



Benedicere

CONTROCORRENTE

*Diana Cabello Muro, Clara Calero Martínez,
Núria Lorente Queralt, Nieves Muriel García
Traduzione di: Roberta Pinton
A cura di: Filippo Giuseppe di Bennardo*

Beni De.



CONTROCORRENTE

B. Benini & C.

CONTROCORRENTE

©Diana Cabello Muro, Trasgresión social e emancipación feminina nell'opera di Feliciano Enríquez de Guzmán

©Clara Calero Martínez, La literatura de Gertrudis Gómez de Avellaneda como arma de denuncia

©Núria Lorente Queralt, L'(auto)representación feminina nel primer cómic feminista español: Nuria Pompeia e le sue vignettes

©Nieves Muriel García, «La sua storia é quella che scrivo e nel mio ventre ha inizio». La libertà feminina nella poesia spagnola del XX secolo

©Traducción de: Roberta Pinton

©A cura di: Filippo Giuseppe Di Bernardo

©Asociación Cultural Benilde Mujeres&Culturas, Culturas&Mujeres Sevilla, 2018

BENILDE EDICIONES
<http://www.benilde.org>

DISEÑO
Eva Moreno

IMAGEN DE PORTADA
Adriana Assini
www.adrianaassini.it

ISBN 978-84-16390-70-0

Volumen 9. Colección Benilde traducciones e Interculturalidad. Directora Mercedes González de Sande

Comité científico internacional

Elena Jaime de Pablos, Universidad de Almería; Nikica Mihaljevic, (Universidad de Spalato, Croatia); Dolores Ramírez Almazán, (Universidad de Sevilla, España); Alejandra Moreno Álvarez, (Universidad de Oviedo, España); María Michaela Coppola, (Universidad de Trento, Italia); Rocío González Naranjo, (Universidad de Limoges, Francia); Margherita Orsino, (Universidad de Toulouse, Francia); Claudia Pazos Alonso, (Universidad de Oxford, Reino Unido); Michèle Ramond, (Universidad Paris VIII, Francia); Yolanda Morató Agrafojo, (Universidad de León, España); Milagros Ezquerro San José, (Universidad de París-Sorbonne, Francia); Roberto Trovato, (Universidad de Génova, Italia); Rocío Cobo Piñero, Universidad de Cádiz; Katja Torres Calzada, (Universidad Pablo Olavide de Sevilla); Víctor Silva Echeto, (Universidad de Zaragoza); María Boujaddaine, (Universidad Abdelmalek Essaadi de Tetuán, Marruecos); María Jesús Lorenzo Modia, (Universidad de A Coruña, España).

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 obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

CONTROCORRENTE

A cura di Filippo Giuseppe di Bennardo

La traduttrice

Roberta Pinton si è laureata al Corso di Studi Triennale in Scienze della Mediazione Linguistica, indirizzo in Management Turistico e Commercio Internazionale. Nasce a Padova, precisamente a Camposampiero, il 6 agosto 1996.

Sin da piccola ha mostrato una vivacità e solarità naturale con cui riesce a stringere facilmente nuove relazioni di amicizia. Amante degli sport ha frequentato diversi corsi tra cui nuoto, ginnastica artistica, karate, arrampicata e ginnastica ritmica. Quest'ultimo sport, al quale si è affezionata per nove anni, fino alla quarta superiore, ha sviluppato in lei un'indole ambiziosa e competitiva che la sprona a dare sempre il meglio di sé.

I cinque anni di scuola secondaria (ITCT Einaudi-Gramsci) le sono stati ulteriormente utili per modellare una certa affinità allo studio. Riuscendo poi a vincere una scommessa fatta con suo padre, (se fosse uscita con un punteggio di diploma superiore al 95 lui le avrebbe pagato l'università) conquistando un punteggio di 96 su 100 all'esame di maturità, decise, quindi, di iscriversi all'università. Amante delle lingue e del panorama che queste nella sua mente dispiegavano, intraprese il corso di mediazione linguistica, non rinunciando però alla sua passione per il turismo.

Durante questi tre anni si è occupata anche della traduzione di:

da "Escritoras en los márgenes" - *Transgresión social y empoderamiento femenino en la obra de Feliciano Enríquez de Guzmán*;

da "Escritoras periféricas y adaptaciones de textos" - *La literatura de Gertrudis Gómez de Avellaneda como arma de denuncia*;

da "Intersecciones" - *La (auto)representación femenina en el primer cómic feminista español: Nuria Pompeia y sus viñetas*;

da "Libro mujeres y márgenes" - «*Su historia es la que escribo y en mi vientre se inicia*». *La libertad femenina en la poesía del siglo XX*.

Index

La traduttrice	6
La traduzione	11
Trasgressione sociale ed emancipazione femminile nell'opera di Feliciano Enriquez de Guzmán	12
Riassunto	12
Introduzione	12
Brevi dati biografici	14
Opera	16
Ode a se stessa. Segni di emancipazione femminile	17
Lettera di Esecuzione	18
Las Gracias Mohosas contro la rigidità sociale del XVII secolo	24
Riferimenti Biografici	34
La letteratura di Gertrudis Gómez de Avellaneda come arma di denuncia	36
Introduzione	36
La donna nel romanticismo	37
Gertrudiz Gómez de Avellaneda	41
La letteratura come arma di denuncia	43
Riferimenti bibliografici	50
L'(auto) rappresentazione femminile nel primo fumetto femminista spagnolo: Nuria Pompeia e le sue vignette	53
Introduzione	53
Il fumetto durante il franchismo: <i>docere, delectare e movere</i>	56

La donna che disegnò la Transizione: Nuria Pompeia	61
Riferimenti bibliografici	72
«La sua storia é quella che scrivo e nel mio ventre ha inizio».	
La libertà femminile nella poesia spagnola del XX secolo	74
Guardati, tu non sei un uomo	75
È trafitto dal piacere della lingua materna	77
Riferimenti bibliografici	78

La traduzione

La seguente traduzione si pone l'obiettivo di creare un'opera dove venga delineato un percorso (partendo dal XVII) in cui la donna, nello specifico alcune scrittrici, si oppongono al flusso omogeneo, maschile e patriarcale che da almeno seimila anni sottopone la donna a degli stereotipi vincolanti. La donna quindi è sottomessa e condannata a specifici ruoli legati soprattutto all'ambiente domestico che le hanno negato da sempre una educazione alla pari dell'uomo. Si potrà vedere, così, come questa presa di coscienza porterà, attraverso una critica della società, all'emancipazione e all'ottenimento dei diritti per raggiungere la parità di genere. Una lotta controcorrente, contro la tradizione, per la liberazione intellettuale che utilizza come arma la penna, la scrittura, l'inchiostro di incredibili donne.

Trasgressione sociale ed emancipazione femminile nell'opera di Feliciano Enriquez de Guzmán

Diana Cabello Muro
Università di Salamanca

Riassunto

Interpretazione dell'opera di Feliciano Enriquez de Guzmán, in concreto di *Las Gracias Mohosas*¹, cercando prove di critica e trasgressione delle usanze dell'epoca.

Parole chiave: Feliciano Enriquez de Guzmán, emancipazione, trasgressione, *Las Gracias Mohosas*.

Introduzione

Scoprii questa autrice nell'anno nell'anno 2010 durante il XIII Seminario Permanente de Fuentes literarias para la historia de las mujeres: la educación de las mujeres III² organizzato dalla dottoressa Cristina Segura Graíño presso l'Università Complutense di Madrid.

Una delle relatrici era la dottoressa Cristina De la Rosa Cubo, professoressa dell'Università di Valladolid; fu lei a proporre durante la sua esposizione il tema dove appariva questa drammaturga, *La educación como vía de escape, el universo literario de Feliciano Enriquez de Guzmán*³, ed è stata proprio questa

1 (I titoli delle opere qui presentati sono stati tradotti all'italiano non trovando traduzioni già presenti)
Le Grazie Malandate

2 XIII Seminario Permanente di Fonti letterarie per la storia delle donne: l'educazione delle donne III

3 L'educazione come via di uscita, l'universo letterario di Feliciano Enriquez de Guzmán

professoressa a farmi conoscere quest'insigne autrice.

Da allora mi sono innamorata di questa drammaturga, della sua genialità e della sua opera.

Esattamente l'anno successivo, nel 2011, il teatro El Velador di Sevilla, rappresentava a Madrid l'interludio *Las Gracias Mohosas* uno dei due intermezzi dell'opera *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*⁴ di Feliciano. Non ho perso tempo e sono andata a vedere quell'opera rimanendo davvero infatuata dell'originalità e della sfrontatezza che questa autrice si permise nel XVII secolo, saltando i convenzionalismi e le usanze della sua epoca.

È certo che in quei momenti la professoressa Cristina De la Rosa non era in possesso di documenti biografici precisi, infatti l'eccelsa biografia scritta dalla dottoressa Piedad Bolaños Donoso non sarebbe arrivata fino all'anno 2012, biografia magnifica di Feliciano Enríquez de Guzmán nella quale è una delizia per, nel mio caso, come storica, scoprire una vita messa a tacere, leggendo inoltre le fonti documentali che confermano la sua esistenza. L'unica cosa di cui si sente la mancanza nella sua biografia è una tutt'altro che abbondante corrispondenza personale, infatti la dottoressa Bolaños ha trovato pochissime lettere ed è proprio in queste dove si apprezza la vera personalità del personaggio storico. Ciononostante, grazie ai testamenti che la dottoressa Bolaños ha riesumato si possono apprezzare caratteristiche di una personalità forte nella nostra autrice.

Questo lavoro, comunque, non farà riferimento alla sua biografia che è ben sviluppata, bensì a un aspetto curioso, e allo stesso tempo necessario, circoscritto nella opera stessa di Feliciano, ossia agli aspetti di emancipazione femminile, parola molto moderna nel vocabolario femminista, e agli aspetti di trasgressione sociale nella sua opera, che ci sono, perché lei non poté scappare dalle consuetudini durante la sua vita, ma nella finzione le critica e le mette in dubbio.

4 *Tragicommedia dei giardini e dei campi Sabei*

Brevi dati biografici

La scrittrice Feliciana Enríquez de Guzmán nacque nel giugno del 1569 a Sevilla dal momento che fu battezzata il 12 luglio nella chiesa di San Vicente.

I suoi genitori erano Diego García de la Torre, uomo impoveritosi ma istruito e colto, e la signora María Enríquez de Guzmán, proveniente da una famiglia della nobiltà, cosa che dev'essere stata molto importante per Feliciana, visto che godendo della libertà che aveva in quell'epoca di scegliere il cognome, avrà scelto quello di sua madre per appartenere così ad un lignaggio superiore.

I suoi genitori morirono nel 1604, cosa che probabilmente le infierì un duro colpo.

Aveva tre fratelli minori: due sorelle, Magdalena e Carlota, e un maschio di cui si conosce il nome, Rodrigo, il quale morì presto, nel 1604, lasciando qualcosa in eredità alle sorelle.

Le sue due sorelle entrarono nel convento di Santa Ines di Sevilla: Carlota nell'aprile del 1594 e Magdalena, la minore alla quale Feliciana pagò la dote di ingresso, nel 1605.

Allo stesso modo si conosce grazie alla dottoressa Bolaños che le due sorelle non sapevano scrivere mentre Feliciana, la maggiore, sì.

La sua famiglia seguì le usanze sociali prevalenti al tempo, lasciò alla primogenita libera scelta per quanto riguarda il matrimonio, che poi la avrebbe legata a un uomo ricco e molto più grande di lei. Grazie alla Opera Pia la signora Isabel Núñez Farfán si occupò della sua dote quando sussistevano momenti di difficoltà economiche dal momento che si trovava già sola al mondo, i suoi genitori infatti erano già morti. Mandò in convento le sorelle minori, infatti entrare a far parte della comunità religiosa era più economico che sposarsi, sebbene era necessaria una dote per tutto. Per quanto riguarda il fratello, Rodrigo, egli

volle andare nelle Americhe a fare fortuna, come molti della sua epoca, però non riuscì nell'intento e morì durante il tragitto.

Il 12 di giugno del 1616 si sposò con il signor Cristóbal Ponce Solís y Farfán nella parrocchia di San Lorenzo, un uomo di 35 anni più grande di lei. Il matrimonio, di fatto, durò soltanto tre anni, in quanto il 15 maggio del 1619 egli morì lasciandola vedova e con una buona eredità visto che lei si prese cura di lui durante gli ultimi anni della sua vita, inoltre non aveva diretti ereditieri, come lui stesso ammise nel suo ultimo testamento.

Trovatasi così in una condizione economica stabile, pagò la dote di sua sorella minore, Magdalena, per entrare nel convento e aspettò a fidanzarsi con l'amore della sua vita, il signor Francisco León Garavito, con cui si sposò il 9 ottobre del 1619, quattro mesi dopo essere diventata vedova, data che coincide con la redazione della seconda parte della sua opera.

Nel 1619 terminò la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, la cui prima parte venne stampata nel *Coimbra* e nel *Lisboa* la seconda parte nel 1624.

Suo marito la appoggiò e la animò nella sua impresa letteraria. Il suo matrimonio felice durò solo 10 anni: il 28 febbraio del 1629 egli morì cadendo da cavallo; fu un colpo devastante per Feliciano dal momento che perse il suo grande amore.

Nel 1604 diventò cieca, fece testamento e si rinchiuse nel convento di San Agustín, morì tra il 23 aprile del 1643 e il 6 dicembre del 1644, non si conosce la data esatta della sua morte a causa della scomparsa del certificato di morte dalla parrocchia di San Esteban. Morì sola e impoverita.

Opera

La *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* è un'opera che instaura molteplici problemi nel momento in cui si vuole fare un riassunto, essendo molto varia e avendo molti

atti. L'opera è costituita da due parti abbastanza differenti: nella prima, Clarisel, il damerino protagonista, arriva alla corte del Re Belerante d'Arabia in compagnia di Belorido; entrambi amano rispettivamente la figlia del re, Belidiana e sua cugina Clarinda. Questo amore è ostacolato da degli intrighi di Sinamber che vuole vendicare la morte di una sua sorella avvenuta per colpa di Belidiana. Questa situazione dà luogo a tornei, morti fittizie e prigionie che finiscono con l'approvazione di Belerante ai due matrimoni; come azione secondaria c'è un piccolo intrigo di carattere mitologico, pretesto per sviluppare ed esibire l'erudizione dell'autrice.

La seconda parte, anch'essa ambientata nella felice Arabia, presenta gli stessi personaggi ma in situazioni nuove, i matrimoni tra le protagoniste della prima parte non si sono compiuti perché Clarisel e Belorido pretendono sposarsi con Maya, Principessa di Spagna ed Hesperia, e Principessa d'Italia, sebbene a tal fine i suoi genitori devono rinunciare a sposarla con Ercole e Perseo. Tutto ciò si compie una volta risolti alcuni episodi nei quali i personaggi della prima parte erano coinvolti, come la morte di Belidiana, Clarinda e dei loro sposi per mano di Sinamber. Condivide lo sviluppo dell'azione anche l'interesse per il mitologico che gode di un maggior protagonismo dato che non è solo la presenza degli dei ciò che si presenta nella scena, ma anche il fatto che questi si dedichino a narrare le sue storie come accade nel caso di Venere e Adone.

I personaggi femminili sono un insieme di principesse e dame di corte che vivono con gli dei i quali rappresentano l'amore e le arti, in particolare Venere e Apollo. Nel testo si crea una relazione tra Maya e Feliciana e l'identificazione di Clarisel con il secondo marito di Feliciana, Francisco León de Garabito si possono apprezzare così aspetti biografici. Ha maggior importanza la definizione del genere dell'opera nel quale, al margine degli aspetti teorici dei quali da prova l'autrice, questo trattamento del tema e dei personaggi ci parla della sua

lontananza da approcci drammatici e il suo avvicinamento alla lirica cortigiana.

Nel corso di tutta la sua opera si apprezzano vere tracce autobiografiche che, interpretando bene i sonetti dei suoi personaggi, mostrano quali sentimenti provava la nostra autrice di fronte alle situazioni che le si presentavano, specialmente quelle amorose e matrimoniali.

Ode a se stessa. Segni di emancipazione femminile

Si apprezzano meglio questi segni di emancipazione nella magnifica *Carta Ejecutoria*⁵, che fu redatta una volta sposatasi con il suo grande amore Francisco León Garavito e in cui si apprezza un forte linguaggio giuridico che probabilmente lui le ha insegnato. Nella lettera si esibisce e si mostra orgogliosa di essere così, una donna, colei che salva il teatro dalla volgarità del momento per stabilire di nuovo le regole classiche, facendo omaggio di un'attenta formazione intellettuale infatti l'opera è ricca di cultismi e riferimenti a personaggi e autori della Letteratura Classica, così come Dei ai quali lei stessa dà voce.

In grassetto si può apprezzare innanzitutto, come già segnalato, che una donna competi per la corona di alloro per miglior poeta e instauri le basi della poesia per il futuro; nel secondo paragrafo in grassetto si può apprezzare come, in risposta di Cristine de Pizan, nomini in sua difesa che la storia ha dato molte donne illustri alla letteratura, colte come Luisa Sigea o signora Mencía Mendoza, marchesa di Cenete, distaccatasi anche per la difesa all'istruzione e alla cultura per le donne, avvalendosi di ciò che hanno donne, ovviamente ugualmente agli uomini, ossia qualità innate per le arti, che siano letterarie

5 *Lettera di Esecuzione*

o plastiche.

Questa Lettera di Esecuzione è una dichiarazione di intenti per l'emancipazione di se stessa, infatti lei è forte (come ha dimostrato la professoressa Bolaños nella biografia) ma cosciente a sua volta che possa essere criticata per osare a scrivere poesia, così che non ha dubbi a scrivere una ferrea difesa di se stessa e della sua opera argomentando che lei, come qualunque altro poeta illustre, merita un riconoscimento per la sua genialità. E riconosce che in verità lei è geniale come lo furono nei loro giorni altre donne esperte in lettere, dando atto di tutto il suo vocabolario ricco di cultismi e classicità.

Infine, difende che lei, donna, possiede il pieno diritto del mondo a scrivere e ad essere colta come gli uomini, e parlando per le altre donne, difende anche il fatto che siano tutte degne di una istruzione dal momento che hanno le stesse qualità e capacità degli uomini, sottolineando fatto che è lei a riscrivere le nuove abitudini teatrali e, ovviamente, che la sua opera serva come modello a quelle future. Un bellissimo sogno che non vide realizzazione, poiché dovette auto-pubblicarsi e possedette tutta l'edizione.

Lettera di Esecuzione

Apollo, Febo, Timbreo Titan Peana, Clario, Loemio, Ulio, Libistino, Philiesio, Pitjio, Lato, Lintasio, Loxias, Aegleto, Gergitio, Argirotoxo, Oetoscito, Delio, Agileo, Sminteo, Didimeto, per grazia di Giove, re del quarto cielo. Luce solare dell'universo, signore di tutte le pendici della fonte Aganipe, &c. Alla Serenissima Principessa delle scienze. Pallas, Minerva e le nove infanti del nostro Parnaso. E Consiglio Reale della Poesia, le nostre molto care e molto amate sorelle. Duchi, Conti, Marchesi, uomini ricchi, Presidenti e ascoltatori dei nostri Pubblici e cancellerie, &c. E a tutti i Poeti spagnoli, voi che

continue a vagare tra i grembi e le vette del nostro Sacro Monte, salute e grazia. Sappiate che durante il suddetto nostro Consiglio Reale della Poesia, davanti alle suddette nove infante, nostre Muse e Ascoltatrici, una semplice denuncia e domanda è stata presentata dai Poeti di Commedia di Spagna, insieme alla Tragicommedia dal titolo *I Giardini e Campi Sabei*, che nella città di Ercole, nostro fratello, presa dalle trincee da Híspalo, suo figlio, e col suo nome, Hispalis, chiamata, si sia stata composta da una che sosteneva di essere discendente di Maya, figlia di Atlante, Re delle Spagne; per cui le presentarono ricorso e le fecero causa dicendo che essendo donna, e non potendo parlare tra i poeti, sia stata audace nel comporre questa Tragicommedia, e nel dire in essa che lei fosse stata la prima, che con piene virtù e rigore abbia imitato i Comici antichi, e rispettato la loro arte Poetica e precetti, e vinto il nostro alloro per tutti coloro che avevano composto Commedie: ambito nel quale riscosse notevole successo; e tutto quello che diceva era novità, chimera e follia. Perché ci chiedevano e supplicavano affinché dichiarassimo tale Tragicommedia un romanzo impertinente, e l'autrice di questa come autrice di novità e assurdità; che la condannassimo a perdita di tempo e di impressione [...]; e ordinassimo che nelle commedie non si faccia novità; e chiesero giustizia. E le nostre Muse, dopo aver visto il ricorso e la causa, ordinarono dar parola all'altra parte. La quale, per sua richiesta che davanti a loro presentò, affermò che tale ricorso e causa non era solito, e così ciò che ne derivava. E perché la sua tragicommedia era molto utile e favorevole a bandire dalla Spagna molte commedie indegne di godere i Campi Elisi; e per liberarla [la Spagna] e liberare i suoi illustri nobili poeti dal tributo che, per aver pace col barbaro volgo, le hanno pagato fino alla sua epoca; come la stessa Spagna e i suoi perseguitati abitanti lo pagarono con cento donzelle ogni un anno, per avere tregua dal paganesimo, fino a che le sette donzelle monche, con la loro valorosa prodezza, fecero causa alla loro redenzione; le quali, lei, come generosa parente loro,

aveva imitato, liberando la stessa impavida Spagna e i suoi moltissimi illustrissimi poeti che scrutati e sotto pressione, avevano ceduto a una simile emarginazione. Perché ci chiedeva e supplicava negassimo alla parte dei suddetti poeti quello che chiedevano e li mettessimo in perpetuo silenzio; e insieme ordinassimo di stabilire per legge e Pragmatica sanzione, promulgata nelle nostri corti, che tutte le commedie rispettassero da qui in avanti la traccia e l'arte, leggi e precetti della detta Tragicommedia; la quale dovrebbe leggersi solitamente in tutte le nostre Accademie come Arte Poetica di buona commedia; e chiese giustizia. E dalle nostre Muse fu ordinato dar parola ai Poeti, i quali si affermarono nella loro causa, dicendo che tutto ciò detto, sostenuto e richiesto dalla summenzionata, era beffa e chiara follia, e che i poeti spagnoli erano oggi la luce della Poesia in tutte le nazioni dell'universo, e non si doveva porre contro di loro la censura tanto rigorosa di una donna, maggiormente in materia di commedie, dove, tra quelle che si trovavano in Spagna, alcune erano così eleganti ed eloquenti che meritavano l'applauso di grandi Principi e l'ammirazione di uomini dottissimi e colti in tutte le facoltà e buone arti. E che era arcaismo e antichità in disuso quella che voleva introdurre, e non era possibile la sua introduzione; perché se le cose rappresentate succedevano nei diversi luoghi e tempi, male si potevano stabilire in un solo luogo e tempo, senza un'evidente falsità; e ancora meno in luogo pubblico davanti al popolo, quelle avvenute dentro camere, sale e alloggi. E che nemmeno la stessa Tragicommedia aveva rispettato le leggi che dava; infatti univa i secoli di Adonis e Venus con quelli di Atlante e Hespero e con i presenti e futuri; e negli intermezzi, quelli di Midas e Bacchus con quelli di Daphne, Siracusa e Pomona. E recentemente, gli atti e intermezzi contenevano Dei e trasformazioni e una moltitudine di persone insieme, tutte cose non permesse dall'*Arte Poetica* del nostro poeta Orazio. Per tutto ciò ci chiedevano e supplicavano che facessimo causa, come quanto dalla loro parte richiesto; e

chiesero giustizia e di essere ricevuti a prova di ciò. Per tale petizione le nostre Muse ordinarono il trasferimento della parola all'altra parte. La quale disse che ancora dovevamo negare alla parte contraria quanto richiesto nella loro causa, perché tutto quello che di nuovo sostenevano, si escludeva per quanto aveva detto e sostenuto; e perché se lei era donna, lo erano anche le nostre carissime sorelle, le nove Muse, che ciononostante le abbiamo rese parte del nostro Consiglio Reale di Poesia; perché in loro alberga il nostro furore Cirreo, come lo smalto sopra l'oro; e allo stesso modo la nostra serissima sorella Palas Minerva era Dea delle scienze. E in Spagna la sua progenitrice Maya, figlia di Atlante, illustre Re suo, a tutte e nove non aveva dato vantaggio. E inoltre si distinsero nelle buone arti, la dignitosa Marchesa di Cenete, la celebrata Ysabela Joya di Barcellona; la eruditissima Sigea di Toledo, la quale per le sue arti latine ed ebraiche dalla serenissima Regina del Portogallo, con incredibile ammirazione, venne accolta in casa e divenne insegnante della classe, a cui prendevano parte donne illustri del calibro di: Signora Angela Zapata, Signora Ana Osorio di Burgos e Signora Catalina de Paz, gloria e onore di Guadalajara; e altre spagnole, senza eguali, che sempre hanno dato onore alle Spagne, distinguendosi in tutti i tempi. Che lei non poneva difetto né altro giudizio nella eleganza ed eloquenza, nella disinvoltura e nella grazia delle commedie Spagnole, molte delle quali riconosceva qui come nostre meraviglie, ispirate dal nostro celestiale influsso. Che solo la sua censura era l'unico luogo pubblico, contesto di breve tempo, e divisione di atti e scene, nel quale affermava di aver vinto la nostra corona di alloro e di aver omesso tutti i comici Spagnoli. I quali non si dovevano offendere per questa censura, dato che molto più rigorosa era quella delle molte altre persone, e particolarmente quella del buon cavaliere errante Don Chisciotte della Mancia, il cui Ronzinante osò mordere il nostro cavallo Pegaso e egli disse in un linguaggio giumentale che le commedie dei suddetti poeti lo avevano trasformato in un cavallo Gradario,

facendogli eseguire alcune di queste, quasi da tutte le voci del mondo con i loro autori e attori. Che se alcune avevano meritato l'applauso di grandi Principi e la sospensione da dilettanti a buone arti, meritò l'applauso della Maestà del prudentissimo Filippo Secondo e dei molti Principi e dotti che lo frequentavano, anche la grande Commedia che a Milano venne presentata durante il suo viaggio verso le Fiandre, essendo egli Principe delle Asturie, il cui scrittore dice che fu una delle migliori che si siano rappresentate in Italia; e ciò lo aveva obbligato a dire la sola divisione di cinque atti e le scene delle nostre Muse, Ninfe, Bacchus e Sileno, che lei allo stesso modo introduceva nella sua Tragicommedia. Che restituire l'antichità è una delle maggiori gentilezze dei ben compresi, non arcaismo bensì finezza molto stimata. Che già cessò la disputa, se erano possibili o meno le leggi e i precetti della sua Arte, perché si vedevano rispettati così prontamente nella sua prima e seconda parte. Nelle quali la licenza poetica, usata discretamente, aveva permesso che concorressero i tempi di Adonis con quelli di Atlante, e quelli di Midas e Bacchus con i nostri e quelli della nostra amata Daphne e con quelli di Pan, Vertuno e degli altri. Che degli Dei e Dee introdotti come persone umane non parlava la proibizione del nostro poeta Orazio, e nemmeno delle trasformazioni riferite nella relazione; e allo stesso modo, non andava d'accordo con quelle degli intermezzi, che egli chiama Satiri, detti volgarmente antipasti, perché in questi principalmente si cerca di suscitare attesa e intrattenimento, suscitato maggiormente dalle apparenze. Che la moltitudine di persone era proibita quando parlavano tutte insieme causando confusione, non quando parlavano tre o quattro tra di sé e gli altri a parte senza causarla. Perché ci supplicava facessimo e provvedessimo come aveva chiesto, e chiese giustizia. Tutto ciò, visto nel detto nostro Concilio, fu archiviato come concluso, e fu ricevuto al processo con un certo termine, durante il quale dalla parte dei Poeti vennero presentate tutte le loro Commedie e Tragedie

appartenenti al Romanticismo e in lingua spagnola, fino a questi tempi del Magno Filippo Quarto, re delle Spagne; furono caricate su carri e carrelli che riempirono gli archivi e magazzini della nostra Elicona. E insieme dissero i loro numerosi testimoni, Poeti e non Poeti, tutti unanimi e rispondenti, che erano grandi e famose le dette Commedie e Tragedie; e che così le vedevano intitolate, tenute e mantenute comunemente come tali, con straordinario applauso di tutti; e che tutto il resto era novità e cosa da niente. E dall'altra parte soltanto si ripropose la sua Tragicommedia, con i Poeti, con la sua causa presentata; e si presentarono alcuni testimoni, pochi o nessuno rispondenti, e tutti gli altri individui che, sebbene dissero qualcosa in suo favore, conclusero che essendo una cosa così nuova per la Spagna, non si sapevano ben determinare nell'esprimere il loro parere; e così si rifacevano alle leggi e ordinanze della nostra Poesia. E essendo dotosi trasferimento alle parti delle dette commedie con le relative prove di conformità, conclusero la sentenza e dalle nostre Muse fu ritenuta la causa per conclusa; e trovandomi io alla vista della sala e alla determinazione nell'accordo, pronunciammo sentenza definitiva del seguente tenore: Nel processo tra le parti ecc., ci pronunciamo dovendo dichiarare e così dichiariamo la *Tragicommedia dei Giardini, e Campi Sabei* vincitrice della nostra corona di alloro nell'arte e nei precetti dei comici antichi su tutte le commedie e, Tragedie Spagnole, composte fino ai tempi del Magno Filippo Quarto delle Spagne. E ordiniamo ai nostri poeti spagnoli che nelle commedie composte da qui in poi, vengano rispettate le leggi e precetti della sua *Prima e Seconda Parte*, pena non essere ritenuti da noi come Comici né Tragici; e che li faremo cancellare e marchiare dal catalogo dei nostri poeti e dai libri delle nostre misericordie e messi in esilio per nostra volontà dalle alte vette del nostro Parnaso. E ordiniamo che si legga in tutte le nostre accademie, come Arte di buona commedia, legge e pragmatica sanzione, fatta nelle nostri Corti, la detta Tragicommedia, e le

sue regole e precetti. E giudicando in questo modo, lo pronunciamo, e ordiniamo, senza costi. E che si esegua questa sentenza, tuttavia di supplica; e si invii la sua carta esecutoria. — Apollo Phoebus, Calliope, Euterpe, Clio, Talia, Urania, Erato, Terpsicote, Polymnia, Melpomene. — Così data e pronunciata la detta sentenza nel Monte Parnaso, nella sua sala d'Udienza pubblica di Poesia, da sua Maestà nostro re e signore Apollo Phoebus e dalle illustrissime Infante, sue carissime sorelle, le nove Muse del suo Reale Consiglio, di Poesia, dove firmarono i loro nomi, il nove di Ottobre dell'anno mille seicento venti tre. — Per il suo mandato, Orfeo di Tracia, Segretario. [...] ⁶ Tenutasi nei Giardini del nostro Monte Parnaso, il primo di marzo, anno mille seicento ventiquattro. Apollo Phoebus, Calliope, Euterpe, Thallia: su loro mandato. Orfeo di Tracia, Segretario. Registrato da: Amphion. Chanciller, Amphion.

Las Gracias Mohosas contro la rigidità sociale del XVII secolo

Si tratta di una di una commedia pazzesca dell'assurdo nella quale dei pretendenti storpi, ciechi, monocli e gobbi corteggiano le tre figlie: Aglaya, Eufrosina e Talía, altrettanto zoppe e cieche, figlie di Bacco Poltrone, vecchio ridicolo.

Vogliono scegliere uno sposo ed essi si sfidano in una giostra, in un combattimento e una lotta poetica, per concludere con la decisione dei sei che si vogliono sposare con tutte e tre, perché le tre sorelle non riescono a decidersi in favore di uno solo e vogliono sposarsi con tutti e sei, facendo omaggio a una poligamia senza precedenti e con il beneplacito del padre delle protagoniste.

⁶ [N.d.T.] per motivi editoriali si è ritenuto conveniente tagliare alcune parti dell'opera citata in quanto non strettamente legate all'argomento della tesi in questione

La prima sensazione che si estrae da questo intermezzo è quella di stupore e poi di fascino, per tanto come fu possibile che una scrittrice di Sevilla del 1600 scrivesse un'opera di tale impudicizia e che, inoltre, la dedicasse alle sorelle, che erano già in convento: "affinché fossero rappresentate con le loro amiche nel loro ricordo"?

Certo è che durante il Barocco il teatro del burlesco ebbe la sua massima espressione, e lei porta le sue *Gracias Mohosas* alla sommità dell'assurdo, in contrasto con tutto il romanticismo idealizzato tra Maya e Clarisel, però è più che certo che non solo inserisce il suo lavoro in questa tradizione, ma anche che critica, a sua volta, certi precetti del suo tempo.

Tenendo presente com'era la società spagnola del secolo XVII, molto religiosa e guidata dai precetti ecclesiastici e dalla Inquisizione, con delle norme morali molto rigide e delle usanze austere così come erano emanate dalla Corte nonostante certe licenze in alcuni settori della popolazione, solitamente alle donne veniva imposta pudicizia, dignità e silenzio, oltre all'obbedienza.

In una infinità di sermoni sacerdotali e trattati moralisti conservati in archivi, si possono apprezzare veri inni alla sottomissione femminile. La donna doveva vestire con modestia, uscire accompagnata, coprirsi per andare in chiesa e ubbidire agli uomini della sua famiglia; se i loro genitori dicevano di volerla sposare, sebbene fosse per convenienza com'era la maggioranza delle volte, lei doveva obbedire; sposarsi per amore, se capitava, era più comune tra le classi più basse della società o in sporadici casi isolati nei quali una donna insorgeva e decideva, ma non era normale visto che correva il rischio di essere diseredata, e le scelte di una donna diseredata erano molto più difficili e turbolente rispetto a un matrimonio per convenienza.

L'opzione più accettata per queste donne era concedersi al primo matrimonio e, una volta rimaste vedove (solitamente accadeva presto perché i mariti scelti dai genitori spesso erano molto più grandi di loro) avevano più potestà, più libertà per

decidere con chi sposarsi nuovamente, oppure di non sposarsi affatto. Da quel momento non sarebbero più dipese dai loro genitori bensì dalla loro stessa dote e dall'eredità del marito, quindi era indipendente. Scelta che molte donne mantenevano fino alla propria morte per liberarsi dal giogo del matrimonio, altre invece decidevano di risposarsi, ma questa volta sì, con chi loro stesse sceglievano.

Un'altra usanza da tenere presente, era che di solito in una famiglia con più figlie si disponeva di una dote per la maggiore, e se non c'era dote sufficiente anche per le altre (comune nella maggior parte delle famiglie) il convento era il loro destino in quanto esigeva una dote minore per entrare. Anche nelle famiglie nobili il matrimonio era destinato alla maggiore o alle due maggiori e le altre andavano in convento. Ciò lo visse in prima persona l'autrice che, essendo primogenita, fu destinata al matrimonio mentre le sue sorelle entrarono in convento. Come è stato già menzionato, in tale epoca i matrimoni per convenienza erano la normalità, solitamente con un uomo molto più grande della donna, al fine di racimolare patrimoni e lignaggi: uno dei pretendenti metteva il denaro e l'altro il cognome. La prima volta che Feliciano si sposò fu per convenienza, sebbene non per volontà dei suoi genitori, con un uomo ricco e molto più grande. Una volta rimasta vedova si sposò con l'amore della sua vita.

Il tema della trama dell'intermezzo è la poligamia, dal momento che questa, nella realtà spagnola del XVII secolo, come in tutta la storia spagnola, era una scelta proibita dalla Chiesa in primo luogo, e anche dalla giustizia laica. I castighi per poligamia risalgono al Medioevo: un uomo non poteva avere due spose, tanto meno tre o quattro, sebbene non era considerato scandaloso che fosse sposato e allo stesso tempo avesse un'amante, però non era considerata una cosa molto brutta che avesse una concubina (amante che manteneva).

Una donna adultera che commetteva un tale delitto poteva essere castigata con la morte. E ancor di più, chi era concubina

di un uomo sposato, poteva essere accusata di adulterio sebbene non sapesse se l'uomo fosse sposato o meno.

Per questo, l'intermezzo *Las Gracias Mohosas*, risulta così trasgressivo. Infatti andava contro tutti i precetti sociali della sua epoca e allo stesso tempo criticava i canoni di bellezza prevalenti. Di fatto gli storpi, i brutti, ecc., non avevano spazio nella società. La loro famiglia si preoccupava di mantenerli al margine in un convento o in monasteri, ma finivano spesso per chiedere l'elemosina per la strada.

Ma specialmente per le donne, comunemente a tutte le epoche, vigeva un canone di bellezza specifico con il quale ci si doveva conformare per essere o risultare belle in una società. C'era una serie di caratteristiche perfette che la donna doveva possedere per essere considerata bella nel XVI e XVII secolo:⁷

Tres largas: pelo, manos y piernas.

Tres cortas: dientes, orejas y senos.

Tres anchas: frente, tórax y caderas.

Tres angostas: cintura, rodillas y "donde pone naturaleza todo lo dulce"

Tres grandes ("pero bien proporcionadas"): altura, brazos y muslos.

Tres finas: cejas, dedos y labios.

Tres redondas: cuello, brazos y...

Tres pequeñas: boca, mentón y pies.

Tres blancas: dientes, garganta y manos.

Tres rojas: mejillas, labios y pezones.

Tres negras: cejas, ojos y "lo que vosotros ya sabéis"

⁷ Poesia da noi tradotta non trovando una traduzione precedente: *Tre lunghe: capelli, mani e gambe./Tre corte: denti, orecchie e seni./Tre ampie: fronte, torace e fianchi./Tre strette: vita, ginocchia e "dove mette la natura tutto ciò che è dolce"./Tre grandi ("ma ben proporzionate"): altezza, braccia e cosce./Tre fine: sopracciglia, dita e labbra./Tre rotonde: collo braccia e.../Tre piccole: bocca, mento e piedi./Tre bianche: denti, collo e mani./Tre rosse: guance, labbra e capezzoli./Tre nere: ciglia, occhi e "quello che voi già sapete"*

Questo canone, estratto da *El costume de la donne*⁸ del 1536 di Morpugo, era quello che, raccontato in maniera di proverbio, vigea in Europa; in Spagna si contavano le tre lunghe, le tre fine, le tre bianche, le tre nere e le tre rosse. Sebbene era conosciuto un canone completo con varianti incluse, come la stessa Feliciano raccoglie in un sonetto all'interno di una sua opera:

Canone di bellezza che la stessa Yleda riceve in questo sonetto dal suo innamorato Birano:⁹

Blanco el color, los dientes y cabello;
 negros los ojos, las pestañas, cejas;
 labios, uñas y dos rosas Bermejas
 naturaleza os odio, mi ídolo bello;
 Largos cabellos, talle del pie al cuello
 y manos; cortos dientes pies y orejas;
 delgados labios, dedos y crisnejas;
 cintura estrecha, y de la boca el sello;
 Distantes las caderas, cejas, pecho;
 Cabeza, pechos y nariz pequeña;
 hermosura perfecta consumada.
 Peregrino milagro, sólo he hecho
 con vos, mi luz, y con la bella Dueña,
 con el cojo Herrero maridada.

Questi canoni sono ignorati dall'autrice ne *Las Gracias Mohosas*, ma non è così nel resto della sua opera, però si permise la licenza di scriver un intermezzo che andasse contro a tutto

8 *Il costume della donna*

9 *Poesia da noi tradotta dalla non trovandone una versione italiana:*

Bianco il colore, i denti e capelli;/neri gli occhi, le ciglia, sopracciglia;/labbra, unghie e due rose rosse intenso/natura vi odio, mio idolo bello;/Lunghi capelli, vita dal piede al collo /e mani; corti denti piedi e orecchie;/sottili labbra, dita e trecce/vita stretta, e della bocca il sigillo;/Distanti i fianchi, sopracciglia, petto;/Testa, petto e naso piccoli;/bellezza perfetta consumata./Pellegrino miracolo, solo ho fatto /di voi, mia luce, e con la bella Signora,/con lo zoppo Maniscalco maritata.

questo in tono, perché no, di critica.

salgono AGALYA, guercia; TALÍA e EUFROSINA, cieche, con tre stampelle e molti stracci, a un balcone, e BACCO POLTRONE, vecchio ridicolo, al teatro.

Infatti tutti e tutte indipendentemente dal loro aspetto possono optare per l'amore.

In quell'epoca, le donne, davanti al loro primo matrimonio, non decidevano nulla in favore della decisione del migliore candidato eletto dai propri genitori. Ma nell'opera, sono loro tre, quelle che fanno pressione al padre affinché le faccia sposare e, in aggiunta, esprimono le proprie preferenze.

All'inizio del secondo intermezzo:

BACCO: Occupate, figlie amate, mie Grazie malandate, quel balcone, che sebbene povero, non dà il vantaggio in integrità e castità a quello della vostra principessa Belidiana. Inoltre spero negli Dei che sia arrivato il tempo che non vi arrugginiate, essendo oggi pietre agitate, affinché non vi copri ancora altra ruggine.

AGLSYS: ¿Conoscete già i nostri sei pretendenti che prima devono torneare e poi lottare, e per ultimo sfidarsi poeticamente?

BACCO: Sì, figlie mie; già sanno che tu, Aglayca, vuoi sposarti con il migliore torneatore, e tu, Eufrosinica, con il migliore atleta, e tu, Talica, con il più terso poeta.

AGLAYA: ¿Io torneatore, padre? No, bensì tornitore che tornisca.

BACCO: Tutti, figlia, torniscono. E non sarebbe male che un tornitore ti facesse e tornisse una gamba di faggio che sostituisse quella stampella, e ne facesse altre due per le tue sorelle.

ALAYA: ¿Io fagiana (donna con gamba di legno di faggio), padre? No, ovviamente. Piuttosto voglio essere pigmea.

EUFROSINA: ¿Io atleta, padre? Non voglio, piuttosto un buon lottatore. ¿Io, quarta Furia infernale, sorella di Aletto, Tesifone e Megera?

BACCO: Zitta, sciocca, che i lottatori vengono chiamati atleti, perché vanno alla lotta battendo le ali delle braccia distese, come i galli.

TALÍA: Io, padre mio, piuttosto voglio un asino che mi porti che un cavallo che mi faccia cadere; piuttosto voglio un poeta ciuco che sia un brutto somaro, che un equino che vuole essere il cavallo Pegaso e portarmi volando tra le nubi, e venga a trovarmi entrambi nelle scuderie dei cavalli del Sole, così da toglierci tutta la poesia a morsi e a calci; ancor meno voglio un torneatore o un lottatore, bensì un grazioso poeta ciuchino, che non alzi le mani dal suolo, per portarle poi alla mia testa.

L'ultimo verso che dice Talía è brutale e d'impatto. Lei vuole un uomo poeta, grazioso e umile, che non la porti volando da nessuna parte, che nemmeno alzi le sue mani dal suolo per portarle alla sua testa, o in altre parole, che la picchi.

In un modo ilare Feliciano Enríquez de Guzmán critica la società nella quale visse, nello specifico le sue usanze. Porta il suo concetto all'estremo proponendo un tipo di famiglia contraria da quella idealizzata dalla società e dalla Chiesa, che si contraddistingue principalmente dalla volontà delle tre sorelle, dalle loro grazie malandate. Sebbene il loro ruolo nell'opera è molto più scarso di quello dei loro pretendenti, in esse ricade il peso protagonista; esse decidono di sposarsi con tutti, in poligamia, esse decidono che sfide devono realizzare, ecc. In modo da risultare molto impressionante la quantità di volte che l'autrice fa dire ai suoi personaggi la stessa parola: "poligamia", affinché resti ben chiaro che ciò non era accettato e i suoi personaggi la commettono con tutta l'allegria del mondo.

AGLAYA: Dico signori, che tutti e sei vi siete dimostrati valorosi cavalieri, e tutti e sei siete degni e meritevoli di questa vostra cavalla, per la quale avete coraggiosamente lottato. Con la stessa intensità vi amo tutti; non è caso che insulti nessuno di tali campioni. Vi riconosco tutti e sei come miei per settimane, perché nessuno possa lamentarsi lamentosamente.

BACCO: ¡Ahi, figlia mia! Bigama volete essere?
¿Due, tre volte, volete essere gama?

AGLAYA: No, padre; bensì con sei daini¹⁰, voglio correre come un daino. [...]

EUFROSINA: Signore padre, tutti hanno lottato coraggiosamente con la stessa forza; non travedo superiorità in nessuno. Io ratifico quanto detto e li amo tutti e sei. [...]

TALÍA: Non permettano gli dei, padre mio, che io faccia offese a nessuno di tanti divini poeti. Padre mio Bacco Poltrone, per quanto tieni alle tue viti, li amo tutti.

Altro fattore di trasgressione sociale situato nell'opera è il ruolo del padre, Bacco Poltrone, che solo le avverte di non commettere poligamia:

BACCO: Quello no, figlia mia, che sarà poligamia di gami e game.

Però non le obbliga a far niente, bensì rispetta le loro decisioni e infine sposa le tre con i sei.

BACCO: Per solo tale malandata grazia, figlia mia, mio fiore tardivo, non avendo tu altre mille grazie, meriti essere polligama (unione delle parole poligamo e pollastra -donna giovane-) di tutti e sei i polligami. Io, come padre, vi perdono tutti. [...]

¹⁰ Non è possibile riportare lo stesso gioco di parole in quanto *gamo* (suffisso di poligamo) in spagnolo significa anche *daino*. In italiano non c'è questa corrispondenza quindi con la traduzione si percepisce una perdita. [N.d.T]

BACCO: Dunque sciocchine e sciocchini, dovrei io fare offesa a qualcuno, e tale insulto a qualcona? Dai, datevi tutte e tutti le mani, con la benedizione degli Dei e la mia. Tenete! Con che facilità volete papparvi diciotto bigamie! Tre volte sei, diciotto: tante sono. Aspettate, che è necessario che capiate innanzitutto la somma fortuna che tutti avete avuto sposandovi con vostri uguali, che è la fortuna più felice dei matrimoni. Il valore dell'uomo, nel corpo e nell'animo risiede. L'animo deve comandare, e il corpo ubbidire. Il primo lo abbiamo in comune con gli dei, l'altro con le bestie. Sciocchezza e pazzia è anteporre la bellezza e le doti del corpo alle doti e alla bellezza dell'animo. Oh figli e figlie mie, che prudenti che siete stati nel cercare e preferire il valore degli animi, e non dare importanza alla bellezza e alla gentilezza dei corpi, e nel aver soltanto voluto una così onesta dote, che con moderazione provvederà al quotidiano sostentamento [...]. Avete meritato, figlie, per la vostra discrezione, il valore degli animi generosi di questi mendicanti cavalieri. E voi, oh, degni generi miei poltronici! Avete meritato, per la vostra saggezza, l'amabilità e bellezza interiore delle anime di queste colombe senza rancore.

Dai, figli amati, celebrate i vostri matrimoni! Datevi le mani e le volontà, e fatemi nonno di diciotto nipoti, un nipote per matrimonio, con la mia benedizione e di Giove, Venere e Imeneo e gli altri dei.

Infine, Feliciania lasciò la sua impronta per il futuro, sebbene allora sapeva di scrivere soltanto per lei, sicuramente in fondo aveva la certezza che qualcuno avrebbe visto la sua opera nel futuro. L'importante è che lei scrisse, e scrisse in

un mondo di uomini nel quale solo essi avevano il diritto e il permesso di scrivere. In un mondo dove costoro censuravano le donne che osavano scrivere e chiedevano loro continuo silenzio, appellandosi sempre alla sottomissione richiesta per essere donna e per essere, secondo loro, indegna dell'intelletto; però lei non solo assordì tali voci ma anche osò scrivere, e scrisse criticando la società nella quale visse e lottò contro il divieto di pubblicare a Sevilla, riuscendo a pubblicare tenacemente in Portogallo.

Volle lasciare testimonianza della sua vita, dei suoi pensieri e dei suoi sentimenti, e sebbene non ebbe ripercussioni mentre fu in vita le ebbe 400 anni dopo la sua morte.

Riferimenti Biografici

Enríquez de Guzmán, Feliciano, *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, Lisboa, 1627. Digitalizzato dalla Biblioteca Nazionale della Spagna.

Bolaños Donoso, Piedad, *Feliciano Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital*, Sevilla, Univ. di Siviglia, 2012.

De la Rosa Cubo, Cristina, "La educación como vía de escape. El universo literario de Feliciano Enríquez de Guzmán", *XIII Seminario permanente: Fuentes literarias para la historia de las mujeres*, La educación de las mujeres III, 2010-2011.

De la Rosa Cubo, Cristina, "Utopía, espacios soñados y mito clásico en la Tragicomedia de Los Jardines y Los Campos Sabeos de Feliciano Enríquez de Guzmán" *Espaços e Paisagens Antiguidade Clássica e Heranças, Vol. II Línguas e Literaturas. Idade Média. Renascimento. Recepção*. Coord. da Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira, Paula Barata Dias, Coimbra, Università di

Coimbra, 2016.

Vélez-Sainz, Julio, "Alabanza política y crítica literaria en la Tragicomedia de los jardines y campos Sabeos de Feliciano Enríquez del Guzmán", *Bulletin of the comediantes*, nº 1, 2005, pp. 91-105. Shergold, N.D. y Varey, J.E., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España*, Londra, Ed. Tamesis, 1958.

Dubit, G. y Perrot, M., *Historia de las mujeres, vol. 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, Madrid, Ed. Taurus, 2000.

Cabello Muro, Diana, *Transgresión social y empoderamiento femenino en la obra de Feliciano Enríquez de Guzmán. "Escritoras desde los márgenes: trasfiguraciones, teatro y querelle des femmes"*. Università di Salamanca
Milagro Martín Clavijo (coordinatrice)

La letteratura di Gertrudis Gómez de Avellaneda come arma di denuncia

*Clara Calero Martínez
Universidad de Valencia*

Introduzione

Il mio obiettivo con questa proposta comunicativa, è interrogarsi su ciò che intendiamo per canone letterario e, in particolare, come la scrittrice cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda va contro quello vigente nella società e nella letteratura del XIX secolo. L'ambito letterario, solitamente, è stato dominato dal genere maschile. Gli uomini erano coloro che emergevano accademicamente rispetto alle donne, quest'ultime rimanevano subordinate e soggetti senza diritto a un riconoscimento e a una valorizzazione letteraria. La lotta per l'emancipazione della donna è un conflitto che si ripete nel corso dei secoli.

Cos'è il canone? Cosa intendiamo per canone letterario? E, di conseguenza, chi sono le così chiamate "periferiche"? La Reale Accademia Spagnola, se facciamo riferimento alla sua quinta accezione, intende per "canone" il "catalogo di autori o opere di un genere della letteratura o il pensiero condiviso per modelli". Il catalogo di autori e delle rispettive opere è composto da un collettivo generalmente maschile nel quale la donna letteraria non aveva spazio, ma dove comincerà a crearselo. Dobbiamo ricordare che il XIX secolo non fu pioniere dell'esclusione della donna per quanto riguarda l'ambito letterario, infatti anche nei secoli precedenti la donna non era ben vista né nell'ambito accademico né in quello sociale. La donna aveva un unico scopo, tale era quello di mantenere l'ordine nell'ambiente familiare,

come sosteneva tra le sue righe *La perfecta casada*¹¹ di Fray Luis de León.

Il presente lavoro si incentra nello studio di Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), conosciuta familiarmente come Tula, una scrittrice singolare che, attraverso i suoi testi, lotta per assegnare uno spazio proprio alla donna, annullata e dominata dal discorso patriarcale e misogino. Perciò abbiamo studiato il contesto della società del XIX secolo, gli ostacoli che dovevano fronteggiare le donne, in particolare Tula, e l'impossibilità, per la donna, di raggiungere il trionfo sociale e il diritto alla professionalizzazione.

Il mio obiettivo è stato quello di approfondire, in primo luogo, il ruolo che la donna del diciannovesimo secolo assumeva nell'ambito sociale e, concretamente, come scrittrice letteraria, vale a dire, conoscere l'accettazione che la donna-scrittrice riceveva da parte della critica letteraria governata, per la maggioranza, dallo stato patriarcale. In secondo luogo, il lavoro focalizza l'attenzione su Gertrudis Gómez de Avellaneda, donna che semplifica la situazione commentata, colei che, sfavorita dalla società, lotta per il suo riconoscimento come scrittrice. Infine, non solo conosciamo Gómez de Avellaneda come una donna dallo spirito rivendicativo e ribelle, ma anche in qualità di scrittrice attraverso la sua opera, l'epistolario amoroso diretto a Ignacio de Cepeda.

La donna nel romanticismo

Il Romanticismo è un movimento culturale e letterario che presenta delle caratteristiche determinate, quali: il predominio della soggettività, la supremazia del sentimento sulla ragione e la conoscenza, il desiderio di libertà e di evasione, e la tendenza verso la melanconia e all'individualismo. Il XIX

11 *La sposa perfetta*

secolo porta con sé un individuo differente da quello visto nei secoli precedenti e, allo stesso modo, succede con la donna. Nel corso della Storia, la donna rappresenta immagini dispari ma, in tutte queste, appare riflessa come una essere soggiogato al potere dell'uomo, come un essere "naturalmente" inferiore a tale.

Il XIX secolo comporta il principio della liberazione della donna, vale a dire, l'inizio di un itinerario che condurrà la donna verso l'ambito letterario e accademico, un ambito nel quale cercherà di costruire il proprio spazio e il suo corrispondente riconoscimento. Il fatto che la donna non disponga di "una stanza tutta per sé"¹², come avrebbe detto Virginia Woolf, si sta unendo all'idea di subordinazione che soffriva, a sua volta, nell'ambito politico e sociale. La società sempre ha ritenuto la donna come la negatività dell'essere umano (dell'uomo) privandola, perciò, di tutta la libertà possibile; non era degna di intromettersi in questioni economiche, burocratiche o politiche, bensì poteva soltanto dedicarsi alla sfera domestica e casalinga. Allo stesso modo, la donna non riceveva un'istruzione, comprese scrittura e lettura, per questo mancava di conoscenze basiche che le permettessero di trionfare nel mondo letterario. Come metodo di distrazione, la donna poteva leggere romanzi che trattassero di intrecci amorosi o di storie passionali, ma non poteva leggere nessuno scritto che parlasse di insegnamenti morali o politici. Il fatto che la collettività femminile non approfondisse la lettura e la scrittura sfavoriva il suo inserimento in una sfera colta o accademica, dal momento che non possedeva le conoscenze di base. La donna si trovava esclusa dal canone letterario.

La percentuale di donne analfabete in Spagna durante il XIX secolo occupava la maggior parte dei censì registrati; sebbene fosse presente un indice basso di donne alfabetizzate, la maggior parte di queste apparteneva all'aristocrazia o a famiglie ricche.

Nel primo terzo del XIX secolo (1839), il giornale *El Buen*

12 titolo del saggio di Virginia Woolf; "habitación propia" nel testo in spagnolo

Tono¹³ dichiarava:

L'educazione del gentil sesso è migliorata straordinariamente tra di noi... Oggi giorno sono molte in Spagna le case di pensione e istituti dove le nostre giovani vengono istruite riguardo a rami che erano completamente sconosciuti alle nostre madri.

In questo caso la stampa informava la società spagnola che il panorama letterario e di istruzione femminile, minimamente, era migliorato. Non si specifica che tipo di materie erano impartite in tali centri, ma dobbiamo menzionare che alle donne era vietato l'accesso a qualsiasi corso universitario, perciò in queste scuole non si insegnavano materie che potessero essere "non degne" per la donna, così come si considerava.

La cultura ha continuato a giudicare l'immagine della donna in relazione alla diversità, al "l'altro" che aveva obblighi che non poteva trascurare e che differivano da quelli che riguardavano l'uomo. Da un lato, la donna che opponeva resistenza a questo tipo di compiti e impegni era conosciuta come la "femme fatale", ossia colei che non era obbediente e che andava contro ai principi stabiliti, che si dava alla vita impudica, che si occupava di affari propri trascurando i suoi veri doveri, quella donna pettegola e oziosa che ben descrivevano i trattati di educazione femminile. Dall'altro lato, conosciamo la donna che rappresenta il cliché di "angelo della casa", ossia quella che dedicava la sua vita alla cura della famiglia: il marito e i figli, quella che seguiva la religione cristiana e che aveva un comportamento moralmente adeguato. Era una donna sommersa e dipendente dall'uomo, così come dettava tradizionalmente il discorso patriarcale e misogino. La donna era destinata alla sfera privata, passionale, sensoriale, domestica e sentimentale, in contrapposizione all'uomo, che si occupava dell'ambito pubblico inteso come essere razionale,

13 *Il Buon Tono (titolo da noi tradotto non trovando traduzioni precedenti)*

responsabile e intelligente.

Questo panorama, sfavorevole per la collettività femminile, farà sì che nel XIX secolo emerga il movimento femminista affinché vengano denunciati i comportamenti politico-sociali che escludono il genere femminile dalla società e dallo spazio letterario e affinché si lotti per l'inclusione della donna nei parametri con cui veniva considerato il "canone". La donna, verso la metà del secolo, tratterà il suo cammino nell'ambito letterario sebbene manterrà con sé l'immagine della sfera familiare, essendo questo l'emblema del genere femminile. Questo cammino è il percorso di autrici come Gómez de Avellaneda.

La donna-scrittrice si batterà per una libertà intellettuale, per una conoscenza di autore/autrice e per eliminare la funzione domestica come mera aspirazione. Quando menzioniamo "coscienza d'autrice" facciamo allusione alla possibilità della donna di incorrere nella sfera colta, non semplicemente depositando la sua firma nel testo, bensì ricevendo un riconoscimento intellettuale da parte della società che la rifiutava. La collettività femminile non difende tanto l'idea che il proprio nome debba apparire nelle pagine degli scritti, bensì rivendicano l'accettazione sociale come creatrici letterarie.

In breve, ci troviamo con un gruppo che, lentamente, aspira a creare il suo stesso spazio andando contro i modelli antiquati che congeggurano la società del XIX secolo. La donna costruirà nuovi modelli divergenti, tra questi quello della donna-scrittrice che si allontana dalle immagini tradizionalmente intese come "femminili". L'intento della donna di trionfare professionalmente si vede interrotto in numerose occasioni dal discorso patriarcale, il quale evita a tutti i costi la professionalizzazione della donna.

Un esempio di donna che lotta per appartenere alla sfera letteraria e che risalta grazie al suo spirito travolgente sarà Gertrudis Gómez de Avellaneda, poetessa, romanziera e drammaturga del XIX secolo che brilla per il suo entusiasmo

letterario e sete di riconoscimento.

Gertrudiz Gómez de Avellaneda

Per elaborare la biografia intellettuale di Gertrudis Gómez de Avellaneda sono fondamentali i lavori di Susan Kirkpatrick (1991), l'opera di Brigida Pastor (2002) e lo studio di José Mario Horcas Villareal (2013). Gómez de Avellaneda, conosciuta socialmente come "Tula", "la Pellegrina", "la regina mora del Camagüey" o "la franca india", nacque a Puerto Príncipe (attuale Camagüey, Cuba) nel 1814 e morì nel 1873 in territorio spagnolo. Fu figlia di un comandante della Marina spagnola destinato a Cuba, paese dove conobbe la sua futura sposa. La poetessa appartenne a una famiglia di buona posizione sociale e numerosa, era formata da cinque fratelli, di cui alla fine ne rimasero solo due, Manuel e Gertrudis. Il padre morì quando la poetessa aveva nove anni, il che permise alla madre, dopo dieci mesi di vedovanza, di contrarre matrimonio con Isidro de Escalada, tenente colonnello spagnolo. Questo matrimonio prematuro non fu ben accettato dalla piccola Tula; da esso deriveranno posteriormente problemi famigliari.

La cattiva salute di cui soffriva il patrigno di Tula obbligò la famiglia a trasferirsi in Spagna (1836), dove il tenente colonnello aveva la sua famiglia, il che fece piacere alla nostra autrice visto che desiderava conoscere la famiglia del suo adorato padre naturale. A seguito di un soggiorno in Galizia, dove l'autrice passò del tempo con la famiglia del suo patrigno, si mise in cammino con suo fratello Manuel verso Siviglia, dove conoscerà il grande amore della sua vita, il destinatario dell'epistolario amoroso e delle lettere private: Ignacio de Cepeda. Più avanti viaggiò a Madrid (1840), dove consolidò la sua fase accademica e formazione letteraria.

Gertrudis Gómez de Avellaneda, come abbiamo

menzionato precedentemente, fu conosciuta come “la Pellegrina” per i viaggi e itinerari che percorse durante la sua vita, durante i quali, oltre a dar consistenza alla sua formazione accademica, ampliò il cerchio di relazioni e visse intensamente alcune esperienze amorose. Possiamo individuare Gabriel García Tassara con il quale mantenne una relazione passionale, dalla quale nacque la sua unica figlia, Brenhilde María, morta a pochi mesi di vita nel novembre del 1845. Allo stesso modo, furono rilevanti i suoi due matrimoni, uno con Pedro Sabater e l’altro con Domingo Verdugo. Una volta rimasta vedova di entrambi si rinchiuse temporaneamente in un convento per riflettere sulle sue convinzioni religiose. Tra le sue esperienze di solitudine non dobbiamo dimenticare il grande amore non corrisposto che visse con Ignacio de Cepeda, di cui sono rimaste molte note autobiografiche che tratteremo più avanti. Oltre alla solitudine, soffrì quella che era la marginalità al momento di presentare la sua candidatura alla Reale Accademia Spagnola (1853). Sebbene raccomandata da personalità come il Duca di Rivas le fu negata la candidatura così da provocare rivolte nei mezzi letterari, collera e rabbia nella nostra autrice. Gómez de Avellaneda non fu accettata integralmente, né dalla sua famiglia né dalla società letteraria di carattere maschile, dal momento che non vedevano appropriato che una donna avesse preoccupazioni e si dedicasse allo studio e alla lettura; era conosciuta nell’ambiente familiare come “la dottoressa”, e per questo ricevette abbondanti critiche durante la sua traiettoria vitale e intellettuale. Nel paragrafo autobiografico incluso nel suo *Epistolario*, scrive che la sua infanzia fu marcata da libri, malinconia e solitudine:

Tuttavia, non sono mai stata felice e sventata come lo sono regolarmente i bambini. Mostrai sin dai miei primi anni interesse per lo studio e una tendenza alla malinconia. Non provavo simpatia per le bambine della mia età; tre soltanto, vicine mie,

figlie di un emigrato di Santo Domingo, meritavano la mia amicizia [...] Le Carmonas (questo era il loro cognome) si conformavano facilmente ai miei gusti e ne facevano parte. I nostri giochi consistevano in rappresentare commedie, creare racconti, rivaleggiando chi li faceva più belli, indovinare sciarade e disegnare competitivamente fiori e passeri. Mai ci immischiavamo nei giochi frenetici delle altre ragazze con cui ci riunivamo (Gómez de Avellaneda, 1914: 43).

Morì a Madrid (1873) allontanata dalla sfera sociale, per non dire esclusa da essa, per la sua condizione di donna e dei suoi interessi vincolati allo studio. Inoltre soffrì di una grave malattia e fu vittima della tristezza e della malinconia.

La letteratura come arma di denuncia

Come donna colta del XIX secolo, Gómez de Avellaneda fu importante per il suo percorso intellettuale e professionale visto che lottava contro dei modelli patriarcali radicati che subordinavano la donna al genere maschile, impossibilitando la sua professionalità di scrittrice e autrice. Non era comune trovare una donna che risaltasse per il suo affanno accademico o che si battesse per l'emancipazione della donna nella società del XIX secolo. La rivendicazione "femminista" che adotta Avellaneda si vincolava, oltre all'accesso alla sfera pubblica, ai diritti e doveri che, come cittadina, le spettavano. Il diritto a essere cittadina e poter scegliere per una istruzione degna sono due dei parametri che si articolano nei discorsi che elabora Gertrudis nel giornale *La Ilustración. Álbum de las damas*¹⁴, precedentemente chiamato

¹⁴ (Titoli da noi tradotti non trovando traduzioni italiane precedenti). *L'illuminismo Album delle dame*

*La Gaceta de las Mujeres*¹⁵, dove, con la pubblicazione del saggio “La capacità delle donne per il governo”, (Gómez de Avellaneda, 1845) elabora un discorso femminista che fu considerato pioniere nella cultura ispanica.

L’istruzione, come abbiamo detto precedentemente, era limitata e censurata per le donne, non era permesso che questa sviluppasse il suo intelletto allo stesso livello dell’uomo, la donna poteva solamente essere educata per formare il suo carattere entro dei parametri morali e socialmente corretti, cioè accettati culturalmente. Queste restrizioni sono quelle vincolate ai compiti domestici e famigliari per svolgere in una maniera approvata ed glorificata il ruolo di sposa compiacente e di madre esemplare all’interno dell’ambito famigliare.

Questo ambiente di sommissione è dove alcune donne del XIX secolo si ribellarono contro la cultura patriarcale opprimente alla quale erano sottomesse, utilizzando come arma la loro scrittura. Così Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado o Emilia Pardo Bazán proponevano di irrompere nel panorama letterario nello stesso modo con cui l’uomo poteva farlo, ossia, lottando per l’uguaglianza di entrambi i generi ed eliminare le frontiere che il canone stabiliva. Tula emerge come scrittrice eccezionale del XIX secolo per la manifestazione di anticonformismo, in relazione con le limitazioni imposte alla donna, e la rivendicazione della libertà femminile.

Dal momento che apparteneva a una famiglia benestante, ebbe un’educazione “elevata” rispetto alle altre donne dell’epoca, ciononostante lei studiò da autodidatta e furono le sue perplessità e passione per il mondo intellettuale ciò che la portarono a trionfare nella sfera colta come donna e a trasformarsi in “la dottoressa”, come alcuni la chiamavano. La nostra autrice rimase in uno stato di costante lotta contra la società, contro il suo ambiente famigliare e contro se stessa, come si osserva nell’epistolario amoroso diretto a Ignacio de

15 *La Gazzetta della Donne*

Capeda, dal momento che si sentiva indifesa in una società che la condannava per ambire alle preoccupazioni intellettuali e per voler integrarsi nel mondo letterario dominato dal genere maschile. In alcune occasioni arrivò a invidiare il carattere di sommissione, che tanto criticava, di quelle donne considerate “assennate” che non erano rifiutate né oppresse socialmente, così come a lei succedeva. Ma presto, si distanzierà da questo modello assegnato a priori:

Non ho detto io stessa che non troverà in me una di quelle donne che io ammiro senza comprenderle di quelle che sono così ragionevoli, così assennate, così superiori alle debolezze e ai capricci del cuore, che non provano gelosia, né sognano cose che causino loro una viva impressione e che non possono star zitte? Io l’ho detto a Lei, che sono come Dio mi ha fatto e non come io vorrei essere, e non è colpa mia, se Lei non mi trova così sublime come si è immaginato, perché ha desiderato immaginarselo. Il mio talento! (Gómez de Avellaneda, 1914: 127).

L’abbandono e il rifiuto erano sentimenti comuni tra quelle donne che manifestavano, attraverso la propria scrittura, lo scontento e la protesta contro una società misogina che le sottovalutava. Quindi, questo gruppo femminile formava ciò che Susan Kirkpatrick (1991) denominò “fratellanza lirica”: per esprimere il sostegno tra le donne scrittrici affinché lottassero contro l’atteggiamento ostile e dominante nel programma letterario. Tula era cosciente del fatto che non supponeva né pensava come il resto della comunità femminile dell’epoca, sapeva che il suo modo di operare e di pensare la differenziava da una sfera in cui non si identificava. Quando nel 1841 pubblicò nella repubblica delle arti le sue *Poesias y Sab*¹⁶, il suo

16 *Poesie e Sab. Sab è il nome del protagonista del romanzo*

primo romanzo, era cosciente di immergersi in un territorio ostile riguardo all'incorporazione della donna come soggetto intellettuale e colto. L'autrice reclama il diritto di riconoscimento come soggetto individuale della sua scrittura che irrompe nel discorso patriarcale che domina la sfera letteraria. Come quelle scrittrici del XIX secolo immerse in questo programma, soffrì un'angoscia provocata dal diritto e dal riconoscimento d'autore, un terrore che si manifestava dopo l'intento di individuarsi all'interno di uno spazio prevalentemente maschile e patriarcale.

Nel momento in cui Gómez de Avellaneda irrompe nel panorama letterario, lo fa in qualità di "poeta" e non di "poetessa", come doveva essere trattandosi di una donna, allo stesso modo si parla dell'autrice in qualità di "soggetto scrittore" e non di "soggetto scrittrice". Già i suoi contemporanei, come per esempio Antonio F. de los Ríos (1846), ritenevano che la scrittrice utilizzasse un tono elevato, dei concetti audaci e accenti coraggiosi che non erano quelli caratteristici della scrittura della donna, ossia del "gentil sesso". Gertrudis Gómez de Avellaneda, allo stesso modo di Emilia Pardo Bazán, non combacia ai precetti e modelli di scrittura femminile, bensì desidera integrarsi in una concezione più ampia, come si esprimeva la scrittura maschile. Le prime incursioni della Pellegrina sono scritti privati, come epistole o diari intimi, nei quali vediamo l'aspetto più personale e veritiero, il suo stesso stile, la coscienza feroce, la purezza letteraria e la trasparenza per quanto riguarda la sincerità e la trasmissione di idee. Il migliore esempio di ciò è la pubblicazione nel 1907 della *Autobiografía y cartas (hasta ahora inéditas) de la illustre poesia Gertrudis Gómez de Avellaneda*¹⁷, dove si raccolgono le lettere che la poetessa inviava a Ignacio de Cepeda durante, approssimativamente, quindici anni e nelle quali manifestava calorosamente il suo amore non corrisposto dal destinatario. Internamente Tula cercava, attraverso la sua voce letteraria, di fare allusione alla differenziazione e sommissione del "gentil

17 *Autobiografía e lettere (finora inedite) dell'illustre poetessa Gertrudis Gómez de Avellaneda*

sesto" rispetto quello maschile, presentando la problematica principale che le avrebbe permesso l'elaborazione di una soggettività propria. In opinione di Kirkpatrick (1991: 166):

I testi stessi sono testimoni della sua lotta contro le limitazioni che si impongono all'identità femminile nelle differenti strategie che utilizza per presentare l'io poetico, marcandolo come femminile e assumendo l'autorità dell'esperienza e la percezione del poeta.

Questa denuncia dei desideri femminili sminuiti da parte della collettività maschile è profondamente sviluppata all'interno della sua scrittura lirica, nell'epistolario amoroso e nella sua narrativa. Secondo Kirkpatrick (1991: 165), la poesia rappresenta un territorio di ribellione, libertà:

All'interno del genere della poesia lirica, Avellaneda non poteva discutere le conseguenze sociali e storiche delle norme della femminilità, come aveva detto nelle sue novelle. Perciò l'impatto dei modelli dominanti dell'identità femminile è meno evidente e meno esplicito nella sua voce di poeta. Tuttavia, l'analisi della sua voce poetica dimostra che il sesso fu un elemento fondamentale nella sua elaborazione di una soggettività lirica.

Attraverso la sua narrativa, Gómez de Avellaneda creò un soggetto capace di denunciare la situazione critica della donna nel mondo letterario in modo più esplicito e diretto, nel quale può questionare norme sociali e culturali che riguardano la donna. un esempio in cui si riflesse questa proposta è la novella *Sab* (1841), dove l'autrice denunciò la marginalità dello schiavo da differenti punti di vista: una prospettiva legata alla difesa

dell'uguaglianza della donna e un'altra di tipo amorosa:

La novella narra dell'amore non corrisposto di uno schiavo mulatto verso una ragazza di razza bianca. Il mulatto Sab è uno schiavo della famiglia Bellavista e compagno di giochi d'infanzia della bella Carlota, di cui si innamorerà più tardi. Carlota è innamorata di Enrique Otway, avaro e interessato a lei per la sua fortuna. La famiglia soffre una perdita economica e Sab le consegna tutto il denaro che aveva ottenuto con un premio della lotteria affinché il matrimonio tra Carlota e Enrique si effettuasse, sacrificando così il suo amore. Per consegnare tale denaro ha dovuto cavalcare a gran velocità e trovare Enrique. A causa del deterioramento interno che soffre, dovuto alla sua passione e dalla fatica, Sab muore e lascia una lettera a Teresa (adottata dalla famiglia Bellavista) diretta a Carlotta, nella quale le esplicita il suo amore. Si tratta del manifesto della passione amorosa di Sab verso Carlota, che alla fine ci rivela tutte le ingiustizie che lui soffrì sotto una società ignorante e immatura.

La letteratura, in questo caso la narrativa, è usata dall'autrice come arma di denuncia. L'autrice utilizza il personaggio di Sab come individuo discriminato per la sua razza, che potrebbe identificarsi con la collettività femminile per il suo stato di inferiorità confronto al genere maschile. La scrittura, intesa come uno spazio in bianco libero da qualsiasi critica, permette che Gómez de Avellaneda ipotizzi un discorso nel quale manifestare l'oppressione sociale e il desiderio di emancipazione della donna. Gertrudis, come abbiamo menzionato, attraverso i suoi personaggi in novelle come *Sab*, che prendiamo come riferimento, esporrà la sua protesta come donna discriminata. *Sab*, come argomenta l'autrice Brígida Pastor (202: 88), ha come

finalità quanto segue:

Questo studio pretende dimostrare che il proposito principale di Avellaneda non fu quello di narrare una storia d'amore più o meno conflittuale, né quello di presentare una denuncia premeditata contro la schiavitù, bensì quello di affermare la sua ideologia femminista, stabilendo il parallelismo tra la situazione di schiavitù della razza nera e lo stato di relegazione della donna bianca all'interno della società borghese.

Nella sua scrittura Avellaneda non pretende che il pubblico dei lettori conosca la storia d'amore o dei conflitti banali che si narrano, bensì che prenda coscienza del discorso e della voce femminile creata intorno ad esso. In questo modo, Gómez de Avellaneda non pretende che *Sab* si capisca, unicamente, come un romanzo che denuncia la schiavitù o che racconta la storia d'amore come mero intrattenimento, bensì che sia anche visualizzata l'elaborazione di un discorso emancipatore di beneficio per la donna. Gómez de Avellaneda vuole evidenziare la problematica della donna e, quindi, in *Sab* affronta il conflitto della schiavitù, stabilendo in questo modo similitudini tra entrambi i conflitti e istituendoli come stato di eccezione all'interno di una società, come indica Brígida Pastor (2002: 91)

Sab costituisce un discorso di emarginazione ibrida che vincola la posizione e la condizione sociale della donna con la rappresentazione del "Altro", in questo caso lo schiavo. La somiglianza che Avellaneda chiaramente crea tra gli schiavi e le

donne è tradotta eloquentemente nella costruzione del protagonista mulatto-schiavo in *Sab*.

Fondamentalmente, la scrittura di Gómez de Avellaneda non solo fu un'arma per denunciare le ingiustizie che fronteggiava, ma anche gli scritti, a loro volta, si trasformarono in "piccole rivoluzioni" che rivelavano la sua autenticità e forza che la trasformavano nella donna inarrestabile che era. Il carattere forte e ostinato che possedeva Avellaneda fece sì che numerosi critici maschili la concepissero come una scrittrice più vicina al genere maschile che femminile, sia per il contenuto degli scritti sia per la loro forma; è per quello che troviamo enunciati come "É molto uomo questa donna!", di Bretón de los Herreros o: "La Gertrudis Avellaneda, anima virile messa da Dio in corpo femminile" pronunciato da José Zorrilla.

Le tecniche narrative e letterarie che utilizza nella sua scrittura servivano, oltre a manifestare i suoi ideali e il pensiero critico che la caratterizzava, a conseguire che la donna fosse inclusa e valorizzata in un circolo tanto ermetico com'era considerato il canone, in tale momento, come modello. Per esempio la novella *Sab*, dove utilizza l'idea della schiavitù, vale a dire la subordinazione e discriminazione che soffre il protagonista per la sua pelle scura e la giustapposizione con l'idea di esclusione alla quale è soggetta la donna nel corso della Storia.

Riferimenti bibliografici

Bravo-Villasante, Carmen, *Una vida romántica. La Avellaneda*, Barcelona, Edhasa, 1967. Bravo-Villasante, Carmen, "La Avellaneda: una mujer en sus cartas y poesía", en Bravo-Villasante, Carmen, Escarpanter, José A., y Baquero, Gastón (eds.), *Gertrudis Gómez de Avellaneda*,

- Madrid, Fundación Universitaria Española, 1974, pp. 3-26.
- Cruz de Fuentes, Lorenzo (ed.), *Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Madrid, Imprenta Helenica, Edición BNE, 1914.
- Delgado, Luisa-Elena: "Gertrudis Gómez de Avellaneda: escritura, feminidad y reconocimiento", en *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Fernández, Pura, y Ortega, Marie-Linda (eds.), Madrid, CSIC, 2008, pp. 201-220.
- Fuentes Gutiérrez, Dolores, "Las mujeres y las cartas: otra manera de novelar el yo. Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carmen Riera (Cuestión de amor propio)" en *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Villalba Álvarez, Marina (coord.), Murcia, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 339-360.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis, "Capacidad de las mujeres para el gobierno" en *La Ilustración. Álbum de las Damas*, 2-IX-1845, pp. 3-5.
- Horcas Villarreal, José Mario, *Las epístolas femeninas en la literatura*, Andalucía, Fundación Universitaria Andaluza Inca Garcilaso para la Biblioteca Virtual [eumed.net](http://www.eumed.net), [online]: <<http://www.eumed.net/libros-gratis/ciencia/2013/20/20.pdf>> 2013.
- Izquierdo, María Jesús, *El malestar en la desigualdad*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.
- Kirkpatrick, Susan, *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, Ediciones Cátedra, 1989
- Kirkpatrick, Susan, *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1992.
- Zavala, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura*

española, España, Università di Porto Rico, 2000.

Martí, José, "Luisa Pérez", en Martí, José, *Obras completas*, La Habana Trópico, Ed. Gonzalo de Queseda, vol. 13, 1936-1953, pp. 96-99.

Pastor, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, Murcia, Cuadernos de America sin nombre, 2002.

L'(auto) rappresentazione femminile nel primo fumetto femminista spagnolo: Nuria Pompeia e le sue vignette

*Núria Lorente Queralt
Universidad de Valencia*

Introduzione

Oggi nessuno dubita dell'alto potere di attrazione che i fumetti hanno generato e generano o della capacità, da quando si sono manifestati nel diciannovesimo secolo, di intrattenere i loro lettori. Tuttavia, non tutto ciò che è attrattivo è ingenuo né tutti gli intrattenimenti sono rassicuranti.

Come mezzo narrativo di comunicazione orale il fumetto costituisce un'unità sintetica interessante, dal momento che coniuga entrambi i codici, quello scritto e quello visivo. Basti pensare che il fumetto attraverso la messa in scena di tutte le possibilità, che sono uniche per questa arte, posseda un potenziale, in un certo senso, ancora oggi, inimmaginabile: contrapposizione tra il testo e immagini, ripetizione di motivi, riferimenti intertestuali e intrecci di significati, simmetrie testuali e/o pittoriche, manipolazione di paratesti e animazioni (che in larga misura differiscono da quelle letterarie), ecc. Insomma, stavo dicendo che nel fumetto, attraverso tutte queste risorse, si sfrutta appieno la relazione tra testo e immagine (e la natura iconica di questa) in modo da raggiungere nelle sue pagine, livelli di significato senza precedenti che rimangono ancora oggi sottovalutati. È interessante che nonostante il fumetto sia indiscutibilmente un prodotto complessivo di un'eccellente

elaborazione che presenta una combinazione artistica molto interessante, molti continuano a condannarlo dal momento che non possiede una tradizione accademica, bensì popolare/*sottoculturale*. Non è mia intenzione esprimermi, in modo demagogico, in difesa del genere in questione, ma piuttosto vorrei dimostrare l'esistenza di una comicità di qualità che si sforza di sovvertire, non dall'esterno attraverso saggi, romanzi o articoli, ma dall'interno del genere stesso, l'idea ridicola, di intrattenimento e riduttiva con cui ancora oggi è catalogato: in modo insufficiente. Effettivamente, è lunghissimo il cammino che il fumetto ha percorso nel sontuoso sentiero della critica letteraria e quello che gli rimane ancora da percorrere per acquisire il riconoscimento che si merita un genere capace di proiettare, nella sua dimensione narrativa e illustrativa, racconti carichi di critica e ideologia.

Tuttavia bisogna aver chiaro che se è difficile che l'Accademia valorizzi positivamente il genere affinché diventi un mezzo di comunicazione popolare, ancora più difficile è che questo acquisisca la dignità concessa dalla critica quando sono le autrici coloro che lo utilizzano come piattaforma di denuncia. È da questo punto che mi interessa iniziare, dal momento che, sebbene meno conosciuto e scarsamente valorizzato, esiste un fumetto femminista in Spagna di notevole qualità. In questo con un umorismo efficace e intelligente, si denuncia come la storia della donna, da tempi immemorabili, abbia lottato controcorrente per costruirsi e realizzarsi pienamente nel corso di una lunga carriera irta di ostacoli che la rendevano impossibile. È a partire dagli anni '70 del XX secolo, come vedremo, quando germoglia un fumetto alternativo scritto da donne nel quale si riflettono le questioni che hanno segnato la collettività femminile, ma riscritti dalla loro penna. L'importante non è soltanto che queste si lancino nel mercato editoriale o che, come vedremo, lo facciano in un contesto come quello testimoniato, bensì che questi nuovi avvicini alla voce femminile ci mettano di fronte a uno

scenario culturale eterogeneo di figure e controfigure nuove. E, ancor più importante, dando visibilità a questi nuovi tipi di donna, riescono a smantellare con successo, in maniera pubblica, la rappresentazione tradizionale polarizzata con la quale veniva raffigurata ed a inaugurare l'(auto)rappresentazione dell'editoria femminile. In questo modo, riescono a spezzare il cliché omogeneo che era stato attribuito alla configurazione della donna, aprendo le porte ad aggettivazioni e modelli atipici di rappresentazione femminile.

Come pioniera, Nuria Pompeia è in prima fila, da questo deriva il suo protagonismo indiscutibile in questo breve studio, dato che già in piena Transizione l'autrice catalana scriveva e disegnava vignette nelle quali la donna, a differenza dei fumetti del franchismo, non era più un angelo, pura, santa, madre, schiava e domestica come richiedeva la Sezione Femminile della Falange, né aspettava paziente, sommessa e attenta, l'arrivo dell'eroe protagonista dei fumetti del passato. Al contrario si alzava "come agente e soggetto attivo e non come mero oggetto da comparsa" (Ayuso, 1998:52). Così Nuria Pompeia riuscì a trasformarsi nella pioniera militante di un femminismo rivendicativo, rendendo visibile, attraverso la sua produzione artistica, l'(auto)rappresentazione femminile che non aveva avuto, fino a quel momento, spazio nell'arcaico monologo maschile.

Mi offro quindi in questa breve dissertazione, di recuperare il lavoro di questa autrice, ingiustamente poco rivendicata, che riuscì, attraverso la sfera dell'umorismo grafico, delineare la liberazione della donna in un contesto assolutamente avverso: gli anni 70 in Spagna. La sua importantissima impronta grafica e letteraria non solo significò la colonizzazione, lenta, ma esistente di uno spazio di espressione e reclamo impensabile nell'arte precedente alla Transizione, ma anche quella della conquista di una coscienza intellettuale e politica che ha determinato la realtà della lotta femminista fino a oggi contro i meccanismi che

convertono la donna in un essere infantile, passivo, dipendente, domestico, materiale e conformista.

Il fumetto durante il franchismo: *docere, delectare e movere*

Il fumetto, così come lo conosciamo oggi, nasce negli Stati Uniti durante l'auge della industria giornalistica alla fine del XIX secolo e rappresenta in sequenza "fasi di un racconto in azione nelle quali, mediante la satira e l'ironia, si dà forma e narrazione a immagini che integrano, nella maggioranza dei casi, critica politica e/o sociale" (Gubern, 1798). Portare a termine uno studio panoramico della storia del fumetto e la sua ricezione da parte della critica comporterebbe una lunga analisi che non concerne in questo breve studio, bensì il contrario. Quindi, sebbene partendo dalla definizione del fumetto, ricorrere costantemente a riesaminarla e alludere al panorama internazionale in certi casi non costituirà il centro della questione di questo secondo capitolo, bensì lo sarà il tipo di fumetto diffusosi durante il franchismo. Il suo studio non solo suppone rivelare il testimone di un'epoca, ma anche analizzare in che modo il fumetto femminista di Nuria Pompeia, sorto durante la Transizione suppone una trasgressione all'immaginario che la tradizione continuava a imporre in Spagna.

Contestualizziamo. Otto anni dopo la fine della Guerra Civile, la dittatura militare si rafforza, condotta dai vincitori, attraverso la repressione politica ed economica della fazione dei vinti. L'autarchia, la carenza di risorse e la sconfitta dell'Asse durante la Seconda Guerra Mondiale fan sì che la Spagna subisca un isolamento internazionale e, quindi, che i primi anni del franchismo siano marcati dalla carestia, arretratezza e dalle nefaste condizioni di vita dei suoi abitanti. A partire dagli anni '50, assiste a una lenta, ma efficace apertura dell'economia

nazionale che rende possibile la creazione di un'ambiente di sviluppo sconosciuto fino ad allora nel regime franchista. Con questo miglioramento delle condizioni di vita si consolida una classe media, inesistente fino a quel momento nel paese, con la quale arrivano nuove idee e correnti dall'estero che oltrepassano le frontiere spagnole precedenti. Il paese migliora, anche se non è così per le sue libertà politiche e sociali, cosicché forti movimenti di opposizione emergono per protestare contro l'arcaico e vetusto dittatore.

Nel piano culturale, gli artisti e intellettuali non rimangono a lungo al margine degli avvenimenti che li circondano, bensì il contrario e, in molti casi, svolgono una lettura storica che traduce, attraverso immagini religiose, simboli e associazioni mitologiche, la paura e il dolore sofferto. Ciononostante, anche se qui non ci riguarda, bisogna ricordare che ci fu un'importante e numerosa produzione artistica e culturale nella fazione dei vincitori che difese un'estetica coerente all'ideologia nazional-cattolica e all'epica trionfalistica che sbandierava la Falange.

Circoscritto il contesto, non è difficile capire perché possa essere interessante utilizzare il fumetto come punto di partenza del lavoro, studiarlo dal punto di vista sociologico e analizzare, con particolare attenzione, i ruoli sociali e gli stereotipi di genere che in esso si riflettono durante questa epoca. Ricordiamo che il fumetto, essendo un prodotto culturale che non richiede necessariamente i requisiti del canone letterario e delle revisioni della critica, ha una maggiore libertà nel momento della pubblicazione. Perciò, basato su una meccanica di persuasione occulta, riflette nelle sue immagini stampate "l'implicita pedagogia di un sistema e funziona come rafforzamento dell'occulto dei miti e dei valori vigenti" (Eco, 1973). A ciò aggiungiamo un'altra delle caratteristiche intrinseche che lo rendono singolare ossia che, oltre a disporre di un proprio codice, deve essere un prodotto di diffusione di massa. Con quanto detto finora risulta ben chiara la forte influenza che possono avere

le vignette durante il periodo storico del franchismo, poiché sono un'opportunità di verbalizzare, al di là della sua tonalità scherzosa, le idee prevalenti del regime.

Dando un'occhiata veloce ai fumetti principali dei primi anni della dittatura si può osservare, riesaminando le loro vignette, l'universo propagandistico, epico, e di portata mitica che sbandierava la Falange e l'onnipresenza di un'ideologia nazional-cattolica che polarizzava i progetti educativi. È il caso di molti dei fumetti diretti al settore maschile come *Flechas y Pelayos*¹⁸(1938) che esaltava i valori patriottici e ricreava le epoche gloriose dell'impero spagnolo, *El guerrero del antifaz*¹⁹ (1943), con avventure ambientate durante la Reconquista spagnola o *El Capitán Trueno*²⁰ (1956), difensore della giustizia e liberatore degli oppressi. Questi fumetti corroboravano il loro successo con una configurazione grafica che traduceva il benessere e la felicità che pubblicizzava la Falange e che il regime offriva ai suoi bambini, perciò venivano disegnati allegri, entusiasti, con volti soddisfatti e gesti esemplari. La tematica, ovviamente, straordinaria, le prodezze chimeriche o reali, ma comunque capaci di tradurre un messaggio bellico e violento, affermato da un vocabolario glorioso, in leggendario ed eroico.

Quelli diretti alle bambine, tanto i fumetti quanto le riviste; *Mis chicas*²¹ (1941), *Azucena* (1946), *Florita* (1949), *Siss* (1858) o *Claro de Luna* (1959), tuttavia, integravano la pressione educativa affinché si facesse della donna spagnola un essere misericordioso, docile e altruista il cui principale, unico e sacro destino era la famiglia e il matrimonio. Molto più aneddotici e semplicistici, questi fumetti sviluppavano le loro pagine in ambienti domestici, così puliti e belli come un prolungamento dei corpi delle protagoniste. Perfette e modeste, loro sintetizzavano la loro attività esalando

18 I titoli di questi fumetti sono da stati da noi tradotti *Frece e Pelayos*

19 *Il guerriero della maschera*

20 *Il Capitano Tuono*

21 *Le mie ragazze; Giglio; Fiorellino; Siss; Chiaro di Luna*

sospiri di contraddizione per i don giovanni e la loro funzione nelle letture di Fray Luís e Santa Teresa, e la perfetta attenzione ai bambini e alla casa. Quasi sempre come accompagnatrici del protagonista potevano scegliere di essere le fidanzate, amiche o amanti, ma in qualsiasi caso erano obbligate a essere oggetti di desiderio alla loro disposizione, e rare volte protagoniste intelligenti, padrone della propria vita e del proprio futuro.

Pensiamo dopo questo breve ripasso delle *top ten* per vendita a come il fumetto rifletta in che modo l'attività della donna oltre la sfera domestica, durante quegli anni del dopoguerra, fosse un'eccezione e, rare volte, dignitosa. La legislazione lavorativa imposta dall'ideologia del regime si sposava perfettamente con uno stato assolutamente patriarcale e autoritario attento a far della retorica di idealizzazione della laboriosità e dell'esaltazione della maternità un discorso ufficiale unico per l'educazione femminile. In questo modo, il peso delle circostanze rendeva ancora più difficile la possibilità che la donna potesse realizzarsi individualmente all'interno di un ambiente politico e sociale reticente all'idea che potesse farlo. Questo sì, bisogna andare più in là e osservare che se, effettivamente, le condizioni estreme del dopoguerra obbligarono la donna a sovvenire alle sue necessità, la incitarono anche a intervenire nella storia sentendo sempre più il bisogno di esprimersi.

Ciononostante, il potenziale del fumetto come fonte di informazione culturale, linguistica e storica ci permette di osservare come, man mano che avanziamo nel tempo, il franchismo si vede vinto dall'apertura del paese alle correnti esterne. Inoltre la sfera nella quale si muovono i diritti della donna va ampliandosi e lo spazio di rappresentazione di questa nell'arte cambierà con essi. Parlare di donne, fumetti e femminismo durante la Transizione, non solo obbliga a portare a termine una sintetica revisione storica del periodo anteriore, ma anche ad analizzare in che modo, quando e perché la donna rompe per la prima volta le barriere politiche e sociali che la dittatura le

aveva imposto nel momento di (auto)rappresentarsi in differenti prodotti culturali che combattono ruoli e distruggono le classi di stereotipi.

Volgendo lo sguardo indietro, come stavamo dicendo, il modello di donna stabilito dal regime militare, a partire della fine della guerra, non solo significò un ritorno al passato, ma anche un passo indietro per quanto riguarda l'ideale della donna che la Repubblica aveva perseguito. Di fronte alla dimensione sociale e politica che raggiunse la donna durante la Repubblica, il franchismo instaurò un modello di società organica con una politica di genere regolata dalla negazione dell'autonomia individuale e dall'imposizione della subordinazione sociale. Si dovrà aspettare gli anni 60, quando prenderà vita il movimento femminista in diversi paesi europei, per iniziare ad avvertire alcuni indizi di cambiamento. Gli anni 60 sono quindi, gli anni della domanda per i diritti, ma a differenza della tendenza rivendicativa delle prime suffragette, ora comincia a emergere un nuovo femminismo che, davanti alla smobilitazione sofferta a causa delle due guerre mondiali, instaura la necessità di riorganizzarsi come movimento più sociale che politico. Tuttavia, si pensi che a differenza dei paesi come Francia, Germania, Italia o Stati Uniti, che vivevano scenari politici democratici, in Spagna dominava ancora la dittatura. D'altro canto, nonostante questo modello conservatore di socializzazione della donna continuerà ad essere vigente, inizierà a traballare per rischi non strettamente politici. La nuova moda proveniente dall'estero, l'irrigidimento dei modelli ufficiali e il confronto con altri modelli di condotta che mostravano un chiaro rifiuto al duro corsetto della Sezione Femminile, lasceranno allo scoperto l'incapacità del regime di adattarsi ai nuovi progressi. In questo modo, poco a poco comincia a risultare lampante la dissociazione tra la pratica e l'atteggiamento che manifestato dalle donne e le pressioni morali.

La Spagna inizia a essere quindi, un paese con dei

cambiamenti socioeconomici e culturali che lo trasformano in uno stato moderno, ma politicamente arretrato. La liberazione delle tradizioni e il riformismo atteso durante tutto l'ultimo decennio franchista avranno attuazione con la morte del dittatore nel 1975. Libero dal giogo franchista, con il re e la costituzione certificata comincia l'evoluzione democratica del paese. Non mi interessa tanto far eco del decantato discorso della Transizione, marcato dal patto di silenzio che sollecitava i cittadini a dimenticare il passato per il timore che la paura potesse risvegliare i fantasmi della guerra e riaprire la vecchie ferite ancora visibili. Piuttosto considero più interessante, per il lavoro a cui stiamo dando forma, analizzare come dal mondo dei fumetti si colga questo strappo dal continuum storico e, da una parte, cominciano a entrare in gioco una serie di discorsi che mettono in dubbio i postulati politici e le posizioni ideologiche che avevano marcato le epoche precedenti e, dall'altra parte, si apre uno spazio per lavorare, attraverso le vignette, un campo che fino ad allora sommerso all'omogenizzazione e al riduzionismo: quello dei ruoli assegnati alla donna.

La donna che disegnò la Transizione: Nuria Pompeia

Dall'educazione, passando alla famiglia, all'arte o alla cultura, la Spagna inizia ad avere un aspetto differente. Si creano nuovi nuclei di convivenza di tutti i tipi, si aprono nuove prospettive di libertà religiosa, si mescolano ideologie e i partiti si rifondano sopra nuove basi. Il disorientamento e il cambiamento costante che sperimenta questa epoca convulsa fan sì che l'arte si trasformi nel surrettizio di domande nuove e reclami necessari. Precisamente per questo furono gli artisti coloro che iniziarono a sollevare problematiche sull'apparente racconto senza incrinature che gli agenti della

transizione popolarizzarono, lasciando allo scoperto le loro contraddizioni e incoerenze. Nell'universo delle vignette, il periodo della transizione comporterà la pubblicazione di fumetti critici orientati al pubblico adulto. Irrompe la rivista *El Víbora*²², nel 1979 come una rivista per adulti caratterizzata dal fatto che andava ad attecchire i tabù sociali e morali di tempi precedenti. *Cuadernos de diálogos*²³ diventa nei primi anni 70 il riferimento della cultura progressista. *El Jueves*²⁴ nasce nel 1977, caratterizzata dal duo umore satirico e politico popolare. Alla fine degli anni settanta si consolida il fumetto sociale e realista avente come massimo rappresentante Carlos Jimenéz con *Paracuellos*²⁵. L'effervescenza culturale che impregna la Spagna lungo i decenni di cambiamento si riflette in alcuni dei fumetti più richiesti del momento, come *Peter Pank*²⁶ (1984) o *La Luna de Madrid* con la Movida madrileña nel 1982 metteranno in primo piano l'utilità del fumetto come mezzo di denuncia critica, non solo del passato, ma anche del presente. sempre in chiave di umore e creatività.

Ad ogni modo oltre al fumetto che trionfò durante il franchismo "che si mascherava da lettura infantile e saturava il mercato dell'intrattenimento con umore multidimensionale e beffe subalterne" (Merino, 2003:145), oltre al fumetto d'apertura che ebbe il suo culmine una volta che la dittatura è giunta a scadenza "facendo vanto dell'apertura e della frenesia che bramava la Spagna" (Díez Balda, 2005:15), o oltre a questi ultimi esempi di fumetti stimolanti che analizzano criticamente il passato e il presente, mi interessa sottolineare che comincia anche a trionfare un fumetto autobiografico nel quale risalta, senza alcun dubbio, l'impronta di donne-autrici. Risulta interessante osservare in questa epoca di cambiamenti, come

22 *La Víbora*

23 *Quaderni di dialogo*

24 *Il Giovedì*

25 *Paracolli*

26 *Peter Pank; La Luna di Madrid*

sorge questo tipo di fumetto alternativo di qualità che, non solo denuncia efficacemente e in modo originale le controversie sociali che avvenivano, ma che lo fa anche da una prospettiva di genere, approccio che lo converte in un'iniziativa innovativa e interessante da essere analizzata.

Come sappiamo, e tornando alla digressione precedente, una delle grandi trasformazioni che deve citarsi in seno del XX secolo è l'enorme cambiamento sperimentato dalla donna nella realtà sociale. La gestazione durante il tardo-franchismo del movimento femminile e della sua urgenza durante gli anni della Transizione, così come la sua diversità e popolarità organizzativa, la sua estensione e presenza in tutta la geografia del paese e la sua ampia agenda rivendicativa, ci fanno rendere conto di un importante momento storico, ma anche culturale. Infatti, nel caso del fumetto, è il momento nel quale l'io artistico femminile inizia a librarsi dall'immaginario tradizionale, che la traiettoria storica, politica, sociale e letteraria assegnava alla donna. Con ciò, la donna inizia a erigersi come soggetto attivo nell'esercizio di configurare la sua stessa immagine artistica. Se fino allora, con onorevoli eccezioni, il profilo femminile nel fumetto era stato esaminato come qualcosa di uniforme e omogeneo, con l'inaugurazione di questa nuova prospettiva la donna comincia a proiettare un'immagine diversificata e complessa di se stessa, come già irradiava, da tempi immemori, la rappresentazione del mondo maschile.

Senza dubbio, mi interessa ribadire, sebbene in forma sintetica e laconica, questo itinerario di assenze e carenze che il fumetto ha sofferto in Spagna, ma anche, quelle che la voce femminile ha sopportato fino al XX secolo inoltrato, in quanto senza il suo riconoscimento non si può capire l'importanza che possiede il diritto di parola che avvia Nuria Pompeia, sulla quale si incentra questa breve analisi. Lei, nel suo assalto all'espressione pubblica, sarà protagonista di un atto rivoluzionario, nel momento in cui mette in rilievo la necessità, mediante la parola

e il disegno, di mostrare un atteggiamento di critica verso tutte quelle strutture sociali che avevano caratterizzato, da più di seimila anni, la funzione della donna nel mondo. Pertanto, di fronte a tali fumetti per ragazze che il franchismo popolarizzò negli anni 40, nelle quali “le lettrici come le protagoniste dovevano essere docili, lavoratrici, sottomesse, e caritatevoli” (Ramírez, 1996), negli anni 70 esse “creano coscientemente un nuovo genere, rivendicando uno spazio di rappresentazione propria, offrendo nuovi temi e, soprattutto, creando la sua stessa immagine e voce” (Merino, 2001).

L'importanza di Nuria Pompeia (Barcellona, 1931) in tutto questo intreccio è quindi evidente visto che, oltre a disegnatrice, umorista grafica, caricaturista, giornalista e scrittrice, riuscì a diventare, negli anni 70, il precursore di questo nuovo fumetto che stava emergendo con forza in una Spagna avida di umore politico. Fu precisamente lei chi inaugurò un tipo di romanzo grafico che non solo riscriveva la storia della donna, reclamando diritti vietati e condannando atteggiamenti retrogradi, ma che anche, finalmente, faceva sì che questa revisione emergesse proprio dalla matita di una donna. Sposata con Slavador Pániker, scrittore e proprietario dell'editoriale Kairós, dedicò gran parte della sua vita alla professione di madre di famiglia numerosa fino al 1960, quando comincia la sua intraprendenza professionale con il disegno, tracciando vignette con vocazione critica e umoristica. Pubblicò i suoi primi disegni in *Oriflama*²⁷ nel 1960 con una chiara intenzione critica, sia contro la propria classe sociale borghese, che con il patriarcato. Le matite di Pompeia sfuggirono alla censura di quei tempi e realizzarono molte altre collaborazioni in differenti diari e riviste, sia nazionali che straniere come: *Clij*, *Cuadernos de pedagogía*, *Diari de Barcelona*, *Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Sábado Gráfico*, *Por Favor*, *Vindicación Feminista*, *Dúnia*, *El Món*, *L'Hora*, *Oriflama*,

27 *Stendardo*

Emakude, Linus, Charlie Hebdo, Brigitte,²⁸ e altri.

È il momento di delineare una nuova cultura visuale e critica di fronte a un universo artistico controllato maggiormente dagli uomini. Concetti come oppressione, patriarcato, genere, la donna come classe, e altri, iniziano ad affiorare nel suo immaginario artistico come prodotto di una riflessione che, partendo dal marxismo e dalla psicoanalisi, andava a illustrare il problema della donna, dandole una dimensione politica che fino allora non era esistita. Esempio di ciò sono *Maternais* nel 1967, *Fueron felices y comieron perdices* nel 1970 e *La educación de Palmira* nel 1972.²⁹

L'essenziale delle vignette di tutte queste produzioni, rivendicative e riflessive, non riposava nella sua ampiezza, bensì nella sua profondità dato che instaurava un'autentica inversione di valori dominanti rinnegati dai modelli sociali principali fino a quel momento. Ma, forse, la cosa più significativa di questo nuovo fumetto non fu tanto la retorica di denuncia e rivendicazione appresa dai discorsi che le femministe sbandieravano dai pulpiti, bensì la capacità di mostrare la ripercussione che ebbe nelle vite di molte donne questa dichiarazione. Così Pompeia seppe trasferire le inquietudini storiche e sociali che le donne stavano sperimentando sul piano personale, quotidianamente, incidendo in questo modo sull'ambiente più prossimo e intimo.

Tale modo di capire che la lotta per la liberazione della donna stava per cambiare da quel momento i propri stili di vita e per aiutare a cambiarli ad altre donne fece sì che le sue vignette verbalizzassero la realtà del ambito quotidiano da una prospettiva intima e realista. Forse per tutto ciò, *Mujercitas*, pubblicato nel 1975 divenne la migliore sintesi di tutti gli assi tematici che davano senso alla sua opera. Nel prologo dell'opera, Pompeia avvisa che "è un'opera grafica, frettolosa a modo di

28 Clij, *Quaderni di pedagogia, Diari di Barcellona, Trionfo, Quaderni per il dialogo, Sabato Grafico, Per Favore, Rivendicazione Femminista, Dúnia, El Món, L'Or, Stendardo, Emakude, Linus, Charlie Hebdo, Brigitte*

29 *Maternais; Vissero felici e contenti; L'educazione di Palmira*

opuscolo nella forma, che vuole riflettere una serie di situazioni della condizione della donna, accettate, ammesse e assunte come normali dalla società patriarcale in cui ci è toccato vivere” (1975).

In questo modo, il suo lavoro porta a termine un intero percorso tra i ruoli che vengono assegnati alla donna nell’arco della sua vita. L’imposizione di un’educazione, lavoro, matrimonio, maternità, assenza di sessualità e silenzio. È interessante analizzare come la matita di Pompeia fa dialogare a due voci narrative distinte: una voce del passato che rappresenta il dover essere istituzionale e l’altra che include l’essere individuale della donna della Transizione.

Così facendo, si consegue una costante tensione nel racconto tra entrambi le voci che si screditano continuamente e concludono per risolversi come qualcosa di minaccioso per la donna:





Questo dialogo che contrapponeva da una parte la morale borghese, il pragmatismo utilitarista, la misoginia imperante e l'educazione scadente, e dall'altra la rivendicazione di nuovi diritti utili nei nuovi tempi, si sviluppava nelle vignette di Pompeia nella forma di riflessioni, riguardo al matrimonio:³⁰

30 “...una sposa brava e premurosa...”



Riguardo la maternità:³¹



31 "mamma!... mamma..!"
"...La santa madre chiesa tranquillizzata, e la donna glorificata: di madre ce n'è solo una..."

Riguardo i lavori di casa:



Riguardo l'istruzione:^{32 33}

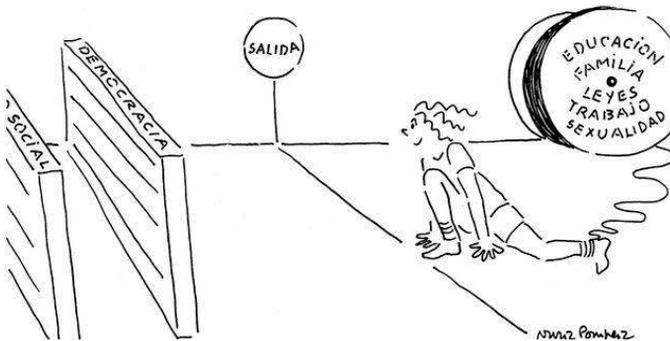


32 "I bambini sono a letto. La cena è pronta. I vestiti puliti e stirati. I conti aggiornati. Pierino ha preso brutti voti: sono andata a parlare col maestro. Purita ha rimesso il pranzo: l'ho portata dal dottore. Sono andata a trovare tua madre..."
"Per favore... ho passato una giornata in ufficio..."

33 LA CACCIÀ (O PESCA DEL MARITO)

In questo modo, con tutte queste riflessioni riusciva a profilare, partendo dalle immagini, l'autentico soggetto sociale protagonista della sua opera: la donna moderna.

34, 35, 36

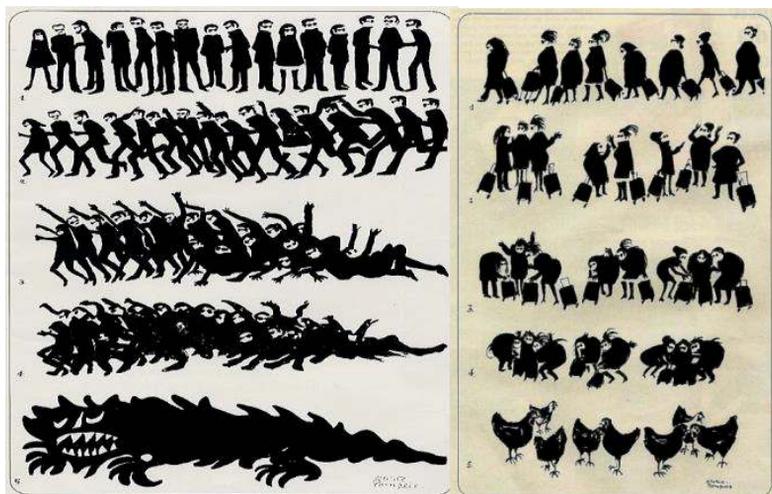


34 "nel nostro istituto le ragazze devono portare l'uniforme.. sorrida sempre, usi il deodorante, il suo aspetto deve essere sempre impeccabile, e... perché non si opera il naso?"

35 "... riceve una formazione culturale e tecnica inferiore a quella dell'uomo, perché, prima di tutto "si terranno conto dei suoi comportamenti estetici e il suo ruolo futuro nella famiglia e nella società. Si incentiverà la formazione professionale femminile specialmente nei rami di amministrazione e dell'industria che meglio si confanno alla sua psicologia di donna" - dal libro bianco... I lavori ai quali avrà accesso saranno, quindi, sempre "propri della donna."

36 Educazione/famiglia/leggi/lavoro/sexualità - partenza - democrazia...

Tuttavia, nelle vignette di *Mujerecitas*, e nei suoi lavori posteriori non schivò nemmeno l'autocritica al ritrarre delle donne rassegnate che accettavano il ruolo che era loro stato assegnato. Qui la collettività femminile, rappresentata da galline, inquiete, ma sottomesse, si contrappone a quella maschile, feroce, forte e dominatrice.



Così l'autrice spiegava queste metamorfosi con un'opinione concisa "La scelta è molto chiara: ti ribelli o ti rassegni e io ho scelto di rivelarmi" (1975).

In poche parole, le immense possibilità che offre il fumetto permisero a Pompeia di riconciliare storie, discipline e discorsi, in modo che attraverso questa comunione l'autrice riuscì a inaugurare una coscienza critica che esaminava gli argomenti e i miti ereditati sul conto della donna. E fu a partire da questa riscrittura dell'universo femminile il punto dove incentrò la configurazione della vignetta come uno spazio nel

quale disimpegnare la collettività femminile dall'asfissiante condizione di muse e oggetti del desiderio che si trascinava dietro, praticamente, dall'apparizione delle prime vignette. Disegnò, quindi, un nuovo modello di donna divisa da un conflitto interiore chiaro: da una parte le funzioni che culturalmente, ideologicamente e moralmente le venivano assegnate, e dall'altra, la propria soggettività in via di cambiamento. La visione che abbiamo potuto delineare qui è insufficiente e approssimativa, ma riunisce le linee principali dell'universo grafico dell'autrice catalana e dimostrano come, dall'irriverenza all'ironia, la sua vocazione di analista sociale assuma, per la prima volta dal fumetto, la potestà di rendere visibile il malessere e l'ingiustizia sofferti dalle donne, nel momento che dichiara, con ciò, la sua capacità creativa e la sua notevole qualità artistica.

Riferimenti bibliografici

- Abellán, M.L., *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcellona, Península, 1980.
- Acevedo, J., *Para hacer historietas*, Madrid, Popular, 1981.
- Coma, J., *Historia de los cómics*, Barcellona, Toutain, 1984.
- Gubern, R., *Literatura e imagen*, Barcellona, Salvat, 1978.
- _____, *El lenguaje de los cómics*, Barcellona, Península, 1979.
- Eco, U., *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcellona, Lumen, 1973.
- Michel, A., *Fuera de moldes: Hacia una superación del sexismo en los libros infantiles y escolares*, Barcellona, Lasar, 1987.
- Pompeia, N., *Maternasis*, Barcellona, Editorial Kairós, 1967.
- _____, *Y fueron felices comiendo perdices*,

- Barcelona, Editorial Kairós, 1970.
- _____. *La educación de Palmira*, Barcelona, Edicions 62, 1972.
- _____. *Mujercitas*, Barcelona, Editorial Kairós, 1975.
- Ramírez, J.A., *El cómic femenino en España*, Barcelona, Lumen, 1996.
- Ruíz Guerrero, C., *Panorama de escritoras españolas*, Vol. II. Cadice, Universidad, 1996.
- Vázquez de Pragas, S., *Los cómics del franquismo*, Barcelona, Planeta, 1980.

«La sua storia é quella che scrivo e nel mio ventre ha inizio». La libertà femminile nella poesia spagnola del XX secolo

Nieves Muriel García

*Instituto universitario de Investigación de Estudios de la mujer y de
genero. Universidad de Granada*

Il lavoro con le parole nasce dalla coscienza del fatto che è nel linguaggio dove si dirime l'esistenza di chi scrive e, con essa, i nostri desideri e le possibilità di dire il mondo. La poesia femminile spagnola è il fenomeno letterario più importante del XX secolo e ha accolto, attraverso un uso del linguaggio poetico eterogeneo, molteplici forme che oggi configurano una variegata cartografia di esistenze femminili dimostrando la libertà femminile messa in gioco dalle donne.

La poesia femminile è il fenomeno letterario spagnolo più importante del XX secolo e come tutti i fenomeni stellari non nasce da solo, infatti segue il movimento di un pensiero femminile nel corso della storia. Poesia e pensiero, che dalle loro origini incerte hanno partecipato alla scoperta del patriarcato e, già nella seconda metà del XX secolo, all'annuncio della sua fine.

I movimenti minuscoli e insonni della poesia femminile hanno svelato regni inauditi circa l'esperienza del mondo. Nell'attualità, il riconoscimento di una tradizione con proprie peculiarità sostiene la tesi di una continuità storica sulla presenza delle donne nella scrittura che ci dà la possibilità di creare una storia della letteratura sensibile alla differenza femminile. Non si tratta di una storia parallela, né ai margini, bensì di portare alla storia letteraria il riconoscimento di tale tradizione e con le

sue stesse peculiarità a partire dal senso libero della differenza femminile. La critica letteraria femminista ha portato a termine un compito cruciale che oggi è nostra eredità e che permette a noi donne e agli uomini di oggi di guardare il passato e di ripetere tale gesto di bellezza. Un gesto, quello di guardare indietro, che custodisca nella mia esperienza di studio il desiderio di genealogia femminile e la libertà di nominarla liberamente, al di fuori della dialettica e dai confronti, dalla vittimizzazione e dai margini che contraddicono gran parte dell'esperienza creatrice femminile.

A metà del XX secolo, il movimento della scrittura femminile e la potenza dei suoi gesti sbocciano formando questo fenomeno singolare che rende possibile, tra le altre cose, come sta già facendo, la modifica di un canone obsoleto e maschile. Ribadire non ripetere, scrive María Zambrano. Smettere di criticare per affermare, segnala Luisa Muraro. Le due filosofe concordano: si tratta di scavare oltre la "retorica del vuoto", cercare nelle parole e, con queste, i significati che nominano liberamente l'esperienza femminile. Dare significato all'esperienza femminile oltre agli spazi e limiti nei quali il sistema sociale ha voluto confinare il femminile e come esso la donna.

Guardati, tu non sei un uomo

La poesia femminile ha permesso che il simbolismo femminile si faccia materia portando con sé un'esperienza di libertà interessante. Non si tratta della libertà di dire qualsiasi cosa, bensì di una libertà di essere che nella mia esperienza di studio è vincolata alla ontologia femminile, che straripa dagli argini e che nel suo movimento avanza, non dal confronto o dalla dialettica, ma portando alla realtà esperienze inaudite ogni volta più udibili.

Le poetesse di tutti i tempi hanno affrontato i cosiddetti temi universali come l'amore, il tempo e la guerra alla luce della loro esperienza sessuata. Anche trascendenza e morte, la relazione con Dio e il divino sono questioni che le creatrici hanno trasmesso nei loro scritti mostrando lo squarcio nella realtà di un'esperienza diversa. Ma sarà nel XX secolo, quando la poesia delle donne spagnole porterà con sé la materialità del corpo unito a una libertà di essere che trascende da ciò che comunemente intendiamo per libertà. Tutto ciò a partire da una relazione con il simbolico che va oltre l'esperienza del linguaggio convenzionale. È una scrittura femminile che sotto forma di poesie e sotto la vocazione di Antigone³⁷ porta la libertà di esprimersi alle donne. Questa vocazione usa la ragione per illuminare e da lì rivelare, non ragionare, quello che accade. La poesia femminile, a quel punto, si è servita di questa condizione, perlomeno, in tre modi. Il primo è criticando gli stereotipi femminili e immaginari che il patriarcato creava per imprigionare il femminile. Le poetesse del ventesimo secolo hanno riesaminato i miti e gli immaginari maschili sulla femminilità sia partendo dal linguaggio convenzionale, diretto ma poetico che molte poetesse coltivano, che da un linguaggio interpretato. Nel secondo caso, quello del linguaggio interpretato, la critica diventa affermazione quando, dall'interpretazione del linguaggio, collegato alla lingua materna, le creatrici danno ai miti e alle immagini delle donne una propria voce, così come fa María Zambrano stessa ne *La Tomba di Antigone*.

Infine, la poesia femminile diventa il veicolo della materia che è il corpo, un'incarnazione simbolica che porta con sé l'esperienza femminile. Nominare liberamente la relazione con la madre e la paternità dei corpi; maternità e altre esperienze esclusive del corpo femminile, ora elaborate dalle donne stesse in modo originale ed eterogeneo. Nominare la relazione con

³⁷ Antigone è un personaggio della tragedia greca, figlia del rapporto incestuoso tra Edipo, re di Tebe e sua madre Giocasta. Antigone era sorella di Ismene, Eteocle e di Polinice

le altre donne e, in conclusione, una rete preziosa di ricerche e significati dell'essere che estendono i confini della realtà.

Se muoversi significa andare dove si desidera, c'è libertà di movimento nell'apertura femminile e ci sono poesie che trasmettono con grazia un'esperienza di libertà che cresce e si apre alla trascendenza. Penso che per una poetessa, la libertà di movimento è data dalla certezza gioiosa e libera della sua esperienza di genere. Libera, qui vuol dire importante per ogni creatrice con audacia e originalità. Al servizio dell'originalità, c'è la politica del simbolico che permette di vestire la realtà e le donne con parole di bellezza e libertà.

È trafitto dal piacere della lingua materna

Se le parole non si ripuliscono, non si lucidano con panni intrisi di sale e acqua, saremmo condannati alla ripetizione che, come un velo delicato e sottilissimo, non ci permette di vedere noi stessi. La poesia femminile riscatta e ci salva, apre la possibilità di ascoltare un'esperienza femminile che sfugge ed elude i discorsi ordinari. La avvalorata una genealogia sempre meno inconscia e presente in ogni donna che prende la parola, quella scommessa simbolica che può aprire l'Essere. Nei discorsi, tra cui la storiografia letteraria, le donne sono passate dal non esserci a essere ai margini. Fino a quando, mi chiedo, continueremo ad essere ai confini?

*Y nacida en el margen,
jamás fui tan dichosa.
He alcanzado en mi pecho
el centro iridiscente,
estrella que se abraza
a sus hermanas*

en un cielo infinito.³⁸

Riferimenti bibliografici

- Castro, Juana, *Vulva dorada y lotos*, Madrid, Sabina, 2009.
- Cigarini, Lia, *La política del deseo. La diferencia femenina se hace historia*, Barcellona, Icaria 1996.
- Janés, Clara, *Guardar la casa y cerrar la boca*, Madrid, Siruela, 2015.
- Librería de mujeres de Milán, *El final del patriarcado (ha ocurrido y no por casualidad)*, Sottosopra rosso, trad. de María- Milagros Rivera Garretas, Barcellona, Proleg, 1998.
- Luna, Lola, *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Madrid, Anthropos, 1996.
- Muriel García, Nieves, *La Luz de las palabras. Estudio sobre poesía contemporánea española escrita por mujeres desde el pensamiento de la diferencia sexual*, Madrid, Uned, 2013.
- Muraro, Luisa, *El orden simbólico de la madre*, Madrid, horas y HORAS, 1991.
- Rivera Garretas, María-Milagros, *La diferencia sexual en la historia*, PUV, Valencia, 2011.
- Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, Madrid, FCE, 1996.
- La tumba de Antígona*, Ed. a cargo de Virginia Trueba Mira, Madrid, Cátedra, 2012.

38 Poesia da noi tradotta dalla non trovandone una versione italiana: E nata al margine./ Mai son stata così felice./ Ho raggiunto nel mio petto/il centro iridescente./ stella che abbraccia/le sue sorelle/ in un cielo infinito.

