



Benilde

L'EMANCIPAZIONE FEMMINILE ATRAVERSO GLI SCANDALI

*José M^a Dolores Valencia, María Rubio Chaves,
Andrea Martínez, Andrea Santamaría Villarroya, Isabel Franc
Traduzione di: Sara Robustini
A cura di: Filippo Giuseppe di Bennardo*

BeniDe.



**L'EMANCIPAZIONE
FEMMINILE
ATTRAVERSO GLI SCANDALI**

B. Benini D. e.

L'EMANCIPAZIONE FEMMINILE ATRAVERSO GLI SCANDALI

©M^a Dolores Valencia, Paola Baronchelli, la dedizione di un'intellettuale fra letteratura e giornalismo

©María Rubio Chaves, Le confessioni di Saphia

©Andrea Martínez Latorre, La costruzione della femminilità in "Las vestiduras peligrosas" di Silvina Ocampo

©Andrea Santamaría Villarroya, Repressione sessuale e sentimentale come metodo istruttivo nella narrativa spagnola dal dopoguerra alla transizione: Nada, di Carmen Laforet, Julia, di Ana María Moix e El mismo mar de todos los veranos di Esther Tusquets

©Isabel Franc, Sorrisi letterari. le scrittrici nel campo dell'umore

©Traduzione di: Sara Robustini

©A cura di: Filippo Giuseppe

Di Bennardo

© **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 978-84-16390-72-4

Volumen 11. 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); Maria 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.

**L'EMANCIPAZIONE
FEMMINILE
ATTRAVERSO GLI SCANDALI**

A cura di Filippo Giuseppe di Bennardo

La traduttrice

Sara Robustini si è laureata presso la facoltà di Padova di Mediazione Linguistica per la Sicurezza e la Difesa Sociale (Criminologico). Nasce a Bologna il 21 novembre 1996. Bambina tranquilla e molto determinata, appassionata fin da piccola delle lingue straniere e di tutto ciò che riguarda il crimine. Trova nel Campus Cielis la combinazione perfetta per portare avanti le sue passioni. Per questo motivo, dopo i cinque anni di liceo linguistico, prova il test per accedere alla facoltà ed entra al primo tentativo. Dopo i tre anni di studi, capisce che vuole approfondire maggiormente l'aspetto della criminologia, con la speranza però di poter lavorare un giorno con entrambe le materie di studio.

Durante questi tre anni si è occupata anche delle traduzioni di:

María Dolores Valencia Mirón, Universidad de Granada, Paola Baronchelli: *El compromiso de una intelectual entre literatura y periodismo*, in *Escritoras en los márgenes: transfiguraciones, teatro y querelle des femmes*, coordinatrice Milagro Martín Clavijo

María Rubio Chaves, Universidad de Cádiz, *Las confesiones de Saphia*, in *Escritoras periféricas y adaptaciones de textos*, coordinatrice María Burguillos Capel

Andrea Santamaría Villarroya, Universidad de Sevilla, *Represión sexual y sentimental como vehículo aleccionador en la novela española desde la posguerra hasta la transición: Nada*, de Carmen Laforet, *Julia*, de Ana María Moix y *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets, in *Intersecciones: relaciones entre artes y literatura*, coordinatori María Rosa Iglesias Redondo e Jaime Puig Guisado

Andrea Martínez Latorre, Universidad de Valencia, *La construcción de la feminidad en "Las vestiduras peligrosas"* de Silvina Ocampo, in *Intersecciones: relaciones entre artes y literatura*, coordinatori María Rosa Iglesias Redondo e Jaime Puig Guisado

Isabel Franc, in *l'Escola d'Esctiptura de l'Ateneu Barcelonés*, *Sonrisas literarias. Las escritoras en el terreno del humor*, in *Mujeres y márgenes, márgenes y mujeres*, coordinatrice Eva María Moreno Lago.

Indice

La traduttrice	6
La traduzione	9
Paola Baronchelli, la dedizione di un'intellettuale fra letteratura e giornalismo	10
Riferimenti bibliografici	27
Le confessioni di Saphia	29
Confesiones a Alá, la storia	29
Le autrici ed Eddy Simon	30
Adattamenti: teatro	33
<i>Confesiones a Alá</i> , dal romanzo al fumetto	33
Riferimenti bibliografici	47
La costruzione della femminilità in “<i>Las vestiduras peligrosas</i>” di Silvina Ocampo	50
La femminilità nella narrazione	50
Riferimenti bibliografici	62
Repressione sessuale e sentimentale come metodo istruttivo nella narrativa spagnola dal dopoguerra alla transizione: <i>Nada</i>, di Carmen Laforet, <i>Julia</i>, di Ana María Moix e <i>El mismo mar de todos los veranos</i> di Esther Tusquets	63
Andrea	66
Julia	70
Elia	76

Riferimenti bibliografici	83
Sorrisi letterari. Le scrittrici nel campo dell'umore	85
Proposta storica	89
Riferimenti bibliografici	97

La traduzione

I diversi articoli sono stati scelti con l'obiettivo di delineare il percorso delle donne che hanno oltrepassato gli schemi per affermarsi, provocando scandali nella società della loro epoca. Attraverso la mia scelta voglio sottolineare che non sempre, nella storia, i metodi formali sono stati sufficienti per far sentire la voce, perché, come dimostrano i casi delle protagoniste degli articoli tradotti, è stato il diverso, l'inaspettato, lo scandalo appunto, che ha permesso alle donne di essere notate e rispettate.

Paola Baronchelli, la dedizione di un'intellettuale fra letteratura e giornalismo

M^a Dolores Valencia
Università di Granada

Con la presente analisi ci proponiamo di tracciare il profilo creativo della scrittrice e giornalista lombarda Paola Baronchelli Grosson, Donna Paola nei suoi scritti, meritevole di occupare un posto dignitoso nella galleria di scrittrici a cavallo fra il XIX e il XX secolo (Grazia Deledda, Neera, Jolanda, Paola Drigo, per citarne alcune). Nel 1895 esordì in campo giornalistico ottenendo grande successo grazie alla vena polemica dei suoi articoli. Allo stesso modo, svolse un'intensa attività di relatrice su temi riguardanti la donna che in seguito sviluppò in una serie di articoli apparsi nella rivista *Donna* di Torino. Conseguì grande notorietà con il romanzo scritto in forma epistolare *Le confessioni di una figlia del secolo* e le sue idee anticonformiste la rendono un punto di riferimento per quanto riguarda i temi associati alla *querelle* della donna.

La scrittrice e giornalista Paola Baronchelli Grosson, nata a Bergamo nel 1866, esordì in campo giornalistico nel 1895 con lo pseudonimo di Donna Paola – con cui firmò sempre i suoi scritti – nella *Scena Illustrata* di Firenze con una rubrica, “Calende e idi”, di analisi politica, filosofica e letteraria che mantenne fino al 1914 e il cui successo è in parte dovuto alla vena polemica dei suoi articoli. Nel corso della sua carriera collaborò con molte riviste e giornali fra i quali ricordiamo, tra gli altri: *Almanacco della donna italiana*, *Capitan fracassa*, *Corriere di Napoli*, *Fanfulla*, *Gazzetta del popolo*, *Patria*, *Tribuna e Vita femminile*. Allo stesso tempo, svolse

un'intensa attività di conferenziera su temi che riguardano la donna che in seguito sviluppò in una serie di articoli apparsi nella rivista *Donna* di Torino.

Narratrice feconda che, in circostanze di elevata qualità, ottenne ampio sostegno dal pubblico grazie anche alla sua indole versatile che le permise di scrivere racconti, articoli, saggi critici, romanzi, e alcuni copioni teatrali come *Sovrana*, composto nel 1913 e rappresentato con successo lo stesso anno nel teatro Argentina di Roma. Sebbene non cessò mai di scrivere fino alla sua morte nel 1954 a Quarto dei Mille, la sua attività letteraria diminuì in modo significativo durante il periodo fascista¹.

Per ovvie ragioni, la presente analisi, che non vuole in alcun modo analizzare l'intera produzione letteraria di Paola Baronchelli, si limiterà a trattare le opere che per maggior contenuto critico riflettono non solo la scrittura ma anche gli ideali e le preoccupazioni di un'indiscutibile protagonista dei primi anni del ventesimo secolo per quanto concerne i temi associati alla questione delle donne.

Il romanzo, *Le confessioni di una figlia del secolo. Epistolario di una morta* (Milano, 1901)² le procurò una grande notorietà fra il pubblico; come riconosce l'autrice nel Prologo, il successo la colse di sorpresa, in particolare perché era il suo primo romanzo, e l'edizione esaurì rapidamente con elogi del pubblico e della critica, al punto che si può considerare un successo editoriale dell'epoca. Tuttavia, Donna Paola reclama che nonostante i molti articoli scritti, pochi critici diedero prova di comprendere ciò che lei affermava scrivendo questo libro. Alcuni lo considerarono "divertente", probabilmente perché, malgrado includesse un suicido, "v'eran dentro degli amanti, e gli amanti, si sa, sono

1 Incomprensibilmente, fino ad oggi non esiste alcun studio monografico su quest'autrice. Cfr. M. Antellig, "Donna Paola", in *Almanacco italiano Bemporad*, VIII (1903), p. 388 e ss; R. Frattarolo, *Dizionario degli scrittori italiani contemporanei pseudonimi (1900-1975)*, Ravenna, Longo ed., 1975 e l'approfondita voce redatta da C. D'Alessio, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 60 (2003).

2 Le citazioni fatte nel nostro testo corrispondono all'ultima edizione: Genova-Torino-Milano, Renzo Streglio ed., 1906 (3^a ed.).

ormai pochadeschi" (Donna Paola, 1906: 13); altri pornografico "forse appunto per questa carnevalata, che son gli amori che conducono al suicidio" (Donna Paola, 1906: 14), annota con sarcasmo l'autrice. Al contrario, sebbene il romanzo tratti, fra gli altri temi "delicati", l'adulterio e il suicidio, la lusinga il successo morale ricevuto perché, a suo avviso, la missione dello scrittore non consiste nel creare solo un'opera d'arte, "la perfezione dell'opera deve essere mezzo, non fine a chi voglia che il proprio nome non muoia imbozzacchito innanzi il levare del sole" (Donna Paola, 1906: 15).

Inoltre, nell'ampia gamma di posizioni e prese di coscienza della letteratura femminile del XIX secolo, possiamo riconoscere nella nostra scrittrice questa modalità positiva, aggressiva -e anche leale- di presentarsi, caratteristica dell'area lombarda, che rinuncia alla "maniera" femminile educata, eloquente e un po' servile; non fu sprecato in questa regione dove inizialmente germogliarono associazioni femminili e leghe sociali caratterizzate da un'importante attività politica e filantropica, che lavoravano per la difesa di deboli e oppressi, senza dimenticare il dibattito sulla crisi del ruolo della donna nella società e sulla "nuova etica"³.

Donna Paola, come la maggior parte delle femministe della sua epoca, difendeva l'uguaglianza di genere e sosteneva che la causa di molti secoli di oppressione maschile fosse la minore creatività della donna, allo stesso tempo rivendicava il diritto alla sensualità e all'uso libero del corpo. Un'idea di tendenza in quegli anni affermava che l'uomo, invece di vedere la donna come realmente è, proiettasse su di essa immagini "precostituite, ideali, archetipiche o tratte dal proprio passato: l'immagine del semplice oggetto sessuale, la donna fatale, la musa, la vergine-madre" (Ellenberger, 1972: 342). Questo è il

3 Cfr. A. Buttafuoco, "Vite esemplari. Donne nuove di primo Novecento", in AA.VV., *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 139-163.

motivo per cui Viviana, la protagonista del nostro romanzo, nelle sue lettere, che immagina pubblicate dopo il suicidio, elabora il proprio testamento spirituale e rivendica il riconoscimento della propria personalità lontana dagli stereotipi femminili che i vari uomini della sua vita le avevano imposto. Si tratta di un'anima tormentata e confusa, vittima delle proprie passioni, incapace di portare a termine ciò che le dicono il cuore e la mente e che non riesce ad adattarsi a una realtà che non può assolutamente accettare.

Proseguendo con le sue rivendicazioni femministe, Donna Paola osserva che la missione della donna è sempre stata naturale, mentre quella dell'uomo è stata solo sociale: "la donna fu plasmata per esser femmina - in ogni caso - e nulla più", invece "l'uomo fu plasmato per tutto [...], fuorché per essere maschio. [...] La sessualità maschile è stata mantenuta ad incidente; la femminile è stata elevata ad istituzione" (Donna Paola, 1906: 19). Di conseguenza, tutta l'esistenza femminile gira attorno al peccato, questa è la tragedia delle mille Viviane dei giorni nostri, sottolinea la scrittrice: "per le donne - per tutte le donne - il peccato è l'ossessione; la sostanza del peccato, l'amore, è l'invasamento. Non si vive che per quello, sia tenendolo sempre dinanzi nell'ansia di sfuggirlo, sia tenendolo sempre dinanzi nello spasimo di goderne" (Donna Paola, 1906: 21). E questo è l'errore fondamentale dell'educazione femminile, indica la nostra autrice; perciò, se il femminismo riuscisse ad eliminare nella donna ogni preoccupazione per la propria sessualità, "esso sarebbe abbastanza benemerito, anche se altro non conseguisse" (Donna Paola, 1906: 22).

Questo tema, insieme alla difesa del divorzio fra coppie infelici e all'uguaglianza di genere, riceveranno un forte impulso con la pubblicazione nel 1906 del noto romanzo autobiografico *Una donna* di Sibilla Aleramo⁴, che deve aver provocato un gran

⁴ Va ricordato che nello stesso anno 1906 viene portata a termine la terza edizione di *Le confessioni di una figlia del secolo* di Donna Paola mentre la

clamore nell'opinione pubblica, occupando le prime pagine dei giornali e obbligando gli intellettuali del momento a prendere posizione⁵. Com'è risaputo, la protagonista, infelice del suo matrimonio, decide di abbandonare non solo il marito, ma anche il figlio per intraprendere una nuova vita libera da ogni tipo di legame.

Donna Paola è sempre stata consapevole della profonda crisi che colpì la donna durante i primi anni del secolo, per questo il disaccordo sociale e il malessere esistenziale di quest'ultima saranno sempre un tema ricorrente nella sua opera; infatti, nel suo primo romanzo emerge uno dei temi più "delicati" nella società del momento: l'amore fra donne. La protagonista Viviana, come abbiamo sottolineato in precedenza, rivendica una sessualità disapprovata dai costumi e dalla morale dell'epoca e prima di suicidarsi confessa alla sua amica Paola l'amore che provò per lei nell'adolescenza:

Ho qui dinanzi questo tuo magnifico ritratto [...] Ma perché hai voluto darmelo, che mi ti mostra con le spalle nude? Conosci tu la strana, profonda influenza che ha su me la nudità femminile? E conoscendola, hai forse tu voluto accrescere, con l'offerta di una cotale fotografia, la grande attrattiva che hai sempre esercitato sui miei sentimenti e, quasi direi, sui miei sensi? Non credo – bench'io, forse, non ti abbia abbastanza nascosta, come avrei voluto, questa mia singolare debolezza" " [...] Ricordi? Tu eri magrina, in quel tempo: avevi un piccolo collo, sottile come uno stelo, e pure i primi baci di donna, che soffre e che desidera, io te li ho dati lì, su quel sottile collo mentre tu pettinando la massa di capelli ribelli, chinavi la testa" (Donna

sua opera teatrale *Vortice* appare nella rivista del sindacalismo rivoluzionario "Pagine libere" (XI, 1 giugno 1906), fondata lo stesso anno a Lugano da Oliviero Olivetti e Arturo Labriola.

5 Rosalia Jakobsen, famosa intellettuale di origine danese e convinta paladina dell'opera, promosse uno studio sulla felicità delle donne nel matrimonio, che con il titolo *Inchiesta sulla donna e il problema dell'amore* fu pubblicato nel 1908 nella prestigiosa rivista diretta da Labriola. Intellettuali della portata di Gozzano, Marinetti, Bontempelli, con altre personalità del mondo della cultura, si prestarono a fronteggiare un tema tanto controverso come questo.

Paola, 1906: 57- 59)⁶;

in questo modo, la nostra scrittrice anticipa nell'ambiente letterario un tema che in pochi anni avrebbe condizionato la vita personale di Sibilla Aleramo, ossia, la sua relazione con Cordula Poletti⁷.

Il romanzo scritto in uno stile snello e spensierato, di cui è consapevole la stessa autrice, dato che "le ansie e le grida delle quattordici notti, in cui il libro fu scritto, vi fecero scivolar dentro non poche offese al bello italo stile" (Donna Paola, 1906: 14), è scritto in forma epistolare, il genere più artificiale dal punto di vista letterario e il più naturale da quello logico, e tutto il mondo della critica disse o insinuò a suo tempo che *Le confessioni* fossero l'autobiografia di Donna Paola, un fatto che lei ha sempre negato con fermezza. L'autrice finge che la sua amica Viviana sul letto di morte le dia il compito di mandare le lettere che ha scritto ai rispettivi destinatari, cambiando successivamente opinione e chiedendole di pubblicarle. Ricorrendo a tale espediente di silenzio totale "dell'autore" attraverso la trascrizione, si cela un'altra intenzione di maggior portata e coinvolgimento estetico: la depersonalizzazione, l'oggettività, l'attendibilità. Nel nostro romanzo, le lettere hanno un unico mittente, ma diversi destinatari e formano un ampio monologo, sotto forma di lunga confessione, al punto che questo epistolario tende a confondersi con il *diario intimo* o le *memorie*. Tuttavia, in *Le confessioni*⁸ di Donna Paola talvolta è presente la particolarità che avvicina la struttura al dialogo, ma un dialogo di cui, come se fosse una conversazione telefonica, ascoltiamo solo una voce, e il lettore ipotizza, ricompone gli stati d'animo e le risposte dell'assente.

6 Il testo era in italiano [N.d.T.]

7 Nel 1908 nel "Primo congresso femminile nazionale", Sibilla Aleramo conosce Cordula Poletti (Lina nei suoi scritti), una giovane e promettente bibliotecaria. La relazione si interrompe quando viene contratto il matrimonio con Santi Muratori, direttore della Biblioteca Classense di Ravenna.

8 L'autrice disponeva già in Italia dell'esempio di *Giovanni Episcopo di D'Annunzio* (1892) che rappresenta una prova della tecnica della "confessione" in prima persona del modello dostoievskiano e delle *Confessioni* di Maupassant.

Con un'ambientazione povera e caratterizzata da un'importante indeterminazione sul piano spazio-temporale, la narrazione si basa su presupposti veristi: si tratta della narrazione di un "caso molto eccezionale", ma via via che quest'ultima avanza Donna Paola non riesce a distaccarsi dal vissuto della protagonista e finisce con l'identificarsi con il dramma di Viviana, rendendola in qualche modo l'*alter ego* dell'autrice.

Nelle lettere si delinea gradualmente la personalità della protagonista che sembra il risultato di fattori più disparati fra loro, fra i quali un burrascoso passato di solitudine con una madre che non le dedica molta attenzione e un padre violento che abbandona entrambe. Inoltre, la repressiva educazione religiosa in un convento, sembra contribuire alla sua successiva ribellione. Dopo alcuni anni di solitudine, cede alle pressioni familiari per farla sposare con un uomo ricco, ma molto più grande di lei.

Viviana, che ricorda altre protagoniste della narrativa contemporanea (pensiamo alla Giacinta di Capuana), rappresenta molti aspetti emblematici della condizione femminile del XIX secolo, quando la donna borghese poteva trovare la propria realizzazione solo nel matrimonio e nella maternità, restandole, se non aveva fortuna, come ultimo rimedio, il convento o la servitù.

L'uso della figura del medico e della sua prospettiva come filtro del racconto offriva allo scrittore naturalista l'opportunità di ottenere l'oggettività completa nell'esposizione, di conseguenza mantenerne una stretta relazione. L'importante era aggiungere all'opera un *quid* di eccezionalità per attirare il pubblico. Incontreremo questo espediente nel romanzo che stiamo analizzando con la particolarità che è la protagonista che parla al medico, "Al dottor Massimo", e non all'amico, mostrandoci la sua reale personalità. Al medico racconta le cause del fallimento della sua vita e i motivi del suicidio, fra gli altri che a trentanove anni si considera un'altra vittima della vita: "Alla mia età si muore per molte ragioni – voglio dire anzi che una donna, come

me, non si uccide: son le cose della vita, che la uccidono" (Donna Paola, 1906: 82).

Riconosce che solo due cose avrebbero potuto salvarla: la fede, che non ha, e la maternità, indicata da Donna Paola nell'Introduzione all'opera come fondamentale nella donna sempre se considerata indipendente alla sessualità: "E poiché la donna deve esser femina innanzi tutto, perché deve essere madre, fate che della sua femminilità, della sua maternità ella non faccia soltanto ragione di virtù o di peccato, soltanto argomento di fisiologia, iniziale o finale" (Sic!) (Donna Paola, 1906: 23).

A mio avviso, Viviana anticipa e soffre, in qualche modo, ciò che sarà il "mal di vivere", la malattia della volontà nei protagonisti della narrativa novecentesca. Il nostro personaggio è estremamente sensibile:

Io ho sempre sofferto in primavera. La primavera, non so perché, mi è sempre stata funesta. La mia salute si altera in quelli, che pur sono così mirabili tempi di risurrezione. Sembra, quasi, che la mia non forte compagine vacilli e si esaurisca, nel ribollire di tutte le linfe che in noi, al pari delle piante, son così intima ragione di rigoglio" (Donna Paola, 1906: 195-6)⁹.

Forse per questo, la sua idea dell'amore è assolutamente romantica, qualcosa di malato e per niente realista: "L'affettività grande del mio cuore è stata di troppo superiore, a quanto l'equilibrio di un sano organismo richiederebbe. Questa insanità passionale, che mi ha possieduta sempre, e di cui non ho mai potuto – e neppure voluto – disfarmi" (Sic!) (Donna Paola, 1906: 199). Cosciente del proprio malessere riconosce che la ragione principale "è risieduta nelle mille tortuosità della mia psiche, troppo complicata per essere sana" (Donna Paola, 1906: 200). Nel corso della sua vita aveva perseguito un piacere che fosse allo stesso tempo ideale e materiale e di fronte al fallimento del proprio matrimonio, che, a suo avviso, i figli avrebbero salvato,

9 Il testo era in italiano [N.d.T.]

perché “la maternità ha questo grande risultato: di placare il senso della femmina” (Donna Paola, 1906: 203), si lanciò alla ricerca del *quid* “(passione-idealità-sensualità)”.

Viviana dice al medico che non muore di alcuna malattia, tranne de “la malattia della mia volontà”: “Voi che conoscete la mia vita – e conoscete la mia anima ed il mio impasto fisico – non dovete stupire se, poste in contrasto di una esistenza inconciliabile, le mie facoltà psichiche non hanno saputo resistere, ed hanno trascinato nel disastro le energie della mia materia” (Donna Paola, 1906: 199).

Nella letteratura, il codice deontologico del medico che cura le malattie dell'anima escludeva la possibilità che quest'ultimo manifestasse alcun sentimento amoroso per il paziente. Tuttavia, nonostante tutti gli sforzi razionali, il dottor Massimo non riesce a controllare le proprie emozioni e si innamora di Viviana: “Voi siete squisitamente camaleontica, e però, in tutta la vostra mutabilità, voi presentate così diverse faccie e così diversi atteggiamenti, che l'uomo [...] non può non sentirsene turbato” (Sic!) (Donna Paola, 1906: 206), commettendo – ed è cosciente di ciò – un doppio errore, in quanto tale affetto, se da una parte implica la perdita dell'obiettività necessaria che richiede la sua professione (infatti ignora che il male della protagonista, come lei stessa confessa, è dovuto all'assunzione graduale di veleno), dall'altra non può sperare in un finale felice. Sa che lei non lo cambierà per Fabrizio, il destinatario dell'ultima lettera, che, senza volerlo, induce Viviana a prendere la fatale decisione di suicidarsi perché percepisce che arriverà il giorno in cui lui, più giovane, si stancherà di lei e del suo amore esigente e la abbandonerà. L'amore che aveva sempre sognato arriva tardi nella sua vita, secondo la protagonista: “Tu hai sempre fatto parte della mia vita [...]. Non eri tu, ch'io voleva quasi bimba? [...] Non eri tu, ch'io voleva quasi donna? [...] Tu...sempre tu, sei stato nella mia vita” (Donna Paola, 1906: 307). Adesso è tardi, ripete Viviana, “Ed io voglio morire – non divenir pazza, mai! (Donna

Paola, 1906: 322).

Ricordando l'estetismo decadente, la protagonista, per motivi estetici e intellettuali concepisce l'amore subordinato al "fascino della bellezza":

La bellezza fisica dell'uomo è stata sempre la prima a colpirmi, come elemento necessario d'amore. Questa soggezione al fascino della bellezza doveva muovere del resto, da ragioni puramente estetiche ed intellettuali, poiché in ogni caso il mio cervello è sempre stato il primo ad amare (Donna Paola, 1906: 201). (Sic!)¹⁰

Il medico riconosce che è malata e osserva: "Voi siete squisitamente malata e però possedete il fascino della morbosità" (Donna Paola, 1906: 206). A questo punto la narratrice prende la parola per esprimere il suo scetticismo nei confronti dell'efficacia terapeutica della moderna scienza psicologica:

Voi vedete dunque che, oltre le mie tendenze naturali – e quelle che voi chiamerete 'stigmati di degenerazione' - io ho anche avuto, nel bilancio della mia esistenza, il peso di una educazione, che non fu certo la meglio scelta, per dare un indirizzo, più socialmente rigoroso, al mio temperamento fisico e psichico. Ed ora che mi uccido, io sono ancora – se non perfettamente sana – del tutto coerente (Donna Paola, 1906: 215)¹¹.

Peraltro, Donna Paola ci descrive piuttosto bene le ragioni del suicidio di Viviana nel "Prologo" della sua opera sostenendo che l'amore è solo una funzione nell'esistenza della donna, ma questa funzione è, e dev'essere, fine a sé stessa. Se alla bambina viene insegnato ciò non dovrà suicidarsi come Viviana e "non avrà, soprattutto, bisogno di scrivere delle 'Confessioni', per giustificare i propri errori e per farseli perdonare" (Donna Paola,

¹⁰ Il testo era in italiano [N.d.T.]

¹¹ Una branchia di studi clinici alla fine del XIX secolo – come ha efficacemente dimostrato Foucault – si orientava verso il concetto di degenerazione, che i medici avevano usato "per designare quell'indebolimento" della natura umana "che la vita in società, la civiltà, le leggi ed il linguaggio condannano poco a poco ad un'esistenza fatta d'artifici e malattie". Cfr. M. Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Parigi, P.U. F., 1963, p.157.

1906: 24).

Dopo quest'opera, le idee anticonformiste della scrittrice lombarda la rendono durante i primi anni del XX secolo il punto di riferimento per quanto riguarda i temi legati alla difesa dei diritti della donna, in particolare, quando nel 1910 scrive un libro brillante e provocatore, *Io e il mio elettore. Propositi e spropositi di una futura deputata* (Lanciano, Carabba), nel quale partendo da una prospettiva poco convenzionale, riassume tutte le sue idee concernenti i problemi della donna dal punto di vista sociale, politico e legislativo. Indubbiamente, l'opera fu duramente criticata, fra gli altri motivi perché Donna Paola non esita a descrivere un immaginario Montecitorio come un luogo dove burocraticamente "si discettava di divorzio d'ufficio e di scuole per il matrimonio, di parità giuridica e di integrità personale della donna" (Donna Paola, 1910:41). Nonostante ciò, trovò difensori di prestigio come Rosalia Jakobsen, un'autorità critica nella Firenze letteraria dei primi anni del secolo, che le dedicò una lusinghiera recensione nella *Galleria* dello stesso anno, annunciando la futura apparizione del libro; Donna Paola, dando prova del proprio carattere combattivo e della propria visione polemica, invierà successivamente una lettera al suo interlocutore Pietro Niccolini "non per invogliarla a leggere il libro, ma per mostrarle che non sono quell'imbecille che alcuno le ha dato ad intendere che io fossi e che, occupando uno fra i primissimi posti nella gerarchia letteraria femminile, ho diritto di essere esigente nel modo di trattamento", e infine con la volontà di difendere la propria validità professionale, aggiunge, "perché Ella constataste ancora una volta che non sono quella 'prima venuta' che le era stato suggerito di credere" (Mellone-Muscardini, 2015: 72).

Il volume è un trattato, un codice, quasi un'enciclopedia, aspetto che certamente è un merito del libro, ma che diventa anche un difetto per il lettore. La densità del materiale trattato ha conferito al volume una certa pesantezza che Donna Paola,

più attenta al contenuto, non si è preoccupata di correggere nella forma. I metodi usati per condurre il discorso sono il dialogo e la polemica; il primo si suddivide in dieci conversazioni riferite ai diversi temi trattati. La capacità dialogica che utilizza la scrittrice nel lavoro "scambiando i ruoli degli interlocutori", è originale e prova, "secondo una tecnica teorizzata da secoli, le argomentazioni e soprattutto il grado comunicativo del soggetto e del contenuto che si espone" (Stolfi, 2007: 156). Uno degli aspetti più interessanti del libro si focalizza sulla visione della donna in ambito politico, dove è percepita come "un ibrido animale politico" asessuato. Argomento del dibattito è il diritto al voto politico femminile, che, com'è noto, richiederà diversi anni prima di essere raggiunto. Come sostiene Flavia Steno in una recensione giornalistica del 1910, nella quale non risparmia commenti positivi relativi all'autrice e al testo in questione, il sottotitolo del volume, *Propositi e spropositi di una futura deputata*, è una derisione, un'ironia perché chiaramente Donna Paola non presenta la propria candidatura né aspira a diventare una deputata, è troppo soddisfatta di essere una donna per diventare un "ibrido animale politico". In questo caso non si mostra neanche femminista, al contrario la nostra scrittrice inventa un nuovo vocabolo per esprimere il proprio pensiero rispetto al neonato femminismo: si definisce "femminilista", completando in questo modo la contrapposizione dei concetti di "mascolinità" contro "femminilità". Nessuna donna, osserva Steno, ha scritto né detto ciò che la scrittrice lombarda osa dire e scrivere:

Ella osa per tutte. Non è Donna Paola e non è il suo lettore che discorrono in questo libro: sono la femminilità, la mascolinità poste di fronte: la femminilità nuova, intelligente, evoluta, cosciente, responsabile, armata di tutte le risorse acquistate attraverso secoli di sofferenza, di lotte, di spasimi, di esperienza, di sforzi che la vittoria ha ormai coronato [...] sollevata da tutte le ribellioni e da tutte le aspirazioni; e

la mascolinità immutata, cristallizzata nell'orgoglio antico e nell'antico autoritarismo dispotico, insofferente di critiche, intollerante di rivendicazioni, ostile ad ogni ragionamento [...]. Eva, Minerva, Donna Paola hanno troppa esperienza della vita, dell'uomo, del mondo. Chi volete che ci prenda sul serio? (Stolfi, 2007: 157). (Sic!)¹²

Durante questi anni di inizio secolo in cui scrive Paola Baronchelli, l'identità femminile aveva subito profonde trasformazioni e la donna si trovava di fronte a un nuovo panorama per quanto riguarda le sue relazioni con l'uomo e la società. Donna Paola è un esempio rappresentativo del cambiamento che stava intraprendendo il movimento di emancipazione femminile in Italia, organizzandosi non solo con l'obiettivo di divulgare le proprie idee nell'opinione pubblica o lottare per raggiungere diritti di cittadinanza che non avevano, ma anche per rendere consapevoli le donne, che non erano coscienti dello stato in cui vivevano. Da ciò deriva il significato di un libro come questo, considerato nella sua epoca di appartenenza come "il più importante libro di donna apparso da molti anni a questa parte, un libro di battaglia, un libro di polemica, un libro di coraggio e di fede" (Stolfi, 2007: 159).

Con lo scoppio della prima guerra mondiale, Donna Paola, impegnata in attività di mobilitazione patriottica e contraria alla posizione apolitica di molte organizzazioni femminili dell'epoca, propende completamente a favore dell'intervento e della mobilitazione delle donne e con tale finalità scrive *La funzione della donna in tempo di guerra* (Firenze, R. Bemporad, 1915) e *La donna della nuova Italia. Documenti del contributo femminile alla guerra* (maggio 1915-maggio 1917) (Milano, Riccardo Quintieri, 1917)¹³.

Dopo essersi avviato negli anni successivi all'unificazione

12 Il testo era in italiano [N.d.T.]

13 Cfr. Per conoscere più a fondo queste opere, vedere la mia ricerca "Mujer y nación en los escritos bélicos de Paola Baronchelli", in *Estudios Románicos*, vol. 24 (2015), pp. 67-76.

italiana, il movimento a favore dell'emancipazione femminile, unito dalla volontà di raggiungere diritti sociali e politici per la donna, attraversò varie fasi fin dall'inizio della guerra raccogliendo più fallimenti politici e delusioni che risultati significativi. Alcune studiose come Annarita Buttafuoco hanno messo in evidenza che la guerra mise fine all'esperienza di emancipazione femminile indebolendo i principi morali che la caratterizzavano¹⁴. Infatti, il movimento politico delle donne, dichiaratosi da tempo pacifista e internazionalista, man mano che maturava l'idea dell'intervento italiano, si mostrò disposto, anticipandosi anche ad altre forme di mobilitazione cittadine, a porsi "al servizio della patria". Le associazioni delle fautrici dell'emancipazione, che prepararono i propri schemi per affrontare gli anni della guerra e svolgere un ruolo specifico nei campi dell'assistenza e della propaganda, erano le più impegnate e organizzate dell'epoca; fra le altre ricordiamo, il *Consiglio nazionale delle donne italiane*, l'*Associazione per la donna*, l'*Unione femminile nazionale* e la *Pro-suffragio*. Eccetto quest'ultima, il cui obiettivo era sensibilizzare la donna e i politici in merito al voto femminile, le altre associazioni, impegnate politicamente nell'ottenere nuove norme legislative o nel modificare le stesse, svolgevano attività di tipo assistenziale o filantropico¹⁵.

Fra le sofferenze che colpivano l'umanità nel periodo di tempo compreso fra il 1870 e l'inizio della prima guerra mondiale, due erano i fenomeni che, secondo un'osservatrice intelligente come Donna Paola, avevano lasciato un'impronta inconfondibile: la "crisi europea e la crisi femminile" (Donna Paola, 1917: 23). Due episodi paralleli, la cui parificazione è ovviamente eccessiva, tenendo presente, in particolare, la

14 Cfr. A. Buttafuoco, *Sul movimento politico delle donne. Scritti inediti*, a cura di A. Buttafuoco, Roma, Utopia, 1987 e "Vite esemplari. Donne nuove di primo Novecento", in A. Buttafuoco e M. Zancan (a cura di), *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, cit.

15 M. C. Angeleri, *Dall'emancipazionismo all'interventismo democratico: il primo movimento politico delle donne di fronte alla Grande guerra*, dprs.uniroma1.it / sites / default / files / 1220. html

gravità del conflitto politico che stava per esplodere, e che successivamente la stessa autrice considererà un'iperbole o una battuta; non a caso la sua stessa definizione di "crisi" (Donna Paola, 1917: 22-23) svuota di contenuto tale confronto mettendo l'accento più su problemi di malessere psicologico piuttosto che su quelli di carattere socio-politico. La giornalista lombarda si affanna, quindi, per focalizzare l'attenzione dei lettori sul tema che più la preoccupa: la trasformazione dell'identità femminile e le nuove aspettative della donna nella relazione con l'uomo e la società, dimostrando così come gli intellettuali italiani di inizio secolo percepiscono il profondo cambiamento che si sta producendo nel ruolo femminile tradizionale: "la donna, che era stata sino a trent'anni addietro una consumatrice, è diventata poco a poco una produttrice", sottolinea Donna Paola, e tale cambiamento brusco ha provocato un certo squilibrio all'interno di istituzioni così importanti come la famiglia, la vita pubblica, la giurisprudenza, l'economia politica e persino la religione, perché la donna produttrice è una entità economicamente equiparabile all'uomo. E la donna economicamente equiparata all'uomo, deve – seguendo le massime realistiche del giorno – per forza di cose, per reazione automatica, equipararglisi in tutto quanto, mercè il suo valore di produttore, era fin qui riservato all'uomo (Donna Paola, 1917: 27).¹⁶

Tuttavia, la prospettiva adottata da Donna Paola nel difendere certi temi legati all'emancipazione femminile talvolta è poco convenzionale, discute e rifiuta persino alcuni stereotipi adottati dai movimenti femministi dell'epoca. In ogni caso, non si può derogare che il movimento di emancipazione non fu un'esperienza omogenea, bensì fu collegato a culture e modelli di vita diversi, e anche a occasioni contraddittorie, senza adesioni a politiche o classi sociali determinate. Secondo l'immagine razionale di Paola Baronchelli, in Italia

non una classe come già in epoche precedenti, ma un intero

16 Il testo era in italiano [N.d.T.]

sesso, con tutti i bisogni e le passioni delle sue classi, si è spostato dalla periferia dov'era stato relegato fin lì a far da contrappeso morale all'eccesso dell'affarismo e dell'immoralismo mascolino, e si è portato al centro del sistema sociale (Donna Paola, 1917: 28). (Sic!)

Durante la guerra, l'impegno di molte donne appartenenti alla classe media intellettuale in attività di assistenza materiale e morale ai combattenti e alle loro famiglie aveva una doppia finalità: condividere il dolore provocato dalla guerra e alleviare la sofferenza che quest'ultima causa. Il ruolo giocato da queste associazioni femminili è un aspetto della mobilitazione patriottica poco studiato fino ad ora. Paola Baronchelli ci offre una preziosa panoramica delle iniziative della mobilitazione femminile nel suo libro *La funzione della donna in tempo di guerra*, scritto durante il conflitto e molto vicino alla posizione emancipazionista moderata del *Consiglio Nazionale delle donne italiane*, precedentemente citato. Quando svanì la speranza in una vittoria immediata, la guerra comportò anche in Italia una rivoluzione nei confronti delle funzioni e dei comportamenti femminili. Durante il conflitto, molte donne sostituirono gli uomini inviati al fronte sia nel settore agricolo sia in quello industriale. Quindi, se era stata dimostrata l'importanza della loro funzione domestica, ora diventava necessaria la loro presenza in un altro ambito della società, perché la guerra, sottolinea la nostra autrice, non si combatte ormai soltanto sui campi e i destini di una nazione non si risolvono più soltanto in merito a vittorie militari. La guerra si combatte nelle industrie, nei commerci, nell'agricoltura, negli scambi marittimi e terrestri, nei corsi del denaro, nella libertà dei traffici ferroviari, nella stabilità delle istituzioni [...] persino nella conservazione delle opere d'arte, dei tesori della tradizione e della religione (Donna Paola, 1915: 9-10).¹⁷

Nazionalista dal punto di vista politico, Donna Paola fu,

17 Il testo era in italiano [N.d.T.]

con Amalia Guglielminetti, Flavia Steno e Térésah, una delle poche voci femminili che, da poco terminata la guerra in Libia, espressero la propria opinione a proposito del tema nel volume *Il nazionalismo giudicato da letterati, artisti, scienziati, uomini politici e giornalisti italiani*¹⁸ (Sic!). Successivamente, nel 1917, in occasione di un articolo apparso su *Idea nazionale* di Roma, nel quale si faceva riferimento alla mancanza di sentimento patriottico e nazionale nelle donne italiane, l'autrice affronta ancora una volta questo tema chiedendosi se la donna italiana provi amore per la propria nazione e, se non fosse così, quali fossero le cause. La questione, sostiene, non risiede nel fatto che l'istruzione della donna borghese italiana sia stata nelle mani di religiose francesi e inglesi, come diceva l'articolista, ma la questione, a suo avviso, è ancora più grave, perché sta nella perfetta, assoluta, programmatica estraneità della donna alla vita nazionale, per cui né alcuno le ha insegnato mai né alcuno le ha permesso mai ch'ella si facesse almeno autodidatta nella scienza della vita politica ed economica della nazione, nella scienza della bellezza, della grandezza, della storia, della lingua, dello spirito, dei morti, dei figli venturi della Patria (Sic!)

che è ciò che crea, secondo l'autore dell'articolo "il senso vivo e concreto dell'amore per la Patria" (Donna Paola, 1917: 190). Quindi, non si tratta di mostrare alle donne "esempi patriottici", che hanno già visto a scuola, ma piuttosto di comprendere che il "patriottismo è un gesto" e "lo spirito della nazionalità una consapevolezza".

In quei momenti di fervore patriottico, il sentimento di appartenenza a una nazione e l'obbligo morale di partecipare personalmente a un evento di tale rilevanza come la guerra fu dovuto in particolare alla propaganda avviata dal governo italiano. Nessuna classe o gruppo sociale sfuggì all'influenza di questa campagna globale, neanche i minori¹⁹. Nella letteratura di

¹⁸ A cura di A. Salucci, Génova, Libreria Ed. Moderna, 1913, pp. 15 y ss.

¹⁹ Per quanto riguarda il coinvolgimento dei bambini italiani in questi anni

guerra scritta per loro il tono diventa più sentimentale, arrivando ad assumere talvolta una maggiore serietà in testi scritti da donne, come nel caso di cui ci stiamo occupando.

Per concludere, non possiamo esimerci dal sottolineare il patriottismo di ascendenza deamicisiana presente nella trilogia²⁰ che Donna Paola scrive per i bambini con un solo protagonista, modello del buon italiano per le giovani generazioni negli anni precedenti all'arrivo del fascismo, Pippetto, un orfano fiorentino che lavora come fattorino in una ferramenta. In *Pippetto vuol andare alla guerra*, il giovane, vedendo sfilare una manifestazione di interventisti che gridano: "Vogliamo la guerra! [...] Viva la guerra! [...] Viva il Re!", mentre in città si moltiplicano le "riunioni, dimostrazioni, comitati, spettacoli di beneficenza, propaganda di preparazione, iscrizione di volontari, rottura di vetrine tedesche [...]" (Donna Paola, 1916: 126), decide di arruolarsi e comprarsi un'uniforme e un fucile. Quando si dichiara guerra condivide con la gente la sua grande emozione: "La guerra, quando è santa come quella d'Italia, quando è fatta per una causa giusta e nobile, quando è il compimento di un sacro voto", dice a sé stesso, "la guerra quando è così, è un grande e sublime avvenimento, che nobilita tutta una età e la rende degna d'onore presso le generazioni future" (Donna Paola, 1916: 129). Siccome non ha un soldo, abbandona la città e decide di andarsene da solo "incontro alla guerra" (Donna Paola 1916: 257).

Riferimenti bibliografici

Angeleri, M. C., *Dall'emancipazionismo all'interventismo*

difficili (1915-1918), cfr. W. Fochesato, *La guerra nei libri per ragazzi*, Milano, Mondadori, 1996; A. Gibelli, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione della grande guerra a Salò*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

²⁰ *Pippetto vuol andare alla guerra*, Firenze, Bemporad, 1916; *Pippetto difende la patria*, *Ibid.*, 1920; *Pippetto fa l'italiano*, *Ibid.*, 1925 (anche se scritto nel 1920).

*democratico: il primo
movimento politico delle donne di fronte alla Grande guerra.*

[Consultato online:

**on [dprs.uniroma1.it / sites / default / files /220. Html](http://dprs.uniroma1.it/sites/default/files/220.Html)
25/03/2015]**

Baronchelli Grosson P. (Donna Paola), *Le confessioni di una
figlia del secolo. Epistolario di una morta*, Renzo Streglio
ed., Genova-Torino-Milano 1906.

Donna Paola, *Io e il mio elettore. Propositi e spropositi di una
futura deputata*, Carabba, Lanciano 1910.

Donna Paola, *La funzione della donna in tempo di guerra*,
Bemporad, Firenze 1915.

Donna Paola, *Pippetto vuol andare alla guerra*, Bemporad,
Firenze 1916.

Donna Paola, *La donna della nuova Italia. Documenti del
contributo femminile alla
guerra (maggio 1915- maggio 1917)*, Riccardo Quintieri,
Milano 1917.

Elenberger, H. F., *La scoperta dell'inconscio*, Boringhieri,
Torino 1972.

Mellone, F. - Muscardini, G., *Gli spropositi di Donna Paola.
Un corrosivo carteggio tra
Paola Baronchelli Grosson e Pietro Niccolini*", AOFL,
X (2015), 1, pp. 58-76.

Stolfi, V., *La collaborazione giornalistica di Flavia Steno con il
"Secolo XIX" e "La
Chiosa"*, Lampi di stampa, Milano 2007.

Le confessioni di Saphia

María Rubio Chaves
Università di Cádiz

Nel 2008, Saphia Azzedine scrisse in francese il suo romanzo *Confidences à Allah* (tradotto in spagnolo con il titolo *Confesiones a Alá*). È stato portato a teatro ed è anche stato convertito in fumetto, ottenendo un grande successo in tutti e tre formati.

L'obiettivo di questo articolo è presentare la storia in due dei tre formati pubblicati: il romanzo e il fumetto, ed evidenziare come cambia la relazione della protagonista con Allah nelle diverse tappe della sua vita. Concluderò apportando un profilo dell'autrice, dello sceneggiatore e dell'illustratrice e spiegherò qual è stato il processo di creazione e adattamento a ogni formato.

Perché *Le confessioni di Saphia*? Nelle varie interviste fatte all'autrice che ho avuto modo di leggere ha sempre detto che si cala completamente nei panni dei suoi personaggi, per cui non c'è da stupirsi se c'è qualcosa di Saphia nel personaggio di Jbara. Ma l'aspetto principale è la concezione della religione che ha lei stessa, che riconosce apertamente e che sembra mostrarci attraverso il suo *alter ego* Jbara.

Confesiones a Alá, la storia

Jbara ha diciassette anni e vive a Tafafil, un villaggio isolato nelle montagne del Marocco, con i suoi genitori e i suoi sette fratelli nella miseria più assoluta. È una pastora e le capre sono la sua unica compagnia. Suo padre, ignorante e violento, non fa altro che ricordarle la sua condizione di donna obbediente

e sottomessa; mentre sua madre passa le giornate a piangere. Per spezzare la monotonia della sua vita, Jbara ha rapporti occasionali con un pastore che fa affari nel villaggio. Un giorno rimane incinta, i suoi genitori la ripudiano e deve andarsene nella grande città dove la sua vita cambierà radicalmente. Anche se ne vada da sola non è mai sola, infatti, fa affidamento sulla compagnia del suo confidente, Allah, con cui ha una relazione di grande intimità.

Le autrici ed Eddy Simon

Nonostante abbia affermato nell'introduzione che avrei lasciato questa sezione alla fine, non è possibile iniziare ad analizzare l'opera senza sapere chi vi stia dietro. In questo caso, vi sono molti protagonisti.

Saphia Azzedine

Saphia Azzedine nasce il 12 dicembre 1979 ad Agadir (Marocco). A nove anni va in Francia con la sua famiglia dove continua i suoi studi. Si diploma in scienze umane e successivamente studia sociologia all'università. Prima di dedicarsi completamente alla scrittura in tutte le sue varianti (giornalismo, sceneggiatura, narrativa) lavora come assistente in una gioielleria.

Sono i suoi amici e suo padre che, dopo aver letto gli articoli che scrive per un giornale svizzero, la incoraggiano perché inizi a scrivere romanzi. Lei ama raccontare storie, passione che eredita dal padre, bravissimo a raccontare le storie, che da piccola la incantava con storie sulla sua infanzia, sulla sua famiglia e sulle avventure vissute nella moschea.

A seguito di *Confesiones a Alá* è considerata un'autrice scandalosa, ma lei afferma che:

già solo il semplice fatto che appaia Allah nel titolo è scandaloso. E, inoltre, ci si aspetta che io parli male dell'Islam, come fa la maggior parte degli scrittori contemporanei, ma non è il mio caso. Ciò che mi interessa sono le storie di uomini e donne che non ascoltiamo mai (Web Gala, 6 settembre 2009).

La sua bibliografia, al momento, è composta dalle seguenti opere:

2008: *Confidences à Allah*

2009: *Mio padre fa la donna delle pulizie*

2010: *La Mecca-Phuket*

2011: *Héros anonymes*

2013: *Combien veux-tu m'épouser?*

2015: *Bilquiss*.

Saphia Azzedine e Jbara.

Quando è arrivato il momento di scrivere questa storia, Saphia ha trascorso molti pomeriggi seduta in un bar a Marrakech osservando una giovane neo prostituta. Non le parlava, la osservava soltanto, nonostante avesse parlato con molte altre prostitute marocchine durante la sua vita, ancora senza sapere che avrebbe scritto questo romanzo. Ciò che più la stupiva di loro è che fossero prostitute di notte e musulmane praticanti di giorno. La impressionava il modo in cui si affidavano a Dio, come fa Jbara nel romanzo.

Tornando alla neo prostituta, osservava i suoi capelli puniti dal sole che li tingeva velocemente, le sue mani da pastora e il suo sguardo che stava già accusando la delusione del mestiere, anche se quello era solo l'inizio. E immaginava che lei fosse quella prostituta.

Normalmente, è ciò che fa con tutti i suoi personaggi; si trasforma in uno di loro nel modo di parlare, nelle parole,

nell'anima. Per questo motivo i suoi monologhi sono piuttosto credibili, perché riesce a diventare la suocera più miserabile o il peggior padre e marito. Quando legge ciò che ha scritto ride perché si rende conto di quanta realtà ci sia in quelle invenzioni.

Marie Avril

Diplomata alla *École Cohl* di Lione nel 2009, il progetto professionale di questa illustratrice si estende ad ogni tipo di visione (edizione, stampa, comunicazione, pubblicità, artigianato, pittura o affresco fra le altre discipline). Lavora nello studio *One shot* di Lione, un'associazione che ha creato con vari amici progettisti e che ha prodotto le opere *Poèmes érotiques* (2009), *Gold of the Dead* (2015) e *Les mystères de Lyon* (2015).

Confesiones a Alá era il primo progetto di fumettistica che le proponevano. E anche se trovò la storia molto cruda la considerava anche molto allettante. Come lei stessa afferma: "Mi interessò perché era una sfida professionale ma anche personale: essendo atea e femminista, parlare di una prostituta che crede in Dio non è un tema facile da trattare per me". (Web *Marianne*, 14 giugno 2015).

Eddy Simon

Nasce nel 1968 a Havre (Seine-Maritime). È giornalista, sceneggiatore di fumetti, programmatore culturale, direttore artistico di un festival di strada e cofondatore e fondatore delle riviste amatoriali di fumetti *Sapristi* (1983) e *Dynamick* (1985). È autore di varie guide turistiche riguardanti città francesi e anche di vari libri.

La posizione di Saphia nei confronti del progetto del fumetto è stata quella di non intromettersi troppo. Gli inviò solo una mail con cinque o sei punti da trattare inevitabilmente per mantenere l'essenza della storia che erano: rispettare la cultura,

quindi Jbara doveva portare il velo in pubblico; la protagonista ha un carattere forte e cammina per strada con la testa ben alta non ponendosi mai come una vittima.

Adattamenti: teatro

Confesiones a Alá nasce come copione cinematografico, fino a quando, alcuni mesi più tardi diventa un romanzo. Ma è anche un'opera di teatro di successo e un fumetto. In questo paragrafo mi concentro solo sul teatro, perché sarà possibile analizzare il fumetto successivamente.

Confidences à Allah fu presentato per la prima volta nel 2008 ad Avignone grazie alla produttrice *Théâtre du Chêne Noir* e al drammaturgo Gérard Gelas. L'attrice protagonista è Alice Belaïdi, che ha vinto vari premi grazie alla sublime interpretazione di Jbara: *Gran Premio della Critica* nel 2009: rivelazione teatrale dell'anno e *Premio Molière* della rivelazione teatrale femminile nel 2010.

La "versione spagnola" è un adattamento al romanzo realizzato da Arturo Terón, produttore della compagnia *Nada en la nevera*, che inizia il suo percorso con *Confesiones a Alá*. È un'opera attiva da giugno 2014 che fa il tutto esaurito, prosciugando le località spettacolo dopo spettacolo e raccogliendo un'ondata di critiche positive fra il pubblico. Il peso interpretativo ricade sull'attrice madrilena María Hervás, che riesce a far piangere, ridere, sorridere e viaggiare il pubblico interpretando Jbara nelle diverse tappe della sua vita.

Confesiones a Alá, dal romanzo al fumetto

Il processo di adattamento del romanzo al

fumetto: aspetti teorici

Esistono diversi tipi di adattamento a un fumetto. L'illustrazione letterale, ossia la riproduzione sistematica dell'argomento; la ricreazione letterale, che è un'evocazione, un riassunto, una riproduzione non sistematica dell'argomento; e la prosecuzione originale, ossia la serializzazione effettuata da uno stesso autore nello stesso progetto (Gil, 2012: 48). *Confesiones a Alá* appartiene al primo tipo: l'illustrazione letterale, visto che, dal punto di vista argomentativo, si tratta di un'illustrazione praticamente integrale del primo libro eccetto alcune sequenze in cui si anticipa l'ordine di alcuni eventi.

Il termine adattamento, nella letteratura, definisce per antonomasia la direzione che va dalla letteratura alle altre narrative grafiche o audiovisive. Esistono termini come *cine-roman* o *adattamento al romanzo* per la direzione complementare di ritorno dal cinema al romanzo o, con un significato molto diverso, dal punto di vista che attualmente si considera generico, da altri come la telenovela, il radiodramma, il romanzo illustrato o quello interattivo.

E, tuttavia, non esiste né nel linguaggio comune né nel metalinguaggio critico un termine per citare con precisione il passaggio specifico di un racconto in film, serie televisiva, fumetto o videogioco (Gil, 2012: 185-186).

Le relazioni fra romanzo e fumetto sono segnate dalle rispettive posizioni di partenza in ambito culturale. Il romanzo è sempre stato molto prestigioso e al centro dell'ambito letterario, mentre il fumetto si trovava ai margini della cultura popolare, del divertimento, dell'umorismo e dei generi considerati infantili e adolescenziali.

Partendo da una situazione del genere, non è difficile supporre che le diversioni fra entrambi offrano una bilancia molto irregolare e decisamente inclinata verso il romanzo: sia per le concezioni di chi, da una parte, concederebbe al nuovo

mezzo solo il ruolo subalterno di stimolare l'iniziazione alla lettura, sia dall'altra parte per la ricerca del patrimonio simbolico e il prestigio che poteva creare l'adozione del repertorio letterale come strada di accesso "all'alta cultura"²¹(Gil, 2012: 196).

Confesiones: il romanzo versus il fumetto

Il romanzo di Saphia Azzedine è diviso in quattordici capitoli che sviluppano le tappe fondamentali della vita di Jbara. Al contrario, il fumetto non ha una separazione così definita. Il passaggio da un capitolo all'altro avviene attraverso una pagina bianca con motivi che alludono al tema trattato successivamente. I temi trattati nel romanzo appaiono anche nel fumetto e, anche se con una lunghezza del testo molto più corta, le immagini sono sufficientemente espressive per comprendere tutta la storia senza usare le parole.

Jbara

Jbara è la protagonista della nostra storia. È una ragazza molto bella di sedici anni che vive in un villaggio in mezzo alle montagne del Marocco con la sola compagnia delle sue capre; ma grazie a una borsa di *Dior* caduta da un autobus la sua vita cambia. Sono quattro i momenti chiave nella vita di Jbara: come pastora a Tafafilt, come prostituta nella grande città, in carcere e come donna sposata. L'unico legame fra i quattro è Allah.

Allah

Allah è il confidente di Jbara. Il dialogo-monologo che instaura con lui attraversa diverse tappe: amore, apatia, vergogna, rabbia, perdita di fiducia... Jbara gli parla, ma Allah non è solito rispondere con le parole bensì con i fatti che le dimostrano che

²¹ Le virgolette sono dell'autrice dell'articolo.

Lui esiste e che la aiutano a rendere più felice la sua vita.

Tafafilt

Tafafilt è il villaggio in cui vive Jbara con la sua famiglia. Lo odia profondamente perché non succede mai nulla se non un autobus che passa due volte alla settimana e Miloud occasionalmente. Miloud è un pastore che si reca a Tafafilt per fare affari e per avere rapporti sessuali con Jbara in cambio di un *Raïbi Jamila*, uno yogurt liquido al gusto di granatina che i bambini marocchini di solito bevono facendo un buco nella parte inferiore, e altre merendine come biscotti al cioccolato o gomme da masticare. Jbara non apprezza questi incontri, ma sono gli unici che le permettono di spezzare la sua monotonia. A Tafafilt iniziamo a vedere la relazione speciale di Jbara con Allah, che ringrazia per avere sua madre al suo fianco, ma si arrabbia con lui e lo minaccia di smettere di credergli perché la lascia in “quel buco” e non fa in modo che accada qualcosa di eccezionale nella sua vita.

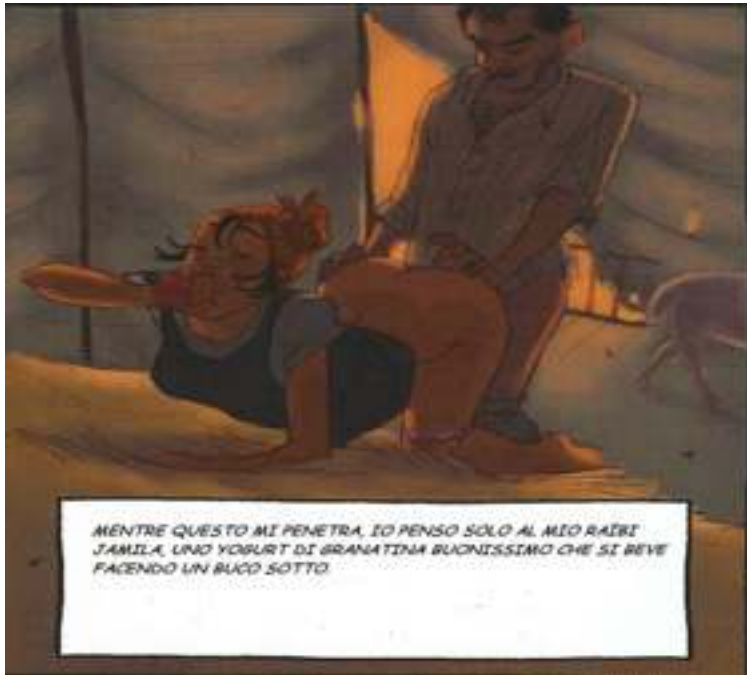


Immagine 1

La sua famiglia

La sua famiglia è composta dai suoi genitori e dai suoi sette fratelli. Odia suo padre più di Tafafilt perché è un imbecille che non lavora e l'unica cosa che gli interessa è far bella figura con il *faqīh*²², pur essendo a spese della sua famiglia. Sua madre passa il giorno a piangere e lo nasconde cucinando sempre con la cipolla, per poter piangere senza dover dare spiegazioni. Si tratta di una famiglia molto tradizionale ancorata alle tradizioni, in particolare a quelle che riguardano le donne, i cui atti tendono

²² Per i musulmani è il dottore o il saggio della legge coranica [N.d.T.]

ad essere sempre *haram* (proibiti o peccato) agli occhi degli uomini.

La verginità

La verginità e il sesso sono strettamente collegati in Jbara. Non le è molto chiaro quale sia il momento in cui una persona smette di essere vergine, inoltre crede alle spiegazioni che le da Miloud a riguardo. In casa sua non si parla di verginità perché è *haram*, ma è ciò che disciplina la vita di suo padre, del *faqīh* e di tutto il mondo, anche quando “quel buco”, come lo chiama lei, riguarda solo ed esclusivamente le donne. La perdita della verginità e la successiva gravidanza fanno sì che se ne debba andare nella grande città.



Immagine 2

La borsa "Dior"

Questa borsa rosa con le lettere *I love Dior* stampate sopra è la prima prova che Allah la ascolta e che sta per far cambiare il suo destino. Dentro vi trova "l'attrezzo della perfetta mignotta" (Azzedine, 2011: 26) ossia tanga, jeans con paillette, top, rossetti con aromi e un po' di denaro per poter iniziare da zero, sia nella grande città sia nel nuovo lavoro. Con la borsa si sente potente, e anche orgogliosa quando vede in una rivista di un'edicola che una persona famosa ha una borsa uguale alla sua. Quando esce dal carcere decide che non vuole più fare la vita che le ricorda quella borsa, e inizia da zero, senza bagagli, letteralmente e metaforicamente parlando.



Immagine 3

La grande città

Belssous è la grande città, il luogo in cui si reca Jbara dopo che la sua famiglia la ripudia. La sua permanenza avviene quasi come se l'era immaginata. Al mattino lavora come donna delle pulizie in un bar e si paga la stanza offrendo piccoli favori sessuali al barista e successivamente al proprietario. Anche a Belssous decide di mettere fine alla sua vita precedente liberandosi del neonato. Questa è una delle immagini più scioccanti del fumetto per la sua durezza ed espressività.



Immagine 4

Anche qui scopre che esistono persone buone che ti aiutano senza chiedere niente in cambio, infatti, uno dei dipendenti del bar la raccomanda come domestica nella casa di una famiglia ricca. E quando Jbara si appresta a “ringraziarlo” scopre che è tornato al suo lavoro senza fare il gesto di abbassarsi i pantaloni.

Per la prima volta chiede perdono ad Allah perché sa di fare cose sbagliate, ma gli dice anche che se fosse nata in una

buona famiglia o fosse stata istruita sarebbe stata una brava bambina e non avrebbe avuto quella vita.

Masmara

A Masmara inizia la sua nuova vita da domestica nella casa di una famiglia ricca, che le riserva a malapena attenzione. Diventa amica di Latifa, l'altra domestica della casa, e insieme vanno in discoteca e a cercare clienti. Nei confronti del Signor Mohamed, il figlio della famiglia, prova sentimenti contrastanti: lo odia perché una notte la violenta quando torna ubriaco da una festa, ma con lui scopre anche il vero piacere del sesso. Nella casa, scopre anche che essere bella ed esserne cosciente le comporta dei problemi perché Latifa non le parla più e le assegnano le faccende più pesanti della casa.



Immagine 5

Inizia a riflettere sulla sua vita chiedendosi cosa ne sarebbe stato di lei se non fosse stata una prostituta. Sa perfettamente di fare cose orribili e sa che non si prostituisce più per sopravvivere ma per togliersi degli sfizi. Le piace parlare con Allah perché Lui ha imparato a parlare a bassa voce e le da conforto.

Shahrazād

Dopo l'incontro con il Signor Mohamed decide di non voler fare mai più la domestica ma, di voler provare il piacere che ha provato con lui, o al meno, di poter essere lei a scegliere l'uomo con cui provarlo. Abbandona la casa e diventa una *Shahrazād*, la prediletta di uno sceicco, che le dice "*Shahrazād*, la tua bellezza è la prova tangibile dell'esistenza di Dio" (Azzedine, 2011: 70) ma che le propone anche delle pratiche che non le piacciono molto e per le quali le dà un ricompenso elevato.

In questo periodo smette di pregare perché ha sempre meno tempo a causa dei numerosi clienti che richiedono i suoi servizi, ma, in realtà, è perché si vergogna di ciò che fa. Ribadisce il pensiero che ora si prostituisce per avarizia, per potersi permettere sempre più lusso. Quindi decide di non parlare più con Allah perché non ha nulla da dirgli, non le serve nessuna scusa.

Conserva i risparmi per darli alla sua famiglia e un giorno si reca a Tafafilt per andarli a trovare. Il suo stato, agli occhi del padre, è passato da prostituta a santa. Dopo questa visita si rende conto di odiarli ancora più di prima. Odia suo padre perché nonostante sappia da dove proviene il denaro lo accetta senza fiatare, e sua madre perché non fa nulla per cambiare la propria situazione.

Dopo essere andata a trovare i suoi genitori si scusa con Allah e gli dice che non lo vuole incolpare dei suoi mali siccome ogni persona è responsabile delle proprie azioni; e per ottenere i risultati bisogna agire. Sa che l'amore che prova per Lui è amore e non paura, e che le volte in cui si è sentita più abbandonata è stato perché potesse trovare la sua strada.



Immagine 6

Abdellatif, il giardiniere della casa di Masmara, le fa la proposta di matrimonio e lei lo rifiuta. Sa che ciò che ha fatto è sbagliato perché è la prima volta che qualcuno la ama veramente, ma non vuole rinunciare a quella vita lussuosa. Quella notte, nella casa dello sceicco, la polizia farà una retata dalla quale usciranno indenni tutti gli sceicchi ma che condannerà tutte le ragazze al carcere accusate di prostituzione illegale.

Il carcere

Il suo rapporto con Allah attraversa diverse fasi. Si sente colpevole e sa di meritarsi di essere in carcere per non aver accettato la proposta di Abdellatif, ma non le dispiace affatto per coloro che sono stati ingiusti con lei, infatti, gli augura il peggior

male del mondo. Si scusa con Allah per tutto quello che ha dovuto vedere da parte sua e per il suo comportamento sbagliato. Un'altra prigioniera la picchia e le rompe i denti, cosicché la sua bellezza resta danneggiata. Dopo questo episodio riprende a pregare.



Immagine 7

L'imam

Uscita dal carcere si reca in una moschea per pregare, mangiare e sentirsi come gli altri. Decide anche di cambiare il suo nome in Khadija. Si rivolge ad Allah e gli dice che non vuole che ci sia un intermediario fra loro, che se deve dirle qualcosa lo dica direttamente a lei, in particolare per quanto riguarda l'abbigliamento che devono avere le donne. Inoltre decide che non vuole più essere né prostituta né analfabeta, per poter leggere direttamente il Corano e senza aver bisogno di qualcuno che glielo interpreti.

Si sposa con l'imam, che ha già altre due mogli, e inizia ad andare a lezione per imparare a leggere e scrivere. Sua suocera glielo proibisce perché il professore è un uomo quindi lei segue le lezioni di nascosto. Secondo sua suocera, è tutto *haram*, anche pregare con le mestruazioni, ma lei non vuole smettere di parlare con Allah perché è l'unico che le da conforto.



Immagine 8

Sua suocera rimane coinvolta in un incidente e da quel momento la relazione con suo marito e le altre due mogli migliora notevolmente, anche suo marito chiede la sua opinione sulle questioni importanti. L'unica cosa che la infastidisce è dover girare vestita di nero e coperta dalla testa ai piedi perché: dicono che perché l'uomo non abbia dei pensieri impuri, le donne devono nascondere i propri vestiti. Così è scritto e sembra non infastidire nessuno: è lui che ha dei pensieri impuri, ma sono io quella che deve coprirsi sotto un velo. Non ha alcun senso! Con che diritto devo diventare l'ostaggio di un uomo che non sa controllare i propri impulsi? (Azzedine, 2011: 121-122)

Suo marito si ammala e poco dopo muore. Lei gli resta vicino tutto il tempo e lui le dice che andrà in Paradiso per rendere gli ultimi giorni i più dolci di tutta la sua vita. Dopo la morte di suo marito ha la conversazione più sincera con Allah: gli dice

che non dobbiamo incolparlo per le decisioni che prendiamo, neanche rimpiangerle, perché ci danno insegnamenti preziosi. E che grazie alla fede in Lui la sua vita è diventata più sopportabile e sa con tutto il cuore che lo ama.

Nel racconto non viene fatto riferimento al ritorno al suo villaggio, ma nelle ultime immagini del fumetto si vede che lei prende la sua borsa e va a Tafafilt per approfittare della tranquillità che ha cercato per tutta la vita.

Riferimenti bibliografici

Amiguet, Lluís, *"Escribir es aullar -y hurgar- sin hacer ruido"*. *La Vanguardia*. Internet.

30-09-16 <<http://www.lavanguardia.com/lacontra/20121114/54355188490/la-contrasaphia-azzeddine.html>>

Avril, M., y Simon, E., *Confesiones a Alá*, Ponent Mon, Tarragona 2016.

"Avril, Marie". Bedetheque. Internet. 05-10-16 <<http://www.bedetheque.com/auteur-40191-BD-Avril-Marie.html>>

Azzedine, S., *Confesiones a Alá*, Demipage, Madrid 2011.

Coste, Alexandre, *"Confidences à Allah, pute mais pas soumise"*. Marianne. Internet.

01-10-16 <<http://www.marianne.net/confidences-allah-pute-pas-soumise-100234577.html>>

Dourantou-Reilhac, Constance, *"Confidences à Allah de Saphia Azzedine adapté en BD par le scénariste Eddy Simon et la dessinatrice Marie Avril"*. HuffPost Maroc.

Internet. 30-09-16 <<http://www.huffpostmaghreb>.

com/2015/05/21/confidences-allah-saphia-azzedine-adapte-bd-scenariste-eddy-simon_n_7349950.html >
"Eddy Simon". *Wikipedia*. Internet. 30-09-2016
<https://fr.wikipedia.org/wiki/Eddy_Simon>
Estévez, Alejandra, *"Crítica Confesiones a Alá. Donde una mujer encuentra su único refugio en Dios"*. Todos al teatro. Internet. 01-10-16
<<http://www.todosalteatro.com/34801/critica-confesiones-ala-mujer-encuentra-unico-refugio-dios.html>>
Gil González, A. J., *Narrativa(s): intermediaciones, novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca 2012.
"Marie Avril". Ricochet-jeunes. Internet. 04-10-16
<<http://www.ricochet-jeunes.org/auteurs/recherche/8872-marie-avril>>
192Pavon-Dufaure, Emmanuelle, *"Saphia Azzedine, le nouveau phénomène littéraire"*. Gala. Internet. 30-09-16
<http://www.gala.fr/1_actu/news_de_stars/saphia_azzedine_le_nouveau_phenomene_litteraire_186950>
"Saphia Azzedine". *Wikipedia*. Internet. 30-09-16
<https://fr.wikipedia.org/wiki/Saphia_Azzeddine>
"Saphia Azzedine sorprende con una ópera prima sobre una joven pastora bereber que se prostituye". El Cultural. Internet. 30-09-16
<<http://www.lavanguardia.com/lacontra/20121114/54355188490/la-contra-saphia-azzeddine.html>>
Serrato, Ángela, *"Salir al teatro: Confesiones a Alá, más allá del*

drama de una mujer",

Diario de Sevilla. Internet. 01-10-16

<<http://www.diariodesevilla.es/articulo/vivirenvilla/1914228/salir/teatro/confesiones/ala/mas/alla/drama/una/mujer.html>>

"Une journée avec Saphia Azzedine". Revista Elle. Internet. 30-09-16

<<http://www.elle.fr/People/La-vie-des-people/Une-journee-avec/Une-journee-avec-Saphia-Azzeddine-1563346#>>

Ventura, Daniel, *"Los mocos de María Hervás (Crítica de Confesiones a Alá)"*. Internet.

01-10-2016

<<http://www.teatroateatro.com/criticas/los-mocos-de-maria-hervas-critica-de-confesiones-a-ala/12167/>>

Vertaldi, Aurélia, *"Confidences à Allah, le destin tourmenté d'une musulmane"*, Le Figaro. Internet.

01-10-16 <<http://www.lefigaro.fr/bd/2015/06/30/03014-20150630ARTFIG00325-jbara-entre-soumission-ou-liberte-a-tout-prix.php>>

La costruzione della femminilità in “*Las vestiduras peligrosas*” di Silvina Ocampo

*Andrea Martínez Latorre
Università di Valencia*

Silvina Ocampo (Buenos Aires, 1903-1993) nel suo racconto “*Las vestiduras peligrosas*” (1970) presenta una costruzione della femminilità vincolata alla relazione fra corpo, sesso e rappresentazione. Attraverso un doppio monologo, affrontando le apparenze, la narratrice ci mostra un “falso discorso normativo” in cui espone falsamente la dualità stereotipata di una donna (sottomessa versus liberale). Pertanto, nel momento in cui una delle due protagoniste “si veste da ometto”, da uomo, ed esce per strada con questo abbigliamento, viene violentata e uccisa perché considerata traditrice visto che perfino una donna potrebbe riprodurre la mascolinità. Esattamente in questo momento, il lettore del racconto di Silvina Ocampo comprende che il fatto di nascondere la femminilità mostra fino a che punto la mascolinità non sia altro che un travestimento. Intendo quindi indirizzare tale proposta verso l’idea che la mascolinità e la femminilità stesse appaiano rappresentate come performance poiché il genere stesso può essere performativo.

La femminilità nella narrazione

*Pantalonera, corsetera, modista, sombrera:
las mujeres trabajan con el género. Ponen y
quitan alfileres, recortan, copian un modelo,
redondean un ruedo, batallan entre el género*

que «sobra» y los «géneros mal aprovechados» .

MÓNICA ZAPATA

Il racconto costruisce la femminilità attorno all'idea di provocare e risvegliare la passione negli uomini attraverso abiti che lasciano intravedere il corpo della donna. Donna che appare rappresentata attraverso due immagini contrapposte fra loro, Artemia e Régula. Artemia, da parte sua, corrisponde a un personaggio provocatore e attivo; al contrario, Régula predilige piuttosto una prospettiva moralista e passiva, nella quale sono le regole che regnano.

Régula, umile sarta, cuce gli abiti che Artemia, signora benestante, disegna. Questi disegni sono talmente azzardati che sfidano le norme sociali di abbigliamento dell'epoca: un maglione in velluto nero con una scollatura che lascia completamente scoperti i seni, un vestito di chiffon nero con immagini di mani e piedi e un vestito di tulle blu con immagini di uomini e donne nudi.

Per tre notti, Artemia esce con questi abiti per mostrarli per strada, mentre Régula li rinnega in casa. A Régula questi abiti non sembrano rispettabili per una signora, quindi, resta scioccata ogni volta che Artemia esce indossandoli. Tuttavia, le mattine successive alle uscite di Artemia, la sarta la trova sempre di fronte a un giornale con il viso pallido leggendo di violenze verso donne che indossavano i suoi stessi vestiti. È talmente forte questo desiderio provocatore in Artemia che arriva a pensare che le donne violentate che indossano i suoi abiti "copiati" siano coloro che hanno raggiunto il "successo". Nel racconto si porta all'estremo quest'ambizione che hanno le donne di vestirsi in modo provocante per gli uomini:

– Non posso fare niente al mondo senza che le altre donne mi copino – disse scuotendo la testa -.

- Ma dai, non dire queste cose.
- Sono delle copione. E le copione sono coloro che hanno successo.
- Che successo è questo? Non c'è niente da invidiare.
- Non mi capisce, Régula.
- Mi chiami Piluca e non si arrabbi. (Ocampo, 1999:24)

In netto contrasto con ciò, Régula non esce di notte per mettersi in mostra, ma resta in casa a cucire gli abiti di Artemia. Régula non comprende perché Artemia desideri questo oltraggio, perché voglia che succeda a lei, piuttosto che alle altre donne che indossano i suoi vestiti. Quindi Régula sarebbe la donna “rispettabile” che tutte dovrebbero essere. Avremo, quindi, questa opposizione fra le due protagoniste, così come l’abbiamo nell’immaginario rappresentato da Maria (Régula) in opposizione a Eva (Artemia).

Nonostante ciò, Silvina Ocampo mette in discussione questi limiti prestabiliti attraverso l’ambiguità che presenta il discorso del suo stesso racconto. Dovremmo chiederci fino a che punto quest’opposizione binaria fra donne buone/cattive si assolve realmente nelle figure di Artemia e Régula.

Gli abiti del racconto, anch’essi protagonisti, sottolineano il genere, ma, si protendono al sesso. Da una parte, il sesso attribuisce la differenza biologica fra maschi e femmine, attraverso gli organi riproduttori, i cromosomi, l’elemento ormonale, i genitali esterni e le caratteristiche sessuali secondarie. Dall’altra parte, il genere si riferisce a ciò che possiamo chiamare il “dover essere”, il come comportarsi nelle condizioni socioculturali per mezzo delle differenze sessuali che si presentano come assegnazioni proprie di un sesso o dell’altro. Inoltre, il genere richiede una determinata rappresentazione, sotto forma di codice, che si stabilisce come un linguaggio sociale condiviso. Tale linguaggio si vede rappresentato, per esempio, nella stessa gestualità o,

anche, nell'abbigliamento, così come nel racconto di Silvina Ocampo. Possiamo considerare il genere, quindi, come un tema variabile e culturale; mentre il sesso è un motivo universale e statico.

In questo senso, nel racconto viene presentato al lettore un legame fra sesso, genere e rappresentazione mediante l'abbigliamento e gli abiti che disegna Artemia e che confeziona Régula. Al termine della lettura del racconto di Silvina Ocampo, per mano delle sue due protagoniste, potremmo arrivare a chiederci fino a che punto la nostra identità sia influenzata dal genere.

Pubblico vs privato

Come abbiamo affermato in precedenza, la narratrice di questo racconto, Régula, svolge il mestiere della sarta, anche se in passato era pantalonaia. Fra le sue clienti abituali troviamo l'altra protagonista del racconto, Artemia, una signora benestante e audace. Artemia progetta e disegna i vestiti che vuole che Régula le cucia per poterli sfoggiare. Quindi, le due protagoniste utilizzano il linguaggio del proprio abbigliamento come codice deontologico. Questa codificazione si inserisce in un preciso momento culturale e sociale che si attribuisce a ciò che è chiamato pubblico e privato. Régula cuce da casa per Artemia, che vuole indossare i suoi abiti all'esterno.

Per quanto riguarda ciò che è stato stabilito come pubblico e privato, nella società in cui è ambientato il racconto di Silvina Ocampo, è stato considerato privato il nucleo di vita delle donne. In tal senso, l'esterno di cui ha tanta paura Régula diventa ciò che desidera Artemia. Da parte sua, Régula non ha vissuto esperienze positive nell'ambito del pubblico, di ciò che è presente fuori di casa. Esempio di ciò è il momento in cui, quando ancora cuciva pantaloni, fu assillata da uno dei suoi clienti: "Sembra che i pantaloni fossero lunghi e che fosse necessario riprenderli con

le spille, sul cliente, mentre il membro cresceva. [...] Il baffuto, perché era baffuto, di fronte allo specchio guardava la cerniera e sorrideva. [...] - Un po' di più, bellezza, non vedi che mi cresce il membro? (Ocampo, 1999: 22).

Di conseguenza, Régula sa molto bene che la pericolosità che acceca il mondo si trova all'esterno e non all'interno. Da qui nasce la sua perseveranza perché Artemia non esca di casa vestita alla leggera visto che, così come afferma nel racconto, "la pigrizia è madre di tutti i vizi e a me terrorizzano i vizi" (Ocampo, 1999: 23). Inoltre, dobbiamo cogliere la relazione che esiste in Régula fra la tela, il genere e il sesso stesso della sua cliente.

In contrapposizione a Régula, per Artemia la vita si trova oltre le pareti che la circondano, all'esterno. Nella sua vita privata non la trattiene niente e nessuno; per quanto riguarda la sua vita personale, si allude solo a una fotografia di un suo ex ragazzo che la abbandonò, e ciò diventa una delle ragioni che la portano ad uscire di casa più spesso. Questa casa diventa un focolare per Régula, che sente e percepisce come proprio, visto che, anche se non è di sua proprietà, la sente come se fosse sua. Le basta una stanza o una casa, non ha bisogno di nient'altro per dire che ci resterà tutta la vita dentro. Ma non una vita qualunque, "la vita di una donna onorata". Chi viene considerata una donna onorata? Régula? Artemia?

Durante le sue uscite, Artemia, non solo si presta a vivere e introdursi ma, attraverso i suoi vestiti, provoca questo mondo esterno. Questo abbigliamento, apparentemente, è l'unico vincolo fra le protagoniste del racconto. Vediamo che ai vestiti si associa ciò che è socialmente predeterminato, ciò che è pubblicamente di moda, lasciando da parte i gusti personali e privati. Artemia ha un'idea in testa, un gusto personale, e lo riflette così nei suoi progetti e disegni. Tuttavia, questi abiti non vengono accettati all'esterno; la stessa Régula la avverte di non uscire vestita in quel modo, tanto sfacciata. Nonostante ciò dovremmo chiederci

e considerare che l'abbigliamento non è altro che una mera maschera. Come giustamente sottolinea Barthes (1978: 206),

Si può prevedere che il vestito rappresenti un'eccellente oggetto poetico; in primo luogo perché attiva con estrema varietà tutte le qualità della materia: sostanza, forma, colore, tattilità, movimento, aspetto, luminosità; in secondo luogo perché toccando il corpo e fungendo da suo sostituto e allo stesso tempo da maschera, è senza dubbio l'oggetto di un'importante "investimento"; questo carattere "poetico" è accertato dalla frequenza e qualità delle descrizioni degli abiti nella letteratura.

Troviamo questa fusione poetica a cui fa riferimento nel racconto, fra il progetto di Artemia e il materiale e la confezione che realizza Régula. La confezione che realizza Régula è normalizzata e regolata, così come, secondo il suo pensiero, dovrebbe essere il comportamento di Artemia. Tuttavia, Artemia vuole unire tutti e ognuno dei suoi disegni, dei suoi vestiti, al suo corpo visto che, in realtà, ciò che mostra, attraverso i vestiti, non è né più né meno della sua figura.

Discorso normativo figurato

Silvina Ocampo opta per una narrazione scritta in prima persona sotto forma di ricordo per, in questo modo, negoziare con la scrittura. Questo io principale e voce narrante prevale nel testo, anche se, si imbatte di colpo in un ostacolo: un altro estraneo ad essa. Questo impedimento diventa l'oggetto latente delle sue negoziazioni per, a partire da ciò, infrangere il linguaggio ed iniziare una conversazione. Tale soggettività narrante corrisponde al personaggio di Régula, che si imbatte per il cammino nella vendicativa Artemia. Attraverso questo discorso, il lettore affronta una dualità in cui i limiti fra questo io e l'altro (l'altra in questo caso) si confondono fra loro.

Régula diventa il fulcro della storia, rendendola sua per il carattere narrativo che dimostra nel suo discorso. Lei, così come

fila le sue confezioni, cuce il discorso composto nel racconto come narratrice. La sarta manipola, allo stesso modo, le stoffe e il discorso per determinare ciò che è permesso o proibito o ciò che è stabilito come femminile o maschile: conseguenze di genere, sia della stoffa sia della sessualità.

Régula nel suo discorso come narratrice manifesta al lettore un'ammirazione verso Artemia, non solo il rifiuto verso i suoi abiti. Lei afferma di essere contraria al comportamento di Artemia ma resta fino all'alba a cucire, arrossisce quando Artemia esce per strada e ammira la sua figura. Régula sostiene che Artemia la domini, ma non è così. Si intuisce nel suo comportamento ammirazione, gelosia, e anche attrazione verso Artemia. Régula mediante questo doppio discorso gestisce perfettamente le apparenze:

Come una maga potente, Régula rende concreto e visibile il desiderio della sua cliente, e con questa saggezza che dona la vita ed esprime meglio di qualunque altra cosa un proverbio, anticipa con preoccupazione la fine funesta di Artemia. Per questo motivo, nel movimento ad ellissi che fa e torna a fare l'ago, non solo unisce le due parti della stoffa-narrazione e annoda ad essa il suo potere, ma stampa nel suo abito terminato l'(in)occultabile forza del desiderio (Galán, 2012: 55).

Dal suo stesso nome, il lettore può comprendere questo discorso costruito attraverso le apparenze. Il suo nome reale, Régula – che significa regola, norma –, viene rifiutato e sostituito dal soprannome Piluca, allo stesso modo il suo mestiere reale è quello della pantalonaia, non quello della sarta come vuole far sembrare davanti alla sua cliente “riccona”: “Avevo lavorato come pantalonaia prima di conoscerla e non come sarta come le dissi, quindi ero sulle spine ogni volta che dovevo farle un abito” (Ocampo, 1999: 22). Inoltre, questa “riccona” non le “fece una brutta impressione” tanto che riusciva a mantenere una relazione con lei e anche prendere un caffè insieme.

In questo discorso si solleva la doppia idea contraddittoria di due profili di donne opposte, come abbiamo visto fino a qui, tuttavia, abbiamo un profilo più definito rispetto all'altro. In realtà di Artemia non conosciamo quasi nulla: non sappiamo come sia fisicamente (a parte il fatto che i suoi abiti le calzano come un guanto), quanti anni abbia, quale sia il suo nome completo, di cosa si occupi nella vita personale e professionale, ecc. Mentre, per quanto riguarda Régula possiamo intravedere un'immagine più approfondita: sappiamo il suo nome completo (Régula Portinari), sappiamo che ha una famiglia (sua zia Lucy), la sua professione era quella di pantalonaia e ora fa la sarta, le sue idee e riflessioni personali sono più moralizzanti, ecc.

Entrambe le protagoniste possono mostrarsi come una coppia duplice e in opposizione che possiamo trovare in ambito sociale e culturale. Tuttavia, dovremmo chiederci fino a che punto questa dualità si mostri chiaramente nel racconto attraverso le figure di Artemia e Régula.

Desiderio nell'altro

Régula, durante il percorso discorsivo che presenta il suo racconto, oscilla continuamente fra ciò che è e come vuole apparire. "Régula, detentrica del racconto, lo è, naturalmente, del linguaggio con cui gli dà forma. E, repressiva di ogni impulso che intravede come pericoloso, dice ciò che fa, ma tace ciò che sente" (Galán, 2002: 60). Quindi, potremmo considerare Artemia come un archetipo dello stesso desiderio che presenta Régula, facendo sì che Artemia diventi una proiezione di questo anelito che mostra la soggettività di Piluca.

Régula raccoglie l'immagine di Artemia e la converte nel suo oggetto di desiderio, un'immagine che Régula reprime nella sua vita e non riesce a rimuovere. In questo modo, proietta questa repressione nella figura costruita da Artemia. L'istruzione che ha ottenuto prevale su Régula e non le lascia esprimere la

propria sessualità. Tuttavia, attraverso le sue confezioni, scorre una parte di questa sessualità, espressa nelle immagini mostrate negli abiti disegnati. Disegni che sono obiettori dell'immagine riconosciuta pubblicamente visto che questi abiti, questi tessuti sono considerati "indecenti". È dimostrato quindi, mediante queste doppie figure, viste in tutto il mondo, che coloro che indossano questi vestiti vengono violentate per via della superbia. Abbigliamento che oscilla fra il mettersi in mostra e la seduzione e la supposizione della propria morte (come nel caso di Artemia).

Quindi, si mostra la femminilità della donna in ambito di sessualità e provocazione. Le protagoniste sono donne, inizialmente contrastanti ma che alla fine si assomigliano molto più di quanto credano. Nel racconto, Piluca vuole tirar fuori questa pantera interiore, che sa di avere, così come fa Artemia; vuole essere una donna attiva e non vuole essere ciò che viene socialmente stabilito come donna "ben vista".

Inoltre, esiste una relazione con le donne fatali, femme fatale, che la critica ha collegato a quelle donne che presentano una bellezza fisica tanto rilevatrice quanto la loro fragilità e crudeltà. Non è un caso che nella letteratura classica appaia Artemisa come il prototipo per eccellenza delle donne fatali. Sicuramente deriva da questa dea greca il nome scelto per la protagonista: Artemia, una femme fatale ovunque si trovi.

Genere performativo

Per comprendere la questione in esame, dimostrare che il genere è performativo, partendo dal racconto di Silvina Ocampo, dobbiamo chiederci perché violentino e uccidano Artemia quando "si veste da ometto". Violentano e uccidono Artemia a causa del suo abbigliamento da maschio perché la considerano traditrice, ossia perché, nasconde la propria femminilità, la propria identità femminile: "Una banda di giovani senza

scrupoli violentarono Artemia alle tre del mattino in una strada buia, dopo di che la accoltellarono perché considerata "traditrice" (Ocampo, 1999: 25).

A sua volta dimostra fino a che punto la mascolinità sia un semplice travestimento visto che nel momento in cui una donna si veste da uomo è considerata uomo. Tuttavia, non solo violentano e uccidono Artemia perché gira vestita da uomo, ma uccidono anche le sue "doppie" (da Budapest, Tokio e Oklahoma) anche se vestite da donna:

Prese bruscamente il giornale e mi lesse una notizia di Budapest, piangendo. Una ragazza era stata violentata da una banda di giovani che la lasciarono inanimata, distesa e dilaniata per terra. La ragazza indossava un maglione di velluto, con una scollatura provocante, che lasciava interamente scoperti i seni. [...] - È orribile che sia accaduto un fatto del genere. Capisci che è il mio maglione quello che indossava questa ragazza. Il maglione che ho disegnato io, quello che stava bene a me. (Ocampo, 1999: 23)

Questo è il motivo per cui uccidono Artemia per essere traditrice, perché persino una donna potrebbe imitare la virilità a partire dall'abbigliamento. Essere una donna significa dimostrare che gli uomini mentono, che la mascolinità e la femminilità sono autentiche performance dal momento che penalizzano donne vestite da donna e donne vestite da uomo.

Queste "copione" e Artemia non sono altro che corpi scoperti, socialmente disapprovati, che diventano oggetto di desiderio, ma un desiderio che non trova realmente il proprio posto. Questi corpi sfiorano il limite dell'indecenza, ossia, portano al massimo estremo la sensualità attribuita alle donne. Per questo motivo, gruppi di giovani, per "risanare" questo reato, mettono ordine, violentando e uccidendo le ragazze che

provocano la norma sociale.

Quest'ambizione provocatrice di Artemia corrisponde a una donna felice del proprio corpo, come afferma lei stessa: "Per quale motivo abbiamo un corpo magnifico? Non è forse per mostrarlo?" Ha pieni diritti di mostrare il proprio corpo come desidera, ma il problema si presenterebbe se tale provocazione fosse segnata solo da una semplice seduzione verso gli uomini. Cioè, una provocazione contrassegnata da uno sguardo maschile. Anche se possiamo renderci conto che anche Régula va inserita in modo (in)diretto in questo sguardo maschile visto che lei ammira costantemente la figura di Artemia: "Non potei fare a meno di ammirare la figura fasciata nel meraviglioso tessuto nero di velluto" (Ocampo, 1999: 23).

Tuttavia, nel momento in cui Artemia, una donna, si veste da "ometto", da uomo, assistiamo a una separazione fra sesso e genere. Questo è l'istante che ci dimostra fino a che punto è presente la fusione del sesso visto che i limiti sessuali fra donna e uomo iniziano a confondersi. E, proprio in questo momento, il lettore si rende conto che il genere non è altro che un'esibizione. Questo è il motivo per cui, nel momento in cui Régula insiste per "travestire" Artemia, la rappresentazione del femminile o del maschile vengono presentate in sostanza:

Consigliai ad Artemia di vestirsi con un pantalone scuro e una camicia da uomo. Un abbigliamento sobrio, che nessuno avrebbe potuto copiarle, perché tutte le ragazze lo indossavano. Alla fine mi ascoltò. Con estrema facilità e velocità le feci il pantalone e una camicia a quadri, che tagliai e cucii in poco tempo. Vederla così, vestita da ometto, mi ammalìò, perché, con questo corpo, a chi non sarebbe stato bene il pantalone? (Ocampo, 1999: 25)

La stoffa e l'abbigliamento stessi appaiono come una

trappola. Attraverso questi collegamenti e queste cuciture si intravede il genere “perché ogni performance di Artemia mette in risalto il meccanismo stesso della seduzione, che consiste nel captare il desiderio dell'altro come segno di riconoscimento del proprio desiderio” (Zapata, 2005: 258).

La combinazione e l'intercambio di sesso e genere procedono in ambiti “sconosciuti”, nell'ambito conosciuto come queer, dove il sesso e il genere confluiscono come risultato di questa costruzione sociale che ci si presenta come immaginaria e fittizia. Le caratteristiche della femminilità e della mascolinità si diluiscono in Artemia e, anche, in Régula. Quest'ultima viene rappresentata nel racconto dall'inizio alla fine della performance, dell'esibizione che svolge Artemia. Forma parte integrante di quest'esibizione in cui appare Artemia vestita in modo provocante per mostrare il proprio corpo alla società. Régula diventa allo stesso tempo un'attrice e una spettatrice in occasione di ogni uscita di Artemia visto che, come giustamente sottolinea Zapata (2005: 259), queste uscite comprendono l'esordio di un nuovo vestito, come se si trattasse di un'opera di teatro: richiede una preparazione anteriore, appare sui mezzi di comunicazione (stampa) e vengono coinvolte entrambe le parti, la creatrice e la sarta dei vestiti.

Infine, come ultima considerazione, i personaggi del racconto di Silvina Ocampo si manifestano come interdizioni coperte da una tela, che lascia intravedere fronte e retro. Queste donne agiscono in modo da formare la propria identità e soggettività alla base di uno sguardo che cerca di costruirle attraverso qualcos'altro, sia pubblico sia privato. Artemia si proietta, grazie al suo abbigliamento, nell'ambito pubblico, grazie allo sguardo degli altri, che la ammirano vestita; Régula si proietta nella figura di Artemia, nell'ambito privato, plasmandola nella sua immagine di desiderio. Tutto ciò basato sull'idea che il nostro genere, la mascolinità e la femminilità, siano semplici esibizioni, che si realizzano, soprattutto, attraverso il proprio

abbigliamento.

Riferimenti bibliografici

- Barthes, Roland, *Sistemas de la moda*, Gustavo Gili, Barcellona 1978.
- Calafell Sala, Nuria, "Para-textos corporales: sobre los cuentos de Silvina Ocampo" in *Cuadernos de Aleph*, no 2, Barcellona 2007, pp. 63-72.
- Galán, Ana Silvia, "Las vestiduras peligrosas" en *Cuadernos hispanoamericanos*, 622, Madrid 2002, pp. 55-63.
- Muzzopappa, Julia Inés, "Las Erinias: pasión, venganza y violencia en los personajes femeninos de Silvina Ocampo", *Actas de las II Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales*, Neuquén, 2004.
- Ocampo, Silvina, *Cuentos completos*, 2, Emecé, Buenos Aires 1999.
- Zapata, Mónica, "Breves historias de género: las feminidades tramposas de Silvina Ocampo", *Pandora*, 5, Paris 2005, pp. 251-262.

**Repressione sessuale e sentimentale
come metodo istruttivo nella
narrativa spagnola dal dopoguerra
alla transizione: *Nada*, di Carmen
Laforet, *Julia*, di Ana María
Moix e *El mismo mar de todos
los veranos* di Esther Tusquets**

*Andrea Santamaría Villarroya
Università di Sevilla*

Per arrivare ai giorni nostri, nei quali si accetta, per la maggior parte, che si modifichi il corpo a proprio piacimento, che due persone dello stesso sesso possano avere una relazione sentimentale, o che si pratichi sesso in cambio di denaro è stato necessario attraversare tappe diverse e affatto semplici. Passiamo dall'estremità dell'Antichità, quando era raro, o impossibile, che la donna mostrasse il proprio corpo, fino al secolo scorso, quando si avverte il cambiamento nella concezione del femminile. Questo aspetto deve servire per renderci conto di come è cambiata la rappresentazione del corpo della donna durante gli anni e dell'importanza che, a passo lento ma deciso, ha acquisito. Nei casi che presento, tre opere appartenenti alla seconda metà del XX secolo, si punta sul mostrare una femminilità naturale, a favore di una sessualità libera e in opposizione al controllo del desiderio.

Tuttavia, le protagoniste dei tre romanzi si vedono, una in particolare e anche in modo diverso rispetto alle altre, represses, si vedono obbligate a mantenere segrete le relazioni naturali del loro corpo. La sessualità è un aspetto centrale dell'essere umano

durante la sua vita, non è qualcosa che si possa né si debba occultare. Ciò riguarda il sesso, le identità e i ruoli di genere, l'eroticismo, il piacere, l'intimità, la riproduzione e l'orientamento sessuale.

Il termine "repressione sessuale" si riferisce a uno stato psicofisico che limita la persona nella manifestazione e realizzazione della propria sessualità. Quest'ultima si sente incapace di manifestare la propria identità come legittima, è nell'impossibilità persino di costruire la propria identità. La conseguenza logica di ciò è che la repressione sessuale spesso viene collegata a sentimenti di colpa o vergogna associati agli impulsi sessuali. Sicuramente esistono tanti modi di interpretare l'identità sessuale e quella di genere quanti umani esistono nel mondo, tuttavia le società tendono a classificare in comportamenti immutabili gli individui e ad assegnargli ruoli a volte molto esigui e nella maggior parte dei casi limitati, impedendo in questo modo che esistano la varietà, la diversità o la differenza.

Ciò potrebbe essere applicato ai personaggi di Julia ed Elia, protagonisti rispettivamente di *Julia* e *El mismo mar de todos los veranos*, che soffrono questa spiacevole situazione a causa delle loro famiglie.

La repressione sentimentale, dal canto suo, impedisce che una persona esprima i propri sentimenti, colui che reprime non accetta che scorrano in modo naturale. Si esercita un'autorità su qualcuno tanto da convertire l'altro in un essere passivo, che lascia agire gli altri e rimane al margine di un'azione. Ciò, si vedrà di seguito, ed è il caso di Andrea, protagonista di *Nada*.

Durante la dittatura franchista, il periodo compreso fra l'inizio della guerra civile spagnola nel 1936 e la morte di Franco stesso nel 1975, le donne non solo vennero fucilate, incarcerate e torturate, ma subirono anche un'oppressione di genere con l'obiettivo di imporre un modello patriarcale e unico. Molte vennero umiliate, punite o degradate per aver trasgredito i limiti

della femminilità tradizionale durante la Seconda Repubblica. Trasgressione che, ovviamente, né settant'anni fa né oggi giorno dovremmo intendere come tale. Questi precetti che alcune donne sembravano infrangere produssero ferite psicologiche terribilmente profonde. Gli adulti che subirono umiliazioni per i loro atteggiamenti e/o comportamenti durante la loro infanzia o adolescenza generalmente portano questo peso sulle spalle e la maggior parte delle volte sono esseri insicuri, timidi e indecisi, che nel profondo si sentono colpevoli e non credono di avere diritti elementari, e inoltre possono dubitare del loro diritto di esistere.

Sia *Nada* sia *Julia* furono scritti durante la dittatura, anche se è vero che l'opera di Carmen Laforet è più recente e viene inserita nella letteratura spagnola del dopoguerra. Ricordiamo che *Nada* è un romanzo di carattere esistenzialista nel quale Carmen Laforet riflette lo stallo e la povertà in cui si trovava la Spagna del dopoguerra. D'altra parte, *Julia* è stato scritto in un decennio in cui il turismo in Spagna e l'economia di quel paese erano al momento di massima crescita. Lo stesso *El mar de todos los veranos*, anche se pubblicato tre anni dopo la morte di Franco, è forse quello che mostra il "progresso" della società nel modo migliore; si inizia a intravedere un cambiamento del trattamento della donna. È un romanzo che presenta erotismo e sensualità, che tratta il lesbismo con un'apertura avanzata, straordinaria e insolita nel XX secolo.

Noi lettori sappiamo che sia Julia sia Elia si sentono attratti sessualmente da donne. Ossia, sono personaggi che possono o vogliono avere relazioni, sentimentali o sessuali, con altre donne. Andrea, invece, anche se la figura della sua amica Ena le produce un indiscutibile magnetismo, in nessun momento sente il desiderio di avere una relazione sentimentale con lei. Eppure, questo magnetismo è sufficiente per affermare che Ena sia l'agente del desiderio che stravolge il modo di essere di Andrea, anche se nessuna delle due è lesbica. Non le produce

questo sentimento, invece, nessuno tra i personaggi maschili del romanzo.

È interessante, inoltre, che ogni ragazza passi attraverso la fase del rifiuto da parte dei propri cari come metodo per trovare sé stessa e accettarsi in seguito. Particolarmente eroico è che infrangano le regole in un momento critico in Spagna, che siano “la pecora nera” delle loro case e non abbiano alcun problema rispetto alla loro condizione. I due fantasmi che provocano più dolore nell’umanità sono l’ombra della paura e il fallimento. Ciò che per gli altri potrebbe rappresentare un fallimento loro lo considerano un’esperienza di vita, sono donne che rischiano e che, anche molte volte si sentono tremendamente sole, non hanno paura di perdere.

Cominciamo l’analisi delle relazioni sessuali e sentimentali delle tre donne per ordine di pubblicazione; Andrea sarà la prima.

Andrea

Carmen Martín Gaité in *La chica rara* afferma che “quando conosce la sua amica Ena, l’unico essere umano che risveglierà in lei un sentimento passionale e le farà provare la sua diversione, nascono in Andrea determinati desideri di confidenza” (Martín Gaité, 1987: 96). Non è priva di ragione la scrittrice di Salamanca, Ena diventa l’asse centrale attorno al quale gira la sua misera esistenza nella città catalana. Il primo bacio per Andrea non ha niente a che vedere con quelle scene romantiche in cui due persone si baciano appassionatamente e si stabilisce immediatamente una connessione di amore vero fra loro:

Ebbi la sensazione assurda che mi corressero oscurità per il viso come in un crepuscolo e il cuore mi iniziò a battere furiosamente, in una stupida indecisione, come se avessi l’obbligo di sopportare quelle carezze (Laforet, 2010: 179).

Sarebbe stata la stessa cosa chiunque glielo avesse dato, la verità è che la protagonista del romanzo non è per niente interessata a ciò. Quello che per qualunque altra ragazza della sua età e del suo tempo sarebbe stato un evento meritevole da ricordare con le sue amiche, sedute in una qualsiasi sala da tè, per lei è solo una delusione che le produce anche rifiuto. Avviene una demistificazione di ciò che significa "il primo bacio", Andrea analizza la situazione ed evita ad ogni costo di cadere nel patetismo romantico.

Particolarmente rilevante è il fatto che Andrea definisca Gerardo come uno "stallone", che così giovane e con così poca esperienza riesca a identificare una caratteristica come quella in un uomo e che lo includa in un gruppo. Se la ragazza possiede una qualità è quella di essere estremamente audace, di rendersi conto persino del minimo dettaglio. Pensa a quel mezzo insulto con tono offensivo, creando un inevitabile paragone fra il ragazzo e un animale che di fronte a una donna si comporta come tale. È significativo anche il modo in cui lui la tratta quando lei si allontana. Quando la guarda le provoca una sensazione di freddezza, come se lui la stesse incolpando perché non si lascia baciare e per non essere una ragazza come qualunque altra, "siccome non si tratta di trovare l'amore fuori di casa, ma altre prospettive e affinità diverse da quelle approvate dalla famiglia, un altro tipo di sostegno. La pressione familiare inizia ad essere vista come una mano morta, di cui è ingiusto continuare a subire lo stress" (Martín Gaité, 1987: 105).

Andrea non mostra interesse per i ragazzi perché, anziché considerarli il sesso opposto da ammirare, li considera uguali. È per questo che stringe amicizia con Pons e il suo gruppo di amici artisti e ha il coraggio di fargli visita da sola nel loro studio. Bisogna osservare che lei è l'unica ragazza a partecipare a queste riunioni e lo fa proprio per questo, senza alcuna pretesa amorosa, ma semplicemente perché si sente a proprio agio nel suo gruppo di amici. Nell'antichità non era ben visto che una

donna rimanesse da sola in un gruppo di uomini, ma Andrea, di fronte alla passività e al mezzo rifiuto di Ena, decide di frequentarli spesso.

Fino ad ora ho fatto riferimento alla relazione di Andrea con Gerardo, il primo ragazzo che l'ha baciata, ed Ena, l'amica che la mantiene tanto eclissata. È il momento di identificare l'ombra che in quanto tale, scura e incessante, pesa su Andrea, il motivo per cui la identifichiamo come una ragazza repressa. Come ho detto all'inizio del paragrafo, non è possibile dire con esattezza che la sua repressione sia sessuale, ma certamente sentimentale. Prima di parlare di Angustias, che costituisce decisamente un peso morto sulle spalle della nostra protagonista, vorrei risalire a un momento che non rientra nella narrazione ma che è presente nella testa di Andrea; gli anni di convivenza con sua cugina Isabel in paese.

Sebbene sia vero che abbiamo poche informazioni riguardanti la vita infantile e adolescenziale della protagonista isolata dalla metropoli, i pochi dati a cui si fa riferimento nella narrazione fanno pensare che non siano stati anni particolarmente felici. È probabile che sua cugina, essendo Andrea orfana, adottasse il ruolo materno e volesse il meglio per lei tagliandole le ali. Non si parla mai delle sue relazioni sentimentali, ignoriamo anche se ne avrà qualcuna. Uno dei primi riferimenti a Isabel, che si ripete in seguito, si verifica quando la ragazza riconosce davanti a Román che la faceva arrabbiare di proposito perché la lasciasse andare a Barcellona: "Non mi piace fumare. In paese lo facevo appositamente per infastidire Isabel, per nessun altro motivo. Per scandalizzarla, perché mi lasciasse venire a Barcellona altrimenti sarebbe stato impossibile" (Laforet, 2010: 93). "Ricordavo la lotta sorda che ho avuto per due anni con mia cugina affinché mi permettesse di camminare al suo fianco e continuare una carriera universitaria" (Laforet, 2010: 150).

Infatti, in due conversazioni avute con sua zia Angustias

nella sua camera, parla della famiglia paterna come un'influenza negativa ma provvede ad assicurarsi della castità e purezza della nostra protagonista chiedendole indirettamente delle sue abitudini in paese e chiarendo il tipo di educazione che ci si aspetta da una "signorina" come lei.

È proprio Angustias il personaggio che provoca più tormento in Andrea; è l'immagine viva di ciò che significa "oppressione". La sua personalità combacia perfettamente con il significato del suo nome, che le calza a pennello. Il suo costante affanno di controllo, di esercitare il potere su qualcuno, potere che sua madre le negò rispetto ai figli maschi per il semplice fatto di essere donna, fa sì che, in veste di lettori, troviamo il suo personaggio insopportabile. Tutto ciò che è negativo nella sua vita: essere nubile, avere un amante sposato, vivere in difficoltà economiche, non poter controllare la situazione familiare, etc., lo riversa sulla nostra protagonista. La sua anima è vuota, deserta, è incapace di provare empatia verso gli altri, di considerare l'altro come un uguale.

Il giorno in cui Andrea arriva nella sua nuova casa nella via Aribau, le basta il primo contatto per rendersi conto della classe di gente con cui andrà a convivere. La parola che usa Laforet per descrivere la voce della zia è proprio quella che la definisce meglio. La collera costante di Angustias rende il benvenuto di sua cugina una spiacevole situazione. Il modo altezzoso che ha di guardarla, come se si trattasse di un cane che marca il proprio territorio, mostrando disprezzo, superiorità e superbia, aumenta la tensione nell'ambiente.

Come osservato in precedenza, la donna fino al XX secolo inoltrato era strettamente associata alla casa e alla famiglia, la sua funzione era occuparsi esclusivamente dell'organizzazione domestica. Avere cura e attenzione per lo sposo in un'atmosfera di obbedienza e sottomissione e nei confronti dei suoi figli, protezione, crescita ed educazione. Inoltre se si tratta di una donna appartenente a una famiglia benestante ed educata sotto

il seno del cattolicesimo profondo, il nodo che la mantiene legata si stringe con più forza:

Te lo dirò con altre parole: sei mia cugina; quindi, una bambina di famiglia benestante, semplice, cristiana e innocente. Se io non mi occupassi di te per ogni cosa, tu a Barcellona troveresti molti pericoli. Quindi, voglio dirti che non ti lascerò fare un passo senza il mio permesso. Lo capisci adesso?
- Sì (Laforet, 2010: 83).

L'unica risposta di Andrea è mostrare una resistenza passiva nei confronti di Angustias, non contraddirla per evitare che la collera aumenti e svolgere una "vita normale" senza che la zia se ne renda conto. Si oppone all'autorità che esercita sua zia mentre le da ragione o si calma quando riceve un rimprovero, visto che d'altra parte fa ciò che lei le proibisce.

Come abbiamo visto, se per il lettore la presenza della zia Angustias nell'opera risulta estenuante, non immaginiamo cosa provochi in Andrea. Arriviamo alla conclusione, quindi, che questa è la figura che più opprime la nostra protagonista, quella che cerca di evitare che sia una ragazza della sua età; che entra ed esce, che ha relazioni con donne ma anche con uomini, che è assolutamente capace di girare da sola per strada senza che le succeda niente di male.

Julia

La giovane provoca una distorsione nella sua famiglia. È, sicuramente, il primo membro che rompe con piena convinzione, quanto meno apertamente, e diventa qualcuno di "diverso". Per coloro che la circondano costituisce la rappresentazione dell'immorale, dello sconosciuto e dell'alieno. Non avere

relazioni con persone della sua età o sesso, partecipare a scioperi studenteschi o avere una relazione speciale con una donna più grande automaticamente genera rifiuto da parte loro. Nel suo caso, è solo una ragazza incompresa con la mancanza di affetto da parte di sua madre che piange perché è l'unico modo per esprimere le proprie emozioni.

Fra i tre personaggi che presento in quest'analisi, Julia è, indubbiamente, quello più martoriato, tormentato e angosciato. Sono uno dopo l'altro i pali che riceve durante la narrazione. Per quanto riguarda le sue relazioni sentimentali con altri personaggi sappiamo poco. Non è come una ragazza qualunque; non ha amici come dovrebbe, come potrebbe avere qualunque persona della sua età; è di più, la sua personalità fa sì che si crei alcuni nemici nell'istituto. Ciò che sappiamo è che non le piacciono gli uomini, infatti, l'unico corteggiatore che conosce è Andrés e, ovviamente, non è corrisposto.

Tuttavia, Julia è affezionata a quattro personaggi femminili che appaiono nel romanzo. Prima di tutto sua madre, con la quale ha una relazione complicata che tratterò in seguito. Zia Elena, la direttrice Mabel e la professoressa Eva sono tre donne che in momenti tempestivi e conflittuali della sua vita la attraggono in un modo o in un altro. Un vincolo di sangue la unisce a zia Elena. Hanno una relazione magnifica e, in molte occasioni, lei esercita il ruolo di madre che è tanto mancato a Julita da bambina. Quando Elena inizia una relazione con un uomo del paese Julia si arrabbia e non la approva. Alla direttrice si attacca come un chiodo ardente perché lei è il suo unico appoggio nell'istituto. Per Eva prova fascino. Coi che durante la sua gioventù è stata la ragazza di suo padre attrae fisicamente e sessualmente la nostra protagonista. Alberto Villamandos dice che:

Da bambina, Julita è attratta da sua zia Elena, quando vive per cinque anni in montagna con lei

e suo nonno, e più tardi da adolescente cercherà il contatto con la sua maestra Mabel, relazione che derideranno con estrema crudeltà le sue compagne. In seguito, a vent'anni si innamora di Eva, la sua professoressa di letteratura all'università, ex ragazza di suo padre e alter ego di Elia di *El mismo mar de todos los veranos*. Ma è senza dubbio nella sua prima infanzia, quando ha appena cinque anni, che la relazione con sua madre acquisisce una carica sentimentale molto intensa (Villamandos, 2012: 2).

Se zia Angustias è per Andrea il fardello che pesa sulle sue spalle e che in molte occasioni le impedisce di progredire, nel caso di Julia, questa è sua madre. È indiscusso che la figura materna sia indispensabile per qualunque figlio. Le nostre madri diventano la maggior parte delle volte i nostri riferimenti vitali, sono quegli esseri in cui ci rifugiamo quando ci succede qualcosa di brutto e le prime a gioire per i nostri successi. Non è così, invece, nel caso di Julia e sua madre.

È sottinteso che una madre, condividendo un legame speciale con i propri figli sin da quando sono fecondati, deve cercare di condividere il massimo con loro, deve essere lì quando hanno un problema o festeggiare con loro le loro vittorie. Nella famiglia di Julia, la madre antepone i figli maschi a lei, e non solo, ne preferisce uno all'altro: "Rifiutò il ricordo di Rafael. Cercava di convincersi che no, non arrivò a odiarlo; neanche Ernesto. Ma la Mamma seguiva sempre Ernesto. Appena entrava in casa, la Mamma chiedeva: Dov'è Ernesto? Quando arriva Ernesto" (Moix, 1991: 15).

Le madri vedono meglio di chiunque altro i difetti dei propri figli ma, tuttavia, li accettano. In nessun momento della narrazione troviamo una scena in cui la madre prova empatia per sua figlia, la capisca o la comprenda. Neanche quando la chiama Julita dalla stanza e la abbraccia; è semplicemente pura necessità

per non sentirsi sola. Sono le più esperte rilevatrici di emozioni, sanno, soltanto guardando i propri figli quando qualcosa non va. Quando Julia piange, sua madre, invece di capire la causa del problema, la rimprovera, si lamenta del suo atteggiamento o la ignora. Probabilmente sacrificare gli obiettivi, le aspirazioni o la vita per i figli è il destino di tutte le madri, tranne quella di Julia, che antepone i propri interessi a quelli della figlia.

La tendenza costante che ha Julia di immaginarsi sua madre morta è piuttosto caratteristica. La dipendenza che ha da lei, la costante necessità di ricevere attenzioni da parte sua, spingono Julia a pensare a come potrebbe essere la vita senza sua madre. È possibile che il sogno significhi o preveda un distacco fra loro, così come lo è la morte di una parte di Julia perché nasca Julia. Lo considero veramente importante perché questa non è una situazione isolata. Julia all'inizio del libro ha un sogno da cui si sveglia sconvolta. Sua madre sta per morire divorata dalle fiamme mentre lei, i suoi fratelli, Aurelia e suo padre si salvano salendo su una barca che li porta su un'isola dove stare al sicuro:

Fiamme gigantesche, il cielo era sparito. Aurelia emerse nel suo sogno e se li portò correndo, lei, Rafael ed Ernesto, per imbarcarli con Papà e raggiungere l'isola che non poteva essere distrutta. La barca attraversava le fiamme. Era l'ultima che poteva raggiungere l'isola prima che il fuoco divorasse tutto. E la Mamma non arrivava. Non sarebbe arrivata in tempo, non sarebbe arrivata mai (Moix, 1991: 13).

Inoltre, in alcune occasioni si è sollevata pensando che sarebbe potuto essere anche suo padre a morire:

Al centro del giardino c'era un pozzo. Vide come Papà, di schiena rispetto a lei, si organizzava per prendere l'acqua con un tubo per irrigare le piante [...]. Mentre Papà, di spalle rispetto a lei, faceva risalire l'acqua, Julita provò di nuovo la sensazione di pericolo. Papà poteva cadere nel pozzo. Non solo -e in quel momento lo capì, senza dubbi- lei poteva alzarsi con cura dalla sedia, fare alcuni passi senza far rumore e spingerlo. Lei era piccola e non aveva abbastanza forza per buttarlo in fondo al pozzo, ma non ci pensò neanche; solo che poteva farlo e voleva farlo (Moix, 1991: 63).

È possibile, come dicevamo, che Julia faccia questi sogni per la necessità di liberarsi dalla presenza opprimente del suo progenitore. Sebbene quel momento comporti una tortura per lei doverli affrontare tutte le notti, potrebbe essere che il suo subconscio si stia rivelando di fronte al martirio psicologico che le fa soffrire sua madre.

È possibile che durante gli anni dell'infanzia Julia abbia sofferto del complesso di Edipo. Ciò si riferisce all'aggregato complesso di emozioni e sentimenti infantili caratterizzati dalla presenza simultanea e ambivalente di desideri amorosi e ostili nei confronti dei genitori. La sottomissione di Julia non è normale. Sembra che la necessità di richiamare l'attenzione di sua madre aumenti al diminuire delle attenzioni che lei le riserva. Se prima parlava del fascino che le provocano donne come sua zia, la direttrice Mabel o Eva, il legame che la unisce a sua madre durante la sua infanzia è il più potente di tutti. La madre di Julia è una bella donna, con buona presenza, e con un fascino travolgente: "Allora era Julita che mordeva l'orecchio della Mamma, le riempiva il viso di baci fino a quando, stanca si calmava al suo fianco osservando da vicino il meraviglioso profilo, le sopracciglia morbide, la bocca larga, le labbra fini e rosee" (Moix, 1991: 17).

Tuttavia, arriva un momento nella vita della protagonista in cui decide di smettere di volere sua madre; non si tratta di un'azione premeditata, non c'è un momento in cui prende questa decisione, semplicemente succede. La stessa evoluzione del personaggio la spinge a distruggere il legame di dipendenza che aveva da lei.

A questo rifiuto si somma lo stress che avverte Julia da parte di sua madre e di sua nonna. Si stanca del controllo che esercitano su di lei, si annoia perché le dicono con chi deve salire e perché, le dà fastidio che le dicano in ogni momento come deve comportarsi e, soprattutto, come deve essere. La tirannia e dominazione con cui entrambe la trattano e che impedisce alla ragazza di essere come realmente vuole essere, infonde in Julia un sentimento di odio. La stranezza di Julia, la sua omosessualità, oltre a poter essere provocata dalla persecuzione di sua madre e sua nonna, può essere dovuta alla violenza subita da Victor, un amico di suo cugino Arturo, quando era piccola, quando aveva solo sei anni, in una spiaggia di Barcellona.

Ciò, ovviamente, provoca un episodio traumatico nella costruzione, non solo dell'identità sessuale di Julia, ma anche dell'identità di essere umano. Dopo una violenza è comune che appaiano alterazioni del sonno e stati di veglia prolungati o disturbi alimentari. È possibile che sia questa la causa per cui Julia ha una brutta cera; è troppo magra, pallida e non ha voglia di farsi bella. La vittima di una violenza cade in una profonda tristezza che può scatenare una forte depressione. È frequente anche che la vittima si svegli piangendo o fortemente alterata. Può sviluppare meccanismi di difesa a causa dell'ansia e del dolore che ha vissuto.

Per una bambina come Julia, così insicura e debole, trovare sé stessa, comprendere che non è come gli altri si aspettano che sia, è complicato. Fare un passo avanti e comprendere che ognuno è di natura diversa è un incarico difficile da accettare.

Assumono particolare importanza gli anni in cui Julia si

trasferisce a vivere con suo nonno Julio e sua zia Elena in un paese nei Pirenei catalani. Il cambiamento drastico del modo di vivere spinge Julia a cambiare la propria personalità e a liberarsi di tutti i pesi che portava sulle spalle. Il comportamento che induceva a includerla in una categoria sociale che suscitava una risposta negativa nella famiglia e che faceva sì che la bambina si sentisse culturalmente inaccettata o inferiore, non deve continuare ad essere nascosto. La stigmatizzazione di un individuo genera la sua disumanizzazione, la minaccia e l'avversione verso l'altro e la depersonalizzazione di colui che soffre. Finalmente Julia potrà dimenticarsi di tutto e sentirsi libera.

Nella casa di suo nonno non ha la sensazione di non essere adatta a nessun posto e nessuno la incolpa per essere diversa, al contrario, si arriva alla conclusione che nulla ha a che vedere con la famiglia di sua madre. Il nonno vede in Julia qualcosa che non trova in nessun altro membro della famiglia; una forte personalità. A volte ha la sensazione che Julia sia una sorta di merce di scambio, un essere che entrambe le parti della famiglia cercano di compromettere. Ciò si genera perché entrambe appartengono, politicamente parlando, a partiti opposti. Mentre la famiglia materna avrebbe fatto parte del gruppo dei vincitori, quella del padre sarebbe stata in quello dei vinti.

Elia

Elia è fra le tre protagoniste la più grande al momento della narrazione. Quindi, affronterà i propri problemi in modo più maturo, se questa è la parola giusta; non è più una ragazza in pieno sviluppo; è una donna sposata e ha una figlia. Nonostante questa maturità, continua ad essere controllata indirettamente da un uomo, suo marito, a causa dei fantasmi di un'infanzia e adolescenza diverse da quelle delle altre ragazze che continuano a perseguitarla nei momenti felici per ricordarle il suo passato,

e influenzata dall'opinione che hanno di lei sua madre e sua figlia. Se siamo a conoscenza della sua infanzia è a causa di questi ricordi che in un modo o nell'altro hanno segnato la sua personalità e l'hanno resa così com'è adesso.

Ricordiamo che Esther Tusquets scrive questo romanzo nell'epoca della Transizione alla Democrazia. Si arriva a un momento in cui si denunciano i modelli originali e principali, si censura l'immagine tradizionale e, a sua volta, si propongono nuove esperienze, più libere e spirituali. È a partire da questo momento che si apre un nuovo cammino; un cammino individuale e indimenticabile in cui ogni donna affronta, per sé stessa e senza l'aiuto di nessuno, le proprie paure e timori, sentimenti ed esperienze.

Finalmente arrivò il momento in cui la censura smise di essere tale e possiamo leggere un romanzo in cui due donne hanno una relazione sentimentale o esclusivamente sessuale. Come dicevo, Elia ricorda di non essere stata una bambina come tutte le altre quando era piccola. La descrizione che fa Esther Tusquets della protagonista durante la sua infanzia coincide a grandi linee con quella che fa anche Carmen Laforet di Andrea e Ana María Moix di Julia. Ci troviamo di nuovo di fronte a una bambina androgina che non assomiglia per niente alle altre bambine della sua età: "Il marmocchio bruno e spilungone, troppo magro, troppo scuro, e con qualcosa di indefinito che rompeva inevitabilmente l'armonia del gesto e della figura, sempre qualcosa di scarso o eccessivo" (Tusquets, 1978: 24).

È sconvolgente il ricordo che ha Elia di sé stessa, come ha impresse nella sua memoria sensazioni e sentimenti di solitudine profonda, ma, soprattutto, come ammette di essersi trasformata in qualcuno che non è realmente, come lei stessa dice, in una "frode":

[...] perché mi sono rinchiusa qui come si rifugia un parassita malato nella sua tana, nell'intento forse

disperato di costruire ponti fra questa bambina dall'aria invecchiata, che pende pietosa e grottesca sopra il vuoto della più terribile solitudine -non essere pensata da nessuno-, e quella bambina triste, che non ebbe altra compagnia oltre a quella dei suoi fantasmi, magari sono venuti a trovarmi di nuovo i miei vecchi fantasmi, o a trovare me stessa in quella bambina, che, ancora triste e sola, se esisteva, prima della falsificazione e della frode di tutti i ruoli assegnati e assunti (Tusquets, 1978: 29-30).

Come sostiene Ellinor Broman, "Qui si può notare una relazione intertestuale con il romanzo Julia, di Ana María Moix, la cui protagonista resiste ai tentativi della madre di renderla più socievole e femminile" (Broman, 2012: 21). Anche Elia da piccola deve attraversare l'insopportabile momento in cui sua madre la trasforma in una bambina modello, che la rende bella per mostrarla come se si trattasse di un trofeo: "[...] era trascinata da sarte specializzate in moda per bambini, parrucchiere francesi, negozi di scarpe di lusso, praticava lezioni di tennis e danza, partecipava a orribili feste per bambini, dove tutte le bambine avevano gonne vuote e calzettine bianchissime [...]" (Tusquets, 1978: 24).

Non sentirsi adatti alla propria famiglia o sentirsi fuori luogo non sono fatti eccezionali. Potremmo dire che la famiglia è un gruppo, è un essere vivo e ha un complesso ingranaggio dove si fondono le emozioni dei membri attuali ma anche delle generazioni precedenti. Esiste la tendenza a ripetere modelli di comportamento che si tramandano di padre in figlio e che deliberano che tutti i membri devono assomigliarsi l'uno all'altro. Tuttavia, non c'è niente di più lontano dalla realtà. Sentirsi diversi è naturale, significa uscire dalla zona di benessere, creare un nuovo destino.

È proprio l'essersi sentita in "terra di nessuno" che genera

questa sensazione durante tutto il racconto. Ricordare il suo passato e stanziarsi nel presente le deve servire per comprendere sé stessa dopo essere stata per tanti anni la donna che gli altri si aspettavano da lei e non quella che lei voleva essere. Accettare di essersi persa e di non trovare il cammino che ritorna alla pace e alla tranquillità con sé stessa sarà ciò che la trasformerà, nel profondo, in un essere estremamente coraggioso.

Ho iniziato affermando che è la prima fra le nostre tre protagoniste a compiere un passo in più e avere una relazione sessuale con una donna; si tratta di Clara, la sua alunna. La nota dopo che la sua amica Maite le consiglia di mettersi in contatto con lei e a cominciare da questo momento tutto il romanzo gira attorno alle sue esperienze affettive.

La relazione, descritta con molta delicatezza e sensibilità, non ci risulta mai pesante, in nessun momento. Usufruisco delle parole di Carme Riera in un'intervista concessa a Sergi Doria per il giornale ABC, nella quale parlava della sua storia *Contra el amor en compañía* e diceva che lo stesso costituisce "Un erotismo 'light' per gli anni ottanta. Per descrivere scene erotiche dispone di poche parole: o cade nel vocabolario ginecologico o nell'oscenità" (Apud Doria, 2013). Con *El mismo mar de todos los veranos* abbiamo la stessa sensazione. In nessun momento questa relazione diventa scandalosa o squallida, al contrario, in questa narrazione predominano l'intimo, l'individuale, in nessun momento troviamo la falsa coscienza dell'ideologia, che rimuove problemi tanto fondamentali come quelli affettivi o sessuali.

Tuttavia, non è tanto immediata da essere l'unica salvezza dalla noia e dal fastidio, la storia d'amore diventa in molti momenti burrascosa. Ricordiamo che Clara è una ragazza colombiana, molto più giovane e con meno esperienza della protagonista. Al contrario, Elia è una donna matura che non ha vissuto esattamente la vita che una persona desidera. Si merita di vivere un altro tipo di esperienza con qualcuno del suo livello,

che la capisca e la comprenda e che non le causi più problemi di quelli che ha già. Come sostiene il professore José Teruel nella sua classe di letteratura dell'Università Autonoma, se l'amore è qualcosa, è equilibrio; tutto ciò che ci destabilizza è meglio lasciarlo fuori.

In qualunque modo, questa piccola evasione che Elia concede a sé stessa, questa disinibizione che ovviamente non è tale, alla fine, non porta ad essere, felice la nostra protagonista. Se dovessimo definire questa donna diremmo che è nostalgica, soprattutto, di ciò che non è mai stato. Il suo sguardo sincero pone rimedio alle tinture più scure della sua stessa realtà e riesce ad emozionare, e, anche, scuotere a volte il lettore con le sue parole dure. Sembra, alla fine del romanzo, che la relazione si interrompa, che il gioco finisca ed Elia debba tornare così al punto di partenza. L'amore come unica salvezza che questa volta non è stato fecondo ricorda a Elia, ancora una volta, che non riuscirà mai ad essere pienamente felice.

È presente un personaggio che appare attraverso il ricordo della protagonista quasi alla fine della narrazione e il cui ricordo continua a provocarle una grande malinconia; si tratta di Jorge. Con Jorge, secondo ciò che racconta Clara, ebbe una relazione eterosessuale nell'adolescenza.

Questo amore simboleggia ciò che è proibito, e soprattutto, l'identificazione di Elia con un altro personaggio che, come lei, è diverso.

Purtroppo, e continuando in linea con la tragica e sfortunata vita della nostra protagonista, Jorge un giorno decide di scappare e suicidarsi, lasciando Elia immersa nella solitudine più profonda. Alla luce di ciò, lei riconosce che l'amore che provava per il suo ragazzo era tale che, se lui le avesse chiesto di suicidarsi insieme, lei lo avrebbe accompagnato nel viaggio. Un altro fra i numerosi tentativi di essere felice che alla fine fallisce:

[...] perché se lui me l'avesse ordinato, se Jorge me l'avesse chiesto, se Teseo mi avesse teso la sua mano in mezzo alle onde e mi avesse detto "vieni", sicuramente le acque mi avrebbero sostenuto, sicuramente io vi sarei salita fino al confine dell'universo vero e proprio [...] (Tusquets, 1978: 196).

L'insoddisfazione sessuale che prova Elia con suo marito non corrisponde al piacere che prova quando si corica con Clara o quando pensa al ricordo di Jorge. Uno dei momenti più spregevoli del romanzo è la scena con suo marito, in albergo, dopo aver chiuso la relazione con Clara. Dopo averla portata a cena e averla fatta ubriacare, la fa salire in macchina e la porta in un posto estremamente disgustoso, che diventa angosciante anche per il lettore e che viene descritto in questo modo:

[...] e Julio mi porta in una strana scatola di vetro, con il pavimento intensamente bianco, così grande che tutto sembra a misura di gigante, una sala operatoria di giganti dove stava avendo luogo una mostruosa operazione, un'amputazione sinistra -di me stessa, penso- [...] è una scatola per farfalle morte, una scatola da collezionista di dimensioni siderali, tutto bianco e cristallo [...] (Tusquets, 1978: 213-214).

Se prima parlavamo di belle descrizioni erotiche fra professoressa e alunna, il rapporto sessuale fra marito e moglie, diventa totalmente l'opposto; è un atto sessuale, o potremmo anche chiamarla violenza, poiché Elia non si trova in piene facoltà di permetterlo, ripugnante. Se la fine della sua relazione con Clara le ricordava che per lei non esiste salvezza, la fine dell'atto sessuale lo conferma: "Il grido che la narratrice si sforza di non emettere a volte corrisponde alla risposta compresa in

trent'anni di matrimonio" (Broman, 2012: 23), ciò che le conferma che è morta in vita.

In tutta l'opera, fatta eccezione per la parte finale, in cui viene nettamente definito il legame di sottomissione della protagonista rispetto al marito, viene mostrata solo la figura di Elia in relazione alle altre donne; sua madre, sua figlia, Maite, sua nonna o Clara.

La relazione con i suoi familiari, come si anticipava prima, in particolare con sua madre e sua figlia è, di nuovo, complicata. L'origine della solitudine che prova risiede nel non ricevere affetto da parte di nessuna delle due. La relazione fredda con sua madre inizia ad essere protagonista già da piccola ed è chiaro che non conserva un bel ricordo di lei:

Perché la madre dall'anticonformismo facile e dalla risata insolente, ci attaccò per anni con la sua rabbia rinnovata e terribile, con il suo razionalismo olimpico, con il suo ascetismo rigido e perfetto, ci aggredì frontalmente, e i suoi occhi -così spaventosamente azzurri, così brutalmente chiari- mi lasciavano, trapassandomi, disarmata e nuda [...] (Tusquets, 1978: 24).

In particolare sono difficili da leggere le parole che le dedica in un tentativo di chiamata in aiuto interiore:

[...] non avete neanche l'umanità per immaginare, per accettare, che vostra figlia possa avere bisogno di voi adesso, persa nelle sue prime tane dall'altra parte del mondo, anche se non so a cosa potrebbe servirvi avervi qui al mio fianco, rotti come sono da anni, forse da sempre, i canali naturali della comprensione e la dolcezza [...] (Tusquets, 1978: 25).

"La madre comprende l'origine della rarità della

protagonista e [...] esclude sua figlia dalla sua (Broman, 2012: 21)". Nonna e nipote sembrano essersi messe d'accordo per pronunciarsi contro il comportamento di una donna che considerano squilibrata e che non prendono per nulla sul serio. "[...] -solo mia madre e forse Guiomar non possono arrivare a questa certezza -che sono un po' strana ma dopo tutto sono dei loro" (Tusquets, 1978: 37).

Elia è una donna che finge di essere come gli altri si aspettano che sia. La coercizione delle donne educate durante la dittatura franchista e anche negli anni successivi alla sua morte, crea una figura femminile completamente insicura, incapace di provare anche il minimo amor proprio. La nostra protagonista rappresenta una figura invisibile quando le altre persone pensano certe cose di lei, come essere sposata o avere figli. Diventa, quindi, una donna e una madre, ma lei come individuo smette di importare.

Il poeta Luis Rosales disse che "L'identità non consiste nell'indovinare chi sei ma anche chi avresti voluto essere". Lo sviluppo dell'identità è basato sulle differenze interindividuali, piuttosto che sulle somiglianze. Andrea, Julia ed Elia, tre personaggi ai quali in un modo o nell'altro viene represso il desiderio.

Riferimenti bibliografici

- Broman, E., "La intertextualidad queer en El mismo mar de todos los veranos di Esther Tusquets", Università di Göteborg, 2012, pp.1-36.
- Doria, S., "Estamos en una sociedad erotizada de forma banal", ABC, 2013, 1 aprile.
- Laforet, C., Nada [1945], Destino, Barcellona 2010.
- Martín Gaité, C., "La chica rara", Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española, Espasa Calpe,

Madrid 1987, pp. 599-617.

Moix, A. M., *Julia* [1970], Lumen, Barcellona 1991.

Tusquets, E., *El mismo mar de todos los veranos*, Anagrama, Barcellona 1978.

Villamandos, A., "Genealogías malditas y recuperación histórica en *Julia* (1970), di Ana María Moix", *The Mid-America Conference on Hispanic Literatures*, 2012, pp. 1-12.

Sorrisi letterari. Le scrittrici nel campo dell'umore

Isabel Franc

nella Scuola di Scrittura dell'Ateneu Barcelonés

In un convegno di comici entra un'extraterrestre molto istruita. Si sottolinea il suo elevato livello accademico per comprendere che la sua domanda non deriva dall'ignoranza, ma dalla mancanza di "quel" concetto nella sua cultura di origine. "Umore", dice, "Cos'è l'umore?"

I partecipanti si scambiano delle occhiate.

"Beh, che sarà? Qualcosa per far ridere".

"No, è un modo intelligente di far fronte alla vita".

"No semplificate, Freud disse che è 'la manifestazione più elevata dei meccanismi di adattamento dell'individuo'".

"Chi comanda è il dizionario e dice che è un 'modo di presentare, valutare e commentare la realtà'".

"Che banalità! È vedere quanto c'è di ridicolo e assurdo nella vita e capovolgerlo".

"Cosa ne vuoi sapere!"

I comici continueranno quindi a discutere fra loro, mentre l'extraterrestre sbalordita cercherà di chiarire che è una questione estremamente controversa. Voglio chiarire che quando dico "gli" e "loro" non sto usando un generico inclusivo; comiche donne, per lo meno in questo convegno, non ce ne sono.

Pirandello sostiene che l'umore "ha così tante varietà e caratteristiche che, quando vogliamo descriverlo in modo generale, si corre il rischio di dimenticare sempre qualcosa (...) cosicché, in definitiva, si avranno tante definizioni dell'umorismo quante caratteristiche ne sono state trovate" (Pirandello, 2007:57). Tuttavia, c'è una cosa su cui tutto il mondo (ciò che chiamiamo

tutto il mondo si riferisce a coloro che lo hanno studiato) si accorda: è difficilissimo definirlo. Nonostante ciò, alla fine, la nostra ET speciale deduce il significato della parola umore e afferma che nel suo pianeta usufruiscono di una cosa di simile. C'era da aspettarselo visto che sembra intelligente e l'umore richiede, ed è allo stesso tempo, segno di intelligenza. E si mette a studiare, come una pazza, il fenomeno e la sua rappresentazione. Con la rapidità che si implica sempre ai metodi siderali, in pochi secondi trova la definizione: Capacità²³ umana, non animale, che opera su due livelli, a) condividere allegrie e instaurare legami affettivi; b) contrastare il dramma sociale. Usata esclusivamente dagli uomini.

"No, no", le rispondono, "anche le donne!"

L'aliena consulta i suoi circuiti di informazione extraterrestre e afferma decisa: non appaiono.

Nella sua sommaria e rapida revisione dei saggi più prestigiosi riguardanti il tema, la nostra amica si è imbattuta in frasi come: "Molti (filosofi) hanno definito l'uomo come 'un animale che ride'" (Bergson, 2003:13). Sebbene, fin dall'inizio, notiamo che è in gamba, se nel suo pianeta vige il senso comune, le sarà difficile comprendere che, nel nostro territorio, quando si dice "uomo", a volte si dice uomo; altre uomo e donna; altre tutta l'umanità; e ciò è da dedurre a seconda del contesto.

D'altra parte, siccome ha letto molto, dell'ampia vetrina culturale umana ha scelto la letteratura per farsi un'idea di come la popolazione terrestre affronti la produzione umoristica, ha esaminato le antologie e... da ciò ne deriva la sua deduzione.

La nostra amica siderale ha ragionato sulla distinzione fra ciò che è puramente comico, destinato a far ridere; e ciò che è umoristico, questo modo di vedere, interpretare, comprendere e riprodurre la realtà con tutti i drammi che ne fanno parte. Ma è rimasta leggermente disorientata, giustamente, quando

²³ La C maiuscola di capacità è stata inserita dall'autore del prototesto, il traduttore l'ha solo riportata [N.d.T.]

ha compreso che si tratta di una capacità esclusiva del genere maschile e non del genere umano. Noi donne usiamo questo meccanismo da sempre, ma, al contrario degli uomini e per motivi diversi, siamo rimaste all'interno della sfera privata. Dovremmo spiegarle che, in un certo senso, l'umore può essere paragonato all'alta cucina: i grandi chef spesso sono uomini, ma coloro che preparano il pranzo e la cena a casa tutti i giorni sono le donne.

Per quanto riguarda le raccolte, dovremmo chiedere agli autori (continuo senza usare il generico maschile) perché nella *Antología de la ¿Mejor? Literatura de ¿Humor? de todos los tiempos* (3 volumi, 43 autori) hanno scelto solo Silvina Ocampo con un racconto davvero macabro; nel *El mejor humor inglés* non ne appare neanche una, in *La Mona Risa. Los mejores relatos de humor*, bingo!, ne hanno inserite tre: Maruja Torres, Elvira Lindo y Miriam Alonso... e così via. Spiegarle che il lavoro delle donne stesse è stato zittito, sminuito, ignorato diventerà un compito difficile, estenuante e doloroso.. No, no continueremo per questa direzione. Non vogliamo causarle una depressione né, tanto meno, trasmettere vittimismo, quindi, proveremo con lei quella che sarebbe una delle tante possibili antologie della migliore letteratura umoristica scritta da donne.

Inizieremo spiegandole che le donne hanno fatto ricorso all'umorismo per sfidare il patriarcato, il nepotismo ideologico; per denunciare codici di comportamento e stereotipi, per smantellare tabù, mostrare quanto siano ridicole le convenzioni sociali; lo usano e l'hanno usato per stabilire o rafforzare legami di gruppo, come meccanismo di difesa e trasgressione, come arma da lancio e come scudo contro il dolore, il disprezzo e gli abusi "istituzionalizzati" da quella metà della popolazione che è la classe dominante.

Successivamente, le preciseremo che parliamo di umore, questo modo di vedere e trasmettere la realtà, non di comicità. Se non lo facessimo, potrebbe non comprendere

perché inseriremmo un'autrice come Dorothy Parker (1893-1967) nonostante il suo racconto più famoso, *La bella bionda* (*Big Blonde*) sia stato selezionato da Augusto Monterroso per la sua *Antología del cuento triste*. Dorothy Parker ha saputo riflettere con spirito pungente e straordinario sarcasmo il lato nascosto della società in cui ha vissuto. Poche autrici hanno dato prova di valersi di un tono più beffardo per fare satira, sia sulla vita della sua città, New York, sia sulla sua privata. Scherzò anche facendo riferimento allo scadente risultato ottenuto nel tentativo di suicidarsi e lo dimostra il suo epitaffio: "Excuse My Dust!", "Perdonate la mia polvere!". Per suscitare un sorriso nella nostra amica aliena le diremo velocemente alcune delle sue frasi memorabili, per esempio: "Qualunque donna che aspiri ad agire come un uomo, è priva di ambizione".

Le spiegheremo anche che le donne hanno dovuto superare molti ostacoli per poter scrivere, essere pubblicate e riconosciute. Hanno dovuto costruire i propri meriti in contrapposizione a quelli stabiliti e imposti dalla visione maschile. Resterà (come si dice in volgare) allucinata quando le parleremo della carica ideologica dei racconti per bambini in cui la donna assume il ruolo di debole, sottomessa, passiva, obbediente, dolce, prudente, lavoratrice, un pelo stupida e, questo sì, bella come la principessa che ambisce a diventare. Perché la bellezza in questo caso è allo stesso tempo dono e virtù, in contrapposizione alla bruttezza caratteristica di streghe, matrigne e donne infide. Le protagoniste dei racconti per bambini si inseriscono nell'ambiente domestico, mentre gli spazi aperti all'avventura sono per il cavaliere coraggioso che ha la missione di salvare la damigella, che ha bisogno di un guerriero o di un familiare o, quanto meno, di una fata madrina per risolvere i suoi problemi; lei da sola non può farcela.

"Uff", si lamenta la povera marziana, "quindi con questa situazione..."

La consoleremo citando Dolores Juliano: "Le storie

meravigliose raccontate dalle mamme e dalle nonne davano un'immagine di gran lunga migliore della donna rispetto agli stereotipi sociali a riguardo”(Juliano, 1992: 120-121). Il magico mondo delle storie è giunto a noi falsato. Ancora una volta, la visione maschile ha fatto sparire molte storie per il loro “femminismo” e un umore considerato “osceno”. E per accertarlo scientificamente le mostreremo l'introduzione al *Euskalerrriaren Yakintza* di Resurrección María Azkue, che, anche se è scritto in basco, la nostra extraterrestre, grazie ai suoi metodi avanzati, potrà comprendere. Per completare l'emancipazione letteraria, le diremo che un giorno, perdemmo la pazienza e ci mettemmo a ricostruire i tanto nefasti meriti letterari, e creammo storie *Dalla parte delle bambine*, che parlano di *Donne che ballano con i lupi*, *Cappuccetti Rossi*, *Cenerentole e altre saputelle* che si rifiutarono di vivere per sempre felici e contente, e anche *Racconti e favole* in cui il compagno del principe è uno stallone e la principessa è richiesta da una dama intelligente²⁴.

Proposta storica

Se le proponessimo un'antologia seguendo un percorso storico, oltre a riportare molti nomi, potremmo mostrarle le difficoltà che hanno avuto le donne per accedere alla scrittura, in generale, e all'umorismo scritto, in particolare; così come le diverse strategie che, secolo dopo secolo, hanno sviluppato per raccontare le storie che volevano raccontare.

²⁴ I riferimenti letterari sono: *Mujeres que corren con los lobos* (*Donne che corrono coi lupi*) di Clarissa Pinkola Estés (1972), raccolta di racconti popolari che ricreano il mito della Donna Selvaggia; *A favor de las niñas* (*Dalla parte delle bambine*) di Adela Turín e Nella Bosnia, collezione italiana che fra il 1975 e il 1980 pubblicò più di 20 titoli; *Caperucitas, Cenicientas y otras marisabidillas* (*The Virago Book of Rairy Tales*) di Angela Carter (1990), raccolta di racconti tradizionali di tutte le culture in cui le donne sono protagoniste; *La Cenicienta que no quería comer perdices*, di Nunila López Salamero con le immagini di Miriam Cameros Sierra; e *Cuentos y Fábulas de Lola Van Guardia* di Isabel Franc, revisione della narrativa popolare in chiave lesbica.

Inizieremo calmandola, facendo in modo che non si deprima né si infuri nell'apprendere che le donne sono state escluse dall'istruzione e che il convento era l'unica soluzione se volevano fuggire dal matrimonio e avere accesso alla conoscenza, ad eccezione di alcune donne appartenenti alle classi più alte o della corte, che beneficiarono del privilegio della cultura. Andremo, quindi, in convento e alla corte per trovarle.

La convinzione generale è che le scrittrici del convento redassero testi molto sofisticati, quasi taciturni e privi di senso dell'umorismo. Per smentire questa leggenda popolare faremo riferimento a Suor Juana Inés de la Cruz (1651-1695). È riconosciuto il suo umorismo intenzionale, che usava come meccanismo di denuncia "come scudo o mura difensive, nascondendo dietro alle sue risate le lacrime o il timore, e anche pensieri teologici e filosofici che era meglio celare" (Egan, 2011: 311). Modernista rispetto alla sua epoca, ha dovuto mascherare, con buone dosi di umore, pensieri inconvenienti per quel momento. A titolo illustrativo, non potremmo fare a meno di recitarle *Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón...*, enfatizzando in particolare quei versi:

*¿Qué humor puede ser más raro
que el que, falto de consejo,
él mismo empaña el espejo
y siente que no esté claro?*²⁵

Il suo sorriso ci aiuterà a proseguire per affrontare una delle autrici messa a tacere nel modo più ingiusto, Hrosivitha de Gandersheim (935-1002). Sì, precedente a Suor Juana, ma abbiamo

²⁵ Le traduzioni delle parti poetiche sono state da noi affrontate.

“Stolti uomini che accusate la donna senza ragione”: Quale umore è più perverso /di quel che, digiuno di consiglio, /lo specchio appanna col fiato /e avverte che non è terso? [N.d.T.]

iniziato da lei per evitare di scoraggiarla visto che, quanto meno, viene citata nei libri di testo. Adesso parleremo della prima persona che scrisse opere teatrali nell'Europa medievale, "la prima donna che esprime la propria consapevolezza dell'identità femminile separata, riflettendola nell'azione delle proprie opere" (Rivera Garreta, 1990: 81); un'altra intellettuale moderna rispetto alla propria epoca le cui opere, cariche di ironia e di un senso dell'umore particolare, presentavano, frequentemente, conflitti fra uomini e donne in cui le donne normalmente erano le vincitrici e il cui talento letterario si nutriva, esclusivamente, dei libri presenti nel convento. L'abbazia di Gandersheim era famosa per la sua attività educativa e aveva una grande biblioteca di autori classici e medievali. Hrosvitha, così come altre donne della sua epoca delle quali non ci è arrivato neanche il nome, paradossalmente, cercò nella vita monacale la libertà per avere la propria stanza, e non essere schiave del matrimonio.

"E com'è possibile che, essendo così importante, si conosca appena?" si stupirà la Piccola Aliena. "Beh, vedi...", le diremo, alzando le spalle in modo sofferente. Ma è stata recensita, con la profondità e la giustizia che merita, da María Milagros Rivera e nel 2005 l'Università di Huelva²⁶ pubblicò le *Obras completas de Rosvita de Gandersheim* con la traduzione critica eseguita da Rosario Moreno e Juan Martos. Ringraziamoli.

La storia dei conventi è articolata. Anche se attualmente è riconosciuto che erano spazi per l'istruzione, la conoscenza e la scrittura, al di là dello studio, del raccoglimento e dell'orazione, le sorelle trovavano momenti per divertirsi. Studi recenti dimostrano l'esistenza di un teatro del convento a titolo di umorismo compiuto, antico luogo per professare, per il divertimento delle monache. Creavano loro le sceneggiature e interpretavano le opere. Un paio di esempi in riferimento a *Teatro breve de mujeres* potrebbero essere: Suor Francisca de Santa Teresa

²⁶ Comune spagnolo della comunità autonoma dell'Andalusia. [N.d.T.]

e Suor Marcela de San Félix, figlia di Lope de Vega, entrambe del convento delle Trinitarie di Madrid nel XVII secolo.

La nostra ET, che inizia già a cogliere il buono della questione, scherza: “Beh, lo stesso gran Lope traeva qualche buona idea dalle conversazioni con sua figlia”.

Se parlassimo della corte, dovremmo citare Aphra Behm (1640-1689) autrice di poesia, teatro e romanzi ammirata e rivendicata da Virginia Woolf. Il suo *Oroonoko* del 1688 è considerato uno dei primi romanzi in lingua inglese. E la sua vita sarebbe adatta per un film d'avventura. Fece la spia per il re Carlo II, che tardava a pagarla e, per questo, si riempì di debiti; finì prima in carcere poi in esilio. Tuttavia, lungi dal precipitare nel vittimismo, approfittò della propria esperienza per la scrittura. Nell'antologia poetica *Las fábulas del deseo* vi sono diversi poemi umoristici scritti da lei (dicono che alcuni di questi abbiano un orientamento omosessuale) e uno di grande rilievo su un colpo di grilletto, chiamato *La decepción*, che è possibile trovare su internet.

Si dovrebbe citare anche Jane Austen, anche se in pochi la includerebbero in un'antologia sull'umorismo. E, tuttavia, qui troviamo *Emma*, un'opera qualificata senza scrupoli come romanzo comico in cui la protagonista si ostina a fare da tramite nelle sue amicizie provocando una serie di fortunate complicazioni; o *L'abbazia di Northanger*, una parodia singolare dei romanzi gotici; e la meno conosciuta: *Lady Susan*. L'ultima e sfortunata edizione è di Nórdica, secondo quanto riportato da Josune Muñoz: “Un'edizione illustrata per adulti nella quale Lady Susan appare brutta e viene descritta come una strega nel modo più stereotipato possibile, quando il testo sottolinea, più volte, la sua straordinaria bellezza e come questa bellezza disarmi e conquisti gli uomini stupidi, rendendola una persona potente e manipolatrice”. E aggiunge: “È un romanzo breve che scrisse quando era molto giovane, ma che riflette già tutta la maestria

della sua autrice e che si legge con un grande sorriso"²⁷. In ogni suo scritto Jane Austen ha fatto ricorso all'ironia per denunciare la situazione delle donne in un mondo in cui la supremazia maschile le confinava alle quattro pareti delle loro case. Neanche le sue Lettere vanno scartate, sono ricche di commenti scherzosi. Lei ha avuto la possibilità di studiare e leggere grazie alla biblioteca del padre; e scrivere, anche se i suoi romanzi saranno pubblicati, fin dall'inizio, in forma anonima.

Le scrittrici del XIX secolo vivevano sotto quest'imposizione di abnegazione, sottomissione e silenzio che accompagna "l'angelo del focolare", ciò che chiudeva loro molte porte alla scrittura, ma soprattutto, all'edizione di materiali considerati "indecenti"; deridere le convenzioni o far ridere poteva essere molto costoso. Tuttavia, anche in queste condizioni, trovarono il modo per farlo: divennero autentiche maestre dell'ironia. Per fare un esempio, citeremo due opere di George Eliot (Mary Anne Evans, 1819-1880), una delle tante che usò lo pseudonimo maschile, tema che non approfondiremo per non gravare sulla nostra amica Aliena e, soprattutto, per non dilungarci. *Jacob e suo fratello*, critica sociale raffinata e divertente in cui si apprezza il suo modo di trattare l'umorismo attraverso alcune situazioni ridicole e *Romanzi sciocchi di signore romanziere*; in entrambe dimostra una profonda padronanza dell'ironia e del sarcasmo. Sulla stessa linea troviamo *Xingu* di Edith Wharton, anche in questo caso si fa ricorso all'umorismo per criticare le donne colte e i loro eccessi. Non erano tempi positivi per prendere "seriamente" in considerazione le imprese letterarie delle donne, ma, sfortunatamente, neanche "per scherzo".

Entrando nel XX secolo troviamo più nomi. Sono, spesso, autrici che ritraggono in modo ironico la società della loro epoca, come avviene con Nancy Mitford. In piena ascesa del fascismo

²⁷ Nel libro appaiono entrambe le citazioni: *Las Humoristas. Ensayo poco serio sobre mujeres y humor*, coordinato da Isabel Franc, la cui pubblicazione in Icaria editorial è prevista per gennaio 2017.

pubblicò *Trifulca a la vista*, in cui fa una satira sul nazismo britannico. In seguito alla pubblicazione, si ruppe la relazione fra lei e una delle sue pittoresche sorelle, Diana, moglie di un leader del partito nazista inglese. Nancy Mitford derideva un'aristocrazia ancorata al passato e lo faceva attraverso l'uso di personaggi stravaganti. Nei suoi romanzi mostra il mondo elitario di un'alta società in decadenza che conosceva molto bene. La sua capacità umoristica si riflesse sia nella rubrica che scriveva per il *London Sunday Times* sia nella sua corrispondenza. E per animare la nostra aliena, le racconteremo questo aneddoto: uno di quei ristoranti illegali che sono diventati così di moda in città come Parigi o Londra, nei quali si entra con un codice, non si conosce il menù, né i commensali e neanche il posto (di solito sono case particolari) rende omaggio alle sorelle Mitford con un menù basato sulle ricette del libro di cucina che pubblicò Deborah, la più piccola di loro e Duchessa di Devonshire, per maggiori informazioni.

Le spiegheremo che le avanguardie hanno sempre promosso nuove vie di creazione. In quella inglese, in particolare, troviamo molti esempi di donne che quando si godono la libertà, scelgono la strada dell'umorismo. Per dargliene una cotta e una cruda, aggiungeremo che, sfortunatamente, quando terminano questi momenti avanguardisti, i contributi e i modi delle donne venivano portati via dal vento per quanto fossero famose e premiate. E, in alcuni casi, deve passare quasi un secolo perché un'autrice venga riscoperta come avviene nel caso di Stella Gibbons (1902-1989), che nel 1932 pubblicò *La fattoria delle Magre Consolazioni*, considerato "il romanzo comico più perfetto della letteratura del XX secolo" e, nonostante ciò, non fa parte dei libri di lettura obbligatoria, né del genere umoristico, né della letteratura in generale, né della letteratura inglese in particolare.

Anche se è nata in Nuova Zelanda, parlando di anglosassone, citeremo Elizabeth Von Arnim (1866-1941) mai riconosciuta né tradotta come merita. Fa ricorso all'ironia

per fare una critica demolitrice “all’angelo del focolare” in *Il giardino di Elisabeth*, che ha venduto tantissime copie nella sua epoca; e in *Mr Skeffington* fa una satira sull’esigenza di eterna bellezza e gioventù femminile. Temi di furiosa attualità, cara extraterrestre, ma il libro che ti piacerà moltissimo è *I cani della mia vita*, irrinunciabile autobiografia in cui parla dei suoi ricordi attraverso i cani che ha avuto.

Siccome a questo punto sarà già incredula di fronte a tutti questi nomi, la faremo cadere senza preavviso, come se niente fosse, dicendole che neanche le migliori hanno resistito all’umorismo: “pensa che la stessa Virginia Woolf ha scritto una storia umoristica tagliente chiamata *Una società* e ci ha lasciato commenti ironici come: ‘Le donne hanno vissuto tutti questi secoli come spose, con il potere magico e delizioso di riflettere la figura dell’uomo, il doppio della sua grandezza naturale’” (Woolf, 1992: 51).

Vedendo il sorriso della nostra amica, continueremo con un altro successo dell’epoca, D.E. Stevenson, esperta nel ritrarre la vita sociale della campagna inglese in chiave umoristica. Le consiglieremo *Il libro di Miss Buncl*. E visto che le piace viaggiare, la inviteremo anche a leggere *Torri di Trebisonda* di Rose Macaulay o *Due signore per bene* di Jane Bowles. In breve, ininterrottamente, perché da qui passeremo a Muriel Spark, autrice che seppe eliminare il partito letterario dalle proprie sofferenze con grandi dosi di ironia. Lo dimostra in *Le ragazze di pochi mezzi*, forse il suo romanzo più conosciuto. E chiariremo “forse” perché questa scrittrice è poco conosciuta per la gran produzione e i molteplici riconoscimenti ottenuti durante la sua carriera. Altri titoli rilevanti sono *Gli anni fulgenti di Miss Brodie* o *Momento mori*, valutata da Graham Green come un libro “divertente e macabro” nel quale si raccontano, con straordinario umore nero, le vicissitudini di una casa di riposo. Biografia di Mary Shelley e di Emily Brontë, non è da sminuire neanche la sua stessa biografia. Visse in Zimbabwe (antica Rhodesia), lavorò

nell'ufficio di controspionaggio antinazista e visse il resto della sua vita a Firenze dove si trasferì per condividere la vita e i piaceri con la pittrice e scultrice Penelope Jardine.

Magari, sentendo questo ultimo commento, potrebbe interessarsi alla letteratura che parla di amore fra donne e a quanto umoristica sarebbe. "Proprio un pezzo forte", le diremmo, "perché da Safo fino alla fine del XIX secolo vi sono pochissime produzioni e, quando iniziano ad esservi la tendenza generale è il finale tragico. Le protagoniste muoiono, o sono malate, o si suicidano, o finiscono nei manicomi. Un modo per dirti che questo amore finirà male sì o sì. L'unica eccezione (magari mi sbaglio e ce ne sono di più) è l'elegantissima *Carol* di Patricia Highsmith che da poco è arrivata sugli schermi. Pensa che il primo titolo a riguardo è *Il pozzo della solitudine*" (Radclyffe Hall, 1928).

Questo è già un fattore che ci indica che non iniziamo bene. L'umorismo non era considerato degno di tale aberrazione amorosa. Solo Djuna Barnes osò riflettere sotto forma di parodia il mondo assurdo, trasgressore, innovatore e tremendamente divertente delle donne della Riva Sinistra nel suo *Ladies Almanack*, un gioiellino del 1928 che ha dovuto aspettare molto tempo per condividere quella tendenza irriverente di ridere della stessa.

Di seguito, con un po' di timidezza e molta falsa modestia, ci autociteremo nominando Lola Van Guardia, pseudonimo di questa umile comica della penna che, stando a ciò che dice, è stata la prima a far ridere a crepapelle le lesbiche dello Stato Spagnolo. Continueremo così fino alle autrici attuali ricordandole che, durante il percorso, abbiamo tralasciato molti nomi come Dorothy L. Sayers, Barbara Pym, E.M. Delafield, Elisabeth Gaskell... o la stessa Mercè Rodoreda, per niente inferiore alle aspettative. E, se ci riferiamo a quelle degli ultimi decenni, più che un'antologia, sembrerebbe che le stessi recitando l'elenco telefonico. Ovviamente non potremmo resistere dal consigliarle Margaret Atwood, per esempio, o Amèlie Nothomb e la sua

giocosa letteratura autobiografica; Ana Ma Shua che vuole l'essenza della microstoria tragicomica, Gabriela Acher che cerca l'autoparodia; le note di umore agrodolce di Nora Ephron, la satira di Fay Weldon... comunque, non termineremmo. E, a questo punto, non è difficile immaginare che la Piccola Aliena chieda avvilita perché tutte queste autrici siano state annullate, occultate, sottovalutate, sminuite e, anche, ripudiate. "Beh", la consoleremo dandole una pacca sulla spalla, "il trucco è che non continuino a essere dimenticate, magari se si riuscisse a leggerle con il dovuto interesse e senza pregiudizi né cecità, da questo momento le inserirebbero nelle antologie. È che, vedi... ci sarà una conclusione, l'umorismo come genere letterario funziona un po' come il terrore, dipende dal testo, se produce l'effetto voluto, la risata o il sorriso in un caso, la paura nell'altro. Nel migliore dei casi (o nel peggiore), "quelli" esperti di antologie non hanno riso né sorriso, né hanno visto la scintilla in nessuna di queste autrici. Questo, cara amica, spiegherebbe tutto.

Nota finale:

Colei che ha collaborato con me in questo studio non è un'amica extraterrestre ma una ragazza di Bilbao, Josune Muñoz (Skolastika). In *Las humoristas. Ensayo poco serio sobre mujeres y humor*, abbiamo avuto un appassionato dialogo sul tema.

Riferimenti bibliografici

- Austen, J., *Cartas*, Morcín, Oviedo Depoca 2014.
Austen, J., *Emma.*, Alianza, Madrid 2007.
Austen, J., *La abadía de Northanger.*, Debolsillo, Barcellona 2009.
Austen, J., *Lady Susan*. El Mundo y La Revista, Unidad editorial, S.A., Madrid 1998.
Austen, J.; Olivares Conde, J. *Lady Susan*, Nórdica, Madrid

- 2014.
- Azkue, R.M., *Euskalerriaren Yakintza* (4 vol). Euskaltzaindia, 1989, pp.
- Barnes, J., *El almanaque de las mujeres*, Egales, Barcellona 2008.
- Behn, A., *Las fábulas del deseo*, Sial, Madrid 2004.
- Behn, A., *Oroonoko*. Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad, de Málaga, Malaga 2000.
- Bergson, H., *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Losada, Buenos Aires 2003, pp. 13.
- Bowles, J., *Dos damas muy serias*, Anagrama, Barcellona 1997.
- Carter, A. *Caperucitas, Cenicientas y otras marisabidillas.*, Edhasa, Barcellona 1992.
- Doménech Rico, F. *Teatro breve de mujeres* (siglos XVII-XX). Publicaciones de la Asociación de Escena de España. No 41, Madrid 1996.
- Egan, Linda, "Juana Inés: bajo "la perfección del arte", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Internet 2011. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/juana-ins---bajo-la-perfeccion-del-arte-0/html/471c4580-d5d9-43bf-9bba-19c5836acadb_2.html>
- Eliot, G., *El hermano Jacob*, Alba, Barcellona 2004.
- Eliot, G., *Las novelas tontas de ciertas damas novelistas*, Madrid Impedimenta, 2012.
- FNAC, *Antología de la ¿MEJOR? literatura de ¿HUMOR? de todos los tiempos*. (3 vol.)
- FNAC, 2004.
- Franc, I. *Cuentos y fábulas de Lola Van guardia*. Egales, Barcellona-Madrid 2008.
- Franc, I. (coord.) *Las Humoristas. Ensayo poco serio sobre*

- mujeres i humor*. In stampa.
- Gibbons, E., *La hija de Robert Poste*. Impedimenta, Madrid 2010.
- Herralde, J. *El mejor humor inglés*. Anagrama, Barcellona 2009.
- Highsmith, P., *Carol*, Anagrama, Barcellona 2015.
- Juliano, D., *El juego de las astucias*, Madrid, Horas y Horas. Cuadernos inacabados 11, pp. 120-121.
- López Salamero, N; Cameros Sierra, M. *La Cenicienta que no quería comer perdices*. Planeta, Barcellona 2009.
- Macaulay, R., *Las torres de Trebisonda*, Minúscula, Barcellona 2008.
- Mitford, N., *Trifulca a la vista*, Libros del Asteroide, Barcellona 2011.
- Pinkola Estés, C. *Mujeres que corren con los lobos*. Ediciones B, Barcellona 1972.
- Pirandello, L., *L'umorismo. El humorismo*, San Lorenzo del Escorial, Langre 2007.
- Rivera Garreta, M.M., *Textos y espacios de mujeres*. Icaria, Barcellona 1990.
- Spark, M., *La plenitud de la señorita Brodie*, Pre-textos, Valencia 2006.
- Spark, M., *Las señoritas de escasos medios*, Impedimenta, Madrid 2011.
- Spark, M., *Memento Mori*, Plataforma, Barcellona 2010.
- Stevenson, D.D., *El libro de la Señora Buncle*, Alba, Barcellona 2012.
- Von Armin, E. *El señor Skeffinton*. Lumen, Barcellona 2008.
- Von Armin, E. *Elisabeth y el jardín alemán*, Lumen, Barcellona 2008.
- Von Armin, E., *Todos los perros de mi vida*. Lumen, Barcellona

2008.

Wharton, E., *Xingú*, Contraseña, Zaragoza 2012.

Woolf, V., *La sociedad*, Valdemar, Madrid 1999.

Woolf, V., *Una habitación propia*, Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo 1992.

