη, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 1998. [in ital. E. Cantarella, *Donne nell' antica Grecia*, traduzione P. Dimaki, ed. Papadimas, Atene 1998].

Easterling, P.E., *The infanticide in Euripides' Medea*, Yale Classical Studies, 25 1977.

Ευριπίδου Μήδεια, αρχαίον κειμένον, έμμετρος μετάφρασις, Π. Λεκατσά, εισαγωγή Γ. Κορδάτου εκδ. Ζαχαρόπουλου, Αθήναι 1939. [in ital. *Euripide Medea*, testo antico greco, traduzione P. Lekatsa, ed. Zacharopoulou, Atene 1939].

Flacelière, R., *Euripide Médée*, Erasme, Paris, 1970.

Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χ., *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994. [in ital. Ch. Bakonikola-Georgopoulou, *Momenti della tragedia greca*, ed. Kardamitsa, Atene 1994].

Fo, D., *Venticinque monologhi per una donna di Dario Fo e Franca Rame, Le commedie di Dario Fo*, Einaudi, Torino 1989.

Pizza, M., *Il gesto, la parola, l' azione di Dario Fo*, ed. Bulzoni, Roma 1996.

Pratt, Norman T., *Seneca's Drama*, The University of North Carolina Press, 1983.

Shaw, M., "The female intruder: Women in fifth century drama", *Classical Philology* 70 (1975)

UN *HUIS CLOS* DE LA ESCRITURA FEMENINA: «LE DIEU DU CARNAGE»

Ángela Magdalena Romera Pintor
Universidad Nacional de Educación a Distancia

LA OBRA DE TEATRO: «LE DIEU DU CARNAGE»

Yasmina Reza terminó de componer *Le dieu du carnage* en 2006 para Jürgen Gosch, que quería representarla en la Schauspielhaus de Zurich. Sólo con el tiempo, la dramaturga se decidiría a ponerla ella misma en escena¹. Según confiesa Reza en sus entrevistas, la mayor satisfacción de esta nueva experiencia consistiría en elegir y dirigir al elenco de actores que pondrían voz –y silencio– a sus diálogos, hasta el punto de que llegó a calificar esta experiencia como “une autre forme de l’écriture” (Garcin 2008). Así, se decidió por Isabelle Huppert y André Marcon para interpretar a los Houllié, y por Valérie Bonneton y Eric Elmosnino para los Reille.

La puesta en escena de Yasmina Reza se llevó a cabo en el teatro Antoine de París, en enero de 2008. Su personal visión

1) Yasmina Reza ya había interpretado con anterioridad algún papel en sus propias obras, trabajando como actriz. En cambio, hasta entonces nunca antes había dirigido ninguna de sus piezas teatrales. La puesta en escena de *Le dieu du carnage* constituye, por tanto, su primera experiencia como directora y escritora a la vez: «Jusqu’à aujourd’hui je faisais (...) monter mes pièces par d’autres car je croyais à la suprématie exclusive d’un regard extérieur sur mon texte. (...) En jouant dans mes propres pièces (...), je me suis aperçue que j’avais envie de transformer, dans mon jeu, ce que j’avais écrit, en séparant, chez moi, l’actrice de l’auteur. Il m’a alors semblé qu’avec *le Dieu du carnage* le temps était venu de sauter le pas. De décider enfin, avec l’équipe de mon choix, du décor, (...) et surtout des comédiens» (Garcin 2008).

de la obra se reveló mucho menos sombría que la de Gosch²: Reza incluyó más pausas y más humor en su representación. A fin de cuentas la autora había querido crear una comedia de boulevard algo caótica, con ciertos toques de absurdo y de humor trágico³.

En todo caso, si de un lado *Le dieu du carnage* se había estrenado bajo la tutela de Jürgen Gosch en la Schauspielhaus de Zurich, según hemos apuntado, de otro éste no le había impuesto a la escritora ningún tipo de restricciones u orientaciones relativas al tema o al argumento de la misma. De hecho, Reza ya había empezado a componerla antes del encargo de Gosch y había tenido, por consiguiente, entera libertad para desarrollar a su antojo una trama de su propia elección. La idea que le dará pie para desarrollar esta comedia se basará en una anécdota personal⁴, según relata en la entrevista que concedió para *Le Nouvel Observateur*:

2) Sobre la representación en Zurich, comentaría Yasmina Reza que Jürgen Gosch había recreado una “auténtica tragedia” en el que el escaso humor que el director de escena había querido transmitir era de tipo “devastador” (“a kind of horrifying humor, a devastating kind”): “It was extremely interesting, very somber and very despairing in the end. It was very experimental with no particular notion of boulevard comedy” (Los Angeles Times 2011).

3) Hemos rescatado los términos que la propia dramaturga utiliza para describir de una parte, su pieza teatral: “*God of Carnage* is both [tragic and comic] –a comedy of domestic chaos with an absurdist tragic angle”; y de otra, su propia puesta en escena: “It was much less violent than in German (...). It was longer, more aesthetic, more analyzed in the solitude of the characters. There were more silences. It was very French” (Los Angeles Times 2011)

4) No es la primera vez que Reza se basa en anécdotas de la vida real para los argumentos de sus obras. Ya lo había hecho antes con *Arte*: «Comme pour “ Art ”, d’un fait réel, d’une histoire que m’a racontée mon fils de 13 ans: un de ses copains en avait frappé un autre avec un bâton et lui avait cassé une dent. Moi, j’en ai mis deux, c’est la seule modification ! Sur le coup, cela ne m’avait pas inspirée, mais peu de temps après (...) j’ai pensé qu’il y avait une matière formidable» (Le Point 2007).

Mon fils, quand il avait 12 ans, m'avait raconté qu'un de ses copains avait reçu un coup de bâton d'un camarade de classe qui lui avait cassé une dent. Tombant, à la sortie de l'école, sur la mère de la victime, je lui avais demandé si son fils allait mieux. Et elle m'avait alors répondu: *«Vous rendez-vous compte qu'on a laissé un message (...) et qu'ils ne nous ont même pas répondu !»* J'ai senti qu'il y avait là un thème idéal pour moi. (Garcin 2008)

El título elegido por Reza –traducido al español como *Un dios salvaje*– no llegará a cobrar su pleno significado hasta que el espectador no se adentre en el desarrollo de la obra. Nada parece indicar al comienzo de la misma la evolución en el tono y en la forma de lo que a todas luces no es sino un encuentro amigable entre dos parejas que tratan de solucionar civilizadamente una pelea entre los hijos de ambos matrimonios: Annette y Alain Reille, padres de Ferdinand (el hijo agresor), acuden a casa de Véronique y Michel Houllié con objeto de formalizar la declaración amistosa del suceso para el seguro. Cuando la obra comienza, las dos parejas se encuentran en plena redacción de la misma en un intento de consensuar la formulación de la agresión sufrida por Bruno (hijo del matrimonio anfitrión). Toda la obra se desarrolla entorno a este argumento y termina cuando todavía los conflictos suscitados entre los cuatro personajes han quedado sin resolver.

UNA VISIÓN SATÍRICA DE LA NATURALEZA HUMANA Y DE LAS CONVENCIONES SOCIALES

Yasmina Reza utiliza este sencillo núcleo argumental para desarrollar el tema de fondo sobre el que se irán engarzando los distintos elementos de la trama: el de fragilidad de las relaciones sociales.

La obra nos presenta de entrada el comportamiento civilizado de dos parejas, que pese a tener que tratar un asunto espinoso (la agresión del hijo de una por el hijo de la otra) saben mantener una corrección social, magistralmente retratada en ese comienzo de la obra en que ambos matrimonios tratan de consensuar la declaración de los hechos. La conversación inicial se desarrolla en un tono complaciente y tolerante, hasta el punto de que los Houllié no muestran inconveniente en modificar la expresión “armé d’un bâton” por la de “muni d’un bâton”, a sugerencia de los Reille, padres del hijo agresor, en un intento de restar gravedad a los hechos.

Con todo, la civilizada armonía inicial no tardará en evolucionar hacia un ambiente caldeado en el que se encrespan los ánimos. Y es aquí donde se percibirá el tratamiento personal que otorga la dramaturga al tema central de su comedia: la convicción de que el comportamiento social y cortés del hombre civilizado no es sino una máscara frágil, que —una vez hecha pedazos ante una situación de nerviosismo o de tensión— deja al descubierto la verdadera esencia de la condición humana, la de una naturaleza violenta y salvaje⁵. Pareciera

5) El tema de la violencia latente del ser humano constituye otra preocupación escritural de Yasmina Reza. De ahí que se muestre escéptica ante las fórmulas bienpensantes que se cobijan bajo rótulos políticamente correctos de corte humanitarista: «Il est très difficile pour l’homme de se contenir. Je me méfie de toutes les

que la corrección social, propia del ser humano, depende de su capacidad para controlar y domeñar sus impulsos, y que —una vez que ha perdido dicha capacidad— aquella civilizada compostura se viene abajo en la medida en que se trata de un barniz superficial que apenas puede contener las pulsiones más primitivas del hombre.

En relación con *Le dieu du carnage*, Yasmina Reza ha confesado explícitamente su convicción de que la agresividad sólo está contenida débilmente por ese barniz, que se resquebraja con facilidad en situaciones de nerviosismo o de tensión para revelar el elemento salvaje del ser humano:

Je ne crois pas que l'homme soit paisible. Je pense que l'on n'a pas évolué depuis l'âge de la pierre et que le vernis social qui nous protège de la sauvagerie est d'une inquiétante minceur, il ne demande qu'à sauter. Mettez quatre personnes dans un ascenseur qui tombe en panne, et elles deviennent folles. Il suffit d'une panique et tout le monde se piétine. (Garcin 2008)

Y así lo ha plasmado en su comedia. Los nervios de los personajes se crispan conforme avanza la obra. La fuerza arrolladora de esta tensión se incrementa paulatinamente. Incluso cuando en ocasiones pareciera que mengua, se percibe latente y en ebullición bajo una fina capa de civilizada tolerancia. La falsedad de esta cortesía inicial no tardará en desvanecerse del todo cuando entren en conflicto los intereses

pensées évidemment généreuses, des apitoiements humanistes, des formules anti-racistes, je ne peux pas imaginer que le port d'un badge, ou tout simplement une décision éthique, efface les pulsions atroces un beau matin, comme par enchantement. Je suis sceptique quant au pouvoir pacificateur de la culture, je me méfie de ce qui ressemble à un chantage au Bien. Seuls comptent les actes. D'une certaine façon, j'ai toujours écrit là-dessus» (Le Point 2007).

y deseos de cada personaje. Se pasará entonces a una explosión de reproches, acusaciones e insultos, que desembocarán incluso en arrebatos de agresividad. Los dos matrimonios han tratado de dominar y mantener su estado de nervios bajo el control de las convenciones sociales, pero fracasan estrepitosamente y los nervios de unos y otros terminan por estallar⁶.

Y será esta lucha interior de los personajes, que se debaten entre el deseo de mostrarse civilizados y el incontrolable impulso de perder los estribos dejando al descubierto la verdadera naturaleza primitiva y salvaje que late en ellos, lo que ha retratado magistralmente Yasmina Reza en *Le dieu du carnage*, título que ahora sí se entiende en todo su significado.

Es tanta la importancia que Reza atribuye a los conflictos entre los personajes, que todo lo somete al principal cometido de manifestar y expresar sus tensiones. Esto se pone particularmente de relieve en las didascalias. La autora se preocupa más de detallar el ambiente que reina en el salón donde se reúnen los dos matrimonios que de describir el decorado de la escena: “Règne une atmosphère grave, cordiale et tolérante” (Reza 2011: 9). Se destaca, pues, de entrada, esta atmósfera cordial, pese a la seriedad de los hechos que justifican la gravedad en los ánimos de los personajes: una atmósfera tolerante que se verá hecha trizas en cuanto empiecen a asomar las personalidades de los dos matrimonios, entrando en conflicto unos con otros. De igual forma y por la misma razón, a lo largo de toda la comedia se repite en las didascalias

6) El gusto de la dramaturgia por explotar este tipo de conflictos lo ha manifestado en sus entrevistas: “J’écris un théâtre de nerfs, parce que nous sommes gouvernés par les nerfs. Les personnages que je compose depuis toujours sont des gens bien élevés qui se promettent de bien se tenir. Mais comme ils sont également de grands impulsifs, ils ne parviennent pas à garder le cap qu’ils se sont eux-mêmes fixé. Ils vont dérapier, mais toujours contre leur volonté, même au cœur du dérapage. C’est précisément l’endroit de la lutte contre soi qui m’intéresse” (Garcin 2008).

el término “flottement” (a menudo matizado: “court”, “léger”), fórmula que viene a marcar los silencios⁷ y las pausas, y que –según se va desarrollando la acción– se reviste de distintas cargas emotivas, que pueden ser de sorpresa o embarazo. Con todo, las más de las veces Reza lo utiliza para expresar esa ligera sensación de incomodidad que aflora cuando se ha agotado un tema de conversación.

En cambio, las didascalias apenas describen el decorado. Toda la acción transcurre en el salón de la casa de Véronique y Michel Houllié, pero nada se trasluce de cómo es. Una primera didascalia especifica “pas d’éléments inutiles”, al tiempo que la siguiente se limita a destacar “une table basse, couverte de livres d’art” y “deux gros bouquets de tulipes dans des pots”.

No es fortuita la descripción minimalista del decorado, sino que responde a la voluntad de Reza de señalar únicamente aquello que forma parte del juego escénico. De ahí la mención expresa a los libros de arte, que darán pie para reiniciar la conversación tras una de aquellas incómodas pausas y sobre los que vomitará Annette Reille más adelante. De ahí también la mención a los tulipanes, que destrozarán una vez más Annette. La importancia de que estos elementos queden reseñados en las didascalias se deriva únicamente de su papel en el desarrollo de la acción y en el seno de los conflictos que van surgiendo. El resto de la decoración poco importa para la obra, por lo que

7) El tema de los silencios en la representación escénica es una de las claves de las comedias de Reza, que ha manifestado en varias ocasiones la importancia de los mismos: “Los novelistas escriben mal teatro porque tienen miedo del silencio y, por tanto, llenan el espacio teatral de palabras y explicaciones. En el fondo, no tienen confianza en el lenguaje teatral, ni en los actores. Necesitan que sus diálogos sean explicativos y no dejan sitio al actor. No tienen confianza en lo ‘no dicho’ ni en el silencio. En el fondo, el problema es que los novelistas tienen un profundo desconocimiento de la escena” (Carrizo 2007).

la autora sencillamente prescinde de ellos, tal y como hará en su puesta en escena de 2008.

Es lo que Reza ha manifestado de forma expresa en una entrevista concedida a Sylvie Coly para la colección “Classiques et Contemporains”: “Pour ma part, je serais plutôt minimaliste. Je me contente de préciser les éléments indispensables et incontournables pour l’action dramatique ; le portable et les tulipes *jouent*” (Reza 2011: 104).

EL HUMOR ÁCIDO DE LOS PERSONAJES DE YASMINA REZA

El juego escénico que desarrolla Yasmina Reza a través de sus personajes, cada uno con sus posturas en mayor o menor grado estereotipadas, es el que otorga al conjunto, pese al patetismo de las intervenciones, su mayor carga cómica. Ya veremos más adelante cómo el factor espacio-temporal también jugará un papel decisivo en la evolución del estado de nervios de las dos parejas. Con todo, existen otros factores que contribuyen a crear de un lado, el caldo de cultivo propicio para el estallido de las pulsiones antes contenidas, y de otro, la risa amarga del lector/espectador ante las reacciones impulsivas e impredecibles que se van sucediendo en cascada. Nos referimos a los conflictos que se generan entre los cuatro personajes y que dependen directamente de la propia personalidad de cada uno de ellos⁸, así como de su bagaje sociocultural.

8) Reza ha dejado claro en más de una ocasión que se complace en retratar los conflictos interiores del hombre en la sociedad de nuestros días. Todos sus personajes reúnen en cierta manera algún rasgo con el que el lector/espectador se puede identificar, tal y como lo hace la propia autora: «Dans la pièce, les quatre personnages font montre, au début, je dirais d’une bonne volonté de civilisation. Comme je le ferais à leur place. Car je n’écris pas pour stigmatiser. Au contraire. Je ne m’exclus pas pour juger. Je ne regarde jamais les personnages en moraliste ou en entomolo-

Véronique Houillé (la anfitriona) se nos presenta como una activista de los derechos humanos. Escribe un libro sobre la masacre en Darfour, lo que pone de relieve su compromiso con la causa humanitaria, y cree en la bondad del hombre civilizado. Cuando Alain Reille le hace observar que la ley está del lado del más fuerte, Véronique replicará sin vacilar: “Chez les hommes préhistoriques peut-être. Pas chez nous” (Reza 2011: 61). También trabaja a tiempo parcial en una librería de arte y de historia. De ahí la pesadumbre que manifestará cuando Annette vomite sobre sus libros de arte expuestos en la mesita de centro. Y es que a Véronique le afectará igual que a los demás la exaltación nerviosa que padecen las dos parejas hasta el punto de que llegará a golpear a su marido con violencia cuando éste dé muestras de no querer oír hablar más sobre su libro.

Alain: (...) D’ailleurs le procureur de la CPI a ouvert une enquête sur le Darfour...

Véronique: Vous ne pensez pas me l’apprendre ?

Michel: Ne la lancez pas là-dessus ! Par pitié !

Véronique se jette sur son mari et le tape, plusieurs fois, avec un désespoir désordonné et irrationnel. (Reza 2011: 63)

La comicidad de su reacción se hace tanto más efectiva cuanto que se trata del personaje que desde un comienzo se ha presentado como un prototipo pacifista-humanitario. El comentario ácido de su esposo, tras recibir el vapuleo, abunda en este sentido: “Elle se déploie pour la paix et la stabilité dans

giste. Ou, si je le fais, c’est de l’intérieur. En l’occurrence, je suis les quatre à la fois, je les comprends intimement, et je pourrais même dire qu’il y a, dans ma façon de les représenter, une fragmentation personnelle» (Garcin 2008).

le monde” (Reza 2011: 63). A pesar de que trata de mostrarse paciente y tolerante –“Annette, gardons notre calme. Michel et moi nous efforçons d’être conciliants, et modérés...” (Reza 2011: 43)– será también Véronique la que lance por los aires el bolso de Annette exhortándola a que se vaya en un tono vehemente y descortés hacia el final de la obra, cuando su exasperación ha llegado al límite. Una intervención posterior de Annette pondrá de relieve la inconsistencia de esta agresividad con el discurso pacifista y comprometido de Véronique:

Véronique: Foutez le camp! Je vous ai assez vus (*elle se saisit du sac d’Annette et le balance vers la porte*). Foutez le camp ! (Reza 2011: 72)

Annette: (...) On vient dans leur maison pour arranger les choses et on se fait insulter, et brutaliser, et imposer des cours de citoyenneté planétaire, notre fils a bien fait de cogner le vôtre, et vos droits de l’homme je me torche avec ! (Reza 2011: 74).

Por su parte, Michel Houllié (el anfitrión) es un vendedor al por mayor de artículos para el hogar. Quizá por su personalidad Michel aparezca como el personaje menos antipático de los cuatro. Se mostrará asqueado del trabajo de su invitado, Alain, con quien discutirá en más de una ocasión. Pero comoquiera que a lo largo de la comedia la conversación sufrirá numerosos giros inesperados, lo encontraremos también confraternizando con Alain cuando alude a las pandillas de la infancia, o cuando lo socorre para tratar de salvar su móvil ahogado en el jarrón de los tulipanes armándose con un secador, o bien aún cuando le da por sentenciar sobre el tema del matrimonio, momento este último en que los dos personajes femeninos parecen aliarse frente a los maridos:

Michel: Moi je dis, le couple, la plus terrible épreuve que Dieu puisse nous infliger. (...)

Annette: Ces considérations sont hors de propos. Alain, dis quelque chose.

Alain: Il a le droit de penser ce qu'il veut.

Annette: (...) On est là pour régler un problème d'enfants, on se fiche de leur vie conjugale. (...)

Alain: C'est lié.

Michel: C'est lié ! Bien sûr que c'est lié!

Véronique: Que Bruno se fasse casser deux dents est lié à notre vie conjugale ?!

Michel: Évidemment.

Annette: Nous ne vous suivons pas. (Reza 2011: 57-8)

Buena parte de la comicidad resultante del juego dialógico reside precisamente en esta inconstancia y mudanza de complicidades: unas veces cada pareja se une para enfrentarse a la otra, y otras en cambio riñen entre sí al tiempo que las alianzas se invierten. En todo caso, también Michel termina por revelarse tal como es, despojándose del hábito falso de progresista tolerante con el que su esposa Véronique lo había revestido:

Je vais vous dire, toutes ces délibérations à la con, j'en ai par-dessus la tête. On a voulu être sympathiques, on acheté des tulipes, ma femme m'a déguisé en type de gauche, mais la vérité est que je n'ai aucun self-control, je suis un caractériel pur. (Reza 2011: 49)

Por lo que respecta a la pareja de invitados, Alain Reille es el marido discipliente, arrastrado por su esposa a acudir a casa de los Houllié contra su voluntad: "Écoute Annette, je suis

déjà bien gentil d'être ici..." (Reza 2011: 34). De las constantes conversaciones telefónicas que entabla por el móvil, se deduce que Alain se encarga de defender a los Laboratorios Verenz-Pharma, acusados de vender determinado medicamento (Antril) que había demostrado tener efectos neurológicos indeseados. La dudosa moralidad de defender la causa de los Laboratorios en cuestión, así como la coincidencia de que la madre de su anfitrión tome ese mismo medicamento, dará pie a nuevos episodios cargados de ironía y de humor:

Michel: Allô?... Ah maman... (...) Tu prends de l'Antril?! Attends, attends maman ne quitte pas... (*À Alain*) C'est l'Antril votre saloperie? Ma mère en prend ! (...) (Reza 2011: 45)

Alain: Si elle en prend et qu'elle a l'air normal, je la fais citer comme témoin. (Reza 2011: 46)

Michel (*téléphone sonne*): Oui !... Maman (...) Parce c'est un médicament qui peut te tuer! (...) (*passant le combiné à Alain*)... Dites-lui. (...)

Alain: ... Oui... Et vous avez mal? Bien sûr. Mais l'opération va vous sauver... (...) (*en aparté*) Elle m'appelle docteur... (Reza 2011: 70-1)

El objeto fetiche de Alain es por tanto el móvil⁹. El aparato no dejará de sonar reiterativa e impertinentemente a lo largo de toda la comedia, interrumpiendo las conversaciones de las dos parejas, para desesperación de su esposa Annette. La

9) Interrogada sobre la presencia del móvil en la obra, Reza afirmará tajante que se trata de un objeto moderno de barbarie. No sorprende, pues, que tenga un papel esencial en la propia acción de esta obra, en la que triunfa el dios salvaje: «Le Point: Le téléphone portable joue un rôle considérable... ; Yasmina Reza: Parce que les ustensiles de la modernité sont porteurs de barbarie. Avec un portable, le monde entier peut faire intrusion chez vous et entraîner le pire» (Le Point 2007).

descortesía de contestar a las insistentes llamadas que recibe en su móvil también exaspera a la pareja anfitriona y pone de relieve el deseo de Alain de no permanecer en la casa:

Alain: Vous n'êtes pas censé partager ma conversation.

Michel: Vous n'êtes pas obligé de l'avoir devant moi.

Alain: Si. Je suis tout à fait obligé de l'avoir ici. Contre mon gré, croyez bien. (Reza 2011: 31)

Annette: (...) Ça fait chier ce portable tout le temps ! (Reza 2011: 34)

Annette: C'est infernal! (...)

Alain: Heu... Une seconde... (*couvrant le téléphone*)...

Annette, c'est très important!...

Annette: C'est toujours très important. Ce qui se passe à distance est toujours plus important. (Reza 2011: 59)

Véronique: Elle a raison, ça devient intolérable ! (Reza 2011: 65)

Véronique: Monsieur, je vous somme d'interrompre cette conversation éprouvante ! (Reza 2011: 66)

Será también Alain el que defienda la causa del dios salvaje –“moi je crois au dieu du carnage” (Reza 2011: 62)– y el que hable con cruda franqueza sobre el encuentro de los dos matrimonios, que considera una pérdida de tiempo. Para él, prima ante todo el trabajo de defender a su cliente y de mantener su negocio –“Annette, en ce moment je risque mon plus gros client, alors ces pinailleries de parents responsables...” (Reza 2011: 43)– demostrando que sólo se interesa por él mismo, tal y como deja entender más adelante a través de una pregunta retórica que le dirige a Véronique y que confirma su actitud existencial: “Véronique, est-ce qu'on s'intéresse à autre chose qu'à soi-même?” (Reza 2011: 55).

Su esposa, Annette Reille, es consejera de gestión de patrimonio. Entrará en conflicto a menudo con su marido por la ausencia de este último cada vez que atiende a sus llamadas, hasta que en un arranque de exasperación le arrebatará el móvil de las manos y lo arrojará al jarrón de los tulipanes. Antes se había dedicado a vomitar y a beber más de la cuenta, lo que le permitirá “voir les choses avec une agréable sérénité” (Reza 2011: 69). A lo largo de la conversación ella también varía de aliado, unas veces mostrándose de acuerdo con Véronique, en contra de los maridos, y otras enfrentándose abiertamente a su anfitriona. Su afirmación, en relación a la culpabilidad compartida de los dos hijos en el asunto de la pelea, será el detonante final que provoque la reacción airada de Véronique:

Annette: À mon avis, il y a des torts des deux côtés. (...)

Véronique: Vous êtes sérieuse ? (...) Notre fils Bruno, à qui j'ai dû donner deux Efferalgan codéinés cette nuit a tort ?!

Annette: Il n'est pas forcément innocent.

Véronique: Foutez le camp ! (Reza 2011: 72)

Se entiende, pues, que la combinación de estos cuatro caracteres, tan dispares y a la vez tan similares por compartir el mismo denominador común de violencia primitiva bajo la epidérmica actitud inicial de una falsa tolerancia conciliadora, genere una sucesión de conflictos que parecen destinados a eternizarse. De hecho, la obra termina después de uno de aquellos “flottements” en que, tras una embarazosa pausa (Annette Reille acaba de destrozar los tulipanes de sus anfitriones), se retoma la palabra con el inicio de una nueva conversación sobre el hámster de los Houllié, Grignote, al que

Michel había soltado para mayor indignación de su esposa Véronique. Y así, inopinadamente el telón se cierra, dejando al espectador con la incertidumbre de saber si los Reille conseguirán finalmente salir de la casa de los Houllié y si acabarán por llegar a un acuerdo sobre la propuesta de que los dos hijos se reúnan para tratar una reconciliación.

No cabe duda de que todos los conflictos que surgen entre los cuatro personajes conllevan un alto grado de controversia, pese al aparente tratamiento liviano que Reza consigue transmitir por medio de logrados efectos de comicidad. Y es precisamente ésta la razón que justifica el calificativo de humor ácido¹⁰ de esta comedia, cimentada en una visión que quiere ser reflejo de la interacción social y de la fragilidad de las relaciones humanas:

El teatro para mí es un espejo, un reflejo filoso de la sociedad. (...) Los críticos tienen una tendencia a adjudicarles una dimensión sociológica a mis obras; para mí eso es emocionante, pero no es lo que me empuja a escribir. Me motiva escribir sobre gente con educación pero que, bajo su apariencia civilizada, termina teniendo un ataque de nervios. (Sendrós 2012)

UN NUEVO *HUIS CLOS*

¿En qué medida, pues, influye el factor espacio-temporal en el ambiente de educada concordia inicial para que evolucione en una carnicería verbal y emocional?

Le dieu du carnage se desarrolla, como apuntamos, en un único espacio cerrado: la casa de los Houllié, y más

10) Jérôme Garcin alude a un humor amargo en *Le dieu du carnage*: «Le public rit noir, comme devant un miroir déformant. Tout y est saccagé: la tartufferie du mariage, l'infantilisme des parents, le politiquement correct des bobos, la bonne conscience humanitaire, et même le cynisme de l'industrie pharmaceutique, qui laisse en circulation un antihypertenseur aux effets désastreux» (Garcin 2008).

concretamente el salón de dicha casa. Se trata, por tanto, de un entorno limitado y estático que los personajes –al margen de un par de salidas episódicas al baño o a la cocina por parte de alguno de ellos– no abandonarán a lo largo de toda la obra. Por tanto, el salón de la casa de los Houllié constituye un espacio que permanece siempre en escena y en el que las dos parejas se encuentran confinadas –en principio de forma voluntaria, aunque como veremos más adelante, muy a pesar de sus deseos–, lo que proporcionará de forma decisiva el ambiente claustrofóbico propicio para calentar los ánimos de los protagonistas precisamente porque no consiguen abandonarlo: es el “huis clos”.

Por lo que respecta a la coordenada temporal, la acción transcurre en tiempo real. La obra ni siquiera se estructura en escenas o en actos, sino que se prolonga a lo largo de una única secuencia lineal, cuyo final queda abierto y otorga al conjunto una sensación de continuidad indefinida. Esta impresión de eternización temporal contribuye a crear la necesaria presión emocional en los ánimos de los cuatro caracteres para hacerlos caer en un estado de nervios a flor de piel, en el que las palabras pierden su sociabilidad y se convierten en dardos hirientes o en expresión de frustraciones personales y de reproches antes reprimidos.

En este contexto, la secuencia en tiempo real de la obra supuso para Reza un enorme reto en la medida en que conllevaba una restricción escritural¹¹. Pese a esta restricción,

11) Ante la dificultad que entrañaba esta restricción impuesta por la coordenada temporal elegida, la autora confesó que se trataba de una experiencia agotadora que no deseaba repetir, según reconoció en varias ocasiones: «Je ne pense pas que je récrirais une pièce en temps réel. Les contraintes du temps réel sont effrayantes. Vous êtes obligé de conserver une tension qui ne soit pas artificielle, vous conduisez un équipage qui n'a que faire des lois de la dramaturgie, ça laisse si peu de respiration, c'est aussi difficile, épuisant que de vouloir arrêter des chevaux emballés au

se hacía necesario conseguir que se mantuviera la tensión necesaria para el desarrollo de la acción, una tensión que dependía directamente de la evolución trepidante de la conversación entre los cuatro personajes.

En cualquier caso, la combinación de la unidad temporal y la espacial configuran el marco idóneo para crear una atmósfera de angustiosa reclusión en la que las normas de buena conducta acaban por venirse abajo para desvelar la verdadera naturaleza salvaje de los personajes. Los conflictos entre unos y otros se entrelazan, invierten y desdoblan a medida que van surgiendo otros nuevos. El resultado es una especie de suplicio, que se caracteriza principalmente por ser interminable, por cuanto la conversación entre las dos parejas no parece abocada a concluir. Ya veremos cómo esto se percibe de manera especial en los momentos en los que el matrimonio Reille trata de abandonar la casa de los Houllié, es decir cuando trata de huir de aquel espacio cerrado y opresivo en el que se ven reclusos y del que, a todas luces, no pueden escapar.

En cualquier caso, el doble componente espacio-temporal de la acción acarrea también una percepción doble en el ánimo de los personajes: de un lado, la sensación de eternización indefinida de la visita, lo que fomenta el intercambio de pareceres opuestos y enfrentados, con la consiguiente agudización de la carnicería verbal y emocional de los protagonistas; y de otro, el confinamiento espacial en el que cada personaje se ve obligado a soportar la presencia de los otros.

No cabe duda de que esta situación de “huis clos” interminable, salvando las diferencias que los separan,

triple galop !» (Garcin 2008) ; cf. asimismo: «Je m'étais mise à écrire en décembre 2005 et je peinais parce qu'elle se déroule en temps réel et qu'il est très difficile de maintenir la tension dramatique sur une durée assez courte sans que les rapports entre les personnages soient artificiels...» (Le Point 2007).

remite inevitablemente a la que padecen los tres personajes del infierno de Jean-Paul Sartre, un infierno cuyo tormento consiste precisamente en soportar la presencia de los “otros” de forma ininterrumpida: “Alors, c’est ça l’enfer. (...) Ah! quelle plaisanterie. Pas besoin de gril: l’enfer, c’est les Autres” (Sartre 1992: 93).

En el desarrollo de este infierno particular de Sartre y de Reza, el confinamiento espacial (el “huis clos”) corre parejo con la circularidad de la secuencia temporal que otorga la percepción de suplicio interminable. En Sartre, la eternidad propia del infierno se confirma varias veces mediante la expresión “pour toujours”, idea que se repite con especial hincapié en la escena final de la obra, que concluirá con un significativo “Eh bien, continuons” (Sartre 1992: 95), incidiendo así en la idea de infinitud. En Reza, la circularidad de la acción y, por lo mismo, la sensación de eternización temporal, se percibe, como apuntáramos, a través de los vanos intentos del matrimonio Reille por abandonar la casa de los Houllié, así como por el también infructuoso deseo de los Houillé de que lo hagan al final de la comedia.

Y es que, incluso al poco de comenzar la obra, cuando las dos parejas intentan acordar una cita entre sus hijos para que se reconcilien, los Reille ya se aprestaban a marcharse.

Alain: (...) Bon, je suis désolé, je dois retourner au cabinet. (...)

Annette: Je suis confuse mais je ne peux pas m’attarder non plus... (Reza 2011: 22)

Tras las primeras desavenencias que surgen entre ellos, el deseo de los Houllié y de los Reille de mostrarse conciliadores

—en un momento en que todavía conservan una compostura civilizada— les obligará a permanecer en la casa:

Michel: Allez, allez ! On ne va pas se quitter bêtement là-dessus ! (...)

Annette: Asseyons-nous encore deux minutes.

Michel: Encore un petit café ?

Alain: Un café d'accord. (Reza 2011: 24)

Las tentativas de los Reille de abandonar la casa de los Houllié se reanudarán periódicamente sin éxito. Estos conatos son, como dijéramos, los que otorgan circularidad a la secuencia lineal de la coordenada temporal de toda la obra. Con ello, Reza no hace sino potenciar la impresión de perpetuidad de una situación que se hace cada vez más insoportable, combinando el “carnage” (infierno) con el “huis clos”:

Annette: Écoutez, nous sommes sur une pente ridicule, mon mari est angoissé par d'autres affaires, je reviens ce soir avec Ferdinand et on va laisser les choses se régler naturellement. (Reza 2011: 29)

Alain: Toutou, il faut vraiment que j'y aille... (Reza 2011: 43)

Alain: Bon, allez, là vraiment il faut que je vous quitte. (Reza 2011: 45)

Alain: (...) Je n'avais pas une écharpe ? Ah la voilà. (Reza 2011: 46)

Annette: Au revoir madame... (Reza 2011: 46)

Alain: Bon, allons-y Annette, on en a assez pour aujourd'hui en prêches et sermons. (Reza 2011: 46)

Annette: Bon alors, finalement ? Je reviens ce soir avec Ferdinand ? Faudrait se décider. On a l'air de s'en foutre.

On est quand même là pour ça je vous signale. (Reza 2011: 71)

Alain: On s'en va. (Reza 2011: 72)

Annette: Filons Alain, ce sont des monstres ces gens ! (Reza 2011: 73)

Annette: Partons Alain ! Qu'est-ce qu'on fait encore dans cette baraque? (Reza 2011: 76)

Es de notar que el grado de irritación en las intervenciones de unos y otros va in crescendo a medida que nos aproximamos al final de la obra. Los ánimos se encuentran ahora exacerbados y la cortesía ha dejado paso al insulto y a la agresión verbal, con arranques violentos de exasperación física, como cuando se destruyen o se lanzan objetos (el móvil, el bolso, los tulipanes).

En definitiva, se podría decir que los dos matrimonios han llegado a desatar un verdadero infierno en la medida en que han perdido la compostura y las formas más elementales de educación. Y en este sentido, la obra nos remite de nuevo al *Huis clos* de Sartre, cuyo personaje principal masculino, Garcin, aconseja precisamente guardar un comportamiento civilizado para soslayar la tortura de sufrir la presencia de los otros:

Je comprends très bien que ma présence vous importune. (...) Mais je suis sûr que nous pourrons nous accommoder l'un de l'autre: je ne parle pas, je ne remue guère et je fais peu de bruit. Seulement, si je peux me permettre un conseil, il faudra conserver entre nous une extrême politesse. Ce sera notre meilleure défense. (Sartre 1992: 25)

Comoquiera que esta extrema cortesía no se conserva en ninguno de los dos casos, la agresión verbal (el “carnage”) y su consiguiente suplicio se hacen inevitables. Se trata del mismo tipo de tormento, emocional y anímico: «(...) Il n’y a pas de torture physique, n’est-ce pas? Et cependant, nous sommes en enfer. (...) Nous resterons jusqu’au bout seuls ensemble» (Sartre 1992: 41).

Pero es que también en ambos casos pareciera que esta fuerza invisible¹² que les obliga a permanecer juntos y reclusos en un mismo espacio cerrado reside en los propios personajes. En *Huis clos*, la puerta del confinamiento infernal en el que se encuentran aprisionados los tres protagonistas cede a un momento dado, quedando la vía libre para salir¹³. Y sin embargo, ninguno de ellos emprenderá la huida:

Inès: Eh bien, Garcin? Allez-vous-en.

Garcin: Je me demande pourquoi cette porte s’est ouverte.

Inès: Qu’est-ce que vous attendez ? Allez, allez vite !

Garcin: Je ne m’en irai pas.

Inès: Et toi, Estelle ? (*Estelle ne bouge pas; Inès éclate de rire*) Alors ? (...) La voie est libre, qui nous retient? Ha ! c’est à mourir de rire ! Nous sommes inséparables. (Sartre 1992: 87)

12) En el caso de Sartre, se menciona de forma explícita, aunque indefinida, esa fuerza superior externa e invisible (“la direction”) que parece disponer del devenir de los ocupantes de cada estancia: “La direction peut couper le courant” (Sartre 1992: 19).

13) Bien es verdad que en Sartre esta aparente vía de escape no es tal. Así se deja sentir, en todo caso, en la primera escena en que Garcin se informa de lo que hay del otro lado de aquellas paredes. “Garcin: Dehors ! de l’autre côté de ces murs ?; (...) Le Garçon: Il y a d’autres chambres et d’autres couloirs et des escaliers; Garcin: Et puis?; Le Garçon: C’est tout” (Sartre 1992: 18-9).

Si esto es así en Sartre, cuánta mayor no debiera ser la libertad de los personajes de Reza a la hora de abandonar la casa. En principio, no existe aquí ninguna fuerza exterior que obligue a los Reille a permanecer indefinidamente confinados en casa de los Houillié¹⁴: “Annette (*à Alain*): Personne ne t’oblige à rester...” (Reza 2011: 34). Con todo, la agitación anímica producida por haber desvelado la propia naturaleza descarnada de sus corazones —una vez disuelto el barniz de civilidad que otorgan las convenciones sociales— acarrea incluso consecuencias físicas que actúan como impedimento para esa anhelada partida: Annette vomitará sobre los libros de arte de la anfitriona tras sufrir un malestar físico que no es sino el reflejo de aquel otro malestar emocional y anímico derivado de la agresión verbal y salvaje que despliegan unos contra otros. El incidente obligará de nuevo a los Reille a prolongar su estancia en casa de los Houillié. De forma similar, cada vez que los Reille intentan reiniciar su estrategia de huida, surgirá algún imprevisto que los obligará a permanecer anclados en el salón de los Houillié, como las llamadas de teléfono, o se reanudará la conversación, ya sea para intentar una reconciliación (como al comienzo), ya mediante el intercambio de nuevas acusaciones y reproches.

El resultado no deja de ser el mismo que en Sartre: los dos matrimonios se ven condenados a soportarse indefinidamente, y nada ni nadie parece ser capaz de separarlos.

Por todo ello, no es de extrañar que ese día se les antoje el peor de sus vidas. Así lo afirmarán sucesivamente los personajes femeninos de Reza, acentuando con sus palabras el tormento

14) La imposibilidad por parte de los personajes de abandonar su estado de reclusión recuerda también sin duda alguna a la situación que presenta Luis Buñuel en su película *El ángel exterminador*, donde se vive una situación de “huis clos” inconscientemente voluntario, llevada al extremo del absurdo.

que esta convivencia conlleva para los dos matrimonios y confirmando, por lo demás, la relación entre el infierno de Sartre y la interminable visita de los Houllié en Reza:

Véronique: Quel cauchemar atroce ! (Reza 2011: 38)

Véronique: C'était la pire idée du monde ! On n'aurait jamais dû faire cette réunion ! (Reza 2011: 51)

Véronique: (...) D'ailleurs, je n'ai jamais été aussi malheureuse. Je pense que c'est le jour de ma vie où j'aurai été la plus malheureuse. (Reza 2011: 70)

Annette: Mon mari aussi est malheureux. (...) Je crois que c'est le jour le plus malheureux de sa vie aussi. (Reza 2011: 70)

Annette: (...) C'est le pire jour de ma vie aussi. (Reza 2011: 77)

LA PELÍCULA: *Carnage*

La obra de teatro fue llevada a la gran pantalla por Roman Polanski, con la colaboración de Reza en la composición del guión. Si se compara la película con la obra de teatro, la modificación más llamativa es el cambio de ambientación que ha sufrido para su adaptación neoyorquina. De entrada, la acción ya no transcurre en París, sino en Brooklyn. Por lo mismo, los nombres de los caracteres principales también se han modificado para acomodarlos a la versión americana. Los Reille pasan a llamarse Nancy (Kate Winslet) y Alan Cowan (Christoph Waltz), al tiempo que los Houllié se convierten en Penelope (Jodie Foster) y Michael Longstreet (John C. Reilly). Incluso los hijos de ambas parejas cambian radicalmente de nombre (Zachary Cowan corresponde a Ferdinand Reille, Ethan Longstreet a Bruno Houllié).

Otra diferencia que salta a la vista es que el decorado minimalista que Reza había puesto en escena mediante un sofá, una mesa y unos tulipanes, sobre un fondo escénico negro y sin más elementos que una pared en segundo plano, se convierte en la película, como no podía ser de otro modo, en una vivienda, si no real cuando menos creíble, con todo el contenido que se espera encontrar en ella hasta el menor detalle. Además, la cámara se desplaza para seguir a los personajes cuando entran en el baño, la cocina o la entrada, con lo que en el caso de la película el confinamiento espacial se amplía a toda la vivienda. En este contexto, Polanski manifestó la atracción que sintió por dirigir este tipo de historias en “huis clos”:

Desde chico disfruté las películas que transcurrían en un único escenario mucho más que las de acción. Me gusta la sensación de proximidad con los protagonistas (...). Ya había hecho películas ambientadas en un espacio cerrado; de hecho, mi primer largometraje, *El cuchillo bajo el agua*, transcurre en un bote entre sólo tres personas. (Sendrós 2012)

Por lo que respecta a la coordenada temporal, Polanski ha respetado la secuencia en tiempo real y, al igual que sucediera con Yasmina Reza, este hecho supuso un desafío para él. Ahora bien, si la circularidad del componente temporal de la pieza teatral es evidente, hay que convenir en que la película *Carnage* lo evidencia de forma espectacular a través de su apertura que enlaza con el cierre para completar el círculo. La primera escena se desarrolla en el parque de Brooklyn, donde se percibe a lo lejos una pandilla de niños jugando y, al poco, una pelea entre dos de ellos, justo antes de pasar a enfocar al cuarteto de protagonistas en casa de los Houillé. Por lo que

respecta al final, en lugar de terminar con la pregunta retórica de Michel, tal y como sucede en la obra de teatro –“Qu’est-ce qu’on sait?” (Reza 2011: 78)–, Polanski deja el protagonismo al sonido del móvil de Alan Cowan, que suena una última vez ante la mirada atónita y saturada de los cuatro personajes al constatar que el teléfono sigue funcionando pese al chapuzón que recibiera en el jarrón de los tulipanes. Indudablemente en ambas versiones el objetivo que se persigue es el mismo: el de un final abierto en el interior de la casa, donde la visita de los Reille tiene todos los visos de prolongarse indefinidamente. Con todo, la última escena enfoca un primer plano del hámster, gozando de su libertad en el parque del comienzo. A lo lejos se percibe a los dos niños que antes se habían peleado y que ahora charlan amigablemente, rodeados de su pandilla. Enseguida siguen los créditos, equivalentes a la bajada del telón.

Por lo demás, la versión cinematográfica se muestra celosamente respetuosa con la obra original, incluso considerando los cambios lingüísticos que se precisaron para su adaptación americana. Con todo, *Carnage* posee ciertamente el valor añadido que le aporta una mirada algo más interiorizada, centrada en los personajes, gracias a los juegos de cámara que permiten focalizar la expresión y la interpretación de los actores. En cualquier caso, el resultado final complació a la autora, que manifestó su satisfacción a lo largo de sus entrevistas:

El resultado fue positivo y no traicionaba la obra. De hecho, casi no hubo cambios más allá de los nombres de los lugares y unas pocas indicaciones. (...) Y luego entendí qué es lo que la película le agrega a la obra: el primer plano” (Sendrós 2012).

CONCLUSIONES

La combinación agri dulce de cuestiones controvertidas bajo una mirada cargada de humor es una característica de la escritura de Yasmina Reza, que ya asomaba en *Arte*. En *Le dieu du carnage* la autora despliega toda una gama de temas que abordan, además del asunto central de la fragilidad de las convenciones sociales, numerosas cuestiones ciertamente polémicas, presentadas, sin embargo, bajo un prisma divertido por lo caótico y absurdo de las reacciones impulsivas de los personajes. Reza no nos ofrece soluciones a los problemas que recrea, ni tampoco llega a profundizar en ninguno de ellos. Lo que realmente interesa a la dramaturga es mostrar la tensión que dichos conflictos originan en el corazón humano: la ambición de un abogado que defiende una causa injusta, los objetos fetiche, la impertinencia de contestar al móvil en un encuentro social, el enriquecimiento fraudulento de los laboratorios farmacéuticos, las riñas entre esposos, la sobreprotección de las madres respecto a sus hijos, la hipocresía social de lo políticamente correcto, la defensa de los animales, la paternidad responsable, etc, son temas todos ellos que se van solapando y entreverando en la trama principal, y que no sólo contribuyen a incrementar la tensión entre las dos parejas y en el seno de cada uno de los dos matrimonios hasta revelar su lado más primitivo y salvaje, sino también a proporcionar situaciones de comicidad a través de la presentación satírica de unas reacciones intempestivas cargadas de humor trágico.

Por otra parte, los conflictos entre los cuatro personajes originan una experiencia que perciben como negativa y dolorosa (infierno), potenciada por un espacio cerrado del que los protagonistas no consiguen extraerse (“huis clos”). En este sentido, la obra presenta rasgos similares a los que desarrolla

Jean-Paul Sartre en su celeberrimo *Huis clos*, según hemos podido comprobar.

Todo ello lo consiguió recrear Roman Polanski en la película *Carnage*, que adapta al mundo neoyorquino de Brooklyn la versión teatral de Reza. La interpretación inteligente de la obra por parte de Polanski se recoge también en sus comentarios acerca de la misma. Rescatamos, pues, sus palabras –por su acertado sintetismo interpretativo– para concluir el presente estudio:

Yasmina le puso mucha diversión a la obra, que satiriza los valores burgueses convencionales de la corrección política, y muestra la hipocresía de la amabilidad enmascarada detrás de falsas sonrisas. Estos cuatro personajes, que al principio son tan correctos, se van revelando como monstruos cada uno a su manera, listos para saltarles a la yugular a los otros. La obra es una denuncia de esta corrección, y muestra cómo cada uno es capaz de odiar, de volverse egoísta bajo su máscara de respetabilidad (Sendrós 2012).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Carrizo Couto, R., “Yasmina Reza llevará *Art* al cine con Darín”, entrevista a Yasmina Reza, Diario La Nación 22/03/2007, Espectáculos. Internet. 16-07-12.

<<http://www.lanacion.com.ar/893406-yasmina-reza-llevara-art-al-cine-con-darin>>

Garcin, J., “J’écris un théâtre de nerfs. Un entretien exclusif avec Yasmina Reza”, Le Nouvel Observateur -2258- 14/02/2008, Arts et Spectacles. Internet. 17-05-12.

<<http://artsetspectacles.nouvelobs.com/p2258/a366553.html>>

Le Point, “Un dimanche avec Yasmina Reza”, entrevista a Yasmina Reza, Le Point 11/01/2007, Actualités Chroniques. Internet. 17-07-12.

<<http://www.lepoint.fr/actualites-chroniques/2007-01-11/un-dimanche-avec-yasmina-reza/989/0/107865>>

Los Angeles Times, “*Carnage* writer Yasmina Reza discusses her life in the theater”, entrevista a Yasmina Reza, Los Angeles Times 19/12/2011, Entertainment. Internet. 17-07-12.

<<http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/12/carnage-yasmina-reza-roman-polanski.html>>

Reza, Y., *Le dieu du carnage*, Varese, Éditions Magnard, 2011.

Sartre, J-P., *Huis clos suivi de Les mouches*, Cher, Éditions Gallimard, 1992, pp. 11-95.

Sendrós, P., “Se estrenó *Un dios salvaje*. Escriben la autora y el realizador”, Diario El Intransigente.com 16/03/2012, Buenos Aires. Internet. 24-05-12.

<<http://www.elintransigente.com/notas/2012/3/16/estreno-un-salvaje-125408.asp>>

Emprendiesen obra tan ardua de tierras tan distantes.
HISTORIA DE LA FUNDACIÓN Y DE LAS
FUNDADORAS DEL CONVENTO DE LAS
CAPUCHINAS DE SÁSSARI (CERDEÑA)
SACADO DE LOS ESCRITOS DE LAS MISMAS

Marina Romero Frías
Università di Sassari

Pienso que se puede decir que la autobiografía es históricamente un género literario más de mujeres que de hombres. No lo digo cuantitativamente [...] No, pienso que el género autobiográfico es más de mujeres que de hombres en términos de sentido, de significado. De sentido común, incluso: es un lugar común que las mujeres, cuando escriben [...] tienden a hablar de sí, tienden a hablar en primer lugar de sí mismas. Tienden, incluso [...] a hacer todo el rato algo que se suele llamar “contar su vida” (Rivera Garretas 1999-2000:85-6).

Y menos mal que lo hacen. Sobre todo porque con ello nos dan tal cantidad de informaciones que nos permiten no solo reconstruir sus hazañas sino también conocer a unas mujeres de las que se sabría bien poco si no hubieran tenido esa (para la época) extravagancia de querer hablar y contar sus vidas. Por consiguiente y gracias a que, desde siempre, han seguido impertérritas en esa labor, sin afectarles lo más mínimo los juicios despectivos y/o negativos de quienes valoran poco este tipo de escritos, podemos conocer empresas espectaculares realizadas por mujeres de frágil apariencia pero de fuerte carácter y vibrar con ellas (ibídem).

Es incontrovertible que Teresa de Jesús con el *Libro de su vida* abre un nuevo capítulo en las letras y en la historiografía

española, pues la autobiografía de la santa abre nuevos rumbos literarios y fija la posibilidad de la escritura como una experiencia femenina en un periodo clave del desarrollo de la contrarreforma (Lavrin 1993:27). Y otro tanto sucede *Las moradas*, donde la santa relata las propias experiencias espirituales y, en especial, su método de oración y que es el paradigma seguido por otras religiosas para escribir tratados espirituales y obras místicas en que nos relatan las suyas. Ahora bien, las monjas también escriben crónicas y obras de historia, en especial sobre el propio monasterio o sobre la fundación de la orden. En dichas crónicas cuentan, además, las vidas de hermanas que se distinguen por su devoción o por sus conocimientos. Y escriben pese a que la condición de marginación en que vive la mujer durante la época dificulta la posibilidad de acceso a la escritura, a que casi nunca “actúan por libre voluntad, sino que, por lo menos aparentemente, está al origen de su texto una orden explícita” (Herpoel 2000:209) o a que ciertas creaciones nunca van a salir de los muros del convento. De todas formas, no tiene ninguna importancia si lo que las monjas escriben se publica o no, lo significativo es la “straordinaria testimonianza delle loro esperienze interiori e sociali, delle aspirazioni intellettuali individuali e collettive, confermandone –non ultima– la familiarità con la cultura scritta”(Evangelisti 2012:73). Para sus escritos las religiosas, ya que no podían salir, utilizaban el material del que podían disponer en el convento: libros de oración, textos de devoción, vidas de santos que les llegaban a través de familiares o de donaciones.¹ Con todo, la experiencia personal – individual o colectiva–, junto con los testimonios que se transmiten oralmente de una generación de monjas a otra y que se

1) Por ejemplo, el marqués de la Guardia hace donación a la biblioteca de las capuchinas de Sassari de algunas obras hagiográficas (Filia 1914).

conservan en la memoria de las más ancianas es el recurso principal para la escritura conventual. Por ello formar parte de una comunidad monástica era un punto a favor de “coloro che volevano scrivere, che ricevevano un’educazione e acquisivano l’autorità per rompere il silenzio e cimentarsi con la parola scritta” (ibid:73).

Una de esas empresas de la que tenemos noticia gracias a que unas intrépidas “pobres religiosas, mujeres delicadas” escriben y nos *cuentan su vida*, es la que acometen cinco capuchinas madrileñas del convento de la Concepción a finales del siglo XVII, fundando el de San José en Sássari (Romero 2007). Dos de ellas –M^a Teresa y Cándida– nos la cuentan en primera persona escribiendo por mandato del propio confesor la *Vida*. Las otras –M^a Josefa y Juana Francisca– hablan de la suya y de la de M^a Inés (quien de cierto les había de la suya) a las profesas sardas quienes nos la cuentan a su vez, escribiendo (siempre por mandato del confesor) las biografías de las madres fundadoras (ib. y 2011).

Aunque tradicionalmente la escritura conventual se analiza “dentro del marco limitativo de la “literatura religiosa” es decir, como textos que no pueden ni deben leerse sin tener en cuenta de elementos fundamentales de la fe y la espiritualidad o, para ser más específicos, del dogma católico” (Carrión 2000:147²), no es mi intención seguir esa vía con la producción literaria de las monjas de Sássari. Me interesa ir más allá y realizar una lectura que podría denominarse *noticiera* o *informativa*, entresacando del discurso puramente religioso lo que las monjas cuentan (o eligen contar) sobre la *vida civil* dentro y fuera del convento: la que llevaron antes y después de entrar en religión. Es verdad que, la escritura religiosa femenina,

2) Hago más las palabras de Carrión, si bien ella las utilice en otro sentido.

ante todo, es “una escritura de la subjetividad, entregada esencialmente al análisis del yo, o de vivencias religiosas que en la mayor parte no pueden ser verificables, dado que no tienen un refrendo empírico” (Baranda 2011:171). Ahora bien, algunos casos exigen por parte de la monja escritora una cierta objetividad frente a unos hechos que le son ajenos como, por ejemplo, contar la fundación del convento o relatar ciertas vivencias que en él se desarrollan, pero que no puede omitir ni siquiera reputándolos poco dignos de su relato o de su propio interés (ib.). De modo que, a pesar de la subjetividad, espiritualidad y/o religiosidad que obviamente impregna los escritos de las capuchinas del convento de San José (en especial las autobiografías), la vida que a diario discurre primero en Madrid y luego en Sássari, es una vida *normal* con sus pequeños (o grandes) problemas domésticos, sus inquietudes, gustos, aficiones, sueños... Y ellas, mujeres al fin, entrelíneas refieren sobre esa cotidianidad.

Los materiales a disposición que nos permiten conocer esa “obra tan ardua de tierras tan distantes” que es la primera fundación capuchina de Cerdeña y las vidas de las *mujeres delicadas* que movidas por su “ferviente espíritu y amor”, se exponen a las dificultades y peligros que comporta el embarcarse para llegar desde la península a Cerdeña son de dos tipos. Ante todo, las fuentes primarias: la *Relación que la Madre Sórora María Isabel Cándida escribe de su vida [...]*; una serie de cartas y “papeles que dexó escriptos antes de morir”, siempre de la misma; y la *Relación de la sobredicha sor María Theresa [...] sobre su Vida, trasladada de lo que ella mesma en parte ditó a su Padre Confessor y en parte escribió de su puño*. Después varias fuentes secundarias escritas por las profesas del nuevo convento y cuyas informantes fueron, sin duda, las cuatro sobrevivientes a la aventura (la más joven muere a los

pocos días de llegar): una *Breve relación de la vida y virtudes de N. V. M. María Juana Francisca [...] Abbadesa y Fundadora de Religiosas Descalças de N, Seráphico Padre San Francisco de esta Ciudad de Sásser [...]*; la *Vida de la penitente sierva de Dios sor M^a Inés [...]*; la *[Vida] de la Venerable Madre M^a Josefa*; la *Breve relación de las virtudes de nuestra Venerable Madre M^a Isabel Cándida [...]*; la *Descripción de la Vida de la Madre fundadora Sórora María Cándida [...]*; y la *Breve Relación de la Venerable Madre M^a Theresa Morán [...]* (Romero 2007).³

Por consiguiente la informante principal es Cándida que no solo escribe su vida por mandato, *protagoniza* dos biografías (una de ellas *masculina*: “escrita de mano del primer Confesor que tuvieron [...] el Doctor Miguel Villa”), deja un sinfín de documentos “escritos de su puño”(que bien podrían ser borradores o apuntes de la redacción autobiográfica), sino que además existen una serie de testimonios de las monjas y novicias que la conocieron (59-181). Le sigue a la zaga, Teresa a la que también se le comisiona la vida y de la que también tenemos una biografía cuya autora es la misma monja de la de Cándida (181-306) y que también escribirá la de M^a Josefa (51-8) a la que, como a M^a Inés y a la abadesa Juana Francisca les serán dedicadas solo sendas biografías (42-51 y 9-41). La explicación de esta disparidad de tratamiento se puede encontrar en las características intrínsecas de la personalidad de cada una de las fundadoras que las distinguen de las otras.

Es verdad que las cinco tienen rasgos comunes: todas han nacido en España (si bien una es de familia flamenca), pertenecen a una clase privilegiada (la pequeña o media nobleza), han sido educadas en el temor de Dios, desde muy

3) De ahora en adelante para todas las citas se remite siempre a esta edición, por consiguiente señalaré entre paréntesis únicamente el número de la página. Además para una mejor comprensión lectora he actualizado la grafía de las mismas.

temprana edad tienen la certeza de que quieren ser *esposas de Cristo*, mueren en Cerdeña y su muerte se encuadra en la “perfecta tradición hagiográfica”. Sin embargo solo dos de ellas –Cándida y Teresa– resultan sujetos dignos de interés para Miguel Villa, el confesor que se les asigna al llegar a la isla, ya que a ambas les ordena que escriban su vida. Y aquí la pregunta surge espontánea ¿Por qué entre las cuatro fundadoras supervivientes escoge a Cándida y Teresa? Las posibles respuestas serían por lo menos dos. Por un lado, no sería disparatado considerar que Villa juzgara hallarse ante dos paradigmas de virtud y religiosidad; dos religiosas ejemplares cuya vida podía tener el propósito didáctico y edificante que está a la base de las bio/hagiografías. De todas formas, bien que ambas capuchinas posean muchas características de las *escogidas* como modelos de virtud para ser protagonistas de las crónicas, les faltan otras como la “escritura oblicua” de muchas autobiografías espirituales que no solo presentan un texto edificante sino también un retrato de los problemas de la época (Lavrin 1993:35). Por el otro, el afán de protagonismo (muy frecuente entre los directores espirituales) podría haber impulsado a Villa a ir aún más allá: en búsqueda de una santa propia, creyendo (como otros muchos antes que él) que había descubierto en las monjas madrileñas a “su santa (o sus santas) Teresa” y, por consiguiente, que también Sássari podía tener su advocación local (Myers 2006:75).

La convicción de Villa es tal que durante año y medio toma nota de lo que Cándida le refiere en confesión y ayuda a Teresa en la composición de la autobiografía, escribiendo al dictado los primeros capítulos. En definitiva ¿qué quería hacer el Obispo con los apuntes de confesión de Cándida o con el dictado de Teresa? Es fácil hipotizar que su intención fuese la de forjar una imagen histórica idónea para ser divulgada a

través de un proceso de *re-creación* de la personalidad femenina (Lavrin 1993: 31); es más, por lo que respecta a Cándida dicha hipótesis es casi una certeza: la monja que copia la *Descripción de la Vida* anota al principio: “lo que va apuntado [...] lo más es del Padre confesor el Obispo Villa, que empieza desde su Nacimiento” (142-52). De todas formas, lo que fuera se trunca improvisamente pues, al ser nombrado obispo de Ampurias, los lazos con el convento y con sus *hijas predilectas de confesión* se interrumpen definitivamente.⁴

Ahora bien, lo más plausible es que Villa, aplicara la práctica habitual entre los confesores: solicitar periódicamente a las penitentes espiritualmente dotadas (o problemáticas) que escribiesen la vida. Sobre todo porque el manuscrito en poder del director espiritual se convertía en un instrumento auxiliar para guiar a la penitente (Jacobson Schutte 2006:262).Y no cabe duda de que Villa necesitase dicha herramienta para comprender y orientar a las dos problemáticas hijas de confesión que le llegaban de la Península.

LAS FUNDADORAS DE ALLENDE EL MAR

Vienen de lejos las cinco religiosas que realizan esa “obra tan ardua de tierras tan distantes” que será la primera fundación de monjas capuchinas de Cerdeña.⁵ La madre Juana Francisca y sus cuatro compañeras –Inés, Josefa, Teresa

4) La diócesis de Ampurias comprendía Castellaragonés (hoy Castelsardo) y Tempio, por lo que Villa, años después, reanudará la relación con la abadesa Juana Francisca en el convento del Niño Perdido que estaba bajo su jurisdicción.

5) Sus nombres civiles eran: Juana Osorio y Castillo (Madrid 1617-Tempio 1694) [Juana Francisca]; María Josefa de León (Madrid 1643?- Sássari 1673) [M^a Inés]; María Josefa (?) Muñoz y Muñoz (Madrid ?-Sássari 1682) [M^a Josefa]; María Moran Martens (Madrid 1638-Sássari 1681) [M^a Teresa Benita]; y Isabel María Carmona Morena (Madrid 1631-Sássari 1688) [M^a Cándida].

y Cándida— movidas por su “ferviente espíritu y amor”, ellas que vienen de *tierra adentro* y que difícilmente antes habían visto el mar, arrostran las dificultades o peligros que comporta el embarcarse para alcanzar las costas de una isla desconocida. Tras tres meses de travesía durante los cuales padecen “lo que no es decible ni ponderable”, el día 8 de julio de 1673 llegan finalmente a Cerdeña. Su destino “para mayor abono del fervoroso espíritu” que las acompaña se cumplirá en un lugar tan lejano y extraño para ellas, al punto de pensar que iban a *tierra de bárbaros* donde lograrían la corona de martirio según declararán en varias ocasiones a las novicias sardas (Romero 2007:14-5).

1.1. Las sórores que hablan de ellas mismas

Leyendo entre líneas las autobiografías de Cándida y Teresa se puede intuir en qué medida la vida que llevaron antes de su entrada en la Concepción influirá en su vida futura pero, sobre todo, en qué modo se refleja en su escritura o, mejor, en qué modo se manifiesta en el modo de narrar las experiencias y vivencias de la vida monástica, de su mundo interior y/o de modo mucho más reducido su experiencia con el mundo que las rodea.⁶

En realidad en el caso de Cándida prácticamente no existe una neta separación entre el fuera y dentro de la vida conventual. Destinada a la vida monástica desde antes de nacer por una promesa de la madre que —después de dos varones deseaba

6) En los escritos de Teresa y Cándida predomina el lenguaje afectivo o emotivo típico de literatura mística cuya la finalidad es expresar estados de ánimo, tanto de júbilo como de tristeza, según el momento del *itinerario espiritual*; se encuentran los elementos del lenguaje místico, en especial, los *tópicos* que se insertan en la tradición occidental (mundo clásico, Padres de la Iglesia, textos bíblicos, literatura medieval, renacentista y barroca) y que constituyen el medio para expresar la inefabilidad mística.

una niña—, cuando entra en el convento madrileño apenas si tiene 6 años. Por lo que no vive la conflictualidad familiar de Teresa (que ingresa cuando ya ha cumplido 24), cuya madre al revés de la de Cándida no la *soporta* y desearía verla muerta en lugar de un hermanito. Por otro lado, además del cariño que les profesa el padre, comparten casi todas las tópicos de las autobiografías por mandato (Romero: 2012). Pero son sobre todo el tipo lecturas que realizan Cándida y Teresa (sobre todo esta última) las que caracterizan (a mi parecer) no solo en el modo de contarse a sí mismas o narrar los acontecimientos que fluyen a su alrededor y de los cuales serán las protagonistas, sino también en su manera de comportarse.⁷ No hay que olvidar que casi todas *escritoras por mandato* entran en contacto con la escritura hagiográfica desde muy jóvenes y casi todas “no dejan de mencionar la importancia transcendental que constituyó la presencia entonces de los libros” (Herpoel 1999:122).

La primera, a pesar de sus continuos arrobamientos e incluso levitaciones, narrando los acontecimientos será algo más sesuda, e incluso reflexiva que la apasionada y emotiva Teresa. Quizá fruto de las obras que lee ávidamente de niña: “era muy amiga de leer libros espirituales, particularmente los de S. Teresa de Jesús eran todo mi recreo y de noche y de día que me dejaban con ellos no me cansaba” (65); o ya de profesa y a escondidas del confesor: “leía en ese tiempo en un libro de la vida de la Madre Ana María de San José, religiosa descalza [...] en la cual refería era su modo de oración considerar a N. Señor dentro de sí” (72)⁸ y que este le recrimina: “diciéndome era una

7) El mejor ejemplo es la fundación de Sássari (vid. infra).

8) Ana María de San José requerida por su confesor Juanetín Niño redacta durante los diez últimos años de su vida una *confesión escrita* de todas sus vivencias por la que pueda “ponderar más de espacio la substancia, el modo las palabras, el estilo y todas las demas cosas que en la oración le pasaban”, que luego el mismo confesor

grande soberbia pues presumía de mí [...] que ni la conocía ni sabía qué era oración” (73)⁹, por lo que le ordena que “no leyese en libro ninguno, sino en que fuesen la Meditaciones de San Pedro de Alcántara” (74). Su maestra de novicias también le reprocha esa actitud “diciéndome que tenía escandalizado el Convento con mi presunción y soberbia” (ib.) Una presunción y soberbia que años atrás no le había permitido acercarse a la comunión, pues “estaba siempre en pecado mortal mientras no dejaba el vicio de comer tierra” (67)¹⁰ y a no dejarse examinar por el confesor del convento con el que no tenía buena relación “yo era muy leída y nada descuidada en saber la doctrina Cristiana y por lo mucho que deseaba comulgar tenía decorados casi tres libros de Preguntas y Respuestas de cosas de la fe. Cosa particular, en entrando en el confesionario no me acordaba de cosa”. La prueba es que, prosigue, “vino un Padre de la Compañía a confesarnos, este me examinó y me dio licencia comulgase luego” (ib.). No obstante el confesor del convento siguió negándole la comunión (la *pecadora* como aquel que dice tenía solo ocho años...). En cambio, la buena

publicará en 1632 (Herpoel 1999:63). Seguramente es la obra que lee Cándida.

9) Pues no solo ella lee libros sobre el tema sino que se los lee también a unas monjas del convento “sin que en esto tuviese yo banidad alguna” llegando incluso a vanagloriarse con otra de los logros alcanzados con ese tipo de oración y de las *misericordias* que Dios le hacía. La monja “fue y dio cuenta de todo [al Padre confessor]” (73).

10) La geofagia es un hábito morbosos de comer tierra o sustancias similares no nutritivas que implica problemas de salud como la anemia. Durante el Siglo de Oro, se puso de moda la entre las damas de la corte la *bucarofagia*, o sea la ingesta de barro fino como bocado de placer y refinamiento, una costumbre que probablemente llega a España a través de lo árabes. Los efectos eran de gran interés para las mujeres. Se creía que retrasaba la menstruación y disminuía su flujo; procuraba una tez blanca (o sea anémica); y, sobre todo, producía un efecto narcótico que llegaba a ser clara dependencia. Esto último era el principal reparo que los confesores ponían a la costumbre.

relación de Cándida con los directores espirituales jesuitas continuará durante toda la vida.

Teresa en sus lecturas tiende más a la fantasía que a la espiritualidad o meditación. Por eso todo lo que narra (incluida la fundación) estará mediado por intervención divina a través de una visión o será anunciado por una voz interior (siempre divina). De niña lee vidas de santos pero no entiende algunos términos (sequedad, tristeza, espíritus de blasfemias, etc.), así un día hablando con una conocida del padre que le explica “muy por menor” lo que se padece por la vía del espíritu, cree por fin entender “qué cosa era interior y qué eran sequedades” y que de eso se trataban las crisis seguramente epilépticas que la agredían (y que ella llama *pasmos*), por las cuales sus padres que la creían espiritada la habían llevado a exorcizar a la iglesia de san Blas. Contenta de haber descubierto el origen de sus aflicciones quiere compartirlo con el confesor, pero este “al instante me atajó [...] porque todo era tentación y demasiados escrúpulos y que mejor remedio era no mentarlo ni hacer caso dellos” (190). En consecuencia, durante un periodo de su vida *civil* busca refugio en la literatura, pues:

no hallando consuelo en lo interior, comencé poco a poco a exteriorizarme y creciendo la edad, creció con ella la inclinación a las vanidades, galas, curiosidades, *tener a escondidas de mis padres libros de comedias*, empleando mucho tiempo en ellos y por ahí menoscabar y enterrar los talentos, que Dios por su Misericordia tan de mañana me había prevenido (190).¹¹

Sin embargo, como ella misma declara a renglón seguido: “en mi vocación nunca me resfrié, antes bien cada día crecían

11) La cursiva es mía.

las ansias, si bien el enemigo por muchos caminos procuró desbaratarla” (ib.); esta tesitura le permitirá, a pesar de penar todavía por ello, sobre todo por motivos económicos, ver coronado el deseo que la acompañaba desde la más tierna infancia de entrar en religión, por lo cual deberá abandonar definitivamente las lecturas literarias. Ahora bien esa afición juvenil por el teatro no desaparece del todo pues inconscientemente queda reflejada en la composición de su autobiografía.

1.2. Lo que unas cuentan de unas de otras

Es verdad que en sus autobiografías, Teresa y Cándida no dicen mucho de las compañeras de fundación pues sus esfuerzos se centran principalmente en las vivencias espirituales que son las que interesan al confesor y prácticamente en nada de lo que acontece a su alrededor, dentro y fuera del convento (salvo la fundación). Pero para confirmar la regla hacen una excepción: ambas dan cabida en sus escritos a sor M^a Inés. Teresa cuenta las visiones que ella tuvo cuando la joven pretendía ser capuchina, de la caridad que la misma tenía con las enfermas, de cuando a Inés se le apareció Cristo crucificado, de sus *faltas*, de su muerte, de la translación de sus huesos y Cándida, de cuando tomó el hábito. También la abadesa Juana Francisca dejó escrito un “elogio de sus virtudes” de Inés y, además, unos apuntes sobre Josefa. Todos estos textos serán utilizados por las respectivas biógrafas (Romero 2011).

Lo que sí es probable es que hablan las unas de las otras con las novicias y profesas sardas, pues las que escriben las biografías o hagiografías de las madrileñas utilizan la fórmula: “según lo oímos [o leímos] de nuestras Madre Fundadoras” (9) o bien, “lo solían contar sus santas compañeras, porque por boca de su Reverencia jamás se pudo saber cosa que oliese

a estimación o alabanza propia” (26). Y así las compañeras de fundación de Juana Francisca asombran al reducido pero atento auditorio en el convento de San José, contando la vida palaciega de la abadesa, la cual –“por sus muchas prendas”– antes de entrar en religión había sido Dama de Palacio en la corte madrileña. Describen el “grande entendimiento, madurez y modestia” que demuestra desde la más tierna infancia a tal punto que Felipe IV,

cuando los negocios [le] daban algún desahogo o tregua tomaba por alivio de las mohínas del gobierno conversar un rato con doña Juana, que así se llamaba en el siglo, alabando su Majestad por su boca el gran talento que conocía en ella, y remataba con dezir que dejaba cualquier empleo por tener un rato de conversación con ella, por verla tan cabal y cuerda (9).

Y las asombran aún más al referirles que el monarca incluso le debía la vida pues Juana, sabiendo que se estaba tramando un atentado contra su real persona, lo advierte del inminente peligro que corre (aquí falla la memoria de la biógrafa que no recuerda si el dicho atentado era “de escalar el Palacio o de darle veneno”) y que Felipe IV agradecido quiso premiar su lealtad “poniéndola en estado” pero que ella rehúsa pues no quiere otro “estado que el de Religiosa Capuchina” para servir al *verdadero Rey* (la admiración y la maravilla debía llegar al ápice¹²); por consiguiente al monarca no le queda más remedio que doblegarse a su voluntad. Cuentan del *deseado y feliz día*

12) El auditorio de novicias y profesas no debía estar muy acostumbrado a tanta *mundanidad* cortesana. No obstante no fueran las *viles rústicas* ni las *simples mujeres* (10) de la definición de la biógrafa de Juana Francisca sino “nobili signorine” de lo más granado de la sociedad de la ciudad (Filia 1912:25/01).

de la profesión en el convento de la Concepción en el que “a la vista de su cuerda resolución muchas la siguieron de las mismas Damas de Palacio, renunciando al mundo, tomando la vida austera de capuchina y vivieron santamente” (11), gracias al ejemplo de la que ahora es su abadesa. Las compañeras también subrayan, para grande regocijo del auditorio, el parentesco con la santa de Ávila que si bien de cuarto grado muchos declaraban “no haber visto cosa más parecida al verdadero retrato de la madre Santa Teresa” (26). Y lo era en todos los sentidos, pues también “la heredaba en el espíritu” (11) y en sus grandes dotes de organizadora. Durante su priorato la vida en el convento de la Concepción mejora pues se construyen las celdas que hasta ese momento no existían, las limosnas aumentan y, como una alusión a la propia fundadora no podía faltar, ella parecía “una copia de nuestra gloriosa Madre Santa Clara en su oservancia, celo de la perfección y de la regla” (13). En resumidas cuentas, de la madre abadesa se habla mucho en el convento de San José y son las mismas monjas las que lo reconocen: “tenía don y gracia particular para el gobierno, como lo confiesan todas sus hijas y súbditas así de Madrid como las de Cerdeña haciéndose lenguas de sus grandes virtudes y admirable prudencia” (12).

Asimismo hablan maravillas de la Madre Josefa, del caballero “de muchas prendas” que la pretendía y al que sus padres determinaron concederle la mano. Pero ella que anhelaba la vida conventual, “apretó tanto la dificultad con sus padres para que la dejaran conseguir sus deseos de ser religiosa que habida su licencia se entró en nuestras Madres Capuchinas” (57) y prosiguen con el caballero en cuestión que, desengañado del mundo, siguió sus pasos entrando “a un mismo tiempo Capuchino del que tiene fama de ser muy santo” (ib.). Cabe decir que, a diferencia de Juana Francisca, Josefa contaba cosas suyas a las demás, pues la biógrafa anota:

“sé de su misma boca que la Comunión cotidiana se la dieron sus Confesores desde quando estaba en el siglo” (54), a pesar de que luego se contradiga en parte: “muchas cosas no podemos referir por haberlas sepultado su silencio” (ib.).

2. CRÓNICA DE LA FUNDACIÓN DEL CONVENTO DE SAN JOSÉ DE LA CIUDAD DE SÁSSARI

La idea de la fundación de Cerdeña surge el año 1667 en el convento de la Concepción de Nuestra Señora de las Capuchinas de Madrid.¹³ Pone en marcha el proyecto, por un lado, la *intuición* de sor M^a Cándida, entonces secretaria de dicho convento que, preparando las licencias a seglares para el entierro de una monja, expresa sin querer en voz alta: “al fin no descansará aquí mi cuerpo”(112) y, por el otro, el *furor fundacional* de la entonces abadesa, Juana Francisca, que “anhelava siempre hazer fundaciones e imitaba a la santa madre Teresa de Jesús, al fin era su parienta” (31).¹⁴ Para Teresa la realización no admitía dudas: “quedome una grande seguridad que se haría la dicha fundación” (206). La ejecución del proyecto –cuya historia ocupa varias páginas de los escritos de Cándida y de Teresa–,¹⁵ discurre en dos vías paralelas y

13) Del convento de Madrid instituido en 1617 [ó 1618] con monjas provenientes de Valencia y Cataluña parten las fundaciones de Toledo (1632), Plasencia (1634), Córdoba (1653) o A Coruña (1683) (López Picher, 2004 :533); pero también las de Cerdeña: en 1673 se establece el convento de San José de Sássari, del que se pondrán en camino las nuevas fundaciones: el ya citado de Tempio y el del Cágliari (Santo Sepulcro, 1703).

14) No hay que olvidar “el intenso estímulo fundacional, que es uno de los rasgos de la orden en sus inicios” (Baranda 2011:173).

15) Las autobiografías de ambas son las fuentes primarias para conocer los hechos relativos a la fundación del convento de Sássari. Ahora bien, mientras Cándida (a pesar del subjetivismo que impregna sus palabras) los expone de manera lógica y

aparentemente contradictorias: una, la *intuitiva* de las dos fundadoras autobiógrafas llena de visiones, presentimientos y revelaciones y, la otra, la *pragmática* de la abadesa que se activa nada más oír las palabras de Cándida.¹⁶ De modo que Juana Francisca “empezó a solicitar la fundación en este Reino de Cerdeña que le costó hartos trabajos como verán en las vidas de sus Santas Compañeras, que escriben lo que basta para que entendamos lo mucho que le debemos a nuestra Santa Madre” (13-4). Con estas palabras María Josefa, la monja sarda autora de la biografía (Romero 2011:219) no solo reconoce el *copyright* de la historia a las dos fundadoras madrileñas, sino también demuestra que las *Vidas* estaban al alcance de todas las monjas del convento que las podían leer y utilizar para sus escritos.

Así, mientras Cándida se muestra aún perpleja en lo referente a la localización del nuevo convento: “en cuanto a saber de fundación ya no dejaba de tener algunas luces, mas no del lugar donde se haría. Y así lo dije a la Perlada, la qual me mando suplicase a N. Señor nos diese luz o abriese camino para poner los medios para que esto se efectuase” (112), la abadesa no pierde tiempo y empieza a tratar de la cuestión con diferentes personas “sin que ninguna saliese a nada”. Hasta que –refiere Cándida– “lo propuso a Don Alonso de Araújo muy conocido del Combento que al presente se partía a Cerdeña

ordenada desde el cap. 23 al 25; Teresa los distribuye a lo largo del texto de modo confuso y desordenado con grandes saltos espacio-temporales y temáticos (caps. 35-6, 40, 42-3, 45-9, 59, 62-3, 78, 95-6, 106-8). La razón podría estar en la advertencia que hace al confesor [Sotgio] de que las *noticias de la fundación* se hallan en los papeles “de la Madre Vicaria” (Cándida), por lo que ella se limitará a decir “lo que a mí sucedió” (226),

16) Características sobresalientes (y contradictorias) que se pueden encontrar en las experiencias espirituales son el recogimiento místico (cultivo de una espiritualidad interior de singular riqueza y complejidad) y un impresionante activismo (Amelang 1990:201-2); según mi opinión ambas características se reflejan en las protagonistas de la fundación de Sássari.

provehído Inquisidor de allá” (ib.). Araújo se compromete a hacer los trámites necesarios para realizar una fundación de monjas capuchinas en la isla. Por lo que las monjas se convencen cada vez más de que “era ese el lugar donde N. Señor quería se hiciese la fundación”, hasta que por fin Cándida tiene incluso la certeza de la ciudad en la que se debe construir: “le daba N. Señor a mi alma en poniéndose en su presencia una luz casi siempre de cómo era su voluntad se hiciese la fundación en la Ciudad de Sácer” y de que “quería fuese la vocación del Convento de la nueva Fundación del glorioso San José” (114). Tanto ella como Teresa ratifican la razón de esa elección. A una Dios le dice que su deseo es que las religiosas del nuevo convento “se empleasen en común y en particular en oraciones continuas por los pecadores del Reino [de Cerdeña], porque era muy ofendido en todo él” (ib.) y a la otra se lo reitera con más fuerza: “pídeme por la fundación y pídemme que se haga allí [...] pídemme se haga la Fundación en esa tierra, porque en ella me hacen muchas ofensas” (229).

El convencimiento de que la fundación se llevará a cabo es tal que incluso se piensa en quién puede formar parte del grupo. La Abadesa se consulta con Cándida sobre “quiénes serían a propósito para fundadoras”. Pero ella que no quiere influir en la elección, no se atreve a decirle que algunas (“las mismas que vinieron”) ya se le han propuesto:

Y así le supliqué, pues le tocaba más que a mí, hiciese el nombramiento en los sujetos que le pareciesen más a propósito. Entonces nombró a las dichas que han venido, admirando yo y alabando al Señor que así había trocado su corazón.¹⁷ Diles yo parte de todo por mandármelo así

17) Teresa lo refrenda: “Empezó esta obra nuestra M. Juana Francisca [...] por la elección de lo sujetos para dicha fundación”, siguen los nombres, la motivación de

nuestra Madre y desde este día quedamos con una unión grande y llaneza entre nosotras, juntándonos muchas veces para penitencias y ejercicios espirituales con todo el recato y secreto posible de no ser vistas (112-3).

Tras la marcha de Don Alonso de Araújo en abril de 1667, las cinco *nominadas* “a fin de que su Majestad concediese la brevedad de esta obra, dándose cada una con nuevo fervor a la perfección para disponerse a tan grande obra [la fundación]” (113) se reúnen para invocar el buen éxito del proyecto que había comenzado bajo los mejores auspicios: “Vi que Nuestro Padre San Francisco –escribe Teresa– se puso delante [de Dios] diciendo: Señor ahora hacen estas mis hijas una fundación por cuyo medio vendrán a ti muchas almas” (244). Sin embargo, a la larga las cosas se irán torciendo y, por varios motivos, el camino fundacional se convertirá en una carrera de obstáculos difíciles de superar.¹⁸

En primer lugar la ejecución del proyecto se dilatará en el tiempo y, para Cándida, no será “fácil explicar las grandes ansias que esto motivaba en mí. Y puedo asegurar que si en el discurso de casi 7 años que duró efectuarse no hubiera N. S. templado algunos tiempos fueran bastantes a acabarme la vida” (114). Y Teresa le hace eco con la visión de las fundadoras por un “camino de espinas” a significación de lo dificultoso de la empresa:

ser elegidas “por compañeras de su Reverencia por sus muchas partes y gran virtud y por tal conocidas en nuestra Comunidad” y por último: “yo indignísima fui nombrada, por no serlo de nadie, sino del que me ha sufrido y sufre [...]” (227).

18) Por más que forman parte de la tónica de la fundación. Ya Santa Teresa en la del homónimo de Sássari sufre “grandes contradicciones y persecuciones” (*Libro de la vida*, caps. XXXIII- XXXVI). En la realidad, es la crisis económica y política de la Monarquía que, a partir de 1640, frena el brío fundacional del siglo XVI y principios del XVII (López Picher 2004: 533).

vi [...] iban andando a la orilla del camino de espinas, no por el mismo camino donde estaban las espinas sino por la parte de afuera a Sórora María Josefa y a Sórora Cándida. Sórora María Josefa iba delante de Sórora Cándida y la vi que iba con una cara muy alegre y que la miraba N. S. de la misma manera con un rostro muy benigno [...] Vi también que nuestra Madre estaba con una ropa blanca vestida, era como una alba. Mas era tan larga que parecía la embarazaba el ir andar y la tenía con las manos como una persona que va alzando las ropas que la embarazan al andar y con todo parecía que no se atrevía a emprender el camino en el cual no había entrado y a el que ella caminaba no era a el de las espinas, sino en seguimiento de Sórora María Josefa y Sórora Cándida [...] (248).

A los tres meses llegan noticias poco confortantes de Cerdeña, don Alonso refiere de “las pocas disposiciones que hallaba en la Ciudad [Sássari] para poder hacer una fundación”(114). No obstante las monjas no cejan en su empeño, ni Dios tampoco, pues en varias ocasiones reitera a Cándida que “era su voluntad” que se hiciera en Sássari “y así se escribiese a dicha Ciudad, cómo era es su voluntad santísima” (115). Pero a pesar de que, con cierto retraso, finalmente lo hacen y a pesar de que “la carta la extrañaron muchos de los que la vieron, por entonces no se movieron” (ib.). Así durante dos años no recibieron “carta que no fuese de desahucio”. También los acontecimientos políticos de Cerdeña juegan en contra de la fundación. La monjas habían recibido carta del marqués de Camarasa que por entonces era virrey de Cerdeña en la que parecía dar su apoyo a la iniciativa, ya que confirmaba que “como hubiese quien diese casa, por él no

quedaría”(ib.). El resquicio de esperanza que dicha carta había abierto se cierra brutalmente con los sangrientos sucesos de Cagliari: primero el homicidio de don Agustín de Castellví y “un mes después de este delito el virrey Manuel de los Cobos [Camarasa] es asesinado a arcabuzazos en una emboscada que le tienden en las angostas calles del castillo callarés” (Manconi 2010:493). Estos sucesos dejan a la isla en gran desconcierto.¹⁹ Y a las capuchinas desoladas, sobre todo, a Cándida que anota: “como fuese N. Señor servido se fuese dilatando tanto la fundación, el demonio que nunca pierde tiempo, acudió para hacérmele perder a mí” (115). El ligero optimismo que la ha acompañado hasta el momento desaparece y el desánimo se apodera de ella. Sintiendo imperfecta ante la perfección de sus compañeras “y así poco a poco me fui retirando de su trato”(ib.) no se cree digna de formar parte del grupo. En el último capítulo de su autobiografía “refiere las grandes dificultades y contradicciones que comenzó a padecer acerca de ir a la Fundación” y la lucha que mantiene en su interior: “me hallaba en un continuado tormento sin poderme sufrir a mí misma” (116). Lamentablemente no dará ninguna noticia más ni de la fundación ni de sí, pues el escrito se interrumpe de improviso a mitad de una frase, quizá “por haberle sobrevenido la muerte o por otro motivo, habiendo más que apuntar de lo escrito por el grande número de las hojas que en dicho libro han quedado en blanco” (ib.), anota diligentemente a pie de página la copista.

A partir de ese momento la crónica queda a cargo de Teresa quien narrará los hechos de manera más teatral, es decir, a través de visiones, recogimientos, arrobos o llamados interiores. Para ello se sirve de las fórmulas y clichés del caso: libraré duras

19) Sobre este argumento véase además, para una perspectiva contemporánea de los hechos: J. Aleo, 1998; y Romero 2003.

batallas con el demonio que trata de impedir la fundación, contará con la protección del santo del futuro convento y, por fin, un día después de comulgar el Señor le anunciará que “ya había casa”.

Pero detengámonos a considerar con más atención el relato que hace Teresa de los sucesos en cuestión y en el que ella desempeña el papel (autoadjudicado) de la protagonista principal:

En este tiempo estábamos con el cuidado de que el despacho del Virrey había llegado a nuestro Convento y a mí se me daba a entender que ya estaba allá en Madrid. Mas como no me daban a entender adónde estaba no decía nada y diré para gloria de Dios lo que entendí acerca de esto [...] sentí me llamaban interiormente y quedé recogida. Dijéronme: Mira ahora venían unas cartas, por las cuales tendrías noticias del despacho y el demonio rabioso rompió la alforja a el cartero al passar el río conque se han perdido. Y aunque esta noticia me pudiera desconsolar, por el grande deseo que tenía de que se hiciese esta fundación no pude, porque me dejó con grande seguridad lo dicho, de que no saldría nuestro adversario con lo que quería (276).

La satisfacción de Teresa es grande puesto que “lo dicho se ratificó” a los ocho días con la llegada del cartero, cuya versión de los hechos coincidía con la suya. Y es una satisfacción por partida doble porque, además, “quedó nuestro Padre [confesor] contentísimo de esto. Y nunca le oí decir lo que en esta ocasión, *que se había de escribir esto*²⁰ para gloria de Dios”

20) La cursiva es mía.

(277). En otra ocasión oyendo lo que escribe don Alonso que “no había casa ni quien la diese”, una voz interior le dice “casa habrá y la fundación se hará”. Pero el demonio que siempre está al acecho y no baja la guardia también “debía de sentirlo y darle gran rabia” y a raíz de eso Teresa se enzarza en una ferviente discusión con el maligno:

andando yo un día por la casa, me parece le vi ir delante de mí diciéndome: Enredadora todo quanto dices en el Confesionario son quimeras tuyas y desvaríos de tu loca imaginación. Yo dije: Yo cumplo con lo que me mandan [...] Dijo entonces con grande furia: Maldita seas tú y quien te enseña [...] Yo dije: Tú eres harto maldito que no puedes más de hacer mal y no harás más de lo que te permitieren. Porque cuando me maldijo, dijo: Tú y aquel viejo de las piernas hinchadas me lo pagarán. Esto lo decía por nuestro Padre Confesor. Y es verdad que las tenía hinchadas (277).²¹

En 1669, más o menos cuando Cándida interrumpe su relato, un día de Pentecostés (“no me acuerdo cuál de los tres que trae esta Pascua”) Teresa, mientras está en el coro, tiene una *visión imaginaria* en la que ve a quien esta diciendo misa acompañado por muchos santos y santas y a N. Señor en forma de Niño por los aires. En medio de esta visión “el Glorioso San José llegó a presentar a N. Señor un hermosísimo lirio morado” (286), razón por la cual, considerando que ella estaba

21) No es la primera vez que el *demonio* arremete contra el padre confesor de entonces, el jesuita Simón Sotgio quien había sucedido en la dirección espiritual de las capuchinas al Obispo Villa. A página 228 Teresa anota: “yo me sonreí y a él [el demonio] le debió de dar grande rabia que dijo: ¡Maldita seas y maldito sea quien te enseña, yo me vengaré de él y de ti! y desapareció fulminando contra nuestro Padre, llamándole *maldito viejo*” (la cursiva es mía).

pidiendo que se hiciera la fundación, Teresa entiende que el lirio simboliza “los trabajos, que habíamos de ofrecer a su Majestad, que habíamos de padecer en ella”. No obstante toda la visión le comunica la gran seguridad de que la fundación se hará pues “me parece intercedía San José por las que venían a ella, las cuales vi estar delante de N. Señor, y su Majestad les echó la bendición, y éramos las mismas que vi [en una visión anterior] con las coronas y cruces, y son las mismas que venimos [a Sássari]”(ib.)²². Por fin, un día después de comulgar, Dios le *da a entender* que

ya había casa y que era donde en otro tiempo lo había sido de su siervo Benito, y me parecía había entendido que de Monjas. Mas con todo estaba temerosa, si no lo había entendido bien, si había dicho de Monjas o de Frailes. Mas la certeza que me quedó era que había sido de Monjas. Yo con el contento, por la seguridad que tenía se lo dije a nuestra Madre Abadesa. Y de ahí a poco tiempo, vino una carta a Madrid [...] en que

22) Se refiere a otra visión en la que vio al Señor vestido de morado (lo ve siempre con el mismo atuendo) coronado de varias flores y a las cinco nombradas llevando sendas cruces a cuestras y también con coronas de flores cada una de distinto color y hechura: las suyas “de oro” y las de Cándida “blancas rayadas de colorado” eran campanillas; las de Juana Francisca “muy coloradas al modo de amapolas”, las de Josefa eran azules “muy extendidas y [con] las puntas de la hojas vueltas para afuera” y las de Inés “menudas como violetas”. Ve también al Padre Confesor [de Madrid] con una corona como la del Señor pero sin cruz. Le dan a entender “aunque sin solicitarlo yo” que las flores significan: pureza y penitencia (Cándida), celo (Josefa), humilde mortificación (Inés), las suyas la virtud de la Caridad (“con harta vergüenza y confusión digo esto”); de las de Juana Francisca “no digo porque ni lo entendí” (231-2). Tampoco el confesor le sabe explicarle el significado pero un jesuita le aclara las dudas: “parecía indicio de Martirio” (235). Sobre este punto del martirio cabe recordar que estaban convencidas de que Cerdeña era *tierra de bárbaros*.

decía lo mismo que había casa donde en otros tiempos lo había sido de Monjas Benitas que llamaban de Pisa, conque quedamos todos muy contentos y fue parte para facilitar las licencias” (287).

Pasarán todavía los años necesarios para perfeccionar esas licencias pero al fin, dejando atrás todas las penalidades (incluido el aventuroso viaje por mar) el día de la Virgen del Carmen del año de 1673 las cinco capuchinas madrileñas entran en Sássari donde autoridades y población las reciben, según palabras de Filia, con inusitada conmoción, aunque un gran dolor – la muerte de la más joven de las valerosas capuchinas—empaña pronto la festiva acogida:

Ed eccole giunte finalmente a Sássari la domenica 16 luglio. Andarono incontro alle suore tutte le autorità civili ed ecclesiastiche, e una gran folla di popolo che le accompagnò fino all’Episcopio. Vi entrarono con Crocifisso levato in alto, modestamente avvolte nel loro velo, e l’arcivescovo Cattaina che era infermo le salutò con parole commosse. Il festoso scampanio del giorno mutavasi a 21 luglio in rintocchi a lutto. Suor Maria Ignes de León spirava in pace l’anima, e la salma fu accompagnata con solennità dolorosa alla chiesa di Santa Elisabetta. Lo stesso arcivescovo celebrò il pontificato di rito, e le desolate superstiti amarono l’immagine della sorella scomparsa invocandola come un angelo che con l’olocausto della vita aveva consacrato l’opera intrapresa (Filia 1914:01/02).²³

23) Damiano Filia, que tuvo acceso a documentos que se quemaron durante la guerra (1939-45), reconstruye en *Libertà* (1914) la historia de la fundación capuchina de Sássari de manera fiel y detallada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aleo, Jorge, *Storia cronologica e veridica dell'isola e regno di Sardegna dall'anno 1637 all'anno 1672*, introducción, traducción de F. Manconi, Nuoro, Ilisso, 1998.

Amelang, James S, "Los usos de la autobiografía, monjas y beatas en la Cataluña moderna", en *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, J. S. Amelang y M. Nash (eds.), Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1990, pp 191-214.

Baranda Leturio, Nieves, "Fundación y memoria en las capuchinas de españolas de la Edad Moderna" en G. Zarri y N. Baranda Leturio (coord.), *Memoria y comunidades femeninas. España e Italia, siglos XV-XVII*, Firenze University Press - UNED, 2011, pp 169-185.

Carrión, María M., "Grietas en la pared (letrada) de Teresa de Jesús. Lecturas críticas del cuerpo femenino, su espacio y el canon literario" en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Iris M. Zavala (coord.), vol. 4, Universidad de Puerto Rico, 1997, pp 147-204.

Evangelisti, Silvia, *Storia delle Monache*, Bologna, il Mulino, 2012.

Filia, Damiano, "Sassari del '600. Memorie di un chiostro", *Libertà* (25/01-1-8-15/02/1914).

Herpoel, Sonja, "«Un mar de misterios»: la religiosa española ante la escritura" en Zavala, *Breve Historia...* cit. vol. 4, pp 205-24.

---, *A la zaga de Santa Teresa: Autobiografías por mandato*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.

Jacobson Schutte, Anne, "«Orride e strane penitenze» esperimenti con la sofferenza nell'autobiografia spirituale di Maria Maddalena Martinengo", en *I monasteri femminili come*

centri di cultura fra Rinascimento e Barocco, G. Pomata y G. Zarri (coords.) Roma, 2005, pp 259-72.

Lavrin, Asunción, “La vida femenina como experiencia religiosa: biografía y hagiografía en Hispanoamérica colonial” en *Colonial Latin American Review*, 2 nº1-2 (1993) pp. 27-51.

López Picher Mercedes, “Una fundación del siglo XVII en el reino de Galicia. El Convento de religiosas Capuchinas de La Coruña”, en F. J. Campos y Fernández Sevilla (coord.), *La clausura femenina en España: actas del simposium: 1/4-IX-2004*, Madrid, Real Centro Universitario Escorial-Mª Cristina, 2004, vol. I, pp 529-548.

Myers Kathleen, “Fundadora, cronista y mística, Juana Palacios Berruecos / madre María de San José (1656-1719)” en *Monjas y beatas: la escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana : siglos XVII y XVIII* A. Lavrin y R. L. López (coords.) Alicante Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, pp. 67-81.

Manconi, Francesco, *Cerdeña. Un reino de la Corona de Aragón bajo los Austria*. Trad. Mª José Barranquero Cortés. Valencia, PUUV, 2010.

Rivera Garretas, Mª Milagros, “La autobiografía, ¿género femenino?, *Lectora* (1999-2000), p.85.

Romero Frías, Marina (ed.), *Documenti sulla crisi politica del Regno di Sardegna al tempo del viceré marchese di Camarasa. Vol. I Raccolta di documenti editi e indeiti per la storia della Sardegna*, Sassari, Fondazione Banco di Sardegna, 2003.

---, (ed.), *Biografie delle Madri editi fondatrici del convento delle Monache Cappuccine di Sassari (1617-1694). Vol. 10. Raccolta [...]*, Sassari, Fondazione Banco di Sardegna, 2007.

---, “Voces entre rejas: escritura femenina en la Cerdeña de finales del siglo XVII”, *eHumanista*, 18 (2011) pp 217-227.

---, “Para obedecer a V.P., se pone aquí lo que ha mandado escribir.

Raccontar(si) dietro le grate nella Sassari di fine Seicento”, L. Fortini y M. Sarnelli (coord.) *Voci e figure di donne. Forme della rappresentazione del sé*, Cosenza, Pellegrini, 2012.

LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL DE LA COPLA. NOVIAS Y ESPOSAS

María Rosal
Universidad de Córdoba

INTRODUCCIÓN

La violencia ejercida sobre las mujeres alcanza numerosas representaciones textuales y en la copla podemos observar ejemplos muy elocuentes de la educación que pretende convertir a las mujeres en ciudadanas sumisas y resignadas. Nos centramos en coplas popularizadas en la posguerra española, entre los años 40 y 60, años de Dictadura, cuando todas las instituciones, desde el Estado a la Iglesia, las leyes y la familia, dibujan para la mujer un retrato prescriptivo en el que el silencio y el encerramiento constituyen sus señas de identidad. La Sección Femenina con sus publicaciones, actos y propaganda contribuyen a forjar el perfil de mujer sumisa, a lo que contribuye la radio, los confesionarios, los consultorios sentimentales, entre otros agentes y circunstancias de gran poder en la época. El perfil ideológico define el modelo de mujer encuadrada en los parámetros más restrictivos del patriarcado, herederos del modelo actualizado del *ángel del hogar* decimonónico, que van a defender muy especialmente revistas de la Sección Femenina como *Medina* y *El Ventanal*,

A las mujeres les quedan pocas salidas. Privadas de formación y de la posibilidad de trabajar y de conseguir un mínimo de independencia se verán recluidas en el hogar o en el convento, al servicio de Dios o de los hombres. A partir de 1942 se prohíbe a las casadas trabajar fuera de casa, lo que constituirá una restricción muy fuerte hasta los años sesenta y

será suavizada cuando en 1970 una nueva ley permita que las mujeres puedan desempeñar un puesto de trabajo después del matrimonio.

La virginidad es el principal atributo de la mujer y debe defenderla por encima de su propia vida. Por tanto la educación sentimental de la época facilita a las mujeres parámetros de actuación para saber cómo deben tratar a los hombres, tanto antes de la boda como después. De los hombres se espera que ofrezcan palabra de matrimonio y que la cumplan. Después de casados deben proteger a la mujer y al hogar, pero las restricciones sobre su conducta, sobre todo en materia sexual, son escasas y sus transgresiones son perdonadas por la sociedad y los confesionarios, que aconsejan a las esposas que perdonen, pero sobre todo que no se den por enteradas ni atosiguen al marido con reproches.

En este contexto los malos tratos, tanto psíquicos como físicos son frecuentes y se justifican en nombre del amor. La violencia se ejerce de múltiples maneras, desde el engaño a la muerte, pasando por la calumnia, el desprecio y la mentira.

El éxito de la copla y su amplia difusión, sobre todo por la radio, va a contribuir a abonar el perfil de mujer propuesto por la educación sentimental de posguerra. Son muy abundantes los ejemplos de humillaciones y de violencia física aceptadas por las protagonistas de las coplas. A la mujer se la educa para convivir con el engaño y para no rebelarse ante él. La copla le proporciona narraciones ejemplarizantes para reconducir su pensamiento, su conducta y sus aspiraciones.

Veamos, a continuación, algunos ejemplos del comportamiento de mujeres y hombres antes y después de la boda.

ANTES DE LA BODA

El lugar de las mujeres es el espacio interior, por lo que la mujer buena permanece tras la reja, esperando, mientras que la mujer mala se mueve con libertad en los espacios públicos, preferiblemente los marginales como puertos, mancebías, tabernas o tablaos. La mujer buena sonríe con los ojos bajos, no es altanera, calla y aguarda a que el hombre se acerque a su reja. El objetivo final es conseguir la tan deseada promesa de matrimonio, que puede o no cumplirse. Por otra parte la mujer debe mantenerse pura y no ceder a los envites del varón. Debe preservar su honra, lo que no impide que algunas jóvenes, arrastradas por la pasión sucumban y entonces sean abandonadas y despreciadas. La mujer, educada así en la espera y en la sumisión, está preparada para aceptar los malos tratos como un componente habitual de la convivencia con los hombres. Su papel está claramente definido en relación con el hombre: es la novia o la esposa, pero también puede ser la solterona o “la otra”, estos dos últimos claramente ridiculizados y rechazados

El modelo social de la novia relaciona la espera con el silencio y con la reclusión. La costura, que no la lectura, es la actividad fundamental en la que ocupa su tiempo mientras llega el pretendiente. Así, mientras prepara el ajuar para el momento de la boda y el matrimonio, la mujer vive la espera sin más horizonte que el hombre que quiera acercarse a su puerta.

Yo estaba entre mis rosales,
mi patio y mi reja, viviendo un querer,
bordando tus iniciales,
soñando despierta con ser tu mujer.
(*Con mis propios ojos*)

Pero el novio puede cumplir su promesa o no cumplirla. Si la cumple el camino es el del altar y el azahar, salir de la iglesia con la cabeza muy alta y esperar a que haya suerte y el flamante marido le dé buena vida conyugal. Si la promesa de matrimonio se incumple la mujer queda en una especie de limbo social, sin salida, como simbólicamente enuncia la copla:

Tu querer clavó mi puerta.
No puedo salir ni entrar,
ni estoy viva, ni estoy muerta
ni soltera, ni casá.

[...]

Tu querer clavó mi puerta,
no puedo entrar ni salir,
ni estoy viva ni estoy muerta,
ni contigo ni sin ti.
(*Callejuela sin salida*)

La joven abandonada por el novio puede recurrir a una salida honrosa, que es ingresar en un convento

Ahora es otro el patio salpicao de rosas,
patio de las monjas de la Caridad,
donde hasta la fuente llora silenciosa
la canción amarga de su soledad.
Regando las flores hay una monjita
que como ellas tiene carita de flor
y que se parece a aquella mocita
que tras la cancela le hablaban de amor.
(*Rocío*)

Una postura menos valorada que la de convertirse en monja la ofrece la mujer que encuentra un segundo novio, tras ser abandonada. En ese caso su sufrimiento puede ser enorme, pues tendrá que soportar vejaciones, dudas sobre su moral y deberá demostrar que es pura y que no recuerda al novio anterior:

Cierto que quise a otro hombre
y he visto de barro mi nombre manchado.
Pero también es bien cierto
que aquello está muerto y más que enterrado.
(*A tu puerta*)

Cualquier humillación es poca para ganar la confianza del varón:

Para que tú me creyeras,
saltarme los clisos no me importaría,
y, si bastante no fuera,
la piel en pedazos yo me arrancaría
Pide que me eche a una hoguera
y te obedeciera con ojos cerrados.
Porque tu puerta me abrieras,
yo todo lo diera por bien empleado.
(*A tu puerta*)

El ejemplo de la madre soltera (*La Mariana, Amparo*) funciona en la copla como aviso para navegantes. Las mujeres deben saber a lo que se exponen si traspasan ciertos límites. Las malas lenguas las acechan y no les perdonan sus desvaríos, por lo que se verán públicamente reprobadas y humilladas. A veces, sin embargo, se las puede tratar con cierta compasión si, una

vez cometido el error, renuncian al mundo y se recluyen en su casa al cuidado del hijo fruto de su desliz. El perfil de madre soltera suele ir asociado al pretendiente rico, pudiente o de clase social superior que, una vez ha conseguido a la mujer, la desprecia y abandona, sin ocuparse, la mayor del fruto nacido. Por otra parte, la mujer conoce perfectamente cuáles deben ser sus pautas de actuación, tales como sufrir en silencio, sin una queja y sin exigencias de tipo económico o afectivo al padre de la criatura.

Así en *Almudena*, la joven es abandonada por un Duque que, una vez satisfecho su capricho, vuelve con su novia de alta cuna. Almudena actúa conforme a los parámetros patriarcales, sin reproches, y ni siquiera acusa al hombre cuando el hijo le pide el nombre del padre. Al contrario, acepta su sino como propio de su humilde condición de violetera.

Y aquella tarde clara
no vendí mis violetas en la Plaza de Oriente,
ni escuché aquel romance
que cantaban los niños en redor de la fuente.
Almudena, mi Almudena,
no te vayas tú de aquí,
que él es duque y tú una pobre
violetera de Madrid.

(Almudena)

Aunque no siempre la protagonista responde con una actitud resignada, sino que puede esgrimir sus lamentos y revelar sus celos ante la cuna del hijo:

Vives con unas y otras
y na se te importa de mi soledad;

sabes que tienes un hijo
y ni el apellido le vienes a dar.
Llorando junto a la cuna
me dan las claras del día;
mi niño no tiene padre
¡qué pena de suerte mía!
(*Y sin embargo te quiero*)

En ocasiones puede ser la mujer la que abandone al novio, lo que particularmente suele suceder por afán de riqueza y de bienestar: “Maldito parné,/ que por su culpita dejaste al gitano / que fue tu querer. / Castigo de Dios / es la crucecita que llevas a cuestras” (*Mª de la O*). El castigo es explícito, duradero y doloroso. La avaricia ha sido tradicionalmente descrita como uno de los mayores defectos de las mujeres. En el imaginario patriarcal se las representa como insaciables a la hora de conseguir bienes y regalos, por lo que pueden poner fácilmente en riesgo su honra.

El museo sevillano
un mal día visitó
un banquero americano
que de Trini se prendó.
Y con el brillo de los diamantes
la sevillana quedó cegá
y entre los brazos de aquel amante
huyó de España la Triniá.
(*Triniá*)

Otro ejemplo en las relaciones entre hombres y mujeres antes del matrimonio nos lo ofrecen aquellas coplas en las que la joven desprecia al pretendiente y este, desechado, levanta

una calumnia. Así sucede, por ejemplo, en *Candelaria la del Puerto* y en *Rosa la de los lunares*. En el primer caso nos encontramos con una mujer fuerte, defensora de su honor. Candelaria es requerida de amores por Antonio, pero ante su negativa, el hombre difunde el bulo de que ella no solo no es honesta, sino que disimula con malas artes estrategias para introducir a los amantes en su casa:

Antonio el de Punta Umbría
le dijo que la quería,
pero Candela lo rechazó,
y el mozo en los mostradores
apuestas hizo de amores;
y una calumnia le levantó.

[...]

¿A qué poner centinela
en las tapias de su huerto,
si después hay quien se cuele
silencioso como un muerto?
Y hasta le abre con cautela
con su mano la cancela
Candelaria la del Puerto.

La calumnia corre imparables por los mentideros, por lo que ella, lejos de amilanarse, idea un plan para restituir su honor. Para ello finge que Antonio le importa y él se lo cree: “y la gente la miraba ir del brazo del Antonio / que gastaba en sus caprichos más dinero que un milord”. La soberbia del aparente vencedor le impide ver el peligro y, ciego de satisfacción, parece según el propósito de la mujer. La secuencia se narra en la copla mediante la elipsis, pues la imagen de Antonio,

que pasea orgulloso del brazo de Candelaria, abre paso a su
cadáver devuelto por el mar.

El pueblo dijo y redijo
que fue por mor de un alijo
de unos brillantes y de un collar.
Y a Antonio el de Punta Umbría,
con un tiro y ya sin vida,
lo echó a la playa la bajamar.

Así la mujer, al tomar la justicia por su mano, restituye
la honra dañada: “Soy yo misma carcelera / de las tapias de
mi huerto / y, si alguno se atreviera, / por mis vivos y mis
muertos / que lo mismo que las fieras / contra tos se defendiera
/ Candelaria, la del Puerto”.

Gran paralelismo con esta copla guarda *Rosa, la de los
Lunares*. También en ésta el varón inventa una mentira para
calumniar a la mujer y superar así la herida narcisista que le ha
causado su desprecio. En este caso, recurre a un argumento de
gran fuerza en la cultura popular, al decir que Rosa no puede
ser buena porque su madre no lo era. En definitiva, la acusación
se centra en que la madre de la joven era bailaora y por tanto
mujer expuesta a las habladurías y de dudosa reputación.

Y de taberna en colmado,
con muy malos sentimientos,
una copla le ha cantado
pa que se la lleve el viento.
Rosa la de los lunares
¡ay, que penita, pena, me da!
lo mismito que su madre
deja bastante que desear.

La protagonista debe luchar para demostrar que no hay mancha en su honra, ni heredada ni propia y, tal y como ocurría con Candelaria, inventa un ardid para restituir su honor y castigar a quien ha atentado contra el mismo.

Rosa, la de los lunares,
escondiendo sus pesares,
en la reja lo citó;
y Francisco el de Sanlúcar
se tragó el terrón de azúcar
que la niña le ofreció.

La fatuidad del enamorado facilita que caiga en la trampa con facilidad, por lo que la mujer lo conduce a la locura: “Y a la semana Sevilla entera / lo vio por plazas y callejones, / con el semblante como la cera / y hablando solo por los rincones”.

DESPUÉS DE LA BODA

Una vez casada, la mujer habría conseguido el principal objetivo de la educación sentimental de la época. Ahora debía cumplir con un papel, en el que la sumisión y el encerramiento estaban tan presentes como en la etapa del noviazgo. Vamos a centrar nuestra atención en varias coplas que escenifican la reacción de la esposa ante el abandono o la traición del marido. Ante esto la mujer puede rebelarse y trasgredir las normas o bien puede resignarse y reacentuar lo que la ideología patriarcal le propone.

En el primer caso encontramos a *La Ruiseñora*. Se trata de una mujer que abandona el espacio público de la taberna en la que canta, para refugiarse en el espacio privado como consecuencia del matrimonio. La copla nos deja claro que

su honra está intacta, pues cuando Paco Olivares le pide matrimonio, se oye: “Y ella que lo camelaba / se puso blanca de azahares”. El precio que paga, con gusto, es el de perder su voz, al menos su voz pública: “y nunca volvió a cantar”. Pero cuando el marido comienza a faltar a su casa y marcharse de juerga con unas y otras, ella reacciona.

Al Tres de Espadas corrió celosa
con la carita despavorida
y vio a su Paco que con la Rosa
en una mesa se divertía.

Subió derecha al tablado:
¡Aquí está La Ruiseñora
pa lo que gusten mandar!
¡Lo de ése y yo se ha acabado!
¡Vuelvo a ser la cantaora!

Sin embargo, a pesar de este comportamiento valiente y transgresor, el final de la copla vuelve a imponer los valores patriarcales, pues Rosa no solo recibe un castigo, el peor de todos (“Y al relámpago de un tiro / el café se iluminó; / ella vio llegar la muerte”), sino que lo acepta en una muestra más de la sumisión aprendida: “Tenedle, por Dios, clemencia,/ piedad tenedle los jueces,/ que yo le he dado licencia / para matarme cien veces”.

La segunda postura que analizamos corresponde a aquellas coplas en las que sus protagonistas conocen la traición del esposo, pero lejos de rebelarse y reprocharle nada, fingen no enterarse o se autoinculpan, según la idea general de que si el marido buscaba algo fuera era porque no lo encontraba en casa (*Tu eres mi marío. A ciegas, Compañero*).

En *Tu eres mi marío*, la esposa se aferra al compromiso del matrimonio para hacerse fuerte, frente a la evidencia: “Yo soy muy dichosa, / yo no desconfío/ por más que les gustes a las buenas mozas.../ ¡Tú eres mi marío! Sin embargo, el adjetivo “dichosa” queda desmentido por el desarrollo de la copla:

¡Si es por mí por quien suspiras!
Lo demás sé que es mentira.
Ni le pasas una renta, ni es tu amor, ni lo será.
Ni mereces un castigo
porque, hablando tú conmigo,
te equivoques y me sueltes otro nombre de mujer.

Al aceptar la situación sin reproches, y con una venda voluntaria en los ojos, reacentúa el perfil de mujer casada sumisa que dibuja el imaginario patriarcal: “Si yo no te pido cuentas de ande vienes ni ande vas / mereciera hasta la muerte por dudar de tu querer”. La venda en los ojos es una certera metáfora, claramente explícita en *A ciegas*.

No tienes que darme cuentas,
a ciegas yo te he creído,
yo voy por el mundo a tientas
desde que te he conocido.
Llevo una venda en los ojos.

Nuevamente las habladurías vienen a dar luz: “No sé qué mano cristiana abrió una mañana / mi puerta de repente,/ luz que cortó en mil pedazos, como una navajazo,/ mi venda de la frente. Me quitaron la ceguera”. Sin embargo, como en *Tu eres mi marío*, la esposa se niega a ver la realidad: “¡To eso es mentira! ¡Lo afirmo y lo pruebo!/ y yo te decía queriendo

ponerme / la venda de nuevo”. El final de la copla es altamente significativo de la aceptación de los malos tratos en la educación sentimental de la copla:

Yo me clavaré en los ojos
alfileres de cristal,
pa no verme cara a cara
contigo y con tu verdad.
Mientes de noche y de día
y a jurarme en falso llegas.
¡Sigue mintiendo, alma mía,
para yo quererte a ciegas!

La violencia psíquica se encarna en el desprecio y la humillación. La propia autoestima de la esposa, sometida a tantas presiones, puede estar muy mermada: “Yo ya sé dónde la tienes / y que vale doble más que valgo yo”, afirma la mujer al comprender que el marido se ha ido con otra (*Compañero*). Por su parte, el hombre apenas se esfuerza en disimular, con la confianza de que la mujer sabe cómo debe actuar en estos casos: “Anteayer me dijo Lola / y después quiso enmendarlo con María”. Pese a la fortaleza que la mujer aparenta, el dolor es el principal compañero: “Cuando al fin me quedé sola, / sin querer me eché a llorar despavorida” (*Compañero*). La esposa sabe perfectamente cuándo debe ponerse la venda en los ojos para no perder lo que por derecho le pertenece:

Lo noté por una rosa
que llevaba en la solapa cierto día.
Ya tú ves qué poca cosa
y el dolor que me causó no se me olvida.
Lo afirmaron las señales,

sus ojeras, su manera de mirar.
Empezaron los puñales
y el venir dando el reloj la madrugada.
(*Compañero*).

CONCLUSIÓN

Si bien el amor romántico, con lo que supone de posesión y celos, es el gran metarrelato de las coplas, también éstas albergan, como hemos podido observar, pautas de actuación para hombres y mujeres, tanto en la intimidad como en los espacios públicos. La sumisión requerida por el imaginario patriarcal, la acepta la mujer de la copla con gusto, de manera activa, y ejerce a su vez presión sobre otras mujeres del entorno, a través de la dramatización del castigo y del arrepentimiento o bien contribuyendo al inapelable cerco de las habladurías. Novias y esposas reciben un mismo mensaje: la necesidad de aferrarse al hombre, aunque para ello deban anular su personalidad o sus aspiraciones. La mujer acepta el encierro, el desprecio y las humillaciones a cambio de mantener un orden social en el que sus derechos han sido claramente dañados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, J.; M. Gómez y J. Jiménez, *Poemas y canciones de Rafael de León*, Sevilla: Alfar, 1997.
- Hurtado Balbuena, S., *La copla: la poesía popular de Rafael de León*. Málaga, Fundación Unicaja, 2006.
- Luna, L., *Leyendo como mujer la imagen de la mujer*, Barcelona: Anthropos, 1996.
- Martín Gaité, C., *Usos amorosos de la posguerra española*, Madrid: Anagrama, 1987.
- Molina Redondo, J. A. de, “La canción en España durante la primera mitad del siglo XX: notas históricas, temáticas y lingüísticas”, en J. de D. Luque y E. Ortega, (eds.), *De lengua española, de lingüística y de otras cosas*, Granada: Atrio, 2004, pp. 243-257.
- Otero, L., *La Sección Femenina*, Madrid: Ed. Edaf., 2004
- RosalNadales, M., *Poética de la sumisión. Malos tratos y respuesta femenina en las coplas*, Almería: Diputación de Almería, 2011.
- Vázquez Montalbán, M., *Cancionero general del franquismo 1939-1975*. Barcelona: Editorial Crítica, 2000.

QUALI METE ALLA META?
SCENARI DI INCLUSIONE/ESCLUSIONE
SOCIALE PER DONNE MIGRANTI. L'IMPEGNO
DI AMNESTY INTERNATIONAL

Anna Grazia Russu
Responsabile Gruppo Amnesty Italia 279 – Olbia¹

“Es una casa tan transparente la ausencia
que yo sin vida te veré vivir
y si sufres, mi amor, me moriré otra vez.”
Pablo Neruda

INTRODUZIONE

La donna, da sempre, ha un ruolo nell'ambito delle migrazioni: secondo alcuni è stato secondario², in quanto al seguito dell'uomo, antropologicamente inquadrato nel ruolo di *breadwinner*, il procacciatore di risorse, secondo altri, invece, principale, anche se difficilmente preso in considerazione come tale in letteratura³. I flussi migratori degli ultimi anni, però, hanno mostrato un'inversione di tendenza e l'hanno promossa

1) Il Gruppo 279 di Amnesty International è operativo in città dal 2006 ed è attualmente composto, oltre che dalla scrivente, da M. Rosaria Costanzo, Tiziana Fancello, Tarcisio Figus, Roberto Pala, Mario Pezzulli, Ornella Sale. In questi anni, ha ottenuto diverse ed importanti vittorie, contribuendo alla liberazione o al miglioramento delle condizioni di vita di donne e uomini in diversi angoli del pianeta. Un sincero ringraziamento va alla Prof.ssa Emanuela Abbatecola, docente di Sociologia del lavoro presso la Facoltà di Scienze della Formazione di Genova, per la consulenza scientifica, al Dr. Alessandro Soddu ed al Dr. Franco Campus dell'Università degli Studi di Sassari, agli amici Yerina Ruiu, Gianni Manca e Riccardo Noury di Amnesty International.

2) Cfr. Morokvasic 1984.

3) Cfr. Kofman 1999.

a protagonista della scelta difficile di strappare le radici, temporaneamente o definitivamente, dal paese di origine per insediarsi in realtà geografiche e culturali, spesso, distanti da quella di provenienza⁴. Lasciate le mura domestiche, che accoglievano la propria famiglia, con figli anche molto piccoli, le migranti approdano in altre case, di altre donne, quelle del Primo mondo, però, che delegano loro i compiti di cura di bambini o anziani. Se sono le donne a migrare, le relazioni affettive e sociali entro cui sono cresciute sono fatte salve, perché mirano alla salvaguardia del gruppo familiare⁵. Alcune si realizzano professionalmente, a differenza del passato⁶, o civilmente, altre, pur essendo fisicamente presenti, non sono visibili alla società.

I contesti riceventi leggono le ospiti alla luce

- del genere: in quanto donna, la realizzazione è limitata ad attività domestiche ed assistenziali, che sposano la “naturale” inclinazione dell’essere femminile, o reinventata, spesso contro la sua volontà, come oggetto di intrattenimento;
- della razza: le attività domestiche ed assistenziali si rivelano essere connaturate a particolari nazionalità; talvolta passate attraverso il filtro di istituzioni religiose o inserite in vere e proprie reti di reclutamento⁷, le donne capoverdiane, eritree e somale sono precedute da fama positiva, fortuna che, per lunghi periodi, non ha

4)Quasi la metà degli arrivati è donna (48%),<http://www.firststeps-project.eu/web/content.asp?lng=it§ion=Immigrants>, Ambrosini 2011, p. 22, Decimo 2005, p. 19.

5) Decimo 2005, pp. 38, 43.

6) Decimo 2005, p. 83.

7) Decimo 2005, p. 10.

accompagnato, invece, quelle albanesi, prigioniere del pregiudizio negativo sulla nazione di provenienza. Non sono le donne europee, però, a guidare questa particolare graduatoria, che vede al suo apice le asiatiche, soprattutto le filippine⁸;

- della classe: in quanto immigrate, quelle donne, pur in possesso di titoli accademici e portatrici di esperienze lavorative di alta specializzazione, non possono, né devono, aspirare a posizioni sociali diverse da quelli delle mura domestiche⁹ o delle periferie del primo mondo¹⁰.

La visibilità completa o nulla è concessa da due fattori fondamentali: la domanda del mercato, ma, soprattutto, il permesso di soggiorno.

INCLUSIONE SOCIALE

Rischio di tutti i flussi migratori, è il processo di “socializzazione anticipatoria” che si verifica nei paesi d’origine: in tanti sono attratti dai modelli di vita del paese scelto come meta del viaggio, spesso filtrati solo dai media, che forniscono, inevitabilmente, un’immagine distorta, creando aspettative, difficilmente trasferibili immediatamente nella realtà, con risvolti che possono rivelarsi fortemente deludenti¹¹.

8) In grandi città, come Roma o Milano, la filippina, per metonimia, identifica il ruolo di collaboratrice familiare, qualunque sia la reale nazionalità: Ambrosini 2011, p. 146.

9) Ambrosini 2011, p. 139.

10) Decimo 2005, p. 23.

11) Cfr. Grosso 1994.

2.1. La collaboratrice familiare

Culturalmente in Italia, e nei paesi dell'Europa mediterranea, la protezione sociale è affidata alla famiglia, all'interno della quale chi offre l'*homemaking*, il lavoro di cura non retribuito, ai minori ed agli anziani, è la donna, per lungo tempo esclusa dal mercato del lavoro, visto che l'uomo aveva il monopolio del mantenimento familiare. L'aumento dell'offerta immigrata e femminile dei servizi domestici ha permesso alle italiane di trovare la propria dimensione lavorativa al di fuori del contesto familiare¹²: studi recenti hanno dimostrato un nesso molto forte fra impiego di immigrati all'interno delle famiglie e la quantità di ore che le donne autoctone, soprattutto quelle altamente qualificate, dedicano al lavoro¹³. L'impatto positivo di questo tipo di immigrazione aumenta nel caso di contesti familiari che richiedono maggiore presenza, quelli con bambini piccoli o con un diversamente abile, o di territori con servizi sociali non adeguati alle esigenze¹⁴. Le immigrate hanno facilità nel trovare lavoro, ma il reclutamento può avere come esclusiva destinazione un contesto familiare altrui. Completamente trascurati sono il loro vissuto e le loro capacità¹⁵: il fatto di essere state assunte con il ruolo di badante non permette loro di uscire da una gabbia, in cui si perdono eventuali ambizioni

12) Decimo 2005, p. 26.

13) Agostini, Longobardi, Vitaletti, 2012, p. 5.

14) In base ai dati dell'Osservatorio statistico sui lavoratori domestici dell'Inps, nel 2010, l'80,3% di questi è straniero e di questi l'84% è donna, Agostini, Longobardi, Vitaletti, 2012, p. 5, grafici 3, 4.

15) La struttura dell'occupazione straniera, in ottica comparata con quella italiana, mostra chiaramente un forte sbilanciamento degli immigrati nelle occupazioni non qualificate (28,5% a fronte dell'8,5% degli italiani): è evidente la dispersione di forze che potrebbero essere impiegate in altri settori, migliorandoli. Da questo punto di vista, si può parlare di un processo di *brain drain* dai paesi di emigrazione che assume, spesso, i tratti di un vero e proprio *brain waste*, Inps 2009, pp. 25-26.

diverse. La stessa terminologia usata per il loro inquadramento lavorativo è riduttiva è svalorizzante: curare è molto più profondo del semplice badare¹⁶. Talvolta, tra i servizi richiesti, però, c'è la reificazione dei sentimenti, veri o presunti, una sorta di trasferimento affettivo dai familiari, spesso lontani, ai membri della famiglia di inserimento¹⁷, per cui si assume che tutto possa essere mercificato¹⁸. Per contro, non mancano casi in cui i sentimenti affettivi nascono spontanei e suppliscono alla nostalgia di pagine di vita lontane.

Alcune donne, dopo le tappe di badante e collaboratrice familiare fissa, si emancipano, diventando colf ad ore¹⁹, raggiungendo così un significativo equilibrio fra lavoro e vita privata.

2.2. Lavoratrice autonoma

Il contributo delle donne straniere, ormai, non è più solo confinato all'interno di mura domestiche. Un'alternativa consapevole è costituita dal lavoro autonomo, che permette il superamento del doppio svantaggio di essere donna e, per di più, migrante²⁰. Oltre a quella di un maggiore guadagno²¹, le motivazioni intrinseche che spingono le immigrate a diventare

16) "Le attività per la casa e quelle per le persone procedono in parallelo, si intrecciano nello stesso tempo, condividendo lo stesso spazio. Ma la differenza sottile è nello spostamento dall'asse prioritario. Mentre la colf tradizionale ha come compito prioritario la casa e come attività accessoria quella della cura degli abitanti, nella nuova figura la priorità si inverte. La lavoratrice viene assunta espressamente per aiutare una o più persone che non sono più in grado di badare a se stesse". Toniolo Piva 2002.

17) Ehrenreich 2004, p. 140.

18) Schilliger 2012.

19) Ambrosini 2011, pp. 143-144.

20) Kofman 1999; Raijman, Semyonov 1997.

21) Dallalfer 1994.

imprenditrici, sono varie: la famiglia²², valido capitale sociale su cui e con cui investire nel presente e per il futuro, l'esigenza di conciliare esigenze lavorative con quelle familiari²³, il desiderio di promuovere le proprie aspirazioni²⁴.

Alla fine del 2009, le imprese individuali femminili immigrate superavano le 49 mila unità: al 30 Settembre del 2011 sono oltre le 57 mila²⁵. I dati del Secondo Rapporto Unioncamere²⁶ mostrano che l'imprenditoria straniera concorre allo sviluppo dell'economia italiana: si rileva che il 5,4% è ricoperto da donne di nazionalità estera contro il 93,5% di donne italiane. Da sottolineare è il fatto che la componente extra comunitaria, pur essendo limitata al 3,7% del totale, è circa il doppio di quella proveniente dall'area comunitaria e si concentra maggiormente nelle ditte individuali (42,6%), seguite dalle società di persone (32,9%) e dalle società di capitale (20%). Le comunitarie sono cresciute in ogni forma giuridica, mentre le extra comunitarie prevalentemente nelle cariche di titolare (42%), quindi di amministratore (30,3%) e di socio (19,1%). Rispetto ai dati del 2008, inoltre, sono aumentate all'interno delle società di persone (+17,3%) e tra le imprese individuali (+59,4%), riducendo la loro partecipazione nelle società di capitale (- 22%) e nelle cooperative (-10,9%). Per tutte le donne straniere, il settore di maggiore interesse è quello del commercio, seguito da attività manifatturiere, attività immobiliari/noleggio/informatica, alberghi e ristoranti.

22) Sanders, Nee 1996; Fernandez, Kim 1998; Renzulli, Aldrich, Moody 2000.

23) Harvey 2005.

24) Lunghi 2003.

25) De Luca 2012, p. 18.

26) Rapporto Unioncamere 2010, pp. 114-117, si veda anche [http://www.portalecnel.it/Portale/documentiAltriOrganismi.nsf/0/C12575C300453A2DC1257959005AD2E2/\\$FILE/Rapporto_immigrati_imprenditori.pdf](http://www.portalecnel.it/Portale/documentiAltriOrganismi.nsf/0/C12575C300453A2DC1257959005AD2E2/$FILE/Rapporto_immigrati_imprenditori.pdf)

Tra le prime dieci nazionalità europee, anche se nell'inconscio collettivo perseverano al di fuori dei confini, ci sono la rumena, la polacca, la bulgara, rispettivamente al terzo, sesto e decimo posto²⁷, tra le extra europee la cinese, la marocchina, l'argentina, la venezuelana, la brasiliana, la serbomontenegrina, la nigeriana e l'albanese²⁸.

2.3. Mixité

Un'altra possibilità di inserirsi nella società di accoglienza, è quella di legarsi con un autoctono²⁹. Le unioni miste³⁰ segnano l'evidente cambiamento dell'architettura sociale e, spesso, suscitano diffidenza, in quanto legalizzano la contaminazione con la diversità e sono impostate su squilibri, come la differenza d'età, il livello di istruzione o di censo, la religione professata. Poca impressione, quindi, suscita un legame fra un italiano ed una qualunque cittadina della prima UE o degli Stati Uniti: l'allarme culturale scatta quando la consorte proviene da uno dei paesi europei di recente ingresso o da altri continenti, considerati inferiori³¹. Gli uomini italiani scelgono, prevalentemente, donne provenienti dall'Unione Europea, con il 59% dei casi, o dal sud America: molto basse le unioni con quelle dell'Africa Settentrionale (8%) e asiatiche

27) Le posizioni mancanti sono appannaggio di Germania, Francia, Gran Bretagna, Belgio, Spagna, Austria ed Olanda.

28) Rientrano fra queste le donne svizzere e statunitensi, avulse culturalmente dalla graduatoria, che occupano il secondo ed il quinto posto.

29) Una valida lettura della problematica è fornita da Peruzzi 2009, da cui il paragrafo ha attinto spunti ed informazioni.

30) "Sono miste tutte quelle unioni concluse tra religione, etnie, razze differenti quando queste differenze provocano una reazione da parte dell'ambiente circostante", Bensimond, Lautman 1977.

31) Escluse da tale categorizzazione sono, però, le *working-women*, le artiste o le sportive immigrate o extracomunitarie: la ricchezza, infatti, ha l'infinito potere di "sbiancare", Ambrosini 2011, p. 18.

(6%)³². Dal 1999 al 2009, le nozze tra stranieri e italiani si sono triplicate, ma i dati Istat³³ riportano che, nel 2009, c'è stata una diminuzione dei matrimoni misti, pari a oltre 21 mila celebrazioni, 3.191 in meno rispetto al 2008³⁴. I dati sono, comunque, sottostimati, dal momento che non esiste un registro per le unioni libere.

Qual è l'identikit dei coniugi in una coppia mista? Solitamente lui, italiano, è più grande, dai 5 fino ai 20 anni, separato, mentre, lei, immigrata, è più istruita e nubile. Il titolo di studio, la giovane età e lo stato diventano una merce di scambio per la scalata sociale nel paese d'arrivo.

Spesso l'ufficializzazione di un legame è dettata dalla conquista più importante, la cittadinanza, e, spesso, è destinata a naufragare, per gli squilibri oggettivi su cui è costruita.

ESCLUSIONE SOCIALE

L'approdo in un paese straniero può rivelarsi un incubo, quando l'accoglienza avviene per il solo scopo di essere trattata come mezzo di guadagno, non tenendo conto della volontà della donna, che è costretta a vendere il proprio corpo³⁵. Sulla

32) http://www.stranieriinitalia.it/attualita-sempre_piu_matrimoni_misti_in_italia_11492.htm

33) Istat 2011, p. 6: nelle coppie miste, la tipologia più frequente è quella in cui lo sposo è italiano e la sposa è straniera; questo tipo di matrimoni riguarda il 7,2% del totale a livello medio nazionale (16.559 nozze celebrate nel 2009), con punte del 9,9% nel Nord-est. Le donne italiane che hanno scelto un partner straniero sono state 4.798 nel 2009, il 2,1% del totale delle spose.

34) Determinante è stata la legge sulla sicurezza, che vieta a chi non ha un permesso di soggiorno di sposarsi in Italia, http://www.stranierinitalia.it/attualita-meno_matrimoni_misti_colpa_di_maroni_13082.html e al fatto che c'è stata un calo delle prime nozze, Istat 2011, pp. 2-3.

35) Abbatecola 2010; Palidda 2008, p. 139.

base dei dati di uno studio datato, realizzato dal Parsec³⁶, su commissione del Dipartimento Pari Opportunità, le donne immigrate coinvolte nella prostituzione sono tra le 15 e le 18 mila. Tra loro, la quota delle donne vittime del *trafficking*³⁷ è stimata intorno al 10 %, cioè tra le 1.500 e le 1.800. Dati più recenti amplificano il numero fino a 70/100 mila. L'*iter* che le porta a questa condizione, prevede tre diversi tappe:

- Sradicamento dal Paese di provenienza: le donne possono arrivare nelle mani dei clan perché rapite, vendute dalla famiglia, raggirate con l'illusione di altri lavori o in relazione alla restituzione di un prestito, minacciate di violenza verso la propria famiglia;
- Modalità di trasferimento: via mare o via terra, a volte la vittima è sotto minaccia, altre è consenziente, perché ingannata. Comunque, viene sottoposta a violenza fisica e sessuale all'arrivo in Italia;
- Scopo finale: le donne trafficate vengono utilizzate in prestazioni di alto profitto come la prostituzione, il lavoro forzato e la schiavitù domestica. La mercificazione dei corpi è un affare estremamente lucroso e le ragazze sono un articolo di valore. Per questa ragione il loro spostamento è organizzato in piccoli gruppi esegue, soprattutto, le rotte di terra, più sicure di quelle marittime.

Si stima che la prostituzione sia la terza voce di guadagno per il crimine internazionale organizzato, dopo le armi e la

36) PARSEC 1996.

37) Possono dirsi vittime del *trafficking* le donne che subiscono violenza e coercizione in almeno una delle fasi del percorso con cui arrivano dal loro Paese fino all'Italia.

droga. Si calcola che una prostituta possa fruttare almeno dieci milioni al mese, ma è impossibile quantificare oggettivamente la media del lavoro delle ragazze a settimana. In Italia, secondo un calcolo approssimativo, il business della prostituzione delle donne immigrate va dai 150 a 250 milioni al mese³⁸.

Le dinamiche che regolano questo ambito, sono simili a quelle proprie dell'inclusione: si registra, infatti, una forte offerta straniera a fronte di un altrettanto forte domanda italiana; sembra che il reclutamento delle immigrate³⁹ sia una conseguenza necessaria dell'emancipazione delle donne autoctone; si riscontrano forme di specializzazione etnica. Una parte di letteratura, però, legge il fenomeno della prostituzione straniera come un'esigenza di un certo tipo di uomini che trovano in quella la realizzazione della propria mascolinità⁴⁰. A lungo, i gruppi più fertili sono stati quelli nigeriano ed albanese: il primo, ancora oggi, è guidato in patria da figure femminili, che acquistano le ragazze per portarle in Italia e far rivalere sulle stesse il costo sostenuto, per cui la loro libertà è vincolata al riscatto del forte debito; il secondo, invece, ha avuto una conduzione prettamente maschile, prima a base familiare, poi, addirittura clanica: le ragazze, se non rapite, venivano attratte in Italia da fantomatici fidanzati e, una volta

38) <http://www.ilsole24ore.com/art/notizie/2010-11-09/tratta-schiave-prostituzione-recensione-104236.shtml#continue>

39) Ambrosini 2011, p. 265.

40) Abbatecola 2010, p. 36. La ricerca della ragazza innocente, quasi infantile priva di autonomia e soggettività, dalla carnagione chiara, con cui giocare il contrasto del proprio esercizio di controllo e di violazione, oppure la donna africana con cui la fantasia del

dominio si estremezza e la dimensione primitiva e brutale della propria sessualità può essere proiettata sull'altra in un gioco in cui agisce esplicitamente anche il retroterra culturale razzista. Nel racconto delle prostitute nigeriane l'insulto razzista è parte della violenza del rapporto sessuale che si configura non di rado come uno stupro a pagamento, Ciccone 2009, p. 43.

giunte a destinazione, costrette a prostituirsi, dietro minacce e violenze.

Oggi lo scenario è più variegato, dal momento che l'organizzazione criminale ha virato in senso imprenditoriale: la nazionalità degli sfruttatori, legati anche alla malavita locale, e delle vittime spazia in altri paesi dell'Europa dell'Est.

Conseguenza delle politiche repressive è la scelta di confinare l'attività a spazi chiusi: non cambia, invece, la condizione di ostaggio della vittima, che si relaziona con una figura femminile, con lo scopo di fingere una gestione meno violenta, né lo strumento di ricatto, sempre il debito.

Protagonista è, solitamente, una ragazzina o una donna giovane, che raramente sceglie. Se anche lo fa a priori, ignora le condizioni in cui dovrà lavorare: il ritmo di lavoro sarà scandito da altri, che poco avranno a cuore il suo stato di salute, fisica ed emotiva, e le sue esigenze. Il tempo della permanenza in questa condizione si allunga, per costrizione o per scelta, e la vulnerabilità della protagonista aumenta, complici la clandestinità, la giovane età e la scarsa conoscenza del paese di destinazione⁴¹.

AMNESTY INTERNATIONAL

Amnesty International è un'organizzazione non governativa indipendente, una comunità globale di difensori dei diritti umani, che si riconosce nei principi della solidarietà internazionale. Lavora per la difesa dei diritti umani nel mondo dal 1961 e la sua visione è quella di "un mondo in cui ad ogni persona sono riconosciuti tutti i diritti umani sanciti

41) Da Pra Pocchiesa 2001, p. 14. Un esempio dalla cronaca: Marchiate a fuoco e rivendute, l'odissea di decine di giovani schiave, http://roma.corriere.it/roma/notizie/cronaca/12_maggio_15/romene-marchiate-schiavitu-201182315791.shtml

dalla Dichiarazione Universale dei Diritti Umani e da altri atti sulla protezione internazionale di tutti i diritti umani”.

4.1. Una questione di terminologia

Migrante è il termine generico che indica chi sceglie di lasciare il proprio Paese per stabilirsi, temporaneamente o permanentemente, in un altro: tale decisione ha carattere volontario, anche se, spesso, accade per ragioni economiche. Più preciso ed opportuno, pertanto, è distinguere fra

- Irregolare

È irregolare quella/o straniera/o che ha perduto i requisiti necessari per la permanenza sul territorio nazionale (es. permesso di soggiorno scaduto e non rinnovato), di cui, però, era in possesso all’ingresso in Italia.

- “Clandestina/o”

È “clandestina/o” la/o straniera/o entrata/o in Italia senza regolare visto di ingresso. “Le/I clandestine/i”, secondo la normativa vigente, devono essere respinte/i alla frontiera o espulsi⁴².

- Rifugiata/o

È colei/ui che è costretta/o a fuggire ed a lasciare il proprio Paese a causa di persecuzione per motivi di razza, religione, nazionalità, appartenenza ad un determinato gruppo sociale o per opinioni politiche.

42) La Corte Ue di Lussemburgo boccia la norma italiana che introduce il reato di clandestinità, prevedendo la reclusione per gli immigrati irregolari: fa riferimento al caso di Hassen El Dridi, cittadino algerino condannato dal Tribunale di Trento ad un anno di reclusione nel 2010 per non aver rispettato l’ordine di espulsione. Corte di Giustizia UE, sez. I, sentenza 28.04.2011 n° C-61/11, <http://www.altalex.com/index.php?idnot=14089>

- Sfollata/o

Persona che fugge a causa di catastrofi naturali o guerre e viene accolta temporaneamente sul territorio di un Paese estero, con soggiorno di “protezione umanitaria”.

- Apolide

Un individuo che nessuno Stato, sulla base delle proprie leggi, considera un suo cittadino.

4.2. Amnesty International ed i diritti dei migranti

Per evitare gli effetti dell’immigrazione, al maschile ed al femminile, bisognerebbe eliminarne le cause. In questo, non aiutano le vicende storico-politiche dell’ultimo anno e mezzo, quando la primavera araba, nella quale le donne hanno avuto un ruolo determinante⁴³, ha soffiato sul Nord Africa e sul Medio Oriente, contribuendo ad aumentare il numero dei migranti. Il Mediterraneo, dopo il declino della rotta adriatica, più che in ogni altro momento storico, è diventato lo spazio attraverso il quale raggiungere la terra delle speranze⁴⁴. Nel 2011, almeno 1500 rifugiati e migranti, fra i quali figuravano donne incinte e bambini, sono annegati, mentre cercavano di raggiungere l’Europa via mare. Per evitare la morte delle persone a bordo, l’Unione Europea ha respinto le imbarcazioni: l’Italia, in particolar modo, ha espulso molte persone arrivate dalla Tunisia, mentre altri paesi, la Francia e il Regno Unito ad esempio, hanno rifiutato di reinsediare migranti libici⁴⁵.

43) Amnesty International 2012a; Amnesty International 2012c, pp. 581-589. Per la cronologia delle rivolte cfr. <http://www.guardian.co.uk/world/interactive/2011/mar/22/middle-east-protest-interactive-timeline>

44) <http://www.ilsole24ore.com/art/notizie/2011-02-24/cambiano-rotte-immigrazione-063723.shtml?uuiid=AadqhzAD>, <http://temi.repubblica.it/limes/le-nuove-rotte-dellimmigrazione-verso-l%E2%80%99europa/17214>

45) <http://rapportoannuale.amnesty.it/sites/default/files/pictures/tendenze-regionali2011.pdf>



Itinerari più recenti delle migrazioni verso l'Europa⁴⁶

La Libia si propone come il limbo, dove i migranti, di varia nazionalità, prevalentemente eritrea, etiope, somala e sudanese⁴⁷, provenienti da viaggi lunghi e stremanti, aspettano per affidarsi a traghetti senza scrupoli, che li stiperanno in imbarcazioni per l'ultima tratta del percorso, al fine di raggiungere le lande meridionali dell'Europa. Il periodo di attesa in terra libica, spesso, è trascorso in carceri o centri di accoglienza, dove il rispetto dei diritti umani non esiste⁴⁸: molte persone, tra cui minori, appena arrivate sono state detenute sistematicamente ed illegalmente, senza accesso alle informazioni, senza avere consapevolezza delle ragioni della detenzione e del prolungarsi della stessa. I detenuti hanno denunciato di essere stati torturati e hanno mostrato le

46) Rielaborazione da http://www.ininternet.org/images/cartine_geografiche/afri-ca.pdf

47) Amnesty International 2012b, p. 5.

48) <http://www.amnesty.it/le-istituzioni-europee-devono-stare-dalla-parte-dei-migranti>

ferite riportate, prove silenziose, ma eloquenti, di un racconto, troppo forte per essere ricordato⁴⁹. Hanno, inoltre, riferito che, per far cessare le torture, hanno dovuto confessare stupri, omicidi e altri crimini mai commessi.

Primo avamposto dell'approdo in Europa è Lampedusa⁵⁰, dove il rispetto dei diritti umani è, spesso, latitante. Amnesty International è stata informata di molteplici allontanamenti sommari di cittadini tunisini e del fatto che a giornalisti e rappresentanti delle organizzazioni della società civile sia stato negato l'accesso ai centri in cui migranti, richiedenti asilo e rifugiati sono trattenuti. Mentre realizzava tale politica a Lampedusa e in altre parti del territorio, l'Italia, assieme ad altri stati dell'Unione europea ed alla Nato, non ha adottato tutte le misure necessarie per garantire ai civili, che fuggivano dalla Libia e da altri paesi, la salvezza attraverso il Mediterraneo⁵¹. Per questo motivo, Amnesty International, con urgenza, chiede alle autorità libiche

- di chiudere tutti i centri non ufficiali di detenzione e istituire meccanismi per assicurare effettivi controlli sulle procedure e sulle prassi adottate all'interno di tutti i centri;

49) <http://www.amnesty.it/milizie-minacciano-speranze-di-una-nuova-Libia> Le milizie minacciano le speranze di una nuova Libia! Appello pubblicato in data 16.02.2012.

50) Geograficamente è la zona più meridionale dell'Italia, ma geologicamente è la punta più avanzata dell'Africa, della cui placca continentale fa parte. Da Lampedusa le coste tunisine distano circa 110 chilometri, mentre quelle siciliane oltre 200. Segio 2012, p. 17.

51) <http://www.amnesty.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/5182>, Situazione di Lampedusa: Amnesty International chiede "una risposta che rispetti i diritti umani" CS094: 22/09/2011.

- di avviare immediate indagini su tutti i casi noti o denunciati di torture e maltrattamenti, rimuovendo cautelativamente i responsabili da incarichi relativi alla detenzione;
- di processare i responsabili dove vi siano sufficienti prove, secondo procedure eque e senza ricorso alla pena di morte;
- di assicurare che tutti i detenuti abbiano accesso alla difesa e che gli stessi siano
- sottoposti a regolari esami medici da cui risultino ferite che potrebbero essere state causate dalla tortura⁵².

Anche quando l'epopea del leader libico era ormai tramontata, sono rimaste a lungo sul territorio truppe lealiste, ormai, fuori controllo che hanno compiuto attacchi di rappresaglia, costringendo alla fuga intere comunità⁵³. L'impunità nei confronti dei militari permette che questi crimini siano accettati e li trasformi in pratiche di protocollo. Nessuno deve essere al di sopra della legge e le autorità, che non hanno finora intrapreso alcuna azione, devono condurre indagini, garantire provvedimenti nei confronti degli autori di questi crimini e consentire il ritorno a casa degli sfollati⁵⁴.

52) <http://www.amnesty.it/libia-amnesty-international-denuncia-morti-in-carcere-e-diffuse-torture>, Libia, Amnesty International denuncia morti in carcere e diffuse torture, CS008: 26/01/2012.

53) Le milizie di Misurata, ad esempio, hanno espulso l'intera popolazione di Tawargha, circa 30.000 persone, saccheggiando e distruggendo le loro abitazioni come rappresaglia per crimini che alcuni tawargha avrebbero commesso durante il conflitto. Migliaia di appartenenti alla tribù mashashya sono stati espulsi da Zintan, nei monti Nafusa.

54) <http://www.amnesty.it/libia-a-un-anno-dalla-rivolta-ampi-abusi-da-parte-delle-milizie-fuori-controllo>, Rapporto di Amnesty International sulla Libia a un anno dalla rivolta: ampi abusi da parte delle milizie "fuori controllo", CS020: 16/02/2012.

Destinatario di richieste è stato anche il governo italiano. Amnesty International ha ribadito la drammaticità della situazione dei diritti umani dei migranti e dei rifugiati in Libia negli ultimi anni. L'organizzazione ha ricordato la sua contrarietà alla scelta di rinviare forzatamente in Libia uomini, donne e bambini ed esporli così a rischi per la loro vita. Sulla base di tale premessa, l'Italia, attraverso la persona del ministro Cancellieri, è stata invitata a

- desistere dal condurre qualsiasi operazione di “respingimento” verso la Libia o di cooperazione con la Libia nell’intercettare migranti e respingerli;
- mettere da parte il *Memorandum* d’intesa sul “controllo delle migrazioni”, firmato con il Consiglio nazionale di transizione libico il 17 giugno 2011, fino a una revisione approfondita dell’incidenza sui diritti umani degli accordi firmati dai due paesi in questo settore, e finché non siano state introdotte le necessarie modifiche, per garantire che il “controllo dell’immigrazione” non abbia mai luogo a spese dei diritti umani;
- assicurarsi che ogni forma di cooperazione con le autorità libiche, futura e in corso, in materia di immigrazione sia assolutamente trasparente e subordinata all’impegno e alla capacità delle due parti di rispettare appieno i diritti umani di richiedenti asilo, rifugiati e migranti, e che sia in linea con il diritto internazionale dei diritti umani e il diritto internazionale dei rifugiati⁵⁵.

⁵⁵)<http://www.amnesty.it/amnesty-international-italia-incontra-ministro-inter-no-cancellieri>, Delegazione di Amnesty International Italia incontra il ministro dell’Interno Cancellieri, CS032:15/03/2012

In materia di respingimenti, poi, l'Italia è stata condannata a versare un risarcimento di 15 mila euro, più spese processuali a 11 cittadini somali e 13 eritrei, in fuga verso l'Italia, in acque internazionali, ma riconsegnati dalle autorità italiane a quelle libiche: i migranti, dal momento che nessuno aveva verificato la loro identità o l'eventuale *status* di rifugiato, si erano rivolti alla Corte Europea dei Diritti Umani⁵⁶. Questa ha giudicato che l'Italia stava esercitando la sua giurisdizione quando trasferì su una nave le persone intercettate respingendole verso la Libia. Gli stati che intercettano persone al di là delle acque territoriali non possono operare in un vuoto giuridico. L'applicazione delle norme del diritto internazionale dei diritti umani in mare

56) Nella notte fra il 6 ed il 7 Maggio 2009, in acque internazionali, precisamente a 35 miglia a sud di Lampedusa, 200 migranti ca - tra cui 41 donne, alcune incinte, e molti bambini - provenienti dalla Libia su tre imbarcazioni, sono state intercettate da motonavi italiane, che, secondo le affermazioni dei profughi, li hanno consegnati alle autorità libiche, senza effettuare alcun controllo su identità ed eventuale *status* di rifugiato: 24 dei respinti, 11 cittadini somali e 13 cittadini eritrei, hanno presentato un ricorso, che si apre con il nome di Hirsi Jamaa, contro l'Italia alla Corte europea dei diritti umani. All'unanimità, questa ha stabilito che, in relazione alla Convenzione Europea per la salvaguardia dei diritti dell'uomo e delle libertà fondamentali (CEDU), http://www.echr.coe.int/NR/rdonlyres/0D3304D1-F396-414A-A6C1-97B316F9753A/0/CONVENTION_ITA_WEB.pdf , ha violato l'articolo 3 - Divieto della tortura. Nessuno può essere sottoposto a tortura né a pene o trattamenti inumani o degradanti: poiché i ricorrenti furono esposti al rischio di essere sottoposti a maltrattamenti in Libia e di essere rimpatriati in Somalia ed Eritrea;

l'articolo 4 del Quarto Protocollo alla CEDU - Divieto di espulsioni collettive di stranieri. Le espulsioni collettive di stranieri sono vietate;

l'articolo 13 della CEDU, combinato con l'articolo 3 - Diritto ad un ricorso effettivo. Ogni persona i cui diritti e le cui libertà riconosciuti nella presente Convenzione siano stati violati, ha diritto ad un ricorso effettivo davanti ad un'istanza nazionale, anche quando la violazione sia stata commessa da persone che agiscono nell'esercizio delle loro funzioni ufficiali;

l'articolo 13 della CEDU combinato con l'articolo 4 del Quarto Protocollo alla CEDU.

aperto, compreso il principio di non respingimento, richiede agli stati di esercitare la loro giurisdizione sulle imbarcazioni e sulle persone intercettate, in un modo che sia coerente con tali norme. Ciò non riguarda solo la proibizione di respingimento diretto o indiretto, ma una più vasta gamma di diritti, quali la protezione dalle espulsioni collettive e il diritto delle persone intercettate di ricorrere contro la decisione di rinviarle nel paese di partenza⁵⁷.

Per quanto riguarda la cooperazione fra Italia e Libia, Amnesty International ha formulato più volte la richiesta che qualsiasi accordo abbia come presupposto un miglioramento dei diritti umani nel paese, sia trasparente e subordinato all'impegno e alla capacità delle due parti di rispettare appieno i diritti umani di richiedenti asilo, rifugiati e migranti, e risulti in linea con il diritto internazionale dei diritti umani e il diritto internazionale dei rifugiati. Il nostro governo, inoltre, è stato invitato ad utilizzare i propri rapporti diplomatici privilegiati con la Libia per chiedere alle autorità di Tripoli di stabilire al più presto la base legale della presenza dell'Alto commissariato Onu per i rifugiati in Libia, attraverso un *memorandum* d'intesa che consenta lo svolgimento di attività di protezione quali registrazione, determinazione dello *status* di rifugiato e visita ai luoghi di detenzione. Tutto questo allo scopo di fermare le uccisioni illegali ed altri attacchi violenti, porre fine agli arresti e alle detenzioni arbitrarie, prevenire la tortura e altri trattamenti disumani e degradanti, ripristinare lo stato di diritto, anche combattendo il razzismo e la xenofobia e

57) <http://www.amnesty.it/sentenza-corte-europea-su-respingimenti-in-libia-per-amnesty-international-una-pietra-miliare>, Sentenza della Corte europea sui respingimenti in Libia: una "pietra miliare" per Amnesty International, che torna a chiedere che gli accordi con Tripoli siano basati sui diritti umani, CS025: 23/02/2012.

attuando un processo di disarmo e di smantellamento degli organismi responsabili delle violazioni dei diritti umani⁵⁸.

Nonostante questo, Amnesty International ha denunciato che il 3 aprile scorso, a Tripoli, è stato siglato un accordo segreto, diventato, però, ormai pubblico, tra l'Italia e la Libia sull'immigrazione clandestina che autorizza le autorità italiane a intercettare i richiedenti asilo e a riconsegnarli ai soldati libici⁵⁹. «Nel quadro del consolidamento dei rapporti di amicizia tra la Libia e la Repubblica Italiana, dei trattati e degli accordi bilaterali finalizzati al rafforzamento di relazioni privilegiate in materia di contrasto all'immigrazione clandestina...L'Italia si impegna ad avviare immediatamente il programma delle forniture relativo a mezzi tecnici e attrezzature». L'accordo - processo verbale della riunione tra le due delegazioni - sembrerebbe riconfermare tutte le vecchie intese siglate da Roma e Tripoli, al tempo di Gheddafi, compresa quella contestata anche dalla Corte europea dei diritti umani di Strasburgo sui respingimenti in mare. L'accordo rafforza la cooperazione tra i due Paesi in materia di formazione per «il programma di addestramento in favore degli ufficiali della polizia libica su tecniche di controllo della polizia di frontiera (confini terrestri e aeroporti); individuazione del falso documentale e conduzione delle motovedette». L'Italia allestirà presso la propria ambasciata di Tripoli, un «centro di individuazione di falso documentale», i libici, invece, nel porto della capitale, forniranno le strutture per un centro di addestramento nautico.

58) <http://www.amnesty.it/ministro-cancelleria-a-tripoli-amnesty-international-italia-preoccupata-per-lo-sviluppo-degli-accordi-con-la-libia>, Il ministro Cancellieri a Tripoli. Amnesty International Italia preoccupata per lo sviluppo degli accordi con la Libia, CS42:04/04/2012.

59) <http://www3.lastampa.it/cronache/sezioni/articolo/lstp/458843/>



A Kufra⁶⁰, dove si trova l'ultima oasi a sud della Libia, ai confini con l'Egitto, il Sudan, il Ciad, una delle principali porte d'ingresso dei flussi di immigrati o richiedenti asilo provenienti dal Corno d'Africa, in base all'accordo, inizierà la costruzione di un «centro sanitario per garantire i servizi di primo soccorso a favore dell'immigrazione illegale». Affrontare il tema dei centri di accoglienza in Libia non è semplice, dal momento il paese non ha sottoscritto la Convenzione di Ginevra del 1951, ed il suo protocollo del 1967, sullo *status* dei rifugiati. Ancora al tramonto del regime di Gheddafi, le agenzie internazionali che si occupano di diritti umani e di immigrazione, hanno sempre denunciato la violazione dei diritti umani in questi centri. Le elezioni del 7 Luglio scorso daranno vita ad un nuovo parlamento che dovrebbe elaborare e approvare una nuova Costituzione, basata, si spera, sul rispetto dei diritti umani. Questo, in realtà, è quanto auspicano i ministri dell'Interno di Roma e Tripoli, parlando, per esempio dei «centri di accoglienza, durante la permanenza degli immigrati illegali». E, soprattutto, hanno annunciato di voler coinvolgere con urgenza «la Commissione Europea,

60) <http://maps.google.it>

affinché fornisca il proprio sostegno a ripristinare i centri di accoglienza presenti in Libia».

4.3. Amnesty International e le richieste all'Italia ed alla UE

Amnesty International invita tutti gli stati a proteggere i diritti dei migranti, rifugiati e richiedenti asilo, secondo gli standard internazionali. Ritiene, in particolare, che

l'Italia dovrebbe

- sospendere gli accordi esistenti con la Libia sul controllo dell'immigrazione;
- non stipulare altri accordi con la Libia, finché questa non sarà in grado di dimostrare rispetto per i diritti umani di rifugiati, richiedenti asilo e migranti e non avrà messo in atto un sistema soddisfacente di valutazione e riconoscimento delle domande di protezione internazionale;
- assicurarsi che tutti gli accordi sul controllo dell'immigrazione negoziati con la Libia o altri stati vengano resi pubblici.

i paesi dell'UE dovrebbero garantire che

- le loro politiche e prassi di controllo dell'immigrazione non causino violazioni dei diritti umani, né vi contribuiscano o traggano vantaggio da esse;
- gli accordi sul controllo dell'immigrazione rispettino appieno la legislazione europea e internazionale in materia di diritti umani e dei rifugiati, come pure il diritto marittimo; includano misure di protezione adeguate per proteggere i diritti umani con meccanismi di implementazione appropriati; e siano resi pubblici;
- le operazioni di intercettazione abbiano come priorità la sicurezza delle persone in difficoltà e siano previste misure per fornire accesso a procedure di valutazione individuali, inclusa la possibilità di richiedere asilo;
- gli organismi di ricerca e soccorso incrementino la loro capacità e cooperazione nell'area del Mediterraneo; rendano pubbliche le misure per ridurre i decessi in mare; e gli obblighi in materia di ricerca e soccorso vengano letti e messi in atto in conformità ai requisiti stabiliti dalla legislazione sui diritti umani e dei rifugiati.

4.4. Le basi per il futuro

“Lampedusa è diventata il simbolo di come i paesi europei e l’Unione europea affrontano l’immigrazione in Europa” - ha affermato Carlotta Sami, direttrice generale di Amnesty International Italia. “È proprio da qui, che Amnesty International trasmetterà i propri messaggi di solidarietà e di rispetto per i diritti umani di migranti, richiedenti asilo e rifugiati”.



“La porta di Lampedusa”, monumento per gli oltre 10.000 rifugiati e migranti morti nel Mediterraneo nel tentativo di raggiungere l’isola di Lampedusa, ottobre 2011 © Xander Stockmans - Tussen Vrijheid en Geluk

Sabato 14 luglio, ha aperto le sue porte il primo campeggio internazionale per i diritti umani, promosso da Amnesty International a Lampedusa e dedicato al tema dell’immigrazione e delle violazioni dei diritti umani alle frontiere dell’Europa. Per due settimane, circa 75 attivisti e simpatizzanti di Amnesty International, provenienti dall’Italia e da altri paesi e sezioni dell’organizzazione in rappresentanza di circa 20 diverse nazionalità, hanno avuto modo di confrontarsi tra loro, impegnarsi in attività di formazione e

mobilitazione, incontrare la popolazione e le associazioni locali che si occupano di ambiente e di diritti umani.

L'iniziativa rappresenta un momento saliente dell'attivismo per la campagna di Amnesty International in difesa dei diritti di migranti, richiedenti asilo e rifugiati in Europa, che si concentra sulle politiche di controllo dell'immigrazione alle frontiere da parte dei paesi europei. Al governo italiano, l'organizzazione per i diritti umani chiede di mettere da parte gli accordi con la Libia.

Il progetto, dopo il precedente esperimento dello scorso anno, cui hanno partecipato oltre 50 ragazzi e ragazze italiani, è stato articolato in incontri, dibattiti, laboratori di approfondimento e di formazione, gestiti e realizzati da esperti di diritti umani, di comunicazione, di attivismo in Italia. In particolare, gli attivisti, come ambasciatori internazionali della campagna, hanno fornito aggiornamenti costanti dall'isola attraverso i principali *social media*, con *blog* e audiovisivi in versioni multilingue⁶¹.

61) <http://www.amnesty.it/lampedusa-14-21-luglio-campeggio-internazionale-per-diritti-umani>



Un forte messaggio è stato lanciato all'Europa: Venerdì 20 luglio i partecipanti insieme ad abitanti dell'isola, hanno formato in acqua la gigantesca scritta "SOS" rivolta all'Europa e all'Italia, perché modifichino le politiche europee in tema d'immigrazione⁶².

CONCLUSIONE

Mentre questo contributo volge al termine, la stampa rende noto che anche la Sardegna, meta ambita per la limpidezza del mare e la bellezza dei litorali, lascia intravedere scenari di violenza e violazione dei diritti delle migranti: le forze di polizia hanno interrotto un giro di prostituzione di donne, prevalentemente di nazionalità colombiana e rumena, la più giovane delle quali di soli 16 anni⁶³.

62) <http://www.flickr.com/photos/amnestyitalia/sets/72157630666709662/show/>

63) <http://lanuovasardegna.gelocal.it/nuoro/cronaca/2012/07/19/news/droga-e-prostituzione-sgominata-banda-nel-nuorese-1.5426915>

Non c'è angolo di mondo o latitudine che sia al riparo dalle ingiustizie. L'Europa, blindata come una fortezza, è la meta da raggiungere, a costo della propria vita, lo schermo dove si proietta il sogno di riscatto di molti cittadini del mondo alla ricerca della dignità. È la patria del diritto, la terra dove è stata scritta la Convenzione di Ginevra, che definisce lo *status* di rifugiato. Ma è anche la terra dove sono visibili i confini che delimitano territori e limitano l'esercizio dei diritti, rivelando l'incapacità dei governi di affrontare i problemi dell'immigrazione, autentica emergenza umanitaria generata dall'evolversi di vicende storiche e politiche tuttora in corso. Dietro le diaspore di popoli, ci sono paure e speranze, che si riconoscono nei volti di chi fugge dal terrore attraverso un lungo ed estenuante viaggio verso il vecchio continente, terra promessa della libertà e del riconoscimento dell'altro.

Amnesty International disegna un mondo in cui ogni persona possa godere di tutti i diritti umani sanciti dalla Dichiarazione Universale e da altri atti internazionali. Svolge attività di ricerca e azione allo scopo di prevenire ed eliminare gravi abusi dei diritti umani impegnandosi nella denuncia delle violazioni e nella sensibilizzazione dell'opinione pubblica. Si adopera per promuovere la costruzione di un'autentica cultura dei diritti, esplorando gli angoli più remoti del Pianeta, affinché nessuno agisca impunemente, forte dell'arma della disinformazione, perché, come scriveva Seneca, nel I sec. d.C, *chiunque non impedisce un'ingiustizia, ne diventa complice*.

BIBLIOGRAFIA

- Abbatecola E, *Gli scenari della prostituzione straniera: introduzione*, in “Mondi Migranti”, 1, 2010, pp. 31-45.
- Agostini C, Longobardi E, Vitaletti G, *Donne Migranti. Quali opportunità per il nostro paese?* in “L’economia dell’immigrazione”, Studi e riflessioni sulla dimensione economica degli stranieri in Italia, Fondazione Leone Moressa, Anno 0, Febbraio 2012, Numero 2, pp. 2-7, grafici 1-5
- Ambrosini M, *Sociologia delle migrazioni*, Lucca, Il Mulino, 2011.
- Amnesty International 2012a, *Un anno di ribellione. La situazione dei diritti umani in Medio Oriente e Africa del Nord*, London (trad. dall’inglese di Silvia Bagnale, Debora Del Pistoia, Veronica Ferri, Milena Gerboni), 2012.
- Amnesty International 2012b, *S.O.S. Europe. Il costo umano del controllo dell’immigrazione*, London (trad. dall’inglese di Federica Fazio), 2012.
- Amnesty International 2012c, *Rapporto Annuale 2012. La situazione dei Diritti Umani nel Mondo*, Roma, Fandango Libri, 2012.
- Bensimon D, Lautman F, *Un mariage, deux traditions: chrétiens et juifs*, Université de Bruxelles, Bruxelles, 1977.
- Ciccone S, *Essere maschi. Tra potere e libertà*. Torino, Rosenberg e Sellier, 2009.
- Dallalfar A, *Iranian women as immigrant entrepreneurs*, in “Gender and Society” 8 (4), 1994, pp. 541-561
- Da Pra Pocchiesa M, *Prostituzione e tratta delle persone. Un mondo che attraversa il mondo*, in Da Pra Pocchiesa M, Grosso L, a cura di, *Prostituite, prostitute, clienti. Che fare?*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 2001.

Decimo F, *Quando emigrano le donne. Percorsi e reti femminili della mobilità transnazionale*, Bologna, Il Mulino, 2005.

De Luca D, *Donne immigrate e impresa*, in "L'economia dell'immigrazione", Studi e riflessioni sulla dimensione economica degli stranieri in Italia, Fondazione Leone Moressa, Anno 0, Febbraio 2012, Numero 2, pp. 18-21

Ehrenreich B, Hochschild A.R, 2004, a cura di, *Donne globali. Tate, colfe badanti*, Milano, Feltrinelli

Fernandez M, Kim K.C, *Self-Employment Rates of Asian Immigrant Groups: An Analysis of Intra-Group and Inter-Group Differences*, in "International Migration Review" 32 (3), 1998, pp. 654-681

Grosso M, *Donne senza confini. Immigrate in Italia tra marginalità ed emancipazione*, L'Harmattan Italia, Torino, 1994.

Harvey A, *Becoming entrepreneurs: intersection of race, class and gender at the black beauty salon*, in "Gender and Society" 19 (6), 2005, pp. 789-808

Inps, *Diversità culturale, identità di tutela*, III Rapporto su immigrati e previdenza negli archivi dell'Inps, 2009.

Istat, *Anno 2009 e dati provvisori 2010. Il matrimonio in Italia*, Roma, Istituto Nazionale di statistica, 2011

Kofman E, *Female "birds of passage" a decade later: gender and immigration in the European Union*, in "International migration review" 33 (2), 1999, pp. 269-299

Lunghi C, *Culture creole. Imprenditrici straniere a Milano*, Franco Angeli, 2003.

Morokvasic M, *Birds of passage are also women...*, in "International migration review" 18 (4), 1984, pp. 886-907

Palidda S, *Mobilità umane. Introduzione alla sociologia delle migrazioni*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2008.

PARSEC, *Il traffico delle donne immigrate per sfruttamento sessuale: aspetti e problemi. Ricerca e analisi della situazione italiana*, Roma, aprile 1996.

Peruzzi G, *Amori possibili. La via della mixité sentimentale alla comunicazione tra culture*, in *NONDISOLOLAVORO. Luoghi, identità ed esistenze in mutazione nella società multiculturale*, in "Quaderni di Telos", n. 3, 2009, pp. 53-81

Raijman R, Semyonov M, *Gender, Ethnicity and Immigration: Double Disadvantage and Triple-Disadvantage Among Recent Immigrants in the Israeli Labor Market*, in "Gender and Society", 2, 1997, pp. 108-125.

Rapporto Unioncamere, *Impresa in Genere, 2° Rapporto nazionale sull'imprenditoria femminile*, Ministero dello Sviluppo economico, Presidenza del Consiglio dei ministri, Dipartimento per le Pari Opportunità, 2010.

Renzulli LA, Aldrich H, Moody J, *Family matters: gender, networks and entrepreneurial outcomes*, in "Social forces", 79 (2), 2000, pp. 523-546

Sanders J.M, Nee V, *Immigrant self employment: the family as social capital and the value of human capital*, in "American sociological review", 61 (2), 1996, pp. 231-249;

Schilliger S, *Polinnen sind günstig und fürsorglich. Ethnische und geschlechtliche Segregation des Arbeitsmarktes für 24h-Betreuung*, in "Tangram. Bulletin der EKR", 29, Juni 2012, pp. 68-71.

Segio S, Focus, in Manconi L, Anastasia S, a cura di, *Lampedusa non è un'isola. Profughi e migranti alle porte dell'Italia* (L'articoloTre, Rapporto sullo stato dei diritti in Italia, Pre-Rapporto 2012)

Toniolo Piva P, *Anziani accuditi da donne straniere*, 2002, <http://www.meltingpot.org/stampa99.html>

LA VIOLETTA DI SEBASTIANO ADDAMO: VOCE SILENZIOSA DI UNA PICCOLA DEA

*Maria Valeria Sanfilippo
Università di Catania*

“Sono uno scrittore di grande insuccesso”. Così soleva definirsi Sebastiano Addamo. E già in quest’affermazione sono contenute *in nuce* le qualità dell’uomo e dell’intellettuale, contrassegnato da un temperamento mite ma non esente da *verve* ironica, rigore, lucidità d’analisi.

Eppure questo scrittore siciliano di “grande insuccesso” pubblica con prestigiose case editrici (in primo luogo Mondadori, Garzanti, Scheiwiller, Sellerio), intrattenendo rapporti di collaborazione con riviste di respiro internazionale quali, tra le altre, “Spirali”, “Poesia”, “Nuovi Argomenti”, quest’ultima diretta nel corso del tempo da Pasolini, Carocci, Moravia, Siciliano, Bertolucci, Sciascia. Riceve attestazioni di stima da parte di esponenti di spicco dell’*intelligènzia* a lui coevi: Vittorini, Calvino, Sciascia, Porta, Bufalino, Bonaviri, Consolo, D’Arrigo, Cattafi, Bo, Raboni, per citare soltanto qualche nome. È tradotto in Francia, Bulgaria e nella Germania dell’Est. Ma la penna del critico di turno non manca quasi mai di segnalare l’incomprensibile silenzio, l’assenza di clamori, di una maggiore diffusione delle sue opere.

Sul quotidiano palermitano “L’Ora” del 29 giugno 1978, in occasione dell’uscita del suo secondo romanzo (*L’uomo fidato*), Leonardo Sciascia osserva: “È un libro di cui nessuno parla [...] Ed è forse, nel campo della narrativa, il libro più interessante che sia stato pubblicato quest’anno in Italia”. Qualche tempo dopo, sul “Corriere della Sera” del 2 gennaio 1983, Enzo Siciliano torna a riflettere sulla paradossale sorte

toccata all'opera addamiana: "Mi chiedo perché si è taciuto, in quest'anno, con singolare pertinacia, di un libro, un lungo racconto stampato da Sellerio, la cui scabra nudità di stile mi sembra esemplare, *Le abitudini e l'assenza*, di Sebastiano Addamo [...] Basterebbe rimandare ad esso per far tacere la nenia sconsolante di chi teorizza la negazione di ogni vita espressiva".

Se Sciascia, sottolineandone la singolarità, suole definirlo "un fratello diverso", Sereni lo ritiene "del tutto fuori da ogni sospetto di meridionalismo stantio", Pasolini gli conferisce l'appellativo di "russo d'Italia, nuovo Goncarov", Calvino lo stima "il più fedele critico" dei suoi libri. Pur celebrato dagli addetti ai lavori, però, il suo nome fa di rado capolino fra quelli che comunemente vengono additati come rappresentanti della letteratura siciliana del Secondo Novecento.

"Uno scrittore per pochi" hanno titolato note testate giornalistiche. E ciò trova in parte giustificazione: il temperamento austero e appartato dello scrittore, l'indole refrattaria alle luci della ribalta, ricasatrice di arene televisive e mondane, le scelte compromissorie mai compiute, il verghiano attaccamento allo scoglio (l'amata Sicilia), la scrittura che si fa – con Pirandello – discordante voce "fuori di chiave", stonata nel generale concerto convenzionale.

Figura intrigante e dal multiforme ingegno, che spazia dalla narrativa alla poesia, dalla saggistica al giornalismo, Sebastiano Addamo è intellettuale a tutto tondo. I temi affrontati nel suo itinerario artistico sono complessi, talora scomodi, di forte risonanza sociale: la malattia, la vecchiaia, la diversità, la solitudine, la morte, l'incomunicabilità, la denuncia del conformismo, la condanna di ogni guerra, la difesa degli emarginati, lo smarrimento ideologico, la noia, l'indolenza isolana, la sessualità, l'antitesi essere-apparire, il

rapporto individuo-società, la mercificazione di ogni ordine e grado, i media e le loro dinamiche tentacolari. Tutti motivi che l'autore rappresenta non tanto per blandire, ma per 'inquietare', per ridestare il lettore. La sua prosa non dispensa facili certezze né fa ricorso ad una smielata e stucchevole retorica. "A ciglio asciutto" ebbe giustamente a definirla Giovanni Raboni.

Una fitta selva di temi che, pur facendo di Addamo l'erede di De Roberto, Verga, Pirandello, Brancati, Patti, Sciascia, disegna una fisionomia del tutto autonoma dello scrittore di Lentini, che filtra il reale con modalità proprie, caratterizzate dall'irriducibile struttura razionalistica del filosofo. Sotto la lente d'ingrandimento la Storia, con i suoi soprusi e i suoi paradossi. Una visione che riapre persino scenari pascaliani, proustiani, hessiani. D'altronde, i referenti letterari del lentinese sono ascrivibili alla cultura internazionale.

Scrive l'autore nel saggio *Vittorini e la narrativa siciliana contemporanea*: "È nella narrativa [...] che la voce meridionalista ha trovato una sua più estesa espressione". L'affermazione vale anche per lo stesso Addamo che, proprio nei racconti e nei romanzi, fa emergere con dirompenza le esigenze morali più profonde. Unitamente all'antica *sofia* siculo-greca, magmatica rifluisce nelle sue opere la lezione fortemente etica del docente vocato alla crescita civile delle nuove generazioni. E se è vero, con Rousseau, che l'infanzia è "il sonno della ragione", il Nostro, trasportato dai giovanili sensi e dagli affetti familiari, si nutre dei luoghi. Trasmessa nella finzione letteraria, la Lentini degli anni '40, insieme a Catania, è al centro del capolavoro *Il giudizio della sera*, il primo romanzo edito da Garzanti nel 1974, la cui riedizione, curata da Sarah Zappulla Muscarà, ha visto di recente la luce grazie alla raffinata operazione condotta dalla Bompiani. Il tempo della speranza e quello del disincanto. Due stagioni ritratte in piena epoca bellica

e filtrate attraverso il vissuto di cinque adolescenti che dalla provincia si trasferiscono in città, nel quartiere catanese di San Berillo. Il dramma dei destini personali che s'intreccia con quello universalmente umano. Co-protagoniste la guerra e la città tentacolare, che concorrono alla presa di coscienza nel frantumarsi del mondo oniricamente dorato dell'infanzia paesana, fra le pieghe di una quotidianità dura e aspra. Scenario privilegiato la città etnea, inquietante riverbero di una condizione esistenziale.

Il romanzo, per certi versi e con le dovute differenze, richiama alla mente le opere di narratori meridionalisti del '900 (*Gente in Aspromonte* di Alvaro, *Fontamara* di Silone, *Le terre del Sacramento* di Jòvine, *Cristo si è fermato ad Eboli* di Levi, *Un popolo di formiche* di Fiore, *Contadini del Sud* di Scotellaro), testi in cui il Mezzogiorno (nonostante le miserie, le ingiustizie, le contraddizioni) non appare come una realtà totalmente statica, bensì come un mondo che comincia a destarsi da un sonno secolare, plaudendo al rinnovamento. Quell'anelito di ricostruzione, quella volontà di prendere atto delle macerie e di guardare innanzi sono ben rintracciabili ne *Il giudizio della sera*. Per la cruda denuncia e a un tempo per la catartica rivolta di cui è esemplificazione, il romanzo costituisce infatti un *unicum* nella produzione dello scrittore.

La sua narrativa (si pensi a *Palinsesti borghesi* e a *Non si fa mai giorno*, rispettivamente del 1987 e del 1995) si configura come un'accusa all'apatia del Catanese, del Siciliano, e in fondo dell'Uomo. Il tempo pare essersi arrestato alla battuta di don Fabrizio che ne *Il Gattopardo*, rivolgendosi all'inviato del governo piemontese, asserisce: "Il sonno, caro Chevally, il sonno è ciò che i Siciliani vogliono" e ancora: "Bisogna che tutto cambi perché tutto resti com'è!". Incamminata verso il Terzo Millennio, la provincia meridionale è, per molti aspetti,

ancora immobile e sonnolenta, poiché – con l'autore – le “coordinate dell'esistenza stanno sempre uguali a se stesse”.

Senza infingimenti e *trompe l'oeil*, lo scrittore ci mostra le false ventate di rinnovamento, cariche di assunti ideologici che, con la loro millantata portata eversiva, si abbattano sui Siciliani come oppio dei popoli. E non rimane che un essere ormai preda del più sconsolato smarrimento ideologico. È il caso del protagonista di *Un uomo fidato*¹ (Garzanti, 1978).

Se volessimo domandarci il perché valga la pena leggere Addamo, sarebbe possibile rispondere in molti modi. In un tempo come il nostro, contrassegnato da una continua diaspora degli ideali, la sua scrittura non fornisce soluzioni ma categorie e strumenti – lente e microscopio – per operare una disamina disincantata (scevra da fuorvianti campanilismi) della nostra società, del suo attuale stile di vita e di quello futuro. Ci addita il metodo, non già il risultato. La scrittura di Addamo lascia piuttosto il lettore in balia del libero arbitrio, fornendogli l'attrezzatura necessaria per decodificare la realtà circostante. È ciò che serve in questo momento storico, nel quale – dichiara l'autore nella raccolta lirica *Alternative di memoria* (Scheiwiller 1995) – “al ragionamento subentra l'aforisma, che dà perentoriamente le conclusioni, risparmiandoci la fatica di seguire la catena delle deduzioni”. Spetta dunque al lettore tirare le somme, cercare possibilità altre. In questo senso la sua parola rivela un potere ‘taumaturgico’ nella misura in cui riesce ad attuare un'efficace azione contro la dominante inattività che atrofizza le menti. La lettura dei suoi testi stimola infatti il costituirsi e ricostituirsi della struttura razionale e dialogica. C'è ragione di credere che lo scrittore si sarebbe oggi schierato

1) Il romanzo era stato intitolato originariamente *Delitto in famiglia*. Ciò si evince da una lettera di Addamo all'editore Salvatore Sciascia, datata 17 settembre 1976 e conservata presso l'archivio privato dell'editore.

in prima linea contro l'imperante impulso di omologazione, appiattimento, spersonalizzazione del pensiero individuale.

Jerome Bruner afferma che la missione della narrativa consiste nel "coniuntivizzare gli ovvi indicativi della vita di tutti i giorni", nel trasformare l'indicativo in congiuntivo. Nei saggi critici di *Oltre le figure* (Sellerio, 1989) Addamo invita il potenziale lettore a non fermarsi alla soglia della sua scrittura bensì a cercare mondi paralleli, alternativi. È anche alla luce di ciò che andrebbe rivisto il radicale e costante atteggiamento pessimistico che da più parti gli si imputa. Egli, certo, registra lo scacco esistenziale, ma le sue pagine trasudano vita. In *Noia a Catania* si attraversa un tunnel oscuro dal quale si ritorna con la consapevolezza che l'esistenza è, proprio come la morte, *unicum certum*. Una vita che ha senso – come dichiarato nella *Lettera all'editore* pubblicata ne *I Mandarin calvi* – "per il solo fatto di essere".

In altri termini con Addamo si può "sfiorare" l'abisso, ma non necessariamente soccombere ad esso. L'invito è quello di tentare di trattenere la luce "obliqua e morente del mondo". Iniziazione alla vita, disincantata ma mai cinica, la sua scrittura riverbera quel "timore della morte" che nasce "da mancanza di vita". D'altronde, come asserisce nella *plaque* del 1984 *Il bel verbale*, "non è la morte che spaventa i vivi bensì la vita". In un'intervista rilasciata ad Enrico Regazzoni per "la Repubblica" precisa che il pessimismo riversato sulle sue pagine "non è assenza di speranza" (Regazzoni 1978). Del resto la storiografia letteraria ci insegna che un profondo pessimismo nasce da un altrettanto profondo attaccamento alla vita. Il pessimismo addamiano, quindi, non è sinonimo di rassegnazione o di inattività. Se così non fosse, come potrebbe l'autore profilare in *Vittorini e la narrativa siciliana*

contemporanea e in *Oltre le figure* l'esistenza di un nuovo "mondo possibile"?

I motivi d'interesse che scaturiscono dalla sua opera sono molteplici. Tra gli altri, la singolare analisi che egli compie sulle dinamiche intercorrenti fra i mondi dell'arte, dell'editoria, dell'industria. "Lo so che sono gli editori a scegliere i libri – scrive in una lettera indirizzata a Vanni Scheiwiller (poi confluita ne *I Mandarini calvi*) – ma dovrà pur venire il tempo, l'aureo tempo, quando saranno i libri a scegliere l'editore più confacente".

È naturale la simpatia che si nutre per questo scrittore che non ha mai sacrificato l'onestà e l'autonomia intellettuali. Ne danno testimonianza le allettanti proposte ricevute, da lui puntualmente disattese per non cedere alle logiche commerciali o ad accomodamenti di sorta. Paradigmatico il caso del suo *Piccoli dei* (Il Girasole, 1994), testo destinato in primis alla collana einaudiana "I Gettoni" diretta da Elio Vittorini, che non vede la luce a causa delle sue remore. Il timore di eventuali tagli e rimaneggiamenti, che avrebbero potuto travisarne o svilirne il contenuto, prevale su tutto e lo fa incaponire per diversi anni. Un cordoglio, in fondo, mai risolto. Scriverà in seguito: "Caro Vittorini, [...] resto legato a quel mio primo libro e alla strada, alla direzione, in esso intrapresa, ma che non sono riuscito, fino ad ora, a riprendere"².

L'interesse s'appunta su opere dal taglio saggistico come *I chierici traditi* (Pellicano, 1978), nella quale si dibatte di alienazione e di disoccupazione. Non mancano temi dell'ultima ora proposti dal già citato *Oltre le figure*, in cui ci si interroga sui rapporti intercorrenti fra letteratura e giornalismo, sulle difficoltà che il giornalista di formazione letteraria incontra

2) Lettera dell'8 gennaio 1963 conservata presso la *Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori* di Milano.

nell'adeguarsi alle modalità di un mezzo comunicativo (il giornale) che è finalizzato ad un *target* eterogeneo e che impone limitazioni di tempo e di spazio.

Nella nostra società, che privilegia l'immagine e detronizza la parola, la scrittura di Sebastiano Addamo si rivela punto di partenza per un'autentica rinascita intellettuale, che consente di attivare le menti e le coscienze degli individui. Sovente egli mette a nudo i suoi personaggi, li pone di fronte a uno specchio, innanzi a se stessi, spingendoli a guardarsi come fosse la prima volta. È proprio ciò che avviene alla protagonista de *Il muro davanti a noi*: "Guardò il proprio volto sullo specchio di fronte al lavabo [...] In fondo, non si era mai guardata davanti a uno specchio". Quasi come un riflesso incondizionato, il lettore sente la necessità, ora inconscia ora consapevole, di emulare il personaggio, ritrovandosi senza neanche accorgersene a compiere un viaggio introspettivo all'interno di sé. Ma c'è di più. Il soggetto, infatti, è invitato a guardarsi e a "oltrepassarsi", pur se "è difficile riuscire a pensare al di là di se stessi".

C'è bisogno di leggere autori della Sicilia colta e raffinata come Sebastiano Addamo, talvolta complessi ma dai risvolti veri e affascinanti. "Un auter sicilien à decouvrir d'urgence" titolavano, e non a torto, alcuni giornali francesi in occasione della traduzione de *Le abitudini e l'assenza* (Sellerio, 1982), suo ultimo romanzo. Un autore da scoprire urgentemente per le ricadute che la sua opera ha su di una generazione, la nostra, ormai tristemente disillusa, in balia di un intellettualismo mercenario, quanto mai smaniosa di ideali cui appigliarsi.

E si avverte pure la necessità di ripubblicare opere come *I Mandarin calvi* (Scheiwiller, 1978), romanzo ignorato dalla critica, che delinea profeticamente l'attuale e difficile situazione occupazionale della classe insegnante. La fotografia di uno

spaccato quanto mai reale. Dall'esperienza professionale del protagonista sono passate numerose riforme tra cui i decreti delegati del '73, la legge Moratti, la riforma Fioroni e le nuove manovre Gelmini, ma ancora la scuola italiana galleggia in un mare di incongruenze e di contrasti, di docenti precari plurititolati e di problemi strutturali sempre in attesa di risoluzione, con le istanze di sindacati perennemente in rotta con il governo. Oggi come ieri persiste il problema della lotta alla sopravvivenza per il "pane quotidiano". Significativamente il titolo originario del romanzo è proprio *Pane quotidiano*³.

Sarebbe altresì auspicabile ritrovare nelle librerie testi come *Il vecchio e i palloni* (I Quaderni del Torchio, 1989), che affronta la delicata questione della vecchiaia. Lo stesso dicasi per il racconto *Violetta* (Mondadori, 1963), privilegiato oggetto della nostra analisi (su cui è caduto un ingiusto oblio), un'opera che segna l'esordio narrativo di Addamo e che contiene germi antesignani che troveranno pieno compimento nelle opere successive.

Un essere strano, appartato, misterioso, un caso bollato 'anomalo'. È questo Violetta per l'intera collettività di un paese e per la sua matrigna, la signora baronessa. Per tutti tranne che per un giovane medico, il quale, dopo la morte del più anziano collega, dimora in quelle terre siciliane solcate da un retaggio di consuetudini dure a morire: il conformismo, l'omertà, la soggezione al potere della marchesa, la maldicenza, il pregiudizio e, più di tutto, la rassegnazione. Egli lotta strenuamente contro tutto ciò, ma alla fine non potrà che registrare lo scacco, anzi il duplice scacco: il suicidio della piccola Violetta e la sterilità di una rivolta individuale soffocata dall'inattività collettiva, da una mancata presa di coscienza,

3) Cfr.: lettera di Vittorini ad Addamo in data 28 gennaio 1963, conservata presso la Fondazione sopracitata.

da un tirare innanzi con lo sguardo abbassato. Non a caso, in merito al tragico epilogo di *Violetta*, c'è chi rileva che “quasi mai, la letteratura e le arti hanno violato” il tabù del suicidio di un bambino e che la morte della piccola si attesta come un’ “autodistruzione sacrificale” e come “segno di scandalo sociale” (Di Grado 2000: 102).

Impossibile scorgere in quella bambina dagli intensi occhi azzurri un che di umano, di normale. Impossibile per chi s'arresta alla superficie. Sotto accusa, dunque, la società distratta, gretta, insensibile e incapace di un qualunque moto di ribellione, di un gesto umano; una società genitrice di indifferenza. Parola-chiave quest'ultima che pare rievocare l'universo moraviano, che in *Addamo* si colora comunque di un gusto tutto particolare. In *Violetta*, d'altra parte, sono disseminati parole-chiave e *leit-motiv* che percorreranno tutta la produzione dell'autore. Sin dalle prime battute sono adombrati due temi *clou* del suo itinerario artistico, il disinteresse e la noia:

Le giornate di un giovane medico sono lente e tristi da trascorrere in un paese all'antica, di pochi abitanti, dove l'unico diversivo è di assistere, la domenica, a un pessimo film, e, la sera, di scambiare quattro parole col parroco, col sindaco, col farmacista. (p. 7)⁴

Accanto a tali motivi troviamo la pigrizia, la stanchezza, la solitudine (i giovani che per le strade smaltiscono “le loro lunghe pigrizie”; “quel sentimento amaro che sembrava stanchezza”; la solitudine “tetra” e “fonda”). Che dire, poi, di lemmi ossessivamente ricorrenti quali “silenzio”, “vuoto”, “disperazione” che ritorneranno in futuro in altri testi narrativi

4) D'ora in poi le pagine indicate tra parentesi faranno riferimento all'edizione del 1963.

e poetici? Il che risulta sintomatico della coerenza ideologica da cui la produzione addamiana è contrassegnata.

Tra i meriti dell'autore è la caratterizzazione dei personaggi. Addamo, quale acuto osservatore dell'animo e dei comportamenti umani, rivela abilità non comuni nel restituire la sagoma morale dei suoi personaggi attraverso lo schizzo dei tratti fisici. Esemplificativa la descrizione della signora marchesa, matrigna di Violetta: "Bella, certamente, pur vicina ai quaranta, ma il suo volto ripeteva l'impressione che dava la sua voce: non accostava, non generava simpatia. Forse la durezza particolare dei suoi lineamenti, gli occhi distanti, la bocca sottile e incolore, la luce fredda e penetrante nello sguardo". (p. 14)

E ancora il ritratto del marito, padre della piccola: "Era un bell'uomo, ma c'era in lui quella luce indecisa degli occhi, che ne alterava la fisionomia, la rendeva anonima, indifferente". (p. 24)

È lo stesso uomo al quale lo scrittore affida un "sorriso sterile", espressione che, più di una sfilza di parole, rende l'idea della vacuità della sua persona, dell'improduttività delle sue azioni, dell'impotenza della sua figura. Significativo il fatto che ognuno, compreso il padre di Violetta e il prete, viva nei confronti della piccola uno stato di oblio (termine che intendiamo qui usare in tutte le sue possibili accezioni: dimenticanza, abbandono, buio, oscurità, silenzio). Tutti i personaggi tranne due: la marchesa e il medico. Essi perseguono però due logiche in contraddizione fra loro: l'ulteriore induzione all'alienazione della bambina, l'una; l'inserimento della piccola nella società, l'altro.

Le due figure hanno tuttavia qualcosa in comune che le distingue dalla coralità: la volontà di prendere coscienza della realtà. Discorrendo con il medico sulle condizioni e sulle sorti

della piccola, la marchesa afferma: “non vedo quale utilità ci sia a chiudere gli occhi davanti alla realtà”. Di rilievo le dinamiche che intercorrono fra il medico salvatore e il padre di Violetta, il quale altro non sa fare se non dichiarare la propria inettitudine: “Non sono capace di affrontare la miseria, il lavoro, non sono capace”. Se dovessimo definire ruolo e funzione di entrambi, verrebbe spontaneo parlare rispettivamente di eroe e di anti-eroe, di “ribelle” e di “vinto”.

Tanto il Pirandello prometeico quanto il Verga fatalista non sono passati invano: le due lezioni sono evidentemente ben presenti nell’immaginario di Addamo. Basterebbe citare una frase di don Giulio per rilevare, ad esempio, l’eco verghiana e quella di tanti altri illustri letterati meridionali: “La gente di qui è attaccata alla sua terra. Ha paura a uscirne”. Ed ancora le sentenze affidate alla voce narrante: “Lunghi secoli di religione avevano disabituato gli uomini a fare della speranza un termine di attività” (p. 63). Ma anche il tema della ribellione è ampiamente presente come in svariate altre sue opere, nelle quali, accanto al polo della rassegnazione, è tratteggiato quello della rivolta. Una ribellione tuttavia “inutile”, che è “già sconfitta come ogni rivolta”. Si torna pertanto inevitabilmente al Verga dei *Malavoglia* e, per molti versi, della novella *Libertà*.

Il racconto stupisce inoltre per la capacità di affrontare temi socialmente scomodi per mezzo dello stile affabulatore della narrazione. In certi passi sembra quasi di scorgere il delicato tocco del Capuana novelliere e favolista. Gli ingredienti della fiaba, del resto, ci sono tutti: la matrigna, la figliastra incompresa, il padre che si lascia convincere dalla nuova moglie, l’eroe (il medico) che medita progetti salvifici contro gli antagonisti, uno stravagante rospo tenuto al guinzaglio, gli

occhi azzurri e misteriosi di Violetta, il castello entro le cui mura si svolgono la maggior parte dei fatti.

È però una fiaba triste o meglio è realtà che assurge a metafora esistenziale per mezzo del codice fiabesco. Il padre di Violetta, nel corso di una conversazione con il medico, afferma: “Mia moglie dice che [Violetta] sta diventando la favola del paese [...] Lo sono anch’io, la favola”. Così, il confine fra realtà e fantasia si fa labile come il presunto filo di follia che, a detta della società, attraverserebbe la mente della bambina.

Se per le altre opere del nostro autore è possibile parlare di una corresponsione desantisiana fra forma e contenuto, per questo racconto non può dirsi lo stesso. Esso – a nostro avviso – costituisce un *unicum* poiché il contenuto risalta non in relazione ma in contrapposizione alla forma narrativa prescelta: la drammaticità contenutistica si fonde dunque con la spensieratezza fiabesca, il che accentua ancor più il potenziale tragico della vicenda. Anche la lingua si piega. Pur attestandosi su di un livello medio-alto, rinuncia a termini eccessivamente specialistici o ricercati per evitare di sottrarre chiarezza ed efficacia al racconto. In *Violetta* contenuto e immagini parlano da sé. È certo una prosa dal regime linguisticamente sorvegliato ma più leggera del solito, più elastica, in altri termini un po’ più in ombra, probabilmente proprio per dar maggior luce ai personaggi, al senso della storia narrata. D’altronde, Sebastiano Addamo ci abituerà nelle opere successive a strategie contrastive di ogni genere e livello. Già in questo primo lungo racconto si rintraccia quella strategia antitetica che, come un filo rosso, percorrerà *Il giudizio della sera* e tutte le opere successive (in narrativa come in poesia e in saggistica). Riproduciamo un campione dei molti esempi ravvisati in *Violetta*: “La vecchia smilza [...] lo fece entrare in una sala ampia” (p. 14); “[Violetta] sola, stranamente sola,

in un mondo così numeroso” (p. 45); l’abito nero che in don Giulio fa risaltare i capelli bianchi (p. 64); “[Violetta] con tutto il suo amore per le cose della vita, un rospo, un insetto, gli alberi, forse era già morta” (p. 69); “Violetta! Violetta! L’eco rimbalzava fievole e forte” (p. 69); le torce “vaganti nel buio” (p. 70).

La narrazione (condotta in 3^a persona), con una struttura compatta e ritmata, è qua e là interrotta da squarci lirici e da descrizioni paesaggistiche, le quali tendono ora ad alleggerire la tensione ora a sottolineare lo stato d’animo del co-protagonista di Violetta (il giovane medico). Selezioniamo una descrizione fra le più rappresentative: “Ben presto [il medico] si trovò fuori del paese. Nei campi si respirava aria già nuova. Le viti erano ancora brulle e senza foglie, ma il grano era già alto e ben verde che ondeggiava; le spighe appena sbozzate mandavano dai loro fili qualche luce d’oro. Le siepi di rovo ai lati della strada erano due muri fitti e contorti”. (p. 8)

Non è certo un caso che, appena poco oltre l’*incipit*, l’autore scelga di inserire delle siepi di rovo, qualificate peraltro come muri “fitti” e “contorti”, quasi a presagire – è l’interpretazione che l’immagine sembra suggerire – il cammino tortuoso, morale e psicologico, che ben presto il giovane medico percorrerà nel disperato, arduo e vuoto tentativo di salvare Violetta.

Molteplici i messaggi veicolati dal testo. Fra gli altri l’implicito invito a non fermarsi all’apparenza, ad andare oltre la superficie. Un monito che conduce innanzi ad un altro delicato tema, quello esistenziale dell’apparire-essere. Tema impegnativo, affrontato da giganti della letteratura quali Pirandello ed Hesse, ora rivissuto con sensibile lucidità dallo scrittore di Lentini.

In primo piano il conflitto individuo-società qui ampiamente argomentato dalle più varie dinamiche psicologiche e dall'attività e/o inattività dei personaggi. Singolare il comportamento di don Giulio, il quale, incarnando il dogma di una religione che plaude soltanto alla rassegnazione, arriva a giustificare la logica dell'inattività con un relativismo dal sapore pirandelliano, giacché – come egli stesso asserisce – “la verità è difficile”. Né si rimane indifferenti a richiami quali “i bambini possono amare qualunque cosa” oppure “la solitudine può fare amare anche un rospo”, entrambi messi in bocca al giovane dottore il quale, varcata la soglia del facile giudizio, arriva a permeare l'universo di Violetta, a comprenderne i silenzi e le stranezze, la diversità-anormalità che fa scalpore muovendo l'intera vicenda: “Quel piccolo essere dagli occhi azzurri, se ne accorgeva sempre di più, era un centro d'interesse: lei e il suo amico, quel saltellante e schifoso compagno, entravano senza saperlo nella vita di tanta gente ...” (p. 32)

Eppure questo “centro d'interesse” immobilizza le coscienze, pietrifica l'azione, risolvendosi paradossalmente in un radicale e colpevole disinteresse collettivo. Struggente il momento in cui per la prima volta il medico incontra Violetta:

Stava decidendo di riprendere la strada, quando si avvide che ai piedi della bambina stava un grosso rospo, di quelli che si vedono tra le tombe, animali immondi e ripugnanti. Si muoveva lentamente tra l'erba alta, macchie di fango erano rapprese tra le sue squame grigiastre. Lo colse un senso di ribrezzo. Gli sembrò strano che la bambina non si scostasse, voleva chiamarla, avvertirla, ma osservando bene s'accorse che il mostro

era tenuto proprio dalla bambina, per mezzo di una cordicella che gli stringeva il corpo flaccido e sporco.

Per un istante tornarono alla sua mente racconti lugubri della sua infanzia, di bambini selvaggi cresciuti nelle foreste. Ma scacciò subito quel pensiero. Le terre intorno, centimetro per centimetro, erano state cento volte rivoltate dalle mani dell'uomo.

Gli occhi della bambina gli erano sempre addosso. La guardò meglio: portava il collo e le braccia scoperti, scuriti dal sole, aveva i capelli tagliati corti, neri, folti, con attaccato qualche filo d'erba.

– Come ti chiami? – domandò. Desiderava che la bambina dicesse qualcosa, voleva conoscere la sua voce, l'accento della sua lingua. Ma ancora una volta non ebbe risposta.

Senza saper bene perché, stese una mano verso di lei e allora la bambina, inaspettatamente, con uno strattone alla cordicella fece saltellare l'animale verso di lui.

Diede un balzo indietro quasi perdendo l'equilibrio, anche a causa della bicicletta in cui era andato a impigliarsi; ma la bambina non notò il ridicolo della cosa, perché non rise. Soltanto, nei suoi occhi, si accese una luce che pareva di paura e di minaccia. Un attimo. Poi si volse e rapidamente si allontanò, trascinandosi dietro il suo saltellante compagno. (pp. 12-13)

È evidente che un simbolismo etico percorre interamente il brano: il rospo (definito “mostro”) che è allegoria del mondo esterno, i racconti stranamente “lugubri” dell'infanzia (per antonomasia l'età deputata alla spensieratezza), ed ancora l'assenza di sorriso sul volto della bambina. Lo scrittore tocca le corde emozionali del lettore sin dalla prima apparizione

di Violetta. E ad ogni pie' sospinto è possibile ravvisare la morale di questo singolare racconto-fiaba. Lo provano altresì le considerazioni del giovane medico riguardo alla condizione della piccola:

Si rese conto quanto fosse facile fare del male a un essere umano. Davvero, pensò,
che l'uomo ha un grande potere nelle sue mani. (p. 44)
Non è troppo semplice non pensare a niente? affidarsi
agli altri, a quello
che si dice? (p. 48)
Violetta era importante: lo sentiva, lo sapeva. Una vita
è tutta la vita, un
dolore è il dolore. (p. 49)

Ma “ogni armonia – ce lo ricorda [Ezra Pound](#) – viene dalla comunicazione”. La mancanza da parte della fanciulla di una parola parlata genera infatti nel racconto un cortocircuito tra l'individuo e il resto della società e Cesare Pavese afferma che “tutto il problema della vita risiede nel comunicare con gli altri”. In Violetta il pensiero non si traduce in *verbum* declamato, in quella convenzionale forma di comunicazione che tutti si attendono, il più delle volte merce abusata e sovraesposta, ridondante quanto inutile, opulenta e barocca per celare l'infinita povertà morale che si annida nel profondo di ognuno. Pietra di scandalo in quanto espressione anticonformista, la bambina si stacca dalla massa, dal volgo anonimo e indistinto che parla sì una lingua ma incomprensibile per le leggi dell'amore e del rispetto reciproco. Si delinea in tal modo l'alveo dorato di una piccola dea, ieraticamente chiusa nei rituali di un codice decifrabile soltanto da chi non ama

giudicare dalle apparenze, da chi accetta la sana provocazione di una realtà dialettica, tutt'altro che pre-cofenzionata.

Con la sua silenziosa voce da piccola dea, Violetta si auto-incorona divinità primordiale. L'autore ne completa la sagoma ritraendola nel suo amoroso e corrisposto dialogo con i mondi animale e vegetale, facendone cioè – il paragone è quasi d'obbligo – una creatura simile a Victor, il *sauvage* dell'*Aveyron*. Esemplificativa la scena in cui, nel cuore del bosco, si ritrovano insieme la bambina e il suo salvatore:

Camminarono silenziosamente tra gli alberi e i fitti cespugli, che a volte si diradavano, scoprendo dei piccoli spiazz.

– Gli vuoi bene? – le chiese dopo un certo tempo, accennando al punto nel quale si trovava l'animale. Aveva notato che Violetta si rallegrava quando le si parlava del rospo.

La bambina continuò a non rispondere; il suo sguardo, però, rifletteva i suoi pensieri: diceva esattamente che voleva bene all'animale, che solo con lui era felice.

– Si chiama Gigi – gli disse con voce allegra, e aggiunse: – è mio fratello.

– Ma no – cercò di spiegarle – tu sei una bambina. Gli altri bambini possono essere tuoi fratelli.

Scosse il capo. – È mio fratello – ripeté.

Volle ritentare.

Non è come te – le disse – non parla. L'hai udito parlare qualche volta? E poi non cammina come te, come gli altri bambini ...

È mio fratello – insisté Violetta. (pp. 36-37)

Ancora una volta il messaggio sotteso è palese: talvolta c'è più civiltà e più umanità nel regno animale-vegetale che in quello umano. Con Trilussa “conobbi gli uomini e infine amai le bestie”. È quanto accade alla protagonista, che ‘sa’ e ‘vuole’ imbastire un rapporto elettivo con chi è in grado di entrare nella sua interiorità senza giudicarla. La natura e la sua silenziosa contemplazione: doni che solo anime elette sanno apprezzare. Vale per Violetta ciò che solea dire quel fine indagatore che risponde al nome di Charlie Chaplin: “L'animo umano si diletta nel silenzio della natura, che si rivela solo a chi lo cerca”. Certo, per l'intera durata del racconto, il lettore continua egoisticamente a nutrire la speranza di un miracolo che consenta alla piccola eroina di profferire parola, di dare sfogo a tutto ciò che a lungo ha represso. Ma la parola, che è – secondo i dettami di Arthur Schopenhauer – “il più duraturo dei materiali”, è efficace anche quando non pronunciata. Il silenzio è infatti sinonimo di una comunicazione che va ‘ascoltata’, giacché senza un vero ascolto non c'è civiltà, né barlume alcuno di speranza. Ci si interroga tuttavia sul significato di una scelta così radicale. Perché Addamo ripone nel silenzio ogni aspettativa? Perché esso diviene la lente di ingrandimento per decodificare la realtà circostante?

A tali quesiti potrebbe forse rispondere Leopardi, che amava definire l'assenza di rumori e di suoni “il linguaggio di tutte le forti passioni” ovvero dell'amore, dell'ira, della meraviglia, del timore. D'altronde – come ci insegnano molte delle appassionate pagine di Isabel Allende – c'è qualcosa di misterioso e di arcano nel silenzio, una condizione che preesiste alla nascita e sopravvive alla morte, se è vero che l'esistenza, la vita “è puro rumore tra due insondabili silenzi”.

E con i suoi silenzi, il suo “eterno mutismo”, l'infante dea, collocata in una dimensione che tutto può in potenza (come

attestato dall'assenza di coordinate spaziali e temporali), diviene incarnazione ancestrale della solitudine e insieme espressione moderna d'incomunicabilità. Paradigma vibrante di silente sofferenza, Violetta è grido di dolore "sepolto" e "segreto", quel grido lacerante frutto del marchio della discriminazione, della malsana curiosità, dell'indifferenza, dell'emarginazione. Il silenzio incompreso di una piccola dea urla contro il destino dell'uomo, si fa voce che grida nel deserto delle coscienze. Ed è denuncia sociale, efferata protesta, poiché il silenzio è un'arma, la più potente di tutte. Ce lo insegna Gandhi: "il rumore non può imporsi sul rumore. Il silenzio sì". È nel silenzio che si annida tutta la forza delle parole non dette e non scritte, delle verità mai confessate. Una condizione, quella del silenzio, che apparenta Violetta alla figura di Marianna Ucrìa, la "mutola" uscita dalla penna di Dacia Maraini, il cui silenzio è interrotto soltanto una volta nell'arco di una vita intera mediante l'urlo incomprensibile, rivelatore di un passato traumatico. D'altra parte, per dirla con l'Addamo de *Il giudizio della sera*, "una risata o un grido può risvegliare echi da lungo sepolti". Quanto a Violetta, i suoi silenzi sono forse ancor più drammatici, scanditi da mugolii e lunghi lamenti notturni senza soste, dai dialoghi sommessi con il ranocchio Gigi e da due uniche reiterate richieste di aiuto: "Non farmi partire"; "Ti prego, dottore, non farmi partire". Implorazioni, dovute alla paura di essere nuovamente rinchiusa in un collegio o in una clinica, rivolte al giovane medico, suo privilegiato interlocutore, *medium* tra il suo essere e il mondo circostante.

L'eroina di Addamo condivide con la coraggiosa Marianna i limiti di una grave menomazione, quel *gap* di comunicazione che la astraе, distanziandola dagli altri. Se di quest'ultima il lettore conosce alla perfezione le elucubrazioni della mente e i palpiti dell'anima, poiché il suo è un silenzio "carico di

pensieri” (Maraini 2001), di Violetta si possono soltanto immaginare i pensieri, a noi del tutto negati ma tradotti dalle espressioni del volto, ora impaurite, vigili, spaventosamente lucide, ora tenere e trasognate. E dalle espressioni somatiche si possono rilevare anche i cambiamenti, i miglioramenti della sua presunta ‘diversità’:

Violetta aveva imparato a sorridergli, a non temerlo. Lui [il giovane medico] le parlava e sentiva che la bambina capiva e aveva fiducia in lui. Per la prima volta, forse, Violetta provava per un essere umano quello che aveva sentito per un rospo: fiducia, consenso, tranquillità. Bisognava estendere quella fiducia, renderle amico il mondo. Ma non era facile. Come poteva? La chiamavano strega, in paese evitavano che gli altri bambini le si avvicinassero. Come poteva salvarsi? (p. 43)

Dal profondo, assoluto e apparentemente sterile silenzio Marianna ha saputo trarre forza e ricchezza, percorrendo fino in fondo la sua via. Non può dirsi lo stesso di Violetta che arriva invece al gesto estremo, e altamente simbolico, del suicidio. Un gesto il cui significato è atrocemente sottolineato dal conseguente delitto fisico del suo rospo, un essere ormai morto sul piano morale e spirituale:

C’era un gruppo d’uomini che la guardarono in silenzio.
[Il medico] la scostò senza una parola. Se la caricò sulle braccia, le gambe esili le dondolarono, quietamente. Pesava così poco, era così leggera. Si avviarono.
D’un tratto uno degli uomini disse: - Oh, c’è il rospo.
Era il rospo.

Si fermò, lo guardò. Violetta se l'era portato appresso.
– Tirategli – disse.
Lo guardarono, senza capire.
– Tirategli – ripeté. – Uccidetelo.
Non si muovevano.
– Uccidetelo, non capite? – gridò.
Allora uno, timidamente, tolse una pietra e la scagliò
sull'animale.
Poi fu facile agli altri. (p. 71)

La protagonista del racconto addamiano s'apparenta per molti versi con la figlia della mutola creata dalla Maraini. In pieno Settecento siciliano, inserita in un contesto ancora refrattario ai cambiamenti sociali e alla malìa del progresso, Marianna ha già combattuto la sua battaglia. Una lotta femminista, seppure avversata dal perpetuo stato di subalternità e di emarginazione in cui è relegata la donna, vessata dagli appetiti sessuali maschili, dalle fatiche giornaliere procurate dalle angustie e dai figli, dalla difficile convivenza con il dio dell'ubbidienza. Ma quello di Marianna si rivela altresì come un combattimento ideologico-culturale: caso raro di una donna che impugna la penna come arma di rivendicazione in un frangente storico dominato prepotentemente dall'analfabetismo. Marianna è dunque il secolo bambino ormai alle porte, che nasce, cresce, si sviluppa. Tesa alla novità, al progresso e all'azione, la sete di rinnovamento espressa dal personaggio marainiano non è uguale a quella che travaglia nascostamente il racconto addamiano. Pur scandita da convenzioni e codici millenari, la società di Violetta ha raggiunto talune conquiste (soprattutto in campo femminile), pertanto la piccola dea non deve rivendicare se non l'ottusità e la meschinità del mondo, vive e irrisolte oggi più di ieri. L'incapacità di 'leggere' al di là

delle apparenze e l'impotenza di rendere bello, giusto e sano ciò che abusivamente è considerato arbitrario rendono ancor più sottili e raffinati i giochi di metafore e allusioni intorno alla menomazione, a quegli *handicap* invisibili che limitano e ottenebrano l'uomo, la sua mente, il suo cuore. Perché l'invalidità più grave non è la sordità delle orecchie, l'assenza di suono della bocca o la cecità degli occhi, bensì le lesioni di un sistema umano malato, bacato sin dal midollo spinale, impossibilitato a reggersi e a volare con ali appesantite dall'indifferenza e dall'ipocrisia.

Tutto ciò, come in un oracolo, sembrano rivelare gli occhi di Violetta, piccola sfinge enigmatica che, con il suicidio, a differenza di Marianna, non cresce, non si sviluppa, per fermare cristallizzandola tutta un'epoca.

A fare da corona alla protagonista il brulichio di personaggi il cui atteggiarsi ci richiama alla memoria il pensiero di Nicholas Sparks: "Troppe persone sembrano convinte che il silenzio sia un vuoto da riempire ad ogni costo". E – aggiungiamo noi – troppe persone pensano che il silenzio sia una condizione improduttiva. Ma, nel racconto dello scrittore filosofo di Lentini, che potrebbe anche essere collocato tra i più desolanti della letteratura italiana del Novecento, interviene quella sottesa rischiaratrice speranza che si cela proprio nel silenzio. Da esso infatti – prendendo in prestito le parole di Lalla Romano – può rinascere l'"attesa" per un mondo migliore e dunque il vero "appagamento". Chissà se, sbizzando la figura della sua Violetta, dea silente dell'incomunicabilità, l'autore non abbia ripensato ai versi di Edgar Lee Master:

C'è il silenzio di un grande odio
e il silenzio di un grande amore

e il silenzio di una profonda pace dell'anima
c'è il silenzio degli dei che si capiscono senza
linguaggio
c'è il silenzio della sconfitta
e il silenzio di coloro che sono ingiustamente puniti
e il silenzio del morente la cui mano stringe
subitamente la vostra
c'è il silenzio che interviene tra il marito e la moglie
c'è il silenzio dei falliti
il vasto silenzio che copre le nazioni disfatte e i
condottieri vinti
c'è il silenzio di Lincoln che pensa alla povertà della
sua giovinezza
e il silenzio di Napoleone dopo Waterloo
e il silenzio di Giovanna D'Arco
che dice fra le fiamme Gesù benedetto
e c'è il silenzio dei morti.

Il silenzio dei morti come Violetta. Ma la valenza morale dell'opera è altresì confermata dalla struttura retorica che l'attraversa. Gli interrogativi, infatti, si rincorrono con ritmo incalzante: "Come possiamo chiamare speranza una simile speranza?" (p. 64); "che mondo è quello che non sa difendere una minuscola creatura di dieci anni?" (p. 64).

C'è più di una ragione perché il lettore del Terzo Millennio rilegga *Violetta*. Ragioni legate all'intrinseca bellezza del testo ma anche al potenziale d'attualità. In una società come la nostra, che plaude al cambiamento e alla diversità, *Violetta* è ancora in grado di dire molto. A farne oggetto d'interesse bastano il rilievo dato al tema dell'incomunicabilità, l'attenzione riservata al mondo dei 'diversi' e l'accusa rivolta ad una società fatalista, rassegnata, ancor oggi tristemente

conformista e omertosa, capace solo di fare della diversità una colpa piuttosto che un grimaldello per entrare in dimensioni 'altre' di solidarietà e di arricchimento reciproco. E il fatto che l'autore abbia lasciato la sua opera in balia di una datazione vaga, indefinita, non è forse un caso, quasi a rimarcare la ripetitività e la persistenza di fatti, pensieri e personaggi in ogni epoca dell'esistenza umana. Ciò concorre alla messa a fuoco di una piaga che, in tal modo, diviene universale e a-temporale.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- Addamo, S., *Vittorini e la narrativa siciliana contemporanea*, Roma-Caltanissetta, S. Sciascia Editore, 1962.
- , *Violetta*, Milano, Mondadori, 1963 (2^a ed. arricchita con altri racconti, Catania, Tringale, 1987).
- , *Il giudizio della sera*, Milano, Garzanti, 1974 (ristampa a cura di S. Zappulla Muscará, Milano, Bompiani, 2008).
- , *I chierici traditi*, Catania, Pellicano Libri, 1978.
- , *I Mandarinini calvi*, Milano, Scheiwiller, 1978.
- , *Un uomo fidato*, Milano, Garzanti, 1978.
- , *Le abitudini e l'assenza*, Palermo, Sellerio, 1982.
- , *Il bel verbale*, Milano, Scheiwiller, 1984.
- , *Palinsesti borghesi*, Milano, Scheiwiller, 1987.
- , *Il vecchio e i palloni*, Amalfi, I Quaderni del Torchio a Mano, 1989.
- , *Oltre le figure*, Palermo, Sellerio, 1989.
- , *Piccoli dei*, Valverde (Catania), Il Girasole, 1994.
- , *Alternative di memoria (poesie 1975-1983)*, Milano, Scheiwiller, 1995.
- , *Non si fa mai giorno*, Palermo, Sellerio, 1995.
- Alvaro, C., *Gente in Aspromonte*, Milano, Garzanti, 2000.
- Di Grado, A., *Un mito adulto*, in AA.VV., *La figura e l'opera di Sebastiano Addamo*, Atti del Convegno di Studio (Lentini, 21 dicembre 2000), Carlentini, A. Parisi Editore, 2003.
- Fiore, T., *Un popolo di formiche*, Bari, Palomar, 2005.
- Gallo, N., *Scritti letterari*, a cura di O. Cecchi - C. Garboli - G.C. Roscioni, Milano, Il Polifilo, 1975.
- Jovine, F., *Le terre del Sacramento*, Torino, Einaudi, 2007.
- Levi, C., *Cristo si è fermato ad Eboli*, Roma, Newton & Compton, 2010.

Lunetta, M., “Il sacrificio inutile della piccola Violetta”, *Paese Sera*, Roma, 24 maggio 1963.

Maraini, D., *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano, Rizzoli, 1990.

---, intervista, *Italialibri*, Milano, 12 settembre 2001.

Regazzoni, E., “A colloquio con Sebastiano Addamo, autore del romanzo «Un uomo fidato». «Io, scrittore d’insuccesso»”, *la Repubblica*, Roma, 30 aprile 1978.

Sanfilippo, M.V., “Sicilianità e Internazionalità nella figura e nell’opera di Sebastiano Addamo”, *Agorà*, Catania, gennaio-marzo 2012.

Scotellaro, R., *L’uva puttanella. Contadini del Sud*, Bari, Laterza, 2009.

Silone, I., *Fontamara*, Roma, Newton & Compton, 2010.

MARIA CARTA FRA MUSICA E PAROLE

*Alessandra Sanna
Universidad de Granada*

Maria Carta è stata un'artista estremamente versatile che ha dimostrato straordinarie capacità non solo nel canto, sicuramente la sua attività principale, ma anche in altri campi.

Nata a Siligo (piccolo comune in provincia di Sassari) nel 1934 e morta prematuramente a Roma nel 1994, inizia la sua carriera di interprete di canto tradizionale con l'incisione dell'LP *Paradiso in re*, a cui seguono altri numerosi dischi che in breve tempo la portano al successo nazionale ed internazionale.

Partecipa a diversi progetti cinematografici e teatrali, collaborando con registi del calibro di Zeffirelli e Scaparro.

All'intensa attività artistica affianca quella politica, per qualche anno ricopre l'incarico di consigliere comunale a Roma e di docente, tenendo un corso integrativo dell'insegnamento di Antropologia culturale all'Università di Bologna.

Nel 1975 pubblica *Canto rituale*, una raccolta di poesie che sta alla base della sua parabola artistico-musicale.

Le sue indimenticabili interpretazioni di gosos, muttos, canti gregoriani e ninna nanne hanno reso possibile che Maria Carta sia unanimemente riconosciuta come l'ambasciatrice della Sardegna nel mondo.

Tuttavia non molti conoscono il lavoro di ricerca, di recupero, e di rielaborazione della cultura popolare sarda che ha svolto per anni la cantante di Siligo.

Alla vera e propria ricerca sul campo, operata direttamente in tutta l'isola, Maria Carta affianca lo studio della musica di

matrice orale nella prestigiosa Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, città nella quale si trasferisce nel 1958.

Il risultato di questo duplice percorso di analisi è sorprendente: riporta alla luce un numero importante di materiali che per anni, addirittura secoli, aspettavano di essere riscoperti e rischiavano di essere perduti per sempre. Con rigore filologico riordina e rielabora in maniera personalissima parte del patrimonio musicale sardo inglobandolo nel suo repertorio e diventando così una delle migliori interpreti del canto sardo.

Colonne portanti della solida struttura musicale costruita da Maria Carta nel tempo sono dunque la memoria e la tradizione plasmate attraverso la sua spiccata sensibilità artistica.

CANTO RITUALE

Canto rituale nasce dall'esigenza dell'artista di mettere in versi storie di vita quotidiana a lei familiari delle quali, in alcuni casi, è stata anche protagonista. Nonostante i 98 testi che compongono il volume presentino evidenti diversità strutturali, *Canto rituale* sprigiona una evidente unitarietà: ai personaggi che prendono vita in quello che è stato definito un vero e proprio "poema corale", Maria Carta affida il compito di raccontare gli aspetti più drammatici e dolorosi della Sardegna.

L'autrice conferisce un'identità a uomini, donne e bambini cancellati dal tempo che rivivono attraverso la loro nuova dimensione di "ombre" rievocate una ad una come per magia. Queste "presenze" esigono di essere ascoltate e si fanno straordinariamente reali proprio come reale è il mondo che portano con sé: la civiltà a cui appartengono è fatta di grandi

squilibri sociali, di povertà e sofferenza nella quale tuttavia resiste l'aspirazione alla felicità che rende questa raccolta la celebrazione della vita e non della morte, come si sarebbe portati a pensare.

Canto rituale non è un “esperimento” isolato: ritroviamo la ricerca del sodalizio di musica e parole nell'album *Umbras* del 1978 nel quale Maria Carta canta le poesie di alcuni autori sardi del settecento e ottocento adattate e rivedute per una dimensione vocale e per la realizzazione discografica.

I PROTAGONISTI

In un'intervista Maria Carta affermava: “Ho voluto rappresentare la vita comunitaria della nostra civiltà sarda, una vita comunitaria che esisteva e che adesso si sta frantumando (...) Ho sentito l'impulso di far comprendere a fondo agli altri il mondo sardo. Credo sia cominciato così il mio far poesia” (Del Rio 1975:32).

Cantorituale è un'opera singolare di difficile classificazione: è l'elaborazione spontanea e non sempre ordinata di pensieri, sentimenti, riflessioni, esperienze personali e addirittura sogni della cantante silighese. Si potrebbe considerare una sorta di diario nel quale Maria Carta cede il protagonismo alla storia della sua terra, frammentata nei diversi drammi dei singoli protagonisti: pastori, contadini, banditi, uomini donne e bambini si presentano e raccontano la loro sofferenza con parole semplici ma cariche di significato.

La scelta dell'italiano a discapito del sardo è un'ulteriore conferma della sua volontà di arrivare ad un pubblico più vasto che possa scoprire un mondo che rifiuta di far vedere agli altri la propria anima, un mondo chiuso in sé stesso e in un silenzio secolare. Il sardo tuttavia non scompare ma è spesso l'elemento

che impreziosisce i componimenti e che dona veridicità alle storie.

Ogni testo ha per titolo un nome ed un cognome perché come precisava: “Ogni poesia ha una vita, perché è vera. Allora, se scrivo poesie che parlano di uomini, è giusto dar loro il nome di un uomo, perché attraverso il nome si scopre personalizzata la sua sofferenza, la sua umanità” (Del Rio 1975:32).

La caratteristica più evidente di questo libro è invece come il singolo diventa pluralità, come la storia di ognuno sia legata a quella dell'altro diventando una sorta di piccolo ma imprescindibile pezzo per terminare un grande puzzle. I personaggi avanzano dapprima con la loro personale tragedia, con i loro sentimenti individuali per poi andare a far parte di un unico progetto narrativo nel quale viene rappresentata con una visione globale la storia di un'intera comunità.

Da bambina m'alzavo prima dell'alba sentivo qualcuno presso il camino che moveva la cenere. Ma non c'era nessuno. Uscivo con la cesta dei panni in testa, facevo il viottolo a piedi per andare al fiume ai lastroni di pietra. Nel buio sentivo echi di passi: erano loro, le ombre m'accompagnavano dal mondo del passato. Allora cantavo a voce delirante. Ombre, quante volte veniste fra sassi e rovi a sentire il delirio perduto a correre dietro al viso infocato di bambina voi che sapete la magia di chi nasce col cuore che varca la soglia. Ombre, quando l'attesa intollerabile vi raduna calate giù al profumo delle stagioni ai pensieri rinnovati dell'innocenza voi correte al canto delle favole antiche passi per noi di spavento ma voi siete pallide senza furore di sensi. Ombre fuggite dai monti lontanissime delle madri, ove state quiete in albe fantastiche voi veniste a me nella notte perché

lo spavento a me levasse dal fondo un urlo contro il dolore del mondo. Quando entravo coi piedi nel fiume voi svanivate nell'alba restava il canto disperato (Carta 1975: 13-14)

Questo è il testo che apre la raccolta ed è l'unico che non possiede un'identità: protagonista è proprio l'autrice che descrive il suo primo incontro con le "ombre", il momento cruciale nel quale le viene affidato il compito di raccontare le loro vite.

Echi autobiografici ritornano in altri componimenti ma sono sempre solo sussurrati: "A otto anni sognavo le scarpe: avevo i geloni andavo a giornata con le raccogliatrici. Frustavo gli alberi le olive grandinavano a terra io con la mano piccola andavo lesta come una gallina affamata" (Carta 1975: 27). In Tonina Carta (nome della sorella maggiore della cantante di Siligo) c'è un altro richiamo all'infanzia:

Canto ancora questa vecchia canzone che mio padre cantava e gli ridevano gli occhi. Sento nella memoria la sua voce nei campi di sole nelle notti gelate tornava cantando mi scaldava il cuore. Eravamo poveri. A gennaio la miseria implorava nel vento. E mio padre non sapeva come farci vivere. Il giorno del santo strappò la spada del santo la levò in alto e mandò un urlo terribile. Padre, quante volte ti vedo nei sogni. Stai sempre a un bivio e mi mostri la strada. (Carta 1975: 23).

L'artista riserva uno spazio privilegiato al mondo dell'infanzia, spesso sinonimo di purezza ed innocenza: "Il nostro povero mondo viveva la poesia del bambino che correva le strade messaggero del bisogno e quando varcava la

soglia ogni gesto brutale spariva: nessuno di noi doveva sapere di furti e menzogne né che esiste l'odio e la morte" (Carta 1975:17).

Bambini costretti a diventare grandi prima del tempo sono Mattia Boeddu "L'ho portato all'ovile, ha solo otto anni, ma è svelto taglia la legna porta l'acqua guarda le bestie" (Carta 1975: 35) e Nicola Cherchi "Era a scuola il bambino più intelligente rispondeva pronto con gli occhi vivaci. Una sera mi disse: domani verrà da lei mio padre vuole che vado a guardare le bestie" (Carta 1975:43) entrambi diventano pastori ancor prima di imparare a giocare e ad entrambi tocca una fine tragica.

La vita della miniera è raccontata da Nicola Viridis "Faccio il minatore di testa con l'abbattitore elettrico buco la parete la polvere mi buca i polmoni, lavoro squassato di colpi: mi strappo la benda e canto: catene d'oro te mansueta tengo in su coro" (Carta 1975: 104).

L'emigrazione invece è la scelta obbligata del padre di Maria Desole che a Sidney "dorme su un letto di terrore" (Carta 1975: 90) o di Efiso Concas che perde la vita in una fabbrica belga e vaga senza pace nel paese natio "Cerco la mia casa in un meandro di vicoli mi corre incontro un ragazzo: mi porge il vecchio passaporto e la valigia dove portavo le fonti gelate dei boschi i piedi scalzi dell'infanzia i giorni di fame e lo spavento totale" (Carta 1975:24).

La natura sarda rigogliosa e spesso spietata è la perfetta cornice delle storie e Maria Carta la descrive con immagini intense: "Esalgo con le bestie verso i pascoli verdi della solitudine. Fiori selvaggi efedre corbezzoli in questo Supramonte ontani e licheni dorati come all'origine del mondo rocce scolpite dal vento e sotto i piedi fessure abissi spaventevoli dove l'acqua scorre con fragore" (Carta 1975: 49).

Quella di Fidela Stochino e Costasciu Saiu è una storia d'amore che si sviluppa attraverso più componimenti e che mostra la dura vita del pastore, isolato per giorni sui monti e costretto a dover sopportare l'umiliazione di perdere la sua amata che gli preferisce il figlio del suo ricco padrone: "Nella grotta giace Costasciu coi tacchi da pastore consumati la mano delicata che ha munto le bestie in viso inseguito da anni fantastici d'amore qui nessuno mai lo vedrà" (Carta 1975: 85).

La figura del bandito viene presentata da Mattia Madau: "Quando vado per queste montagne sento tutto l'universo e solo come una fiera intendo un'alenu anzenu sento un soffio oscuro salgo e trovo in alto su mistériu 'e totu sono nudo col mio sangue cerco dio ma agatu solu sa libertade ma trovo solo la libertà" (Carta 1975:110) .

Altre e tante scene di vita quotidiana sono ritratte in questa raccolta dove tuttavia si ha l'impressione che la dimensione predominante sia quella del sogno o di una realtà altra, parallela, nella quale il delirio e le figure "deliranti" non possano esistere se non mediate dalla presenza della voce narrante dell'autrice. "Nel nostro mondo senza bellezza noi eravamo belli solo nell'infanzia corsetto e fazzoletto erano la veste antica che ci faceva entrare nel rito del ballo. Su ballu era magia. Su ballu girava, delirava" (Carta 1975: 30).

La musica, soprattutto sotto forma di canto ritorna costantemente e accompagna diversi testi: "Il bimbo era fatto ninnare e "chiamato" a ballare. Sa mama cantava duru duru durundana dondolava Lucia bella bella piccolina ti farò la gonnellina ti farò il corsetto il rosso fazzoletto. Lucia pitzinna creatura ballando rideva" (Carta 1975: 30). "Quando Costasciu cala in paese Fidela canta sa Nuoresa: la vita mia si veste di pianto e d'agonia" (Carta 1975: 71).

“Torna fra la gente nel ballu dilliriende tutti gridano:
Canta Fidela! Lei canta i mutos a boghe pagana: Unu fiore
d’oro appendo sul letto se m’apri il petto mi leggi in su coro
(Carta 1975: 75).

Molte sono poesie che sembrano cantate e che portano
con sé la magia di una dolorosa melodia ancestrale come ad
esempio quella intitolata Elia Piras nella quale Maria Carta ci
presenta la misteriosa quanto antica figura della “attitadora”:

La bara entrò nel paese nero di gente. La campana
batteva gli uomini calavano i berretti le donne con le
radici secche delle mani si segnavano. Poi s’udì soltanto
lo scalpaccio chiodato dei pastori salivano il morto in
casa. Misero Jorgi dentro fra i ceri accesi su piatti di
ferro. Le donne fecero cerchio attorno alla bara. Mia
madre s’alzò fissava la bara. E la sua voce urlò l’atitu di
morte: mi è mancato il sole, me l’hanno spento non vedo
il tuo sorriso non udrò il tuo passo all’alba abbandonare
la casa ora dormi senza fine figlio dell’anima mia! Oh
morte selvaggia hai reciso il fiore della nostra casa è
caduta la quercia l’albero della mia giovinezza l’albero
amico e forte figlio dell’anima mia (Carta 1975: 174).

A Maria Carta si deve riconoscere il merito di essere stata
una protagonista del processo di preservazione del patrimonio
sonoro sardo. Le esperienze personali, interiorizzate sin
dall’infanzia rivivono mediate dalla sua fine sensibilità artistica
e acquistano quell’universalità che le rende immortali.

Nel 2002 è stata costituita una fondazione che porta
il suo nome, che non si limita a mantenere vivo il ricordo
della cantante ma diffonde e valorizza il patrimonio artistico
e musicale della Sardegna, con l’intenzione di proseguire il

progetto di salvaguardia della cultura sarda del quale Maria Carta è stata sempre un'instancabile promotrice.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- Carta, M., *Canto rituale*, Roma, Coines Edizioni, 1976.
- , *Canto rituale*, Sassari, Editoriale La Nuova Sardegna S.p.a., 2006.
- Crovi, R., “Il poema antropologico di Maria Carta”, *Canto rituale*, Roma, Coines, 1976, pp. 5-9.
- Del Rio, M., “Memoria e poesia”, *L’Unione Sarda*, 269, 1975, p. 32.
- Freni, M., “Solitudini parallele”, *La fiera letteraria*, 11/01, 1976, p. 23.
- Mita, A., “Il gregoriano dopo il folk per celebrare la sua terra”, *Il Giornale d’Italia*, 26/03, 1976, p. 12.
- Pillonca, P., “L’ombra delle madri in un canto rituale al di là di ogni tempo”, *La Nuova Sardegna*, 29/04, 2006, p. 35.
- Pitzorno, B., “Aveva sempre una canzone in bocca. Ricordo di Maria Carta”, *Insularità. Percorsi del femminile in Sardegna*, Sassari, Comune di Sassari, 1996, pp. 127-130.
- Satta, M. M., “Maria Carta e la tradizione del canto popolare”, *Siligo, Storia e Società*, Sassari, EDES, 2003, pp. 193-195.
- “L’amara Sardegna di Maria Carta dai canti popolari alle sue poesie”, *Gazzetta del Popolo*, 16/02, 1972, p. 3.
- Tuveri, M., “Maria Carta e Umm Kaltum: il canto meridiano”, *Voci dal Mediterraneo. Riflessi d’Oriente*, Roma, Aracne, 2009, pp. 26-27.

PEDRO ALMODÓVAR: MUSE DALLA MOVIDA

Marianna Stucchi
UNED

Già nei suoi primi lavori d'esordio il regista spagnolo Pedro Almodóvar mise in luce come le donne fossero per lui principale fonte d'ispirazione e creazione artistica, viste al contempo come motivo di riflessione sul mondo.

Parlare di donne significa per lui rivolgersi a muse ispiratrici.

I suoi primi film volgono lo sguardo verso l'universo femminile e i suoi mille risvolti, dal più surreale al più realista.

Il primo periodo del cinema almodovariano, spesso definito anche "postmoderno" (che sarà in contrapposizione con il successivo periodo chiamato "contemporaneo" in cui rientreranno film del calibro di "Todo sobre mi madre", "Hable con ella"...), è ispirato alla "movida" madrilenia degli anni 70, una sorta di movimento spontaneo di creazione, nato in ambito underground.

I film che rappresentano l'avvicinamento almodovariano allo studio di questa tendenza sono "Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio" ("Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón"), "Labirinto di passioni" ("Laberinto de pasiones"), "L'indiscreto fascino del peccato" ("Entre tinieblas") e "Cosa ho fatto io per meritare questo?" ("¿Qué he hecho yo para merecer esto?").

Attraverso l'analisi delle donne presenti in questi primi quattro lungometraggi inizieremo a intravedere il ruolo centrale che queste hanno nell'immaginario del regista mancego.

1. CENNI BIBLIOGRAFICI E TEMI SCOTTANTI

Come per la maggior parte dei grandi artisti la vita di Almodóvar non è nettamente divisibile dalla sua creazione artistica: i luoghi, le persone, il periodo, in cui ha vissuto e lavorato prima di diventare il grande regista che tutti conosciamo, hanno segnato profondamente il suo essere.

Nato a Calzada de Calatrava (provincia di Ciudad Real) nella Mancia, il 24 settembre 1949, ancora bambino si trasferisce con la famiglia a Cáceres dove frequenta il liceo presso un collegio salesiano (anche l'aspetto religioso sarà, con diverse e audaci varianti, fortemente presente in molti suoi lavori). Finiti gli studi, va a vivere a Madrid dove lavora come impiegato nella Compagnia Nazionale dei Telefoni, ma i suoi interessi artistici lo spingono presto a scrivere sceneggiature per fumetti e a pubblicare racconti su riviste underground quali "Star"¹, "El Víbora"² e "Vibraciones"³.

Già questi primi cambiamenti saranno presenti nella sua opera: da un lato la capitale spagnola, città sfondo-protagonista dei suoi film, dall'altro il lavoro per la compagnia telefonica del quale troveremo una importante citazione nel suo primo grande successo "Donne sull'orlo di una crisi di nervi" dove i destini amorosi e i fatti quotidiani saranno intrecciati sul nastro di una segreteria telefonica.

Dopo un breve soggiorno londinese ritorna a Madrid e inizia ad avvicinarsi al cinema realizzando con una

1) "Star", rivista indipendente di storie, contro-culturali pubblicata a Barcellona da *Producciones Editoriales*, dal 1947 al 1980.

2) "El Víbora", mensile di storie, spagnola, edita da *La Cúpola*, dal 1979 al 2005.

3) "Vibraciones", rivista musicale spagnola per eccellenza alla fine degli anni Settanta.

cinepresa Super8 alcuni contrometraggi muti a basso costo per i quali improvviserà lui stesso la colonna sonora durante le presentazioni. Sarà anche attore per la compagnia “Los Goliardos”⁴ dove conoscerà Carmen Maura che interpreterà, insieme allo stesso Almodóvar, il primo lungometraggio, sempre in Super8 del regista mancego, “Folle...Folle...Fólleme... Tim” (1978).

Senza rinunciare alla passione per la scrittura, pubblica un romanzo breve, un fotoromanzo porno e continua a collaborare con i più grandi giornali, periodici e riviste come “El País”, “Diario 16” e “La luna de Madrid”, dove immortalava le memorie di un personaggio femminile di sua creazione, Pathy Diphusa, stella di fotoromanzi porno. Indubbiamente sembra conoscere bene le donne. Anche quando sarà diventato, dopo Luis Buñuel e Carlos Saura, il regista spagnolo più celebre e stimato, mostrerà di prediligere l’universo femminile forse perchè, come lui stesso dichiara, “per me l’origine della finzione, del teatro, dello spettacolo è vedere più di due donne che stanno parlando. Questo è lo spettacolo”⁵.

Dunque fin dalle origini, prima ancora di diventare famoso, aveva già le idee molto chiare su chi volgere il proprio occhio da artista e le sue analisi di quello che è per lui il mondo umano da scoprire e svelare, interpretare e mostrare.

Nella sua lunga, e ancora molto attiva, carriera registica fonderà insieme col fratello Augustín la casa di produzione El Deseo con cui potrà realizzare il suo cinema in totale

4) “Los Goliardos”, 1964-1974, uno dei gruppi teatrali più importanti in Spagna del XX secolo. La loro fortuna fu scoprire un nuovo paradigma di creazione artistica con il quale superare l’anchilosato meccanismo del teatro commerciale degli anni Sessanta e allo stesso tempo mantenere un forte compromesso con i valori contemporanei che ancora la dittatura franchista stava inculcando.

5) Da un’intervista sul sito Reppubblica.it .

autonomia. Ricevette anche diversi premi tra cui un César come Miglior Film Straniero con “Tacchi a spillo” (1991), un Nastro d’Argento per “Carne Tremula” (1997) e un Oscar come Miglior Film Straniero per “Tutto su mia madre” (1999) e uno come Miglior Sceneggiatura Originale con “Parla con lei” (2002). Ancora non è riuscito a vincere il Festival di Cannes, per il quale è stato presidente di giuria e dove ogni volta partecipa coi i suoi nuovi film. Nel 2006, sulla Croisette, ha vinto con “Volver” il premio per la migliore sceneggiatura e quello assegnato allo splendido cast al femminile del film. Nel 2009 ancora a Cannes ha presentato il film “Los abrazos rotos” che però non ha convinto in nessun modo la giuria. La carriera almodovariana è in continua ascesa, basti pensare che con l’ultimo suo lungometraggio “La pelle che abito” (2011) ha già vinto quattro premi Goya.

Sin dagli esordi il cinema almodovariano è contrassegnato da un forte eros che si concretizza in visioni molto penetranti e cariche di pulsioni, seguendo il cambiamento del nostro mondo morale e sentimentale.

“Un fiume dal percorso spesso oscuro, ma misteriosamente collegato con le vicende della contemporaneità”⁶.

Nonostante il cambiamento e l’evolversi della poetica almodovariana nel corso della sua carriera artistica, il regista iberico è riuscito, rimanendo in linea di massima fedele ai propri temi, a portare all’attenzione del pubblico internazionale il proprio personalissimo e coloratissimo universo creativo.

Eros e corpo, desiderio e relazioni umane attraversano tutta la sua opera artistica intrattenendo al contempo una importantissima relazione con il tempo storico. Ed è proprio questo profondo legame con la modernità che rende ancora

6) Minesso B., Rizzoni G., *Il cinema di Pedro Almodóvar*, Marsilio Editore, Venezia, 2010, p.9.

più interessanti e realistici i suoi personaggi, in particolare quelli femminili, a cui affida sempre ruoli emblematici o caratteristici.

Il mio paese, l'Italia, ha inventato, con il cinema neorealista del dopoguerra, proprio un medium visivo universale in grado di raccontare il passaggio alla condizione moderna. Almodóvar, a suo modo, prosegue questo filone di "realismo" trasportandolo in una Spagna post-franchista e, in seguito, in una più marcatamente contemporanea.

La sua carriera artistica inizia puntando lo sguardo su una Madrid (che, come vedremo sarà anch'essa musa ispiratrice in quasi tutti i suoi film) libertaria e gaudente della cosiddetta "movida". Ci troviamo appunto nel periodo immediatamente successivo alla fine del franchismo, in un momento di transizione verso la democrazia.

In linea con questa visione della movida madrileña, nei suoi primi film Almodóvar ci presenta, con tinte molto forti, personaggi decisamente diversi e antitetici rispetto ai canoni borghesi del tempo, tra cui prostitute, tossicomani, transessuali... È il mondo alla rovescia, il mondo di cui l'arte raramente vuole parlare e trova il coraggio per farlo. Il nostro regista scopre invece un suo personalissimo modo per presentarci questi particolari aspetti della vita spagnola a lui contemporanea (e post-moderna!) lasciandosi guidare in special modo dalle donne: i personaggi femminili che rappresenta, sin dagli esordi sono emblemi del suo modo di vedere il mondo. Le donne rappresentano l'immaginario del regista nel loro rapporto, a volte distorto, con la realtà.

Due sono le figure femminili protagoniste che maggiormente simbolizzano l'opera almodovariana del primo periodo: da un lato troviamo l'attrice madrileña Carmen

Maura⁷, presente in quasi tutti i suoi primi film e, dall'altro lato, incontriamo nientemeno che la capitale spagnola Madrid che, in diversi film, assume un vero e proprio ruolo da protagonista.

2. PEDRO E LE DONNE

Ma prima di analizzare le sue prime muse ispiratrici, Carmen Maura e Madrid appunto, cerchiamo di scoprire da dove nasca questa ammirazione quasi reverenziale nei confronti delle donne.

Abbiamo visto come queste rivestano un ruolo da grandi protagoniste nelle sue pellicole, ma da dove arriva questa influenza femminile e qual è il ruolo fondamentale della donna nei suoi film?

Già i primi anni della sua vita li visse circondato da donne e, da sempre, sviluppò una relazione speciale con tutte loro. Risulta chiaro come questo fatto non solo abbia influito nella sua vita, ma anche nella sua filmografia. Forse è proprio questa la spiegazione per la quale Almodóvar ha sempre dato un grande protagonismo alle attrici nei suoi film.

È risaputo che ci sono veramente pochi direttori cinematografici in Spagna che capiscano come realmente si senta una donna in qualunque circostanza ed è forse proprio per questo che guardando un film di Pedro ci sentiamo totalmente identificate. Le attrici che lavorano con lui acquisiscono un enorme prestigio dopo averci lavorato insieme e questo permette che il regista sia il più richiesto dalla maggioranza delle attrici. Da questo nacque alcuni anni fa l'appellativo "Chica Almodóvar" tanto che molte attrici ancora bramano

7) Carmen Maura, Madrid 15 settembre 1945.

essere incluse in questo motto, al punto che Joaquín Sabina⁸ scrisse e interpretò una canzone intitolata “Yo quiero ser una Chica Almodóvar”, nella quale descrisse alla perfezione ciò che significava essere inclusa sotto questa denominazione.

Tra le donne che maggiormente emergono per il loro lavoro con il direttore mancego sono annoverate, naturalmente Carmen Maura, che interpretò con lui sette pellicole e, a parte alcuni problemi, fu senza dubbio una delle sue muse, Rossy de Palma⁹, che lavorò con Pedro per ben quattro film, Victoria Abril¹⁰, un'altra delle sue muse che interpretò diversi suoi lungometraggi, Bibi Andersen¹¹, Cecilia Roth¹², Penélope Cruz¹³ (l'ultima sua vera e grande musa ispiratrice consacrata con la magistrale interpretazione di “Volver”), Marisa Paredes¹⁴, Antonia San Juan... Possiamo notare come i profili di queste donne siano totalmente differenti però Pedro Almodóvar ha saputo prendere e far emergere il meglio di ciascuna di loro in modo divino. Queste attrici, grazie al loro lavoro con il

8) Joaquín Ramón Martínez Sabina (Úbeda, Jaén 12 febbraio 1949), cantautore e poeta spagnolo. I primi versi della canzone in questione, molto divertente ma anche realistica recitano “Yo quiero ser una chica almodovar/como la Maura como Victoria Abril,/un poco lista, un poquitin boba,/ir con Madonna en una limousine,/yo quiero ser una Chica Almodovar/como Bibi, como Miguel Bose,/pasar de todo y no pasar de moda,/bailar contigo el ultimo cuple.”

9) Rosa Elena García Echave (Palma de Mallorca, 16 settembre 1964), attrice e, saltuariamente cantante e modella per Jean-Paul Gaultier.

10) Victoria Mérida Rojas (Madrid, 4 luglio 1959), attrice e cantante.

11) Bibiana Fernández (Tánger, 13 febbraio 1954), il suo nome reale era Manuel Fernández Chica, nell'età adulta iniziò la sua trasformazione come donna transessuale e col tempo, e varie operazioni, si adeguò al sesso femminile.

12) Cecilia Edith Rotenberg Rot (Buenos Aires, 8 agosto 1956), attrice argentina, vincitrice di due premi Goya e un Premio del Cinema Europeo.

13) Penélope Cruz Sánchez (Alcobendas, Madrid 28 aprile 1974), attrice spagnola vincitrice di un Oscar e diversi premi Goya e al Festival di Cannes.

14) María Luisa Paredes Bartolomé (Madrid, 3 aprile 1946), attrice spagnola che lavora in campo internazionale.

regista spagnolo sono riuscite a ottenere uno spettacolare esito internazionale e nazionale.

Il ruolo delle donne nelle pellicole di Almodóvar varia a seconda della storia delle stesse e sono state toccate praticamente tutte le opzioni e le possibilità (in seguito vedremo un aspetto molto particolare, il tema della maternità, costante già da uno dei suoi primissimi film “Cos’ho fatto io per meritare questo?”).

Tutte le sue pellicole si rovesciano in modo ossessivo su personaggi femminili strazianti, patetici e fuori dagli schemi. Sfilano davanti ai nostri occhi donne che potrebbero persino farci sorridere delle loro disgrazie, nella loro ricerca erratica di soluzioni assurde ai loro drammi e tragedie, ma al contempo donne forti che lottano, a modo loro, per ottenere ciò che desiderano.

2.1. Carmen Maura

L'attrice madrilenia è senza ombra di dubbio la prima musa ispiratrice di Pedro Almodóvar, in grado di interpretare magistralmente ruoli che spaziano da una giovane viziata e perversa, assetata di vendetta (Pepi), a una suora ossessionata dalla pulizia che tiene come animale da compagnia una tigre (Suor Perdida) per arrivare a una moglie sottomessa dal marito che nasconde però un malato riguardo nei confronti dei due figli.

Carmen Maura, tra alti e bassi, sarà una costante dei film almodovariani, anche nel più tardo periodo quando prenderà il sopravvento la divina (e soprattutto “spagnolissima”) Penelope Cruz.

L'attrice, conosciuta dal regista sul set della compagnia teatrale indipendente "Los Goliardos", insieme a Félix Rotaeta¹⁵, si incaricò di raccogliere i finanziamenti per la realizzazione di quello che sarà il primo vero lungometraggio di Almodóvar ("Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio"). Da quel momento si instaurerà un forte legame tra l'attrice e il regista che verrà però interrotto per un lungo periodo.

Il nostro è infatti un regista molto particolare, dai suoi attori esige una immedesimazione quasi totale, pretende che si sappiano mettere in gioco emozionalmente, obbligandoli ad affrontare conflitti interiori anche violenti.

Spesso quindi la lavorazione di un film risulta addirittura estenuante portando a incrinare i rapporti tra attori e regista. Ed è proprio questo ciò che è avvenuto con la sua, allora prediletta, attrice Carmen Maura dopo l'overdose almodovariana di "Donne sull'orlo di una crisi di nervi" (film che, insieme a "Matador", "Legami", "La legge del desiderio", "Kika", "Carne tremula" e "Il fiore del mio segreto" appartiene a un altro periodo del regista mancego. Periodo sempre costellato di donne nel quale domineranno ancora di più le passioni e l'eros).

L'attrice tornerà, lavorativamente parlando, con Almodóvar nel sublime "Volver", titolo emblematico che caratterizza appunto anche il ritorno di Carmen Maura sui set della sua giovinezza (e di quella del regista). La sua comparsa in "Volver" assume così una valenza di "riapparizione" creando un effetto di sdoppiamento semantico che sarà anche una delle principali caratteristiche di quel film.

Carmen Maura non è più protagonista assoluta come nei primi lungometraggi (ormai soppiantata da una Penélope

15) Félix Rotaeta, Madrid 1 aprile 1942.

Cruz in versione “loreniana”), ma il suo ritorno nei panni Di una magistrale co-protagonista, fondamentale per la riuscita del film, segna chiaramente la riappacificazione tra i due.

2.2. Madrid

La capitale spagnola per Almodóvar non è vista solo come un'ottima città funzionale a fare da sfondo alle sue storie, è piuttosto vista come una vera e propria protagonista di tali racconti. Perché di questo si tratta: racconti. Almodóvar ci racconta delle storie, più o meno reali e realistiche che avvenivano, più o meno realmente, nella Madrid degli anni Settanta e Ottanta. La città diventa protagonista, con i suoi luoghi perfettamente riconoscibili, con le sue strade, con le sue storie che si intrecciano, anche quando è solo un contorno a un convento di suore drogate.

Madrid è donna. Madrid è donna, per Almodóvar, naturalmente. È donna perché è forte, perché è uscita dalla dittatura, sta lottando e si sta rivelando in tutta la sua rinnovata giovinezza, nei suoi giovani desiderosi di vivere appieno la libertà appena riconquistata; è donna perché è ribelle come tutte le figure almodovariane, perché è musa ispiratrice. Madrid è una dea da venerare.

La capitale spagnola vista attraverso lo sguardo distorto del regista, ci mostra le miserie della vita quotidiana, le speranze e le frustrazioni dei giovani, dei quali fa parte come vedremo lo stesso Almodóvar, che sono cresciuti sotto la repressione franchista o durante le turbolenze del periodo successivo la caduta del regime, quei giovani che cercano di sopravvivere ai loro naufragi personali, in un modo o nell'altro.

Tutti i film almodovariani sono radicati a Madrid (tranne “Tutto su mia madre”, ambientato a Barcellona) e questo ci sottolinea una volta di più come la città spagnola più spagnola

di tutte¹⁶ non sia solamente lo sfondo di una scenografia urbana ma un personaggio dominante: impossibile immaginarsi i suoi film in qualsiasi altra città, per quanto spagnola possa essere. Madrid è il cuore della Spagna, punto nevralgico di confluenze di mode e innesti culturali provenienti da tutta la penisola. Almodóvar la innalza a teatro indiscusso del suo mondo creativo.

Almodóvar è il regista “madrileno” per eccellenza, lui che nemmeno era madrileno, ma mancego¹⁷.

Madrid, con il suo inconfondibile cielo blu e le sue coloratissime strade, è donna al pari delle altre protagoniste che in essa si muovono, agiscono e si disperano, lottano e sopravvivono.

3. MOVIDA MADRILENA¹⁸

Il periodo cinematografico preso ora in considerazione volge lo sguardo agli esordi registici almodovariani nel campo dei lungometraggi. Siamo negli anni Settanta, anni di rivoluzioni e ribellioni, anni in cui in Spagna nasceva spontaneamente un movimento chiamato, come abbiamo visto, “movida”.

La cosiddetta “Movida Madrileña” fu un movimento anticulturale sorto durante i primi anni di transizione dalla Spagna post-franchista che si generalizzerà e convertirà molto presto nella “Movida Spagnola” e si prolungherà sino alla metà degli anni Ottanta. Le notti madrileni sono state da sempre

16) Citazione lontana di Hemingway che ne “La morte nel pomeriggio” scrive che “solo Madrid può darvi l’essenza”.

17) Forgione A.P., *Spiano Pedro Almodóvar – il regista della distorsione*, Quaderni di Cinema, Giannini Editore, Napoli, 2003. p.83.

18) Minesso B., Rizzoni G., *Il cinema di...* pp. 21-24.

molto movimentate, non solamente per le uscite dei giovani, ma anche e soprattutto per un inusuale interesse per quelle culture chiamate alternative o *underground*.

Questo movimento spontaneo proponeva una sorta di discorso fluttuante, sospeso tra passato e presente, non strutturato, privo di teorie e modelli comportamentali. La fine della dittatura venne letta come una nuova libertà in cui nascevano in continuazione nuove opportunità, tra cui l'importanza di scindere finalmente la cultura dalla politica.

Il decadimento della temutissima legge di "pericolosità sociale" provocò molti cambiamenti anche a livello di rapporti interpersonali. Questa legge, approvata dal regime franchista il 5 agosto 1970, infatti, insieme a quella di "scandalo pubblico" fu utilizzata come forma di repressione molto forte nei confronti dell'omosessualità.

La gente ora si sentiva più libera e in questo movimento, molto disorganizzato e polimorfo, sembravano trovare una propria ragion d'essere. Il termine "movida" fu però presto rifiutato anche dagli stessi protagonisti in quanto etichetta posticcia nei confronti di pratiche artistiche ed esistenziali che proprio per loro natura volevano rifuggire qualsiasi tipo di categorizzazione.

Sicuramente l'utilizzo di droghe e la musica punk, con lo stile che si portava appresso, hanno influito all'unificazione di questo movimento, per quanto disorganizzato. Alla fine degli anni Settanta infatti, negli ambienti marginali di Madrid, espressioni come "ir de movida" o "hacerse una movida" si riferivano all'esperienza di uscire per le strade in cerca di hashish. In seguito "hay movida" o ancora "¡que movida!" erano esclamazioni riferite a posti in cui vigeva una certa permissività il relazione al consumo di droghe.

L'esaltazione delle sostanze stupefacenti, il loro consumo massiccio a scopo ludico e per ottenere uno strato di piacere, giocarono un ruolo importante nella formazione della subcultura legata alla *movida*¹⁹.

Il movimento però non si limita a questo ma racchiude in sé anche un moto artistico originale e quasi di rivolta, rifiutando l'impegno politico, esaltando i generi popolari e dando diritto di cittadinanza, nel cinema, ad altre espressioni come la musica (soprattutto punk), i fumetti, la fotografia, la pittura, la moda e il design. In una sorta di trasposizione europea della Factory warholiana gli artisti underground assecondano le più svariate vocazioni. Il nome del nostro regista maneggio fu infatti spesso affiancato a quello dell'artista americano venendo definito proprio come il "Warhol spagnolo", frase che Almodóvar giustificava quasi imbarazzato dicendo "Dev'essere perchè anch'io nei miei film metto travestiti e tossici"²⁰.

Ed è proprio in questo mondo di travestiti, tossici, prostitute e quant'altro che Almodóvar decide di ambientare i suoi primi lungometraggi. Anche ne "L'indiscreto fascino del peccato", ambientato esclusivamente in un eccentrico convento di suore, vediamo come il mondo della *movida*, sotto forma di droghe o di donne provocanti o lesbiche, si insinui nelle pieghe e negli anfratti della casa dove vivono queste suore tra le quali vige un ordine proprio e molto particolare.

Inserito nell'ambiente della *movida* Almodóvar capitalizza il termine e si converte nell'esempio perfetto dell'artista del momento. Bisogna tenere in considerazione che il direttore maneggio, al di là del fatto che già da diversi anni stava realizzando cortometraggi, stava anche sviluppando

19) Escudero J., *Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la movida madrileña*, in "Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies", 2, 1998, p. 148.

20) Grijalba S., *Dio salvi la movida*, Roma, Castevecchi, 2008, p.11.

la sua vena artistica sotto altri aspetti lavorando nei *comics*, in riviste alternative e addirittura come cantante. Questo per dimostrare come qualsiasi attività fosse possibile e, anzi, l'influenza e l'intersezione di un'attività con un'altra costituiva un segno di identità.

Nei primi due film, "Pepi, Luci..." e "Labirinto di passioni" il tema della movida è invece molto più diretto ed esplicitato. I personaggi, ognuno a proprio modo come vedremo, sono veri e propri protagonisti della movida madrilenà.

L'ultimo film qui preso in considerazione, invece, "Cos'ho fatto io per meritare questo?", ci mostra una famiglia al margine della movida, la cui presenza è però sempre molto forte e vorrebbe prendere il sopravvento da un momento all'altro. Chiaro esempio di questo è Gloria che sniffa detersivi, l'unica droga che si può permettere: piuttosto che rinunciare si adatta a ciò che trova.

Almodóvar è cresciuto in questi mondi, ha formato la sua personalità e creatività artistica nella periferia della cultura urbana, in quell'area promiscua dove si intrecciavano appunto fumetto underground, rock, travestiti, droga... dove si celebrava il culto parodico del kitsch (molto presente infatti nei suoi film), della soap opera radiofonica, anche questa spesso citata, televisiva o dei fotoromanzi. Il regista ha rielaborato tutto questo, inserendosi perfettamente in questa fase di distruzione del vecchio e ricostruzione del nuovo.

4. I SUOI PRIMI QUATTRO FILM: DONNE&MOVIDA

Almodóvar attraverso le donne legge, studia e tenta di interpretare il mondo, quel mondo a lui vicino che molto lo affascina. In questi primi lavori le donne della movida, o le

donne totalmente agli antipodi di essa, o ai suoi margini, ma comunque sempre a essa legate, sono riflesso di quel mondo post-franchista che sta cambiando, un mondo che vuole cambiare ma che ancora sembra dover trovare la sua giusta strada.

Nei suoi primi due film si rivive infatti il fermento di quegli anni, fatto di apertura verso l'esterno, nelle strade di una Madrid che aveva ritrovato finalmente la sua piena libertà.

In questi primi lavori vediamo anche presentarci personaggi alienati dalla normalità che però, per mano di Almodóvar vengono definiti con tratti quotidiani. Sfileranno così davanti ai nostri occhi temi come la droga, la violenza, il sadomasochismo, il travestitismo o l'omosessualità mostrati però con assoluta ingenuità perdendo il loro carattere peggiorativo. È questa una caratteristica almodovariana che si ripeterà in molti suoi personaggi e situazioni anche del più tardo periodo, dove la brutalità rimane sfumata grazie al trattamento che le viene riservato (l'assassinio in "Cos'ho fatto io per meritare questo?", "Matador", "Volver", o la violenza contro le donne come umiliazione in "Legami!" o lo stupro in "Kika").

Il regista "utilizza" le donne per guardare e interpretare una Spagna che sta cambiando e attraverso i loro i loro occhi ci mostra un mondo in piena evoluzione.

4.1. Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio

Già il primo film di Almodóvar può considerarsi come una prima approssimazione al mondo femminile, è infatti totalmente dominato da donne, donne molto particolari e decisamente inserite nel movimento, se così possiamo chiamarlo, della movida. L'effervescenza postmoderna, che

pervade tutti i primi film del regista spagnolo, rivive nei distorti personaggi di questo film.

Estroverso, divertente, il debutto almodovariano esplora molti dei temi favoriti dal regista: le casalinghe, l'abbigliamento appariscente, lo stile kitsch, l'amicizia tra donne, le droghe, la violenza nel sesso...

È una storia sugli esseri umani forti e vulnerabili allo stesso tempo, che si abbandonano alla passione, che soffrono per amore e si divertono.

Almodóvar scrisse la sceneggiatura nel 1978 influenzato dall'aggressiva ideologia punk rappresentata da Bom ("Alaska"²¹) ideando un'acida commedia piena di sorprese stretta nel cuore di una turbolenta ed eccitante Madrid dell'inizio degli anni Ottanta.

Di tutto ciò ne è emblema la stessa protagonista, Pepi, giovane donna, ribelle di famiglia benestante, che vuole vendere la sua verginità. Quando se ne vedrà privata a causa dello stupro da un poliziotto, non si perderà d'animo: per nulla sconvolta dalla violenza subita, è soltanto desiderosa di vendetta e si "riciclerà" entrando nel mondo della pubblicità promuovendo assurde mutande dal nome Ponte (il motto "Hagas lo que hagas Ponte bragas" è conosciuto oggi quasi più della pellicola in cui compare!). Pedro non distrugge Pepi psicologicamente ma ne stimola solo la vendetta e la smodata iperattività.

Anche le altre donne che compaiono in questo film sono personaggi estremizzati che vivono però situazioni, sofferenze e gioie di natura quasi quotidiana. E così ci troviamo di fronte a una casalinga, Luci, sposata con il poliziotto che ha violentato

21) "Alaska y los Pegamoides", gruppo post-punk di origine madrileni creatosi nel 1977 e sciolto nel 1982. uno dei suoi maggiori esiti fu "Bailando" che divenne un emblema della Movida Madrilenia.

Pepi, che si scoprirà masochista e intreccerà una relazione con la cantante Bom, lesbica e sadica: la nuova coppia moderna di Almodóvar.

Tutto sembra essere un gioco, come se fosse sempre stato così “senza nessun peso di cultura fallocentrica alle spalle”²². Le donne bastano a se stesse e a completarsi. Pepi, Luci, Bom e tutte le altre protagoniste del film appaiono come “antieroi del post-franchismo”²³.

Il vincolo di unione tra donne di fronte agli uomini che sono incapaci di intenderla si materializza in quasi tutte le pellicole di Almodóvar, risultando quasi uno degli elementi essenziali del suo cinema (la troveremo anche in “Parla con lei” e in “Volver”). Questa tesi è già chiaramente sviluppata nel primo lungometraggio quando in una delle scene più riuscite del film, Pepi e Bom appaiono inquadrati nella finestra della cucina, viste da fuori (aspetto che il regista riprenderà più volte anche in seguito) per poi passare all’interno dove le due donne stanno preparando la cena (è una scena assolutamente quotidiana) e dove Almodóvar mette in risalto come queste donne siano sole e necessitino di unirsi per sopravvivere.

Questo tema, unito all’incapacità degli uomini di comprendere le donne, si ripete nel cinema del direttore mancego pellicola dopo pellicola già a partire da qui.

4.2. Labirinto di passioni

In questo secondo lungometraggio continua la sfilata di personaggi non convenzionali e legati alla movida madrilenà: “dalla coppia protagonista composta da Sexilia, giovane ninfomane componente di un violento gruppo musicale

22) Forgiame A.P., *Spiando Pedro Almodóvar – il regista della distorsione*, Quaderni di Cinema, Giannini Editore, Napoli, 2003. p.75.

23) *Ibidem*.

femminile (Las Ex) e da Riza Niro, erede di un imperatore musulmano spodestato, che si interessa di più ai cosmetici e agli uomini che alla politica internazionale; alla principessa Toraya, ripudiata perché sterile e ossessionata dall'idea di avere un figlio con lo scià di Persia, a Patty Diphusa, pornostar protagonista di un ciclo di racconti di Almodóvar²⁴. Vediamo come predomini nettamente la presenza di figure femminili, pressoché distorte dalla realtà, delineate in un mondo a sè stante. Questo film riprende i due fondamentali aspetti fin qui delineati dei primi lavori del regista mancego: da un lato appunto la prevalenza delle donne e lo studio se così possiamo chiamarlo, che Almodóvar fa su di esse, dall'altro la pellicola sembra un documento della Madrid dell'epoca, una Madrid brulicante di persone e colori, protagonista indiscussa, come abbiamo visto, del fenomeno della movida, ancora una volta riflesso nelle figure femminili rappresentate. Madrid sfila assieme alle donne protagoniste, non è solo ambiente esterno, ma elemento vivo e cangiante e in questo film ci trasmette in maniera dirompente l'atmosfera esagitata della movida in cui il regista innesta i suoi coloratissimi personaggi di chiara provenienza dalla stampa rosa.

I protagonisti in questo film giocano ruoli paralleli e complementari duplicandosi e risolvendosi gli uni attraverso gli altri. Possiamo citare il caso di Riza, omosessuale che attraverso l'amore per Sexilia ritrova la sua eterosessualità in un percorso parallelo a quello della stessa protagonista, o ancora, e in modo decisamente più marcato, la duplicazione del personaggio stesso di Sexilia attraverso quello di Queti.

Sexilia esibisce con estrema naturalezza fin dalle prime scene, girate nel noto mercato madrileno "El Rastro", la sua

24) Minesso B., B., Rizzoni G., *Il cinema di Pedro Almodóvar...*, p. 27.

ninfomania, come fosse un normale attributo del suo essere donna. Almodóvar ribalta ancora una volta le “regole”. Le pulsioni erotiche femminili sono sempre state affidate, nella nostra cultura occidentale, a figure femminili castratrici e malefiche (si veda il simbolo della *femme fatale*) quasi si volesse negare alla donna una volontà attiva in tema di sesso. Naturalmente in questo contesto la ninfomania era tradizionalmente intesa come “mostruosità”, colei che minaccia l’ordine naturale. “La figura di Sexilia, deformata dall’eccesso, ribalta questa figura tradizionale e l’ironia con cui è trattata le restituisce un ruolo attivo verso la sua sessualità senza essere, per questo, relegata nella categoria delle donne castratrici, alle quali era concesso desiderare e godere solo nell’ambito della loro anormalità”²⁵. Il tema della ninfomania viene affrontato dal regista con ironia che permette di allontanare il personaggio da una situazione di eccezionalità. La ninfomania di Sexilia viene contrapposta all’omosessualità di Riza caratterizzandone l’eccentricità dei loro caratteri, in linea con l’originalità postmoderna riflessa.

L’altro personaggio centrale della storia, naturalmente una ragazza, è Queti, violentata a giorni alterni dal padre che la scambia per la moglie. Lo scambio di persone è tema centrale di tutto il film. In questo momento serve ad Almodóvar, non tanto a esorcizzare il tema dell’incesto, quanto a giustificare il futuro ritorno della moglie. Successivamente il tema dell’incesto però tornerà alla ribalta quando la stessa Queti si sostituirà a Sexilia e andrà a letto con il padre di questa, il Dottor De la Peña. La giovane ragazza passerà quindi dall’aver rifiutato e combattuto per lungo tempo i giochi perversi del padre per poi andare a ricercarli nella pseudo figura paterna rappresentata dal dottore.

25) Forgione A.P., *Spiando Pedro Almodóvar ...*, p. 88.

4.3. L'indiscreto fascino del peccato

Terzo film di Almodóvar dopo i suoi primi due lavori caratterizzati da aspetti più *punk*. Insieme con “Cos’ho fatto io per meritare questo?”, girato a solo un anno di distanza, il regista ci presenta attraverso le sue attrici più “ricorrenti” della sua opera, tematiche social-contemporanee intrecciate con distorsioni surrealiste-sessuali più proprie del suo primissimo periodo.

Protagoniste di questa pellicola sono delle donne un po’ particolari: delle suore che vivono in un convento chiamato delle “Redentrici Umiliate”, in cui ciascuna di loro si è data un nome sgradevole come segno di umiliazione e dove le regole religiose sono state svuotate dei loro contenuti tradizionali per assorbire altri significati, decisamente *sui generis*. Ma il collegamento con la movida madrileña non viene meno nemmeno dinanzi a un convento di suore, anzi! Il filo conduttore della storia è una cantante di night club, Yolanda, eroinomane occasionale che si rifugia nel convento delle Redentrici dopo aver visto morire il fidanzato a causa di una dose di eroina tagliata male che lei stessa gli aveva procurato. La movida che c’è fuori si ripercuote fortemente all’interno.

Ma Yolanda non è la vera protagonista del film, pur essendo lei a portare il “vento della movida” dentro le mura del convento, bensì la madre superiora, attratta dalle peccatrici del cinema, tanto da averne la camera tappezzata di fotografie. La madre superiora è l’emblema della bassezza e distorsione di valori che governa tutto il convento: ricattatrice, potenziale trafficante di droga in Thailandia, pervasa da una passione totalizzante per Yolanda.

Ancora una volta Almodóvar affida a delle donne i suoi pensieri e le sue visioni del mondo: attraverso i corridoi e le celle, con le loro luci e ombre, si profilano i chiaroscuri delle

debolezze umane, dei desideri più nascosti e delle pulsioni. Anche di un mondo così particolare e lontano dal suo quale quello di un convento. In realtà la distorsione che presentano il convento e le sue consorelle sono molto più vicini alla movida di quegli anni che a un ordine religioso, tuttavia il film non è affatto anticlericale è più un prevalere del gusto per il kitsch, per esempio le immagini dell'iconografia tradizionale sono sostituite da quelle di attrici, l'apparizione non è legata alla Madonna bensì a una cantante di night club, l'asciugamano su cui si imprimerà il volto truccato di Yolanda richiama la sacra Sindone e il confessionale è luogo di una dichiarazione (confessione...) amorosa tra il prete e una suora. Tutte trasposizioni che evidenziano una volta di più la visione surrealista, seppur sempre molto legata alla realtà postmoderna, del regista. Ma il vero elemento surrealista di tutto il film è simbolizzato dalla tigre (impossibile non pensare a Salvador Dalí²⁶) che una delle suore ha adottato come animale da compagnia: "La tigre è una metafora. Portata lì quando era un cucciolo da una ex redenta è cresciuta a dismisura, in modo selvaggio e fuori controllo, come la personalità delle suore"²⁷.

Anche in questo film uno dei temi dominanti è la passione che, nonostante il contesto, non ha nulla a che vedere con la religione, e sono una volta di più le donne a prenderne le redini. La passione non è più esclusivo dominio del vecchio *macho* iberico ma arriva addirittura a essere un sentimento accessibile persino a una suora, cessando di essere considerata quindi come qualcosa di negativo. Ancora una volta Almodóvar riesce, attraverso le donne, a ribaltare le "regole" di una società ormai vecchia.

26) "Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar", Salvador Dalí, 1944.

27) Minesso B., B., Rizzoni G., *Il cinema di Pedro Almodóvar...*, p. 33.

4.4. Cos'ho fatto io per meritare questo?

Il punto di partenza è molto semplice: una sofferente e sottomessa casalinga che deve fronteggiare quotidianamente la miseria per mantenere la famiglia e mantenersi senza morire per questo.

Partendo da qui il regista costruisce una sorta di storie intrecciate della Spagna più profonda e al vetriolo.

La famiglia descritta non potrebbe essere più rocambolesca: una madre analfabeta, donna delle pulizie in una palestra, tossicodipendente da anfetamine e colla; un marito rude e ingrato esperto in falsificazioni e ancora innamorato di una donna tedesca conosciuta in gioventù; la madre di questo, avara e diabetica, che trascorre le giornate mangiando magdalene e vendendo la sua scorta di grappa al figlio; due figli, uno spacciatore e ladruncolo di bassa levatura, l'altro che preferisce agire da "efebo precoce", guadagnandosi i favori di uomini adulti che lo sodomizzano e che, di conseguenza, lo mantengono, finendo così per essere adottato, senza troppi pensieri, da un dentista pedofilo, il tutto con il consenso e l'appoggio della madre. Completa il pittoresco contesto familiare una lucertola battezzata con il nome "Denaro", che agisce da contrappunto a tutti i protagonisti girovagando per l'appartamento.

Le altre donne che compaiono nel film sono naturalmente in perfetto accordo con le tematiche almodovariane: due vicine di casa, una, prostituta ingenua però di buon cuore, che ruba assegni in bianco ai suoi clienti per guadagnarsi da vivere, l'altra, permalosa con una figlia che odia e che possiede poteri telecinetici.

In un mondo così distorto, alla fine Gloria, la protagonista, intraprenderà un cammino insperato a causa delle vicende che la vita le ha procurato: l'omicidio.

L'omicidio è un tema che, come abbiamo visto, accompagnerà Almodóvar in diversi suoi film, e già in questo suo quarto lavoro viene visto non necessariamente come qualcosa di negativo, ma anzi lo spettatore si sente quasi sollevato da quell'omicidio: il marito che picchiava, maltrattava e non rispettava la moglie sembra non essere una perdita per la società. Le indagini infatti non porteranno a nulla, poco approfondite e svolte da un poliziotto che intratterrà una relazione con la vicina prostituta.

Un altro argomento molto importante che emerge in questo film è quello della maternità.

Il tema della maternità è un argomento sfiorato molte volte da Almodóvar. Ne *“La legge del desiderio”* (1987) ci saranno una madre bisessuale, una transessuale e un'infanzia abbastanza atipica, in *“Donne sull'orlo di una crisi di nervi”* (1988) ci verrà delineata la storia di una madre che impazzisce quando il marito la lascia per la nascita del figlio. Questa stessa pazzia materna appare ne *“Il fiore del mio segreto”* (1995) in cui la madre della protagonista diviene completamente pazza alla morte del marito e, a sua volta, la protagonista inizia a perdere la testa a causa del mancato amore del compagno. In *“Tacchi a spillo”* (1999) il personaggio interpretato da Marisa Paredes abbandona sua figlia per trionfare come cantante. Quindici anni dopo si incontreranno e la figlia, ormai donna, continua ad amare la madre come nulla fosse cercando di imitarla in tutto e per tutto, fino ad arrivare al punto di sposarsi con il grande amore della madre. Ci viene quindi chiaramente presentato un complesso edipico invertito, rappresentato in maniera squisita. La stessa Marisa Paredes in *“Tutto su mia madre”* (1999) assume su di sé una maternità totalmente differente dalla precedente, in cui si occuperà di Nina con la

quale ha una relazione sentimentale, come se si trattasse di sua madre.

Infine con “Volver” (2006) abbiamo senza dubbio uno splendido dipinto di una maternità quasi perfetta, resa magistralmente da una rinnovata Carmen Maura.

La maternità in Almodóvar è senza dubbio qualcosa che risveglia in lui dei moti sentimentali molto forti. Nel film in questione la madre, Gloria, (sempre interpretata da Carmen Maura) lavora senza sosta per riuscire a mantenere la famiglia, completamente sottomessa al machismo del marito (tema molto frequente nel cinema spagnolo). Nonostante questo impegnarsi ossessivamente per il sostentamento della famiglia, Gloria presenta anche degli aspetti che poco hanno a che vedere con le tipiche premure materne. Vediamo infatti come non si opponga all’“adozione” del figlio piccolo da parte del dentista pedofilo: il denaro ha il sopravvento persino sull’affetto materno, un affetto che tornerà però sul finire del film quando il figlio tornerà a casa perché “c’è bisogno di un uomo” ora che il padre è morto e il fratello più grande si è trasferito in campagna con la nonna.

Ancora una volta ci viene presentata una visione distorta di un affetto considerato “normale”, ossia quello materno.

5. CONCLUSIONI

Questi primi film di Almodóvar si situano senza dubbio nella categoria del cinema “postmoderno”, primeggiando l’immagine e il suono. Il tema della movida madrilenia è centrale in tutti e quattro i lungometraggi, seppur passando attraverso una sorta di “scala sociale” raffigurata dalla dipendenza da droghe: si passa infatti dai ragazzi dei primi film che consumavano droghe vicine alle mode e agli ambienti

frequentati, donne come Pepa che affidano le loro nevrosi a medicinali per controllare il loro rapporto con la realtà, per arrivare alla dipendenza di Gloria, che usa anfetamine e sniffa detersivi o colla, per farci visionare un ritratto di degrado urbano e individuale.

Abbiamo visto come le donne siano fondamentali nel suo modo di fare e vedere il cinema, al punto da aver creato un mito con “*Las chicas Almodóvar*”. Una di queste, Marisa Paredes, femminista militante, affermava che fino a qualche decennio fa gli uomini non considerassero l’universo femminile e che quindi la donna fosse l’elemento “distorto” della storia che veniva raccontata: non esistevano personaggi femminili con anima o una propria psiche. Fortunatamente, grazie anche al movimento femminista degli anni Settanta, si è iniziato a vedere le cose in maniera differente. Per il regista mancego il centro della pellicola è sempre stato la donna, la psicologia femminile funge da asse principale del racconto.

Nonostante questo amore per le donne ha utilizzato spesso diversi degli stereotipi femminili, tra cui²⁸:

– la casalinga: disperata, quasi isterica, stanca di ripetere ogni giorno gli stessi gesti. È Carmen Maura in “Cos’ho fatto io per meritare questo?”, con un canto di liberazione finale.

– Le prostitute: sempre in “Cos’ho fatto io per meritare questo?” la prostituta, vicina di casa della protagonista, non viene trattata come una donna che si vende per la strada, né tantomeno dal punto negativo della sua professione. Per lei il suo lavoro è divertente e completamente naturale. Non rinnega nulla. Sempre

28) Si evidenziano solo gli stereotipi emersi dai film in questione.

viene rappresentata in ambito domestico, nel luogo privato in cui gli stereotipi ritraggono solitamente le donne.

– Transessuali: ne abbiamo degli sporadici accenni già in “Pepi, Luci...”, una sorta di anticipazione di un tema che verrà trattato molto più profondamente in film successivi quali per esempio “Tacchi a spillo” o “La mala educación”. Spesso gli attori in Almodóvar partono da uno stereotipo di uomo per convertirsi nell’anelato sesso femminile. Per ottenere questo effetto vengono utilizzati stereotipi dell’affanno per il sesso, le droghe e le malattie sessualmente trasmissibili; ossia la mentalità che guardava dall’alto gay e lesbiche fino a pochi anni fa.

– Madri: aspetto, come abbiamo visto, molto importante per il regista che è molto unito a sua madre e, di conseguenza, in molte sue pellicole appaiono madri di tutti i tipi. Un solo aspetto è sempre piuttosto costante ed è quello della devozione della madre verso i suoi figli anche se con aspetti a volte distorti come in “Cos’ho fatto io per meritare questo?”. Qui abbiamo analizzato una madre atipica che regala suo figlio a un dentista pedofilo perché non ha abbastanza denaro per mantenerlo. Ma l’abbraccio di quando il figlio torna a casa è carico di affetto e, forse, un po’ di pentimento.

Almodóvar utilizza moltissimi stereotipi sulla donna ma non va dimenticata la sua vena trasgressiva che lo porta a rompere con modelli e preconetti nel corso della sua carriera. Soprattutto nei suoi primi film, quelli analizzati in questo lavoro, le donne erano libere e non seguivano i ruoli stabiliti dalla sua natura biologica.

Ciò che maggiormente emerge nel cinema di questo artista è che ama la donna, in senso generale e lato del termine, la converte nella protagonista assoluta dei sentimenti e ottiene che molte volte lo spettatore diventi lui stesso oggetto di quella donna così diversa da quella abitualmente vista nel cinema.

Per Pedro Almodóvar l'oggetto è l'uomo. Il personaggio maschile è secondario e accompagna la donna nelle scene importanti: ad oggi soltanto in due pellicole il ruolo da protagonista è detenuto dall'uomo ("Legami!" e "La mala educación". Potremmo aggiungere l'ultimo "La pelle che abito", anche se solo in piccola parte). Questo ruolo protagonista ruota però sempre attorno alla figura di alcune donne importanti della loro vita, presenti o assenti.

Nel cinema del regista mancego non può dunque mancare la donna, base e fondamento di tutte le sue pellicole. Non gli si può criticare un cattivo "utilizzo", se così si può chiamare, della donna né che si approfitti del sesso femminile e della sua sensualità per vendere film, ottiene anzi che una donna venga vista come personaggio principale e unico in grado di riempire totalmente lo schermo. Caratteristica questa già evidente nei suoi primi quattro lavori che raggiungerà vette altissime con capolavori del calibro di "Volver".

6. BIBLIOGRAFIA

Aronica D., *Pedro Almodóvar*, Il Castoro Cinema, Milano, 2007.

Escudero J., *Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la movida madrileña*, in “Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies”, 2, 1998, pp.147-161.

Forgione A.P., *Spiando Pedro Almodóvar – il regista della distorsione*, Quaderni di Cinema, Giannini Editore, Napoli, 2003.

Grijalba S., *Dio salvi la movida*, Roma, Castelveccchi, 2008.

Mereghetti P., *Il Mereghetti, Dizionario dei film (2006)*, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano, 2005.

Minesso B., Rizzoni G., *Il cinema di Pedro Almodóvar – dal postmoderno al contemporaneo*, Saggi Marsilio, Venezia, 2010.

6.1. Filmografia

Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio (*Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón*), Spagna, 1980, con Carmen Maura, Felix Rotaeta, Olvido Gara “Alaska”, Eva Siva, Julieta Serrano.

Labirinto di passioni (*Laberinto de pasiones*), Spagna, 1982, con Cecilia Roth, Imanol Arias, Helga Liné, Marta Fernández Muro, Fernando Vivanco, Antonio Banderas, Augustín Almodóvar.

L'indiscreto fascino del peccato (*Entre tinieblas*), Spagna, 1983, con Carmen Maura, Cristina Sánchez Pascual, Julieta Serrano, Marisa Paredes, Mary Carrillo, Lina Canelejas, Chus Lampreave.

Cos'ho fatto io per meritare questo? (*¿Que he hecho yo para merecer esto?*), Spagna, 1984, con Carmen Maura, Angel de Andrés Lopez, Verónica Forqué, Kiti Manver, Jaime Chávarri, Pedro Almodóvar.

ÉTICA DESDE LA FEMINIDAD, COMUNICACIÓN Y PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN EL ESPACIO PÚBLICO

Juan Carlos Suárez Villegas
Universidad de Sevilla

LA FEMINIDAD COMO HORIZONTE DE VITALIDAD HUMANA

En este trabajo partimos de la convicción de que los valores asociados tradicionalmente a los modos de vida de las mujeres constituyen un nicho ético de lo humano. Podríamos decir que ser más justos, pero también más felices, supone aproximarse más a los estilos de vida femeninos, los cuales integran de una manera más completa valores profesionales y familiares, sabiendo que ambos constituyen dimensiones de un proyecto de vida humano que no puede quedar descompensando por los cantos de sirenas de una sociedad de mercado que sólo atribuye valor a lo que tiene precio. Por eso, lo femenino ha sido tradicionalmente considerado “privado”, no sólo por su ubicación física de estar recluida en un espacio ausente de publicidad, sino también por su sentido simbólico de carencia del valor otorgado a lo masculino como realización más completa de la forma de vida racional y, supuestamente, más humana. Esta distinción presente desde los griegos ha trazado una dicotomía falsa entre la masculinidad y la feminidad que ha polarizado las expresiones de la vida humana representadas en cuerpos femeninos y masculinos como si fueran esencias asociadas a su naturaleza biológica. El resultado ha sido una mutilación cultural impuesta en la que todos salimos perdiendo. Por eso, conviene recordar que lo femenino es positivo y que esta formas de vida “de las

mujeres”, cuando están ausentes en la vida de los hombres, son carencias de humanidad. Por eso, toca ahora a los hombres advertir lo que se están perdiendo, pero para eso será necesario que aprenda a ser como las mujeres.

Lo femenino es positivo. Y cuando hablamos de feminidad hemos de entender un conjunto de valores y relaciones humanas asociadas habitualmente al imaginario de las mujeres del que hemos estado excluidos los hombres. Quizás ha llegado el momento de realizar una reivindicación a la inversa. Los hombres hemos de aspirar a la igualdad con las mujeres, es decir, a recuperar una parte de nuestra condición humana ocultada por convenciones sociales que nos ha privado de disfrutar de una parte de nuestra identidad.

Lo femenino es positivo justamente porque reivindica la prioridad de la vida en su sentido más igualitario, el de las relaciones de mutua interdependencia en las que las acciones hacia el otro no se realizan con el afán de afirmar una posición de superioridad, sino en su sentido más auténtico del «poder», como capacidad de administrar al otro un bien del que participan ambos, pues el poder feminizado es un poder creativo, capaz de dotar a las relaciones de mayor fecundidad en sus opciones vitales, por tanto, más horizontal y dialógico. El poder un medio para hacer mejor la vida y la vida como un medio para alcanzar o servir al poder. Son ventajas vitales, sobre las cuales cabe construir otro concepto de poder, otras voces distintas sobre el desarrollo humano. Lo femenino ha desarrollado una mayor empatía por la vida.

En las relaciones de los primeros peldaños de la vida será sobre el que se sustente la construcción bipolar de nuestra cultura sobre lo masculino y lo femenino. Esta dicotomía debe ser desenmascarada. No existe un espacio de lo femenino y otro de lo masculino como virtudes asociadas a los sexos. Se

trata de una convención cultural que convierte la sexualidad en categorías estancas dando lugar a dos géneros que dividen lo humano por la mitad.

Queda así delimitado un sentido de la identidad que tendrá un carácter normativo sobre nuestras elecciones. La moralidad se disfraza así de «sexualidad» y en función de ella se les exige a las personas distintos deberes y se les marca distintas expectativas.

Esa es la igualdad discriminatoria, la que ha propiciado que muchas mujeres crean que la única manera de tomarse en serio sus aspiraciones profesionales sea asumiendo los valores y roles de los hombres: la competitividad, la disponibilidad absoluta al trabajo y la renuncia a cualquier otra responsabilidad que esté por encima de este. El resultado ha sido el trágico vaciamiento de la vida privada, de ese espacio de valores humanos vinculados a los afectos y a la comunicación con los otros.

Lo masculino y lo femenino se ha planteado como una escala de valor psicológico y moral de la personalidad. Para las chicas asumir roles masculinos es una manera de igualarse, y lo expresan como proyecto positivo, pero no se puede decir lo mismo en la dirección de los chicos con respecto a las chicas, que sería una manera de perder valor frente a los hombres (sus iguales, que participan del mismo poder social).

Esta situación ha creado un falso espejismo en relación a la igualdad, pues esta transita en una sola dirección y, lamentablemente, no es la mejor.

LO FEMENINO COMO RESPONSABILIDAD FRENTE A SÍ MISMO Y FRENTE A LA OTRA PERSONA

Se ha producido una desertización de la realidad humana que entraña el cuidado mutuo como una responsabilidad personal y cívica por un concepto de raíces legalistas que intenta pesar y medir la libertad humana en cada ámbito. Así las cosas, la libertad de uno se extiende hasta donde toca con la libertad del otro, en cambio, en el modelo del cuidado mutuo las libertades no se confrontan sino se unen y aumentan, bajo un sentido de la relación diferente.

Se trata de dos paradigmas filosóficos: la ética de los derechos y la ética de la responsabilidad, los cuales no son ajenos uno del otro. Lo cierto es que hasta ahora nuestra cultura ha estado subsumida y educada en la cultura de los derechos, a los cuales hay que reconocerles enormes beneficios para clarificar la prevalencia de la libertad individual frente a adherencias comunitarias injustificadas, pero también es un instrumento conceptual que tiene sus limitaciones. La principal, a nuestro juicio, radica en la imposibilidad de remitirse al origen en el que se produce la desigualdad y, por tanto, sus soluciones se asemejan a señales de tráfico de vehículos que vienen de fábricas contruidos de muy distintas formas. El problema no está en cómo se regula la convivencia, sino en cómo se construyen los sujetos que la comparten. Por supuesto, el Derecho tiene una importante función normativa y también pedagógica para enseñar a los sujetos el valor de ciertos comportamientos. El hecho mismo de que algo pueda ser sancionado por la ley constituye, *prima facie*, una marca moral sobre el valor de la conducta. Sin embargo, esta es la punta del iceberg que ha de ser removido desde la base.

Los derechos han sido y siguen siendo útiles y necesarios, pero insuficientes. Se necesita implantar otra lógica basada en un concepto de responsabilidad compartida que impregne todos los ámbitos de la relación, desde lo privado a lo público.

Se trata de un concepto con más potencialidad educativa y ética que jurídica. La responsabilidad compartida rompe la lógica de una convivencia de sujetos autónomos y reivindica valores comunes que forman parte del bienestar de cada cual. La lógica de la pertenencia no puede ser meramente formal, requiere participar en tareas que no son retributivas en términos económicos pero que reportan un beneficio humano en términos de convivencia. La lógica del mercado no puede seguir siendo el referente del éxito. La identidad del hombre no se define por su capacidad de depredador social para abastecer a su familia, ni la de la mujer basada en el sacrificio como forma de afirmación.

La primera tarea para alcanzar una igualdad definida de manera plural ha de consistir en romper criterios normativos contruidos sobre modelos de identidad que presuponen una jerarquía de valor asociado a lo masculino y a lo femenino. A nuestro juicio, la igualdad ha de encaminarse hacia una recuperación de los valores asociados a lo femenino.

Los hogares se han convertido en aparcamientos humanos, de sujetos que llegan a casa para descansar de los kilómetros de vida. La privacidad que antes era una vida llena se ha vaciado, es decir, se ha convertido en espacio realmente privado, pues incluso las preferencias domésticas vienen impuestas por modas públicas. Cada vez hay más medios de comunicación y con ellos más incomunicación privada.

EDUCAR EN IGUALDAD, COMUNICAR IGUALDAD

Educar en los valores femeninos, la interacción horizontal, harían la convivencia más humana. No se trata de una mera actitud ética, sino de un principio que revolucionaría también el espacio público, aportándole el carácter horizontal y dinámico de una vida que tiene que ser construida sin escisiones de lo público y lo privado.

Las tareas del hombre en el hogar son consideradas una «ayuda», un gesto de voluntariedad solidario, una ONG doméstica, y no como un trabajo que se ha de compartir por igual. En cambio, el padre sí aparece en el espacio doméstico en ratos de esparcimiento nocturno, tras finalizar el día, como elemento de seguridad, y acompaña a sus hijos en aquellas actividades que requieren la instrucción y el ingenio tecnológico de papá: ayuda a construir coches y barcos o artefactos tecnológicos que le permite compartir con sus hijos ratos de diversión «inteligentes».

Un papá dando la merienda, preocupado por la comida o pendiente de idas y llegadas de sus hijos no constituye un papá feliz en el modelo publicitario. Mejor dicho, sólo lo podría ser si, además, lo combina con su éxito profesional.

La inteligencia ha establecido una especie de «nobleza» frente a la servidumbre de quienes se han visto abocados a una labor manual. Esta concepción ha favorecido que el éxito sea relacionado con aquellas actividades que no exigen un esfuerzo físico. La asistencia y el cuidado, tareas que no persiguen más objetivo que la atención al bienestar de quien lo precisa, no es una tarea intelectual ni atractiva.

Si a este dato unimos que los hombres por naturaleza eran considerados como el elemento activo e intelectual de la

relación familiar, frente a la función auxiliar de cumplir con las tareas domésticas de las mujeres, tenemos los ingredientes necesarios para que la inversión de dichas funciones sea apreciada como un fracaso por los hombres a los que les toquen asumir las asociadas al imaginario femenino y, por tanto, consideradas inferiores. Se produce así una justificación tácita del absentismo laboral por parte del hombre en el hogar basado en estos dos prejuicios culturales que pretenden hacer de una diferencia inventada un motivo de desigualdad.

La igualdad tiene que ser entendida en un sentido moral, compatible con el hecho incuestionable de la diferencia.

Se trata de una tarea que implica favorecer los proyectos del otro como parte de una relación que se alimenta de los progresos que cada uno pueda obtener. Estos progresos no se refieren sólo a los éxitos profesionales o de la vida pública, sino también al bienestar que incluye las expresiones de la vida privada.

Esta es la base sobre la que hay que construir una ética de la igualdad, que se construye a través del respeto a la dignidad del otro.

Sin embargo, la mentalidad no ha evolucionado con la celeridad de los acontecimientos y estos cambios han cogido desprevenidos a muchos hombres, que aferrados a una educación patriarcal se resisten a aceptar la inversión de roles. La igualdad debe ser ante todo un asunto de respeto a la dignidad, por tanto, nadie es más ni menos por desempeñar la tarea que realiza. Nuestra cultura está basada en una idea del mérito que convierte las ventajas particulares en motivos para la diferencia y, con frecuencia, para la discriminación, aunque esta venga envuelta en una apariencia aterciopelada.

El discurso de la igualdad de género guiado por la perspectiva androcéntrica ha contribuido a acentuar la

desigualdad en términos de individuos asalariados e individuos dependientes, sin ponderar suficientemente la igualdad como proyecto común en la convivencia. Este resultado es lógico, si tenemos en cuenta que el modelo de «derechos» liberal estaba asociado a la condición de propietario. Quien no tiene recurso no tiene derechos.

A través de los cuentos infantiles los niños se proyectan en sus personajes. Así, por ejemplo, resulta muy natural cuando pensamos en un personaje negativo de mujer que se nos venga a la cabeza una bruja y en el personaje positivo del hombre que sea un sabio. Resulta difícil la inversión de personajes brujos y mujeres sabias.

También a través de los juegos los niños interpretan el mundo que les circunda. El juego es un código de conducta social que los pequeños aprenderán casi sin darse cuenta. Los propios familiares se encargan de recriminar a los pequeños opciones lúdicas que estimen desviadas respecto a las cualidades que deben acompañar a su crecimiento psicológico y social. «Esto es de niño» o «esto es de niña» se escucha con demasiada frecuencia.

En resumen, se imponen mandatos de géneros que los niños o niñas interiorizan sobre lo que «debo hacer» o «no debo hacer», justificada en la idea de un «yo soy», referido a su identidad de género, categórico. Será el techo identitario que condicionará sus posibilidades como persona.

LA COMUNICACIÓN COMO ESPEJO SOCIAL DE LAS RELACIONES DE GÉNERO

En la edad adulta el discurso publicitario persiste en la vieja convicción patriarcal de que la mujer es esencialmente sentimiento y el hombre es razón. Se comprueba cómo las

expresiones de autoridad serán puestas por la voz masculina y la correspondiente a los sentimientos será de mujer.

Por otro lado, cuando la mujer aparece en publicidad sigue representando alguno de los siguientes roles: como mujer fatal, como la perfecta ama de casa, la mujer en el espacio público, masculinizada o bien asumiendo funciones de cuidados como educadora o cuidadora. Entre ambas, está la fusión total de la *superwoman*, capaz de ser mujer profesional sin renunciar a su ineludible responsabilidad doméstica. Pero sobre todo para ser mujer hay que ser guapa. Se trata de lograr una imagen perfecta que avale las virtudes físicas como seña de la identidad femenina.

Las niñas son instruidas en este mundo de la imagen prácticamente desde que nacen. Ser niña significa un especial cuidado de sí misma y muchos de sus juegos consisten en prestar atención a su imagen o a las de sus muñecas.

La belleza se representa como elemento de poder, su valor social radica básicamente en conservar ese frasco de esencias juveniles que es el cuerpo. Envejecer es dejar de existir.

La identidad femenina se ha construido culturalmente desde la inestabilidad psicológica, asociada al ámbito de sentimientos personales que dependen del reconocimiento de otros, particularmente de los hombres.

La mayoría de los anuncios dirigidos a las mujeres corresponde a productos de cosmética, o a aquellos otros relacionados con el hogar o cuidado familiar. La mujer sigue siendo la princesa bella que se convierte en sirvienta de su caballero. También pueden optar a disponer de un vehículo para que así pueda recoger a los niños o realizar las compras, mientras que los productos de limpieza o la comida se convierten en esencias mágicas que le permiten conciliar su vida familiar. La mujer, aunque se incorpore a la esfera pública

y lleve adelante sus aspiraciones profesionales, no debe olvidar que su dedicación no le exime de aquellas otras que parecen venir asociadas a su condición de mujer.

Por otro lado, muchos anuncios publicitarios siguen utilizando este esquema de que la mujer feliz es la mujer que recibe los mejores regalos del hombre, el amor como sentimiento metamorfoseado en amor sólido, capaz de exhibir socialmente. En la cultura de la imagen, lo que se enseña es lo que tienes y, por eso, también a los afectos se les ha puesto precio.

Este modelo que ha justificado la dominación de las mujeres, ha sido también en el que han sido educadas ellas y que con frecuencia reproducen. Se corre el riesgo incluso de que ellas identifiquen el poder con la masculinidad, asumiendo voluntariamente que deben quedar relegadas a un segundo plano o que, si bien ellas acceden a esas formas de poder, deben actuar de acuerdo con los patrones de la cultura androcéntrica. Esta actitud se puede observar por ejemplo en mujeres liberadas del trabajo doméstico por la contratación de otra mujer que tratan con el mismo desdén con que ellas hubieran sido tratadas por su marido. Por eso, conviene recordar una vez más que el primer imperativo de la igualdad radica en el respeto a la dignidad, sin distinción no sólo de género, sino también de clases sociales o cualquier otra diferencia por la que una persona considere que su ventaja en la vida le concede un poder frente al otro.

La cultura de la imagen ha extendido el imperativo cosmético del cuidado del cuerpo también a los hombres. La juventud se ha convertido en valor universal y ha promovido una cultura también unisex de la identidad humana. Se trata de un esteticismo cosmético en el que la diferencia de los cuerpos

se diluye, favoreciendo una identidad juvenil, imberbe y maquillada como formas narcisistas del sujeto postmoderno.

No se derriban los «géneros» como categorías sociológicas, sino que se solapan «los sexos» como artificios de identidad física. Consumir lo mismo y hacernos más igual como sujetos físicos es una estrategia diseñada por los intereses cosméticos.

Asistimos a una sociedad de sujetos pegados a la pantalla, cuyo horizonte reflexivo no sube más allá del negro precioso del marco de pasta del televisor. El resultado es un pensamiento plano, en consonancia con la pantalla, cuya verdad o mentira sólo vendrá afirmada por el éxito social, convertido en verificador ideológico del mercado. Lo que funciona es verdad, lo que no funciona es mentira, no sirve.

En este punto hombres y mujeres somos iguales. No existen mutaciones, simplemente desnudez humana. (Para qué le sirve al ser humano ganar todo el oro del mundo si pierde «su alma», su yo, con eso que le habla de sí mismo, del que le conoce en su narración vital y le concede una eternidad humana). Afortunadamente, este valor ha sido conservado con las mujeres y ellas han sido quienes con mayor tesón han sabido transmitir en la cotidianidad el sentido que da la vida, huyendo de quienes se pasan la vida queriéndole dar un sentido que no tiene. La paciencia femenina, su actitud ante la vida, produce un hilo de sentido de lo humano.

El mercado está interesado en trasladar a la mujer al escenario público, es allí donde los valores se compran y se venden y la mirada pública se hace acuciante sobre una identidad que se convierte líquida y el ser se convierte en tener, en poseer, en la exhibición de un yo convertido exclusivamente en «poder económico» de acuerdo con el canon de igualdad androcéntrico.

Cabría distinguir entre una igualdad creativa, que identificamos con una feminización de la vida humana, con una igualdad retórica, caracterizada por la imagen androcéntrica de los «derechos» como balsas de los individuos de la sociedad de consumo en el naufragio de los valores de vida privada. Esta visión dicotómica de dos visiones de la igualdad y la inversión axiológica de una por otra, en la que lo masculino destaca sobre lo femenino, constituye una de las estrategias de la sociedad de consumo. El espacio público, la competencia, el individualismo y formas de felicidad sometidas a fechas de caducidad.

En este sentido, la incorporación de la mujer al espacio público puede producir una mayor impresión de igualdad pero no hemos de olvidar que se trata básicamente de una igualdad como consumidora. El mercado está interesado en vaciar el espacio privado: la comida, la limpieza, la atención de los niños... todo se convierte en soluciones rápidas, que te devuelven el tiempo.

Al hombre se le concibe como actor del espacio público, de las tecnologías y de la acción. El hombre sigue siendo representado bajo el imaginario del poder, en cualquiera de sus parcelas simbólicas.

Otra diferencia que se puede apreciar en la prensa dirigida a ellos es el lenguaje impersonal, pues se trata de informar a un ser supuestamente racional al que hay que respetar su criterio independiente, mientras que la prensa para ellas las presupone un ser sensible, por lo que está llena de consejos y testimonios que le ayuden a tomar sus decisiones de acuerdo con las voces de otros actores informativos.

Esta lógica se advierte de manera clara en la publicidad, pero también en un ámbito con un alto valor simbólico del éxito masculino como el deporte.

El rostro del éxito es el de hombre, mientras que la mujer aparece como un atractivo que complementa este esfuerzo, ya sea con la grata compañía de las recogepelotas en los campeonatos de tenis, o como lindos floreros que adornan el triunfo de la etapa del Tour.

ÉTICA DE LA COMUNICACIÓN Y PREGUNTAS SOBRE LA IGUALDAD

Por todas estas razones, la ética de la comunicación es indispensable para la construcción de una sociedad respetuosa de la diversidad, de la igualdad de la mujer o del respeto intergeneracional. Sólo un diseño de comunicación que refleje de manera igualitaria la dignidad de las personas, sin distinción de sexo, religión, raza, étnica, lengua, aspecto físico o singularidad en su modo de vivir y ser, podrá garantizar el libre desarrollo como personas. Y las personas son la auténtica riqueza de una sociedad, pues son ellas las que protagonizan el cambio social a través del entusiasmo de sus convicciones.

En nuestras sociedades a las mujeres se les ha reconocido cada vez más derechos para lograr una mayor igualdad que, sea dicho de paso, supone ya una igualdad con un determinado modelo que habría que saber si sería el preferido por ellas. Las mujeres tienen más posibilidades para conciliar su vida familiar y profesional, al tiempo que se les recuerda que son ellas las que tienen que hacerlo. La igualdad, en muchos casos, para las mujeres ha supuesto que tenga que asumir la doble tarea de lo que hacía su padre y su madre en una sola vida.

Esta lógica nos lleva a pensar que la posibilidad de tener más derecho significa parecerse más a los hombres. A lo mejor no es eso lo que quieren las mujeres. Quizás sea una cuestión más intuitiva y menos racional. Un modo de organizar la

vida desde otra perspectiva, basado en la corresponsabilidad vital, un modo de entender la igualdad desde referencias más radicales y no tan formales.

El concepto de «derecho» resulta insuficiente para entender y resolver un dilema que tiene para las mujeres otros muchos componentes.

La igualdad en el ámbito público pasa por el incremento de la presencia femenina y también por la introducción del debate sobre modelos de convivencia que armonicen las distintas responsabilidades de hombres y mujeres con su dedicación profesional. No sería un avance para la igualdad la presencia de aquellas mujeres que justamente hayan adoptado los patrones de vida del género masculino. Se produce con demasiada frecuencia que las mujeres, en su afán legítimo de competir y alcanzar las posiciones de los hombres, terminan adoptando sus mismos modelos de vida. Y no se trata sólo de que las mujeres ocupen el poder, sino de redefinir el poder con valores que incluya las reivindicaciones de las mujeres (o de los hombres), es decir, de un estilo de vida que integre las responsabilidades privadas.

Desde esta óptica, los modelos de gestión pública deben evolucionar hacia criterios de eficacia laboral más acordes con la visión femenina de la conciliación de vida personal y profesional.

El discurso de los derechos requiere un fondo vital, las aspiraciones que se pretenden alcanzar a partir de su ejercicio, y éstas sólo pueden ser comprendidas dentro de relaciones humanas que son, por definición, «creadoras de dependencias». Por tanto, hablar de derechos sin examinar y armonizar cuáles son los objetivos compartidos por sus miembros, puede resultar un concepto inadecuado. ¿Quieren las mujeres más derechos para armonizar su vida familiar y laboral o prefieren que se

revise la construcción cultural de la relación familiar de la que genera una situación discriminatoria?

El pacto político de la nueva ciudadanía es un pacto de todos y de todas, superando la dicotomía de público y privado que había llevado consigo un desigual recorrido en las aspiraciones liberalizadoras de hombres y mujeres. Por eso, la ciudadanía debe posibilitar un cambio ético antes que jurídico.

RAZONES PARA LA IGUALDAD EN LA POLÍTICA

La participación de las mujeres en los ámbitos de poder político es una exigencia de la propia comprensión de nosotros mismos como colectivo social. Se trata de una dualidad que no responde a meras circunstancias sociológicas, sino a una cuestión de raíz más profunda, al modo de «aparecer» y «ser» humano. Si a este dalo le añadimos que por razones biológicas y culturales se genera entre ambos sexos una relación dialéctica de poder, parece razonable que las soluciones sean buscadas y adoptadas de forma conjunta no por mero oportunismo político, sino porque son parte complementaria de la solución.

Frente a esta aspiración, asistimos a una especie de simulacro democrático. Muchas mujeres están en política elegidas por hombres o por su adopción de roles masculinos. Por otro lado, las mujeres se han incorporado a muchos sectores profesionales, empresariales y políticos, pero no forma parte de las esferas de poder.

La política de igualdad no puede ser una política de escaparate basada en una presencia femenina sin más. Se trata

de darles la voz a las mujeres para que tengan voces propias, no porque representen las voces de los hombres.

La Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de medidas de protección integral contra la violencia de género, conocida de forma abreviada como ley de violencia de género supone un importante instrumento para garantizar la libertad de la mujer frente a la barbarie de una cultura androcéntrica que sigue considerando a la mujer como una posesión de «su hombre». El dato común a todas estas relaciones es la especial vulnerabilidad que sienten las mujeres cuando la persona más allegada por motivos sentimentales, al menos en un tiempo, se convierte en su verdugo.

Combatir la violencia de género es una tarea de toda la sociedad. Es un avance importante contra la violencia de género, pero una vez más, no se trata de dar ya a la mujer más derechos, sino de una perspectiva diferente de los problemas, que reclamen una mayor atención a modelos de convivencias equilibradas basados en un cambio educacional.

Se trata de una violencia hacia la mujer por ser mujer, por considerarla un objeto más que una persona, alguien sobre quien se decide y no con quien se decide. En la dinámica de la violencia de género, el maltratador llega a anular la identidad de la otra persona.

La otra Ley que ha afectado de manera importante a la relación de igualdad entre hombres y mujeres es la Ley de Dependencia. Se trata de reconocer el trabajo que viene siendo realizado en el ámbito privado por personas dedicadas prácticamente por completo a atender a familiares con gran dependencia. Dicha labor ha sido asumida en la mayoría de los casos por las mujeres, educadas para sentirse responsables del cuidado de los demás, presunción que supone una importante limitación para realizar su vida profesional.

Una tercera Ley, Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, ha pretendido dirigirse directamente a algunas de las causas que determinan posteriores inercias de las discriminaciones para las mujeres, como una dualidad llamada a complementar su proyecto de vida en todos los espacios compartidos. En este sentido, presenta el atractivo concepto de una «maternidad» compartida, no como experiencia biológica, sino como relación humana que debe involucrar a ambos progenitores. El permiso de paternidad tiene como propósito intensificar el sentimiento de la relación de dependencia que se establece entre la madre, el padre y los hijos. La igualdad no sólo se debe «saber», como un supuesto que se acepta, sino que se ha de experimentar también, como un modelo de vida en los que ambos adopten restricciones ligadas a su condición de padre y madre. En esta tarea, como en cualquier otra, el beneficio es proporcional al sacrificio. Los sentimientos de pertenencia se cultivan con aquellos otros de dependencia.

Por otro lado, esta ley introduce importantes medidas para facilitar la conciliación de la vida laboral y familiar, obligación que suele recaer en la mayoría de los casos sobre las mujeres.

Sin igualdad efectiva en lo privado, y no se trata de una mera repartición de tareas, sino más bien de cambio de mentalidad más profunda, tampoco habrá igualdad en el espacio público.

La ley tiene un importante efecto «moralizante», es decir, la adopción de ciertas medidas por parte del legislador constituye un motivo para reflexionar sobre sus propósitos para un modelo de convivencia social justa. De ahí la importancia de que sean las propias instituciones las que abanderen la igualdad de género, pues son ellas las que pueden servir como

guía «moral» sobre el grado de credibilidad que el poder público le concede a la igualdad de la mujer. Y si estamos convencidos que la igualdad es, además de un derecho de las mujeres, un bien común, tenemos que defenderlo incluso contracorriente.

Cuando hablamos de paridad no queremos reducirla a la lógica aritmética de los porcentajes, sino a la disposición a compartir la responsabilidad y hacerlo desde una mirada que integre de manera dialéctica los valores masculinos y femeninos como dos ejes imaginarios de lo humano. Por tanto, la paridad ha de ser un objetivo que marque no sólo los resultados de la política, sino también los puntos de partida desde los cuales se piense «lo político», lo cual incluye las relaciones de poder desde el ámbito doméstico, el más inmediato e intenso en nuestras relaciones interpersonales.

Los motivos por los que considero que la igualdad en política es una meta hacia la que se debe encaminar la sociedad son los siguientes:

1. La humanidad está formada por hombres y mujeres que compartimos la misma realidad y sobre la que estamos obligados a desarrollar una mirada dialéctica de la comunidad a la que pertenecemos. Esta diversidad es enriquecedora y lleva consigo un equilibrio de nuestra identidad humana.

2. La igualdad vista en perspectiva histórica constituye una tarea de inserción de la mujer en un ámbito del que había sido tradicionalmente discriminada.

3. Somos partidarios de superar las fórmulas de discriminación positiva, aprovechadas por algunos para criticar el injustificado ascenso de las mujeres, como si necesitaran de mulettas para hacerlo. La discriminación positiva puede tener una cierta justificación como una medida provisional para impulsar en el imaginario público determinadas realidades obstaculizadas por una inercia social que tiende a discriminar

a un colectivo y, en este caso, a una persona igual que otra, sólo por el hecho de ser mujer.

4. La paridad no es un criterio cuantitativo, sino un marcador de la cualidad de reconocimiento de toda la sociedad en su condición plural y unitaria de hombres y mujeres. Por eso, la falta de paridad cabría interpretarla como un signo de adolescencia democrática.

5. No existe un lugar natural de la mujer en la sociedad, como pretende la cultura patriarcal, asociándola a su maternidad biológica.

6. La condición sexual, ya sea masculina o femenina, es transversal a la realización de lo humano. Por tanto, las mujeres no pueden ser concebidas como una especie de «minoría» social emergente a la que hay que darle cuotas para que sean reconocidos sus derechos.

Masculino y femenino formamos parte de un todo que como tal ha de ejercer una reflexión compartida, máxime en las decisiones que determinarán las condiciones de vida de cada uno de nosotros. Lo personal es político y lo político es personal.

La contribución de las mujeres en el espacio público constituye una condición necesaria para pensar desde la igualdad y no sólo en la igualdad que, normalmente, se hace con «patrones» masculinos. Es decir, la igualdad como éxito social y autonomía radical desde la que negociar los poderes convertidos en «derechos». La humanidad necesita sus dos voces para poder escucharse y conocerse a sí misma. Una sociedad que discrimina es una sociedad que se automutila. Por eso, tenemos que reivindicar la igualdad como un valor que engrandece la libertad de todos.

BIBLIOGRAFÍA

Amorós, C., “Ética y Femeninismo”, en Guariglia, O. (ed.), *Cuestiones morales*, Madrid, Trotta, 1996.

---, *Tiempos de Feminismo. Sobre el feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1997.

---, “Feminismo e ilustración”. (XIV Conferencia Aranguren, 2005). *Isegoría*, 34. Madrid, 2005, pp. 129-166.

Bach, M. y otras, *El sexo de las noticias: reflexiones sobre el sexo en la información y recomendaciones de estilo*, Barcelona, Icaria, 2000.

Beltrán, E.,-Maqueira, V.-Álvarez, S.,-Sánchez, C., *Feminismos*, Madrid, Debates teóricos contemporáneos, Alianza Editorial, 2001.

Benhabib, S., “El otro generalizado y el otro concreto: la controversia Kohlberg-Gilligan y la teoría feminista”, en Seyla Benhabib y Drucilla Cornell, (eds.), *Teoría feminista y teoría crítica. Ensayos sobre la política de género en las sociedades del capitalismo tardío*, Alfons Magnànim, 1990, pp. 119-151.

---, *Situating the self. Gender, community and postmodernism in contemporary ethics*. Cambridge, Polity Press, 1992.

Benhabib, S.-Cornella, D. (ed.), *Teoría feminista y teoría crítica*, Valencia, Editorial Alfons el Magnanim. Generalitat Valenciana, 1990.

Bordieu, P., *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Castell, C., *Perspectiva feminista en Teoría Política*, Barcelona, Paidós, 1996.

Chodorow, N., “Gender as a Personal and Cultural Construction”, *Signs*, 20, 1995, pp. 516-544.

Cobo, R., *Fundamentos del patriarcado moderno. J.J. Rousseau*, Madrid, Cátedra, 1995.

- Figes, E., *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza, 1980.
- Gilligan, C., *In a Different Voice*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.
- , Ward, V., *Mapping the Moral Domain*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.
- González, A.-Lomas, C., *Mujer y educación*, Barcelona, Editorial Grau, 2002.
- Goodwin, R.-Pettih, Ph. (ed.), *Contemporary Political Philosophy*, Cambridge, Blackwell, 1997.
- Held, V., "The Meshing of Care and Justice", *Hypatia*, 10, 1995, pp. 128-132.
- , "Care and Justice in the Global Context", *Ratio Juris*, 12, 2004, pp. 141-155.
- Kohlberg, L., "The Claim to Moral Adequacy of a High-test Stage of Moral Judgment", *The Journal of Philosophy*, 18, 1973, pp. 630-646.
- Lomas, C., "El aprendizaje de las identidades femenina y masculina en la cultura de masas", en González, A.-Lomas, C., *Mujer y educación*, Barcelona, Editorial Grau, 2002.
- (ed.), *¿Iguales o diferentes?: género, diferencia sexual, lenguaje y educación*, Barcelona, Paidós, 1999.
- López de la Vieja, M.T., "Feminismo como crítica", en José Rubio Cariacedo, José María Rosales y Manuel Toscazo, *Retos pendiente en Ética y Política*, Madrid, Trotta, 2002.
- , "Ética y género", en José M. García Gómez-Heras, coord. *Dignidad de la vida y manipulación genética. Bioética, ingeniería genética, ética feminista, deontología médica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- , *La mitad del mundo. Ética y crítica feminista*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

Mackinnon, C.A., *Hacia una teoría feminista del Estado*, Madrid, Cátedra, 1995.

Mill, J.S.-Taylor Mill, H., *Ensayos sobre la igualdad sexual*, Madrid, Cátedra, 2001.

Miyares, A., *Democracia feminista*, Madrid, Cátedra, 2003.

Nash, M., *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

Okin, S., *Women in Western Political Thought*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

---, “Desigualdad de género y diferencias culturales”, en Castell, C., *Perspectiva feminista en Teoría Política*, Barcelona, Paidós, 1996.

Osborne, R., *La construcción sexual de la realidad*, Madrid, Cátedra, 1989.

Pateman, C. “Críticas Feministas a la dicotomía Público/ Privado”, en Castell, C., *Perspectiva feminista en Teoría Política*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 31-52.

Puleo, A. H., “Condorcet, De Gouges, De Lambert y otros. *La Ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*”, Madrid, Anthropos, 1993.

Rivera Garreta, M^a M., *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Barcelona, Icaria, 1994.

Shlain, L., *El alfabeto contra la diosa: el conflicto entre la palabra y la imagen; el poder masculino y el poder femenino*, Madrid, Debate, 2000.

Suárez Villegas, J.C., *La mujer construida. Comunicación e identidad femenina*, Sevilla, Trillas Eduforma, 2006.

---, *La maternidad masculina. Y otros ensayos sobre la igualdad entre mujeres y hombre visto desde otro punto de vista*, Madrid, Dykinson, 2011.

Valcárcel, A., *El miedo a la igualdad*, Barcelona, Crítica, 1993.

---, *Sexo y Filosofía: sobre mujer y poder*, Barcelona, Anthropos, 1994.

---, *La política de las mujeres*, Madrid, Cátedra, 2004.

Wollstonecraft, M., *Vindicación de los derechos de la mujer*, Madrid, Cátedra, 1996.

Young, I.M, “Imparcialidad y lo Cívico Público”. Algunas implicaciones de las críticas feministas a la teoría moral y política”, en Benhabib, S.-Cornellá, D. (ed.), *Teoría feminista y teoría crítica*, Valencia, Editorial Alfons el Magnanim. Generalitat Valenciana, 1990.

LA SCRITTURA COME VITA E COME
GIOCO
IL TEATRO DI PATRIZIA MONACO

Trovato Roberto
Università di Genova

Il vero critico è quello che ha sollecitudine dell'opera viva attuale, non importa se piccola. Beato chi se ne sta a colloquio con le grandi ombre; ma è tanto più difficile discorrere coi piccoli vivi, perché è discorso più umile e ingrato. E soprattutto più fertile, più meritorio; che impegna prima che il nostro intelletto la nostra coscienza, e ogni volta mette alla prova il nostro senso di giustizia (Del Colle 1975 : 29).

Nata nel 1947, Patrizia Monaco, collabora tra il 1967 e il 1969 al quotidiano genovese "Il Lavoro nuovo" con articoli di vario argomento. La sua formazione avviene, come precisa Romina Piastra nella tesi di laurea discussa con me sul teatro della scrittrice ligure: "nella ricca biblioteca paterna, composta per lo più di volumi di letteratura inglese in lingua originale: il padre era stato console d'Italia in diversi paesi anglosassoni".

La Monaco inizia a scrivere e tradurre per il teatro e la radio nel 1969. Il suo primo lavoro destinato alle scene è *La cantina*, atto unico pubblicato sul numero 65 dalla rivista "Diogene" nel settembre di quello stesso anno. Indagine tagliente, vigorosa e secca, solo in alcuni momenti frammentaria, del conflitto tra due giovani impegnati politicamente, la *pièce* verrà presentata in lettura drammatica qualche anno dopo, e precisamente il 13 febbraio 1974, dalla compagnia "I lettori" a Genova nel Teatrino di Piazza Marsala per la regia di Cesare Viazzi. A

quanto rileva su “Il lavoro” il 16 febbraio 1974, un recensore che si sigla C. R. il copione: “è un apprezzabile tentativo di dimostrare come le parole si possano trasformare in realtà fino a determinare una tensione allucinata e surrealistica nella quale si compie il dramma. Un colpo di scena finale rimette poi tutto in discussione e fa crollare ogni certezza, ogni oggettiva considerazione della realtà”.

Per parte sua Enrico Bassano così parla del lavoro della Monaco sulle colonne de “Il cittadino” il 15 febbraio 1974:

Due uomini di fronte, prigionieri di qualcuno, pronti per essere interrogati su affari politici. Parleranno? Sapranno lasciarsi torturare pur di non svelare i loro segreti? Prima di essere uccisi, uccideranno a loro volta? Uno è certo di avere la forza di lasciarsi strappare anche gli occhi, e la carne lembo a lembo, prima di svelare anche il respiro della loro esistenza. L'altro pure, ma avanza (coraggiosamente, disperatamente) un'ipotesi: *e se torturassero mia madre, a condanna del mio silenzio?* E' chiaro. Parlerebbe. [...] Lo schema drammatico imposto dall'autrice è questo. Tra i due, chiusi in una prigione che può essere una cantina, oppure loro stessi, scattano domande e risposte, si accendono guizzi di ribellione, s'ingolfano battute alle quali spesso non s'agganciano conclusioni. Ma qualcosa avverrà. Come se i muri esplodessero, si frantumassero, e intorno alle due creature, una verticale e l'altra orizzontale, fossero ancora e sempre in battaglia le schiere nemiche, gli uomini della guerra, le vittime dell'eterna lotta bestiale.

Un altro critico autorevole, Dario G. Martini, nel recensire il giorno successivo al debutto lo spettacolo sul

“Corriere Mercantile”, dopo avere rilevato che i molti e ardui temi affrontati possono essere riassunti “nell’interrogativo: il fine giustifica o no i mezzi? È legittimo, per servire una buona causa, compiere un’azione in sé indegna come l’uccisione di un uomo?” riconosce al testo il merito di avere tentato “una indagine difficile e rischiosa”.

In quello stesso 1974 si laurea col massimo dei voti in Lettere moderne presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Genova discutendo con Eugenio Buonaccorsi, Mary Corsani e Ezia Gavazza una tesi dal titolo *Il teatro della crudeltà nelle realizzazioni di Peter Brook e Charles Marowitz*. Aveva iniziato lo studio della Storia del teatro inizialmente con Vito Pandolfi e poi, alla di lui morte, con Eugenio Buonaccorsi, con cui collaborerà per qualche tempo. Come saggista la Monaco pubblica su “Resine”, nel gennaio-marzo 1975, un articolo tratto dalla tesi, *Tra Artaud e Brecht: Il Marat / Sade di Peter Brook*. Nell’aprile poi uscirà per i tipi della milanese Pan Editrice il volume *Trent’anni di teatro inglese*, scritto assieme a Gianni Poli¹.

A breve distanza dall’allestimento del primo lavoro, avvenuto il 17 marzo 1974, viene presentato dalla “Compagnia Austerity”, ancora nel Teatrino di Piazza Marsala, il suo secondo testo, la farsa tragica *L’animale erbivoro ovvero l’imbuto*. Nello stesso anno collabora con Valeria Chianese alla stesura di uno spettacolo polemico contro i libri di testo, dal titolo *La bomba nella cartella*. Nata dalla lettura, non di rado spassosa di alcuni libri di testo per le classi elementari, la *pièce* verrà presentata al Teatro Duse di Genova il 12 giugno dalla compagnia “Gli spilli”. Costruita in chiave umoristico-assurda, la commedia

1) Della Monaco sono il capitolo primo, *La scena inglese nel dopoguerra (1945-1955)*, il sesto e il settimo, intitolati rispettivamente *Lo spazio teatrale di Brook e la stagione della crudeltà* e *I gruppi “Fringe”*, e il nono, *Verso gli anni Ottanta*.

denuncia una situazione che investe un problema di interesse non esclusivamente pedagogico ma soprattutto umano e sociale, come quello dei libri di lettura in adozione nella scuola italiana alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso. Messo in scena con la regia di Mimmo Chianese, il lavoro, che le stesse autrici definiscono “semiserio”, è costituito da molti e incalzanti *sketches* che, pur stemperando la polemica contro la scuola italiana in un clima a tratti allegro, non gli fanno mai perdere mordente e incisività.

Dopo avere diretto fra il 1975 e il 1978, assieme a Marco Salotti, il Centro Universitario Teatrale dell'Ateneo genovese, si trasferisce per qualche anno in Irlanda, dove terrà come lettrici e poi come borsista corsi e seminari sul teatro italiano contemporaneo presso l'University College e il Trinity di Dublino. In quegli anni ha modo di farsi conoscere all'estero, come appare evidente dal fatto che da allora molte sue opere verranno rappresentate o radiotrasmesse in vari paesi: Francia, Svizzera, Olanda, Irlanda, Gran Bretagna, Australia, Canada, Russia e Stati Uniti. Prima della partenza dall'Italia aveva scritto l'atto unico *Sparate a vista sull'Arlecchino*, vincitore del “Concorso Permanente Copioni Vito Pandolfi”. Pubblicata nel marzo-aprile 1976 su “Théatron”, la *pièce* viene rappresentata, per la regia di Davide Giannotti, dal 3 al 9 luglio 1976 dal Centro Universitario Teatrale di Genova assieme ad un suo nuovo atto unico, *Davanti alla legge*, parabola liberamente tratta da un racconto di Kafka. In particolare in *Sparate a vista sull'Arlecchino*, che verrà rappresentato negli Stati Uniti a Boston nell'aprile 1978, la Monaco rivela una grande capacità e sensibilità che le permettono di cogliere i paradossi più sottili della nostra società e i più inquietanti interrogativi che ci pone il futuro. Va precisato poi che nell'atto unico sopra segnalato, che dopo il titolo viene definito “favola allegorica sul potere”,

l'autrice fonde con abilità favola e parabola. In effetti la Monaco rinuncia a dare soluzioni filosofiche o contingenti, orientandosi semmai verso la proposta dell'interrogativo costante dell'agire dell'uomo e del modo migliore che trova per difendersi. Nel 1977 ottiene con *L'aquilone* il terzo posto al prestigioso Premio Riccione. Articolata in due tempi, la commedia viene allestita nel maggio dapprima in un teatro di Forlì, poi a Bobbio nel suggestivo cortile dell'abbazia di San Colombano, e successivamente anche in altri spazi, dal gruppo di Piacenza "La combriccola", diretto dalla Ferraro. Il componimento, che verrà trasmesso alla radio il 10 giugno 1978 dalla rete regionale dell'Emilia-Romagna nell'adattamento di Giorgio Colla e della stessa autrice, può essere definito una favola metafisica. In effetti esalta il trionfo della fantasia. Significativamente l'opera, che verrà pubblicata su "La bottega del teatro" nel 1978, propone la vittoria della "fantasia al potere" attraverso la storia dei paradossali metodi di difesa adottati da un piccolo Regno, all'apparenza folle, per neutralizzare un colpo di stato. In questo regno strampalato e stravagante arriva un forestiero che, dopo strani incontri notturni nel bosco, entra in una corte carnevalesca, una sorta di rumorosa, disordinata e allegra gabbia di matti, costituita da dame e cavalieri, più gnomi e folletti che uomini e donne in carne ed ossa, che trascorrono il tempo fra banchetti, danze silvestri sotto la luna, risate e battute, formule magiche, balordi sofismi e i più sbrigliati giochi di parole e salti di fantasia. In questa sorta di mondo visto alla rovescia, più vicino alla luna che alla terra, il protagonista si innamora ricambiato della bella principessa. Tutto sembra però cambiare all'improvviso con l'arrivo di un torvo e maniaco ambasciatore. Questi, irritato perché nel regno non ci sono prigionieri, tribunali e manicomi, sconfigge il re provocando ovunque stragi e

distruzioni. Alla fine tutto si risolverà felicemente. È stato solo un incubo. L'autrice descrive bene questa allegorica città capovolta delle inezie, delle puerilità e dell'innocenza in cui trionfa la fantasia. Evidente è la persistenza dell'influsso del clima sessantottesco, di cui la *pièce* riflette la ventata giovanile e la tensione ideale per la libertà. Paola Giovannini sul "Resto del Carlino" scrive il 27 giugno 1977 nell'articolo *Nuove leve per il dramma* che questa *favola per adulti, di genere fantastico e grottesco, surreale e satirico*: "si propone di dimostrare come la facoltà immaginativa, più che la fantasia, possa permettere un'evasione dalla realtà. Immaginazione, dunque, come complemento della realtà, e non in contrapposizione ad essa".

Di due anni dopo è la stesura de *I pagliacci*, briosa, vivace, arguta e ilare farsa in due tempi sul teatro nel teatro. Ambientata in uno spazio immaginario, l'azione ha quali protagonisti una prostituta e due ladri. Dopo aver fatto il bilancio delle loro avventurose giornate, i tre proprio quando si accingono a mettere a segno un colpo, vengono scambiati per attori da uno svampito visconte che li invita nel suo castello allo scopo di allestire una recita in onore di ospiti illustri. Fiutando aria di soldi e di nuove occasioni di furti, il terzetto si installa nel castello, nonostante l'opposizione dell'arcigna viscontessa. All'arrivo gli invitati i malintesi si moltiplicano. Un arcivescovo, un ufficiale di cavalleria e una dama di carità, venuti al castello per un preciso tornaconto, sono scambiati anch'essi per guitti. Dopo molti spassosi equivoci, la prostituta e i due ladri improvvisano la trama dei *Pagliacci* di Leoncavallo aumentando così la confusione. Alla fine i veri ospiti bandiranno il visconte e sua moglie. Solo allora i tre protagonisti, messi in un sacco soldi e argenteria, si allontanano. Tra il 1978 e il 1979, per la regia di Giuliana

Manganelli², e nell'interpretazione fra gli altri della stessa regista, di Sguotti, Tomaello, Picetti e Carpanini la *pièce*, farsa per guitti tra operetta e *café chantant*, viene messa in scena dapprima a Genova e poi al Festival di Edimburgo.

Nella recensione allo spettacolo allestito dal teatro Laboratorio, comparsa sul "Lavoro" il 10 aprile 1979, il critico Tullio Ciciarelli, dopo aver definito il testo "spiritoso e ridanciano", scrive che la *pièce*: "superato un primo tempo fiacco e incerto, raggiunge quota e velocità nel secondo quando la macchina dell'intrigo e dell'intreccio si mette finalmente a marciare".

Un altro critico, Dario G. Martini, nel parlare sul "Corriere Mercantile del 17 ottobre 1979 della *tourné* della compagine genovese al festival di Edimburgo avvenuta nell'agosto, definisce il lavoro della Monaco interessante "per il brio travolgente da farsa". Lo stesso Martini in un articolo comparso sullo stesso quotidiano il 10 aprile di quello stesso anno aveva osservato che lo scambio degli ospiti autentici per attori crea "una girandola di equivoci nella quale si inseriscono – oltre alle notazioni sul possibile rapporto tra commedianti e ladri e prostitute - alcune divagazioni sui vecchi e nuovi modi di far teatro".

I testi iniziali della Monaco, caratterizzati da una vena satirica fine ed elegante, presentano una visione del mondo grottesca, improntata ad una critica sociale e di costume che assume non di rado il tono della farsa tragica.

In varie occasioni, alla domanda che cosa sia per lei il teatro, la drammaturga risponde in maniera lapidaria: "Il

2) Critica teatrale e valente anglista, la Manganelli (Genova, 1949), che ha collaborato anche con il Teatro della Tosse, ha il grande merito di avere fatto conoscere a Genova testi di Middleton, Beckett, Pinter e Stoppard.

teatro è raccontare storie e comunicare emozioni. Per ottenere ciò bisogna parlare al cuore per salire alla mente”.

Vincitrice di numerosi premi, la produzione della Monaco, giunta oggi a quasi quaranta titoli, è stata in parte stampata, messa in scena o radiotrasmessa non solo in Italia ma anche all'estero. Interessante è poi *Il vero e il falso O' Brien* premiato nel 1983 con il Vallecorsi, il Genzano di Roma, nonché segnalato dall'Istituto Italiano del Dramma. Si tratta di un testo teso, forte e asciutto, privo di retorica, che non indulge mai a compiacimenti patetici. Il lavoro costituisce una svolta significativa nel suo percorso teatrale. Avvalendosi di tempi molto stretti, la *pièce*, edita nello stesso 1983 in francese nell'adattamento di Pierre-Jean Laurant da Les Editions du Laquet, verrà trasmessa da Radio France Culture nel novembre di due anni dopo, e avrà un notevole successo a New York, nell'*off Broadway*. Il dramma riproduce in maniera rigorosamente naturalistica un episodio della lotta di liberazione irlandese. L'attesa da parte di uno sparuto gruppo di ribelli cattolici, due uomini e due donne, di un inviato che li deve guidare nel sequestro di una giovane e ricca protestante, costituisce il pretesto per conoscere le loro storie, la loro posizione ideale nel movimento, i motivi che li hanno spinti alla clandestinità. Sia pure con molte riserve, l'inviato viene accettato. Di primo mattino però arriva un altro O' Brien, che sembra essere quello autentico. Ad esecuzione avvenuta del precedente come infiltrato, la componente più giovane del gruppo riconosce nel nuovo venuto un agente dello spionaggio inglese. Nella collutazione che ne segue muore l'altra donna. Il finale, con la sorpresa del finto O' Brien, non è un mero *coup de théâtre*, ma una svolta ideologica che avrà sui personaggi profondi risvolti esistenziali. Il testo evidenzia la matrice pirandelliana della scrittrice: il singolo è insieme uno, nessuno e centomila. Dello

stesso anno sono l'atto unico *Amor perfetto* e il radiodramma *Un sogno*. Quest'ultimo testo viene pubblicato nell'aprile-giugno 1983 su "Resine" e radiotrasmesso successivamente in Irlanda e in Svizzera. L'autrice sceneggia con abilità il sogno di una malata di nervi, che immagina di uccidere il marito. La protagonista che, a quanto dice l'uomo, "non distingue fra realtà e fantasia" e pertanto "neppure ciò che è male da ciò che è bene", nel finale lo ammazza veramente. Altri testi significativi della Monaco sono *Cellulite addio* (1987) e *Se il futuro è così io non vengo*³ (1988), due atti unici comici premiati e rappresentati in Italia e all'estero. In particolare il primo lavoro, vincitore del Premio Aretino, viene interpretato al debutto da tre note attrici: Ilaria Occhini, Manuela Kustermann e Lucia Poli. Come si legge nel programma di sala, la commedia "narra le terribili sofferenze cui ci sottopone per l'immagine di sé: il proprio corpo".

Il componimento si snoda con un linguaggio attuale, richiesto del resto dalla sua ambientazione, senza peraltro rinunciare mai al gusto della citazione colta e arguta. Come osserva sul "Corriere Aretino" il 18 novembre 1987 un critico che si sigla S. F., la base su cui si fonda la vivace metafora della *pièce*, che pur affrontando un argomento attuale, sa svolgerlo con sapienza in chiave paradossale, non è, come sembra: "la cellulite, ma la nevrosi che questa genera nella disperata lotta contro di essa".

L'altro testo, *Se il futuro è così io non venga* viene allestito nel marzo 1988 a Genova nella Sala Garibaldi, nell'ambito della seconda rassegna del "Teatro di Parola", per la regia della Manganelli e l'interpretazione di Consuelo Barilari e Roberto Tomaello. Nella recensione di Clara Rubbi, comparsa sul

3) Vincitrice nel 1986 del Premio Articoli Corrado, il testo è stato pubblicato nel 1988 dalla genovese Ecig e rappresentato durante la Seconda Rassegna del Teatro di Parola, tenuti in quell'anno nel capoluogo ligure.

“Corriere Mercantile” il 5 marzo, si legge che il lavoro: “propone un dialogo tra una coppia di coniugi (lui sulla cinquantina, lei più giovane) chiusi in un rifugio atomico attrezzatissimo [...]. Le cose però non vanno come dovrebbero: soli, come Adamo ed Eva nel paradiso terrestre, già da due anni, non riescono a vivere come due amanti e nemmeno come due sposini avidi di solitudine”.

Illudendosi di sfuggire alla paura e al disagio di vivere tipici degli anni Ottanta, l'uomo ha convinto la moglie a rifugiarsi nella casa sotterranea col pretesto di una guerra, chiudendo fuori il mondo. Il componimento, che risente delle preoccupazioni provocate dal disastro di Chernobyl, avvenuto nell'aprile 1986, è strutturato, come rileva Milly Grosso, su “Il Giornale” il 6 marzo 1988: “sullo smaccato gusto del privilegiare i toni ironici dell'esistenza rispetto al Sogno di vite migliori, peraltro impossibili”.

Nel finale della *pièce*, caratterizzata da intelligenza e percorsa da un'ironia a tratti surreale, la giovane moglie, scoperto l'inganno, fugge dal marito che, per egoismo di maschio sazio della vita, le ha fatto credere che fosse avvenuto un disastro nucleare.

Nel 1990 la Monaco scrive assieme a Etta Cascini l'atto unico *Donne Africane*⁴, rappresentato a Genova e poi nel 1997 a New York in inglese in un teatrino *off Broadway*, il Miranda di Manhattan. Il lavoro, annota Silvana Zanovello su “Il Secolo XIX” il 27 dicembre 1996, offre: “una serie di ritratti anticonvenzionali, una ricerca di nuove identità, nel lavoro e nei sentimenti”.

Altro titolo importante è *Il teatro della notte*, rappresentato dapprima al Belli di Roma nel 1996 e poi replicato nella stessa

4) Il riassunto del lavoro è riportato in R. Trovato, *Opera di Etta Cascini*, in R. Trovato-Y. Brunello (a cura di), *Minima theatralia*, De Ferrari Genova 2000, p. 16.

città al Planet nel novembre 2011. Il lavoro è un monologo per attrice che trae ispirazione da una raccolta di appunti di Stevenson e da un racconto di Angela Carter. Il confine fra sonno e veglia è molto labile. Quello che sogniamo non è in fondo ciò che desideriamo? Ma noi sappiamo davvero ciò che desideriamo? questi sono gli interrogativi che si pone la protagonista, durante una seduta da un terapeuta che non si vede. La donna ripete ancora una volta il suo sogno ricorrente, in cui gli odori passano dal sonno alla veglia. Nel finale è un afrore felino ad avere un effetto perturbante e scatenante sulla fragile e inquieta protagonista.

Va segnalato pure *Tutto cambia per restare come prima*, breve atto unico articolato in dieci scene, rappresentato dalla compagine genovese “Lunaria” nell’estate 1997. Il lavoro è pubblicato su “Ridotto” nel 2000. Il testo, vincitore della seconda edizione del Premio Calcante/Siad, intreccia con sapienza, come si legge nella motivazione della giuria: “una struttura di tipo storico ad un impianto metateatrale su cui a sua volta si innesta il mezzo televisivo che riproduce uno spettacolo” che riguarda il teatro in televisione ma “da rappresentarsi a teatro”.

La moltiplicazione dei riferimenti di questo testo, che ha quale argomento l’impresa dei Mille, consente l’approccio alla situazione ottocentesca attraverso l’oggi in un gustoso ed ironico *pastiche*, i cui riferimenti a fatti realmente accaduti sono ben documentati. La conduzione di una diretta televisiva affidata ad un pronipote di Dumas, si snoda attraverso le presenze di Dumas padre, la di lui bella amante, Emilie, Abba e alcuni garibaldini. Un altro personaggio, frate Pantaleo, simboleggia le miserie e le ingiustizie del Regno Borbonico e dello Stato dei Savoia.

Nella conclusione della motivazione del premio si legge: “Scritto con sapiente uso di ironia, il testo introduce con autorità ad un tema sociale, superando il realismo protestatario attraverso un accorto uso della metafora”. Il copione della Monaco parla del trasformismo della politica italiana nel contesto delle guerra in diretta, che non furono inventate, come molti credono, dalla CNN ma dal prolifico romanziere francese. Nell’ambito del progetto “Il cielo sopra Sicilia”, con l’interpretazione di Carla Tatò e la regia di Carlo Quartucci, nel 1998 è rappresentato a Erice un altro suo lavoro, *Lucciole nel Cyberspazio*, rievocazione dell’esperienza singolare di una giornalista siciliana, Lina Caico, formatasi in Inghilterra, fondatrice nel 1908 di una rivista “Lucciola” che circolò manoscritta fino al 1926. Il periodico, che propugna il voto alle donne e il divorzio, rivela il disgusto dell’ideologia fascista. Nella sua ampia e ricca produzione la drammaturga si è spesso occupata di emarginati. Esempolari sono a questo proposito *Yobel*, di cui è stata offerta un’interessante *mise en espace* al teatro dei Satiri di Roma, e *La strada verso il cielo* (entrambi i testi sono del 2000). Il critico Giovanni Antonucci ha osservato che *Yobel* affronta il “tema eterno dell’ebreo errante, in una chiave che non è tanto quella razziale quanto quella dell’amore fra gli uomini, indipendentemente dalle ideologie, dalle religioni e [...] delle razze” (Antonucci 2000: 12).

La strada verso il cielo parla dell’Olocausto degli ebrei durante la seconda guerra mondiale. Nel 2002 vengono allestiti a Roma quattro testi. Due sono sulla vita travagliata della scultrice Camille, amante dello scultore Rodin, amica del musicista Debussy, sorella di Paul Claudel (*Vertigine sopra*

l'abisso e *La porta dell'inferno*⁵); il terzo, intitolato *Fuoco!!!!* (2000), ha come protagonista una ballerina scaligera del nostro Risorgimento, Sofia Fuoco; l'ultimo testo, *Ares, la penultima verità* (2001), è un monologo in cui si condanna la guerra senza eccezioni. In particolare il primo lavoro, che ha per tema una donna geniale, ma sfortunata e ribelle, lasciata morire in manicomio senza che nessuno le impedisca di precipitare nella follia, evidenzia che la Monaco, oltre a scandagliare con finezza la psicologia della protagonista, senza scivolare mai nel patetismo, stigmatizza l'ipocrisia della società dell'Ottocento, tesa a soffocare i diritti delle donne in generale e ancor più di quelle che si dedicano ad attività artistiche. Va poi detto che la commedia *Fuoco!!!*, edita dapprima nel 2000 dall'editore romano Borgia e successivamente ristampata, a cura di Camilla Migliori, nel volume, *Donne di Milano* per i tipi di Editoria Spettacolo nel 2005, è risultata vincitrice della prima edizione del Premio di scrittura teatrale femminile Rotary Inner Wheel Roma. Il lavoro mette in luce, come viene precisato nella motivazione del premio, la capacità dell'autrice "di intrecciare squarci privati ripresi da un mondo [...] poco raccontato dal teatro come la danza, con ampia cognizione di un momento storico di profonda trasformazione".

Nella presentazione del volume uscito nel 2005 Franca Rame osserva che la Monaco presenta la protagonista "come donna capace di poter alimentare in sé due *fuochi*: quello della passione patriottica e quello della danza".

Rilevante è, a quanto annota nell'introduzione al volume, l'autorevole studiosa Franca Angelini:

5) I due testi differiscono per il numero dei personaggi e l'introduzione di quattro mimi. La prima versione, più facile da allestire, è stata segnalata al Riccione 1999, la seconda, più spettacolare, verrà pubblicata da Enap-Laterza nel 2000.

la vicenda di Sofia Fuoco procede [...] linearmente, nel tempo orizzontale della sua vita da giovanissima agli ottanta anni; [...] lo sdoppiamento avviene col teatro, con i suoi personaggi portati sul palcoscenico; uno sdoppiamento tra la protagonista, i suoi personaggi e il suo antagonista maschile, in una metateatralità che mira a disegnare un momento importante anche della storia del nostro teatro, in un momento fondamentale com'è il Risorgimento nella città di Milano.

Al centro del componimento, articolato in dodici brevi scene, precedute da un fulmineo prologo e concluse da un epilogo, sta la prima ballerina Maria Brambilla. Di lei, conosciuta col nome d'arte Sofia Fuoco (1830-1916), vengono illustrati, per ampi squarci, momenti importanti della sua esistenza, compresi fra il 1846 e il 1915, vale a dire dall'anno del debutto a quello che ne precede la morte. L'opera si segnala per i dialoghi agili e le scene di grande efficacia comunicativa.

Ai lavori sopra citati la Monaco affianca in molte *pièces* di cui parlerò poco oltre il recupero della freschezza della vena comica degli esordi. Emblematico è in questo senso il monologo per voce femminile, *È tutto vero, ma non è la verità*, sulle manipolazioni dei servizi giornalistici. La protagonista è una *reporter* rampante. Consapevole e disillusa la donna non abbandona però il circo mediatico del *reportage* di guerra, incapace com'è di scendere da una giostra impazzita su cui continua a restare pur di sbaragliare la concorrenza. Pubblicato nel 1999 assieme ai monologhi di altre otto autrici, nel volume *Fragile Novecento*, uscito a Firenze per i tipi de Il Ramo d'Oro, il testo è preceduto da una sintetica prefazione di Vittorio Gassman in cui viene apprezzato "il tentativo di uso terapeutico del teatro". Subito dopo il grande attore riconosce

che la terapia è stata svolta dalla Monaco in maniera distaccata e ironica.

Va precisato che nella drammaturgia dell'autrice ligure le protagoniste per lo più danno il titolo alle *pièces*. Si tratta di personaggi felicemente reinventati, azzardando episodi e consuetudini private e quotidiane che danno spessore alle protagoniste. Del resto la Monaco ama ripetere nelle sue lezioni di scrittura teatrale che tiene con successo non solo in Italia, ma anche all'estero: "A teatro è preferibile l'impossibile verosimile al possibile credibile. Nulla è più falso della verità riprodotta con esattezza".

Più di recente sono stati scritti cinque atti unici sulle ossessioni dell'uomo occidentale riguardo alla donna orientale. Messe in scena il 9 marzo 2002 al Porto Antico di Genova da Consuelo Barilari, Patrizia Ercole, Rachele Gherzi, Federica Granata, Simona Guarino e Aldo Vinci, queste *pièces* sono raccolte sotto il titolo complessivo *Sharazade va in occidente*. Con fine umorismo vengono indagati i più classici *clichés* culturali che si celano, nel sogno dell'uomo, dietro la rappresentazione delle odalische rinchiusi nei serragli dei sultani. Con coerenza e energia, la Monaco dà voce a donne che raccontano se stesse, collocate come sono tra modernità e tradizione. Ne emerge la capacità della commediografa di interpretare le grandi opere dell'arte orientalistica e nel contempo quelle dei grandi maestri della pittura europea (Delacroix, Ingres, Bompard e Debat-Ponsan), che hanno descritto nei loro quadri la donna araba. I cinque atti unici, allestiti nel marzo 2001 nella sala Maestrale dei Magazzini del Cotone al Porto di Genova, sono nell'ordine *Interior design ovvero Donne di Algeri nei loro appartamenti; Aragoste a colazione ovvero Il bagno turco; Dormire... Sognare ovvero La grande odaliska; Tutto in una notte ovvero L'attesa* e *Taglia 42*

ovvero Il massaggio. I primi due testi, rapidi botta e risposta tra due donne, sono stati interpretati l'uno da Rachele Gherzi e Patrizia Ercole e l'altro da Federica Granata e Patrizia Ercole. I rimanenti tre titoli sono monologhi recitati rispettivamente dalla Granata, dalla Barilari e dalla Guarino. Nei cinque pezzi che costituiscono *Sharazade* vengono offerti delicati ritratti di donne di oggi, consapevoli della loro sensualità e del loro diritto all'amore. Questa parte della drammaturgia della Monaco conferma il riaffiorare di una delle componenti del suo primo teatro: la vena comica e brillante, coniugata con quella satirica e grottesca. I soggetti preferiti della Monaco sono non di rado le donne, perseguitate e condizionate, di volta in volta, dalla politica, dalla pubblicità e dal consumismo.

La sopra citata allieva, Romina Piastra, nella dissertazione di laurea, ricorda che da piccola la drammaturga:

giocava con un teatrino in miniatura e inventava storie per i bambini del vicinato. Ogni volta i piccoli spettatori aumentavano e le storie dovevano essere sempre diverse seguendo tuttavia un filone che rientrava nelle aspettative del pubblico. C'era un tormentone: il burattino che impersonava una signora del condominio, che era lo spauracchio di tutti i bambini, doveva finire immancabilmente nella cassa da morto, un portagioie d'avorio intarsiato dalla mamma di Patrizia. I bambini ridevano a crepapelle e più la signora X agonizzava fra atroci tormenti più applaudivano e si sentivano appagati.

Ottimista la Monaco è fermamente convinta che il grande teatro ha il potere di cambiare il mondo. Di qui la costante attenzione dell'autrice alle ragioni delle donne,

testimoniata, oltre che dalla produzione sopra ricordata, anche da tre testi precedenti su Mary Shelley, *Estate a casa Magni*⁶ (1986) (pubblicato con modifiche col titolo *Mary Shelley al Caffè Greco* da Costa & Nolan nel 1996) e *Ghiaccio e fuoco*⁷ (quest'ultimo pubblicato su "Sipario" nel dicembre 2002), e da uno, *Un'anima di ferro e di fuoco* (2000), su una poetessa siciliana, la Turrisi Colonna, morta a soli ventisei anni nel 1848. I temi di quella che fu definita all'epoca "la migliore poetessa italiana" sono l'emancipazione delle donne e lo sdegno per ogni tipo di oppressione. Quest'ultima *pièce*, assieme alla sopra ricordata *Lucciole nel Cyberspazio*, è stata pubblicata dall'editore romano Antonio Pellicani nel 2000 nel volume *Accadde in Sicilia*. A proposito di *Ghiaccio e fuoco* è importante riportare due battute lapidarie che si leggono nella *pièce*:

"La prima volta che feci all'amore con Percy fu sulla tomba di mia madre".

"Avevo venticinque anni allora, e la mia vita seguente altro non fu che un sopravvivere".

Le due frasi racchiudono un arco temporale di otto anni, i primi segnati dal *fuoco* dell'esistenza di Mary Shelley, che parvero adeguarsi ai canoni più tipici del romanticismo: passioni sfrenate, ribellione luciferina, trasgressione e morte. Poi vennero gli anni di *ghiaccio*, quando, in seguito alla morte del grande poeta inglese Percy B. Shelley avvenuta nel luglio 1822 nel Golfo di Lerici, la giovanissima creatrice nel 1817 del

6) A partire da questa *pièce* la scrittura della Monaco ha avuto un significativo cambiamento. Da quel momento il linguaggio diventa più asciutto, diluendo nell'intero arco del testo il pedantesco elenco di fatti e date.

7) Il testo è stato presentato a Genova in lettura drammatica da Matteo Maria Giorgetti nell'ambito delle manifestazioni "Sei autori per l'Europa".

romanzo gotico *Frankenstein*, dovette tornare in Inghilterra. Le responsabilità di madre e le difficoltà economiche trasformarono Mary, almeno all'apparenza, in una donna comune e conformista. Per questo motivo i bigotti non le perdonarono le scelte del passato e gli intellettuali quelle del presente.

Osserva la stessa Monaco nella prefazione al componimento: "La teatralità della vita di Mary Shelley che si svolse, non solo metaforicamente, fra i ghiacci e il fuoco, ha ispirato questo mio lavoro e ne ha dato il titolo".

L'interesse di questa commedia sta nel continuo e funzionale intersecarsi tra passato e presente, realtà e invenzione.

A comprovare che quella della Monaco è una ricerca vivace, ancora lontana dall'essere conclusa, vanno ricordati altri titoli allestiti negli ultimissimi anni: *Goldoni a Genova*; *La nomade del deserto*; *Chi ha paura del lupo cattivo?* e *Condominio mitologico*. Quest'ultimo lavoro in due atti, secondo classificato ad un concorso, è stato pubblicato a Roma per i tipi di Editoria & Spettacolo nel 2008 nel volume *Il premio Fersen, terza edizione per la promozione e la diffusione della drammaturgia contemporanea italiana*. La *pièce* è ambientata in un singolare condominio, la cui portinaia, un tempo Parca, è una dottoressa specializzata in genetica. In questo spazio, che come il Dna ha una struttura a doppia elica, si intrecciano tre storie che hanno quali protagonisti due personaggi maschili che richiamano il mito, il dio Ares, Icaro, e uno femminile, Tacita Muta, divinità minore dei Romani. Il primo personaggio è insieme il dio della guerra dei Greci, il pilota che ha sganciato la bomba su Hiroshima, un *marine* in Vietnam e un soldato italiano in Bosnia. Il secondo è anche un ragazzo, Carlo Giuliani, morto a Genova nel luglio 2001 durante il G8. Il terzo personaggio

è “la donna” che viene stuprata da sempre, per passatempo o per noia. I tre protagonisti non si incontrano mai tra loro. La sola Parca li conosce e ne commenta le esistenze e le azioni con la comprensione di una saggia portinaia che ha cuore la propria comunità. Il lavoro è un ulteriore esempio di teatro civile, imperniato su temi di attualità, costruito come è su protagonisti realmente esistiti, anche se abilmente reinventati

.

Come ho già avuto modo di evidenziare, Patrizia Monaco affronta sovente temi di stringente e drammatica attualità: il lavoro precario, la situazione in cui si trovano i giovani privi di un’occupazione dignitosa⁸ e i problemi che si trovano ad affrontare le donne di oggi. *Chi ha paura del lupo cattivo?*, vincitore del concorso Anmil-Imail “Sulle tracce d’Eva” è un lavoro suddiviso in cinque scene, precedute da un prologo e concluse da un epilogo. Il testo ha quale protagonista una donna, moglie e madre, impiegata in nero in un’impresa di pulizie. La giovane muore in un incidente stradale mentre sta andando al lavoro. Il testo si sviluppa su due piani, quello del racconto naturalistico che si avvale di un linguaggio semplice, mimetico del reale, e quello del teatro nel teatro nel quale si assiste ad una recita amatoriale. Proprio quest’ultima, osserva l’attrice e regista Lucia Poli, fa sì che il lavoro voli “nel surreale, nel comico e nel grottesco”. Il padrone cattivo del titolo è il tempo che risucchia la vita di persone come la protagonista che, al pari di migliaia di ragazzi di oggi, corre da un impegno

8) Ricordo che già nella nona sequenza, in chiusura della prima parte di *Cinque giorni al porto* (1969) di Faggi e Squarzina il tipografo Ludovico Calda, leader dello sciopero vinto dai portuali nel dicembre 1900, rivolto all’operaio del molo tre diceva: “Uno che perde il lavoro perde la dignità. Guarda come ci riduciamo senza il lavoro: non siamo più neanche uomini. La difesa del lavoro è tutto” (V. Faggi-L. Squarzina, *Cinque giorni al porto*, ristampa edita a Genova per i tipi della Nuova Ata, 2006, p. 42)

all'altro, nella più totale precarietà. A quanto rileva una critica, la Pollice, sul "Manifesto" il 10 ottobre 2004, l'intento della *pièce* è duplice: "diffondere la cultura della sicurezza" e contribuire a far "riflettere su cosa è diventato il mercato del lavoro e cosa è diventata la vita al tempo del lavoro precario".

Il componimento, rappresentato in prima nazionale al Teatro Sannazaro di Napoli, con la regia della Poli nell'ottobre 2004, è stata replicato con successo in numerose piazze italiane. Scrivendo in una stagione caratterizzata da un meno aspro femminismo, la commediografa ligure propone con sapienza frammenti di esistenze quotidiane scandite da piccole e grandi difficoltà. Le vicende, sceneggiate con rapidità, traggono lo spunto da fatti realmente accaduti. Di qui l'incisività dei suoi testi. Attenta osservatrice del quotidiano, la Monaco offre spaccati di ampio spettro della società in cui viviamo, ma soprattutto intende sollecitare, come capita di frequente nei paesi anglosassoni, la riflessione dell'uditorio su temi concreti, con i quali tutti ci confrontiamo ogni giorno: in famiglia, per la strada e nei luoghi di lavoro.

Singolare è anche *Il mistero di Giuda*, scritto assieme a Pier Giorgio Cosseta. Nella *pièce*, rappresentata nell'agosto 2006 nel Teatro di Portofino, una giovane studiosa di lingue antiche aiuta il professore dell'Università di Ginevra con cui collabora, a tradurre dal copto il *Vangelo di Giuda*. Ritrovato in pessime condizioni in un papiro egiziano, il testo verrà tradotto in una villa di Portofino in cui la giovane vive per tre mesi in compagnia del marito, un brillante compositore. Colmando le lacune di alcune pagine la promettente studiosa arriva a capire il vero ruolo di Giuda nella morte di Gesù. In quello stesso 2006, a cura della drammaturga, è stato edito dalla genovese Fratelli Frilli un copione a diverse voci, ora drammatico, ora comico, ora delicato e ora struggente,

intitolato *Tutto per non aver mangiato i cavoletti di Bruxelles... storie di donne fra tumori e timori*. Il copione, sul tema arduo del cancro, ha vinto la sfida di essere realizzato in forma di musical per la regia di Giuliana Manganelli, al Palafolli di Ascoli Piceno nel 2007.

Sul numero 6 di "Ridotto", nel giugno 2010, è pubblicata *Penelopeide*. Allestita per la prima volta al Teatrino Strehler di Portofino il 4 luglio 2008, la *pièce* è liberamente ispirata al testo omonimo della canadese Margaret Atwood, che vede l'Odissea attraverso gli occhi delle donne. La drammaturga porta in scena, con sarcasmo e ironia, il ribaltamento del noto mito classico. L'attualizzazione delle vicende narrate da Omero viene sottolineata da inserti di sequenze coreutiche. In maniera irriverente ma godibile viene demolita la visione prettamente maschile della donna, come "angelo del focolare". Nel giudizio del Premio Letterario Gerundo assegnato a questo testo Giovanni Antonucci nell'ottobre 2009 scrive: "La commedia [...] è una brillante e sottile rappresentazione dei personaggi di Penelope e di Euriclea nel corso di vent'anni della loro esistenza. Le due figure dell'*Odissea* di Omero acquistano nella scrittura drammaturgica della Monaco, aspetti imprevedibili e significati nuovi".

Le protagoniste, oramai nell'Ade, adottano due differenti linguaggi. Quello di Penelope è più spiccatamente moderno, a tratti anche sguaiato, quando parla al passato del presente dell'Ade, mentre si fa più aulico nel momento in cui si cala nei suoi antichi panni di moglie in attesa per vent'anni del ritorno di Ulisse. Euriclea, che parla per frasi fatte, modi di dire comuni, funge da contrasto comico nei confronti della padrona, esprimendo una grande saggezza. La versione dei fatti offerta da Penelope è quella di una donna delusa e tradita. Relegata per sempre al ruolo di seconda in bellezza rispetto ad

Elena e nella scelta di Ulisse che le avrebbe preferito la cugina e in quelli del marito durante il suo viaggio di ritorno ad Itaca, nonché seconda nella reggia, dove il vero controllo è esercitato da Euriclea, fedele nutrice di Ulisse, Penelope ama Ulisse e lo attende fedele, tessendo la sua tela. Non è però cieca. Non a caso smonta uno dopo l'altro, con razionalità i racconti che arrivano all'isola sul viaggio durato vent'anni di Ulisse. Quei racconti sono le invenzioni di una mente furba abituata ad ottenere ciò che vuole attraverso qualunque inganno. Unica sua ripicca è non gettare subito le braccia al collo del marito appena arrivato. Pur avendolo riconosciuto lo fa aspettare. In questo modo prolunga il suo dubbio di essere stato riconosciuto, e forse accettato. In occasione delle celebrazioni dei centocinquant'anni dell'Unità d'Italia, la Monaco nel 2011 ha scritto un testo sulla Contessa Clara Maffei, dal titolo *Clarinet*. Il debutto è avvenuto a Roma il primo aprile dello stesso anno al Palladium di Roma. Segnalato al premio *Lago Gerundo*, il testo è stato pubblicato nel 2012. Di quello stesso anno è la stampa della commedia gialla, *L'occasione*, cui è stato attribuito il premio *Non commettere gialli impuri*, indetto dalla casa editrice Ex Cogita, diretta da Luciana Bianciardi. Rappresentata a Milano nel 2011 e nel 2012, la *pièce* dà corpo ai sogni erotici di una casalinga delusa e frustrata dal quotidiano *ménage* familiare. Alla moglie desiderosa di esperienze forti si affiancano l'amante del marito poliziotto, poliziotta come lui, e un ladro. Quest'ultimo coglie l'occasione per rubare in una casa entrando da una finestra lasciata aperta. I malintesi sono da commedia, ma il morto è reale. La conclusione è un grido di rivalsa sociale. In effetti la donna poliziotto quando si rende conto che l'amante ha ucciso la moglie, lo fa arrestare.

La Monaco nell'agosto 2012 ha presentato a Stoccolma alla conferenza internazionale delle autrici teatrali il suo

ultimo testo, *Amore Assassino*, *Fatal love*, un monologo per attrice accompagnato da voci maschili e fisarmonica. Il testo, scritto in origine per un'attrice del nostro teatro, è costruito attorno a tre figure di donne, un'italiana e due americane, "impasto" di biografie di una trentina di donne reali. Donne che si innamorano di *serial killer*, visti alla televisione, letti sui giornali. Assassini mai incontrati prima, cercati con lettere, con colloqui sospirati in parlatorio, a volte sposati per procura. Un tema intrigante, quasi incomprensibile e universale.

Da quanto detto sopra appare evidente che la Monaco ha fatta propria una riflessione di Denis Diderot tratta dal *Discours de la poésie dramatique* (1758): "Talvolta ho pensato che si dovrebbero discutere a teatro le questioni di morale più importanti".

Citando Caryl Churchill, di cui ha tradotto un testo, mi ha detto di recente: "Scopo del drammaturgo non è dare risposte, ma porre domande".

Nell'autopresentazione fatta in Svezia dalla Monaco al suo ultimo lavoro si legge che il suo fare teatro e il suo stile sono improntati da sempre dal "desiderio di intrattenere gli altri e usare l'umorismo nero, per rivendicare torti o anche solo per mostrare la vita da altri lati. E giocare".

In più di un'occasione ha dichiarato: "Scrivere per il teatro è affascinante: si riscontra in me quasi una schizofrenia, che viene per fortuna sublimata nella scrittura. Spesso ho due idee opposte che si contrappongono nella mente, ove convivono e nei miei copioni devo essere capace di difendere entrambe con eguale valore".

Nel concludere il profilo della Monaco rilevo che la drammaturga racconta con molta abilità vicende ambientate in un impianto scenico sobrio, ogni volta improntate ad una comicità fine e caratterizzate e da un piglio non serio, sempre

rigoroso e severo. Le battute dei suoi innumerevoli personaggi, in particolare quelli femminili, sono capaci di suscitare profonde sensazioni e suggestioni per via diretta e indiretta. Grazie a questa allusività sono capaci di mettere in allarme e nel contempo in movimento la fantasia dello spettatore con semplicità, rinunciando all'esibita eloquenza. In questo modo viene evidenziato l'atteggiamento conoscitivo e nel contempo emotivo dell'autrice in quel momento, in quella situazione, di fronte al tema volta a volta trattato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Antonucci G., *Premessa a Pellegrini nel tempo*, Roma, Antonio Pellicani Editore, 2000.

Del Colle G., *Le opere del presente*, in *I crucci del critico*, Genova, s. t ., 1975.

Faggi V., Squarzina L., *Cinque giorni al porto*, ristampa edita a Genova per i tipi della Nuova Ata, 2006

Trovato R., *Opera di Etta Cascini*, in R. Trovato-Y. Brunello (a cura di), *Minima theatralia*, De Ferrari Genova, 2000.

TETI: LA DEA DEL MARE NELLA LETTERATURA ITALIANA ED EUROPEA

Ioannis Dim. Tsolkas
Università Capodistriaca di Atene

Θέτις-Teti «δυσαριστοτόκεια»¹, «αργυρόπεζα»², «τανύπεπλος»³, « αἰδοίη»⁴, «πότνια»⁵: sono solo alcuni degli aggettivi che Omero nell'*Iliade* attribuisce alla dea. Teti è la dea-marina⁶, ma in *Teogonia*, tra le varianti del mito, Ὑλη- Yli era la prima dea e dopo è nata Teti, che a causa del suo nome in greco, «collocò le cose al posto giusto quando partorì i suoi due figli, Poro, che conosce il modo, e Tècmora, che conosce il fine»⁷ o in un'altra variante il primo Dio fu Oceano, che si

1) Omero, *Iliade*, libro XVIII, vol. 2, a cura di M.L. West, K.G. Saur Verlag, München und Leipzig 2000, p.171, verso 54: «madre infelice di fortissima prole».

2) Ibidem p. 185, verso 369: «dal piè d'argento».

3) Ibidem p. 186, verso 385: «dal lungo peplo».

4) Ibidem verso 386: «veneranda».

5) Omero, *Iliade*, libro I, Tomus I, a cura di D.B. Monro e T.W. Allen, University Press, Oxford 1920³, p. 13, verso 357: «Signora».

6) 1) E. Kerényi, *La mitologia dei Greci - Η μυθολογία των Ελλήνων*, Trad. D. L. Stathopoulos, Galaxias, Atene 1968, p. 28: «Teti era (con Tithi) anche essa una grande signora del mare... la sovranità delle sopradette divinità si estese al mare, prima ancora che le tribù greche abitassero le zone vicine». 2) R. Graves, *Η Λευκή θεά-The White Goddess-La Dea Bianca*, Trad. Filologhiki Omada di Kaktos, Kaktos, Atene 1998, p. 161: «Teti, la Dea marina della Tessaglia», p. 268 «Dea marina dei Pelasgi, nota con il nome Teti». 3) P. Grimal, *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας-Vocabolario della Mitologia Greca e Romana*, a cura di V. Atsalos, University Studio Press, Salonicco 1991, p. 285: «È divinità marina e immortale, la più famosa di tutte le Nereidi».

7) E. N. Russos, «Θεογονία-Teogonia» in *Ελληνική Μυθολογία-Mitologia Greca*, vol. 2, soprintendenza I.Th. Kakridis, curatore del volume E. Meitani, Ekdotiki Athinon, Atene 1986, p. 16.

unì con Τηθύ-Tithi, la quale si identifica con Teti, acquisendo con lei figli altri dei⁸.

Teti però è una divinità importante e significativa perché intorno a lei si intrecciano fatti e persone: A) Teti salva Dias-Giove dal complotto di Palazzo che avevano organizzato Possidonas-Nettuno, Atena Pallade ed Era poiché la dea marina chiamò Hecatonchir dio marino Egheona-Briareos per proteggere e salvare alla fine Giove⁹, B) Teti salva Ifestos-Vulcano quando neonato Era lo gettò nelle acque profonde del mare deponendolo nel suo grembo¹⁰, C) Teti salva Dioniso quando Licurgo, re di Tracia, terrorizza il dio del vino e della fertilità, che cade in mare e trova protezione nelle braccia di Teti¹¹, D) Teti, come sostengono tutti i mitografi, era voluta come moglie da Giove e Nettuno, fino al giorno in cui fu annunciata una profezia da Temi nella quale si diceva che il figlio nato da Teti sarebbe diventato più forte di suo padre¹².

8) Ibidem

9) Id. P. Grimal, *Vocabolario della Mitologia Greca e Romana - Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας*, p. 51.

10) Id. E. Kerényi, *La mitologia dei Greci - Η μυθολογία των Ελλήνων*, p. 235.

11) 1) L.M. Slatkin, *The Power of Thetis-La sovranità di Thetis*, Center for Hellenic Studies Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England 2011, pp. 54-55, 2) Id. Omero, *Iliade*, libro VI, Tomus I, a cura di D.B. Monro e T.W. Allen, pp. 123-124, versi 135-137 «Διώνυσος δὲ φοβηθεὶς / δύσεθ' ἄλως κατὰ κύμα, Θέτις δ' ὑπεδέξατο κόλπῳ/δειδιότα· κρατερὸς γὰρ ἔχε τρώμος ἀνδρὸς ὁμοκλή - fuggì lo stesso/Bacco, e nel mar si ascese, ove del fero/minacciar di Licurgo spaventoso/Teti l'accolse», 3) Id. I.Th. Kakridis, «Ο Διώνυσος-Dionisos» in *Ελληνική Μυθολογία-Mitologia Greca*, vol. 2, soprintendenza I.Th. Kakridis, curatore del volume E. Meitani, Ekdotiki Athinon, Atene 1986, pp. 203-204. 4) Id. E. Kerényi, *La mitologia dei Greci-H μυθολογία των Ελλήνων*, p. 272.

12) Id. E. Kerényi, *La mitologia dei Greci-H μυθολογία των Ελλήνων*, p. 235. 2) Id. P. Grimal, *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας-Vocabolario della Mitologia Greca e Romana*, p. 285.

Altri mitografi, invece, riferiscono che Teti rifiutò l'amore di Giove per non dispiacere Era, che l'aveva cresciuta e che la considerava come sua figlia¹³. Anzi il rapporto fra Era e Teti «*risale ad un modello teogonico Terra-Mare*»¹⁴. Questa profezia si dice che fosse scambio della liberazione di Prometeo da Giove, perché gliel'aveva svelata Prometeo che l'aveva saputa da sua madre Temi-Gea e costituisce il tema centrale di *Prometeo Incatenato* di Eschilo¹⁵. Se fosse avvenuto questo matrimonio ci sarebbero state «*conseguenze terribili nell'ordine mondiale*»¹⁶. Temi consigliò i fratelli Giove e Nettuno di dare Teti ad un eroe mortale, Peleo, durante una notte di plenilunio. I fratelli furono d'accordo. Inutilmente Teti si trasformò in fuoco e in acqua, in vento e albero, in uccello e leone, in serpente e in tigre ed infine in una seppia contro Peleo che l'aveva attaccata¹⁷.

E) Questa profezia appena realizzata ebbe come risultato, sul monte Pelio, le nozze fra Peleo e Teti. Per le nozze furono organizzati i più grandiosi festeggiamenti della mitologia greca e furono presenti tutti i dei, eccetto Eris-Discordia, come era

13) Id. P. Grimal, *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας-Vocabolario della Mitologia Greca e Romana*, p. 285. 2) Id. R. Graves, *Η Λευκή Θεά-The White Goddess-La Dea Bianca*, p. 161. 3) Id. T. Gantz, *Early Greek Myth*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1993, p. 228.

14) Id. E. N. Russos, «Dodecateo-Δωδεκάθεο» in *Ελληνική Μυθολογία-Mitologia Greca*, vol. 2, soprintendenza I.Th. Kakridis, curatore del volume E. Meitani, Ekdotiki Athinon, Atene 1986, p. 94.

15) Id. E. N. Russos, «Θεογονία-Teogonia» in *Ελληνική Μυθολογία-Mitologia Greca* p. 33. 2) Id. E. Kerényi, *La mitologia dei Greci-Η μυθολογία των Ελλήνων*, p. 236. 3) Id. T. Gantz, *Early Greek Myth*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1993, p. 228.

16) Id. E. Kerényi, *La mitologia dei Greci-Η μυθολογία των Ελλήνων*, p. 235.

17) Id. E. Kerényi, *La mitologia dei Greci-Η μυθολογία των Ελλήνων*, p. 236, 2) Id. I.Th. Kakridis, «Ανάλυση του Μύθου-Analisi del Mito» in *Ελληνική Μυθολογία-Mitologia Greca*, vol. 1, soprintendenza I.Th. Kakridis, curatore del volume E. Meitani, Ekdotiki Athinon, Atene 1986, p. 88, 3) Id. R. Graves, *Η Λευκή Θεά-The White Goddess-La Dea Bianca*, p. 367.

stato stabilito. Gli dei portarono i loro doni per festeggiare in modo celebrativo le nozze ma in questo matrimonio Eris-Discordia lanciò la mela d'oro tra le dee Afrodite, Era e Atena Pallade con risultato il giudizio di Paride — capitolo disastroso della storia mondiale, come ce l'hanno raccontato i primi miti eroici. Da questo incidente non iniziò solo la guerra di Troia, ma anche i tempi eroici come tentativo degli dei di decimare il genere umano.

F) Teti, come riferiscono gli studiosi mitologici, partorì sette figli, dei quali sei li uccise lei stessa, nel tentativo di renderli immortali, poiché era stata «condannata» in matrimonio con un mortale. Il settimo, Achille, fu salvato all'ultimo momento da Peleo. Ma con Achille però la procedura non si completò, dal momento che il suo tallone era vulnerabile. Teti scappò e Peleo affidò Achille a suo genero Chirone per controllare la sua educazione¹⁸.

H) Dea-«πότνια μήτηρ-Signora madre»¹⁹, che pur conoscendo come dea il destino del figlio Achille «*dalla vita breve-μυνηθάδιος*», lo consola in tutti i suoi difficili momenti e alla fine, dopo che muore «*prende suo figlio dal rogo mortuario, trasportandolo nell'Isola Bianca*»²⁰, luogo che offre l'immortalità come i Campi Elisi²¹. Teti è anche salvatrice Dea-Nonna, perchè quando suo nipote Neoptolemos, frutto del nascosto amore di Achille con Deidamia, ritorna da Troia

18) Id. T. Gantz, *Early Greek Myth*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1993, p. 231.

19) Id. Omero, *Iliade*, libro XVIII, vol. 2, a cura di M.L. West, p. 170, verso 35.

20) T.W. Allen, *Homeri opera*, vol. 5, Clarendon, Oxford 1912 e ristampa 1978, p. 106. 2) Id. T. Gantz, *Early Greek Myth*, p. 629. L'Isola Bianca-Leuke si trova nel Mare Nero alla foce del Danubio.

21) Id. L.M. Slatkin, *The Power of Thetis*, p. 35.

gli consiglia di non ritornare con gli altri Achei salvandogli così la vita²².

Dopo le suddette introduttive regole «biografiche» si deduce che Teti costituisce in linee generali l'incarnazione della sovranità materna²³ e della successione della linea ginecocratica. Teti grazie al dono divino di trasformarsi²⁴ dimostra che «*la servivano in pratica diverse organizzazioni sacerdotali, ognuno con il suo rappresentativo "totem" animale o uccello*»²⁵ e che «*il fuoco e l'acqua— elementi nei quali si era trasformata — rappresentano il Sole e la Luna*»²⁶. Inoltre Teti e l'allontanamento-proscrizione da Giove Olimpio verso il 1243, quando avvenne lo spostamento degli Achei verso il Sud, costituiscono la fine del sistema matriarcale e l'inizio di quello patriarcale²⁷. Ancora il punto vulnerabile di Achille che «*si localizza tra il tendine e la caviglia era il punto in cui passò il chiodo che colpì il piede del Crocifissato Gesù Cristo*»²⁸. La dea Teti però è rimasta conosciuta nella storia soprattutto come madre di Achille. I suoi tentativi sono commoventi dal momento che pur conoscendo dall'inizio la futura morte di suo figlio cerca di sostenerlo, ma anche di consigliarlo con la speranza di sfuggire al destino. La Letteratura non poteva non

22) Id. P. Grimal, *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας-Vocabolario della Mitologia Greca e Romana*, p. 285.

23) Id. E. Kerényi, *La mitologia dei Greci-H μυθολογία των Ελλήνων*, p. 55.

24) Id. E. N. Russos, «Dodecateo-Δωδεκάθεο» in *Ελληνική Μυθολογία-Mitologia Greca*, vol. 2, p. 88 «*le trasformazioni ... risalgono alla concezione comune sul demone «proteiforme», particolari caratteristici che sono collegati, in modo più intenso, alle figure mitiche come Proteo... Teti...*».

25) Id. R. Graves, *Η Λευκή θεά-The White Goddess-La Dea Bianca*, p. 162.

26) Id. R. Graves, *Η Λευκή θεά-The White Goddess-La Dea Bianca*, p. 368.

27) Id. R. Graves, *Η Λευκή θεά-The White Goddess-La Dea Bianca*, pp. 297,517.

28) Id. R. Graves, *Η Λευκή θεά-The White Goddess-La Dea Bianca*, p. 423.

immortalarla in base a tutti gli elementi e le caratteristiche elencate.

Percy Bysshe Shelley (1792-1822) nel dramma lirico poetico in quattro atti *Prometheus Unbound-Prometeo Liberato*, che era mutamento del mito e risposta al dramma *Prometeo Incatenato* di Eschilo, sostiene che la liberalizzazione politica dal despotismo è collegata all'emancipazione sociale della donna e il suo ripristino metafisico. La sua suddetta opinione si basa sulla sua considerazione che il patriarcismo che inizia con gli dei dell'Olimpo ha creato una divisione tra gli uomini, dato il rifiuto di ogni piacere sensitivo e istintività. Nella poesia la donna e il suo ruolo sociale costituiscono la «nuova dinamica per la rinascita dell'umanità»²⁹. In questa opera poetica Giove stupra «Teti, immagine luminosa dell'Eternità»³⁰, come la chiama, mentre la dea grida «Dio! Abbia pietà di me»³¹, con risultato la nascita del figlio Demogorgon, che nel terzo atto del dramma lirico rappresenta il trionfo del bene e dell'amore con la conseguente caduta di Giove, secondo sempre la profezia. Il rapporto sessuale tra Giove e Teti costituisce l'esempio ideale della logica del possesso. Nel terzo atto, mentre Teti e le altre divinità sono presenti, nessuna parla. Lo stupro di Teti come anche l'appropriazione del discorso di Teti da Giove presenta la sua soddisfazione sadistica³².

Teti si presenta una sola volta nell'opera del poeta irlandese premio nobel William Butler Yeats (1865-1939) e specialmente nella sua poesia più irriverente³³ *News for the*

29) A. Douka-Kampitoglou, *Ανδρό-γυνες αναγνώσεις-Andro-gines anagnosis*, Epikentro, Salonico 2010, p. 20.

30) P.B. Shelley, *Prometheus Unbound*, C. & J. Ollier, London 1820, p. 98.

31) Ibidem

32) B. Charlesworth Celpi, "The Rape of Thetis" in *Shelley's Goddess*, Oxford University Press, New York-Oxford 1992, pp. 237-242.

33) H. Vendler, *Our Secret Discipline*, Oxford University Press, New York 2007,

Delphic Oracle-Notizie per l'Oracolo di Delfi, ispirata dal quadro di Nicolas Poussin “*Le nozze di Teti e di Peleo*”³⁴. Yeats fu affascinato dalla scena rappresentata nel quadro a tal punto da scrivere la terza e ultima strofa della poesia, dove vengono presentati, con tolleranza, tutti i tipi di attività sessuale: solitaria, eterosessuale, omosessuale, masochista, tra uomo e dio, cioè tra Teti e Peleo³⁵. Yeats presenta se stesso nel passato, quando ancora giovane provò l'amore disperato come quello che sentì Peleo per Teti quando la «*inchiodò con uno sguardo*»³⁶ e «*lo accecarono le lacrime*»³⁷. Ma l'amore verginale maschile «*è demitizzato dall'atteggiamento di Teti, mentre il cammino evolutivo dell'amore è innalzato dal comportamento di Teti, poiché la richiesta del destino è la gestazione di Achille*»³⁸, il figlio che «*ascolta dalla pancia*»³⁹ della madre. A questo punto Yeats presenta Teti-dea come madre che dà l'arte profetica del non ancora nato Achille⁴⁰, avendo conoscenza del terribile dramma della sua vita mortale, che costituisce però l'incarnazione dell'ideale eroico, come risultato della sua scelta sessuale, poichè si differenzia da quella dei satiri e delle ninfe che hanno unioni fortuite tra di loro nella spuma del mare⁴¹.

p. 52.

34) T. R. Henn, “The Accent of Yeats’s *Last Poems*” in *Yeats: Last Poems*, Macmillan Press, London 1975, p. 131.

35) Id. H. Vendler, *Our Secret Discipline*, p. 52.

36) Ibidem

37) W.B. Yeats, “News for the Delphic Oracle” in *The Poems*, Everyman’s Library, London 1992, p. 386.

38) Id. H. Vendler, *Our Secret Discipline*, p. 56.

39) Id. W.B. Yeats, “News for the Delphic Oracle” in *The Poems*, p. 386.

40) Id. C. Bradford, “On Yeats’s *Last poems*” in *Yeats: Last Poems*, Macmillan Press, London 1975, pp. 81-82.

41) Id. W.B. Yeats, “News for the Delphic Oracle” in *The Poems*, p. 386. «*nymphs and satyrs/copulate in the foam*».

La ricostruzione del mito greco, che costituisce caratteristica dei poeti anglosassoni dell'Ottocento e del Novecento, continua con la poetessa Helen Doolittle (1886-1961). Particolare caratteristico della poetessa costituisce «*il punto della natura psichica femminile: l'amore e il suo ardore. L'amore si intreccia con ostriche sensuali... fiori esotici, con divinità greche*»⁴² e nel flusso del suo discorso H.D. sottolinea: «*La mitologia è realtà*»⁴³, dal momento che la poetessa autoesiliata a Corfù disse che la Grecia era «*la terra della sua anima, la terra a cui appartenevano geograficamente i suoi sogni*»⁴⁴. H.D. che fu poetessa immaginista e musa dei poeti dell'Immaginismo⁴⁵ descrive nelle sue opere in modo unico i miti greci. Il desiderio «palinsestico» della H.D. si realizza in storie antiche e si basa sulla scrittura, a modo suo, di miti greci. Descrive così i ricordi dei suoi rapporti e delle sue esperienze dentro storie mitologiche della Grecia Antica. H.D. crede che la storia sia presente in tutte le epoche e si libera dai limiti cronologici e dagli obblighi. In particolare Teti occupa un ruolo significativo e un motivo importante nelle sue poesie. Nella prima poesia *Thetis-Hymen*⁴⁶, di due strofe, la dea è l'immagine della totalità erotica/somatica verso il «fatale» stupro. Nella poesia *Thetis*,

42) L. Sakelliou, «*Το Παλίμψηστο μιας γνωριμίας*»-Portrait d'une Femme: H.D.-Il Palinsesto di una conoscenza- Portrait d'une Femme: H.D.), in *Εισαγωγή στην Τριλογία της H.D.*-Introduzione alla Trilogia di H.D., Gutenberg, Atene 1999, p. 13.

43) Ibidem p. 15.

44) Ibidem p. 17.

45) In questo movimento, che è matrice del Modernismo e che abbatte il Simbolismo dell'Ottocento formulando le regole del verso libero, fondatore fu Ezra Pound e la squadra fu completata dal poeta americano John Fletcher, la poetessa americana Amy Lowell e gli inglesi Richard Aldington (marito successivo di H.D.), F.S. Flint e H.D. Lawrence.

46) H. Doolittle, *Collected Poems:1912-1944*, Ed. Louis L. Martz New Directions Books, New York 1983, pp. 116-117.

che H.D. elaborerà ancora di più con l'edizione nella raccolta poetica *Heliodora*, la dea sottintende con la sua immagine l'aspetto simbolico della erotica, sacra, pietosa, inafferrabile con le molteplici trasformazione mare-dea, madre di un figlio eccellente.

In rapporto alla teoria sopraccitata, H.D. può scrivere di Teti, la triste dea marina e madre di Achille, dei suoi ideali perduti e morti e può anche «diventare» Achille che l'immortale Teti aveva perduto. Dentro questo schema H.D. può diventare «*Io, la madre, la stessa Teti*», la dea che voleva rendere il figlio immortale⁴⁷, ma non potendolo realizzare soffre per la sua morte, ma lo immortalava come ricordo e adorazione. La storia di Teti è adatta a H.D., poiché lei stessa cerca di rendere immortali i suoi morti in modo elegiaco e invertire la sua idea fissa con il perduto passato attraverso l'arte poetica. Nella sua seconda poesia *Thetis*⁴⁸ la dea marina che «*sogna e canta solo lei per il figlio*»⁴⁹, si getta dal mare verso la traccia del morto Achille, che aveva lasciato sulla spiaggia deserta. Questa Teti «*tese ed allungò/un piccolo fiume scuro/che lascia il legno/le incontra il mare./Sono distesa sulla sabbia che brucia/nel blu del fiume*»⁵⁰. In questa sua metamorfosi in divinità classica H.D. ferma il tempo, la vita e la storia dal momento che Teti unisce come mezzo la calda sabbia e il mare fresco. Il fumicello Teti unisce la terra con il mare, la vita con la morte. Teti viene incaricata dai Greci ed anche da H.D. con il dovere divino, immortale e ricordevole. Teti, nella più importante opera poetica di H.D.

47) H. Doolittle, "Thetis" in *Collected Poems: 1912-1944*, New Directions Books, New York 1983, p. 163.

48) Ibidem pp. 159-163.

49) Ibidem p. 161 : «*Who dreams, who sings of a son/I, Thetis, alone*».

50) Ibidem p. 163: «*stretched and lay, a river's slim/dark length/a rivulet where it leaves the wood,/and meets the sea,/I lay along the burning sand,/a river's blue*».

*Helen in Egypt-Elena in Egitto*⁵¹, è inafferrabile come l'acqua che si trasforma, sapientissima come divinità secolare e aspetta il riconoscimento a causa del suo forte e storico dovere. Le tre parti che costituiscono *Helen in Egypt* sono «Pallinode», «Leukè» e «Eidolon» tutte nella forma di un viaggio che fa Eleni per trovare risposte a domande che si poneva. Le prime due parti comprendono sette libri mentre la terza sei. Ogni libro contiene otto poesie, ognuna delle quali è introdotta da un paragrafo in prosa che spiega e schiarisce la poesia che segue⁵². H.D. spiega nel suo primo libro «Pallinode» come Stesicoro (640-555 a.C.) in «Palinodia» fosse il primo che descrisse nei cinquanta versi che si salvarono come Eleni si recò in Egitto e non a Troia. «*Alcuni secoli dopo Euripide lo ripresentò. Stesicoro disse come si accecò a causa della sua insolenza- «ὕβρις» verso Eleni, ma che dopo riacquistò la vista quando disse la verità su Eleni nella «Palinodia»...* «Helen in Egypt» è anche una «Pallinode», una difesa o una apologia⁵³. Teti è la guida delle domande nella «Pallinode» e Eleni continuamente la invoca: «O Teti, o mare-dea»⁵⁴, e rappresenta, come anche la Dea Egiziana Isis, «simbolo di vita», «protettrice madre-dea»⁵⁵. Nella seconda parte «Leukè» viene descritta la partenza di Eleni dall'Egitto, dopo la richiesta di Teti, di «ritornare a casa»⁵⁶, nella metafisica Isola Bianca-Leukè, dove aveva sposato Achille e aveva partorito il loro figlio Euforione⁵⁷.

51) H. Doolittle, *Helen in Egypt*, New Directions Books, New York 1961.

52) J.S. Robinson, *H.D. The Life and Work of an American Poet*, Houghton Mifflin, Boston 1982, p. 362.

53) Id. H. Doolittle, *Helen in Egypt*, p. 1.

54) Ibidem pp. 7,17,42.

55) Ibidem p. 13.

56) Ibidem p. 107 «*Thetis has reminder her, a grasshopper, a flying fish, an octopus – these are Greek symbols of a Greek sea-goddess – “Helen – come home”.*

57) Ibidem p. 109.

Nell'«Eidolon» Eleni ritorna di nuovo in Egitto, dove ricolloca i ricordi e le persone della sua vita che aveva incontrato a Leukè (Paride, Teseo, Achille), comprende il suo amore per Achille e così è confermata la dea-madre Teti che aveva previsto che la loro unione e la vita che avrebbero condiviso avrebbe avuto come risultato l'idea del rinnovamento. Teti è come dea-mare il mezzo di risveglio per una migliore autoconoscenza e forza rinnovata dell'amore per Eleni e Achille.

I poeti italiani e gli studiosi si sono ispirati a Teti seguendo il canone e di solito non hanno fatto né cambiamenti né innovazioni poiché i poeti italiani si tennero, fino a qualche momento storico, lontano dalla «scienza del mito», e cioè «*da quell'attività critica che indaga in termini razionali l'origine, la formazione, la storia ed i valori dei miti*»⁵⁸. La maggior parte identifica Teti con il mare e molte volte per ragioni poetiche (uguale rima, magnificenza e meraviglia) utilizzavano la parola Teti al posto di mare⁵⁹. Di solito i poeti che avevano fatto

58) F. Ferrucci, *Il mito*, in *Letteratura Italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1986, p. 528.

59) Cfr. A. Poliziano, «Stanze» in *Le Stanze, L'Orfeo e le Rime*, annotazioni da G. Carducci, G. Barbèra, Firenze 1863, p. 56: «*Nel tempestoso Egeo in grembo a Teti/si vede il frusto genitale accolto/ sotto diverso volger di pianetilerar per l'onde in bianca schiuma avvolto;*» Qui **Teti si identifica con il mare**, cioè in mezzo al mare. 2) P. Bembo, *Rime*, P. Lancellotti, Bergamo MDCCXLV, p.79: «*Ma poi, come temesse infamia e scorno/di tal vendetta, il ciel turbato aperse,/rendendo a Teti chiaro e puro il giorno*». 3) Nell'edizione del 1808 **Teti si identifica con le onde**: P. Bembo, «Rime» in *Opere di M. Pietro Bembo*, Società Tipografica DE' CLASSICI ITALIANI, Milano 1808, p.77 : «*e rese a l'onde chiaro e puro il giorno*». 4) A. Verri, *Le Avventure di Saffo*, Frugoni, Roma-Genova 1809, p. 231: «*ma vo' dedicarmi al culto della casta Diana con la speranza di godere nel sacro silenzio del tempio gioia più tranquilla che nei fallaci contenti d'Amore. O Teti, accogli chi si getta nel tuo grembo*» prega Saffo prima dell'ultimo salto. 5) G. Carducci, «A Scandiano» in *Rime e Ritmi*, Ar. Mondadori, Milano 1952, p. 131 in un sonetto dedicato a Scandiano in Emilia Romagna: «*A te, Scandian, farò gentil che ardi/Ne l'immensa al pensiero epica Teti,/O rocca de' Fogliani e de' Boiardi, l/Terra di sapienti e di poeti*».

uso di questi mezzi poetici erano neoclassici e seguivano la regola degli antichi classici poeti Greci e Latini. Un esempio di questo uso di Teti e del motivo poetico lo troviamo in Vincenzo Monti (1754-1828) nell'opera poetica *In morte di Ugo Bassville* dove presenta **il mare di Sardegna**: «*Mugge fra tanto tempestosa e scura/da lontan l'onda della sarda Teti,/scoglio del franco ardire e sepoltura*»⁶⁰, come anche nell'opera *Al signor di Montgolfier* che fa il paragone della prima navigazione aerea con la prima navigazione marittima e così la gloria mitica del primo ardimento serve a sollevare il secondo a un'altezza mitica anch'esso: «*Quando Giason dal Peliolspinse nel mar gli abeti,/le primo corse a fendere/co' remi il seno a Teti*»⁶¹.

Giovanni Boccaccio (1313-1375) commentando la *Divina Commedia* di Dante Alighieri presenta la storia delle nozze di Teti con Peleo, la nascita di Achille, il tentativo infruttuoso di Teti di renderlo immortale, evento che fu causa della sua fuga e dell'affidamento dell'educazione ed istruzione di Achille a Centauro Chirone⁶², tema che presenta Giuseppe Parini (1729-1799) nell'opera poetica *La educazione*, dove descrive la gioia di Teti osservando il risultato della sua istruzione: «*Tal cantava il Centauro./Baci il giovan gli offriva/ Con ghirlande di lauro./E Tetide che udiva,/A la fera divina/ Plaudia dalla marina*»⁶³.

L'aspetto fisico e la bellezza come il candore della dea sono argomenti di cui si occupano i poeti e gli studiosi.

60) V. Monti, «In morte di Ugo Bassville» in *Poesie e Prose scelte*, a cura di Arturo Pompeati, A. Mondadori, Milano 1929, p. 154.

61) V. Monti, «Al signor di Montgolfier» in *Poesie e Prose scelte*, a cura di Arturo Pompeati, A. Mondadori, Milano 1929, pp. 44-45.

62) G. Boccaccio, *Il Comento sopra la commedia di Dante Alighieri*, Tomo II, Ig. Moutier, Firenze 1831, pp. 40-41. Dante incontra **Teti** nel XXII canto del Purgatorio.

63) G. Parini, *Odi*, Niccolò Orcesi, Piacenza 1791, p. 45.

Giuseppe Parini (1729-1799) è entusiasta del colore bianco della dea «La bianca Teti»⁶⁴ come anche Federigo Luigini (1526-1568) nel suo libro *Il libro della bella donna* sottolinea il biancore idilliaco dei suoi piedi: «Vergilio le gambe in Cibale, di cui è stato di sopra detto, sottili ed ossute, e poi la pianta ancora larga e spaziosa de' piedi. Ai quali scendendo, voglio che nella donna nostra bianchi, come quelli di Tetide, si veggano, alla quale d'ariento gli dà Omero, e di neve Stazio per la eccessiva loro candidezza»⁶⁵, però Alessandro Tassoni (1565-1635) al poema eroicomico *La secchia rapita* satireggia i poeti contemporanei che chiamavano onde d'oro i capelli biondi, latte tremante il seno e specchio di Teti il mare, facendo in quattro versi di un'ottava questa allusione: «spargeasi in onde d'oro il crin lucente, / pareva l'ignudo sen latte tremante, / e a lo specchio di Teti il bianco viso / tingea di minio tolto in Paradiso»⁶⁶.

Il matrimonio di Teti e di Peleo è un importante perno tematico per molti poeti italiani in tutti i secoli⁶⁷. Il matrimonio viene inneggiato significante e ideale da Torquato Tasso (1544-1595), per le nozze di Vincenzo Gonzaga, principe di Mantova, con Margherita Farnese, principessa di Parma⁶⁸: «bramo veder la real coppia unita / sotto aspetto del ciel felice e

64) G. Parini, *Il Giorno*, a cura di Dante Isella, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, Parma 1996, p. 55: «E le piagge sonanti, e s'esser puote, / La bianca Teti e Guadiana e Tule».

65) F. Luigini, *Il libro della bella donna*, Edit. G. Daelli e comp., Milano MDCC-CLXIII, p. 45.

66) A. Tassoni, *La secchia rapita*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1928, p. 170.

67) Il poeta latino Catulus compose un «epitalmio» intitolato *Le nozze di Teti e Peleo* che consta di 408 versi distinti in tre episodi: le nozze di Teti e Peleo, Arianna abbandonata e la profezia delle Parche.

68) È famoso l'annullamento del matrimonio di *Vincenzo Gonzaga con Margherita Farnese* per motivazioni particolari e dopo il duca di Mantova aveva chiesto la mano di Eleonora de Medici.

chiaro: *l'veder regi ed eroi, teatri ed armi, le 'l ciel le nozze ad onorar intentol/come quelle di Teti e di Peleo;*»⁶⁹.

Giovanni Battista Marino (1569-1625) nella sua opera *L'Adone* al secondo canto davanti al palazzo di Amore e di Venere Clizio racconta ad Adone il giudizio di Paride facendo riferimento alle nozze illustri di Teti con Peleo: «-*Poich'ebbe Amor con tanti lacci e tanti,/(il pastor cominciò) tese le reti,/ ch'alfn pur strinse dopo lunghi piantil/in nodo marital Peleo con Teti,/le nozze illustri di sì degni amanti/vennero ad onorar festosi e lietil/quantu son numi in ciel, quanti ne serralil gran cerchio del mare e dela terra*»⁷⁰. Con Marino «il mito pagano rivissuto in termini cristiani porta a relativizzare lo stesso cristianesimo...e permette di parlare di una proposta pansessuale, che sacralizza l'erotico»⁷¹, poichè è chiaro che Marino in questa poesia fa ancora l'identificazione di Adone con Gesù Cristo. Ma ancora Teti è presente al canto XIX (*La Sepoltura*) in cui quattro divinità accorrono a consolare Venere⁷² con racconti di sei dolorosi casi mitici analoghi al suo. Fra questi casi Teti narra di Calamo e Carpo, di Leandro e di Achille. Narrando Teti tutta la sua storia con Giove, dell'oracolo di Themis, delle nozze con Peleo, della nascita di Achille, come condusse Achille «*al buon Chirone*», come «*Al Re di Sciro il diedi*», dopo fa riferimento alla Guerra di Troia e la morte di Achille e comincia a presentare il lamento della madre-Teti: «*Ahi ma perchè non narro, e dov*

69) T. Tasso, *Rime*, a cura di B. Basile, Salerno, Roma 1994, p. 839.

70) G. Marino, *Adone*, a cura di G. Pozzi, Adelphi, Milano 1988, p. 61.

71) G. Pozzi, *Guida alla lettura*, in G. Marino, *Tutte le opere*, II, *L'Adone*, 2 vol., Mondadori, Milano 1976, II, pp. 103-121. La conclusione di Pozzi è notevole e allude alla tematica del mito anche nel Novecento.

72) G. Marino, *L'Adone*, Tomo IV, S.D. Elsevier, Amsterdam MDCLXXVIII, p. 75: «*Et ecco a consolar le doglie amare,/che le fan de'begli occhi humidi i lampi,/vengon Febo dal Ciel, **Theti** dal mare*».

lasso/D'Achille mio lo sfortunato fine?/L'histoire altrui racconto, e taccio e passo/Le mie proprie sventure, e le ruine»⁷³.

Teti non può confrontare il dolore della perdita del figlio con quella del compagno erotico perchè: «*Com' havran mai quest'occhi acque a bastanza?/... /perch' a l'amor, con cui s'amano i figli/Amor altro non è, che s'assomigli»⁷⁴* per concludere enfattizzando il dolore materno: «*Ben per queste d'humor fontane eterne/Tutto il mar destillar deggio per lui, le per lui giusto è ben, che tanto io pianga,/che nulla in lor d'humidità rimanga»⁷⁵.*

In Marino Teti, oltre all'opera *L'Adone* con il mito, i fatti e la sua identificazione con il mare è presente in molte sue opere⁷⁶ e il poeta «cura» la continuazione del suo mito.

Mito che Giordano Bruno (1548-1600) nell'opera *Spaccio della bestia trionfante* non lo segue, perchè scrivendo della decisione di Giove di sostituire le tradizionali costellazioni celesti, che rappresentano vizi pericolosi per gli uomini, presenta una variante del mito: «*Sapete bene che Chirone con la sua bestia ottiene nella australe latitudine del cielo sessanta e sei stelle per esser stato pedante di quel figlio che nacque dal stupro di Peleo e Teti»⁷⁷.*

Uguale apparizione a quella di Marino Teti ha nel cesareo poeta Pietro Metastasio (1698-1782) poichè

73) Ibidem p. 145.

74) Ibidem

75) Ibidem p. 152.

76) Riferisco indicativamente *Rime marittime* quando la ninfa spiega le chiome sopra il mare (Sonetto No 6), ancora esagerando la crudeltà della sua ninfa (Sonetto No 17), o esprimendo gli affetti di Gelosia (Sonetto No 25) e un pescatore che fa doni alla sua ninfa (Sonetto No 38). In *La Sampogna* all'Idillio 3 «La disputa amorosa» quando Marino descrive che «*é forse Teti/ dai piè d'argento,/ ch'uscita è fuori/ de' suoi cristalli?*» ma anche all'Idillio 4 «I sospiri d'Ergasto monologo in 119 ottave di un innamorato infelice».

77) G. Bruno, «Spaccio della bestia trionfante» in *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di M. Ciliberto, Mondadori, Milano 2000, p. 47.

tematicamente nel melodramma, in tre atti, *Achille in Sciro* la presenza della dea marina ha collegamento con il filtro materno e la protezione della madre verso il figlio. La storia segue il canone, cioè rappresenta il giovanetto Achille che è stato nascosto dalla madre Teti in abiti femminili nell'isola di Sciro, per impedire che prenda parte alla spedizione dei Greci contro Troia. Ma Ulisse, recatosi a Sciro, convince con la sua eloquenza Achille a seguirlo. Teti si presenta come dea-madre di cui hanno paura la sua rabbia e il suo livore se Achille va via dall'isola⁷⁸; però più tardi sarà accusata perchè cercò di ingannare e per questo fu punita⁷⁹.

Il tema del matrimonio di Teti e di Peleo offre anche a Metastasio la possibilità di esprimere, come i poeti precedenti, per un'occasione nuziale gli auguri alla copia, l'arciduchessa d'Austria Maria Cristina e del principe Alberto di Sassonia. Metastasio segue anche qui la regola presentando la dea Teti, che in base alla profezia deve sposare un mortale, che viene spinta dall'Amore nelle braccia dell'innamorato colpito dalle frecce Peleo. La dea Teti viene presentata molto bella con il seguito di cento Ninfe che «*D'insolito splendore il mare istesso, / che di tanta bellezza esulta adorno, / rotto sussura e le biancheggia intorno*»⁸⁰. Il poeta avverte gioia⁸¹ e descrive come l'Amore trionfa in Peleo e Teti poichè «*La vide Amore, / Ed esclamò*

78) P. Metastasio, «Achille in Sciro» in *Opere*, Sezione Letterario-Artistica del Lloyd Austriaco, Trieste 1857, p. 317. «Nearco:... *Ove m'ascondo, / se parte Achille? E chi di Teti all'iral m'involerà? Tanti sudori, oh stelle!*» (Atto secondo, Scena X).

79) Ibidem p. 321. «*Teagene* (principe di Calcide, destinato sposo a Deidamia): *Che sdegnar ti potria? L'amor? Ma quando / Fu colpa in cor gentile / Un innocente amor? L'inganno? È Teti / La rea: già fu punita. Ella in tal guisa / Celare ad ogni ciglio / il figlio volle e fè palese il figlio*». (Atto terzo, Scena VII).

80) P. Metastasio, «Teti e Peleo» in *Opere*, Vol. IV, N. Carli e comp., Firenze 1814, p. 168.

81) Ibidem, «*Bello è il veder di tante / Sue vezzose seguaci / Gli allegri scherzi*».

contento:/ “Ecco del mio trionfo, ecco il momento.”/Né ‘l disse in van: ma in fretta/Elegge aurea saetta;/Vola alla dea sul ciglio; e quindi, acceso/Della fiamma immortale/D’uno sguardo di lei, scoccò lo strale»⁸².

Temi, *«la dea da cui/già Pirra un dì del desolato apprese/ Sommerso mondo a riparare i danni»⁸³*, annunciò: *« “Affrettatevi” disse; “oggi Imeneo/Di Teti e di Peleo/Il nodo stringerà: nodo che in Cielo/Già da’ secoli innanzi/Si decretò...Non più dimora: al talamo reale/condur la sposa è nostro peso»⁸⁴*. L’Amore trovò Teti, che si era allontanata, e le disse: *« “Addio, Teti,” le dice: “io parto, e reco/Al tuo sposo Peléo pegno sì caro.”/ Al furto, ai detti, al comparirle intorno/ Le tre dive improvvisi,/Teti arrossì sorpresa, Amor ne rise»⁸⁵* e volò lontano per incontrare Peleo ad annunciargli: *«Fra pochi istanti/Qui tua sposa verrà»⁸⁶*. L’Amore continuò il suo viaggio per chiamare gli dei: *«Eccita e chiama/ Tutte ai grandi imenei/Le agresti deità. Corrono a schiere/I Fauni, gli Egipani,/I Satiri, i Silvani: il crin stillanti/ Le Naiadi all’invito/Sorgon da’ fonti lor: gli alpestri alberghil/ Lascian le Oreadi: e le natie cortecce/Le Driadi e le Napee. Tutto respira,/Tutto gioia ed amor; tutto risuona/D’applausi e voti; e fra il romor di questa/ Allegrezza festival/ Sentesi replicar: “La sposa arriva”»*. Per concludere Metastasio nei noti auguri per il matrimonio della coppia e per la felicità nella vita. Il matrimonio di Teti e Peleo qui è un felice avvenimento dentro un’arcadica immagine idilliaca con la prospettiva di una «vita futura», per nulla corrispondente al risultato che ebbe quel matrimonio nella mitologia, come sostengono i mitografi.

82) Ibidem p. 169.

83) Ibidem p. 170.

84) Ibidem p. 171.

85) Ibidem p. 172.

86) Ibidem p. 173.

Per Giosuè Carducci (1835-1907) il classicismo resta il filo continuo della sua produzione e il mito è collegato al motivo poetico fondamentale, così anche lui segue il canone tradizionale del mito di Teti. Il dolore della dea-madre per la morte del figlio è presente⁸⁷, ma il poeta anche nell'ultimo dei cinque *Idilli alpini* cominciando il poema *Elegia del Monte Spluga* trova la scena che fa riferimento al primo libro dell'*Iliade*, quando Teti si reca da Giove, per chiedere vendicazione per l'offesa fata al figlio: «No, forme non eran d'aer colorato né piantelgarrule e mosse al vento: ninfe eran tutte e dee./E quale iva salendo volubile e cerula come/velata emerse Teti da l'Egeo grande a Giove»⁸⁸. È importante un riferimento all'ode dedicata a Percy Bysshe Shelley perchè anche in questa poesia sciamano le allusioni alle persone mitiche, ma è interessante ancora la menzione della morte di Shelley, che morì annegato, durante una burrasca nel 1822. Da questo incidente tragico Carducci congiunge Shelley con Sofocle e anche con Teti, perchè è la dea simbolo del mare, facendo riferimento, in via indiretta, alle opere di tutti e due i poeti con legame la dea Teti: «Ah, ma non ivi alcuno de' novi poeti mai surse,/se non tu forse, Shelley, spirito di titanolentro virginee forme: dal diro complesso di Teti/Sofocle a volo tolse te fra gli eroici cori»⁸⁹.

Il canone è seguito anche da Gabrielle D'Annunzio (1863-1938) che fa riferimento a Teti, alla dea-madre che può consolare altre madri perchè si sente e capisce il dolore

87) G. Carducci, «Ad Alessandro D'Ancona» in *Carducci Tutte le poesie*, a cura di P. Gibellini-Note di M. Salvini, Newton, Roma 2011², p. 375: «L'ombra di morte e su da la marina/Di Teti il pianto fuor de le ftrie ville/Seguì tra i carri e l'armi la divina/ Forza d'Achille».

88) G. Carducci, «Elegia del Monte Spluga» in *Carducci Tutte le poesie*, a cura di P. Gibellini-Note di M. Salvini, Newton, Roma 2011², p. 565.

89) G. Carducci, «Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley» in *Carducci Tutte le poesie*, a cura di P. Gibellini-Note di M. Salvini, Newton, Roma 2011², p. 514.

e il rammarico. Nei seguenti versi il sentimento è ovvio per Demetra, la madre di Core (Proserpina), per l'imminente perdita della figlia, ma anche per la consolatrice Teti: «*Che è questo insolito albore/che per le piagge si spande?/Teti offre alla madre di Core/dogliosa le salse ghirlande?*»⁹⁰.

Teti, la madre-dea, identificata col mare, che non scelse da sola suo marito, ma gli dei, conobbe l'insuccesso con la morte di suo figlio in giovane età ma lo prese dal rogo prima che lo bruciasse per offrirgli l'immortalità dopo la morte e così noi «*Navigando dirittamente da questa bocca per tramontana, in disparte in alto mare è una isola, la quale alcuni chiamano l'isola, altri il Corso d'Achille, e chi la Leuca, cioè la bianca isola, per lo suo colore: si dice che **Teti** la lasciò al figliuolo e che Achille vi sta, ed evvi un tempio e una figura d'opera antica*»⁹¹.

Madre e figlio vivono il loro mito, ormai immortali, nell'isola Bianca-Leuke lì alla bocca dell'Istro nel Mar Nero.

90) G. D'Annunzio, «Undulna» in *D'Annunzio Versi d'Amore e di Gloria*, vol. II, a cura di A. Andreoli, Arnoldo Mondadori, Milano 2006, p. 606.

91) G.B. Ramusio, *Navigazione e viaggi*, Vol. IV, a cura di M. Milanese, Einaudi, Torino 1978-1988, pp. 3060-3061.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

Allen T. W., *Homeri opera*, vol. 5, Clarendon, Oxford 1912 e ristampa 1978, p. 106.

Bembo P., «Rime» in *Opere di M. Pietro Bembo*, Milano, Società Tipografica DE' CLASSICI ITALIANI, 1808, p.77.

Bembo P., *Rime*, Bergamo, P. Lancellotti, MDCCXLV, p.79.

Boccaccio G., *Il Comento sopra la commedia di Dante Alighieri*, Tomo II, Firenze, Ig. Moutier, 1831, pp. 40-41.

Bradford C., "On Yeats's *Last poems*" in *Yeats: Last Poems*, London, Macmillan Press, 1975, pp. 81-82.

Bruno G., «Spaccio della bestia trionfante» in *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di M. Ciliberto, Milano, Mondadori, 2000, p. 47.

Carducci G., «A Scandiano» in *Rime e Ritmi*, Milano, Ar. Mondadori, 1952, p. 131.

Carducci G., «Ad Alessandro D'Ancona» in *Carducci Tutte le poesie*, a cura di P. Gibellini-Note di M. Salvini, Roma, Newton, 2011², p. 375.

Carducci G., «Elegia del Monte Spluga» in *Carducci Tutte le poesie*, a cura di P. Gibellini-Note di M. Salvini, Roma, Newton, 2011², p. 565.

Carducci G., «Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley» in *Carducci Tutte le poesie*, a cura di P. Gibellini-Note di M. Salvini, Roma, Newton, 2011², p. 514.

Charlesworth Celpi B., "The Rape of Thetis" in *Shelley's Goddess*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 237-242.

D'Annunzio G., «Undulna» in *D'Annunzio Versi d'Amore e di Gloria*, vol. II, a cura di A. Andreoli, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, p. 606.

- Doolittle H., "Thetis" in *Collected Poems:1912-1944*, New York, New Directions Books, 1983, pp. 159-163.
- Doolittle H., *Collected Poems:1912-1944*, Ed. Louis L. Martz New Directions Books, New York, 1983, pp. 116-117.
- Doolittle H., *Helen in Egypt*, New Directions Books, New York 1961, pp. 1,7, 13,17,42,107,109.
- Douka-Kampitoglou A., *Ανδρο-γυνες αναγνώσεις-Androgines anagnosis*, Salonico, Epikentro, 2010, p. 20.
- Ferrucci F., *Il mito*, in *Letteratura Italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, p. 528.
- Gantz T., *Early Greek Myth*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993, pp. 228,231,629.
- Graves R., *Η Λευκή θεά-The White Goddess-La Dea Bianca*, Trad. Filologhiki Omada di Kaktos, Atene, Kaktos, 1998, pp. 161,162,297,367,368,423,517 .
- Grimal P., *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας-Vocabolario della Mitologia Greca e Romana*, a cura di V. Atsalos, Salonico, University Studio Press, 1991, pp. 51,285.
- Henn T. R., "The Accent of Yeats's *Last Poems*" in *Yeats: Last Poems*, London, Macmillan Press, 1975, p. 131.
- Kakridis I. Th., «Ο Διόνυσος-Dionisos» in *Ελληνική Μυθολογία-Mitologia Greca*, vol. 2, soprintendenza I.Th. Kakridis, curatore del volume E. Meitani, Atene, Ekdotiki Athinon, 1986, pp. 203-204.
- Kakridis I.Th., «Ανάλυση του Μύθου-Analisi del Mito» in *Ελληνική Μυθολογία-Mitologia Greca*, vol. 1, soprintendenza I.Th. Kakridis, curatore del volume E. Meitani, Atene, Ekdotiki Athinon, 1986, p. 88,
- Kerényi E., *La mitologia dei Greci - Η μυθολογία των Ελλήνων*, p. 235.

Kerényi E., *La mitologia dei Greci - Η μυθολογία των Ελλήνων*, Trad. D. L. Stathopoulos, Atene, Galaxias, 1968, pp. 28, 55, 235, 236, 272.

Luigini F., *Il libro della bella donna*, Milano, Edit. G. Daelli e comp., MDCCCLXIII, p. 45.

Marino G., *Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Adelphi, 1988, p. 61.

Marino G., *L'Adone*, Tomo IV, Amsterdam, S.D. Elsevier, MDCLXXVIII, pp. 75,145,152.

Metastasio P., «Achille in Sciro» in *Opere*, Sezione Letterario-Artistica del Lloyd Austriaco, Trieste, 1857, pp. 317, 321.

Metastasio P., «Teti e Peleo» in *Opere*, Vol. IV, Firenze, N. Carli e comp., 1814, pp. 168-173.

Monti V., «Al signor di Montgolfier» in *Poesie e Prose scelte*, a cura di Arturo Pompeati, Milano, A. Mondadori, 1929, pp. 44-45.

Monti V., «In morte di Ugo Bassville» in *Poesie e Prose scelte*, a cura di Arturo Pompeati, Milano, A. Mondadori, 1929, p. 154.

Omero, *Iliade*, libro I, Tomus I, a cura di D.B. Monro e T.W. Allen, Oxford, University Press, 1920³, p. 13.

Omero, *Iliade*, libro VI, Tomus I, a cura di D.B. Monro e T.W. Allen, Oxford, University Press, 1920³, pp. 123-124.

Omero, *Iliade*, libro XVIII, vol. 2, a cura di M.L. West, München und Leipzig, K.G. Saur Verlag, 2000, pp.170,171,185,186.

Parini G., *Il Giorno*, a cura di Dante Isella, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, 1996, p. 55.

Parini G., *Odi*, Piacenza, Niccolò Orcesi, 1791, p. 45.

Poliziano A., «Stanze» in *Le Stanze, L'Orfeo e le Rime*, annotazioni da G. Carducci, Firenze, G. Barbèra, 1863, p. 56.

- Pozzi G., *Guida alla lettura*, in G. Marino, *Tutte le opere*, II, *L'Adone*, 2 vol., Milano, Mondadori, 1976, II, pp. 103-121.
- Ramusio G.B., *Navigazione e viaggi*, Vol. IV, a cura di M. Milanesi, Torino, Einaudi, 1978-1988, pp. 3060-3061.
- Robinson J.S., *H.D. The Life and Work of an American Poet*, Boston, Houghton Mifflin, 1982, p. 362.
- Russos E. N., «Dodecateo-Δωδεκάθεο» in *Ελληνική Μυθολογία-Mitologia Greca*, vol. 2, soprintendenza I.Th. Kakridis, curatore del volume E. Meitani, Atene, Ekdotiki Athinon, 1986, pp. 88,94.
- Russos E. N., «Θεογονία-Teogonia» in *Ελληνική Μυθολογία-Mitologia Greca*, vol. 2, soprintendenza I.Th. Kakridis, curatore del volume E. Meitani, Atene, Ekdotiki Athinon, 1986, pp. 16, 33.
- Sakelliou L., «Το Παλίμψηστο μιας γνωριμίας-Portrait d'une Femme: H.D.-Il Palinsesto di una conoscenza- Portrait d'une Femme: H.D.», in *Εισαγωγή στην Τριλογία της H.D.-Introduzione alla Trilogia di H.D.*, Atene, Gutenberg, 1999, pp. 13,15,17.
- Shelley P.B., *Prometheus Unbound*, London, C. & J. Ollier, 1820, p. 98.
- Slatkin L.M., *The Power of Thetis-La sovranità di Thetis*, Cambridge, Massachusetts and London, England, Center for Hellenic Studies Harvard University Press, 2011, pp. 35, 54-55.
- Tasso T., *Rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1994, p. 839.
- Tassoni A., *La secchia rapita*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1928, p. 170.
- Vendler H., *Our Secret Discipline*, New York, Oxford University Press, 2007, pp. 52, 56.

Verri A., *Le Avventure di Saffo*, Roma-Genova, Frugoni, 1809, p. 231.

Yeats W.B., “News for the Delphic Oracle” in *The Poems*, London, Everyman’s Library, 1992, p. 386.

LA POESÍA FEMENINA INDÍGENA: DE LA CASA DEL OMBLIGO A LAS NUEVE CUARTAS. UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS

Laura Veglia

Instituto Magistrale “De Amicis”, Cuneo

In the last years we've seen a blooming of poetic production in indigenous languages, thanks to the work of recuperation and revaluation of many mexican intellectuals. Nowadays we can appreciate a generation of young poets with a strong academic culture; they work in investigation and teaching and, at the same time, they compose poems in their mother tongue, that than autotranslate into spanish. Among them there are a lot of women, as Natalia Toledo, Briceida Cuevas Cob, Angélica Ortiz, Irma Pineda. In their verses we can notice the presence of femenine themes, such as body, feelings, desires, sex. In these lines I would like to analyze the collection of poems *De la casa del ombligo a las nueve cuartas* written by the juchitec-zapotec poet Irma Pineda, who composes her verses in binnizá language. This collection is such a travel through birth, life and death; infact the “house of the belly button” is, accordin to zapotecs, a metaphore of birth, while the “nine-fourths” represents the grave. Along this travel which is human life, the main character is feminine body.

POESÍA INDÍGENA EN MÉXICO

En los últimos años en México hemos asistido al florecimiento de la producción poética en lenguas indígenas,

gracias, entre otras cosas, al trabajo de recuperación y valoración llevado a cabo por intelectuales como Carlos Montemayor¹.

Hoy en día nos enfrentamos con una generación de jóvenes poetas de origen indígena con una sólida cultura académica. Gracias a la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas sus obras pueden ser publicadas y difundidas, y eso se ha revelado muy importante por la subsistencia misma de lenguas que lentamente se iban perdiendo en nombre de una modernización social de México.

Entre ellos destacan siempre más mujeres, cuales: Natalia Toledo², Briceida Cuevas Cob³, Angélica Ortiz⁴, Irma Pineda⁵. Cada una de ellas escribe en su lengua materna, ya sea zapoteco, maya yucateco, huichol, y publica sus obras con la traducción castellana, eso para alcanzar un público más amplio posible; muchas de ellas se autotraducen, porque todavía faltan traductores profesionales de las lenguas indígenas al español.

Es muy importante este trabajo de producción literaria en lenguas indígenas, ya que la literatura es el medio más sencillo y noble para darle dignidad a unas lenguas cuyo uso se está reduciendo a las capas más marginadas de la población

1) Carlos Montemayor (El Parral, Chihuahua, 1947-México D.F. 2010) fue escritor, profesor, periodista, traductor y cantante de ópera. Miembro de la Academia Mexicana de Lengua y de la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas. Fue activista social en defensa de las comunidades indígenas y de los grupos más vulnerables de su país.

2) Natalia Toledo Paz, (Juchitán, Oaxaca, México, 1968), hija del pintor Francisco Toledo, poetisa.

3) Briceida Cuevas Cob (Calkiní, Yucatán, México, 1969), poetisa yucateca, integrante del grupo literario Génali.

4) Angélica Ortiz López, (Mezquitic, Jalisco, México, 1969), poetisa, narradora, profesora e investigadora. Ha escrito y publicado diversos libros de lectura y textos escolares en lengua huichol.

5) Irma Pineda Santiago, (Juchitán, Oaxaca, México, 1971), poetisa, mestra, investigadora.

mexicana, debido a la sola presencia del español como lengua oficial de México⁶.

Por otro lado resulta sumamente interesante analizar las obras de estas jóvenes autoras para destacar la forma en que ellas consiguen conjugar las temáticas de las culturas tradicionales en las que se criaron con los temas más actuales de la sociedad contemporánea y al mismo tiempo consiguen expresar un ideal de libertad y de emancipación femenina, reivindicando su derecho al placer físico y poniendo sus cuerpos, en carne y huesos, en el centro de la producción poética misma.

Cada una de ellas tiene una historia distinta y ha llegado a la producción poética por diferentes razones. Rasgo común que sin embargo se puede evidenciar es el uso que ellas hacen de sus lenguas maternas para revindicar una autonomía no sólo de la cultura dominante, la que se expresa en las lenguas oficiales, sino también de las capas sociales dominantes y hasta del sexo dominante, si se me permite esta afirmación: o sea que todas ellas ponen en el centro de sus obras el *Yo* con el que se distancian del “hombre, blanco, católico” que desde siempre ha sido el sujeto principal de la historia.

Gracias a ellas la Mujer, además Indígena, como la definió Todorov “indio al cuadrado” (Todorov, 1982) ya no es objeto marginal sino se vuelve sujeto narrador de lo que es *Su* historia, desde *Su* punto de vista, y esta elección tiene rasgos fuertemente políticos. La aparición en la escena pública de estas poetisas puede ser juzgada como un giro copernicano en la literatura: ellas vuelven a apoderarse del cuerpo femenino al mismo tiempo que vuelven a apoderarse de su más honda

6) Aunque las cosas han ido mejorando desde el año 2003, con la oficialización de la Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos y Comunidades indígenas de México.

identidad mexicana, y con esto consiguen dar voz a todas las mujeres.

LA POETISA JUCHITECA IRMA PINEDA SANTIAGO

Irma Pineda es una escritora zapoteca de la región del Istmo, Estado de Oaxaca. Nacida en Juchitán, criada en un barrio de pescadores, la séptima sección, “barrio en donde todavía hoy existen callejones sin pavimentar por donde transitan los cerdos libremente, una imagen, para algunos, de atraso y marginación, pero también ligado al pasado, mas no como recuerdo incómodo, sino como un retrato entrañable de la niñez. La séptima sigue siendo un lugar sin tiempo, en donde habita a sus anchas el *diidxazá*, y que será seguramente el último reducto de nuestra lengua” (G. Valdivieso en Prólogo a *Doo yoo ne ga’ bia’* 2008:14).

Aprendió su lengua a pesar de su familia, que hubiera preferido que solo hablase español.

Ha sido presidenta de la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas, es maestra, escritora, autotraductora; viaja por todo el mundo para dar charlas y readings públicos de sus poemas; ya se le han otorgado muchos premios literarios en diferentes Países. Su obra poética se compone de varios volúmenes.

2.1 La autotraducción

El trabajo de investigación de la poetisa se ha centrado, entre otras cosas, en el estudio de la producción poética en lenguas indígenas y en lo que se define autotraducción. Eso porque éste del autotraducción es un fenómeno inédito y novedoso.

Según las palabras de la autora misma: “La literatura indígena, como la conocemos actualmente, no puede concebirse sino de manera bilingüe, ya que es una creación pensada en alguno de los idiomas originarios de nuestro país, pero de permanecer sólo en éste, su difusión estaría restringida al ámbito comunitario, por lo que para poder llegar a una diversidad de lectores y escuchas, necesariamente tiene que ser traducida al español.” (Pineda 2008b)

Pero aquí nacen más problemas: por ejemplo todavía no existen traductores profesionales formados en esta tarea; la traducción de una obra en versos es un trabajo extremadamente difícil porque no solo hay que traducir contenidos sino darles una forma artística; de las lenguas indígenas al español no solo cambia el lenguaje sino la misma cosmovisión, y eso hace que una traducción demasiado literal resulte incomprensible al lector hispanohablante.

Por todos estos problemas y muchos más la cuestión de la autotraducción se ha puesto al día en el debate cultural mexicano. Hay quienes piensan que el escritor tiene solamente la tarea de escribir y dejar a otros los problemas de la traducción; hay otros que opinan que el mejor traductor es el escritor mismo, que de hecho durante la creación artística, se dedica a una doble creación como en un espejo de correspondencias entre las dos lenguas.

De hecho es muy importante que las obras literarias en lenguas indígenas puedan tener una traducción al español porque “la literatura, en la mayoría de los pueblos indígenas es considerada una forma de comunicación, que permite la transmisión de los elementos culturales de una generación a otra y permite la difusión de la cultura, tanto al interior de la comunidad como al exterior, [...] sin traducciones, la literatura

indígena simplemente no sería conocida fuera de su localidad.” (Pineda 2008b)

DOO YOO NE GA' BIA' - DE LA CASA DEL OMBLIGO A LAS NUEVE CUARTAS

Aquí quiero ofrecer una propuesta de análisis de su obra *Doo Yoo ne ga' bia'*, publicada en 2008 por la CDI, en zapoteco del Istmo (*diidxazá*) y español. Por mi ignorancia de la lengua en que la obra fue pensada primeramente, basaré mi trabajo en la versión en español, puesto que aquí solo quiero destacar la forma general de la obra y sus temas principales, dando muestra de como los temas tradicionales se entremezclan con las temáticas más personales y meramente femeninas presentes en las poesías⁷.

La obra se divide en tres partes:

- La casa del ombligo
- La vida
- Las nueve cuartas

Simbólicamente las tres secciones representan toda la vida humana: nacimiento, vida y muerte, para así abarcar el arco completo de la existencia.

La dedicatoria introductiva es a Sebastián, hijo de la poetisa “sol que ilumina mi corazón” (p. 9). Eso porque la maternidad es uno de los momentos más importantes y de mayor cambio en la vida de toda mujer. En esta obra de Irma Pineda las dos creaciones se unen hasta confundirse: la poetisa crea versos para celebrar una nueva vida que ella misma ha creado. La vida y la obra. Obra sobre la vida, dedicada a la

7) Todas las referencias al texto poético en análisis se refieren a la edición de la Editorial CDI, México, 2008, que aparece en la bibliografía final; por esta razón pondré solamente el número de página en que se encuentran los versos.

vida. Vida dedicada a la poesía, la de la poetisa. Porque lo que realmente crea toda nuestra realidad es la palabra, según el *Antiguo Testamento*, y entonces gracias a la poesía el niño vuelve a nacer infinitas veces.

3.1. Doo yoo - La casa del ombligo

Esta primera parte se compone de once poemas sin título, introducidos por números romanos. Es el cuento de un nacimiento según las tradiciones y los rituales zapotecas. Como explica la autora misma en uno de sus escritos “*doo yoo* [...] se trasladaría al español como: *cordón casa* y nos queda una frase que no representa mucho, en español no dice nada, pero en la cultura de los binnizá *doo yoo* es la primera morada. En el lenguaje cotidiano el equivalente en español que usaríamos sería: *Doo yoo = placenta* Pero quienes traducimos para la literatura buscamos más la imagen, la palabra poética, por lo que volteamos así la frase *Doo yoo = la casa del ombligo* Lo que nos devuelve a la concepción de *doo yoo* como primera morada del ser humano, la casa de su origen, la casa de su ombligo.” (Pineda 2008b)

En los primeros dos poemas se describe a la muchacha embarazada:

tu vientre está habitado (p. 17)
pleno es tu vientre (p. 19)

Gran resalto se le da al cuerpo de la mujer y a los cambios que está sufriendo:

te miras diferente
...
turgentes se notan tus senos

anchas tus caderas,
encendidas tus mejillas (p. 17)

El tercer poema ilustra, en apenas ocho versos, el momento del parto:

el dolor se aprieta en tu vientre
se expanden tus caderas (p.21)

desde el poema IV los versos de Irma son un testimonio de los rituales binnizá para los nacimientos.

Hay que poner el cordón umbilical del niño en una olla de barro, que seguirá siendo la “casa del ombligo” después del nacimiento y luego enterrar la olla debajo de un árbol. La familia pone sal en el umbral de la casa para anunciar a los espíritus que un niño ha nacido. La estricta unión entre real y sobrenatural, que es típica de las culturas mesoamericanas, es aquí representada a través de los gestos que se cumplen para un nacimiento: gracias a los rituales el niño podrá crecer bien, fuerte y en salud, protegido por los espíritus de los ancestros; gracias a los cantos/rezos de los miembros de la familia el niño ya se familiariza con su cultura y con la historia del pueblo zapoteca: “un nuevo zapoteca ha florecido” (p. 25).

3.2. Guendanabani - La vida

Esta segunda parte se divide a su vez en seis partes, cada una introducida por un título, compuestas por un número diferente e irregular de poemas sin título. La parte más consistente es la tercera y central: “A Sebastián”.

Todo este grupo de poemas se centra en la vida diaria: recrea el ambiente del pueblo, de la casa y aquí también se entremezclan sensaciones y sentimientos personales con

historias tradicionales, “el canto de exorcismo que enseñó la abuela” (p. 41).

Se abre con los callejones y se cierra en la plaza: lugares públicos donde los niños juegan, los adultos trabajan, los ancianos y las ancianas cuentan historias. El pueblo se vuelve un marco en que se desarrollan las vidas de los individuos, todas distintas y sin embargo todas iguales desde hace siglos.

En el medio está la abuela (p. 43), que custodia las tradiciones y los conocimientos, y está Sebastián, sujeto y objeto de los versos más tiernos de la obra. Pero, junto con el amor por el hijo, ese hijo al que “le brotan alas” (p. 49) y de cuyos labios “brotan capullos” (p. 47), la poetisa canta también el desamor: “nos ganó el tiempo amor” (p. 51), y el abandono:

te has ido trás las hojas
...
te fuiste con el viento” (p. 53)

y por supuesto el dolor:

adolorido yace en este día mi corazón
...
solo permanece el dolor - inmenso (p. 53)

ese dolor del abandono que nos lleva irremediabilmente a la pérdida del lenguaje: ya no hay palabras para describir la realidad que nos rodea. En “Qué decir” la poetisa llora la pérdida del amor con versos desolados y al mismo tiempo resignados:

se nos fue la palabra
tal vez por simple
se escurrió una noche de tus labios
y no volvió más (p. 55)

Sin embargo la pérdida del lenguaje, que tendría que llevarnos al silencio, es superada en el poema siguiente, “Imágenes del pueblo”, en donde la autora nos presenta la tranquilidad del pueblo, al ocaso, y en el poema “La plaza” hasta gozamos de la misma alegría que inunda el pueblo en un día feriado:

alegría sin fin
hay en la plaza de mi pueblo
ríe a carcajadas como muchacha en flor (p. 59)

La vida, que le da título a esta segunda parte, es así: una mezcla de alegría y tristeza que se suceden en un sinfín.

3.3. Ga’ bia’ - Las nueve cuartas

Esta última parte es un canto a la muerte, fin natural de toda vida; de hecho las nueve cuartas son la medida de la hondura de nuestra fosa.

“La muerte ha sido un tema siempre presente en la poesía de Irma. En sus poemas anteriores nos ha descrito como preparan los zapotecas a sus muertos antes de partir, cuando se busca un muerto reciente para encomendarle las cosas de un hijo muerto desaparecido. En esta nueva entrega, Irma juega con la medida de las nueve cuartas: *ga’ bia’*, que también quiere decir inframundo; centra Irma ahora su poesía en el momento que se dispone para la lamentación, en el lapso en que la banda de música empieza a tocar las primeras piezas

en la casa, en el cortejo y, finalmente, cuando desciende el cuerpo a la tierra” (Valdivieso en Prólogo: 14).

En este canto a la muerte, entremezclados con el llanto y el dolor de los que quedan, se nos desvelan los rituales y las creencias zapotecas relativos al fin de la vida. El grito de dolor de la poetisa:

¿quién vendrá a levantar este dolor?
¿quién velará por mí?
¿quién consolará mi llanto?
¿quién será el que abraza mi cuerpo
en las noches frías?
si tú ya no estás conmigo
lucero de mis mañanas
sol de los días de mi vida (p. 67)

expresa el dolor de todos frente a la muerte de los seres queridos; sin embargo el poema termina con unos versos de esperanza, en la certidumbre de un retorno en que todos volveremos a encontrarnos

... sé que te encontraré
después de las nueve cuartas
que miden mi dolor (p. 73)

Las nueve cuartas del título así representan el inframundo, son la medida de la tumba y también miden el dolor de los vivos.

El tema de la muerte, a pesar de tener aquí fuertes referencias culturales mesoamericanas, como por ejemplo el topos del retorno y de la ciclicidad de la historia, es abordado por Irma de forma universal, ya que traduce en palabras

sentimientos de dolor que todos hemos vivido en el momento de la muerte de una persona querida.

CONCLUSIONES

La obra de Irma Pineda es a la vez una obra personal e íntima, en la que la poetisa cuenta con sus versos esenciales los acontecimientos de una vida: el amor, el nacimiento de un hijo, el fin del amor, la vida que sigue, hasta la muerte. Al mismo tiempo, pero, ese canto íntimo y personal se vuelve coral y universal, según la mejor tradición literaria de los pueblos mesoamericanos, en cuyas obras poéticas protagonista es todo el pueblo con sus tradiciones y su historia.

La grandeza de Irma es esta: escribir sus versos teniendo como punto de partida las tradiciones zapotecas, enriqueciéndolos con las experiencias personales, y puliéndolos de toda redundancia hasta convertirlos en palabras universales, clásicos de la literatura: obras que ya no tienen vínculos de lugar o de época histórica porque traducen en palabras sentimientos que nos pertenecen a todos.

Por esta razón creo que es importante seguir estudiando a los escritores mexicanos en lenguas indígenas: no tanto por la importancia antropológica de revalorizar culturas y lenguas que durante demasiado tiempo fueron marginadas, sino porque estos autores, que sacan su inspiración de la tradición mexicana más antigua, son realmente la vanguardia de la modernidad y consiguen destilar la esencia de la condición humana y condensarla en versos hermosos y simples que se atajan a las experiencias de cualquier lector.

Gracias a ellos México puede gozar de una perfecta fusión entre todas las partes que lo componen y que durante demasiado tiempo estuvieron alejadas. No fue la batalla de

Tlatelolco la que le dio vida “al pueblo mestizo que es México de hoy”⁸, sino el obstinado trabajo de estos jóvenes intelectuales mexicanos.

8) Lápida en la plaza de las tres culturas (Tlatelolco) de México D.F., para conmemorar la batalla del 13 de agosto de 1521 en la que el comandante azteca Cuauhtemoc fue derrotado por el ejército de Hernán Cortés.

BIBLIOGRAFÍA

Moontemayor, Carlos, ed., *Situación actual y perspectiva de la literatura en lenguas indígenas*, México, Consejo Nacional para las Culturas y las Artes, 1993.

Pineda Santiago, Irma, *Doo yoo ne ga' bia' - De la casa del ombligo a las nueve cuartas*, ed. bilingüe zapoteco del istmo-español, México, CDI, 2008a. ---, *La autotraducción en la literatura indígena: ¿cuestión estética o soledad?*,

Texto presentado en el Coloquio sobre Traducción Literaria, organizado por el Colegio de México (COLMEX) y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2008b consultada el 15/05/2012, <www.culturaspopularesindigenas.gob.mx>.

Todorov, Tzvetan, 1992 [1982] *La conquista dell'America - Il problema dell'altro*, traduzione di Serafini Aldo, Einaudi, Torino [ediz. orig. *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Seuil, Prigi].

EL MARRUECOS COLONIAL EN LAS VOCES DE JUANITA NARBONI Y FARIDA BENLYAZID

Rocío Velasco De Castro
Universidad de Extremadura

La cinematografía de Farida Benlyazid se caracteriza por su compromiso social y por la fuerza que imprime a sus personajes femeninos, protagonistas en todos sus trabajos. Entre estos últimos destaca *La vida perra de Juanita Narboni*, adaptación de la novela homónima de Ángel Vázquez, cuyo análisis abordamos en estas líneas. Al valor literario del relato, que además nos ofrece una de las mejores muestras de la sociedad tangerina durante los últimos años del Protectorado, se une la excepcionalidad que supone ofrecer una visión femenina e intimista de la Historia. Dos elementos comunes a la producción de la directora tangerina que convierten a esta cinta en una de las piezas más significativas de su filmografía.

EL TÁNGER INTERNACIONAL Y SU REFLEJO LITERARIO Y CINEMATOGRAFICO

La instauración del protectorado hispano-francés en Marruecos condujo a la creación de lo que en la historiografía de la época se denominaba Tánger y su *hinterland*, un territorio de gran importancia geo-estratégica por su proximidad al Estrecho donde se habían concentrado las legaciones y consulados extranjeros. La implantación del estatuto internacional de Tánger, en 1923, consolidó este estatus especial que permitió el desarrollo de una intensa actividad comercial y política, pero también cultural, configurando un

micro-cosmos privilegiado en el que confluyeron intelectuales de todo el mundo.

Surge entonces la mitificación de la ciudad, a la que contribuyeron especialmente Paul y Jane Bowles, William Burroughs, Truman Capote, Tennessee Williams, Jack Kerouac y Jean Genet (Sanz de Soto 1988: 102-109). Tánger se convertía así en una de las ciudades que más literatura deparaba al ser objeto de ficcionalización e inspiración, también en lengua castellana (Djbilou, 1989 y Ramírez 2005). Alejo Carpentier y Rodrigo Rey Rosa, entre otros, participaron en esta representación idealizada de la ciudad bajo la que encontrábamos una mirada caleidoscópica en la que confluían mil y una estampas de la ciudad, mil y una fábulas, en la más pura tradición oriental, en las que la ciudad cobraba vida a través de los distintos personajes que recorrían sus calles. Dicha tendencia se reforzará durante la decadencia de la ciudad, iniciada en los años cincuenta tras la independencia (1956) y la abolición del estatuto internacional (1959), al proliferar su evocación en la memoria como recuerdo idílico del paraíso perdido. Una tendencia que también influyó posteriormente en la cinematografía ambientada en la ciudad (Elena 2007: 75).

A pesar de la prolijidad de esta literatura, hemos de subrayar que buena parte de sus autores escribieron esporádicamente en Tánger o sobre un Tánger recreado para la ocasión, pero no sobre la propia ciudad, sobre la vida real cotidiana de su población, de los problemas que debían afrontar, de sus esperanzas y frustraciones, etc. (Del Pino 2011: 12). Mención aparte merecen los residentes españoles como Emilio Sanz de Soto, Eduardo Haro, Alberto España, Nicolás Muller o el propio Ángel Vázquez. Todos ellos esbozaron desde el periodismo y la literatura las peculiaridades del

Tánger de la época, pero ninguno de ellos alcanzó la maestría y minuciosidad de Vázquez en la obra cuyo análisis traemos a colación.

2. ÁNGEL VÁZQUEZ Y SU OBRA CUMBRE: LA VIDA PERRA DE JUANITA NARBONI

Entre el grupo de escritores nacidos y/o criados en el norte de África, la inexistencia de un narrador que penetrara en las relaciones de los distintos grupos sociales, en la mezcla de lenguas, de religiones y de intereses, ha sido una de las características más significativas de la literatura tangerina si exceptuamos, ya a finales de la década de los cincuenta, la narración íntima e inclusiva de Ángel Vázquez. Por este motivo hay quien lo considera “El único escritor auténtico que ha tenido la ciudad” (Trueba 2000: 16), e incluso hay quien va más allá al describirlo como un “escritor hispano-marroquí” (Reyes 2011: 10).

Al igual que la ciudad, la imposibilidad de definirlo de un modo preciso (el cambio de su propio nombre, Antonio, por el de Ángel es una muestra significativa de esta ambigüedad), se extiende también a su obra cumbre. *La vida perra de Juanita Narboni* es una novela única e inclasificable que sin embargo, comparte con el resto de su producción algunas características propias del universo creativo de su autor.

Su profundo desprecio por todo lo que escribía, fruto de una feroz autocrítica pero también de un rechazo psicológico a admitir su propia esencia vital y creativa, explica que su obra sea escasa: tan sólo nueve cuentos publicados y tres novelas¹.

1) Además de “La hora del té” y “Bárbara y los cisnes”, que no llegaron a publicarse en vida del autor, contamos con “Pájaro multicolor” (1955) “El cuarto de los niños” (1958), “El hombre que estuvo enamorado de Bette Davis” (1966),

En todas ellas, el componente biográfico está muy presente. A lo largo de sus páginas, encontramos frecuentes referencias a la infancia, marcada por un padre violento; a la figura de la madre, con la que se crió como único referente y cuyo alcoholismo heredó; y a la soledad radical de unos personajes femeninos que no consiguen imponer a la realidad sus propios deseos y que acaban por no esperar nada de la vida, actitud que emula la de su madre y la del propio Vázquez.

De hecho, el personaje de Juanita y su drama vital están ya presentes en otros personajes femeninos de sus cuentos y novelas. Un universo femenino que conocía bien, tanto en su vida personal como en la literaria, desde una homosexualidad asumida pero nunca declarada (Del Pino 2011: 14). Su interés en la literatura escrita por mujeres y en adoptar como referentes para sus tramas la arquitectura narrativa de Virginia Woolf y Katherine Mansfield (Trueba 2000: 25), denotan la predilección de este autor maldito con alma y voz femeninas.

2.1. La vida perra de Juanita Narboni: una novela excepcional

El proceso de gestación de la novela, que comenzó a finales de 1972, auguraba un buen final. Un Vázquez hipercrítico consigo mismo descubría el valor que atesoraba su memoria y la “calidad de la materia” con la que pensaba trabajar: sus vivencias y experiencias tangerinas (Trueba 2000: 32-33). Repatriado en 1965, no fue hasta once años después de abandonar su ciudad natal, a la que siempre recordaría con

“Un pequeño esfuerzo” (1969), “Julio Ramis, el pintor escondido” (1970), “Los inocentes del invernadero” (1971), “Las ancianitas y el viejo café” (1971), “Las viejas películas traen mala pata” (1971), y “Un sombrero alegre” (1977). Por lo que respecta a sus novelas, la primera, titulada *Se enciende y se apaga la luz*, ganaría el premio Planeta en 1962. Le sucedieron *Fiesta para una mujer sola* (1964) y *La vida perra de Juanita Narboni* (1976).

añoranza, cuando se publicaría la primera novela que retrataba la vida cotidiana del Tánger colonial bajo un título bastante particular: *La vida perra de Juanita Narboni*.

A través de sus páginas, Juanita Narboni, hija de un inglés gibraltareño y de una malagueña, nos cuenta con una mezcla de amargura y humor su paso por el Tánger de la época. Porque eso fue el discurrir de Juanita por la vida, un simple transitar por la senda marcada ante la que no se rebelaba, no luchaba, simplemente sobrevivía.

Considerada como el gran libro de y sobre Tánger, sobre la vida real de sus habitantes, es para algunos críticos, una de las obras que han marcado el panorama narrativo español desde el último cuarto del siglo pasado (Reyes 2011: 9). Un “verdadero lujo narrativo” (De Cuenca 2008: 148) que escapa a cualquier catalogación en la que pretenda englobarse debido al “desconcertante hibridismo que se manifiesta en todos sus niveles compositivos” (Goytisolo 2011: 17).

En suma, un libro con tres protagonistas que se funden y confunden en la narración: Tánger, Juanita y el propio Vázquez. La ciudad y el personaje interactúan continuamente, describiendo el declive de la ciudad, que es también el de Juanita y en cierta manera el del propio escritor. En los tres casos, una realidad que acaba imponiéndose ahoga los sueños y anhelos de una ciudad que acaba pereciendo en el anonimato, el personaje de una mujer incapaz de tomar las riendas de su vida y el reflejo literario de un hombre atormentado que tampoco logra hacer realidad sus deseos en la vida cotidiana y acaba creando y re-creando un universo propio en el que se refugia.

Entre los muchos aspectos que podrían destacarse, centraremos la atención en aquellos más relevantes para

entender la adaptación cinematográfica de Benlyazid²: el universo femenino, los monólogos y el empleo de un lenguaje híbrido, la alteración de la secuencia cronológica, y la descripción de la ciudad.

2.1.1. El universo femenino de Juanita

A través de Juanita Narboni conocemos los últimos años del protectorado internacional de Tánger y sus efectos en las relaciones establecidas hasta entonces entre las mujeres de las distintas comunidades residentes en la ciudad. Por lo tanto, lo que se cuenta es la intrahistoria de un conjunto de personajes, en su mayor parte femeninos, cuya cotidianidad ha sido silenciada por una Historia contada por y para hombres. De ahí el valor añadido de la novela, al ser una de las pocas obras literarias en las que se ofrece una visión femenina del Marruecos colonial.

El personaje recrea la infancia del escritor, que transcurrió en la tienda de su madre, rodeado de las amigas de ésta. En consecuencia, el autor ficcionaliza una verdad, que se transforma así en una “mentira verdadera” de su propia existencia. De hecho, encontramos numerosos personajes femeninos fácilmente identificables con personas que vivieron en el Tánger internacional (Trueba 2000: 38-39).

El hecho de que sea Juanita la única voz de la obra, hace que conozcamos las relaciones que mantiene con otros personajes a través de la subjetividad del personaje, que establece una barrera infranqueable con casi todos ellos, entre los que destacamos a Esther, su amiga sefardí³, y a Hamruch,

2) Dado que el texto está dirigido a un lector no versado en lengua árabe, hemos adaptado los nombres propios y términos citados a la fonética castellana prescindiendo así del sistema de transcripción.

3) La amistad que la madre de Juanita y ella misma mantienen con la comunidad

su criada marroquí. Por lo que respecta a su familia, Juanita odia a un padre al que reprocha no haberla querido, y ama e idealiza a su madre, a la que erige en modelo de perfección y a la que no obstante, considera como una de las mayores culpables de su desgraciada vida. De educación escasa, su percepción del mundo se forja a través de la lectura de revistas femeninas, de las películas americanas y españolas. De esta forma, se limita a percibir la vida y la ciudad en la que ésta transcurre desde el prisma de una total ineptitud para encontrarle el sentido a ambas.

Juanita es un personaje construido en torno a la suma de muchos elementos, algunos propios de Vázquez, como el humor, y otros atribuibles a la madre del escritor, María Molina. De esta última, hay quien afirma que fue una “incansable proveedora de rasgos psicológicos y pautas de conducta para la construcción del personaje de Juanita Narboni” (De Cuenca 2008: 149), entre ellas, el alcoholismo y una educación excesivamente tradicional.

Su inmovilismo contrasta con la vitalidad de su hermana, con la que mantiene una relación conflictiva motivada por la envidia que le produce ver que, a diferencia de ella, Helena es capaz de tomar las riendas de su vida y huir de unos padres y una ciudad que la atenazan. Ella representa todo lo que a Juanita le hubiera gustado ser y no se atrevió a intentar. Encarna la posibilidad real de llevar a cabo algo que ya había asumido como irrealizable, y de ahí que, al recordarle su fracaso, se muestre tan crítica con ella e incluso despreciativa aunque

hebreo se circunscribe únicamente al ámbito de los sefardíes o judíos marroquíes, que eran descendientes de andalusíes expulsados de la Península y quienes habían mantenido el haquitía como lengua de comunicación. Por el contrario, no mantuvieron relación alguna con los judíos askenazis que llegaron a partir de la Segunda Guerra Mundial.

finalmente reconozca el cariño que le profesa (Vázquez 2000: 132). También Esther, su amiga sefardí, que dedica toda su vida a una historia de amor imposible con un musulmán, acaba, como Helena, huyendo de los prejuicios y buscando hacer realidad su sueño fuera de Tánger. Todos se marchan, menos Juanita.

Especialmente significativa resulta la relación de Juanita con Hamruch, el único personaje árabe con el que mantiene una relación continuada, y que constituye una presencia silenciosa que la acompaña casi hasta el final. Sin embargo, también con ella guarda las distancias y hasta desconoce después de tantos años su nombre completo o su paradero (Vázquez 2000: 370). La incomunicación entre ambas durante una convivencia de largos años ejemplifica esta incapacidad de Juanita para salir de su mundo interior.

En cuanto a su relación con el mundo masculino, es prácticamente inexistente, acatando así la buena conducta de la sociedad burguesa de la época. Los dos únicos personajes que se cruzan en su vida son Adolfo (Vázquez 2000: 168) en la primera parte, y Dedé (Vázquez 2000: 313) en la segunda. De ambos se dice que eran homosexuales, circunstancia ante la que nuestra protagonista sólo puede hacerse la ilusión de ser amada.

2.2.2 Los monólogos y el hibridismo del castellano de Marruecos

No hay más discurso en la novela que el crispado monólogo de una mujer fracasada, un personaje disparatado, como lo era el Tánger de esa época, con unos momentos de lucidez excepcionales ahogados por una realidad que rechaza y que la vuelve a sumir en su mundo de insatisfacciones, sueños irrealizables y una necesidad imperiosa de salir de la soledad

en la que se encuentra (Vázquez 2000: 268). Circunstancia esta última que la lleva a establecer un monólogo bajo la forma de diálogo entre ella misma y las personas que evoca. Las palabras de Juanita están siempre dirigidas a alguien, presente o ausente: a su madre, con la que incluso llega a confundirse, a las amigas de su madre, a todos y cada uno de los personajes del pasado que, como fantasmas, van desfilando por la mente de una Juanita que les presta su voz en un vano intento por salir de su aislamiento.

Por lo que respecta al lenguaje utilizado, Juanita se expresa a menudo en haquitía, el castellano de los sefardíes de Marruecos, y lo funde con numerosos andalucismos, frases enteras del francés y términos derivados del dialectal marroquí y del árabe, además de argentinismos y otros términos propios de la pluralidad lingüística que imperaba en la ciudad. Se trata de un mestizaje lingüístico que sólo puede calificarse de tangerino y en el que la presencia del haquitía constituye una importante fuente para su estudio (Trueba 2000: 86).

La relevancia que Vázquez le concede al lenguaje es indisociable al que le concede al mundo femenino en el que transcurre la obra, puesto que son ellas, las mujeres, las que en la cultura hebrea, árabe o española, transmiten las tradiciones a las nuevas generaciones. Por lo tanto, el vasto registro de modismos en distintos idiomas y dialectos, es fruto de la voluntad del autor de recoger aquel castellano popular hablado en Tánger y reivindicar su valor.

Además de las expresiones populares, refranes y muletillas que incorpora al discurso, incluyendo los improperios y un lenguaje soez, a todas luces contradictorio con la imagen de señorita que pretende dar, otra de las características del lenguaje de Juanita es su sentido del humor. La ironía tan característica de Vázquez unida al gracejo andaluz conferido

al personaje nos ofrece la siguiente estampa de su pretendiente, Adolfo (Vázquez 2000: 165): “Mamá dice que Adolfo es un muchacho muy sensible, para mí que el pobrecito tiene una vena. ¿Qué una vena? Todo un sistema venoso (...) La estúpida de mi hermana no hace más que preguntarme que qué es lo que hacemos: nada. ¿Qué se puede hacer con esta polvera?”.

Incluso en momentos tan dramáticos como la constatación del deseo de huir de una realidad a la que no puede imponerse, se vislumbra la ironía (Vázquez 2000: 370): “Sigo viva, yo, que cada vez que intenté abrir el pico se me torció el habla, y cuando quise enterarme de que tenía un cuerpo, ya no supe, desgraciadamente, qué hacer con él. Tarde siempre, a todo llegué tarde, hasta para morirme no voy a llegar a tiempo”.

2.1.3. La alteración de la secuencia cronológica

La ruptura cronológica del relato, cargado de prolepsis y alteraciones temporales no siempre fáciles de identificar, constituyen a nuestro entender una de las mayores dificultades para la adaptación cinematográfica de la obra. El más de medio siglo que abarca el texto, desde 1914 hasta principios de los años setenta, se nos presenta a través de una serie de unidades narrativas que presentan una doble anacronía: la interna y la externa. No existe una conexión temporal ni entre las 21 unidades de la primera parte de la novela ni entre las 33 que integran la segunda.

A esta circunstancia se une la incertidumbre sobre el destinatario de la voz narrativa, lo que también afecta a la temporalidad (Goytisolo 2011: 17). Estamos en Tánger, pero sin especificar un momento histórico concreto. Las secuencias que componen la novela saltan de una época a otra y sólo una

breve referencia a acontecimientos políticos o a las películas proyectadas en la ciudad nos ayuda a determinar el tiempo en el que se sitúan.

Desde el punto de vista narrativo, el hecho de que estos fragmentos de su vida se cuenten en tiempo presente y de manera desordenada, contribuye a crear la sensación de una Juanita oprimida por su incapacidad de superar el pasado y avanzar hacia el futuro.

2.1.4. El Tánger internacional

La evolución de la ciudad discurre en la novela paralela a la de su protagonista, de forma que en ocasiones encontramos una clara identificación del personaje con el escenario. De padre gibraltareño, madre andaluza y apellido italiano, Juanita representa a Tánger en toda su esencia. La impronta andaluza, especialmente notoria en el uso del lenguaje, refleja el hibridismo de la propia ciudad: cruce de etnias, lenguas, religiones y culturas.

Al igual que Tánger, Juanita adquiere su identidad a través de los otros. Incapaz de hacerlo por sí misma, trata de representar la que los demás han decidido otorgarle y que la conduce a una vida perra. Lejos de rechazarlo, Juanita acaba interiorizando el sentimiento de culpa, aceptando la condena auto-impuesta: “Eres muy mala, Juani, muy mala y muy pérfida, y no mereces la amistad de nadie, ni la ayuda de nadie, sólo mereces una cosa, sí, una cosa que te espanta más que los gatos, los cuervos y el viento: la soledad.” (Vázquez 2000: 309).

No obstante, en algunos momentos de lucidez, lamenta haberse dejado utilizar por los demás, al tiempo que reconoce su incapacidad para hacer frente a su propia vida (Vázquez 2000: 371):

Si no fuera porque tengo unos principios, porque fui educada en el seno de una familia religiosa, y también porque una es una cobarde de mierda, y nunca tuvo valor para nada, ya te diría yo cómo iba a terminar esto, te lo juro. Antes, al menos, existía una esperanza, me veía abrazada a Hamruch, agarrada a ella. Como dos huerfanitas. Ahora, Rien de rien, ma chère. “Apáñatelas como puedas, al fin y al cabo es asunto tuyo”. ¿Asunto mío? Todo fue asunto mío. Lo que nunca fue asunto mío fue mi propia vida; ésa se quedó destrozada, hecha jirones por los demás, que poquito a poco y a su modo, cada uno puso su granito de arena. Todos habéis contribuido para que yo me vea en estos momentos como estoy.

El caso de Juanita es el de un conflicto de identidad que se acentúa a medida que el mundo que le rodea y que siempre había huido de definiciones unívocas, se va desmoronando con el paso del tiempo. De esta forma, Tánger es testigo del declive de Juanita en la misma medida que Juanita lo es del de Tánger.

En todo este proceso, nuestra protagonista no participaba con plenitud de la vida cosmopolita, pero nos lo transmite a través de los personajes de los que ella misma recuerda que acudían a hoteles, cines y cafés de la ciudad. Todos ellos perfectamente identificables, como los nombres de plazas y calles que menciona en su recorrido por el barrio viejo, su barrio. También conocemos por ella su declive: la comparación entre la imagen del teatro Cervantes que se ofrece en la primera y en la segunda parte constituye un ejemplo bastante ilustrativo de la situación. De nuevo la evolución de Tánger discurre paralela a la de la protagonista.

Uno de los elementos más importantes en la adaptación cinematográfica de Benlyazid es el ambiente de convivencia y tolerancia religiosa que se vivió en aquella época. Juanita nos hace partícipes de la fusión sin confusión característica de aquel Tánger, en el que los rezos de la sinagoga de enfrente se escuchaban en la iglesia de la Purísima (Vázquez 2000: 148-149), y eran frecuentes escenas, como la que traemos a colación: “Amigas judías tuvimos que de solteras le pidieron un novio a San Antonio, y amigas moras que te hablaban de Miriam –la Virgen María– y del Arcángel San Gabriel, y cristianas, mi vida, que por matar al marido invocaban a Aixa Candisha.” (Vázquez 2000: 378).

Imágenes como ésta desaparecen en la segunda parte de la novela para dar paso a una Juanita apagada y hundida, como la ciudad, cuyo movimiento ha dado paso al estatismo del que espera, resignado, su final y al que sólo le queda asirse a los recuerdos de un pasado que ya no existe.

Ese pasado no es tan idílico como se presupone. De hecho, Vázquez huye intencionadamente de esta mitificación y expone a través de Juanita el clasismo y la superioridad de la comunidad extranjera sobre la comunidad árabe. Resulta especialmente paradójico que las dos únicas personas que se preocupan por atender a Juanita sean musulmanes tangerinos. Ya hemos hecho alusión a Hamruch, su fiel criada. El segundo personaje es el padre de Mustafa, un chico al que el padre de Juanita recomendó para el Consulado Inglés y que agradecido por el gesto, la en su restaurante hasta el final de sus días. No conocemos ni siquiera su nombre, pero sí el mono-diálogo que establece Juanita con su madre muerta a propósito de este episodio (Vázquez 2000: 375):

Me dio tanta pena ver que se alegraba de reconocermé (...) que no pude evitarlo y pasé. Y desde entonces como allí todos los días, pagando, por supuesto. Pero a un precio conveniente, y me sale mucho más barato que si tuviera que comprarlo y prepararlo (...) No, no mi vida, no te preocupes, de asco nada, no me da asco, ellos son, a veces, más limpios que nosotros.

La posición de Juanita es la misma que mantuvieron los europeos y americanos, y que se resume en una mezcla de interés estético y de recelo. A lo largo del relato, Juanita da muestras de respetar a la comunidad, pero es un respeto supeditado al mantenimiento de la superioridad económica extranjera (Vázquez 2000: 345-346):

¡Con lo bonitas que eran vuestras costumbres! Daba gusto ver aquellos desfiles de carrozas cuando llegaba el Mulud (...) haciendo una mala imitación de nuestras costumbres. La imitación que hacéis ahora de nosotros es distinta. Otra cosa. Aquella tenía su gracia, era inocente, no había un mal. Ésta, Juani, mi alma, tiene una maldad que entran ganas de echarse a temblar. En la de antes pretendíais agradarnos. En la de ahora, yo lo que creo, y que Dios me perdone, lo que pretendéis es asustarnos.

No obstante, también reconoce el despecho del que fueron víctimas: “Ahora todos (...) pasan por tu lado como si no existiesen... Claro, hemos pasado nosotros tantas veces por el lado de ellos como si no existieran, que esto es la revancha.” (Vázquez 2000: 345).

Y de hecho, es ahora, con su madre muerta, Esther y Helena fuera de su vida, sin nadie conocido y en plena transformación de la ciudad, cuando escuchamos a Juanita quejarse por tener que escuchar las noticias en árabe y en francés o someterse a los horarios de Ramadán. De esta forma, su creciente insatisfacción consigo misma se traduce en una creciente aprensión al mundo que le rodea. Tánger, el sueño roto de tantos españoles como Ángel Vázquez, se convierte poco a poco en la tumba que la encierra. Esta última imagen, estática como Juanita, es una de las que aparecen con mayor frecuencia en la segunda parte de la obra: “Se fueron todos. ¿Adónde fueron a parar? La mayoría al cementerio. Bueno, a los cementerios. Esta ciudad que siempre estuvo rodeada de cementerios, ahora ella misma es un cementerio.” (Vázquez 2000: 370).

Juanita se aferra al reducto de su imaginación en el que prevalece ese Tánger de antaño, y del que nada ha quedado. El proceso de arabización que discurre paralelo al afrancesamiento de la ciudad, da lugar a una realidad expresada en los siguientes términos: “El decorado es el mismo: las mismas casas, las mismas calles, el mismo cielo, los mismos árboles. Pero la opereta se acabó. Ahora están interpretando en este mismo decorado una tragedia en árabe. Yo ni me entero.” (Vázquez 2000: 371). Estas mismas palabras son las escogidas por Farida Benlyazid para terminar la última secuencia de su adaptación cinematográfica.

FARIDA BENLYAZID Y SU ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA VIDA PERRA

Antes de adentrarnos en el proceso de creación, rodaje y producción de *La vida perra*, hemos de situar la

cinta en el contexto creativo y material en el que se gestó. Dicha contextualización nos lleva a plantear *grosso modo* las características y especificidades del cine marroquí. Un cine que ha conseguido crear su propia identidad (Armes 2005: 18-73), en el que conviven diferentes lenguas y dialectos (Elena 1999: 210-224) y que ha experimentado un notable auge en la década de los noventa (Huerta 2003: 129-140 y Kelai 2006: 23-32), y que ha de enfrentarse aún a numerosos retos y dificultades (Jaïdi 1999: 7-28).

En todo este proceso, Farida Benlyazid constituye un referente indiscutible. No sólo por haber sido la primera mujer marroquí en hacer cine, sino también, y sobre todo, por ser el principal exponente de un tipo de cine social y comprometido, en el que la contribución de las mujeres cineastas resulta especialmente notoria (Amar 2006: 85-94).

3.1. Farida Benlyazid: un modelo de coherencia creativa y vital desde una óptica feminista

Cualquiera que sea la pieza de arte que contemplemos, estaremos conociendo una pequeña parte de la vida de su autor. El componente biográfico o autobiográfico inherente en cualquier obra artística, adquiere en el caso de Benlyazid una especial relevancia a nuestro entender. De la misma forma que la Juanita de Vázquez no puede entenderse sin las vivencias de su creador, la Juanita de Benlyazid tiene también mucho de la realizadora, guionista y directora tangerina, como lo tiene también el resto de su filmografía.

Pionera también en su vida personal por hacer valer sus derechos, resulta difícil sustraerse a algunos pasajes de su biografía a la hora de analizar el estilo narrativo y la temática social que predomina en sus obras, en la que las mujeres siempre son protagonistas. De hecho, las voces de sus

personajes femeninos parecen rebelarse contra una sociedad en la que la mujer es obligada a acatar el silencio impuesto por una tradición que la constriñe hasta amoldarla al papel que debe desempeñar en la sociedad, y cuyo núcleo principal es la familia. De esta forma, se muestra conciliadora ante el recuerdo de una madre ausente, que sacrificó a sus hijos por su libertad personal (Benlyazid 2007: 221):

Contrariamente a mis hermanos, no estaba resentida con mi madre por haberse ido. Comprendía su lucha de mujer por vivir su libertad. Como ella, quería ser moderna; escuchaba los sermones de mi abuela, que me decía que, cuando fuera mayor, ya haría lo que quisiera (...) No me rebelaba, mi padre siempre trataba de convencernos mediante la razón. Estaba muy presente, y era afectuoso y persuasivo. Comencé a mentir para no hacerle sufrir (...) dentro de mi cabeza vivía una vida paralela, adaptándome al modo de vivir de una chica obediente.

Una dualidad que no podía conciliarse por mucho tiempo (Benlyazid 2007: 222):

Me casé a los diecisiete años y tuve dos hijas... Pensaba que mi marido, un revolucionario que había sido condenado a muerte, comprendería mi sed de libertad... Desde luego, era muy romántica. Después de muchas dificultades que me enfrentaron a las leyes de mi país, conseguí divorciarme. A los veintitrés años, contra la opinión de todo el mundo, me fui a París para estudiar en una escuela de cine. Trabajé, crié a mis hijos y estudié.

Al cabo de diez años regresé a Marruecos con la firme intención de hacer cine.

De esta forma emprendía en 1978 su periplo cinematográfico, que era al mismo tiempo el reflejo de su liberación personal como mujer y ciudadana. Ella misma define su labor en semejantes términos: “Trabajo sobre el tiempo, la memoria, el universo de las mujeres y el compromiso ciudadano, y reservo un lugar para mi imaginario multicultural” (Benlyazid 2007: 224).

Entre su dilatada producción como directora, guionista, productora y realizadora⁴ (Martin 2011: 63-88), destacamos dos cintas. La primera, *Una puerta al cielo* (Bab al-Sama’ Maftuh 1988), es una co-producción con Túnez y Francia, aborda la búsqueda del feminismo dentro del Islam. La segunda, *Artimañas de mujeres*⁵ (*Keid Ensa* 1998), es una co-producción con Túnez y Suiza en la que Benlyazid adapta un cuento popular de origen andalusí conocido en Marruecos como “Lalla Aicha” o “Aicha y el Rey”, y en España como “La

4) Ha producido *Una grieta en el muro* (Jilali Ferhati, 1978). Como guionista, contamos con *Muñecas de caña* (Jilali Ferhati, 1979), Badis (Abderrahman Tazi, 1990) y *En busca del marido de mi mujer* (Abderrahman Tazi, 1992). Ha dirigido *Una puerta al cielo* (1988), *Artimañas de Mujer* (1998), *Casablanca*, *Casablanca* (2002) y *La vida perra de Juanita Narboni* (2005), así como el documental *Identités de femmes* (1980) y el cortometraje *En la terraza* (1995). También ha escrito la obra de teatro *Si te ayudas el cielo te ayudará* (1997) y los telefilms *Nia taghleb* (2000) y *El Bukma* (2001).

5) Este cuento también fue reproducido por Fátima Mernissi en *Aixa y el hijo del rey o ¿quién puede más el hombre o la mujer?* (Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1990) desde un enfoque feminista. También la egipcia Salwa Bakr se hace eco de esta temática y la lleva al Egipto actual en su colección de relatos cortos, en cuyo título invierte intencionadamente los términos: *Las artimañas de los hombres y otras historias* (Txalaparta, 1998). En los tres casos, las autoras se sirven de la tradición para reivindicar un cambio en la mentalidad de la sociedad encaminada a implantar una visión igualitaria y no sexista de la población.

niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón”, título que le dio García Lorca al cuento inspirado en dicha tradición. La historia, ambientada en la Edad Media, está protagonizada por una joven, Aicha, quien acaba demostrando que la fuerza masculina es superada por la inteligencia femenina. Si el primer título obtuvo el reconocimiento internacional y continúa exhibiéndose en universidades alemanas, la segunda se convirtió en la película más taquillera de ese año en Marruecos (Orlando 2011: 128).

Los trabajos de Benlyazid rezuman una sensibilidad que los hace diferentes al resto de la producción marroquí (Dwyer 2004: 175). Su estrategia es hablar de la mujer marroquí en un contexto de hombres, en el que las deja expresarse para que las escuche el otro. En todas sus obras, desde las clásicas hasta las más recientes, las mujeres se hacen escuchar y se expresan mirando a los ojos de los espectadores. Representan, por tanto, la emancipación de la tutela masculina (Spaas 2001: 151). Comparable con su coetánea y también pionera de la cinematografía magrebí, la directora tunecina Mufida Tlati, ambas comparten el uso en ocasiones de un lenguaje poético, pero sobre todo una estética muy cuidada, que contribuye a intensificar el mensaje que transmiten los personajes femeninos.

De su militancia feminista, serena y basada en la tolerancia que da la experiencia y su infancia y adolescencia tangerinas, encontramos múltiples muestras a lo largo de su producción, pero también de sus entrevistas. Cuando irremediablemente surge la cuestión del velo, Benlyazid explica su posición (Benlyazid 2003): “Me gusta tener uno siempre a mano para rezar. Sí, soy musulmana, creyente y practicante, pero hacer del pañuelo el símbolo de mi religión me molesta profundamente. Reducir el islam a un debate sobre el pañuelo

me parece una especie de desviación, caer en el fetichismo (...) La lucha contra el pañuelo, vivido como opresión, fue la lucha de mi madre. Yo jamás he tenido que llevarlo”.

Y zanja la cuestión en los siguientes términos (Benlyazid 2003):

Me apena ver cómo aumenta la división entre las mujeres que llevan pañuelo y las que no lo llevan. He constatado el creciente rechazo de las mujeres que no llevan velo a las que lo llevan, como si temieran contaminarse. Y las que lo llevan carecen con frecuencia de compasión, se creen investidas de una misión redentora y pecan de orgullo. Del orgullo de estar en posesión de la única verdad.

Dios no quiere uniformarnos. En el Corán nos dice que, si lo hubiera querido, seríamos todos iguales, sumisos y sin opinión propia. Nos quiere libres, libres de acudir a Él uno a uno, con nuestra diversidad...

La coherencia de estas reflexiones con su trayectoria vital nos llevan a mostrar nuestro total desacuerdo ante afirmaciones del tipo “Benlyazid muestra su contradicción al unir un claro feminismo a la defensa del Islam” (Cruzado 2006: 169), pues no existe contradicción alguna entre ser musulmana y feminista. Es más, para muchas de estas mujeres, el Islam es el mejor instrumento para reivindicar sus derechos. Los numerosos movimientos feministas que desde la *yihad* de género o reinterpretación de los textos religiosos desde una perspectiva de género abogan por el reconocimiento de la igualdad entre hombres y mujeres, son buena muestra de ello (Velasco De Castro 2007: 101-125). En esta misma línea, publicaciones como las de Fátima Mernissi: *El harén político: el*

Profeta y las mujeres (Ediciones del Oriente y del Mediterráneo 1999), defienden las mismas tesis que Benlyazid.

En este contexto, la vida de una mujer a la que le dictan su identidad, que vive siempre en la sombra, y se no puede tomar las riendas de su vida. Una mujer a la que le cuesta vivir pero que se muestra incapaz de luchar por liberarse de los prejuicios sociales y de una educación puritana que la oprimen, parece insertarse perfectamente en la temática abordada hasta ese momento por la directora tangerina. Si a este reclamo le unimos el de un Tánger internacional cuyo imaginario multicultural no sólo conocía Benlyazid sino que había bebido en él durante su infancia y adolescencia, sólo cabe concluir que la novela de Vázquez narraba una historia historia idónea para la visión femenina y el estilo intimista que caracterizan la producción de la cineasta marroquí.

3.2. El proceso de adaptación cinematográfica: retos y licencias creativas

Hacia tres décadas que Farida Benlyazid había leído la novela y había decidido llevarla a la gran pantalla. Un esporádico encuentro con Ángel Vázquez el mismo año en el que veía la luz *La vida perra de Juanita Narboni* permitió a la cineasta conocer la novela e identificarse plenamente con la tangerinidad que resumaban sus páginas (Fernández 2005: 108): “Ángel Vázquez me regaló su libro en 1976 en Madrid. Es como si me hubiera pasado el testigo. Hasta entonces nadie había hablado de Tánger desde el interior. Reencontré el Tánger mi infancia con su mezcla de culturas. No se le había dedicado ninguna película excepto algunas obras muy malas (...) Tenía que hacer esta película”.

Y también con el personaje protagonista (Valenzuela 2002): “Tuve la impresión instantánea de conocer muy bien

a Juanita (...) Juanita es increíble: la vida le ha pasado por delante sin que ella haya sabido agarrarse a nada: es una mujer hundida en la soledad y la locura; un personaje amargo, negativo, resentido y patético, y, sin embargo, la quieres desde el primer momento”.

El proyecto partía con una idea clara (Fernández 2005: 109): “He querido ser fiel a la obra. Tan densa que no se pueden expresar todas las facetas que presenta. La película de Aguirre, que me interesó mucho, sólo trata de la soledad. Yo he favorecido la diversidad de culturas y Tánger, porque en la obra la ciudad es tan importante como Juanita”.

La novela fue llevada al cine por primera vez en 1981. *Vida perra*, dirigida por Javier Aguirre con Esperanza Roy en el papel protagonista, se centraba en abordar la soledad como *leitmotiv* de la trayectoria vital de Juanita, relegando así otros aspectos, los más significativos desde nuestro punto de vista, del texto. Además de ignorar el proceso de decadencia física y psíquica de la protagonista, el hecho de situar la trama en Pontevedra y no en Tánger, alter ego de Juanita en la obra de Vázquez, constituía una digresión más que significativa con respecto a la novela y al resultado final de la trama, que dista mucho de recordar siquiera al original.

Por el contrario, el trabajo de la marroquí resulta cuanto menos meritorio por dos motivos: ha sabido captar la femineidad con la que el autor creó al personaje, su evolución y su particular visión del mundo; y ha entendido y potenciado la tangerinidad que rezuma la novela, que no es otra cosa que las peculiaridades y especificidades de ese Tánger internacional en el que vivió Vázquez y en el que sitúa a Narboni. Un Tánger que es también el de Farida Benlyazid.

Tras seis años de duro trabajo, con una notable presencia de tangerinos en el equipo técnico y en el elenco de actores,

en un rodaje caracterizado por las dificultades inferidas de la amalgama de lenguas empleadas dentro y fuera del set, la cinta se presentó oficialmente en 2005. A pesar de tener una buena acogida de crítica y público, la fidelidad al lenguaje híbrido de la novela, cuya base es el castellano, circunscribió la distribución y proyección de la película al norte de Marruecos, única zona donde el español continúa arraigado con cierta fuerza. Una decisión muy poco comercial para una obra nada convencional, pero como hemos apuntado, Benlyazid realiza proyectos con los que se siente comprometida, con los que tiene algo que decir al público que espera ver su trabajo. Y de hecho, su implicación llevó a participar en la co-producción de la cinta, que se rodó en tiempo récord y con un exiguo presupuesto.

Podría haberse convertido en un canto a la ciudad que tantos y tan buenos recuerdos generaba en la mente de la cineasta. Sin embargo, la película nacía con la pretensión de desmitificar este Tánger utópico e irreal, del que sólo se pretendía relanzar su multiculturalidad (Benlyazid 2007: 224):

Mi abuela, que había tenido la oportunidad de conocer a mujeres como Juanita, decía: «No hay que dar crédito a lo que se dice, tuve a mujeres españolas como vecinas, y son como nosotros». Ésta es una frase que coloqué en *Poupées de roseaux*, el primer guión cinematográfico que escribí.

Ése es el mensaje que Benlyazid quiere trasmitir con la cinta. Además de prestar su voz y su cámara a la historia de Juanita, a la represión de una educación tradicional que le impide realizarse como persona, desembarazarse de los convencionalismos impuestos y vivir su vida en plena libertad, la cineasta rescata ese Tánger plural y lo reivindica como modelo de convivencia, riqueza y mestizaje cultural. En este

sentido, la esperanza que transmite la cineasta tangerina contrasta vivamente con el decadente final de la novela de Vázquez. El gran reto que lanza Benlyazid es recuperar ese espíritu de entendimiento entre las distintas comunidades y ofrecer a ambos lados del Estrecho una visión abierta y conciliadora de la historia compartida.

Esta última cuestión nos lleva a plantear qué aspectos de la novela han sido adaptados y cuáles han sido obviados o silenciados, además de comprobar cómo se han solventado las dificultades técnicas derivadas de tres problemáticas fundamentales: la sucesión anacrónica de escenas, el uso de un lenguaje híbrido y la ausencia de diálogos.

La cuestión temporal ha sido solventada con gran acierto al mantener una narración ordenada que no obstante sí ha respetado la cadencia de la novela, cuya primera parte discurría con un ritmo mucho más rápido que la segunda. Una decisión que permite también a la directora recrearse en una imagen decadente aunque no exenta de belleza de la ciudad, al tiempo que ofrecer una imagen más benevolente e incluso tierna de la protagonista.

Por lo que respecta al uso del lenguaje, se ha mantenido el de la Juanita de Vázquez con alguna que otra salvedad, como la de evitar aquellos pasajes en los que prevalecían los improperios e insultos, acortar algunas escenas o bien seleccionar aquellos momentos más significativos de la relación entre Juanita y lo demás personajes. Las escenas del cementerio resultan tan entrañables como humorísticas, recuperando así otra de las características de la Juanita de Vázquez: su ironía. Asimismo, los monólogos dramáticos que tienen lugar en la casa, los encuentros con Dedé y su trágico final o las escenas con Esther, Hamruch o el padre de Mustafa, son tratados con una exquisita delicadeza.

Estos últimos ejemplos se corresponden con la intención de potenciar los elementos culturalmente integradores que aparecen en la novela al tiempo que se silencian aquellos que no contribuyen a cimentar este espíritu de entendimiento. Por lo tanto, los pasajes que hemos citado anteriormente al referirnos a la relación de Juanita con la comunidad árabe no tienen cabida en la versión de Benlyazid. Ni el clasismo de la protagonista, ni su escasa relación con los musulmanes, ni las frecuentes quejas por tener que someterse a las costumbres de los “nuevos” habitantes de la ciudad, etc. Únicamente se ha mantenido la escena en la que Juanita va a buscar a Hamruch sin otro dato que el de su nombre y un vecino le recrimina que después de tantos años juntas no sea capaz de darle más información sobre ella. Una simple mención lo suficientemente explícita como para incidir en la necesidad de estrechar lazos entre las comunidades. Frente a este episodio, Benlyazid ha incluido otros tantos en la trama en los que Juanita y Hamruch comparten charlas, mesa e incluso canciones.

A diferencia de la novela, la última escena de la película transmite un halo de esperanza con la visión de la ciudad y de ese océano que nos acerca mucho más de lo que nos separa.

CONCLUSIONES

De lo expuesto en las páginas anteriores cabe colegirse la importancia de la novela de Ángel Vázquez como testimonio único y excepcional de las peculiaridades e idiosincrasia de la población del Tánger colonial. También conviene subrayar la relevancia que adquiere la novela desde una interpretación actual y desmitificadora de la época. En tercer lugar, destacamos la trayectoria vital de Juanita analizada desde una perspectiva de género como uno de los más claros exponentes del inmovilismo

al que es sometida la mujer en función de parámetros sociales, convencionalismo religiosos o imposiciones de cualquier otra índole. El personaje de Juanita refleja buena parte de las vivencias de muchas mujeres reales que luchan por salir del ostracismo al que han sido condenadas y que han acabado asumiendo como elección propia.

En este sentido, la gran experiencia de Benlyazid en llevar a la gran pantalla estas historias de mujeres, ha coadyuvado a hacer de la Juanita de Vázquez un personaje más humano y más cercano al lector-espectador. La Juanita de Benlyazid nos transmite mayor empatía que la de Vázquez. La maestría con la que la cineasta ha sabido trasladarnos el personaje se debe, en nuestra opinión a la simbiosis que consigue mantener entre la sensibilidad innata que sabe comunicar en todos sus trabajos y el ejercicio de una libertad creativa que trata de extender a todos los demás ámbitos de la vida cotidiana de su país a través de su feminismo militante.

La confluencia de Vázquez y Benlyazid en torno al binomio Juanita-Tánger no puede mas que reforzar la creencia de que estamos ante dos grandes narradores que han conseguido alzar las voces de sus personajes femeninos por encima de una Historia contada por y para hombres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amar, V.M., “La mujer en el cine marroquí. Aspectos para su comprensión”, en Amar, V.M. (ed), *El cine marroquí: secuencias para su conocimiento*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006, pp. 85-94.
- Armes, R., *Postcolonial Images: Studies In North African Film*, Indiana University Press, 2005.
- Benlyazid, F., “¿Por qué el pañuelo?”, *El País*, 14 de junio de 2003. Internet. 24-07-2012. <http://elpais.com/diario/2003/09/14/opinion/1063490409_850215.html>.
- Benlyazid, F., “El cine dirigido por mujeres”, *Quaderns de la Mediterrània*, 7, 2007, pp. 221-224.
- Cruzado, Á., “Grietas en el techo del celuloide. Directoras del siglo XXI”, en Arriaga, M. *et ali* (eds.), *Mujeres, espacio y poder*, Sevilla, ArCiBel, 2006, pp. 153-173.
- De Cuenca, L. A. de, “Los cuentos de Juanita Narboni”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 699 (2008), pp. 147-150.
- Djbilou, A., *Tánger puerta de África. Antología de textos literarios hispánicos*, Madrid, Cantarabia, 1989.
- Dwyer, K., *Beyond Casablanca: M. Tazi and the adventure of Moroccan Cinema*, Indiana University Press, 2004.
- Elena, A., *Los Cines periféricos: África, Oriente Medio, India*, Barcelona, Paidós, 1999.
- , *Mil y una imágenes del cine marroquí*, Madrid, T & B Editores, 2007.
- Fernández Suzor, C., “Entrevista a Farida Benlyazid”, *Afkar-Ideas*, 6 (2005), pp. 108-109.
- Huerta Alcalde, F., “El cine marroquí”, *Cuadernos cinematográficos*, 11 (2003), pp. 129-140.

Goytisolo, J., “Cuando Tánger era un cementerio”, en Reyes, A. (ed.), *Homenaje a Ángel Vázquez*, Sevilla, Alfar, 2011, pp. 17-20.

Jaïdi, D., *Cinégraphiques: cinéma et société*, Rabat, Al Majal, 1999.

Kelai, A., “El cine en Marruecos: presente y horizontes”, en Amar, V.M. (ed.), *El cine marroquí: secuencias para su conocimiento*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006, pp. 23-32.

Martin, F., *Screens and Veils: Maghrebi Women's Cinema*, Indiana University Press, 2011.

Orlando, V., *Screening Morocco: Contemporary Depictions in Film of a Changing Society*, Ohio University Press, 2011.

Del Pino, D., “Antonio Vázquez: un símbolo póstumo”, en Reyes, A. (ed.), *Homenaje a Ángel Vázquez*, Sevilla, Alfar, 2011, pp. 11-16.

Ramírez Ortiz, T., *Si Tánger le fuese contado... Nombres españoles en el mito de Tánger*, Málaga, Algazara, 2005.

Reyes, A., “El olvido póstumo”, en Reyes, A. (ed.), *Homenaje a Ángel Vázquez*, Sevilla, Alfar, 2011, pp. 7-10.

Sanz de Soto, E., “Escritores americanos en Tánger: de Mark Twain a la Beat Generation”, *El Europeo*, 4 (1988), pp. 102-109.

Spaas, L., *The Francophone Film: A struggle for identity*, Manchester University Press, 2001.

Trueba, V., “Introducción”, en Vázquez, Ángel, *La vida perra de Juanita Narboni*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 9-104.

Valenzuela, J., “La segunda vida perra de Juanita Narboni”, *El País*, 13 de octubre de 2002. Internet. 24-08-2012. <http://elpais.com/diario/2002/10/13/domingo/1034481159_850215.html>.

Vázquez, Á., *La vida perra de Juanita Narboni*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 113-387.

Velasco De Castro, R., “El movimiento feminista en el mundo árabe-islámico. Principales tendencias y exponentes literarios: Nawal Saadawi y Fátima Mernissi”, en Torres Calzada, K. (ed.), *Mujer en Dar Al-Islam*, Sevilla, ArCiBel, 2007, pp. 101-125.

ACQUA: LA FONTE DELLA SALUTE.
DENUTRIZIONE E MORTALITÀ NELLA
POPOLAZIONE FEMMINILE DI BARI
TRA 1800 E 1900

Sabrina Veneziani
Università di Bari "Aldo Moro"

“Finchè non glielo insegna il dolore, l'uomo non sa quale vero tesoro sia l'acqua”, diceva Lord Byron. L'acqua è elemento cosmico, primordiale e costituente la vita; non solo, è sacra e triviale: ha origini divine e, nel contempo, è parte percentuale del corpo, mezzo di sostentamento ed elemento della nettezza urbana.

Nel corso dei secoli, l'acqua ha assunto diverse connotazioni: divina, medicinale, lustrale, demoniaca, infettiva, virtuosa, peccaminosa e, infine, igienica. Dal Medioevo alle porte della contemporaneità, proprio il concetto di igiene in rapporto all'uso dell'acqua ha avuto modificazioni sostanziali. La cura del corpo ha subito due mutamenti epocali nei corsi storici: una battuta d'arresto nel XIV secolo, in occasione della spaventosa epidemia di peste che falciò l'Europa tra il 1347 e il 1350, e una cauta ripresa alla fine del Settecento. Si diceva che l'acqua calda dilatasse i pori della cute e li rendesse permeabili ai miasmi portatori di malattie, di conseguenza il bagno era bandito e indugiare nella cura del corpo considerato deleterio e insidioso. Il parametro delle virtù muliebri e della condotta sessuale era misurabile in rapporto all'attitudine ai lavacri e alle frequentazioni dei bagni pubblici (Sorcinelli, 1998: 19). I lavaggi erano diventati sinonimo di malaffare e pratica da prostitute. Uomini e donne dell'Età moderna avevano trasferito le prerogative igieniche all'abbigliamento e alla biancheria, che venivano cambiati nel corso dell'anno più

spesso di quanto si approcciasse un'abluzione nel corso della vita.

Ma se per le professioniste del sesso europee dell'*Ancient Regime* l'accesso all'acqua era pratica consueta, il resto della popolazione si teneva ben alla larga da ogni esecrabile, infido e immorale contatto con l'acqua. L'igiene personale, abitativa e cittadina sarà una conquista della contemporaneità.

Se escluso dalle pratiche igieniche, l'elemento liquido manteneva, seppur con molti sospetti, lo statuto di bevanda. Fino agli inizi dell'Ottocento, bere e idratarsi non erano con ovvietà sinonimo di acqua, oltre che per le difficoltà di approvvigionamento, soprattutto per l'inconsapevole, ma subodorato, binomio tra malattie gastroenteriche e riserve idriche. Nel XIX secolo vi era ancora chi sosteneva che "in estese zone del paese, tutti coloro che bevevano acqua si ammalavano". (Faccini, 1984: 707)

Infatti, "La bevanda che si deve usare ordinariamente nei pasti sarà di acqua vinata. [...] Fuori della tavola e fra giorno, per chi sentirsi veramente sete sarà bevanda migliore l'acqua stessa leggermente vinata, oppure aggraziata da qualche sostanza aromatica o dolcificata". (Cervesi 1856: 42)

Il vino dall'Antichità poteva vantare prerogative medicinali che l'acqua non possedeva: mantenere costante la temperatura del corpo e preservare da alcune malattie. Il vino, bevanda alcolica e fermentata, ha effettivamente delle virtù antisettiche e vasodilatatrici che nei secoli precedenti, però, erano solo dedotte e, quindi, preservare da alcune affezioni, ma soprattutto non era contaminato come l'acqua: non era il vino a far bene, era l'acqua a far male.

I cibi inquinati e, soprattutto, l'acqua infetta costituivano i veicoli dei germi patogeni responsabili delle malattie gastroenteriche più diffuse. E le riserve idriche disponibili

nei centri urbani e in campagna spessissimo erano infettate e colpevoli di affezioni dell'apparato digerente, in molti casi, mortali. Malattie che, fino agli inizi del Novecento, avevano fatto la comparsa nella letteratura medica sotto i nomi più svariati: *febris nervosa, maligna, putrida, ardens, pestilens, bellica, castrensis, simplex, gastrica, mucosa, biliosa, continua non putrida, pituitosa, intestinalis, hectica, atassica, adinamica*. (Rho 1894:84)

“Nelle statistiche ufficiali delle cause di morte esse sono raggruppate sotto le denominazioni di volta in volta variabili di dissenteria, gastrite, colera indigeno, diarrea, enterite, ulcera intestinale, ecc”. (Faccini 1984: 710) Febbri tifoidi, tifo e paratifo, erano endemiche nella popolazione, dunque ricorrenti e inarrestabili; il colera asiatico aveva carattere esplosivo e critico, dunque non costituiva la norma statistica della percentuale di decessi.

Morbilità e mortalità dovute alle patologie del tratto gastrointestinale costituiscono un indicatore statistico privilegiato per monitorare le condizioni abitative, alimentari e sociali dei ceti subalterni italiani, oltre allo stato delle infrastrutture igienico-sanitarie, particolarmente fognature e conserve idriche, degli aggregati urbani.

Il caso della città di Bari è piuttosto emblematico. Il centro abitato, appiattito su uno sperone roccioso e immutato da secoli, fu eletto a capoluogo delle Puglie nel 1806, durante il governo francese, e successivamente sottoposto ad un mutamento radicale e che ne permise l'ampliamento oltre la cerchia muraria, con la costruzione di un “nuovo borgo”. Il piano di espansione della città era stato approvato da Ferdinando IV di Borbone già nel 1790 e reso vano dall'opposizione della nobiltà terriera locale, che non voleva vendere o cedere i fondi extraurbani. Il progetto venne definitivamente approvato da

gioacchino Murat, il quale il 4 aprile 1813 gettò la prima pietra del borgo *extramoenia*. (Petrignani-Porsia 1982: 94)

La città all'inizio dell'Ottocento contava appena 18.000 abitanti e versava in uno stato igienico estremamente precario. Dalla *Relazione ufficiale al Re ferdinando IV di Borbone* di Galanti, inviato nelle provincie, si legge:

La Peucezia sarebbe salubre per la sua situazione e per le sue meteore, ma le cause morali più delle fisiche concorrono a renderla meno sana di ciò che la natura vorrebbe. Fuori di Barletta, di Trani e di Bitonto, generalmente le città sono sporche all'eccesso e ripiene d'immondizie. Le città poste sul mare non hanno cloache, quantochè Bitonto dentro terra ne è provveduta; ed è appena credibile che in Bari ed in Molfetta, invece di quest'uso, si servono dei sotterranei per abitarvi. (Galanti 1895: 40)

Galanti non si limita a segnalare il precario stato abitativo ed edilizio, ma si spinge a indagare anche lo stato di salute della popolazione peuceta sottolineando le ricorrenze febbrili dovute alla carenza e alla contaminazione delle acque usate per bere. "Le malattie che influiscono sulla popolazione hanno qui natura regolare. [...] Quando l'estate è secca, in tutta la Puglia si gode di buona salute; ma generalmente sul cader dell'estate vi regna una costituzione putrida di febbri biliose, intermittenti e nell'autunno frequenti sono le terzane e le quartane".

Dopo il governo francese e il ritorno borbonico, il nucleo insediativo della città di Bari vide l'espansione nell'attuale disposizione a scacchiera dei suoi isolati e la popolazione incrementò, pur nella cronica carenza di complessi

infrastrutturali, che permettessero un reale miglioramento della qualità della vita: disponibilità di acqua potabile e fognatura. Nello spazio di 4 o 5 lustri, la popolazione era aumentata del 25 per cento, di conseguenza la disponibilità idrica *pro capite* era diminuita.

Infatti, ancora nel 1889 Giuseppe Bottalico, assessore all'Igiene, lamentava il devastante stato insediativo dovuto, soprattutto, al sovraffollamento in locali angusti, privi di aria e luce, consapevole che: "Dov'è buon'acqua, buon'aria e buon sottosuolo non può regnare il bacillo di Eberth", agente patogeno dell'ileotifo, "mentre dove i pozzi sono scavati sotto il pavimento delle cucine e vicino alle latrine, la tifoidea si manifesta e si diffonde". (Bottalico 1889: 8)

Oltre alle perniciose situazioni edilizie, a rendere ancor più pericolosa la routine quotidiana era la risorsa idrica. A Bari, dai risultati dell'inchiesta sanitaria del 1899, promossa dal Ministero dell'Interno, (Archivio centrale dello Stato: b. 374) risultavano cisterne pubbliche in via Cairoli, corso V. Emanuele cortile interno del Palazzo municipale, al castello, in P.zza Massari, al Duomo, in Piazza ferrarese e Piazza Roma. Solo la cisterna di piazza Roma era fornita di gallerie filtranti. In caso di siccità, il Comune si riforniva d'acqua da Acquaviva a mezzo di carri cisterna. Diverse abitazioni erano fornite di pozzi di raccolta di acqua piovana e vi erano due sorgenti di acqua salmastra, utilizzata dagli abitanti a scopi alimentari. Non esisteva fognatura, quindi le acque di rifiuto erano asportate a mezzo di carribotte in ferro, mentre le materie escrementizie a mezzo della vuotatura con macchine inodori. La fognatura domestica, ove presente, sfociava in pozzi neri, per la maggior parte assorbenti, causa dell'inquinamento del sottosuolo e delle acque di cisterna. E le infiltrazioni attraverso il sottosuolo di materiale infetto

nelle cisterne o le precarie condizioni di raccolta delle acque piovane, dai tetti e dalle pubbliche vie, erano la causa della maggior parte delle malattie gastroenteriche endemiche nella città e del colera. Diversamente, immondizie e acque luride venivano semplicemente sversate sui marciapiedi, producendo rigagnoli maleodoranti nei quartieri del borgo murattiano e più frequentemente nella città vecchia. (Vinaccia 1904)

Bari, agli occhi della nazione, appariva come “la famosa città nido di tutte le malattie infettive! Ed il ricovero del bacillo di Eberth”, nella citazione di un noto igienista dell’Ateneo perugino, fondatore della *Rivista di Igiene e Sanità pubblica*. (Ruata, 1888) La città non era certo meta turistica.

Le endemie locali e le epidemie di colera, tuttavia, ebbero il triste merito in Italia tra il 1830 e il 1880, di portare in primo piano i problemi di salubrità e igiene pubblica; e di rendere vibrante nelle aule parlamentari il dibattito sulla necessità di acquedotto e fogna, data l’ormai accertata individuazione dei microrganismi patogeni delle malattie gastroenteriche in conserve d’acqua e pozzi neri. L’epidemia del 1884, poi, costituì a livello nazionale l’incentivo alla prima inchiesta sanitaria sullo stato igienico dei (Ministero Agricoltura, Industria e Commercio 1883-1934) comuni del Regno. (Ministero dell’Interno: 1886) Inoltre, la scoperta del bacillo del colera da parte di Koch e il paradigma microbiologico, che si andava diffondendo negli anni ’80, avevano permesso agli amministratori locali di cavalcare l’onda dell’esigenza di risanamenti urbani, di costruzioni o miglioramenti delle infrastrutture e di pianificazione snitaria.

Anno	febbre tifoide	dissenteria, diarrea infantile e gastroenterite	colera asiatico
1883	148	15	0
1884	140	9	0
1885	207	4	0
1886	219	4	320
1887	140	0	0
1888	163	0	0
1889	0	0	0
1890	111	0	0
1891-92	76	0	0
1898	142	0	0
1899	132	0	0
1900	142	349	0
1901	72	329	0
1902	60	398	0
1903	49	287	0
1906	27	394	0
1907	222	0	0
1908	29	350	0
1909	59	427	0
1911	15	259	0
1912	32	118	0
1913	26	107	0
1920	17	468	0
1921	20	395	0
1922	15	423	0
1929-30	20	0	0
1934	49	0	0

A fare le spese di condizioni di vita così insopportabili, era, come sempre, la popolazione femminile della città. I motivi di tale sperequazione tra i due sessi erano dovuti soprattutto alla permanenza in casa delle donne, costrette a sostare in luoghi angusti e malsani, mentre gli uomini si recavano sui luoghi di lavoro all'aperto. In più, alle donne era affidato il compito del lavaggio di biancheria e lenzuola dei letti dei malati, delle provviste di acqua, senza alcuna voce in capitolo.

Tipicamente nutrite peggio e meno degli uomini, costrette in luoghi privi di luce naturale e aria, sulle signore della città pendeva il (Ministero Agricoltura, Industria e Commercio, 1883-1934) peso delle statistiche di mortalità, soprattutto in occasione delle gravi epidemie coleriche.

Il colera asiatico fece la sua comparsa in Terra di Bari, per la prima volta, nel 1836, traghettato da merci infette provenienti da Ancona (Giardini 1837); naturalmente in estate, quando le risorse idriche scarseggiavano e la diminuita acqua di pozzi e cisterne rendeva più concentrata la presenza di microrganismi patogeni. La città contava all'epoca 24.393 abitanti: i malati registrati furono 854, 138 i morti. Il colera richiese il proprio tributo di vittime soprattutto al gentil sesso delle classi subalterne, il 26% delle donne, rispetto al 21% degli uomini. (Barbuti *et al.* 2011: 213)

La seconda epidemia si manifestò a Bari nel 1854. Secondo le statistiche ufficiali, i malati furono 549, di cui 223 maschi e 326 femmine, i morti 283, di cui 128 maschi e 155 femmine, soprattutto nelle prime quattro decadi di età. (Archivio di stato di Bari 1854)

Negli anni '60 dell'ottocento si registrarono diversi focolai epidemici in Terra di Bari, fino alla successiva ondata pandemica del 1884-6. Secondo il Bollettino Sanitario d'Italia, le regioni più colpite furono Veneto e Puglia. Proveniente da

Venezia, il colera attraccò a Brindisi e si diffuse in tutta la regione. In un opuscolo pubblicato da Beniamino Scavo nel 1887, si legge: “Io ho cercato di fare sul colera del 1886 a Bari (questo Ebreo errante che serpeggia da tre anni in Italia, terra santificata dalle tante glorie e da lunghi martiri) tale luce da non essere fatta eguale nelle altre epidemie coleriche occorse in questa città; [...] non avevamo mezzi alcuno, come non abbiamo, mezzi per fare colture sul contenuto intestinale in terreni solidi, e per esaminare microscopicamente le colture; quali sono necessarie a completare la diagnosi col criterio micologico, e a desumerla secondo le vedute odierne, dalla presenza dei *bacilli virgola*, immancabili nel colera asiatico, così come son quelli del tubercolo negli sputi di un tifico”.

Su un totale di 59.000 abitanti, dal 25 aprile al 3 ottobre 1886, i soggetti colpiti furono 586, con 303 morti (le statistiche ISTAT ne riportano 320, si veda tabella), di cui 140 maschi e 163 femmine, con la sorprendente casistica delle “donne di casa” di 134 ammalate per 88 decedute.

Dalla pandemia del 1910 Bari rimase incredibilmente indenne; probabilmente, grazie all’effetto positivo delle opere di risanamento e delle misure profilattiche.

La popolazione subì diverse oscillazioni demografiche, con momenti di stasi e di ripresa dell’incremento. Ogni stato di crisi modifica i meccanismi demografici; le diverse epidemie, al di là delle endemie stabili, provocò naturalmente un calo delle nascite e un ulteriore decremento della popolazione, le cui cause si possono riassumere nei seguenti punti:

- Variazione del numero delle donne esposte al rischio di concepire per la diminuzione dei matrimoni;
- Variazione del numero delle donne in età feconda, a causa della mortalità o dell’emigrazione.

- Diminuzione della fecondità naturale e aumento degli aborti spontanei, per denutrizione o stato patologico.
- Diminuzione volontaria della fecondità legittima, a causa della minore disponibilità ai rapporti sessuali durante le epidemie. (De Panta 1980: 90)

Nonostante i numerosi flagelli, il carente stato sanitario della città e delle abitazioni, la popolazione della città riprese a crescere e, secondo le tabelle Istat, a decedere meno di malattie gastroenteriche.

Benchè nella nazione condurre acqua potabile negli aggregati urbani fu sempre prioritario rispetto alla costruzione delle reti fognarie, per i costi minori, per la bontà dell'affare per le diverse società italiane o straniere o per impressionare l'opinione pubblica, a cambiare, definitivamente, le sorti dei movimenti demografici della popolazione barese, fu la lunga progettazione ed esecuzione del grande Acquedotto pugliese.

L'acqua sgorgò a Bari il 24 aprile del 1915, dopo quasi 50 anni di battaglie parlamentari, emanazioni di bandi e gare, e 13 anni di lavori incessanti e permise ai cittadini di placare la sete e, con molta pazienza, di abbattere il tabù dei lavacri e dell'igiene personale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ACS, Ministero degli Interni, Direzione generale della Sanità pubblica. Atti amministrativi bb. 372-408, 1867-1900.
- ASB, Municipio di Bari, Istruzioni, 1854.
- Barbuti G., Bernardi A., Napoli C., Montagna M.T., “*Cholera-Morbus*: storia del colera in terra di Bari, 1836-1994”, *Igiene e Sanità pubblica*, 67, 2011, pp. 209-232.
- Bottalico G., *Note igieniche sulle abitazioni del Dott. Giuseppe Bottalico*, Bari, Stab. Tip. Gissi e Avellino, 1889.
- Cervesi D., *Sull’uso e l’abuso dei bagni di mare. Guida ai bagnanti di Domenico Cervesi in Cattolica*, Bologna, Tipografia al Sole, 1856.
- Del Panta L., *Le epidemie nella storia demografica italiana (secoli XIV-XIX)*, Torino, Loescher editore, 1980.
- Faccini L., “Tifo, pensiero medico e infrastrutture igieniche nell’Italia liberale”, F. Della Peruta (a cura di), *Malattia e medicina*, Annali 7 – Storia d’Italia, Torino, Einaudi, 1984.
- Galanti G. M., *La terra di Bari nella seconda metà del secolo 18: relazione ufficiale al re Ferdinando IV di Borbone*, per la prima volta edita con prefazione e note di L. Sylos, Bari, C. De Giorgi e P. Mossa, E. Niccolai (Stab. Tip. Avellino e C.), 1895.
- Giardini M., *Sul colera indiano. Ricerche mediche*. Napoli, Gabinetto bibliografico e tipografico, 1837.
- Ministero dell’Agricoltura, Industria e Commercio, Direzione Generale della Statistica, *Statistica delle cause di morte*, Roma, tip. Metastasio, 1883-1934.
- Ministero dell’Interno. Direzione generale della statistica, *Risultati dell’inchiesta sulle condizioni igieniche sanitarie dei comuni del Regno*, Roma, 1886.

Petrignani M., Porsia F., *Le città nella storia. Bari*, Bari, Laterza, 1982.

Rho F., *La dissenteria e le sue forme rispetto all'ambiente sociale, ai climi e alle stagioni*, Milano, s.d., 1894.

Ruata C., *Difendetevi!*, Città di Castello, Tip. Dello Stab. S. Lapi, 1888.

Scavo B., *Il colera in Bari delle Puglie nel 1886*. Bari, Tip. Gissi e Avellino, 1887.

Sorcinelli P., *storia sociale dell'acqua*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

Vinaccia A., *L'edilizia della città di Bari in rapporto all'igiene ed all'architettura*, Bari, Tip. Avellino, 1904.

UN BEN MERITATO SASSO. IL MONUMENTO DI ELEONORA D'ARBOREA A ORISTANO. LA SCENA E IL RETROSCENA

*Caterina Viridis
Università di Sassari*

A dispetto della grande popolarità e del ruolo cruciale rivestito nella storia tra Tre e Quattrocento da questa giudicessa di Sardegna, un consistente vuoto documentario fa sì che non esistano riproduzioni affidabili della fisionomia e del carattere di Eleonora d'Arborea. Per realizzarne un'evocazione attendibile, Ulisse Cambi, che nella seconda metà dell'Ottocento scolpì il monumento che la commemora, avrebbe potuto affidarsi alla ricca e fantasiosa letteratura elogiativa¹. Ma non se ne interessò, preferendo seguire le sue inclinazioni stilistiche e licenziando un'immagine del tutto anodina e formale. Definito da un commentatore più tardo "una figura di donna, anzi di matrona, che ben poco ha a che vedere con la Giovanna d'Arco italiana"², questo "ritratto" ebbe tuttavia i suoi sostenitori e fu ricordato come "un ben meritato sasso" nell'opuscolo che ne celebrava l'inaugurazione³.

1) A. Mattone, *Un mito nazionale per la Sardegna. Eleonora d'Arborea nella tradizione storiografica (XVI-XIX secolo)*, in *Società e cultura nel Giudicato d'Arborea*, a cura di G. Mele, Nuoro, La Poligrafica Solinas, 1995, pp. 17-39.

2) Cos' A. Deidda, *I settant'anni della Statua di Eleonora d'Arborea. Curiosità d'archivio e una cronaca del secolo scorso*, Sassari, Gallizzi, 1951, opuscolo de "La Nova Sardegna", nn. 146-46, 26, 27 gennaio 1951, p. 27. Ristampato in G., Murtas, *Eleonora d'Arborea e i cento anni del suo monumento*, Oristano, s'Alvure 1997, pp. 21-37.

3) G. Gonetta, *Relazione delle feste celebrate il 22,23,24 maggio 1881 in Oristano per la solenne inaugurazione al monumento di Eleonora d'Arborea a cura del Municipio di Oristano*, estratto da "Protagora di Napoli, Cronaca di Scienze, Lettere ed Arti diretta dall'Avv. Cav. Caivano Schipani", anno X, fasc. 100, 4 aprile 1882, p. 11.

La realizzazione dell'opera e soprattutto il suo rapporto con la nomea di "admiranda virago" che Eleonora si era guadagnata nella tradizione⁴ motivò diverse opinioni e reazioni.

La scena nella quale è inserito il monumento è la bella piazzetta ottocentesca⁵ nel cuore di Oristano, che comprende il palazzo ancora neoclassico Corrias-Carta, di firma del Cima, la scorza ottocentesca del collegio degli Scolopi, ora sede civica, e il palazzo Mameli, edificato nel Settecento. La scena è l'omaggio di una municipalità, di una regione e di un paese a una donna poco comune, a una donna di stato e a una legislatrice⁶ che negli scritti encomiastici fu paragonata alle eroine antiche e alle più prestigiose regnanti, fino a Caterina di Russia. Niente apparirebbe più conseguente e motivato, ma andrebbe comunque rilevato che Eleonora sarebbe una davvero precoce "donna in carrela", in quanto prima governante in Italia ad avere un suo monumento.

Il retroscena è un po' meno limpido. L'erezione della statua non solo cavalca egregiamente e in qualche modo

Archivio Storico del Comune di Oristano, (d'ora in avanti ASCO), busta 8722, s. n..

4) V. Angius, alle voci sarde del *Dizionario geografico storico statistico commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, a cura di G. Casalis, 1833-35, Torino, presso Gualtiero Maspero e Marzorati 1849 : "Admiranda Virago, venustus et amabilitas negligebat quae erant foeminarum..." vol. XXVIII, p. 46.

5) La destinazione del sito, l'antica piazza San Domenico, fu tutt'altro che pacifica e la *querelle* è puntualmente documentata in numerose carte dell'ASCO. Cito fra queste una lettera del 12 gennaio 1872 (Giuseppe Satta Musio al Sindaco), busta 6381, c. 11r e una dello stesso, allo stesso, del 25 giugno del 1877, busta 6381, c.33r; il 14 ottobre 1878 interviene Salvator Angelo de Castro che difende la piazza contro l'idea di collocare la statua di fronte al mercato "...che strano concetto sarebbe quello di mettere l'illustre eroina a guardia dei meloni e dei citriuoli...", busta 8722, s. n.

6) M.T. Guerra Medici, *Eleonora d'Arborea e la Carta de Logu*, in "Genesi", aI, fasc. 2, 2002, pp. 173-181.

incarna l'onda di nazionalismo identitario della Sardegna⁷, ma, nell'intenzione dei suoi sostenitori, può concorrere a fare dimenticare alcuni deprecabili eccessi fabbricati, come si vedrà subito, a sostegno di quello stesso. Il monumento potrebbe inoltre essere il riflesso di una prima fase di attenzione per la questione femminile nel nostro paese⁸, ma d'altro canto fu inteso ancora una volta a vantaggio dei suoi sostenitori, come facile esca di consenso pubblico. Niente dell'*admiranda virago* che secondo le fonti aragonesi cavalcava di villaggio in villaggio, chiamando i popoli alla rivolta, si può ritrovare nella dama composta che tiene la scena nella piazza oristanese, sicché il "ben meritato sasso" potrebbe anche essere visto come una pietra tombale sulla vera vicenda di *Dona Leonor de Arborea*.

Di seguito di questo "sasso" ripercorreremo la storia.

Il nostro commento prenderà le mosse proprio dal flusso di emozione e rivendicazione nazionalistica della quale Eleonora stessa era divenuta simbolo e simulacro già intorno agli anni sessanta dell'Ottocento, in pieno clima risorgimentale. Fu a quel tempo, come ben noto, che uno stretto manipolo di intellettuali diede vita a una clamorosa falsificazione documentaria, le "Carte d'Arborea" pubblicate da Salvator Angelo de Castro nel 1860 e poi nel 1863 da Pietro Martini (che era stato il primo a pubblicarne una pergamena, nel 1846)⁹,

7) G. da Re, in collaborazione con G. Angioni, *Eleonora d'Arborea nella memoria popolare in Sardegna*, in *Giudicato d'Arborea e Marchesato di Oristano: proiezioni mediterranee e aspetti di storia locale*, a cura di G. Mele, Oristano, S' Alvure 2000, pp. 30-37.

8) Così argomenta M.G. Naitza Scano, *Pittura e Scultura dell'Ottocento*, "Storia dell'Arte in Sardegna", Nuoro, Ilisso, 1997, pp. 205-206.

9) Fra i responsabili di questa operazione Salvator Angelo De Castro, Gavino Nino e forse il famoso canonico Giovanni Spano. Cfr. *Nuovi codici di Arborea pubblicati dal canonico cav. Salvator Angelo de Castro, Preside del Reale Collegio Convitto di Cagliari e una biografia di Eleonora d'Arborea scritta dal medesimo*, Cagliari, Tipografia Nazionale, 1860. Per un'analisi linguistica e materiale dei documenti, che

grazie alle quali si delineava in Sardegna, accuratamente quanto fantasiosamente, una piccola falda dell'autunno del medio evo, popolata di filosofi, di artisti, di poeti e di eroi. Fra questi, ultimi, nell'abile trama intessuta tra invenzione e storia, primeggiava la figura di Eleonora d'Arborea. Va aggiunto che proprio in questo periodo e all'interno dello stesso clima, nel 1858 Giovanni Spano, ritrovò presso una bottega antiquaria in un mazzo di dipinti tutti provenienti dalla chiesa dei Frati minori di san Francesco di Oristano, una piccola tela antica, 40x30¹⁰, rappresentante una donna bruna e minuta, dai lineamenti affilati e la bocca carnosa, contrassegnata dalla scritta Dona Eleonora. L'illusione di avere conquistato un ritratto di Eleonora, se non coevo, almeno verosimile durò un secolo. E' nel 1960, infatti che Polidori¹¹, assalito da ragionevoli dubbi stabilisce che il quadro è una copia tardiva di un ritratto di Giovanna la Pazza, moglie di Filippo il Bello, vissuta più di un secolo dopo la nostra Eleonora¹².

ripercorre la bibliografia precedente ed Offre del fenomeno una riflessione a livello europeo, cfr. M. Lőrinczi, *Storia della lingua sarda secondo il falsi di Arborea*, in Atti del Convegno di studi "Le Carte di Arborea" (Oristano, marzo. 1996), Cagliari, AM&D Edizioni. Mazzara, Bruno M., 1997, pp. 407-438.

10) C. Devilla, *I frati minori conventuali in Sardegna*, Sassari, Gallizzi, 1958, p. 266.

11) B. Polidori, *Il ritratto di Eleonora d'Arborea*, in "Bollettino Bibliografico Sardo", anno VI, 1960, n. 27, pp. 3-4.

12) Il quadro si Conserva a Cagliari, Rettorato dell'Università, inv. 11 5558. La storia è ben nota e non vale a pena di ripercorrerla. Polidori per la sua agnizione si valse della collaborazione della ricercatrice barcellonese Josefina Matteu y Barras. L'intera vicenda si legge in uno studio di M. G. Naitza Scano, *Nota sul ritratto di Eleonora d'Arborea e altri dipinti di Bartolomeo Castagnola*, in "Studi sardi", XXII (1971-72), pp. 382-395, che assegna il dipinto al pittore napoletano attivo a Cagliari dalla fine del Cinquecento. Ritengo probabile che l'opera di cui discutiamo sia copia di un dipinto rappresentante la regina di Castiglia inviato dal governo centrale in Sardegna e poi perduto. La scritta, evidentemente apocrifa, si intona perfettamente al clima al quale abbiamo accennato. Va rammentato che Francesco

Le “Carte d’Arborea “ erano un falso fattuale più che sostanziale. Gli studi degli ultimi decenni e i recenti ritrovamenti archivistici tendono infatti sempre più ad inserire le vicende del giudicato di Arborea, vagheggiate nei finti documenti, all’interno di quel Mediterraneo cortese allargato i cui confini arrivavano addirittura fino al Mare del Nord. Naturalmente in un contesto meno raffinato e meno colto di quello delle “Carte”. Un efficace quadro del clima culturale davvero esistente nel giudicato lo ritroviamo nella riedizione della *Vita di Eleonora* di Bianca Pitzorno¹³. E del resto già fin dal 1995 Antonello Mattone aveva messo in luce il fatto che le “Carte d’Arborea”, o meglio, i *Nuovi Codici d’Arborea* pubblicati da Salvatore Angelo de Castro erano un solido contributo alla fondazione di un mito nazionale che sopprimeva all’assenza di una documentazione autentica¹⁴.

Le notazioni su Eleonora, nei testi miscelanei delle “Carte”, sono assai significative e ne illustrano la straordinaria bellezza¹⁵, tratto della sua persona che, come vedremo subito,

Cesare Casula nel 1984 e poi in studi successivi ha riconosciuto il viso di Eleonora assieme a quello dei suoi familiari nei peducci che decorano gli archi di una cappella della Chiesa di san Gavino Monreale. Il ritrovamento di questo Pantheon sardo risulterebbe davvero di grande interesse. F.C. Casula, *Il caso di Eleonora d’Arborea: in quelle immagini un pantheon?*, in “*Ichnusa, rivista della Sardegna*”, 1984, n. 6, pp. 47-49, Id., *La scoperta dei busti in pietra dei re o giudici d’Arborea: Mariano, Ugone, Eleonora con Brancaleone Doria*, Pisa, ETS, 1984; Id., *Eleonora regina del regno d’Arborea*, Sassari, Delfino 2004.

13) B. Pitzorno, *Vita di Eleonora D’Arborea, principessa medievale di Sardegna*, Milano, Mondadori, 2010. Mantenendo il carattere di biografia romanizzata, il testo poggia su studi recenti sul territorio e oltre, tutti puntualmente citati.

14) A. Mattone, *Un mito nazionale per la Sardegna...* 1995, cit., pp. 17-18.

15) Così ne parlano i falsi poeti delle “ Carte”: Arbor gentile d’abbondante frutto, Onor del Tirso...(Sonetto di Antonio Pira d’Oristano) in *Nuovi codici...*, 1860, cit., p. 109; Vaga qual rosa e assai più vaga e bella... (Guantino Chelo da Sassari), *ivi*, p. 110; Bella al pari del sole, splendente come la luna...(Don Giovanni Cuppello di Oristano, *ivi*, p. 111). Il mito della bellezza della giudicessa ricorre anche

venne preso in considerazione anche al momento della commissione del monumento di Oristano, sul quale si appunta il nostro discorso.¹⁶

Per chiudere con gli antefatti, occorre ancora rammentare che lo storico Pasquale Tola, a suggello della biografia di Eleonora, nel 1838, così aveva annotato: “...Verrà un tempo che la Sardegna, ricordevole delle sue passate grandezze, sorgerà generosa dall’ozioso sonno per erigere un monumento nazionale alla sarda eroina...”¹⁷.

La storia del monumento di Eleonora è abbastanza conosciuta¹⁸, però, leggendo con attenzione le testimonianze del tempo e consultando accuratamente l’Archivio Storico del Comune di Oristano si può riflettere su dettagli poco noti da cui trarre considerazioni non ovvie.

L’invito lanciato dalla biografia del Tola venne accolto parecchi anni dopo. Si giunge infatti a metà di quei fatidici anni Sessanta, a ridosso del chiasso delle “Carte d’Arborea” perché don Francesco Enna Flores avanzi presso il Consiglio comunale, presieduto dal Sindaco Giuseppe Corrias, la formale richiesta di un impegno della municipalità per la realizzazione di un monumento di Eleonora d’Arborea¹⁹. Venne fondato un

nella biografia di C. Bellieni, *Eleonora d’Arborea*, Collezione Uomini illustri di Sardegna, IV, Cagliari, Edizioni della Fondazione Il Nuraghe 1929, pp. 7-8.

16) A. Deidda, *I settant’anni...*, 1951, cit.

17) P. Tola, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna ossia storia della vita pubblica e privata di tutti i Sardi che si distinsero per opere, azioni, talenti, virtù e delitti*, Torino, Chirio e Mina 1838, Vol. 2, pp. 53-56.

18) Cfr. Murtas, *Eleonora d’Arborea...*, cit., 1981, che oltre all’articolo di Deidda ripubblica anche una buona parte di opuscoli documentari e testimonianze. A. Vargiu, *Eleonora d’Arborea. Storia minore del monumento di Oristano*, in “Il Messaggero sardo”, ottobre 2002, con un approfondimento sulla produzione musicale che accompagnò l’euforico clima dei preparativi.

19) Del clima che si era creato fa fede un articolo, *Monumento ad Eleonora d’Arborea da erigersi nella città di Oristano*, comparso ne “L’Avvisatore Sardo”, anno III, n. 1,

comitato che raccoglieva notabili di Oristano e di Cagliari, presieduto dall'avvocato e deputato Giuseppe Satta Musio, e per la raccolta dei fondi di finanziamento dell'impresa venne indetta –prassi del tutto consueta all'epoca- una lotteria. Le commissioni per il piano della lotteria e la distribuzione dei biglietti sono presiedute dal Sig. Carlo Costa e dall'avvocato Stanislao Giaccheri²⁰. Nel 1868, concluse le operazioni per il reperimento dei fondi, che erano iniziate nel 1865, venne stilata una relazione nella quale è possibile leggere l'elogio di tutti i benemeriti cittadini che versarono il loro obolo. In essa, riprendendo il mito della bellezza di Eleonora, si fa cenno alle “sembianze della sarda eroina”, “degnissime occupazioni della matita, del pennello e dello scalpello”²¹, Infatti, “...bella invero essa era, bella dalla fronte spaziosa, dal viso ovale, dalle nere e vivaci pupille, dalle forme gentili di tutta la sua vaga e gentile persona”²². Nel testo si ricordano “le donne sarde, orgogliose a ragione...che con bella e virtuosa gara offrirono preziosi doni, bellissimi lavori delle loro delicate mani...”²³. A parte è stampato il catalogo degli oggetti che compongono la lotteria²⁴. Si parla di 509 pezzi - invece se ne contano 711 - stimati dal giurato Antonio Ometta per 102 mila lire. La raccolta inizia con la donazione di Sua Altezza Reale la Duchessa di Genova e continuava con gli oggetti messi a disposizione in prevalenza da dame titolate, marchese, contesse, “donne” sarde e della

2 gennaio 1864. Il 12 aprile 1865 il Consiglio del Comune registra la richiesta di una delibera in proposito, ASCO, busta 6381, c.5.

20) Murtas, *Eleonora d'Arborea*..., cit., 1997 pp. 5-14.

21) G. Fara, *Guerre di indipendenza ed Eleonora d'Arborea*, Cagliari, Tipografia del Corriere di Sardegna, 1868, p. 4.

22) Ivi, p. 55.

23) Ivi, p. 4

24) *Catalogo degli oggetti per la lotteria a beneficio del Monumento di Eleonora d'Arborea*, Cagliari, Tipografia Corriere di Sardegna, 1868.

penisola. Poche le semplici “signore” e quasi tutte mogli dei componenti del comitato. Pochi anche gli oggetti di autentico valore, qualche gioiellino, nessun dipinto di qualità. Infine, un immenso gioco di società, nel quale le nobili dame offrono prevalentemente il frutto dei loro passatempi domestici (un diluvio di pantofoline ricamate), oppure sembrano disfarsi, secondo una tradizione viva ancor oggi, di oggetti che ingombravano la loro casa., come il N. 12, *Un verre d'eau in vetro rigato*, dato dalla Marchesa Gerolama Cugia di S. Orsola nata S. Saturnino.

Nella paccottiglia non manca un *Ritratto di Vittorio Emanuele* in alabastro (m. 170), dato dalla Signora Rossi Maria nata Gazzo, Sassari, e un *Quadro guernito in pelle con ritratto in fotografia di Eleonora d'Arborea* (n. 182) dato dalla Damigella Casella Grazia di Sassari. Chissà se rappresentava il ritratto rinvenuto dallo Spano. Negli anni seguenti fu istruito il concorso.

Nel 1872 venne stampata la relazione del giurì artistico dei due comitati di Cagliari e di Oristano.²⁵ L'autore, Giuseppe Turco, scrive che furono presentati diversi bozzetti per il primo monumento che in Italia onorasse una donna, come in Francia quello della *Pucelle* orna la piazza di Orléans, e che le diverse proposte presentavano quale “ la fisionomia indovinata” , quale “l'atteggiamento” , quale “ il costume”, sicché nell'imbarazzo i giurati decisero di “lasciar da parte la fedeltà storica...per guardare il contenuto”²⁶. Fu così che dal cappello venne fuori il nome dello scultore Ulisse Cambi, con tale giustificazione: “ l'autore prescelto è nome chiaro nell'Ateneo artistico fiorentino in cui è professore. Ha statue in pubblici luoghi...è rispettato

25) G. Turco, *Monumento ad Eleonora d'Arborea. Relazione del giurì artistico*, Cagliari, Tipografia dell'Accademia di Sardegna, 1872.

26) Ivi, p.8.

con ammirazione filiale da Luigi (sic!) Duprè...²⁷». A dire il vero, Ulisse Cambi aveva avuto una discreta affermazione e una quantità di commissioni pubbliche negli anni Quaranta-Cinquanta²⁸, per poi restare imbozzolato nel suo gusto freddo e accademizzante mentre le sorti della scultura volgevano al verismo e quindi vedersi messo da parte dai committenti e dalla critica. Buono per la provincia, insomma.

Quanto al progetto presentato dal Cambi, sembra che non corrispondesse in alcun modo al bando in questione, tant'è che Satta Musio fu incaricato di pretendere gli aggiustamenti necessari²⁹, mentre incominciavano a circolare voci che

27) Ivi, p. 9. In realtà si tratta di Giovanni Duprè (Siena 1817-Firenze 1882) scultore senese, certo più celebre del suo presunto maestro. L'alunnato presso il Cambi infatti non è precisamente documentato. Nelle sue note autobiografiche Ciardi dice che Duprè lo vide lavorare nello studio del collega Luigi Magi e lo indirizzò a un concorso a premi che si sarebbe svolto di lì a poco: G. Duprè, *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici di Giovanni Duprè, con le ultime giunte e correzioni e il ritratto dell'autore*, Firenze, Successori Le Monnier 1886, p. 78. Sullo scultore: E. Spalletti, *Giovanni Duprè*, Milano Electa 2002; P. Ciardi Duprè-R. Marcucci, *G. D., Taccuino di viaggio e disegni inediti*, Firenze, Medicea, 1988; S. Berresford, R.W. Fichter, R. Freidus, *Italian Memorial Sculpture, 1820-1940: a legacy of love*, Lincoln, Frances Lincoln 2004, pp. 52-54 e *passim*. Dell'artista restano anche scritti teorici: G. Duprè, *Pensieri sull'arte...* 1886, cit.

28) Ulisse Cambi (Firenze 1807-1882), figlio dello scultore Pietro, si formò nell'Accademia di Belle Arti della sua città. Grazie a un premio, nel 1832, si trasferisce a studiare a Roma per quattro anni, riscuotendo un discreto successo. Tornato a Firenze, dopo qualche difficoltà, come testimonia una raccomandazione dell'amico Lorenzo Maria Ramirez de Montalvo al Granduca; ma dal 1841 diviene accademico e professore di scultura e giunge a una piena affermazione professionale. (*Arnolfo di Cambio* per il duomo; *Cellini* per la loggia degli Uffizi, vari monumenti funerari; *L'Amor mendicante*, 1851., *Eva e i suoi figli*, 1857), questi ultimi lodati dalla critica per la loro naturalezza. Alla fine degli anni Sessanta C. dimostra un completo riassorbimento nella scultura celebrativa accademica. Cfr. F. Negri Arnoldi, in *Dizionario Biografico degli Italiani* diretto da R. Romanelli, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-, Volume 17 (1974), *sub voce*.

29) Turco, *Monumento ad Eleonora...*, 1872, cit., pp. 9-10. Nel progetto inviato la figura rappresentata potrebbe essere chiunque, anche Ruggero il Normanno,

denunciavano il riuso da parte dell'autore di un'invenzione di altro soggetto. Sta di fatto che l'aspetto del tutto anonimo della celebrata venne compensato da due bassorilievi nel basamento, affidato all'architetto Mariano Falcini, che illustravano le gesta dell'eroina, poco riconoscibile nella statua.

L'esito del concorso dovette generare parecchi malumori. Ma se ne colgono gli esiti in pubblicazioni molto più tarde, in un articolo di Raimondo Bonu del 1948³⁰, che illustra i meriti di uno degli scultori "bocciati", Giuseppe Zanda di Desulo, e nella gustosa ricostruzione di Antonio Deidda³¹. È invece interessante sapere che nei numerosi faldoni dell'archivio oristanese riguardanti il monumento non è conservato alcunché riguardante il concorso, né i bozzetti, sembra nove, degli altri concorrenti, né i loro nomi, né alcun resoconto delle sedute della giuria. L'unico documento che fa fede è la relazione finale di Turco che non dice assolutamente niente in proposito.

Di seguito annoto rapidamente i tempi dell'esecuzione: 1873: il professore di scultura Pietro Franchi dell'Accademia di Belle Arti di Carrara certifica che lo sbozzamento della statua è più che a metà³²; 1875, Cambi consegna la statua, ma nel contempo Falcini è incaricato dei pannelli celebrativi del piedistallo che saranno pronti nel 1877³³. La prima pietra del monumento è posta il 13 dicembre 1880 e l'ultima nel maggio

dunque il modello va scartato e il progetto rivisto, perché sia "una personificazione splendida di patriottismo, valore, ingegno...ma sempre una donna".

30) R. Bonu, Lo scultore Giuseppe Zanda, in *Veglie barbaricine*, Siena 1948, pp. 33-94.

31) Deidda, *I sett'antanni della Statua...*, cit., 1951, p.7.

32) Carrara 8 ottobre 1873: Pietro Franchi, Professore di Scultura dell'Accademia Carrara, a richiesta del Prof. Tommaso Lazzerini, certifica che la statua che si sta eseguendo è avanzata più di un terzo nella modellatura, ASCO, busta 6384 (s.n.)

33) Cambi consegna il 15 aprile 1875, Falcini finisce il piedistallo nel luglio 1877, cfr. Deidda, *I sett'antanni della Statua...*, cit., 1951, p 12.

1881³⁴. L'insieme delle spese, fra le quali anche la parcella del Cambi, ammontante a L. 6.666, sono scrupolosamente documentate³⁵.

Solo il 28 aprile 1880 Cambi si ricordò della sua statua “che giace negletta e dimenticata in una cassa”³⁶.

Se pure la vicenda del monumento sarebbe potuta andare meglio per Oristano e per la Sardegna, quella dell'inaugurazione fu una grande festa. Per le onoranze di quei giorni, 22,23,24 maggio 1881, fu concesso lo sconto del 50% per i trasporti, fu dichiarata vacanza scolastica nel circondario, furono allestiti archi trionfali, furono composti inni, furono stampati opuscoli celebrativi. Sarebbe lungo riferire in dettaglio della complessità delle celebrazioni, raccontate da Giuseppe Gonetta in un suo opuscolo dedicato all'inaugurazione di quello che definisce “un ben meritato sasso”, secondo lui eseguito dallo scultore Campi (!)³⁷ Il Re concesse 1000 lire di contributi e un comitato di donne veneziane e triestine inviò

34) Ivi, p. 13.

35) ASCO, Busta 8721.

36) Firenze, 28 aprile 1880, Cambi a Musio: “...Sono trascorsi cinque anni dacché spedii in Sardegna la statua di Eleonora d'Arborea e l'opera mia giace negletta e dimenticata in una cassa e non fu mai neppure esposta all'esame e giudizio del pubblico...” Lo scultore inoltre asserisce di aver fatto il lavoro solo per interesse nei confronti della Sardegna “patria della simpatica Eleonora” ASCO, busta 6384, s. n.

37) Evidentemente non aveva mai sentito nominare l'autore prima di allora. La cosa non deve sorprendere: si pensi che Prunas Tola in una nota a *Il Barone di Mal-izian in Sardegna con un'appendice sulle iscrizioni fenicie dell'isola*. Traduzione dal tedesco con note del cavaliere GIUSEPPE PRUNAS-TOLA, Capitano d'Artiglieria, Milano, Alfredo Brigola 1886, attribuisce addirittura il monumento a Duprè, cfr. Murtas *Eleonora d'Arborea...*, 1981, cit., p. 30. E tuttavia il Gonetta dovette avere un interesse personale per il monumento, almeno in quanto autore, più tardi, di un saggio dal titolo *La donna e l'emancipazione: studio intimo-sociale*, Siena, Tipografia Sordo-Muti 1896

una corona³⁸. Resta memoria di un sontuoso pranzo ufficiale durante il quale furono premiate alcune fanciulle appartenenti a scuole femminili.

E il giorno 24, in chiusura, si svolse una sfilata di costumi sardi, che bilanciò in parte la *mise* della festeggiata, non del tutto consona alla tradizione locale.

La vicenda del monumento di Eleonora aveva coinvolto molte donne: oltre alle fervide e indaffarate signore che avevano reso possibile la lotteria, quelle che avevano ricevuto premi, quelle che avevano sfilato, quelle che avevano inviato da lontano la corona d'alloro, e si trattava di dame della più schietta nobiltà, come la Principessa Caffi Missana e la Contessa e di Giustina Valmarana, ma anche di numerose signore ebreo, come Adele Salom, Estella Sarfatti, Fausta Sacerdoti, e delle operaie della Filanda di Volpago. Fra le altre donne che si entusiasmarono all'evento, il cui nome non mi pare presente nella documentazione a me nota, c'è anche la librettista Carlotta Ferrari (1831-1907), che per l'inaugurazione compose un dramma poetico musicale su Eleonora, a lei commissionato nel 1871, e alla quale le signore che assisterono allo spettacolo "offrirono il lauro"³⁹. Malgrado tutto questo la vicenda del monumento era stata interamente gestita da uomini e, a parte la soddisfazione, l'entusiasmo, la partecipazione di genere con la quale le donne ne seguirono le tappe, i meriti e i vantaggi in termini di consenso spettarono soltanto agli uomini che si impegnarono nel progetto. Fra questi non pochi erano politici o amministratori in cerca di verifiche e conferme, come lo stesso Musio, Scano e Serpieri; per altri, come Castro,

38) 20 marzo 1984, ASCO, busta 6384, n. 1748.

39) R. Farina, *Dizionario biografico delle donne lombarde, 568-1968*, Milano, Dalai editore 1995, p.439.

si aggiungeva la frenesia di fare dimenticare il chiasso delle “Carte” di Arborea.

Ma c'è di più. Dietro il progetto la trama più consistente è con tutta probabilità quella massonica⁴⁰ e sono davvero tanti i componenti del doppio comitato cagliaritano-oristanese a risultare con quasi assoluta certezza massoni. Fra i massoni evocati dalle composizioni satiriche dette *I goccius de is fracassonis*, usciti a pagamento sul giornale “Gazzetta popolare” e “Corriere di Sardegna” nel 1865⁴¹, nei nomi storpiati credo di potere riconoscere i membri che seguono: Francesco Lachenal (Lascenau); Gavino Scano (Bainzu Tricchitracchi); Giuseppe Luigi Delitala (Fulano dei Tali), Antonio Fara Puggioni (Fura Piccioni); (Giuseppe Satta Musio (Brancaleoni, chiamato con il nome del marito di Eleonora per l'impegno profuso); Antonio Satta Musio (Antoni Scatta Mustia); Enrico Serpieri (Zerpedderi); Antonio Olmetta (uno illustri accuzzaferu)⁴². Ma a questi, se pure non nominati nei *goccius*, si aggiungono almeno Carlo Costa, Angelo Arboit e Stanislaò Giaccheri.

Musio in una lettera a De Castro del 25 aprile 1867, pur non ammettendo di essere massone, esalta il ruolo storico della fratellanza massonica, sostenendo che si impegna a “fare del bene alla luce del sole se pure si riunisce in segreto”⁴³. Vale la pena di domandarsi che cosa significa quel “fare del bene”. Di

40) Naitza Scano, *Pittura e scultura...*, cit., 1997, p. 205 parla di un pieno coinvolgimento della loggia “Vittoria”. L. Del Piano, *Giacobini e Massoni in Sardegna fra Settecento e Ottocento*, Sassari, Chiarella 1982, pp. 172-78

41) Rispettivamente il 6 dicembre e il 7 dicembre 1865, cfr. Del Piano, *Giacobini e Massoni...*, cit., 1982, pp. 257-267.

42) Quest' ultimo, che fu il perito giurato dei beni esposti nella lotteria, è chiamato illustre arrotino e doveva essere un lavoratore del ferro, in quanto nel 1835 compare come proveniente da Bastia e destinatario di un premio per suoi manufatti metallici in una mostra della Camera di Agricoltura a Sassari, cfr. Angius, V., alle voci sarde..., 1849, p. 200.

43) Del Piano, *Giacobini e Massoni...*, cit., 1982, p. 200.

fatto in una cronaca dall'Isola uscita su "Le Monde" nel 1867 si parla, oltre che della fondazione di una loggia "Eleonora" in Sardegna, anche dell'opera del *fratello* Giaccheri dal titolo *Dell'influenza della donna nella società*, segnalando inoltre l'autore come uno dei più zelanti propagatori della massoneria in Sardegna⁴⁴. Né questa sembra cosa eccezionale, a tenere conto del fatto che fin dal tardo Settecento Maria Teresa di Savoia Carignano, principessa di Lamballe, assunse la Gran Maestranza delle Logge femminili di Rito Scozzese, anche se la massoneria mista venne tentata solo molto più tardi⁴⁵. Sull'apprezzamento del tema dell'emancipazione all'interno della massoneria al tempo in cui avvennero i fatti di cui abbiamo detto si svolgeva comunque già un serrato dibattito. Se pure non privo di opportunismo e in buona parte mirato all'ottenimento di consenso personale, l'atteggiamento dei personaggi coinvolti nella vicenda che abbiamo evocato apre uno spiraglio non ovvio per l'interpretazione di quei fatti.

44) Luigi Polo Friz, *La massoneria italiana nel decennio postunitario*, Lodovico Frapolli, Milano, Franco Angeli, 1998, p.269, nota 11. Resta ancora da dire che l'amico di Ulisse Cambi che lo raccomandò al Granduca di Toscana, Lorenzo Maria Ramirez di Montalvo (morto nel 1860) è l'ultimo rampollo di una nobile famiglia che aveva ospitato nel suo palazzo, dal 1731 l'antiquario e collezionista massone Philipp von Stosh, cfr. F. Conti, *La massoneria a Firenze dall'età dei lumi al secondo Novecento*, Bologna, Il Mulino 2007, pp. 38-39. Non sono riuscita ad accertare un rapporto tra Ramirez, Cambi e la Massoneria, tuttavia l'ipotesi è avvincente e spiegherebbe la curiosa scelta dello scultore da parte del comitato.

45) Ivi, p. 15; F. e PD Vigni, *Donne e massonerie in Italia*, Foggia, Bastogi 1997.

LUIGI PIRANDELLO E MARTA ABBA
“COME IL FAMOSO ASINO AL MERCATO”

Sarah Zappulla Muscará
Università di Catania

Parliamo chiaro, Stenù, a che vuoi alludere? Vuoi alludere alla mia relazione con la Signorina Marta Abba? Io ti dissi una volta di che natura è questa relazione: e tu, non ostanti tutte le infamie con cui s'è voluto insudiciarla, mostrasti di comprenderla e di credere a quanto io ti dissi. Dimmi ora francamente: non lo credi più? Hai torto, Stenù. Io sento per la signorina Abba un affetto purissimo e vivissimo, per le cure filiali che ha avuto per me, per il conforto che m'ha dato della sua compagnia in tre anni di vita raminga, per l'amore fervidissimo e l'intelligenza che ha dimostrato sempre d'avere per la mia arte, la difesa che n'ha sempre fatta, le lotte al mio fianco combattute, per la superiorità vera di spirito e l'abnegazione con cui, sfidando il vilipendio, m'è durata accanto, paga soltanto della sua coscienza pura e onesta. Vedi? ti dico questo ora che ella non è più con me. Stava con la sorella nell'appartamentino accanto al mio; è venuto il padre a riprendersele e se le è riportate a Milano, perché Marta ora riprenda da sé la sua via nell'arte. (Pirandello L.-Pirandello S.: 2008).

Così, da Berlino, il 19 marzo 1929, Luigi Pirandello si rivolge al figlio primogenito Stefano, l'amato Stenù, a proposito del suo legame con Marta Abba, musa ispiratrice, che coglie prontamente i suoi insegnamenti, interpretando in modo smagliante un teatro nuovo e per molti aspetti rivoluzionario.

Un legame che non poteva non suscitare maldicenze, specialmente in ambito teatrale, già divampate da tempo. Tra il 26 e il 27 novembre 1925 a Stefano, preoccupato delle conseguenze dei pettegolezzi circa una “presunta passione” del padre per Marta Abba, da Firenze, Guido Salvini, uno dei più stretti collaboratori di Pirandello sin dalla fondazione del “Teatro d’Arte”, al cui progetto collaborò come scenografo e assistente alla regia, risponde definendola una “strana forma di *amitié amoureuse* che si sviluppò violentissima nelle forme esteriori [...]. Certo i sensi non hanno parlato né con sentimentalismo romantico né con bisogno di affetto”, tanto da preoccuparlo vedendo che Pirandello “non mangiava, non dormiva ed era nervoso benché di buon umore”. Tuttavia, è subito pronto a rassicurarlo: “Non c’è alcun pericolo vero e proprio, poiché tuo Padre oltre ad essere l’uomo che è, ha la testa così solidamente piantata sulle spalle che in confronto tutti noi facciamo ridere [...]. Come vedi si tratta di *cose pulite* ed il richiamo del pubblico, se è logico per la massa, è grottesco per le persone che dicono di conoscere tuo Padre”. Quale l’atteggiamento di Marta Abba di fronte alle attenzioni “esagerate” di Pirandello, “paladino di questa giovane attrice che è una creatura sua, che studia seriamente, che recita con devozione e dedizione assoluta e che gli prepara le uova all’ostrica come una buona figliuola?”. Dapprima certo si è sentita inorgoglita in seguito “deve averne intuito la gravità e ne è stata forse spaventata, in un ultimo ha pensato che a lei non poteva che giovare. Ma ella stessa, che ha intuito, ma che manca di profondità, non deve aver percepito la verità delle sensazioni”. (Pirandello S.: 2004).

Un rapporto ambiguo, inquietante, che percorre tanta parte della vita e dell’opera dello scrittore al quale la sensibilità morale fa vivere con tormento la drammatica passione per

un'affascinante donna, abilissima a 'mantenere le distanze dal Maestro', che egli 'sente' come una "figlia d'arte", una "figlia d'elezione", di tre anni più giovane dell'amatissima Lietta.

La vita randagia del drammaturgo a capo della Compagnia, nella quale non poteva non distinguersi la prima attrice, solleticava ormai l'interesse della stampa e specialmente quello malizioso e spesso volgare dei giornali satirici. Non avrebbero nociuto un'esperienza così straniante e un comportamento troppo esibito? Alla fine di aprile o ai primi di maggio del 1926, spinta anche da rivalità e gelosie per una donna che poteva contenderle il posto nell'animo del padre, e interpretando dubbi e timori che i fratelli sia pure con intensità minore e motivazioni meno radicali avevano condiviso con lei, Lietta rimprovera il padre per il distacco dalla famiglia, in una lettera che non è stata conservata, nella quale doveva aver usato espressioni severe e accennato alle voci di una relazione con Marta. La lettera provoca il terribile sdegno paterno. Da quelli che per lui erano insinuazioni e giudizi inaccettabili, a Pirandello parve di misurare un abisso che ormai lo separava non solamente dalla figlia e in qualche misura dall'intera famiglia ma da tutta una morale che adesso lo disgustava.

Di "un'atroce notte passata a Como" si parla in una lettera a Marta Abba del 20 agosto 1926, allusione forse ad un mancato rapporto sessuale fra il Maestro e la sua attrice¹. (Pirandello L.: 1995).

Comprendibile il disappunto anche di Stefano, che da Roma, il 28 ottobre 1926, riferisce al padre del vespajo

1) "Atroce", aggettivo che ricorre tre volte nell'epistolario di Luigi e Stefano (due da parte del padre ed una da parte del figlio), ha un alto tasso di frequenza in quello con Marta, dove ricorre anche nell'ultima lettera all'attrice del 4 dicembre 1936, sei giorni prima della scomparsa.

suscitato negli ambienti teatrali e nel pubblico dal manifesto che reca “a grandissimi caratteri” il nome di Marta Abba, “in piccolo” il titolo dell’opera *La donna del mare* e sotto “in caratteri invisibili” quello di Henrik Ibsen. E aggiunge:

E certo, stando così le cose, difficilmente si può confutare chi dice che ciò significa la negazione dei criterii per cui tu hai fondato il Teatro d’Arte, cioè, via gli attori dal palcoscenico che è dei personaggi, e l’annullamento degli attori in essi. Bada che io capisco perfettamente che sostanzialmente non c’è nulla di mutato nei tuoi criterii artistici; capisco però anche che questi segni esteriori possono esser criticati sinceramente, senza malanimo o malafede, e perciò mi faccio lecito avvertirtene. Di più vi sarebbe il fatto, a quanto dicono Lib.[erati] e Paradossi, che manifesti come quelli non furono mai affissi né per i grandi tragici all’epoca in cui c’erano, né per la Duse in occasione della sua rentrée: che gli articoli dei giornalisti portavano titoli a quel modo, sì, ma non i manifesti dell’impresa; e,... questo è peggio, che invece usano “manifestarsi” così i mattatori di second’ordine, come Majeroni e compagni, quando girano i piccoli centri. E basta. Sono certo che tu intendi la mia sincerità nel riferirti cose che troppi dicono dietro le tue spalle e nessuno a te direttamente, non solo come mio dovere, ma per istinto di tua e nostra difesa e per amore di figlio. (Pirandello L.-Pirandello S.: 2008).

Il 3 novembre, la risposta risentita di Luigi:

Mio caro Stefano,

[...] Il pettegolezzo del nome di Marta Abba in grande, è uno dei soliti, messo in giro dalla solita masnada (leggi sig.na Aillaud e compagnia). Si trattava della *serata d'onore*; invece di usare quest'espressione volgare, si pensò di mettere semplicemente: M. A. nella *Donna del Mare* di Enrico Ibsen, per esprimere il particolare impegno che avrebbe messo l'attrice nell'interpretare quella parte. E questo è tutto. Ma ormai tanto io quanto questa povera figliuola siamo in mezzo alla vita teatrale italiana come il famoso asino al mercato. Il mio sdegno è arrivato al colmo. Se vedi il Liberati digli che per carità non si faccia portavoce di simili sudice miserie e rompa in faccia sdegnosamente a chi gliele riferisce, se veramente è amico mio. O altrimenti io rompo in faccia a lui, in malo modo. Nessuna attrice italiana ha così poca vanità e maggiore rispetto per l'arte di Marta Abba, e per questo io la stimo e le voglio bene. (Pirandello L.-Pirandello S.: 2008).

Più Marta lo cattura, più Luigi, per ostinata fedeltà al ruolo che ricopre, adolescenziale timidezza o senile pudore, si chiude in un forzoso riserbo, esprimendo quel tumulto interiore attraverso gesti controllati oltre misura o moti di tenera protezione paterna. Talora, tuttavia, in modo incontenibile il sentimento dilaga mostrando i segni inequivocabili dell'innamoramento. Dopo la tormentata storia d'amore con la moglie Maria Antonietta Portulano, Luigi si trova così avvinto dall'enigmatico rapporto con l'algida Marta Abba.

Nata a Milano nel 1900, primogenita del commerciante Pompeo Abba e di Giuseppina Trabucchi, e sorella di Cele (nome d'arte di Celestina, anche lei attrice teatrale e

cinematografica), Marta proveniva dall'Accademia del Teatro dei Filodrammatici di Milano dove i suoi maestri erano stati Ofelia Mazzoni ed Enrico Reinach. Dopo aver recitato con un gruppo di dilettanti messo insieme da Leone Boccali, entrò nella compagnia del "Teatro del Popolo", diretta da Sabatino Lopez e da Ettore Paladini, il quale, in seguito, la presentò ad un famoso capocomico dell'epoca, Virgilio Talli. Il Talli (siamo nel 1924) la fece recitare nel *Gabbiano* di Cechov, affidandole la parte di Nina, la giovane che vuole divenire attrice. La commedia fu per Marta un trionfo personale. Marco Praga, critico severo, parlò della sua interpretazione in termini entusiasti sulle colonne dell'"Illustrazione Italiana". Pirandello, che cercava un'attrice per il "Teatro d'Arte di Roma" appena fondato con il figlio Stefano, senza nemmeno conoscerla, fidando sul giudizio del Praga, scritturò, tramite Guido Salvini, Marta Abba che da allora mise al servizio del teatro pirandelliano la sua giovinezza, la sua passione, la sua arte.

Per Marta, Luigi scriverà in particolare le commedie *Diana e la Tuda*, *L'amica delle mogli*, *La nuova colonia*, *Questa sera si recita a soggetto*, *Come tu mi vuoi*, *Trovarsi*, *Quando si è qualcuno*, *Non si sa come*, *I Giganti della Montagna*.

La Compagnia del "Teatro d'Arte", fondata nel "Teatro Odescalchi", durò tre anni (1925-1928), fra grandi difficoltà economiche. Vistosì quindi costretto a scioglierla, Pirandello visse da allora quasi sempre all'estero, ma Marta Abba continuò con una propria formazione a recitarne l'opera e ad ispirarne l'immaginario, sicché il 10 marzo 1931 da Parigi poteva scriverle:

Credo veramente ch'io stia componendo, con un fervore e una trepidazione che non riesco a esprimerti,

il mio capolavoro, con questi *I Giganti della Montagna*. Mi sento asceso in una sommità dove la mia voce trova altezze d'inaudite risonanze. La mia arte non è mai stata così varia e impreveduta: così veramente una festa, per lo spirito e per gli occhi, tutta palpiti lucenti e fresca come la brina. E scrivo con gli occhi della mente fissi a te. Non potrei più andare avanti una parola, se la Tua divina immagine ispiratrice mi abbandonasse per un istante. (Pirandello L.: 1995).

Nell'arte drammatica, scrive Pirandello, tra l'autore e la sua creazione – nella materialità della rappresentazione – s'introduce necessariamente un terzo elemento imprescindibile, l'attore. E poiché l'arte non deve imitare o riprodurre la vita ma crearla liberamente, è necessario che l'attore divenga anch'egli creatore, “se non vuole che le parole scritte del dramma gli escano dalla bocca come da un portavoce o da un fonografo”, è necessario che “riconcepisca il personaggio, lo concepisca cioè a sua volta per conto suo”, perché anche per lui l'esecuzione deve balzar viva dalla concezione. L'attore, tuttavia, fa il contrario di ciò che fa il poeta, in quanto “rende più reale e tuttavia meno vero il personaggio creato dal poeta” anche perché “lo traduce nella materialità fittizia e convenzionale d'un palcoscenico”, egli deve pertanto possedere tanto gusto e tanta personalità da “ricreare in sé le parole del dramma scritto” in modo che l'espressione diventi sua “quantunque non siano sue le parole, sua la voce, suo il corpo, suo il gesto”.

Come l'autore, per fare opera viva, deve immedesimarsi con la sua creatura, “fino a sentirla com'essa sente se stessa, a volerla com'essa vuole se stessa”, così l'attore deve riuscire a “spogliarsi del tutto della propria individualità” per entrare in quella del personaggio ch'egli deve rappresentare, deve

“sentire” per “un’emozione”, per una “simpatia improvvisa” il personaggio che vuol far vivere sulla scena: non il dramma fa le persone, ma queste il dramma. L’attore è quindi posto, in questo processo di creazione, a fianco dello scrittore. (Pirandello L.: 1960).

Lo scrittore elabora il suo teatro senza perdere di vista le esigenze della rappresentazione, la *performance* degli attori, la verifica del testo messo alla “prova della sua stessa vita”, il palcoscenico, attento ad ogni più piccolo particolare, al trucco, ai costumi, alla prossemica, alla semantica. (Pirandello L.-Martoglio N.: 1980).

A tali premesse si affianca l’attenzione di Pirandello all’universo femminile, sempre viva e costante. La donna pirandelliana s’impone sulla scena via via con più forte evidenza: talora è stretta nell’angusta prigione di una solitudine nevrotizzante, talora trasgressiva, disinibita, indipendente, sempre dialetticamente contrapposta all’uomo, quasi paradosso pascaliano dell’inscindibilità dei contrari.

Vera Vergani, prima attrice della Compagnia drammatica diretta da Dario Niccodemi, la “gentile amica” alla quale Pirandello scrive, l’indomani della scomparsa del sodale Nino Martoglio, con toni cortesi venati di sottile umorismo, è la prima grande figliastra dei *Sei personaggi in cerca d’autore* (Luigi Almirante è il “padre”), la commedia contestata dal pubblico romano la sera del 9 maggio 1921 al “Teatro Valle” e applaudita nel settembre dello stesso anno da quello del “Teatro Manzoni”. L’attrice, che ha resistito con grinta alla “bufera” scatenatasi per le reazioni degli spettatori che urlano in coro “buffone”, “manicomio”, è, come la definisce Marco Praga, una figliastra “sfrontata, spavalda, impudente e impudica, e bella”. Ma se il rapporto con un’attrice riservata e schiva come Vera Vergani è definitivamente consegnato a quella ‘prima’

ormai leggendaria, è l'incontro con Marta Abba a segnare la vita di entrambi, autore ed interprete, in modo indissolubile.

Centrali le attrici-personaggio nella produzione di Pirandello ma le tematiche precedenti si caricano ora, sotto la spinta di suggestioni forti, di rinnovate valenze tese ad esaltare l'interprete mitizzata artisticamente e fisicamente.

Il rapporto d'intensa collaborazione (non sempre consapevole) della donna, insieme confidente, amica, alleata, musa – amata di un amore forse “casto” com'egli lo definiva, ma con “tutto quel che di oscuro, di torbido, di ‘impuro’ c'è sempre nelle scelte e affermazioni di castità”, come afferma Leonardo Sciascia, è documentato dal fitto carteggio donato dall'attrice, qualche anno prima della sua scomparsa, alla Biblioteca dell'Università di Princeton. (SCIASCIA L.: 1989). In lei lo scrittore vede incarnato il mito suadente della Donna, portatrice di vita, fonte di perenne rifiorire artistico, da lei scaturisce quella singolare attrazione che è la cifra autentica di un'apassionata complicità creativa:

Scrivimi, fatti viva, ho tutta la mia vita in Te, la mia arte sei Tu; senza il Tuo respiro muore. Tu stai creando, e non lo sai, Tu con tutta la potenza della Tua arte, dei toni della Tua inimitabile voce, col fulgore dei Tuoi occhi che trovano lo sguardo per ogni passione; stai creando con l'ardore che dalla Tua mente, dal Tuo cuore, da tutta la Tua persona è venuto in me, perché io lo trasfonda nell'opera che attraverso Te sto scrivendo, e che non è mia, ma è Tua: creazione Tua. Seguita fino all'ultimo a soccorrimi, Marta mia, non m'abbandonare: pensa che non morirei io soltanto, ma anche l'opera Tua. Non è possibile che Tu non sia, come autrice vera e sola, in tutto quello che ancora faccio. Ma io sono la mano.

Quella che in me detta dentro, sei Tu: senza più Te, la mia mano diventa pietra. (Pirandello L.: 1995).

Marta aprì pertanto orizzonti 'altri' all'universo di Pirandello, attraversato dalla crisi vitale che aveva dato origine ai capolavori precedenti, arricchendo la sua cognizione della psicologia femminile, dando nuova luce e significato ai sentimenti, determinando il germogliare di una diversa stagione poetica.

Il mondo poetico di Pirandello diviene il mondo delle passioni elementari, delle cose vergini, il mondo della favola (*La favola del figlio cambiato*), del miracolo, del sogno, del mito ("il mito sociale" in *La nuova colonia*; "il mito religioso" in *Lazzaro*; "il mito dell'arte" in *I Giganti della Montagna*), in una disperata ansia di assoluto, lontano dalla logora vita quotidiana.

Ma quest'ultima produzione pirandelliana, la più sofferta e pensata, è stata a torto trascurata o considerata minore, quando non si è parlato di opere stanche, sbagliate, involutive. Eppure essa apre una pagina inusitata, in cui il mito assume una straordinaria modernità, indicando forme di trascendenza che il drammaturgo può ricercare soltanto nella piena maturità della sua fama, allorché, dando tutto all'arte sua, smentisce col distacco e poi con l'esilio volontario l'adesione a vicende storiche che nella sua scrittura riprova come avvilenti e negatrici di un vero progresso.

Accade così a Pirandello, quello che era accaduto al protagonista di *Quando si è qualcuno*, giunto alla celebrità e divenuto 'personaggio', fissato in formule ben precise, non si ammettono di lui altre immagini, richiedendo un criterio di lettura differente ed una più aperta disponibilità spirituale. È il lavoro che l'attrice prediletta (adombrata nel personaggio

di Veroccia) ricorda, in una nota introduttiva all'edizione 1974 del testo pirandelliano, venuto alla luce da "un'atmosfera tragica" e da "un'indagine profonda della psiche umana" e che, scrive non senza rammarico, "non ha ancora trovato il suo grande interprete". (Zappulla Muscarà S.: 1974).

Pirandello stende *Quando si è qualcuno*, in cui dà vita ad un dramma profondamente umana e dolorosa, nel 1933, tre anni prima di morire. È il dramma di un grande scrittore che, giunto ormai alla soglia della vecchiaia, si trova imprigionato nella parte attribuitagli dal suo pubblico: "Io non devo più muovermi dal concetto preciso, determinato in ogni minima parte, che si son fatto di me: là, quello, immobile per sempre!". Ma egli improvvisamente, in seguito all'incontro di una fanciulla, Veroccia, sente nascersi dentro quei sentimenti che sono della giovinezza, l'amore, l'entusiasmo, il bisogno di una vita finalmente libera. Insofferente allora dei limiti della propria fama, con la complicità di un nipote residente in America, assume "una maschera di giovinezza", e si rifugia in una momentanea libertà dando rappresentazione poetica al suo rinnovato stato d'animo attraverso un falso, nascondendo l'identità sotto lo pseudonimo di un poeta italo-americano sconosciuto, Dèlago.

Il vecchio poeta a cui Veroccia ha risvegliato, perché si agitano in lui, "vivi, vivi – pensieri, sentimenti" che egli ha ora espressi nuovi "come in un sogno a cui non dovessi credere, se tu non ci credevi – ci hai creduto – e ora sono, sono la mia vita!", in virtù dell'inganno operato, viene ammirato da tutti per il "modo" nuovo di poetare, per il "superamento di quanto è stato fatto finora", il "senso musicale della parola", il "ritmo di un respiro nuovo (eh, perché vita che pulsa dentro altrimenti)", un respiro che, dice solennemente il critico Scelzi, "fa ormai avvertire il vostro, come un respiro a vuoto, incoerente".

Ma quando di Dèlago, definito “voce vivente”, simbolo della gioventù che ha superato una concezione artistica ormai usurata, viene rivelata l’identità, lo scrittore, che aveva dato voce poetica all’ardore, alla giovanile felicità che gli aveva scaldato il cuore, con un rinnovamento creativo che aveva sconvolto tutti i termini fissi della sua problematica trascorsa, viene tacciato di bassa involuzione senile, d’“immoralità”.

Poiché egli non può essere diverso da come hanno decretato che sia, “composto nella sua fama già stabilita e tutta ben delineata”, sicché “se ancora qualcosa vorrà dire dopo quello che ha detto, dev’esser lapidario-lapidario”, si rassegna quindi a tornare alle vuote incombenze pubbliche a cui i suoi familiari ed amici lo sollecitano: essere osservato, guardato come un oggetto, applaudito ed esaltato da ottusi ammiratori.

Neanche Veroccia comprenderà il profondo significato della rinuncia dello scrittore, che non può liberarsi dalla forma in cui lo hanno imprigionato, non può più “mutare” come fa lei, e poiché “qualcuno vivo, nessuno lo vede”, allora veramente “quando si è Qualcuno, bisogna che al momento giusto si decreti la propria morte, e si resti chiusi – così – a guardia di se stessi”, per essere definitivamente fissati come una statua, irrigidita e immobile come quelle di Dante, Foscolo, Ariosto e Leopardi che nel sogno visionario del secondo atto appaiono allo scrittore, gesticolanti come personaggi pirandelliani.

La celebrità è una forma di prigionia, una condizione ormai fissa ed immutabile alla quale non ci si può sottrarre, è l’anticamera della morte. Soltanto quando non si è nessuno si può esistere nel tempo, quando si è qualcuno si diviene immobile, pietrificato, morto, sicché, quando la nazione lo festeggia in occasione del cinquantesimo compleanno, “Qualcuno” ha l’impressione d’assistere alla propria

tumulazione e si trasforma a poco a poco nella statua di se stesso, mentre le parole da lui pronunciate s'incidono via via sulla facciata della villa alle sue spalle.

Ma per l'incomprensione che da alcuni anni pesava su Pirandello, "pubblicizzato" strumentalmente dal fascismo come suo massimo rappresentante teatrale ma poi di fatto ostacolato, la commedia non trovò subito Compagnie disposte a portarla in scena e lo scrittore, il 18 marzo 1933, alla figlia Lietta così scrive: "Una delle commedie scritte da me la scorsa estate a Castiglioncello, e proprio quella a cui tenevo di più, *Quando si è qualcuno*, per qualche lieve e superabilissima difficoltà di messa in scena non ha trovato una compagnia che abbia voluto assumersi le spese di rappresentazione e m'è rimasta, almeno per quest'anno, nel cassetto". (Pirandello L.: 1960).

La prima mondiale di *Quando si è qualcuno* fu data il 20 settembre di quello stesso anno, al "Teatro Odeon" di Buenos Aires (dove Pirandello si era recato insieme a Massimo Bontempelli), nella traduzione spagnola di Homero Guglielmini, col titolo di *Cuando se es alguien*. Due mesi dopo, il 7 novembre, Marta Abba, con la Compagnia da lei diretta, la mise in scena al "Teatro del Casino Municipale" di Sanremo.

Ancora preda del travaglio creativo dell'opera, che Aldo Capasso non esita a definire un capolavoro, da Berlino, il 6 aprile 1930, lo scrittore scrive a Marta: "*I Giganti della Montagna* sono qua, a mezzo, sulla mia scrivania, ingombra di carte. M'è entrato ora nella mente il diavolo di *Quando si è qualcuno*". (Pirandello L.: 1995).

Mentre insegue il suo slancio creativo, Luigi è però costretto a covare continuamente malumori di ogni genere. Non ultimi quelli generati dal sempre chiacchierato rapporto

con Marta. Col figlio, che sembra prestare ascolto ad accuse infamanti, tese ad “insudiciare” la natura della sua relazione, si duole più volte. Le frecciate di Stefano, d'altronde, per non irritare il padre costretto (come Lietta e Fausto) a dominare gelosie e risentimenti, non mancheranno anche in seguito. Da Castiglioncello, il 16 agosto del 1933, riferisce a Corrado Alvaro dei giorni di gran confusione trascorsi in casa propria a motivo di un viavai di ospiti fra cui l'attrice:

Ti scrivo subito appena partito Papà. In nessuna ora del giorno, finché c'è stato lui, siamo stati in casa o fuori meno di sette o otto persone, e fino a venti e a trenta - una dissipazione di tempo e d'energie disperante. Ora mi metterò a una regola di clausura. Abbiamo dovuto ospitare la Abba per parecchi giorni: immagina. [...] Ora sono all'impegno di finire questo e di scrivere la commedia per la Abba (almeno questo beneficio n'ho avuto) entro ottobre. [...] La Abba è a posto per 4 annate teatrali allo Stabile S. Remo e mi dice che ogni anno mi rappresenterà un lavoro. Questo è già un fondamento. Legato ai capricci d'una donna assai capricciosa; ma confido che sia il mio momento di d'avere un po' di fortuna. Molto dipenderà da questa prima commedia, intitolata *Vi sono i leoni* [poi *Roma salvata* e, infine, *L'innocenza di Coriolano*]. (Pirandello S.: 2004).

E proprio la messa in scena de *L'innocenza di Coriolano* sarà fonte per Stefano di entusiasmi e delusioni. Il 13 febbraio 1934, da Genova, dove si è recato per seguire le prove della commedia, scrive alla moglie Olinda:

La lettura fu alle due – fui molto contento, io, del 1° e del 3° atto e lessi malissimo il 2°. Qui Marta mi pare che non sia entrata affatto nel lavoro, non le va nemmeno il 1° atto, non so. Il 2° effettivamente risulta statico e ancora troppo lungo. Ora con Papà ho pensato di rinforzare due scene, quella che ho aggiunta con Valerio e l'altra con lo schiavo. E poi bisognerà tagliare nel colloquio dei due fratelli. (Pirandello S.: 2004).

Difficile il rapporto con Marta per Stefano che l'indomani così aggiunge:

Ma il disastro vero è per ora che a Marta la commedia non le si chiarisce: tutto le sembra oscuro, e non dico che qualche punto non lo sia: ma pigliandola così come l'ha presa lei si è arrivati al punto che tutti hanno l'impressione di recitare dei *rebus*. Papà s'affanna a dire che non è vero. Gli attori, Calò dice che il lavoro gli piace, gli pare intelligente e sicuro, Gigaretto Almirante dice che è pieno di senso, ma difficile, faticoso a prestarci attenzione, e ha paura che il pubblico si secchi. Poi è lungo, prolisso. Poi le scene non sono nette, ma una intersecata nell'altra, e bisogna di continuo farsi indietro, tener presenti le parole di questo e di quello: mentre il teatro ha esigenze diverse. Quello che debbo dirti è che ancora non è deciso che la commedia sia accettata. Marta è piuttosto persuasa che, nel mio interesse, io debba ritirarla. Si è d'accordo nel finire la prova di tutt'e tre gli atti e nel rifarli poi daccapo: se le oscurità non fossero eliminate, io dovrei rimettermi i copioni sotto il braccio e pazienza. Papà mi sostiene molto, è convinto che il lavoro è bello e che le mende

sono tutte di particolari e tutte riparabili. Il vero guaio è nell'ignoranza assoluta della Marta: la quale non ha la minima idea non dico della vicenda di Coriolano, ma della storia romana, nemmeno di quelle cose superficiali che in Roma c'era la plebe e i patrizi, e le lotte fra essi, i consoli e i tribuni, ecc.: e come lei non ne sa niente è convintissima che "nessuno" ne sappia di più... Dice: ma noi dobbiamo farci capire da tutti! E non arriva a concepire che quelle cose in Italia le sanno anche i bambini. Che vuoi che ti dica? È un brutto combattere! Per di più è in prova anche il *Così è (se vi pare)*, nuovo per quasi tutta la Compagnia: che si prova prima del mio lavoro, perché deve andare in scena subito. E tutti arrivano stanchi al mio, e con quella prevenzione. Che posso fare, io? Fumo, fumo a rotta di collo. (Pirandello S.: 2004).

Difficile pure per Luigi che da Roma, il 24 marzo 1934, rassicura Marta facendosi portavoce di un invito del figlio (certamente a malincuore) a non darsi pena di rinviare all'ottobre successivo la messa in scena della commedia (che non avrà più luogo):

Per quanto riguarda il dramma di Stefano, Stefano non vuol esserti d'ostacolo in nulla, Marta mia; e se tu decidi, come la cosa migliore, di rimandare in ottobre, cioè al venturo anno comico, l'andata in scena del suo lavoro, fai così! Che per lui sarà ben fatto. Credo anch'io, del resto, che sarà meglio così, non solo per Te ma anche per lui. (Pirandello L.: 1995).

Nell'estate dello stesso anno padre e figlio consumano intense, accese discussioni in merito a *Non si sa come*: Luigi avrebbe voluto farne una commedia a protagonista femminile, ancora una volta per Marta. Il 16 settembre, da Castiglioncello, Stefano scrive alla sorella Lietta: "Vedergli sciupare uno dei suoi più bei lavori per il pregiudizio di fare una gran parte di donna mi dava un'ira che non ti puoi immaginare. Mi pareva addirittura turbata l'armonia dell'universo!". (Pirandello L.: 1999).

Un estenuante confronto dialettico approdato alla vittoria finale di Stefano che a prezzo di fatiche, nervosismi, irritazioni riesce a imporre che il ruolo principale sia quello del protagonista maschile. Stefano ha raggiunto infatti una tale simbiosi col padre da potersi anche sostituire a lui nella scrittura:

Il *Non si sa come* ha di mio tutto il secondo atto che Papà aveva sbagliato in pieno per la preoccupazione di far parte importante alla Marta, e quando lo lesse, così sbagliato, a Moissi [il protagonista maschile Alessandro Moissi], fu una tale mortificazione che voleva buttare via il lavoro non finito, e non parlarne più: e dovetti trovargli io, in un mese di discussioni violentissime, che mi esaurirono per molti mesi poi ogni facoltà di lavorare per me, dovetti trovargli io tutte le scene e situazioni e, battuta per battuta, i punti risolutivi del secondo atto, ridando il posto principale al protagonista, che è l'uomo. Come nel terzo atto è "mio e soltanto mio" (per dire solo questo) il vertice di spiritualità a cui s'alza il protagonista quando vuole per sé "la libertà come condanna": sentimento ed espressione pienamente miei, e lontanissimi tanto dalle concezioni di Papà che Egli

dapprima non li capì, e per lungo tempo credette che io scherzassi, e dovetti farglielo accettare in seguito a una vera lotta dialettica. Qualunque critico intelligente, ora che l'opera mia, ritardata tanti anni dall'annosa servitù che io m'era data verso di Lui, comincia a farsi strada, qualunque critico intelligente può vedere che il *Non si sa come* esprime, con la forza d'arte di Lui, un mondo spirituale che non era, non poteva essere, il Suo – né tanto meno “ispirato” da Marta, spiritualmente inefficiente. E che ora questo “vero sangue mio”, donato liberamente per amore da me a mio Padre, vada a finire, per interesse, nelle mani di Marta... è una delle beffe più enormi che la vita abbia combinato da che mondo è mondo! Prima, l'amarezza della mia vita d'artista sacrificata alla Sua, era compensata dall'amore e dall'orgoglio di partecipare, annullandomi in essa, alla creazione di un Genio; ora l'amore ha avuto qualche ceffone, e l'orgoglio questa beffa... (Pirandello S.: 2004).

Si tratta di un appunto, senza data, da collocare dopo il ritrovamento da parte dell'attrice Marta Abba delle disposizioni testamentarie dettate da Pirandello il 15 settembre 1926 che puniscono Lietta a favore della “figlia di elezione” Marta, costantemente in cima ai suoi pensieri.² Una figura divenuta imprescindibile punto di riferimento, interlocutrice

2) Dure le disposizioni testamentarie di Luigi nei riguardi della figlia “punita”: “che la metà di tutto quanto possesso sia divisa in tre parti uguali fra i miei figli Stefano, Lia e Fausto; che l'altra metà disponibile sia divisa anch'essa in tre parti uguali, ma la terza, per punizione, non vada a mia figlia Lia, bensì ad un'altra mia figlia, di elezione, che volle col suo nobile e purissimo affetto confortare questi ultimi giorni della mia vita raminga, avendone in compenso la più vile e schifosa malignità: dico la signorina Marta Abba”. L'attrice è nominata erede anche dei diritti delle opere scritte per lei.

privilegiata. È a lei che, in solitudine, mosso da un'inguaribile depressione, descrive, il 14 ottobre 1935, il duro secondo (il primo è del 1927) attacco di cuore:

Proprio la mattina stessa dell'arrivo, quando eravamo già fermi nel porto di Napoli, dopo una magnifica traversata, e dal ponte del "Conte di Savoia" vedevo sulla banchina Stefano, Fausto, Francesco venuti ad accogliermi con un gruppo di giornalisti e d'amici, mi son sentito male improvvisamente: un dolore bruciante al petto, che mi toglieva il respiro e mi faceva mancar le gambe; mi videro tutti impallidire come un morto; e io mi sentii quasi morire veramente: avevo sulla fronte quel sudore di gelo che precede la morte. (Pirandello L.: 1995).

La lettera dovette scuotere non poco Marta al punto da spingerla a scrivere, qualche giorno dopo, il 20 ottobre, da Salsomaggiore, a Stefano: "Sono molto addolorata e impressionata delle notizie che ho saputo dal Maestro sul suo stato di salute in questi giorni. Ti prego di essere così gentile di dirmene le tue impressioni schiette, perché non sono affatto tranquilla". (Pirandello S.: 2004). Il 24 ottobre, da Milano, a proposito dell'influenza negativa che Stefano rimprovera a Marta di esercitare sul padre innescando "risentimenti verso persone, fatti, congiunture" che influiscono anche sul suo stato di salute:

Le mie percezioni, i miei dubbi, le mie certezze che tu chiami risentimenti verso persone, fatti, congiunture, che io ho versato qualche volta nell'animo di tuo padre hanno avuto in me un solo scopo. Quello di fare il suo

bene, non per me, perché so che tuo padre non può nulla, e se lo potesse me ne verrebbe a me più male che bene, perché parrebbe interessato, e qualche volta agli occhi degli altri sarebbe anche travisato. Dunque stai certo che io non ho avuto mai un secondo fine raccontandogli certe cose, se non quello di aprirgli gli occhi. Si può sbagliare, io non credo di essere perfetta e questo è solo un possibile rimprovero che io potrei avere. (Pirandello S.: 2004).

E il 27 ottobre: “Sono perfettamente d’accordo con te, e t’assicuro che farò di tutto per cooperare validamente a che il Maestro ricuperi presto la sua salute”. (Pirandello S.: 2004).

A Marta, “la regina di tutte le attrici del mondo” come la definisce il 14 aprile 1935, l’ultimo pensiero, a sei giorni dalla scomparsa, il 4 dicembre 1936: “Marta mia, la lettera è già lunga, ed è tempo che la mandi alla posta. Ma quando Ti arriverà? Se penso alla distanza, mi sento subito piombare nell’atroce mia solitudine, come in un abisso di disperazione. Ma Tu non ci pensare! Ti abbraccio forte forte con tutto, tutto il cuore. Il Tuo Maestro”. (Pirandello L.: 1995)

La busta della lettera reca il timbro dell’ufficio postale di New York del 14 dicembre, Marta annuncia la notizia dal palcoscenico del “Playmouth Theatre”. Pirandello, come è noto, era scomparso, in seguito ad una polmonite, il 10 dicembre, nella sua casa di via Antonio Bosio 15 a Roma, lasciando incompiuti *I Giganti della Montagna*. È Stefano a raccogliere dalle labbra del padre morente la traccia dell’ultimo atto ancora da scrivere.

Marta, che il 17 settembre 1936 era approdata a New York, spinta dallo stesso scrittore che sognava per lei una ribalta internazionale, il 28 gennaio 1938 sposa un ricco americano,

Severance A. Millikyn, e si stabilisce a Cleveland nell'Ohio, abbandonando le scene. Divorzia nel 1952 e l'anno seguente ritorna in Italia, dove dà vita, con l'attore Piero Carnabuci, ad una compagnia di breve durata. Scompare il 24 giugno 1988, il giorno prima del suo ottantottesimo compleanno.

“Il mio teatro non deve vivere che nella luce del suo nome” le aveva scritto Luigi Pirandello.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

Pirandello, L., *Saggi, poesie, scritti varii*, a cura di Lo Vecchio-Musti M., Milano, Mondadori, 1960.

---, *Quando si è qualcuno*, a cura di Zappulla Muscarà S., Milano, Mursia, 1974.

Pirandello, L.,-Martoglio, N., *Carteggio inedito*, a cura di Zappulla Muscarà S., Milano, Pan, 1979 (2^a ed., Catania, C.U.E.C.M., 1985).

Sciascia L., *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989.

Zappulla Muscarà S., "Marta Abba e Luigi Pirandello", *Il Ragguaglio Librario*, Milano, Anno 58^o, n. 2, febbraio 1991.

Frassica P., *A Marta Abba per non morire*, Milano, Mursia, 1991.

Abba M., *Caro maestro... Lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, a cura di Frassica P., Milano, Mursia, 1994.

Pirandello, L., *Lettere a Marta Abba*, a cura di Ortolani B., Milano, Mondadori, 1995.

---, *Lettere a Lietta*, trascritte da Aguirre D'Amico M. L., Milano, Mondadori, 1999.

---, a cura di Zappulla Muscarà S. – Zappulla E., *Tutto il teatro*, Milano, Bompiani, 2004, voll. III.

Pirandello, L., - Pirandello, S., *Luigi e Stefano Pirandello. Nel tempo della lontananza (1919-1936)*, a cura di Zappulla Muscarà S., Catania, La Cantinella, 2005 (2^a ed. ampliata e aggiornata, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2008).

LAS PENÉLOPES DE AHORA: LA MUJER INMIGRANTE EN LA LITERATURA ESPAÑOLA ACTUAL

Maja Zovko
Universidad de Zadar

1. LAS MUJERES MIGRANTES

El reciente fenómeno de la inmigración, iniciado en España de manera más evidente a finales de la década de los noventa, conlleva como novedad la feminización del proceso. Si anteriormente eran los hombres los que dejaban sus hogares en búsqueda de favorables oportunidades de vida y la mayor parte de mujeres que emigraba lo hacía por motivos de reagrupación familiar, en la actualidad son muchas las mujeres que se deciden dar el paso de intentar asegurarse un futuro mejor en un nuevo país. Paralelamente, la transformación de las estructuras tradicionales, que implica una mayor inserción de la mujer en el mundo laboral, ha incentivado un incremento de la demanda de servicios domésticos en distintas regiones del mundo, en primer lugar en los países occidentales, creando nuevos empleos atractivos para la mano de obra extranjera. “La migración femenina hacia España de empleadas de hogar se enmarca en este proceso, [...], de la externalización a la esfera mercantil de los servicios reproductivos más desvalorados socialmente (limpieza, cuidado de niños y ancianos, etc.)” (Bonelli Jáudenes 2001: 21). Siendo éste uno de los empleos más habituales de las mujeres inmigrantes en España, su imagen, sobre todo en el caso de las mujeres latinoamericanas, se asocia frecuentemente a esta profesión. Asimismo, debido a una amplia difusión de noticias en los medios de comunicación sobre las extranjeras que ejercen la prostitución,

la mujer inmigrante también acarrea un estereotipo vinculado a espacios de marginalidad social. Esta tendencia de los medios de retratar la inmigración en términos dramáticos ha influido, en gran medida, en que a menudo se aborde el tema de la migración femenina desde una perspectiva victimista y se subrayen sistemáticamente la explotación y los engaños de los que pueden ser víctimas, más que las estrategias que ellas mismas desarrollan (Juliano Corregido 2006: 7). El discurso literario no representa una excepción en este tipo proyección de la mujer inmigrante en la sociedad española.

2. LA MUJER INMIGRANTE EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

La literatura española actual se ha hecho eco de la inmigración desde sus inicios reflejando en sus páginas sobre todo el drama del Estrecho y la marginalidad del inmigrante, en la mayoría de los casos ilegal y con poca formación académica, alejándose, de esta manera, muy poco del discurso mediático anteriormente comentado. En este sentido, son muy acertadas las palabras de Montserrat Iglesias Santos según las cuales el inmigrante, sin acceso a la propia enunciación de su experiencia, “permanece como el Otro que es nombrado y definido; una imagen construida producto de una abstracción, proclive al estereotipo y en cuyas representaciones desempeñan un papel crucial las manifestaciones artísticas” (Iglesias Santos 2010: 12). Y, más concretamente, en cuanto a la imagen de la mujer inmigrante, la literatura es de la misma manera propensa a la creación de estereotipos cuyas características serán analizadas más adelante.

La feminización del fenómeno de la inmigración ha sido transmitida en las páginas de novelas contemporáneas a

través de las referencias a la decisión de las mujeres de atreverse con la aventura migratoria. Juan Bonilla, en su novela *Los príncipes nubios*, denomina a las mujeres inmigrantes “las nuevas Penélopes”, poniendo de relieve el rol activo de la mujer actual que, a diferencia de la hija de Icario, se opone a esperar resignadamente el regreso de su novio/marido emigrado a un país europeo: “Ya te puedes imaginar, todos éstos tienen una epopeya particular que contar y todas esas epopeyas dejan en pañales a la de Ulises. Hay cientos de Penélopes disgregadas en toda África, y ninguna tiene un poeta que las retrate. Hasta el punto de que las propias Penélopes se cansaron de esperar y salieron de naja también de allí. A veces acompañando a su novio”. (Bonilla 2003, 212).

Mientras tanto, el escritor actual asume el papel del poeta dispuesto a retratar la temática migratoria de una de esas Penélopes. En otro libro, *Las voces del Estrecho* (2000) de Andrés Sorel, dentro de una discusión familiar surge nuevamente el tema de la emigración femenina. El hermano mayor de la protagonista marroquí le anima a irse del país asegurando que ya no son mujeres de mala reputación las que emigran, sino las propias hermanas e hijas. Son los tiempos y las necesidades, que entierran hábitos y tradiciones y no tardarán en cambiar las leyes, concluye (Sorel 2000: 117). Su prima también le aconseja a emigrar alegando motivos económicos y de realización personal: “Tienes que irte de Marruecos. España es un buen lugar. Si posees estudios y emigras, de algo te habrán servido los estudios; y si nunca fuiste a la escuela, aprenderás al menos ser persona. Durante siglos las mujeres vivimos sin conocer lo que es la vida. Siempre encerradas, sumisas, obedientes” (ibid.:118).

Los comentarios sobre la rectitud de la emigración femenina y su concordancia con las leyes islámicas continúan con alusiones a la condición nómada heredada de Abraham, las palabras del Profeta de que sólo los presos o los enfermos no pueden emigrar, el reproche de otro familiar según el cual Dios maldice a las mujeres que pretenden convertirse en hombres, que salen a trabajar fuera del ámbito familiar (íbid.:120).

Además de estas observaciones del cambio en la mentalidad respecto a la condición migratoria de las mujeres, en las últimas décadas los escritores también han optado por introducir extranjeras residentes en España como protagonistas de sus novelas. Sin embargo, tal y como ha sido mencionado anteriormente, la imagen de la mujer inmigrante es todavía bastante injusta, ya que se la presenta como “víctima sobre la que se ejercen la explotación sexual y el abuso, la violencia del género o el maltrato familiar” (Iglesias Santos 2010: 21-22). Según Iglesias Santos, esta representación es consecuencia de la perspectiva de denuncia y compromiso humanitario que adopta la mayor parte de los discursos artísticos, literarios o cinematográficos, lo que implica que no se la reconozca como individuo, ni que se incorpore a su imagen construida la realidad valiente de muchas mujeres que han emigrado solas (íbid.: 22). En este contexto, la mujer inmigrante recluida al ámbito doméstico o en el ámbito público de la prostitución tiene pocas posibilidades de definición identitaria en las construcciones simbólicas (íbid.: 22).

Esta investigación se limitará a analizar tres grupos de mujeres inmigrantes en la narrativa española actual, muy representativos en cuanto a la imagen literaria de la extranjera.

3. LA PROSTITUCIÓN EN LA NARRATIVA SOBRE LA INMIGRACIÓN

En consonancia con las palabras de Iglesias Santos anteriormente citadas, los autores españoles contemporáneos introducen el tema de la prostitución ejercida por mujeres inmigrantes, con una finalidad de denuncia, pero también, en algunos casos, para crear una prosa rápida llena de *suspense*. Los textos más destacados sobre esta temática son *Las voces del Estrecho* de Andrés Sorel, el cuento “La piel de Marcelinda” de Lourdes Ortiz incluida en su libro *Fátima de los naufragios* (1998), *El ramito de hierbabuena* (2001) de Gerardo Muñoz Lorente y *Donde mueren los ríos* (2003) de Antonio Lozano. La obra de Andrés Sorel, nacida a raíz del afán del autor de dar una visión más humana a las escuetas noticias de los medios españoles, se compone de varias historias de los ahogados, que en sus páginas cobran la voz y el protagonismo. Entre ellos se encuentran también mujeres que en su país de origen habían sufrido pobreza, matrimonios forzosos, humillaciones de todo tipo y que vieron como única salida a sus males en la emigración hacia la Tierra Prometida encarnada en el país vecino. En su texto, Sorel inserta el testimonio de una emigrante en el que ella narra cómo las marroquíes y subsaharianas prestan su cuerpo para conseguir papeles con los que intentarán cruzar el Estrecho, pero caerán en redes de tráfico de mujeres extendidas por todo el territorio peninsular, donde serán encerradas después de quitarles la documentación o el dinero. Una vez en España, están obligadas a oficiar la prostitución en la Casa de Campo de Madrid, en clubes de alterne y de carretera y en otros lugares públicos, y a vivir enclaustradas en casas particulares, a veces cuatro en una habitación, que suponen para ellas un domicilio-cárcel.

Se trata de una obra que contiene una fuerte nota de compromiso y complejidad, debido a las referencias mítico-religiosas por las que la inmigración se sale del marco de la actualidad y se interpreta como un fenómeno ligado a la civilización humana desde sus albores. El objetivo de Sorel de llamar la atención sobre las tragedias personales de los inmigrantes a los que a menudo se los contempla como cifras o factores de crisis en el país al que llegan, hacen que la imagen de la mujer inmigrante, en muchos casos prostituta, sea la de víctima y marginada social.

Por su parte, *Ramito de hierbabuena* de Muñoz Lorente se centra principalmente en un personaje, el de Maimuna, cuyas vivencias el novelista sigue desde su infancia, deteniéndose en las tradiciones islámicas y rifeñas, su historia de amor con su novio Habib, el matrimonio involuntario con un hombre mayor y su caída en una red de tráfico de mujeres a través de la cual termina encerrada en un sótano donde sufre violaciones. Al igual que Sorel, Muñoz Lorente encontró la inspiración para la escritura de esta novela en los medios de comunicación. La imagen de una náufraga africana, publicada el 25 de julio en 2000 en la prensa española, le llevó a componer este tejido ficticio que ofrece, además de numerosas referencias a la cultura marroquí, una visión catastrófica de la inmigración. Maimuna, como las emigrantes de *Las voces del Estrecho*, también muere en las aguas mediterráneas, en su segundo intento por alcanzar el litoral español y reunirse, de esta manera, con su novio. Dentro de la misma línea del tratamiento de la migración femenina bajo el prisma del dramatismo, Marcelinda, protagonista del cuento de Ortiz, encuentra un final trágico ejerciendo la prostitución.

Los personajes secundarios, encarnados por las prostitutas extranjeras, surgen con frecuencia en las obras

españolas contemporáneas. Éste es el caso de la novela de Juan Marsé *Canciones de amor en Lolita's Club*. El autor no elige un personaje principal que se enfrenta a los numerosos problemas en el país de acogida, sino que muestra la inmigración como una parte de la sociedad, a través del desfile de una serie de personajes venidos de fuera, entre los que figuran prostitutas provenientes de diferentes países del mundo. A diferencia de otras novelas anteriormente comentadas, Marsé no se propone ahondar en la problemática de la prostitución de las mujeres inmigrantes. Algo parecido ocurre en *Madrid blues* de Blanca Riestra, donde se describe la madrileña calle de Montera, en la que las más diversas facciones de la cara y colores de piel delatan la presencia de mujeres inmigrantes dedicadas a la prostitución, lo que, una vez más, contribuye a la creación de una visión parcial de la feminización del proceso migratorio. Esta imagen de la mujer inmigrante prostituta no se corresponde del todo con la realidad, ya que sólo una pequeña parte de las mujeres inmigrantes se dedican a la prostitución, pero sí es cierto, en cambio, que más del 90% de las decenas de miles de mujeres que se prostituyen en España, como en el resto de Europa Occidental, son extranjeras (Del Campo 2007: 137).

4. LAS MUJERES LATINOAMERICANAS

La narrativa española cuenta con varios títulos publicados recientemente protagonizados por mujeres latinoamericanas residentes en España. Se trata, ante todo, de *Madre mía, que estás en los infiernos* (2000) de Carmen Jiménez, novela galardonada con el Premio Café Gijón, *Deshojando alcachofas* (2005) de Esther Bendahan, *Nunca pasa nada* de José Ovejero, *Saber perder* (2008) de David Trueba y *Una tarde con campanas* (2004) de Juan Carlos Méndez Guédez. Los personajes

femeninos de estas novelas son todas trabajadoras de servicio doméstico (asistentas de hogar, cuidadoras de personas mayores y niños) que guardan una serie de características en común, aunque difiere, en gran medida, el grado del protagonismo que adquieren en las novelas.

En cuanto a las novelas de Jiménez y Bendahan se trata de personajes oriundos de la República Dominicana. Los motivos de la emigración son principalmente económicos y en el caso de Adela, la protagonista de *Madre mía, que estás en los infiernos*, también los malos tratos sufridos por parte de su ex marido, general del ejército dominicano. Ni Adela ni Daniris, personaje de Bendahan, tienen la documentación necesaria para residir y trabajar en España. Daniris confiesa sentirse de esas madrileñas que no tienen papeles (Bendahan 2005: 229). La ilegalidad marca su dinámica diaria y la obliga andar de prisa sin mirar al frente, siempre con la cabeza baja por el miedo a que la detengan sin papeles, asustada, además, por los policías españoles que, según una de sus amigas, chantajeaban a las inmigrantes indocumentadas proponiéndoles ir o a la cama o a la comisaría (Bendahan 2005: 95). Su empleo de asistente de hogar no cumple con las expectativas soñadas al otro lado del Atlántico y le produce complejo de inferioridad y marginación. Daniris, que soñaba con ser maestra un día, se lamenta: “¿Qué soy yo sino una criada? Eso quiere decir esclava, electrodoméstico” (Bendahan 2005: 32). Adela, por su parte, cruza la frontera en Barajas bajo el pretexto de venir a realizar una investigación. Maestra de profesión en su país natal, se siente decepcionada ante la perspectiva que se le brinda en España, ya que una compatriota le advierte de que el único trabajo para la gente como ella es en el servicio doméstico, diciendo que “quien nació para estropajo, del fregadero no sale” (Jiménez 2007: 19). Esta sensación se potencia con los

comentarios de los españoles, que a menudo se dirigen a ellas como negra o morenita, haciéndolas sentir no aceptadas en el país de acogida.

En ambas novelas surgen historias de amor o de atracción con los españoles, a través de las cuales se transmite el estereotipo de la mujer apasionada del Caribe, acompañada en ocasiones de alusiones a la fruta tropical o las referencias literarias del país de origen. La protagonista de Esther Bendahan, que mantiene con un español una relación amorosa abocada al fracaso por su diferente estatus social, evoca en su memoria los versos de la poetisa de su tierra, Carmen Sánchez: “Busco un hombre/ que tenga piel / pétalos y auroras en la mirada... con lágrimas como yo” (Bendahan 2005: 138). De acuerdo con esta imagen sensual de la mujer del Caribe, acuñada en la sociedad española, las mujeres dominicanas se presentan como mucho más provocadoras a la hora de elegir su prenda que las españolas, tal y como lo ilustra la siguiente cita de la novela de Jiménez:

Animada con la idea de salir a caminar Madrid, me duché en un santiamén y me vestí. Me puse uno de mis modelazos: un vestido de seda con lunares negros sobre fondo beis. Ceñido como un tango. Me dejé el pelo suelto. No me gusta ocultar lo mejor que tengo” (Jiménez 2007: 26).

Es una imagen que se repite en la novela *Saber perder* de David Trueba, donde uno de los personajes españoles se percata de la ropa ceñida que lleva su amiga, una joven ecuatoriana que trabaja en casa de unos vecinos. La comparación entre ella y las españolas le llevan a la conclusión que las latinoamericanas son más atrevidas, “marcan los pechos, el culo, los muslos, las formas, utilizan colores extremos, a veces se escotan, enseñan el vientre por la calle, se exhiben sin complejos pese a la talla” (Trueba 2008, 111-112).

Algunos autores intentan indagar en las razones de la acentuada sensualidad de estas mujeres. En *Madre mía, que estás en los infiernos*, se pone de relieve la necesidad de las mujeres dominicanas, muchas de ellas internas, de desahogarse bailando, contorsionando frenéticamente las caderas al ritmo de la bachata, lo que sorprende a Adela y le hace difícil reconocer a las mujeres de su propio pueblo residentes en Madrid. La explicación de ese comportamiento que le da su prima se basa en el argumento de que se trata de mujeres que han pasado de la vida extrovertida que llevaban en la República Dominicana, con sus casas siempre abiertas a la familia y a los amigos, el calor y el aire libre, a trabajar encerradas, como internas, teniendo libre únicamente un día en la semana (Jiménez 2007: 40).

En tanto, la presentación de Olivia, la asistente doméstica ecuatoriana retratada por José Ovejero en *Nunca pasa nada*, se aleja de esta proyección (es una chica muy religiosa y muy apegada a la Iglesia del Séptimo Día) pero coincide con el estereotipo de la mujer pobre latinoamericana. Ella emigra a España para poder pagar los gastos de la operación y hospitalización de su madre. En Madrid su vida se reduce al trabajo y a los escasos momentos felices con sus amigas. Su relativa estabilidad se ve amenazada por los acosos de quien le prestó el dinero para el viaje y que ella posteriormente gastó para la operación de su madre. Las palabras de su empleador, que no ve fin a sus penas ni una posible salida de su situación actual, delatan el círculo vicioso en el que se ven atrapadas muchas de las mujeres inmigrantes:

Esa chica nunca saldría de la miseria pensando así: bueno, de la miseria quizá; lograría alquilar un apartamento chiquitito, enviar unos dólares a casa para

que pudiesen sobrevivir familiares, regresaría con unos ahorrillos que se gastaría enseguida allá, se casaría con un hombre de la misma extracción que ella, con la misma estrechez de miras; tendría hijos, muchos, y ellos estarían condenados a repetir el ciclo atravesado por su madre. (Ovejero 2007: 221).

Al final de la novela, Olivia muere a causa de una enfermedad cardíaca que ya padecía antes de llegar a España y de la cual por falta de dinero no pudo operarse nunca.

Somaira, personaje de *Una tarde con campanas* del venezolano Juan Carlos Méndez Guédez, una de las obras mejor logradas sobre la inmigración, trabaja como cuidadora de personas mayores. Es la única protagonista latinoamericana que no ha venido sola, sino con toda su familia aunque ella no le facilita mejores condiciones de vida, ya que es acosada por parte de padrastro. En la novela se ponen de relieve las dificultades que se presentan en el intento de independizarse: los españoles a los que llama para alquilar una habitación, le cuelgan el teléfono al oír su acento extranjero y los inmigrantes quieren estafarla y aprovecharse de su situación ilegal. Esta chica también se muestra religiosa, ya que los rezos (para que no se muera la ancianita a la que cuida, para no perder su empleo) son el único consuelo que le queda a nivel profesional.

5. LA MUJER MUSULMANA

La literatura actual sobre la inmigración tiene la tendencia de dar prioridad a los personajes de origen africano. Eso se debe, por un lado, al hecho de que durante los primeros años de flujos inmigratorios intensos hacia España, los medios de comunicación transmitían a diario noticias sobre la llegada de

inmigrantes en patera al litoral español, así como las desgracias sufridas en el camino, que a menudo terminaban en auténticas tragedias. Por otro lado, un inmigrante musulmán es más visible en la sociedad española y de esta manera más atractivo como personaje literario que, por ejemplo, un rumano, perteneciente a una comunidad que a pesar de su extensión por toda España está casi ausente en la literatura.

Las mujeres musulmanas retratadas en la narrativa española sobre la inmigración son en su mayoría las marroquíes. Sobre la mujer subsahariana pesa el estereotipo de la mujer prostituta, por lo que en este capítulo se hará hincapié ante todo en la inmigrante magrebí.

Una de las novelas protagonizada por una mujer marroquí es *Háblame, musa, de aquel varón* (1998) de Dulce Chacón. El personaje principal, Aisha, representante de estas nuevas Penélopes, decidió salirse del rol pasivo de la mujer a la espera y abandonó su país en compañía de su novio, Munir, quien muere en las aguas del Estrecho. Es una de las pocas inmigrantes literarias que tiene arreglada su situación legal, gracias a su matrimonio con un español convertido al Islam. Asimismo, su empleo de asistente de hogar es satisfactorio debido a la buena relación que mantiene con su empleador. A pesar de esta posición favorable, poco habitual en las obras sobre inmigración, en esta novela tampoco se da una integración completa del personaje en la sociedad española, ya que la protagonista muere a manos de un grupo xenófobo radical.

La caracterización de Aisha contiene varias peculiaridades. La reproducción de su habla refleja el mal conocimiento del castellano marcado por un sinfín de errores gramaticales, el recurrente uso de infinitivos y una pronunciación errónea. De este modo, su imagen queda algo infantilizada y encaja

en la visión habitual de mujer inmigrante sin estudios. Tal y como afirma Jacqueline Cruz, esta imagen: “el de «la mujer inmigrante inculta, falta de recursos y de formación» [...], [es] un estereotipo que, por cierto, no se corresponde con la realidad, puesto que según la Encuesta Nacional de Estadística, el 22,5 por ciento de los inmigrantes tiene titulación superior” (Cruz 2009, 402). Al igual que la mayoría de las mujeres extranjeras representadas en la literatura española, Aisha también se muestra religiosa y fiel a las tradiciones de su país. En este sentido, se potencia el carácter exotista que adquieren muchas de las descripciones de las costumbres de la otra orilla. Las alusiones a los rezos de las mujeres magrebíes, el sueño de Aisha de una boda marroquí imaginaria con Munir a la altura de *Las mil y una noches*, así como las referencias detalladas al mundo que abandonó a causa de la emigración, coinciden con el imaginario occidental sobre el mundo musulmán.

El exotismo acompaña también la presentación de otras mujeres musulmanas que aparecen en la narrativa española de los últimos años. Un ejemplo lo encontramos en la novela *Cosmofobia* (2007) de Lucía Etxebarria, en la que la autora presenta la multiculturalidad, no la interculturalidad (Etxebarria 2007: 27) del barrio madrileño de Lavapiés. El contraste entre las representaciones de diferentes colectivos de mujeres inmigrantes es más que evidente. En un parque se pueden ver juntas a las ecuatorianas con vaqueros ceñidísimos, que lucen con orgullo michelines y caderas amplias, y las madres marroquíes y egipcias que acompañan a sus hijos vestidas con una *yilaba* y un velo (íbid.: 12). La protagonista marroquí de la novela es Amina, que reside en España con su familia desde sus cinco años. Aún habiendo recibido la escolarización en un colegio español, ella, como prácticamente el resto de las inmigrantes literarias, no está plenamente integrada

en la sociedad, ya que pesa sobre ella la autoridad familiar que impone estrictas tradiciones que le impiden casarse sin consentimiento de su padre, opuesto a su boda con Hisham bajo la amenaza de expulsión familiar. En esta novela tampoco faltan las referencias a la boda marroquí de tres días y a todo tipo de supersticiones. El trastorno psicológico que le provoca a Amina su mal de amores es interpretado por una *chouwaffa* como consecuencia de un hechizo, por lo que su madre la lleva a Tánger a ver a un alfaquí, que intenta remediar el problema con un brebaje hecho a base de unas hierbas y el uso de un relicario con unas azoras del Corán que le protege (íbid., 150). Casi en todas las obras, la representación de la mujer marroquí está condicionada por la religión islámica y las tradiciones de su país, muchas de ellas de carácter supersticioso.

En este contexto, es interesante resaltar el relato de Lourdes Ortiz (1998), *Fátima de los naufragios*, que protagoniza una madre africana que perdió a su hijo durante la travesía por el Estrecho y que se refugia en su silencio al lado del mar, esperando que las aguas le devuelvan a su hijo. El misterio que envuelve a esta mujer taciturna la sitúa dentro de un marco mítico, por lo que los vecinos del pueblo andaluz, muy encariñados con ella, la llegan a llamar Fátima de los naufragios o la Virgen Milagrosa. Ana Rueda en su estudio sobre la inmigración en la literatura hispano-marroquí, concluye que una vez más, una inmigrante por la falta de propia voz, se queda sin su identidad (Rueda 2010: 59). A diferencia de las obras anteriormente mencionadas, en este cuento Lourdes Ortiz, además de crear un vínculo entre la mujer inmigrante y la religión, insiste en la unión entre las dos culturas próximas separadas por el mar.

En cuanto a las protagonistas musulmanas de Andrés Sorel y Gerardo Muñoz Lorente, la imagen de la inmigrante,

tal y como ha sido señalado, queda impregnada de su condición de víctima de las redes de prostitución, por lo que se pone de relieve su vulnerabilidad tanto en el país de origen como en el de acogida.

6. CONCLUSIONES

Teniendo en consideración lo expuesto, se puede concluir que la extranjera que protagoniza la narrativa española contemporánea no se despoja de la imagen estereotipada predominante tanto en los medios de comunicación como en la sociedad española. Las inmigrantes literarias, en su mayoría, tienen poca formación y carecen de la documentación necesaria para residir y trabajar en España, lo que les hace más desprotegidas ante la ley y condiciona su perspectiva profesional. En ocasiones, ya llevan una vida marginada y marcada por la miseria en su país de origen, que continúa en su nuevo entorno social. Muchas de ellas son prostitutas o trabajan en condiciones precarias como asistentes de hogar, sin tener un contrato laboral que proteja sus derechos como trabajadoras. De esta manera, la literatura actual da testimonio de tan solo una parte de la realidad que viven las mujeres inmigrantes en España, limitando la elección de las protagonistas a las oriundas de los países empobrecidos, y sobre todo, de las capas sociales bajas, y pasando por alto las historias positivas de integración o realización profesional u personal que también existen.

Sin olvidar o dejar de apreciar el compromiso social de los autores y su llamada a la solidaridad y sensibilidad hacia sus nuevos conciudadanos, tanto masculinos como femeninos, se puede constatar que la literatura española, en general, ofrece una mirada estereotipada sobre el proceso migratorio, ya que

con estas descripciones sobre un *Otro* lejano y diferente se potencian aún más las imágenes prefabricadas existentes sobre él.

BIBLIOGRAFÍA

- Abriagach, Mohamed, *La inmigración marroquí y subsahariana en la narrativa española actual*, Agadir, Ormes, Facultad de Letras y Ciencias Humana.
- Abadalejo Mayordomo, Tomás, “Migración y representación literaria” en Antonio Miguel Bañón Hernández, Javier Fornieles (eds.), *Manual sobre comunicación e inmigración*, San Sebastián, Tercera Prensa, 2008, pp. 295–308.
- Almargo Urbano, Raúl, *Las luces del alba*, Alicante, Editorial Club Universitario, 2010.
- Andrés-Suárez, Irene, KUNZ, Marco y D’ORS, Inés, *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Madrid, Verbum, 2002.
- Azurmendi, Mikel, *Todos somos nosotros. Etnicidad y multiculturalismo*, Madrid, Taurus. Santillana Ediciones, 2003.
- Bañón Hernández, Antonio Miguel y Fornieles, Javier (eds.), *Manual sobre comunicación e inmigración*, San Sebastián, Tercera Prensa, 2008.
- Bendahan, Esther, *Deshojando alcachofas*, Barcelona, Seix Barral, 2005.
- Bonelli Jádenes, Elena, *Tráfico e inmigración de mujeres en España. Colombianas y ecuatorianas en los servicios domésticos y sexuales*, Madrid, ACSUR-Las Segovias, 2001.
- Bonilla, Juan, *Los príncipes nubios*, Barcelona, Seix Barral, 2003.
- Caso, Ángeles, *Contra el viento*, Barcelona, Planeta, 2009.
- Castro Vázquez, Ángel, *SOS... Soy inmigrante. El síndrome de Ulises*, Madrid, Ediciones Pirámide, 2011.
- Chacón, Dulce, *Háblame, musa, de aquel varón*, Madrid, Santillana, 2007.

Conte Imbert, David, »Espacios discursivos de la inmigración«, en Iglesias Santos, Montserrat (ed.), *Imágenes del Otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

Cruz, Jacqueline, «Entre la denuncia y el exotismo: la inmigración marroquí en *Háblame, musa, de aquel varón*», en M^a Ángeles Encinar, Carmen Valcárcel (eds.), *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid, Visor Libros, 2009, pp. 397-415.

Del Campo Cortés, Eduardo, *Odiseas. Al otro lado de la frontera: historias de la inmigración en España*, Sevilla, Fundación José Manuel Larra, 2007.

El Hachmi, Najat, *El último patriarca*, Barcelona, Columna, 2008.

Etxebarria, Lucía, *Cosmofobia*, Destino, Barcelona, 2007.

Etxebarria, Xabier, *Sociedades multiétnicas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 2004.

García Benito, Nieves, *Por la vía de Tarifa*, Madrid, Calambur, 2000.

González Rico, Consolación, *Entre la arena y el cielo*, Murcia, Tres fronteras, 2009.

Goytisolo, Juan, Naïr, Sami, *El peaje de la vida. Integración de la emigración en España*, Madrid, Santillana, 2001.

---, *España y sus Ejidos*, Madrid, Hijos de Muley Rubio, 2003.

Juliano Corregido, Dolores, «Introducción. Género e inmigración» en Harresiak Apurtuz, *Mujeres, migrantes, viajeras incansables*, Bilbao, Harresiak Apurtuz, 2006.

Iglesias Santos, Montserrat (ed.), *Imágenes del Otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

---, "Representar al otro: Los imaginarios de la inmigración", en IGLESIAS SANTOS, Montserrat (ed.), *Imágenes del Otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

---, "Mujer e inmigración: Los retos de la identidad europea", en IGLESIAS SANTOS, Montserrat (ed.), *Imágenes del Otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

Jiménez, Carmen, *Madre mía, que estás en los infiernos*, Madrid, Siruela, 2007.

Kristeva, Julia, *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona, Plaza&Janés Ediciones, 1991.

Lozano, Antonio, *Donde mueren los ríos*, Granada, Zoela Ediciones, 2003.

Marsé, Juan, *Canciones de amor en Lolita's Club*, Barcelona, Debolsillo, 2005.

Martínez Reverte, Jorge, *Gálvez en la frontera*, Madrid, Alfaguara, 2001.

Méndez Guédez, Juan Carlos, *Una tarde con campanas*, Madrid, Alianza, 2004.

Muñoz Lorente, Gerardo, *Ramito de hierbabuena*, Barcelona, Plaza&Janés, 2001.

Ortiz, Lourdes, *Fátima de los naufragios. Relatos de tierra y mar*, Barcelona, Planeta, 1998.

Ovejero, José, *Nunca pasa nada*, Madrid, Alfaguara, 2007.

Querol Sanz, José Manuel, »El otro magrebí en la literatura española, en Iglesias Santos, Montserrat (ed.), *Imágenes del Otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

Riestra, Blanca, *Madrid blues*, Madrid, Alianza, 2008.

Rivas Torres, Mercé, *Vidas*, Barcelona, laGalera, 2005.

Rueda, Ana, *El retorno/el reencuentro. La inmigración en la literatura hispano-marroquí*, Madrid, Iberoamericana Editorial Veluert, 2010.

Said, Edward W., *Orientalismo*, Barcelona, Debate, 2002.

Sartori, Giovanni, *La sociedad multiétnica. Pluralismo, multiculturalismo y extranjeros*, Madrid, Santillana Ediciones, 2001.

Serra, Màrius, *Patraña*, Barcelona, Planeta, 2006.

Solana Ruiz, José Luis, *Prostitución, tráfico e inmigración de mujeres*, Granada, Comares, 2003.

Sorel, Andrés, *Las voces del Estrecho*, Barcelona, Muchnik Editores, 2000.

Sorel-Espiauba, Dolores (coord.), *Literatura y pateras*, Madrid, Universidad Internacional de Andalucía / Akal, 2004.

Todorov, Tzvetan, *Cruce de culturas y mestizaje cultural*, Madrid, Júcar Universidad, 1988.

---, *El miedo a los bárbaros. Más allá del choque de civilizaciones*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2008.

---, *Nosotros y los otros. Reflexión de la diversidad humana*, Madrid, Siglo XXI, 2010.

Torres, Rafael, *Yo, Mohamed*, Madrid, Temas de hoy, 1995.

Trueba, David, *Saber perder*, Barcelona, Anagrama, 2008.

VV. AA., *Cuentos de las dos orillas*, Granada, Junta de Andalucía, 2001.

Žižek, Slavoj, “Teme a tu prójimo como a ti mismo”, en *Los otros entre nosotros. Alteridad e Inmigración*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009.