



Benilde

PENNA, CARTA E CALAMAIO... LE DONNE E IL MONDO DELL'ARTE

*Eva Pich-Ponce, Mercedes Tormo Ortiz, Coral García,
Victoriano Peña, María Teresa Gil García*

Traduzione di: Serena Moretto

A cura di: Filippo Giuseppe di Bennardo

BeniDe.



**PENNA, CARTA E
CALAMAIO... LE DONNE E IL
MONDO DELL'ARTE**

B. Benini D. e.

PENNA, CARTA E CALAMAIO... LE DONNE E IL MONDO DELL'ARTE

©María Teresa Gil García L'arte della scrittura, di Gemma Ferruggia

©Mercedes Tormo Ortiz, Egeria, una conosciuta sconosciuta

©Coral García Rodríguez, Tra luci e ombre: il linguaggio drammatico femminile nel teatro breve attuale

©Victoriano Peña, Le aeropoettese: estetica e dinamismo del volo futurista

©Eva Pich-Ponce, Donne dimenticate: le corrispondenze inedite del XVII secolo

©Traduzione di: Serena Moretto

©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 978-84-16390-73-1

Volumen 12. 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.

**PENNA, CARTA E
CALAMAIO... LE DONNE E IL
MONDO DELL'ARTE**

A cura di Filippo Giuseppe di Bennardo

La traduttrice

Serena Moretto nasce a Isola della Scala (VR) il 29 dicembre 1996. Laureata in Mediazione Linguistica con indirizzo pubblicità, marketing internazionale e relazioni pubbliche. Sin da bambina osservatrice del mondo che la circonda, creativa e piena di fantasia. Svela da subito la sua passione per il settore umanistico e per le lingue straniere, in particolare per la cultura spagnola. Alla fine di cinque anni di liceo linguistico nella provincia di Verona, decide di proseguire nell'ambito, anche se non era presente un chiaro progetto di futuro. Quindi si iscrive al corso triennale per Mediatori Linguistici CIELS di Padova e proprio qui individua la sua seconda passione. Una passione che vuole trasformare in lavoro: il mondo del marketing pubblicitario. Attualmente Serena aspira a coniugare i suoi due interessi in un lavoro che le permetta una crescita professionale, ma soprattutto personale.

Durante i tre anni della facoltà di Mediazione Linguistica si è occupata della traduzione di:

María Teresa Gil García, Universidad Complutense de Madrid, El oficio de escribir, por Gemma Ferruggia, in Desde los Márgenes: narraciones y representaciones femeninas, coordinatore Daniele Cerrato.

Mercedes Tormo Ortiz, UNED, Egeria, una conocida desconocida, in Desde los márgenes: narraciones y representaciones femeninas, coordinatore Daniele Cerrato.

Coral García Rodríguez, Univesità degli Studi di Firenze, Entre luces y sombras: el lenguaje dramático femenino en el teatro breve actual, in Escritoras en los márgenes: transfiguraciones, teatro y querelle des femmes, coordinatrice Milagro Martín Clavijo.

Victoriano Peña, Universidad de Granada, Las aeropoetas: estética y dinamismo del vuelo futurista, in Escritoras en los márgenes: transfiguraciones, teatro y querelles des femmes, coordinatrice Milagro Martín Clavijo.

Eva Pich-Ponce, Universidad de Sevilla, Mujeres olvidadas: las correspondencias inéditas del siglo XVI, In Mujeres y márgenes, márgenes y mujeres, coordinatrice Eva María Moreno Lago.

Indice

La traduttrice	6
La traduzione	10
L'arte della scrittura, di Gemma Ferruggia	11
Egeria, una sconosciuta	30
Riferimenti bibliografici	45
Tra luci e ombre: il linguaggio drammatico femminile nel teatro breve attuale	50
Riferimenti bibliografici	64
Le aeropoetesse: estetica e dinamismo del volo futurista	66
Donne dimenticate: le corrispondenze inedite del XVII secolo	88
Le donne nei documenti di stato del cardinale di granvelle	88
Le lettere delle donne della famiglia granvella	92
La vita delle donne della famiglia granvella	96
Riferimenti bibliografici	101

La traduzione

Gli articoli sono stati scelti per poter dimostrare, attraverso pochi testi, l'esistenza di un filo di Arianna invisibile tra la donna e il mondo dell'arte. Da sempre il genere femminile deve lottare per farsi valere, si sa, ma quello che spesso non si prende in considerazione è che questa lotta non avviene soltanto a livello sociale o politico, bensì anche nel mondo della scrittura e del teatro. Ecco allora l'utilizzo di testimonianze e documenti antichi che disegnano i tratti di questa triste ma vera realtà.

L'arte della scrittura, di Gemma Ferruggia

María Teresa Gil García

Università Complutense di Madrid

A volte abbiamo la fortuna di trovare registrate, nelle esperienze letterarie degli autori, piccole tracce che ci guidano nell'interpretazione di quel loro mestiere. Questi dettagli risultano interessanti per comprendere, tra le altre cose, come la scrittura dovrebbe riconciliare i gusti e gli interessi propri con i comportamenti estranei, in una catena dove tutto si definisce alla luce delle parole. Per non perderci in altri dettagli, posto che non si esauriscono le definizioni delle ragioni per le quali qualcuno dedica una vita intera a scrivere, concordiamo nel ricordare che personalità, formazione e impegno dell'autore sono la firma inequivocabile del testo letterario. Per questo motivo, in pagine redatte con professionalità e autorità osiamo scoprire la ragione palpitante che in ogni caso unisce vita e letteratura¹. In questa occasione, presentiamo l'esempio di una giovane scrittrice, Gemma Ferruggia mentre interviene in una conferenza sul mestiere della scrittura dalla sua condizione di donna. Il discorso fu presentato con il suggestivo titolo di *Autori e autrici*, nella città di Firenze alla fine del XIX secolo².

Ci sorprende che con appena trent'anni di età, e la poca

¹ Ovviamente non c'è spazio per ricordare qualcosa di così interessante come la funzione dell'autore, in particolare della teoria che negli ultimi decenni hanno compreso nella sua dimensione più completa: le quattro categorie di Michel Foucault (1969: 73-104). Il testo, un classico già in questione, ci chiarisce questo concetto. Osiamo pensare che Ferruggia definisca *Autori e autrici come se avesse potuto reinterpretare alcune delle proposte del filosofo francese. L'autore non è solo colui che produce un testo ma è chi lo definisce con parole che non risultano indifferenti, quotidiane, bensì con parole che devono essere comprese in maniera adeguata, che appartengono a una cultura e alle quali dev'essere riconosciuta una condizione ben definita.*

² La conferenza si tenne a Firenze il giorno 27 aprile 1894, nel Circolo degli artisti, e fu pubblicata a Milano quello stesso anno (*Autori*, 6).

esperienza di vita che ciò solitamente presuppone, affronti con tanta perspicacia alcune spinose questioni sul tema. L'entusiasmo che percepiamo nelle sue parole ci offre l'immagine di una persona esposta alle emergenze della sua epoca, chiaramente consapevole delle esigenze del suo ambiente, e inoltre provvista di una particolare sensibilità per esprimere la sfida di vivere la sua volontà. Nonostante il suo discorso sia rivestito della spontaneità propria dei testi orali, è già la pennellata di un progetto di autocostruzione personale che aspira a trasformarsi nella voce delle contraddizioni di una società, nella forza trasmittente di perplessità e speranze femminili e destinataria dei messaggi di voci mute incapaci di esprimerle. Il suo discorso rivela inoltre l'effetto delle sue letture e la sua passione per la letteratura unita a quelle ossessioni che con il passare degli anni si trasformeranno in più pagine cartacee.

Potremmo intendere questo momento, o queste cinquanta pagine pubblicate subito dopo il suo discorso, come un interessante punto di partenza per interpretare la sua opera. Il punto fondamentale della sua conferenza di quella sera era la difesa del talento femminile, impegno che mostrerà in tutte le sue opere e nella sua estesa attività pubblica. Così, la giovane Ferruggia si allenava già per sostenere in seguito con entusiasmo la capacità intellettuale della donna, in tutti i luoghi alla sua portata: romanzi di fantasia, racconti di viaggi, pubblicazioni periodiche, teatro, e ogni volta che poteva affacciarsi a un canale appropriato per trasmettere un'opinione. Pertanto, non ci passa inosservata nemmeno quella sua preoccupazione di trovare il modo migliore per raggiungere i suoi lettori. Non essendo un compito facile, bensì tutto l'opposto, un'enorme mobilitazione di competenze le richiede l'attenzione al pubblico ricettore al fine di condividere esperienze considerate coraggiose che non devono essere perdute a causa d'inerzia. Quello di questa giovane è un impegno che risolve posizionando sulla scacchiera verità da scoprire, posizioni da difendere, atteggiamenti da rifiutare.

Inoltre, come proposito iniziale, riuscire ad essere ascoltata. La fortuna ha voluto anche che la pubblicazione immediata con una casa editrice generosa ci abbia oggi permesso di accedere ad alcune pagine degne di essere lette.

In un mondo restio alla presenza femminile sulla scena pubblica, il primo requisito per raggiungere un luogo dignitoso consiste nel rifornirsi di visibilità. Ottenere un nome e dotarsi di caratteristiche distintive proprie sono sempre risorse di grande aiuto nella ricerca della notorietà necessaria per poter comunicare intenzioni e per difenderle con energia, processo che non era né così chiaro né così libero, come sappiamo, in questa società europea di fine secolo. Scrivere, pubblicare, non risulta sufficiente. Gli scritti, che da sempre occupavano zone immense d'espressione, si potevano già completare con altre forme di procurarsi e intavolare un dialogo con il pubblico, con risultati più proficui. Non avevano ancora una portata generale, ma come sottogeneri di carattere testimoniale costituiscono già un modo interessante di creare opinione. Per questo motivo, nei suoi anni di sforzo e impegno, l'opera della Ferruggia non passò inosservata.

Sempre e per molte buone ragioni, gli scrittori avevano spiegato cosa sembrava loro il mondo che li ascoltava, ma essi erano soliti utilizzare la via editoriale per informare il loro pubblico riguardo tali questioni. Solo le sezioni culturali dei periodici offrivano con regolarità qualche tipologia di commento, e nonostante esistesse una certa collaborazione con la stampa, che pubblicava regolarmente opinioni, i due mondi erano molto lontani: gli scrittori ai loro libri e i giornalisti agli avvenimenti. Naturalmente sono presenti le eccezioni. La funzione di scrittore-commentatore ricercatore di questioni generali emerge solamente quando la cultura stessa acquisisce altre forme di espressione per nuove esigenze di convenienza e mercato. È insolito che un autore vada a un dibattito e che esiga visibilità nella vita pubblica, e che per giunta sia donna.

Fino a quel giorno, le più colte, senza altre possibilità di partecipare ai dibattiti intellettuali, dovevano aprire i loro saloni privati per poter relazionarsi con ciò di più illustre dell'intellettualità e creatività, maschile, ovviamente. Però, le cose stavano già cambiando e Gemma Ferruggia rappresenta un modello lodevole per quell'impulso proprio di spingere in una direzione ben definita la società che condivideva, per suo interesse, il modificare la visione di uomini e donne sul mondo che dovevano sforzarsi di ottenere. Beneficiava del vantaggio del suo matrimonio con il giornalista Alberto Manzi, pseudonimo di Agostino Luigi Tettamanzi, che le aveva aperto le porte a uno spazio dove si sarebbe mossa con disinvoltura, collaborando in pubblicazioni di ampia tiratura e facendosi conoscere in dibattiti culturali di più ampio respiro, così che lei sarebbe dovuta essere un personaggio rinomato tra gli intellettuali dell'epoca e un riferimento abituale nelle sue conversazioni³.

Sin da giovane, dal momento in cui pubblica un primo romanzo, molto ben accolto e anche premiato⁴, si abbandona completamente al mestiere della scrittura, cosciente della necessità di guadagnare così la libertà e il riconoscimento pubblico, indispensabili per decidere la sua stessa vita. A questo scopo intraprende una carriera di successi e notorietà, occupandosi con uguale sapienza di temi differenti e di generi diversi. Nonostante la sua attività pubblica definisca il tono eclettico con il quale si assume questa moltitudine di impegni, probabilmente a causa di questa dispersione e l'abbondanza della sua produzione, non riesce a raggiungere la fortuna così duramente cercata. E se non passa da scrittrice di secondo piano, tuttavia dagli archivi consultati, dove il suo nome appare molte

3 In una lettera diretta a Giuseppe Prezzolini, il giornalista Mario Missiroli cita la presenza di Ferruggia nell'attività culturale dell'epoca e la sua interessante relazione con gli intellettuali, tra essi lo stesso Croce (Botti, 1992: 139 e n.5).

4 Il primo romanzo di Gemma Ferruggia, *Verso il nulla*, fu pubblicato dalla casa editrice dell'*Avenire letterario* nel 1890. Più tardi ci furono successive ristampe, conseguenti al premio ottenuto nelle Esposizioni riunite nel 1894.

volte indicato, possiamo desumere che occupò un ruolo rilevante nella società di quell'epoca, tanto da fare arrivare la sua fama anche al di fuori delle frontiere del paese⁵. Lavorando sempre e in prima linea con impegno, si assunse responsabilità di ogni genere sia nella scrittura letteraria sia nei testi giornalistici. Allo stesso tempo, fu impegnata nella causa femminile, come nella militanza nazionalista, arrivando incluso a svolgere una missione più rischiosa in un lavoro come cronista e corrispondente nella Prima Guerra Mondiale.

La questione di genere, come sappiamo, è delicata da trattare nel mondo delle lettere poiché è molto determinata dalla personalità e dalle esperienze di ogni scrittrice. Senza entrare in ulteriori questioni, concordiamo sul fatto che dietro all'espressione di questi problemi eterni risolti individualmente, o aggrovigliati sempre più, per le maestre letterarie si è soliti nascondere relazioni di potere che la cultura comincia a definire nelle diverse epoche. Stando così le cose, comprendiamo che in una giovane preoccupata per il futuro della sua vita, la volontà la portasse a scendere al dibattito pubblico per difendere le sue opportunità. E allo stesso tempo, difendere quelle delle sue compagne. A questo scopo, alla Ferruggia conveniva adottare metodi efficaci per rendere reali le sue proposte. Per questo, le risultava più vantaggioso difendere con passione il suo mestiere. Così, assieme alle pubblicazioni stampate delle sue opere, riesce a rendere più visibile la sua lettura e interpretazione del mondo e della scrittura al femminile⁶. In questo modo, decisamente e velocemente si trasforma in un'affamata oratrice "la più deliziosa delle conferenziere". "Breve, minuscola, irrequieta"

5 Il suo romanzo *Follie Muliebri* fu tradotto in inglese, *woman's Folly*, e pubblicato a Londra, William Heinemann, 1895, l'anno seguente la sua apparizione in Italia.

6 "l'eloquenza di Gemma Ferruggia soggioga, provoca con la sua forza persuasiva. È così ardente la sua immaginazione che, secondo Eleonora Dusse, possiede sette vulcani e mezzo nel cervello; ma questa forza creativa si ritrova moderata dalla riflessione". Questo è il giudizio di una spagnola sua contemporanea, Concepción Gimeno de Flaquer (1901: 144) autrice di una monografia sul contributo delle donne alla Cultura. Ci richiama l'attenzione, la fortuna che al di là delle frontiere del suo paese, aveva ottenuto in poco tempo la scrittrice italiana.

(Ronco 2004:7), capace di esporre nei limiti temporali di un primo intervento pubblico, *Novelliere e conferenziere*, il divenire della letteratura femminile in Italia, riuscendo a chiudere il ciclo storico con tre autrici sue contemporanee elevate a una categoria magistrale.

Nella seguente occasione che la storia della sua vita ci rivela, la vediamo di nuovo a Firenze come relatrice della realtà complicata tra responsabilità, *Autori e autrici*. Gemma continua a valorizzare con intelligenza e con una punta di ironia quel mondo in difficoltà della scrittura femminile, ancora indeterminato in certe questioni. Dandole spazio fisico e acustico e trattando il tema con attenzione, le risulta molto più facile valorizzarlo attraverso concetti e categorie determinanti, potendo scrivere e agire successivamente con più cognizione di causa e più coscienza. Per queste proposte, nemmeno lei fu estranea a controversie. Il contenuto delle sue lezioni e dei suoi scritti provocava repliche di ogni genere, come si può ben dedurre da conclusioni esposte da una donna in uno spazio intellettuale ancora limitato⁷.

Quell'incontro fiorentino ebbe, come punto di partenza per la riflessione, la condizione dell'essere scrittore, al maschile e al femminile. Questa volta l'esposizione ragionata adotta un tono più personale della precedente, ovvero più che informare il pubblico di storia, movimenti letterari e i loro rappresentanti, le interessa addentrarsi in emozioni, affetti e sentimenti provocati dalla scrittura. Essendo una creazione prodotto dello spirito, forse conviene distinguere tra diverse esperienze artistiche, secondo la condizione naturale dell'autore. Poco tempo, un'ora sola per rispondere al difficile interrogativo che si pone la Ferruggia: esistono delle caratteristiche determinanti attribuibili a ogni genere?

In qualità di ereditiera della tradizione classica dei discorsi,

⁷ Per esempio, Avancinio Avancini, uno storico dell'epoca mussoliniana che scrive una storia della letteratura del XIX secolo, si riferisce alla Ferruggia come narratrice "senza preparazione e con scarso ingegno", in un tono che dimostra una certa indifferenza maschile (Avancini, 1933:452).

apre la sua orazione di quella sera con alcune frasi che Aristotele definiva come l'arte di incontrare ciò che è adeguato in ogni caso per raggiungere il pubblico. Effettivamente supponiamo che davanti a un pubblico eterogeneo, e, immaginiamo, poco abituato a ragionamenti di questa importanza, l'obiettivo primario per la Ferruggia è catturare il suo interesse e invitarlo a pensare. Da una posizione di una certa autorità, "io vorrei (c'è tutto un poema di umiltà in questo esordio?) no, anzi, io decisamente voglio cominciare da una confessione che mi sembra, che è PRUDENTE" (*Autori*, 11), e cercando l'approvazione dei presenti, si espone ad analizzare le particolarità di una questione molto controversa e perciò capace di generare opinioni differenti, sensate o meno, ma sempre degne di essere tenute in considerazione.

Costruisce l'esposizione delle ragioni sulla base delle sue personali impressioni, da "la geografia della sua scrittura" ora diremmo che conosciamo già Adrienne Rich (1994:25)⁸, da tutte le sue circostanze, senza alcun riferimento che la sua passione per la professione, senza segnalare nessuno. Tutto ciò che dice ha a che fare con la sua vera *storia*, quindi prende dalle sue letture e dal suo proprio impegno la materia discorsiva e la converte in parole. Lo stesso fa con episodi vissuti, che riversa in frasi per meglio dire meditate.

Stando così le cose, la Ferruggia quella sera non osa definire a quale tipo di genere si possa assegnare la sua orazione. La modalità di una conferenza è inadeguata per contenere l'importanza e la portata dei punti da trattare, degli obiettivi che si perseguono, del pubblico, del tempo, perché la questione è multiforme e poliedrica, come dice l'autrice, trattandosi della "storia dell'anima attraverso i secoli" (*Autori*, 17). E nemmeno potrebbe definirsi di *causerie*⁹, dato che non è una semplice dimostrazione di chiacchiere raffinate e acute su un

8 "Begin, though, not with a continent or a country or a house, but with the geography closest in the body", nel migliore inglese dell'autrice.

9 N.d.T. Dal francese: "una chiaccherata".

tema senza importanza. Per di più, si tratta anche di collocare al centro dell'attenzione dei destinatari la dignità dell'oratrice. Quella sera Gemma vuole definire il suo intervento come un *auto-discorso*, dove inquadrare una confessione conseguita attraverso un dialogo *improvvisato* e sensibile tra le sue stesse parole e quelle dei personaggi di sua creazione, ovvero tra la sua intenzione poetica, il risultato del suo sforzo e la sostanza della sua invenzione. Ciò che si propone di spiegare è come ha trasformato la sua ispirazione in scrittura, come ha reso i suoi pensieri parole su carta, perché dalla sua condizione di donna le risulta inimmaginabile una vita senza lo studio, senza scrittura, e sapendo che esiste una risposta a questa nobile aspirazione, non può ignorare tutto ciò che si ottiene con questo piccolo sforzo. Un rimpianto che aveva incarnato il personaggio principale del suo romanzo *Follie Muliebri* (1893), Caterina Soave, nella sua ampia confessione epistolare al dottore Alvise: "Se fossi stata capace di costanza, avrei studiato il latino, per i poemi saturi di panteistica passione: così, lasciavo che la natura, colla sua grandiosa generosità mi parlasse, sola, della sua magica forza creativa" (*Follie*, 20).

Cosciente del fatto che la sua situazione in quella rigida società fosse un'eccezione, dato che aveva già ricevuto più attenzione del consueto per i suoi romanzi, comprendeva che la sua opinione importava e in quella serata fiorentina poteva disertare dalle sue impressioni personali. Ma parlare di letteratura non risulta facile, meno ancora se si tratta di giudicare la categoria di chi scrive.

Gemma Ferruggia inizia, successivamente il saluto al pubblico, dando spazio favorevole al nocciolo della questione. In primo luogo, sostiene che la letteratura affronta verità che, anche se intollerabili, si trasmettono attraverso la bellezza della forma. Osa offrire una valutazione del mondo delle lettere priva di solennità, tutto il contrario di ciò che si potrebbe pensare di una *addetta ai lavori*. Con un ammiccamento ironico e

un'interpretazione lontana da luoghi comuni, la nostra giovane oratrice lancia giudizi fortissimi alla genesi delle opere della letteratura, alle quali perdona solo il dono straordinario che lei afferma possedere per difendere con allegria anche le cose più infami, come se dovesse risalire attraverso il suo buon carattere naturale, all'origine perversa di tutte le opere letterarie¹⁰.

Lei non vede negli scrittori esseri generosi, bensì artigiani che dall'odio e dalla cattiveria hanno costruito testi meravigliosi incluso, come l'esemplare modello dell'inferno di Dante dimostra: "tra tutti gli artisti i più cattivi sono senz'altro quelli che tengono a loro disposizione penna, carta e calamaio: la cattiveria è generosa in ispirazioni"¹¹ (*Autori*, 17). E senza altri giudizi audaci, Gemma sostiene che l'eccezionale accade solamente attraverso l'energia assurda dell'osservazione, che si trasforma in scrittura stessa. Inoltre, sostiene che risulta cosa facile, "è cosa facile" (*Autori*, 17) (se si ha talento, aggiungeremmo noi). È chiaro che l'osservazione è, e ha senso, come scrittura e quella buona, da qualsiasi parte provenga, che si legga uomo o donna, risulta semplicemente indispensabile. Secondo il parere della nostra oratrice, questo sembra essere il punto in comune degli artisti, condiviso da tutti, autori e autrici. La questione non è così banale, lasciarla cadere così in un frammento tanto scottante dove si analizza l'origine *malvagia* della letteratura implica che entrambi, uomini e donne, per svolgere un ruolo sociale, sono obbligati a *osservare* e raccontare in seguito ciò che vedono. E accompagnando questa attività naturale che genera il suo impegno, dall'impulso creativo si avverte un aroma di collera in genere epiceno. Così, da qualunque parte provengano, possiedono un punto in comune: lo scrittore, uomo o donna, riferisce sempre la propria storia, il suo sforzo si traduce nel

¹⁰ È lo stesso disprezzo che dimostra un'altra volta la protagonista del suo romanzo, Caterina Soave: "I letterati di ogni tempo e di ogni paese mi apparivano gente sovraeccitata e biliosa, imbevuta di egoismo, gente che voleva e vuole ispirare, ma che non ha mai voluto e non vuole lasciarsi ispirare da ciò che naturalmente e semplicemente giunge all'anima!" (*Follie*, 20).

¹¹ N.d.T. (Sic!).

ricostruirla in parole e ancora meglio quanta più esasperazione provochi questa verità da trasmettere.

Non ci possiamo lamentare dell'effetto di queste constatazioni, direbbe Gemma Ferruggia. Inoltre, esiste un altro luogo dove gli autori e le autrici si trovano in assoluta parità, nonostante ciò sia connesso a un male concreto: la vanità. Se per vanità "accadono fatti meravigliosi" (*Autori* 18), accade anche che in essa entrambi, donne e uomini, incontrino il loro peggior nemico. La Ferruggia sostiene che lo scrittore cerca la gloria, nonostante questa dovrebbe essere compresa in un altro modo, "la gloria di una riconciliazione con le parole", affermava un'altra grande sostenitrice del mestiere, María Zambrano, in un famoso saggio¹², e non la vana illusione di soddisfare un pubblico, i colleghi e i critici, provocando risposte insidiose alla creazione, per nulla convenienti. Succede che, per l'essenza della loro attività sensibile e sedentaria, agli autori risulta difficile uscire dalla solitudine e muoversi in un mondo complicato ed esposto ai pericoli che l'isolamento in una torre d'avorio evita loro. È da lì che, privi di riferimenti o punti di appoggio esteriori che fungano loro da sicurezza e attenzione in un mondo sicuramente complicato, si ritrovano in balia dell'ingannevole condizione umana. Essendoci critici che apprezzano la povera vittima, colleghi disposti ad ascoltare discorsi lusinghieri, ed essi stessi incoscienti e vanitosi che si lascino persuadere, la comunicazione della *meraviglia* non risulterà loro facile, senza un vero esercizio di sincerità. E se non è presente un buon ricevente non ci sarà nulla. Inoltre, risposte astute possono far loro pensare di essere arrivati alla meta, e lì si fermano, questo sì, concedendo al pubblico lettore il più grande dei piaceri "quello di non scrivere più" (*Autori*, 19).

Ricercare l'essenziale dovrebbe servire come antidoto a

12 María Zambrano ha sviluppato alla perfezione questo tema nel suo saggio *Por qué se escribe* (2004: 165). È una questione che compromette la natura fragile dello scrittore, chiuso nel suo studio, e forse per questo lontano da un mondo che intende conquistare.

qualsiasi accenno di vanità per chi si addentra nel mondo dell'arte, e non sarebbe così difficile se si conoscesse la propria natura che espone già i suoi limiti in questa lotta angosciante per trionfi o riconoscimenti pubblici. Come direbbe Montaigne, l'uomo è "un soggetto meravigliosamente vano, vario e ondeggiante. È arduo farsene un giudizio costante e uniforme"¹³ (*Montaigne*, 1854: I, 2¹⁴). Ferruggia lo ricorda a distanza di anni. Tutti, autori e autrici soffrono di questi mali che lei registra dalla visione critica di chi ne ha viste tante. Con una punta di ironia che le permette di manifestare senza filtri le sue impressioni riguardo una realtà vicina e conosciuta, utilizza questa confessione catartica per sopravvivere almeno degnamente in questo ambiente complicato di autori. Per i rischi del mestiere, avverte anche che le coscienze artistiche soffrono l'identica tensione alla ricerca della novità impossibile, ma cosa c'è di nuovo nel mondo delle idee, se è già stato detto tutto da Omero?: "Da Omero in poi cinque o sei buone idee hanno servito alle letterature di tutti i tempi e di tutti i paesi" (*Autori*, 19). Davanti a questa certezza, l'autore dovrebbe solamente occuparsi di vedere le cose come sono, che non sono più di una minuscola parte della verità, nonostante ci siano movimenti letterari con l'etichetta di *verismo*, evitando quella caccia alla novità impossibile che traspira solamente una sterile vanità.

Per non perdersi d'animo di fronte a questo panorama per nulla incoraggiante, si difende con la spontaneità che le permette la presenza fisica davanti al suo pubblico, utilizzando una prima persona che prevede il predominio assoluto di un'espressività che pervade il testo di giudizi personali: "Io la dirò adesso la cosa strana, la cosa inaudita, la stranissima cosa fra tutte" (*Autori*, 23). Nonostante ciò, senza giudizi morali determinanti, perché in

¹³ N.d.T. Le traduzioni sono state da me eseguite.

¹⁴ In questo capitolo degli *Essays*, l'autore denuncia le molteplici manifestazioni dell'orgoglio umano, dalle quali nemmeno egli stesso se ne libera.

realtà tutti gli scrittori soffrono degli stessi mali e sono coscienti di ciò, avvisa che le rimane un altro compito. Dovrà dimostrare un senso comune, applicarlo al mestiere e mantenere una posizione di impegno con il mondo, accettando la critica, quella testa di Gorgona infernale, liberatrice di tensioni e creatrice di coscienze.

Poco importa il genere dell'autore, perché la risposta dovrebbe essere sempre uguale per tutti.

Fino a qui dalle parole della giovane Ferruggia si potrebbe concludere che autori e autrici sono *quasi* sullo stesso piano, e pertanto, il discorso sta per compromettere l'interesse che il titolo aveva risvegliato nel pubblico. Tuttavia, quella sera lei poneva particolare attenzione nel dimostrare che effettivamente, per i motivi esposti, il mestiere delle scrittrici non dovrebbe essere considerato diverso, per il quale un punto di verità doveva essere messo in chiaro. Non entra in un dibattito polemico di risposte banali già note. Uguaglianza, superiorità o inferiorità sono valori che devono essere applicati solo allo spirito, al talento, non alla natura di genere. E non si tratta di definire qualità, ma di riconoscere che le autrici, per la loro condizione, devono ancora evitare i luoghi comuni nei quali altri operai della penna come loro sono soliti rinchiuderle. Da una parte, rifiuta la posizione del critico che osserva il prodotto conseguente dallo sforzo femminile con indulgenza e simpatia, come se si avvicinasse a una miniatura o a un progetto *in fieri*¹⁵; dall'altra, disapprova il collega che contempla da lontano e con giudizio severo i meriti letterari della rivale, così diversi dai suoi, perché la percepisce piena di sentimentalismo e scarsa di propositi. Purtroppo, le note ironiche di Gemma non sono giudizi che oggi risultano strani, poiché il cammino verso la rivalorizzazione del talento e del lavoro delle artiste si è tracciato solo molto lentamente¹⁶.

¹⁵ N.d.T. Dal latino: "in fase di formazione/attuazione".

¹⁶ A cavallo tra i due secoli, le scrittrici sono sempre più presenti nel panorama culturale italiano. Ciò nonostante, la loro presenza nella vita pubblica è vista con certo sospetto da parte dei loro colleghi, che vedono minacciata la loro supremazia nel mondo editoriale, alla luce di una quantità ingente

Affermare la diversità, che è ciò che sostiene Ferruggia, significa che il mondo vince con l'essenza della femminilità al momento di esplorare per la letteratura altri mondi, modi e forme diverse, il che è un tesoro da proteggere. Effettivamente, la nostra oratrice emergente, può parlare di un mondo da cambiare dalla disuguaglianza, che conosce bene perché è il suo pane quotidiano.

Le sue parole si intrecciano con la forza di chi si sa dotata di ragione, perciò esorta spesso il contenuto della disertazione con l'introduzione di forme dialogate in stile diretto, di dialogo con sé stessa: "sono tanto codina, io!" (*Autori*, 25) e con quel pubblico interpellato negli interrogativi retorici, al quale dirige i suoi sforzi: "E chi non lo sa che la nostra forza sta nella diversità?" (*Autori*, 25). Tuttavia, la sua difesa delle potenzialità femminili si troverebbe con coraggiose sfumature in una linea moderata d'interpretazione, diremmo oggi. La critica più radicale della sua posizione l'ha vista come un'*antifemminista* dichiarata, per alcune sue opinioni un po' ambigue: "ma che bisogno ha la donna di ingegno di aspirare ad un posto per il solo fatto di fare una cosa che degli uomini fanno?" (*Ferruggia-Manzi*, 1909:70). Ciò nonostante, questa posizione della nostra autrice non si discosta molto dalla confessione della prima donna che entrò nell'Accademia Francese, Margherite Yourcenar, poco sospettosa di applicare scarsa difesa alle sue intenzioni letterarie, sempre attenta nel rifiutare peculiarità di sesso essendo convinta dell'uguaglianza di condizione e dignità, firmataria lei stessa di un'altra frase per i posteri: "Cosa avrei- ho comunque già vinto nell'essere uomo, eccetto il privilegio di partecipare un po' più vicino a qualche guerra?" (*Yourcenar*, 1980: 268)¹⁷.

di pubblicazioni firmate da donne. Con una certa indifferenza maschile, gli scrittori, incluso i più noti, non si risparmiavano commenti dispregiativi. Lo stesso Verga affermava che non possedeva molta fiducia nelle scrittrici, o per meglio dire nella sua categoria artistica, come la Sand, che definiva noiosa. Faceva eccezione per la Serao poiché la considerava *ermafrodita*. Si legga a tal proposito il saggio di Verdirame (2009) sulla condizione delle autrici e le loro lettrici.

¹⁷ E inoltre aggiunge più di ciò che si poteva intuire, dato che il futuro assicura già questo tipo di promozione alle donne.

A distanza di tempo, la Ferruggia, come la Yurcenar, dimostra una straordinaria intuizione per evitare il rifiuto sul piano della divulgazione di una nuova mentalità, che sta per radicarsi e modificare società e cultura. Dalla sua convinzione più profonda, difende con intelligenza l'idea di eccellenza connessa al concetto di uguaglianza, il che comporta confermare un solo punto dell'impersonalità dell'arte dove una donna intelligente vale tanto quanto un uomo intelligente¹⁸, persino quando scrive. Con ragione rimane scandalizzata da una *vox populi*¹⁹ che definisce il concetto di cattivo scrittore e che applica un giudizio *femminilizzante* al suo prodotto: "Non ha fibra! Scrive come una donna!" (*Autori: 27*); o l'inquietante giustificazione della capacità femminile, che grazie all'arte della magia, si trasforma in "intelligenza maschile" (*Autori:27*). La Ferruggia propone un cambiamento definitivo operando anche nella stessa aggettivazione che definisce l'eccellenza: colui che scrive lo fa come colui che è, come una persona intelligente che pensa, lavora e ama la letteratura. E per tale ragione, questa uguaglianza tanto desiderata non significa nemmeno somiglianza, al contrario, a ciascuno conviene il fatto suo: "non è bella questa renuncia alla grazia" (*Autori: 27*), qualità che trova più appartenente al genere femminile.

Può sembrare che ci sia qualche contraddizione nel nocciolo tematico della sua conferenza, ma non è così. La sua posizione è una difesa di quelle donne che si incamminano per il mondo dell'arte, delle *autrici*, in una società che è ingiusta perché non considera il soggetto femminile dotato di una capacità intellettuale identica alla sua controparte maschile.

A questo giudizio molto sintetizzato si aggiungono altri storici luoghi comuni che la nostra oratrice riesamina dalla sua breve ma intensa esperienza nel mondo delle lettere. Nemmeno i

¹⁸ La Yourcenar lo dice nelle sue confessioni citate precedentemente: "*Je crois qu'une bonne femme vaut un homme bon*" (*Yourcenar, 1980:265*).

¹⁹ N.d.T. Dal latino: "Opinione molto diffusa".

sentimenti che la medicina moderna ha evidenziato come propri di una condizione femminile aiutano a presentarle come soggetto pensante equilibrato²⁰: “è un’isterica: è un quadro classico di nevropatia” (*Autori*, 29). Una supposta debolezza di spirito le limita ad applicare un trattamento banale ai grandi temi della letteratura; e se qualcuna avesse il coraggio di scegliere percorsi diversi, lo farebbe attraverso un calvario di ingiuria e scredito, tutti ostacoli che evitano alle scrittrici la possibilità di crearsi una carriera con serenità. Per tutto questo, la rivendicazione della Ferruggia mira essenzialmente al riconoscimento della qualità più intaccata e denigrata della donna durante la storia, la sua intelligenza.

Questa è una caratteristica pericolosa, e pertanto in contraddizione con l’ideale maschile, che preferisce una femminilità silenziosa equivalente all’incapacità di aggiungere qualcosa in più. Inoltre, è molto pericoloso che le scrittrici dimostrino di essere colte e qualificate per dimostrare abilità e conoscenze con autorità, poiché saranno sempre viste con sospetto, o per eccesso o per difetto, giungendo inoltre a fraintendere quella sua terribile inclinazione al mondo dell’arte come una monotonia mortale capace di trascinarla in epiloghi fatali: “E di che cosa non è capace una donna che ha bisogno di distrazioni?” (*Autori*, 33-34)²¹. Ferruggia pensa che questi errori avvengano semplicemente per la difficoltà di intavolare relazioni professionali e per non essere sufficientemente visibili. È solo una mancanza di strategia che può essere riparata.

All’oratrice non si esauriscono le ragioni per giustificare il

20 Le malattie proprie della condizione femminile sono una questione comune, studiata e commentata nella stampa medica europea dell’epoca. Non ci stupisce che si intraveda con certa intensità nella letteratura questo eccesso di emozione incontrollata, della quale soffre anche qualche eroina dei romanzi della stessa Ferruggia: la migliore tratteggiata, la già menzionata Caterina Soave.

21 Gemma Ferruggia non dà molti nomi di scrittori nel suo saggio, ma ha il coraggio di citare questa fra trovata nel “*poco noto, ma delizioso (sic)*” testo del poeta Alphonse Karr, che è passato alla storia della letteratura per un famoso aneddoto: stando nel salone letterario di Louise Colet fa emergere la relazione di lei con un altro collega. Furibonda, Louise lo pugnala alla schiena con un coltello da cucina. Karr non la denuncia alle autorità ma appende l’arma fraticida nella parete di casa sua, con questa incisione: *Donné par Louise Colet...dans le dos.* (Vassor: ed. electr.).

luogo che devono occupare le scrittrici nel mondo della cultura, ora che non esistono più “veri salons littéraires²²” (Autori, 34), ma non risparmia nemmeno critiche a quel suo dimostrato atteggiamento inerte. Le artiste devono essere volenterose, disposte a vivere la loro vita con responsabilità e decisione, il che comporta un grande sforzo in questo spazio poco propenso ad accettare il suo nuovo ruolo. I pedaggi da pagare all’entrata di questo percorso sono molti. Il più evidente, una totale indifferenza, anche da parte dei colleghi maschili, che non sono stati educati ad apprezzare gli scritti femminili.

Perciò, a Ferruggia interessa far notare le virtù proprie della donna nella sua qualità di autrice. Se per scrivere e trionfare è necessario utilizzare un atteggiamento emotivo che obblighi a rifugiarsi nell’inchiostro, ciò è l’egoismo, un perverso stato d’animo indispensabile in questo mestiere come ha affermato George Orwell²³. Anche sapendolo e riconoscendo il pregiudizio derivato da ciò, le scrittrici, per natura generose, evitano questo vizio a favore di un’opera dedicata al sentimento opposto, alla passione, all’amore per tutto ciò che la fortuna offre. La vera qualità delle autrici è la loro apertura verso un mondo da scoprire. È qui dove l’intelligenza femminile può schierare tutte le sue abilità nella ricreazione di quello spazio osservato nel dettaglio: “ma che cosa sarebbe l’augusta menzogna del romanzo, se non presentasse la verità dei dettagli?” (Autori, 36). Si dovrà ascoltare, quindi, ciò che le donne hanno da dire, da questa diversa espressione passionale, che si mostra con più intensità nel suo genere naturale: le lettere d’amore: “una lettera d’amore, perché sia una vera lettera d’amore, bisogna che sia stata scritta da una donna” (Autori, 38). Questa è una felice rivendicazione della Ferruggia, determinante della singolare natura femminile. Grazie al linguaggio e servendosi dell’uomo

22 N.d.T. Dal francese: “saloni letterari”.

23 Gli scrittori hanno dato milioni di risposte all’eterna domanda di *Perché scrivo. E tutte sono accettabili se sono accompagnate da un punto interrogativo che rende questo dubbio una questione eterna.*

come fonte d'ispirazione, le scrittrici sono in grado di mostrare, sotto questo tema, il loro miglior ingegno, "ingegno muliebre" (*Autori*, 38), in un mondo dove, invece, il corollario della passione sta per cambiare le sue regole: "Questo è il dolore bugiardo della nostra giovane letteratura [...] Francamente, in fatto di finzioni, valeva meglio la prima" (*Autori*, 46).

Sul punto di terminare la sua orazione, la nostra autrice si dimostra convinta del potente effetto della lettura, fondata con il compito altruista di qualcuno che ha rispettato il suo dovere di fronte a ostacoli e malintesi nati dall'ignoranza e dall'assurdità: "Fate che i vostri libri, ammirati da molti o no, siano amati da qualcuno, che ristorino qualche infermo, [...] che secondino qualche grande movimento di un'anima" (*Autori*, 50). Si posiziona sulla scacchiera anche un'educazione sentimentale per evitare pregiudizi che impediscano un vero avvicinamento ai testi, qualsiasi sia la natura del suo autore.

Come dice Ferruggia, se tutto iniziò con l'illusione di dire la verità, per concludere, si è già resa conto che le sue parole hanno raggiunto il cuore del pubblico, indovinando dai suoi gesti l'approvazione auspicata. Con delicatezza e audacia, la sua voce si era fatta sentire per illuminare le qualità delle scrittrici, sempre più coscienti e impegnate nel loro ruolo di protagoniste della vita intellettuale. Non le resta altro che ringraziare per una risposta così positiva.

Riferimenti bibliografici

- Avancini, Avancinio, *Storia letteraria d'Italia dal 1800 ai nostri giorni* - Milano, Vallardi, 1933. Bandini Buti, *Enciclopedia biografica e bibliografica italiana: poetesse e scrittrici*, Roma, 1941, vol. 2, p. 264.
- Botti, Alfonso, *Carteggio Mario Missiroli – Giuseppe Prezzolini, 1906-1974*, Ed. di Storia e di Letteratura, Dep. Istruzione e Cultura, Canton Ticino, 1992.
- Ferruggia, Gemma, "Novelliere e conferenziere", in *La donna italiana descritta da scrittrici italiane*, Firenze, G. Civelli, 1890.
- Ferruggia, Gemma, *Verso il nulla*, Milano, Casa editr. dell'Avvenire letterario 1890.
- Ferruggia, Gemma, *Follie Muliebri*, [1893]. Sesto San Giovanni, Ed. Madella, 1914. (citato nel testo, *Follie*)
- Ferruggia, Gemma, *Autori e autrici*, Milano, Carlo Aliprandi ed., 1894. (citato nel testo, *Autori*) Ferruggia, G.; Manzi, A., "Scuola di pratica poesia", in *La Donna*, 20 sett. 1909.
- Foucault, Michel, "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, no 3, juillet-septembre 1969, pp. 73-104.
- Ed. el.: <<http://libertaire.free.fr/MFoucault349.html>>(30/10/2016)
- Gimeno de Flaquer, Concepción, *La mujer intelectual*. Madrid: Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1901. En ed. el.: <https://archive.org/stream/lamujerintelect00flaqgoog/lamujerintelect00flaqgoog_djvu.tt> (30/10/2016)
- Montaigne, Michel, *Essais* [1595], Paris, Ed. Firmin-Didot Frères, 1854, chap. 1, livre I, p. 2.
- Orwell, George, *Por qué escribo*, (1946). Ed. el.: <<http://www.fundanin.org/orwell3.htm>> (30/10/2016)
- Rich, Adrienne, *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose* 1979-

- 1985, New-York. W. W. Norton, 1994.
- Ronco, Antonino, "L'avanguardia delle scrittrici italiane cent'anni fa", *La Casana*, n. 2. 2004. Gruppo Carige.
- Ed. el. <<http://docplayer.it/12044408-L-avanguardia-delle-scrittrici-italiane-cent-anni-fa-diantonino-ronco.html>> (30/10/2016)
- Vassor, Bernard, *L'attentat de la rue Bréda: Louise Colet et Alphonse Karr*.
- Ed. el.: <<http://autourduperetanguy.blogspot.com/>> (30/10/2016)
- Verdirame, Rita, *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla contessa Lara a Luciana Peverelli*, Padova, Libreria universitaria.it Editore, 2009
- Yourcenar, Margherite, *Les yeux ouverts*, Paris, Ed. Centurion, 1980.
- Zambrano, María, "Por qué se escribe", in *La razón en la sombra*. Antologia critica di María Zambrano, ed. Jesús Moreno Sanz, Madrid, Siruela, 2004.

Egeria, una sconosciuta

Mercedes Tormo Ortiz

UNED

Per molti secoli Egeria è stato semplicemente il nome di una delle protagoniste di una lettera che l'abate Valerio del Bierzo diresse ai suoi monaci, evidenziando le virtù di questa donna e ponendola come esempio di persona cristiana. Sarà solo alla fine del XIX secolo, che si incontrerà un manoscritto anonimo nel quale si racconta un viaggio molto simile a quello raccontato da Valerio. Solo nel 1905 si stabilirà una relazione quasi con assoluta sicurezza, in modo tale che, a partire da questa data, non solo possediamo il nome di una grande dama viaggiatrice del IV secolo, ma anche il racconto esaustivo che scatenò l'ammirazione dei monaci di Valerio.

Il nostro obiettivo è presentare Egeria come una donna straordinaria del suo periodo e come una delle scrittrici più antiche della quale abbiamo notizia. È unica anche per la strada che sceglie, ribellandosi al modello vincolante femminile che la limitava a essere sposa e madre. Lei decide di dedicarsi allo studio e di unirsi all'emergente vita religiosa che si stava delineando nell'Occidente romano. Davanti alla donna che resta in casa e non deve uscire nemmeno in centro per non far nascere dicerie, lei decide di oltrepassare tutto quanto già risaputo alla ricerca della conoscenza. Ma questa conoscenza non è solo per lei, bensì ha come destinatarie il gruppo di donne che ha lasciato a casa.

In questo viaggio, non solo descrive i luoghi dai quali passa ma trascrive le sue impressioni e documenta la realtà limitata, questo sì, alla descrizione di ciò che riguarda l'ambito strettamente religioso, è il caso di luoghi santi, riti e cerimonie, ecc. Nuova è anche questa forma di narrare. Davanti al

viaggiatore dell'antichità più preoccupato di descrivere i luoghi che attraversa, Egeria crea una nuova generazione di viaggiatrici e viaggiatori, alla ricerca di un'emozione religiosa piuttosto che di una "Guida Michelin".

Infine, nonostante l'importanza del suo testo, in particolare per filologhe e filologi, liturgiste e liturgisti, è deplorabile che non sia stato recepito dal grande pubblico. La bibliografia egeriana è molto vasta ma interamente rivolta a un pubblico accademico e universitario. Nonostante gli sforzi di opere come quella di Cristina Morato, Ángeles Caso, Ana Muncharaz o Coia Valls, che recentemente ha pubblicato un romanzo su di lei, sembra che Egeria non lascerà i circoli accademici.

Nella seconda metà del VII secolo, l'abate di un monastero scrive una lettera ai monaci della regione del Bierzo nella quale compone un esteso elogio a una viaggiatrice che in nome della fede realizzò un pellegrinaggio in tutta la Terra Santa.

Nel 1884, Gian Francesco Gamurrini trova nella biblioteca della "Confraternita dei Laici" di Santa Maria di Arezzo, tra gli Inni di Sant'Ilario, un testo, il racconto di un viaggio che non ha nulla a che fare con gli Inni che stava studiando. Dal contenuto dell'*Itinerarium* possiamo dedurre alcuni tratti della persona che lo elaborò: il suo sesso, alcuni riferimenti della sua provenienza (dall'altro estremo del mondo: "*ut de extremis terris uenires ad haec loca*"- 19.5-), della sua posizione socio economica e della sua personalità: "L'autrice dell'*Itinerarium* rivela molto di sé nel suo scritto: accenna infatti alla propria curiosità, fa capire l'ansia e lo zelo che la accompagnano, ci fa conoscere la sua umiltà e carità cristiana e spesso descrive le condizioni del suo viaggio, ma non si dilunga a parlare della sua condizione o della sua patria" (Natalucci, 1991: 43).

Purtroppo, il fatto che il manoscritto ci sia arrivato incompleto fa sì che questo compito sia un po' più difficile.

Se il codice aretino de Egeria non fosse l'unico ad averci tramandato memoria del suo viaggio, o quanto meno se non

fosse mutilo, noi avremmo un quadro più chiaro di chi la nostra pellegrina fosse, del perché viaggiasse, in che rapporto fosse con quelle devote amiche le quali figurano sur interlocutrici. Notizie del genere – in modo più chiaro o meno preciso e più o meno diretto – si ricavano dalle parti iniziali o finali di scritti di questo tipo: e sono appunto queste le parti ci mancano. È allora è necessario – de è anche divertente – costruire un piccolo puzzle alcune tessere del quale (lo sappiamo in partenza) sono andate perdute, ma il cui insieme ci aiuterà forse a intuire almeno alcune delle linee di fono dell'«Egeria perduta» [Cardini, 1989: 12]²⁴.

Dobbiamo quindi ricorrere ad altre fonti per definire qualcosa in più e poter completare il puzzle del quale parla Cardini con grande sapienza.

Dall'apparizione del manoscritto, la persona che si è avvicinata a lui ha espresso la propria ipotesi riguardo a chi potesse essere l'autrice, perché ciò su cui non c'è alcun dubbio è il suo essere donna. Lo stesso Gamurrini, nel 1885, ci propone come autrice una certa Silvia di Aquitania, sorella del prefetto del Pretorio dell'imperatore Teodosio I tra il 383 e il 395, Flavio Rufino. L'unica prova che invoca è l'intuizione: "mi apparve come improvviso un raggio" (Gamurrini, 1885: 158).

Nel 1903 Ferotin pubblica un articolo nella *Revue des Questiones historiques*, che fino ad oggi è l'ipotesi più probabile di autrice, relazionando il manoscritto di Gamurrini con uno scritto del monaco della seconda metà del VII secolo, Valerio del Bierzo (Ferotin, 1903:397). Questo scritto, una lettera il cui titolo completo è *Epistola de Betissimae Echeriae laude*, era ben conosciuto dal XVIII secolo, essendo incluso dal monumentale *España Sagrada* di Florez. La lettera è un omaggio ("lauda") a una donna santa ("beatissima"), chiamata Egeria che viaggiò da un estremo all'altro del mondo, animata dal calore religioso e da un desiderio di conoscenza. Il percorso in Terra Santa che compie la lettera e l'Itinerarium coincidono quasi punto per punto. Sono

24 N.d.T. (Sic.!).

state proposte diverse varianti alla grafia (Natalucci, 1991: 44-45) del nome di questa donna: Egeria, Eucheria, Echeria, Etheria, Aetheria, ..., dovuti, soprattutto, alle difficoltà di lettura dei codici. Noi seguiamo la forma più abituale, Egeria, che oltre a essere la più popolare, è quella che possiamo confermare in differenti fonti precedenti, contemporanee e posteriori all'*Itinerarium*.

L'altro dato importante che possiamo estrapolare dalla carta di Valerio è il punto di partenza del viaggio, perciò la nazionalità dell'autrice. Tutto il dibattito si concentra sullo studio di due frasi. Una dell'*Itinerarium* (19.5): "*ut de extremis porro terris venires ad haec loca*" e l'altra dalla lettera di Valerio (n.4): "*extremo occidui maris Oceani litore exorta, Orienti facta est cognita*".

La lettera non lascia spazi a dubbi, Egeria "parte da" o "nasce", dipendendo dalla traduzione che si faccia al verbo *exorta* (n.4), dall'estremo occidentale del mare Occidentale, che tradizionalmente è conosciuto come Galizia. L'espressione di *extremis terris* possiede due significati (Cardini, 1989: 43): una generica, che da parte di una persona Orientale potrebbe fare riferimento a tutto l'Occidente; e un'altra più ristretta, che riduce l'Occidente a una regione molto concreta: l'area della penisola Iberica vicina all'Oceano Atlantico.

Com'è ovvio a ognuna delle identificazioni anteriori di un'autrice, corrisponde un'origine o patria diversa. La grande rivale della Spagna è la Gallia, avendo fatto risalire l'autrice dell'*Itinerarium* sia da Aquitania (Gamurrini 1887; Meister 1909: 363- 368; Trillitzsch 1971: 104- 111) o dalla Gallia Narbonense, al sud della Gallia, sia dalla Normandia, al nord. Come nel caso dell'identità dell'autrice, scegliamo l'ipotesi più popolare (Arce, 1980: 26- 27; Janeras, 1986: 19- 21; Wilkinson, 1999, 1; Arias, 2000: 13- 14, con riserva), ovvero, come galiziana.

Viaggiare da un estremo all'altro del mondo non dovrebbe risultare né facile né economico. Egeria viene accolta a braccia aperte e in alcune occasioni beneficia di un accompagnatore

imperiale, quando la natura del percorso lo consiglia. Le difficoltà per organizzare un viaggio di questo tipo (trasporti, cibo, alloggio, ...) erano molte, infatti Egeria allude velatamente a esse, anche se non riporta molti dati, come se fosse qualcosa di normale. Inoltre, normale non è ciò che viene scritto in una lettera. Tutto ciò ci rivela una dama dalla posizione più che benestante, con una certa influenza politica.

Però, ciò che forse ci affascina dell'*Itinerarium* è quello che ci svela sulla personalità della sua autrice. Sappiamo che viaggia sola, che vescovi e presbiteri fanno di tutto per aiutarla e mostrarle i luoghi che desidera visitare, che non ha problemi economici e che conosce molto bene la Bibbia. Ci sembra particolarmente accurata la descrizione che Pascual (1994: 16- 20) fa di lei e nella quale la definisce “viaggiatrice di razza”, curiosa, *mulier fortis*²⁵, cresciuta senza darsi arie, ...

Una prova attendibile del suo essere una donna colta, nonostante il suo linguaggio piano, la troviamo nel senso critico del quale fa sempre uso. È una persona incredibilmente avida di vedere e conoscere, aperta sinceramente a tutto e curiosa di tutto. Però non crede a ogni cosa che le dicono; quando il vescovo di Segor le mostra il luogo dove presumibilmente si trovava la statua di sale nella quale si sarebbe trasformata la donna di Lot, Egeria successivamente scrive alle sue sorelle con un po' di diffidenza: «ma credetemi, venerabili signore (...) quando ispezionammo quel sito, non vedemmo la statua da nessuna parte, non posso mentirvi a riguardo». In sintesi, non sarebbe esagerato affermare che il personaggio umano, la donna in carne ed ossa che si lascia intravedere tra le linee dell'*Itinerarium* risulta così attraente come la sua stessa opera [Pascual, 1994: 20].

Ma, chi era questa Egeria? Una monaca, una donna devota a Dio, che faceva parte di una comunità con la quale restava in contatto, attraverso uno scambio epistolare, del quale il testo di cui parliamo era solo un campione? O era, piuttosto, una dama

25 Dal latino: “Donna virtuosa”.

nobile e facoltosa che viaggiava spinta dalla sua devozione e dal desiderio di conoscenza? E se fosse così, che relazione ha con le donne a cui scrive?

Sono molto pochi i dati che il manoscritto di Gamurrini ci fornisce riguardo le destinatarie del libro di viaggi. Solo alcune citazioni durante il testo in forma vocativa. In esse Egeria si riferisce alle destinatarie come *dominae uenerabiles sorores* (3.8, 20.5), *affectio uestra* (5.8, 7.3, 20.13, 24.1, 27.2), *dominae uenerabiles* (12.7), *dominae animae meae* (19.19), *domnae, lumen meum* (23.10, due volte), e *dominae sorores* (46.1, 46.4). Da tutto ciò, si deduce una relazione molto stretta soprattutto dal punto di vista affettivo, che ha portato a confermare l'appartenenza a una comunità monastica di vergini. La lettera di Valerio del Bierzo la definisce *santimonialis*, parola del latino medievale che oggi traduciamo con "monaca" (Arce 1980: 69). Ma è troppo presto per poter affermare che questo gruppo di donne faccia parte di un monastero. In ogni caso, e secondo lo stile delle donne del Circolo di Aventino, formerebbero una comunità asettica, il cui obbiettivo fondamentale è la *lectio diuina*²⁶, assieme a un'importante compito di assistenza alla comunità attraverso opere di carità e assistenza. Per poter praticare la *lectio* è indispensabile lo studio delle Sacre Scritture.

Ci rimane un'ultima domanda: che ruolo svolse Egeria nella sua comunità? In molti delle autrici e autori che abbiamo consultato si presenta l'idea che Egeria fosse la badessa del monastero galiziano al quale apparteneva. Un dibattito lungo e fecondo, ma durante il quale non sono state raggiunte conclusioni definitive, probabilmente perché "ma per essere in contatto con un gruppo di cristiani devote e per dividerne esperienze spirituali e anche esistenziali non v'era alcun bisogno di appartenere a uno specifico stato monastico" (Cardini, 1989: 12).

In ogni caso, non crediamo che al momento di iniziare la

26 Dal latino: "la lezione/lettura delle parole di Dio".

pellegrinazione Egeria detenesse già alcuna carica. È possibile che in passato lo avesse fatto, ma, una volta iniziato il viaggio, non lo crediamo. Se è difficile governare una comunità rimanendo in loco, immaginiamo che farlo a distanza sarebbe impossibile. Oltre al fatto che per arrivare a essere abadessa dobbiamo riconoscere un grado di regolamentazione del monacato spagnolo al quale non si era ancora arrivati.

Ciò che appare chiaro è che Egeria gode di un certo prestigio tra le sorelle, di una certa autorità, ma ci sembra rischioso dedurre da ciò che fosse la loro badessa, nonostante nella lettera di Valerio fosse chiamata così.

L'*Itinerarium Egeriae* si è conservato nel manoscritto ritrovato casualmente da Gamurrini nel 1884. Posteriormente, De Bruyne a Madrid nel 1909 trovò altre nove pagine in un codice proveniente da Toledo e che si è trasformato negli *Excerpta Matritensia*, cronologicamente anteriori alla copia di Arezzo (Pascual, 1994: 12), dato che la possiamo datare al IX secolo. Sappiamo, da altre fonti, che erano presenti più copie, nonostante nessuna di essa sia giunta fino a noi, quella usata da Valerio, utilizzata per creare gli *Excerpta*, utilizzata da Pedro Diácono, quella che si trovava nel Monastero di San Marcial de Limoges, in una distesa del Monastero di Celanova, ... nel 2005 è stato trovato un nuovo frammento in una collezione privata di Madrid che potrebbe appartenere all'esemplare, fino ad ora perduto, di questo monastero (Alturo 2005: 241- 250).

Già dal principio, la lettura di questo manoscritto è stata estremamente complicata, il che ha portato un numero insolito di nuove edizioni. La prima edizione del manoscritto è dovuta al proprio scopritore: Gamurrini, che nel 1887 pubblicava a Roma la prima trascrizione dopo tre anni di intenso studio (Gamurrini, 1887: 33-110). La si considera la *editio princeps*, nonostante, come vedremo in seguito, la seguì un'altra edizione con nuove sfumature e correzioni. Le correzioni al manoscritto si apportano con l'intenzione di dargli un tono più classico (Arias, 2000:27).

Inoltre è incluso il testo *Liber de locis sanctis* di Pedro Diácono e due mappe geografiche, come documenti complementari o di appoggio. In ogni caso, non dovette risultare molto coerente con il lavoro realizzato dato che l'anno seguente, nel 1888, pubblicò una nuova edizione, come si suol dire, corretta e amplificata, con le correzioni che altri filologi avevano proposto (Janeras, 1986:38). In entrambe le edizioni, Gamurrini si concentrerà sul compito di trascrizione del testo, senza apportare alcuna traduzione.

Nel 1898, si pubblica quella che fu per molti anni l'edizione classica del manoscritto aretiano, sulla quale hanno lavorato una moltitudine di studiosi. Inoltre, è la prima edizione realmente critica, con uno studio, una lettura e una trascrizione esaustivi del manoscritto, apportando un importante numero di correzioni e nuove letture. Viene pubblicata da P. Geyer nel *Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum* a Vienna.

L'edizione di Franceschini e Weber (1965) fu realizzata per il *Corpus Christianorum*, una prestigiosa collezione di testi latini dell'editrice belga Brepols. Nel 1958 fu pubblicato un fascicolo separato. Nel 1965 sarà redatto nuovamente nel volume 175, che con il titolo *Itineraria et alia geographica*, raccoglie diverse opere simili a quella di Egeria. È composta da due volumi. Nel primo è raccolto il testo dell'*Itinerarium*, in pp.27-90, e gli *Excerpta* in pp.91-103 (secondo Bruyne). Nel secondo, gli indici. La novità di questa edizione è, oltre all'esauriente lavoro di revisione, l'inclusione degli *Excerpta matritensia* in un'appendice e dei passaggi dell'opera di Pedro Diácono che integrano il testo di Egeria.

Denys Gorze stava preparando un aggiornamento del *Corpus Christianorum*, per questo incaricò Georges Grand di fotografare tutto il manoscritto e Weber di revisionare, alla luce di quelle fotografie, le edizioni scritte da Franceschini nel 1940 e da Geyer nel 1898. In un breve articolo, Weber espose le lacune di entrambe. Il numero era così alto che giustificava la realizzazione di una nuova edizione. Dall'altro lato, Franceschini, che stava

lavorando dal 1950 alla revisione della sua opera in previsione di una nuova edizione dato che la precedente era terminata, accettò di collaborare con Gorze alla revisione del manoscritto, di fronte alla versione definitiva del testo latino dell'*Itinerarium*. Però l'incaricato finale alla revisione non sarebbe stato Gorze bensì Weber (*Weber*: 1952:182, n.5). Infine, tutti questi sforzi e lavori avrebbero dato come risultato la pubblicazione di un libro, nel 1958, con una nuova edizione a carico dei due autori principali, Franceschini e Weber, che le daranno il loro nome e che sarà la più rinomata tra tutte le edizioni fatte fino ad oggi dell'*Itinerarium*. È anche quella che a partire da questo momento sarà considerata come un riferimento per le future traduzioni.

Queste sono le edizioni principali, ma non possiamo evitare di citare le edizioni che realizzarono Pétré (1948), Arce (1980), Maraval (1982), Natalucci (1991), tra le più note. Ovviamente ognuna delle edizioni anteriori è accompagnata dalla traduzione del testo in una lingua contemporanea. Ciò è vero, salvo per quelle di Gamurrini e quelle pubblicate nei *Corpus* citati precedentemente, nelle quali appare solo la trascrizione del testo latino. Le lingue nelle quali è stato tradotto sarebbero (in ordine cronologico e con indicazione della data della prima traduzione): russo (1889), italiano (1890), inglese (1891), danese (1896), greco (1908), tedesco (1919), castigliano (1924), croato (1999), francese (1948), polacco (1962-1964), portoghese (1971), rumeno (1982), catalano (1986), galiziano (1991), olandese (1991), norvegese (1991), arabo (1994), ungherese (1996), ebraico (1998), serbo (2002) e svedese (2006). Di ognuna di queste lingue abbiamo le seguenti versioni (senza considerare la riedizione di una stessa pubblicazione): tedesco (6), arabo (2), castigliano (10), catalano (3), croato (1), danese (1), francese (5), galiziano (1), greco (3), ebraico (1), olandese (2), ungherese (1), inglese (5), italiano (7), norvegese (1), polacco (1), portoghese (3), rumeno (1), russo (1), serbo (1) e svedese (1).

Il manoscritto di Arezzo fu ritrovato rilegato con altri

due opuscoli, contenenti il *Tractatus de mysteriis* e gli *Hymni de Hilario de Poitiers*. Si tratta di una copia del XI secolo, realizzata in pergamena, con lettere della scuola longobardo-cassinese o beneventana nel Monastero di Montecassino. Le dimensioni del foglio sono di 262 x 171 mm, 37 fogli (Arce, 1980:36). La cassa della scrittura è di 207 mm x 138 mm. La numerazione delle pagine, posteriore alla rilegatura, testimonia che era composto da 22 fogli di 35 linee, dalla pagina 31 alla 74. Questi fogli formano tre “quarterniones”, ai quali mancano il primo e l’ultimo foglio del secondo. Il resto, dalla pagina 1 alla 30, è occupato dalle opere di San Ilario, molto incomplete poiché è scomparsa gran parte di esse.

Il manoscritto è giunto mutilato sia nell’inizio sia nel finale, tranne per i fogli nel centro, dei quali abbiamo parlato precedentemente (Arce, 1980:36). Comprende due parti, il viaggio o pellegrinazione propriamente detta; e la descrizione della Liturgia di Gerusalemme. Nell’originale dovevano essere inclusi persino disegni (Arce, 1980:36), come fa insospettire la visita alla chiesa di Giobbe, dove si dice *facta est ista ecclesia, quam videtis* (Arce, 1980,230).

La pellegrinazione è presente dalle pagine 31 a 55 e descrive i differenti viaggi di Egeria attraverso Egitto, Palestina, Siria, Mesopotamia e Turchia (Arce, 1980:36). La Liturgia di Gerusalemme è presente dalla pagina 55 alla 74 e descrive il *diurnale* (o ciò che poi sarà conosciuto con questo nome) e le diverse fasi dell’anno liturgico (Epifania, Quaresima, Pasqua, l’ottava di Pasqua, Pentecoste e la festa delle Encenie) nella Gerusalemme del IV secolo. Essendo un’impaginazione moderna non è possibile sapere quante pagine mancavano all’inizio e alla fine.

Infine, una curiosità: il titolo del manoscritto. Dato che l’inizio non si è conservato, gli studiosi del testo egeriano hanno proposto tutta una serie di titoli che possiamo riassumere nella scelta di due parole, o *Itinerarium* o *Peregrinatio*. I manoscritti più

antichi che conservano notizia del viaggio e della sua autrice, sono definiti dalla prima. Tuttavia, il titolo più abituale è quello di *Peregrinatio* (Arce, 1980:41). Ora, dato che le notizie più antiche sul manoscritto fanno uso di questa denominazione, abbiamo scelto di riferirci a esso come *Itinerarium Egeriae*. Ciò nonostante è molto probabile che non avesse alcun titolo, dato che sappiamo che ciò che abbiamo tra le mani è una lettera probabilmente inviata da Egeria alle sue *sorores*. La mancanza di descrizione di alcuni luoghi come la stessa città di Gerusalemme, Antiochia o Costantinopoli, permettono di intuire che furono descritti precedentemente, forse in un'altra lettera (Arias, 2000:21 e Janeras, 1986:37).

In questo punto vorremmo concentrarci sugli aspetti più mondani del viaggio. Occuparci più di come arrivò Egeria in Terra Santa piuttosto di quale fu il primo punto che raggiunse, com'erano i percorsi, dove si stabilì al suo arrivo, chi la accolse, cosa mangiò, quali souvenirs portò con sé... sono aspetti interessanti e che fino ad ora non hanno ricevuto particolare attenzione. La maggior parte delle studiose si concentra più sul determinare il percorso precedente all'inizio del viaggio, nei diversi viaggi in Egitto, al Monte Nebo,... la sua ubicazione attuale e ciò che Egeria poté vedere al momento del suo arrivo. Purtroppo, la bibliografia su questi temi è relativamente scarsa (Gorce, 1925; Casson 1994; Giannarelli, 1999, riguardo viaggi nell'antichità; Novoa, 2003; Mañe Rodríguez, 2006, Giannarelli 1996 e Giannarelli 2001, riguardo viaggiatrici del IV sec.).

È un viaggio che implica un grande bagaglio emotivo per la pellegrina. È un viaggio, inoltre, molto ben preparato (Arce, 1980:43) e con un ampio margine di azione. L'unica cosa che sembra frenare Egeria sono le sue stesse forze (23.10). Egeria per preparare il viaggio ha dovuto consultare sia altre viaggiatrici e pellegrini sia opere che trattassero della zona (Arce, 1980: 43-46). Dei primi, viaggiatori e pellegrine, non abbiamo una testimonianza diretta. Le opere letterarie che Egeria poté

consultare furono, in primo luogo e con la maiuscola, la Bibbia (Arce, 1980:43-44 e Taffi, 1990:167-176), che è il vero motore, l'anima di questo viaggio e che sicuramente viaggia con lei; e le opere di Eusebio di Cesàrea (Arce, 1980:44-45): *l'Onomasticon*, nel suo originale greco, dato che la traduzione in latino di San Geronimo non verrà alla luce fino al 390; la *Storia Ecclesiastica* e la *Vita Constantini*.

Egeria nomina appena le difficoltà dei viaggi. Solo attraverso alcuni riferimenti possiamo intuire quanto fosse complicato viaggiare da un lato all'altro, che in alcuni luoghi ricorreva alla protezione militare, ... Egeria viaggia utilizzando il *cursus publicus*²⁷ (Arce, 1980:79) con la sua rete di *mansiones* e *mutationes* (Arce, 1980: 79). Come dice Cardini, con molta grazia, non possiamo scordare che "i comforts del IV secolo erano quel che erano" (Cardini, 1989:16-17).

Ciò nonostante, Egeria viaggia provvista di molte comodità e alcuni privilegi. I mezzi di trasporto che utilizza sono barca, carro, cavallo, asino e cammello (Arce, 1980:79 e Cardini, 1989: 17), i quali non le evitano né dure marce né difficili salite a piedi, nei luoghi in cui sono inevitabili, come le salite sui monti (Cardini, 1989:16-18). Non viaggia sola, dato che le guide erano solite unificare i viaggiatori, volenti o nolenti, formando gruppi che possiamo intuire come multiculturali. Ciò nonostante, nel caso di Egeria, pare che la accompagni un gruppo personale, ragionamento "più deducibile dal nostro testo che non da esso dichiarata con esplicita chiarezza" (Cardini, 1989:17).

Ma non dimentichiamo che Egeria non smette di essere una pellegrina e là dove va, oltre a fare la visita e l'orazione corrispondente, desidera portare con sé un ricordo di ciò che ha visto. Frequentemente cita che le venivano offerti elogi (3.6. 3.7, 11.1, 15.6 e 21.3), ovvero, "oggetti benedetti" (Janeras, 1986:128, n.28, Natalucci, 1991:244, Arias, 2000: 77, n.27)". Si trattava,

²⁷ Servizio di posta all'interno dell'impero romano che prevedeva alloggi di tappa (*mansiones*) e poste di scambio intermedie (*mutationes*).

sembrerebbe, di oggetti di diversa natura che erano, nella maggior parte dei casi, frutti del luogo appositamente trattati per la loro conservazione; anche altri tipi di oggetti non deperibili, ampolle del pellegrino, medaglioni (Cardini, 1989:26) ... Questi oggetti (Cardini, 1989:26) erano costruiti in diversi materiali (ceramica, bronzo, cristallo,...) e solitamente erano decorati con rilievi e iscrizioni relative al luogo. Nel caso delle ampolle (Lambert e Demeglio, 1993:205-231) potevano essere riempite di liquidi, solitamente acqua (del Giordano, della sorgente di Canaa,...) o olio (delle lampade del Santo Sepulcro) (Pétré, 1971: 106, n.1). Il simbolo era accompagnato da una benedizione od orazione speciale (Cardini, 1989: 26).

L'obiettivo di Egeria nel suo viaggio è conoscere in profondità i luoghi che appaiono nella Bibbia, i luoghi nei quali si inserisce la storia delle origini della fede che professa. Perciò lo ha preparato approfonditamente. Sa perfettamente cosa deve vedere in ogni regione. Infatti, alcune volte, quando si mostra ingenua e sorpresa al vedere più cose di quelle previste, sembra quasi più una scusa posta innanzi alle sue sorelle per giustificare la durata del suo viaggio piuttosto che un vero imprevisto. La visita a Salem, Enon e Thesbe (13.2, 14, 15 e 16) sembra esemplare in questo senso. Egeria si sta dirigendo verso Carneas, la città di Giobbe, e resta "sorpresa" nel giungere a Sedima, improvvisamente si ricorda che Giovanni Battista battezzava lì vicino e, ovviamente, visitano Enon. Seguono viaggi attraverso il Giordano e *ad subito, de improvviso*, la città di Thesbe, patria di Elia. Troppe sorprese, e tutto questo senza uscire dal percorso e seguendo la via romana più abituale.

L'Itinerarium segue la logica delle guide nelle quali prima si descrive la zona che verrà visitata e poi vengono raccontati gli eventi che diedero luogo al viaggio e le impressioni dell'autrice a riguardo. Non c'è unanimità al momento di stabilire le tappe del viaggio di Egeria. Arce (1980: 78-102) li divide in cinque blocchi, includendo nella prima parte ciò che è andato perduto e che

ricostruisce a partire dal testo di Valerio del Bierzo e di Pedro Diácono:

- a) Viaggio a Nitria e a Tebaida.
- b) Viaggio al Sinai, dove comincia veramente il manoscritto di Egeria, che non è il viaggio.
- c) Al monte Nebo.
- d) Al paese di Giobbe.
- e) Viaggio di ritorno a Costantinopoli.

Per riassumere, concluderemo che il primo viaggio di Egeria (*Arce*, 1980:84-91, *Janeras*, 1986: 49-51 e *Arias*, 2000: 69-96) si sviluppa nel Sinai e nei suoi dintorni. Come grandi traguardi nel suo cammino segnaleremo Pelusio, Clysma, Faran, lo stesso monte Sinai e il paese di Goscen, dove visita le fortezze egizie lungo il Nilo (Epauleum, Magdalum, Oton, Pithona, la città di Arabia, Ramesses e Thatnis). Il suo obiettivo è conoscere in profondità i luoghi narrati nel libro dell'Esodo.

Nel secondo viaggio si concentra sui dintorni del monte Nebo (*Arce*, 1980:91-95, *Janeras*, 1986:52 e *Arias*, 2000:96-105). Lì visiterà Gerico, la valle del Giordano, Livias, Eshan, il Nebo e la pianura chiamata Agrispecula. Non passa molto tempo dal suo ritorno a Gerusalemme. Viene accompagnata da un presbitero e da un numero indeterminato di diaconi e monaci.

Il terzo viaggio, al paese di Giobbe (*Arce*, 1980:95-97, *Janeras*, 1986:52-53 e *Arias*, 2000: 105-113), è motivato dal racconto di alcuni monaci di questa regione.

Ancora una volta, parte da Gerusalemme accompagnata da alcuni "santi" e giunge a Carneas, poi visiterà Sedim e i suoi dintorni e terminerà il viaggio con la visita a Thesbe e la valle del torrente Cherit, dove si rifugiò Elia.

Il quarto viaggio (*Arce*, 1980:97-102, *Janeras*, 1986:53-56 e *Arias*, 2000: 114-136) è segnato per essere quello di ritorno, e terminerà a Costantinopoli. Naturalmente, Egeria non poteva tornare dal percorso più diretto. Così devia in varie occasioni dal suo cammino di ritorno. Possiamo dividere in due parti

questo cammino. Nella prima (*Arce*, 1980:97-100, *Janeras*, 1986: 53-55 e *Arias*, 2000: 114-131), Egeria partirebbe da Gerusalemme ad Antiochia e, una volta giunta, decide di visitare la Mesopotamia, dato che è molto vicina. Così parte con destinazione Edesa, visitando durante la via Erapolis e Batanis, attraversando l'Eufrate. Rimane tre giorni circa a Edesa e da lì parte per Aran e di ritorno ad Antiochia. Nella seconda parte (*Arce* 1980:100-102, *Janeras* 1986:55-56 e *Arias* 2000: 131-136), se ne andrebbe da Antiochia con l'intenzione di riprendere il viaggio di ritorno a Costantinopoli ma, giunta a Tarso, decide di percorrere la zona e visita Pompeiopolis, Corico e Seleucia di Isauria, dove si incontra con un'amica, la diaconessa Marthana. Ritorna a Tarso e da lì parte definitivamente per Costantinopoli.

Ciò in cui sembra esserci unanimità è nelle date di ogni tappa. Sembra che il viaggio al Sinai debba essersi svolto tra la Pasqua e la Pentecoste del 382. Il viaggio al monte Nebo tra il primo semestre del 383 e la Pasqua del 384. Il viaggio di ritorno a Costantinopoli passando per la Mesopotamia dopo la Pasqua del 384. Non abbiamo potuto precisare con esattezza le aree linguistiche nelle quali si muove Egeria. Dato che la zona stette, dall'Impero di Alessandro Magno, sotto l'orbita greca (Seleucida in Mesopotamia e Siria-Palestina; Ptolomeo in Egitto), sappiamo che il greco si trasforma in lingua franca. Ovviamente, al di sotto di essa c'è un substrato di lingue. Le più significative saranno ebreo, aramaico ed egiziano.

Abbiamo lasciato per la conclusione una delle questioni più controverse come quella della datazione di viaggio di Egeria. È una questione che ha fatto scorrere fiumi d'inchiostro tra studiosi e studiose, ma che dopo il lavoro di Devós (1967:165-194) pare, se non essersi definito, almeno concretizzato in modo abbastanza attendibile. Devos data l'Itinerarium tra il 381 e il 384. Concretamente Egeria dovette arrivare a Gerusalemme poco dopo la Pasqua dell'anno 381 e cominciare il viaggio di ritorno intorno al 25 aprile del 384, lunedì di Pasqua. Per

giungere a questa conclusione si è basato su questi dati estratti dall'*Itinerarium* (*Devos*, 1967:165-194, *Arce*, 1980: 54-58, *Janeras*, 1986:26-32; *Arias*, 2000: 14-18).

Siamo quindi davanti a una figura che, nonostante il suo essere una delle più conosciute negli ambienti accademici, non riesce a raggiungere il grande pubblico. Non riesce ad ottenere il riconoscimento che hanno altre figure della Letteratura o della Storia. Abbiamo evidenziato all'inizio quattro opere di Cristina Morato, Ángeles Caso, Ana Muncharaz o Coia Valls, che rappresentano questo sforzo per far sì che la prima scrittrice spagnola della quale conosciamo nome e opera fuoriesca dagli ambienti accademici.

Riferimenti bibliografici

- Alturo, J., "Deux nouveaux fragments de "Itinerarium Egeriae" du IXe-X siècle", *Revue Bénédictine*, 115 (2005), pp. 241-250.
- Arce, A., *Itinerario de Egeria 381-384*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1980 (19962; 20103).
- Arias Abellán, C., *Itinerarios latinos a Jerusalén y al Oriente Cristiano. Egeria y el PseudoAntonino de Piacenza*, Sevilla, Segretariato delle Pubblicazioni dell'Università di Sevilla, 2000.
- ATTI Atti del Convegno Internazionale della Peregrinatio Egeriae. Nel centenario della pubblicazione del "Codex Aretinus 405" (già "Aretinus VI,3") [Arezzo, 23-25 ottobre, 1987], Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze, Arezzo, 1990.
- Bagatti, B., "Ancora sulla data di Egeria", *Bibbia e Oriente*, 10 (1968), pp. 73-75.
- Bertini, F.; Cardini, F.; Fumagalli Beonio Brocchieri, M. T.; Leonardi, C., *Medioevo al femminile*, Roma – Bari,

- 1989 (trad. es.: *La mujer medieval*, Madrid 1991).
- Bruyne, D. de, "Nouveaux fragments de l'Itinerarium Eucheriae", *Revue Benedictine*, 26 (1909), pp. 481-484.
- Cardini, F., "Egeria la pellegrina", en Bertini-Cardini-Fumagalli Beonio BrocchieriLeonardi (1989: 3-38).
- Caso, A., *Las olvidadas: una historia de mujeres creadoras*, Barcelona, Planeta, 2005.
- Casson, L., *Travel in Ancient World*, Baltimore/Londres, John Hopkins University Press, 1994.
- Clermont-Ganneau, C., "La Peregrinatio dite de sainte Silviae", *Recueil d' Archéologie Orientale*, VI (1905), pp.128-144.
- Cruz Herranz, L. M. de la, "O manuscrito do Itinerarium Egeriae", in *NOVOA* (2003: 105123).
- Deconinck, J., "rec. a Meister (1909)- discussion du article", in *Revue biblique*, 19 (1910), pp. 432-445.
- Dekkers, E., "De datum der Peregrinatio Egeriae en het Feest van Ons Heer Hemelvaart", *Sacris erudiri*, I (1948), pp.181-205.
- Devos, P., "La date du voyage d'Égérie", *Analecta Bollandiana*, 85 (1967), pp. 165-194.
- Ferotin, M., "Le véritable auteur de la Peregrinatio Silviae la vierge espagnole Éthéria", *Revue des questions historiques*, 30 (1903), pp. 367-397.
- Franceschini, A.; Weber, R., *Itinerarium Egeriae cura et studio Aet. Franceschini et R. Weber: Itineraria et alia geographica*, = *Corpus Christianorum, Series Latina*, CLXXV, Turnhout, 1965, pp. 27-90.
- Funghi, M. S. (ed.), *ΟΔΟΙ ΔΙΖΗΣΕΩΣ. Le vie della ricerca. Studi in onore di Francesco Adorno*, Firenze, Olschki, 1996.
- Gamurrini, J. F., "Della inedita Peregrinazione ai luoghi santi", *Studi e documenti di Storia e Diritto*, 6 (1885),

pp. 145-167.

Gamurrini, J. F., *S. Hilarii Tractatvs de mysteriis et Hymni et S. Silviae Aquitanae Peregrinatio ad loca sancta. Qvae inedita ex codice Arretino deprompsit Joh. Franciscvs Gamvrrini. Accedit Petri Diaconi Liber de Locis Sanctis (Romae, ex tup. Cuggiani, 1887), Biblioteca dell'Accademia storico-giuridica, IV, 1887, pp.33-110.*

Geyer, P., *S. Silviae, qvae fertvr, Peregrinatio ad loca sancta: Itinera Hierosolymitana saeculi IIII-VIII = Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, vol. 39, Viena, Brepols, 1898.*

Giannarelli, E., "Donne e viaggi nella tarda antichità cristiana (Juv. VI, 85-87 e Jer. Ep. CVIII, 6)", in *Funghi* (1996: 233-240).

Giannarelli, E., "Il pellegrinaggio al femminile nel cristianesimo antico: fra polemica e esemplarità", in *SILVESTRE-VALERIO* (1999: 50-63).

Gorce, D., *Les voyages d'hospitalité et le porte des lettres dans le monde chrétien des IV et V siècles*, Parigi, Auguste Picard, 1925.

Janeras, S., *Égeria. Peregrinatge*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1986.

Janeras, S., *Egèria. Diari d'un pelegrinatge a Terra Santa*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2010.

Köhler, C., "Note sur un manuscrit de la bibliothèque d'Arezzo", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 45 (1884), pp. 141-151.

Lambert, Ch. y Demeglio, P., "Ampolle devozionali ed itinerari di pellegrinaggio tra IV e VII secolo", *Antiquité Tardive*, 2 (1993), pp. 205-231.

Maraval, P., *Égérie. Journal du voyage*, Sources Chrétiennes 296, París, Les Éditions du Cerf, 1982 (2 1997; 3 2002).

Meister, K., "De itinerario Aetheriae abbatissae perperam

- nomini s. Silviae addicto", *Rheinisches: Museum für Philologie*, 64 (1909), pp. 337-392.
- Meister, K., "De itinerario Aetheriae abbatissae perperam nomini s. Silviae addicto", *Rheinisches: Museum für Philologie*, 64 (1909), pp. 337-392.
- Milani, C., "I grecismi nell'Itinerarium Egeriae", *Aevum*, 43 (1969), pp. 200-234.
- Morato, C., *Viajeras intrépidas y aventureras*, Barcelona, Plaza & Janes Editori, 2007.
- Morin, G., "Un passage énigmatique de S. Jérôme contre la pèlerine espagnole Eucheria?". *Revue Benedictine*, 30 (1913), pp. 174-186.
- Moure Casas, Ana, "Egeria, peregrina a Tierra Santa", in *Félix quien como Ulises, Viajes en la Antigüedad*, Vicente Cristobal – Crescente Löpez de Juan (eds.), Madrid, Edizioni Clásicas, 2000.
- Muncharaz, A., *El viaje de Egeria*, Madrid, Palabra, 2012.
- Natalucci, N., *Pellegrinaggio in Terra Santa (Itinerarium Egeriae)*, Florencia, Biblioteca Patrística, 17, 1991.
- Novoa, F. (dir.), *De Fisterra a Xerusalén. Exeria e os primeiros peregrinos cristiáns*, Santiago de Compostela, Museo das Peregrinacións, 2003.
- Pascual, C., *El viaje de Egeria*, Barcelona, Ed. Laertes, 1994.
- Pétre, H., *Éthérie. Journal de voyage. Texte latin, introduction et traduction*, París, Les éditions du Cerf, 8, Sources chrétiennes, 21, 1948.
- Silvestre, M. L., Valerio, A. (eds.), *Donne in viaggio. Viaggio religioso, politico, metaforico*, Roma – Bari, Laterza, 1999.
- Smelik, K. A. D., "Aliquanta ipsius Sancti Thomae", *Vigiliae Christianae*, 28 (1974), pp. 290-294.
- Swanson, D. C., "A Formal Analysis of Egeria's (Silvia' s

- Vocabulary", *Glotta*, 44 (1966/67), pp. 177-254.
- Tafi, A., "Egeria e la Bibbia", in *ATTI* (1990: 167-176).
- Trillitzsch, W., "Aetherias Pilgerreise", *Das Altertum*, 7/2 (1971), pp. 104-111.
- Valls, C., *Etheria*, Barcelona, Ediciones B, 2016.
- Weigand, E., "Zur Datierung der Peregrinatio Aetheriae," *Byzantinische Zeitschrift*, 20 (1911), pp. 1-26.
- Weber, C., "Egeria's Norman Homeland", *Harvard Studies in Classical Philology*, 92 (1989), pp. 437-456.

Tra luci e ombre: il linguaggio drammatico femminile nel teatro breve attuale

Coral García Rodríguez
Università degli Studi di Firenze

Com'è risaputo, il teatro breve femminile di oggi affronta temi problematici attuali. Uno di essi è, senza dubbi, la violenza di genere, argomento condiviso dalle opere che analizzeremo di seguito, tutte quelle pubblicate tra il 2003 e il 2014. Da un'ampia gamma di testi basati su tale argomento, in questa occasione proponiamo una mostra rappresentativa (due dialoghi e due monologhi). Il nostro obiettivo è esaminare minuziosamente le strategie linguistiche e sceniche di quattro drammaturghe che condividono una stessa ambizione, provocare una reazione provocatoria di rifiuto nel lettore/spettatore, dato che ciò che origina la scrittura è la denuncia di comportamenti brutali nei confronti delle donne nella società contemporanea. Nessuno rimmarrà sorpreso dal fatto che le autrici abbiano preso ispirazione dalla cronaca giornalistica, dato che le aggressioni alle donne, in tutti i luoghi del pianeta, sono purtroppo all'ordine del giorno.

Questo è il caso, per iniziare, di *Falsas denuncias*²⁸, di Lidia Falcón che, come fondatrice del femminismo spagnolo e avvocato difensore (oltre a molte altre attività politiche e sociali, Falcón, 2002: 31-35), conosce i segreti del sistema giudiziario e di conseguenza descrive il trattamento riservato a quelle donne che, dopo molti dubbi, decidono di denunciare gli uomini violenti nei loro confronti. Perché nessuno pensi che si tratti

²⁸ L'opera fu rappresentata nell'Ateneo di Madrid il 15 dicembre 2010, nel contesto di un Omaggio alla sua autrice.

di un'esagerazione, la stessa autrice ci informa che l'opera è basata su un caso divulgato dalla stampa spagnola nel 2005²⁹: una giudice di Barcellona affermò pubblicamente che le donne presentano false denunce di violenza per velocizzare il processo di divorzio. È per questo che la drammaturga si serve di parodia, ironia e sarcasmo, in un dialogo nel quale il dominio della lingua da parte della giudice dimostra quanto risulti facile scoraggiare una vittima di violenza, carente di istruzione e incapace di difendersi e spiegare il suo caso. Infatti, durante l'opera, gli interventi della "Querelante" si distingueranno più per il linguaggio non verbale ("Piangendo", "Lo sguardo terrorizzato", O'Connor, 2006: 142,143) piuttosto che per le parole stesse, che le sono state tolte assieme alla sua dignità.

Il linguaggio della "Giudice" è caratterizzato da un miscuglio di termini giuridici, che la querelante non comprende, e altri dello spagnolo colloquiale che mostrano la sua impazienza e il suo fastidio nel doversi occupare di "false denunce". Così, si ricorre alla fraseologia quando si afferma che questa tipologia di donne ha l'obiettivo di "mettere in cattiva luce i giudici" e provocare scandali (e si ironizza con un riferimento a quelle "associazioni di femministe provocatrici e impazzite", O'Connor, 2006: 137); si afferma che "siamo stanchi di false denunce", e si giunge a definire "canaglia" la donna maltrattata che si è presentata in tribunale, stando alla sua opinione, per "diffamare la giustizia", e la quale viene anche accusata di separare i suoi figli da un padre che non si comporta come tale. La breve apparizione del "Procuratore", questa volta un uomo, servirà per rafforzare la visione femminile e maschilista della giudice, la cui impazienza e disprezzo, così come il suo comportamento

29 È basata anche su un fatto reale *Ho sempre cercato l'amore*, storia di una famiglia che decide di assassinare il violentatore dopo vent'anni di abusi, opera che Lourdes Bueno ha relazionato con La casa di Bernarda Alba. Tale opera è stata pubblicata da J. Gabriele in Teatro feminista, assieme a *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo* e *La hora más oscura*. Si tratta di un'edizione che mette in risalto come il teatro di Falcón è indissolubilmente legato alla politica e al malcontento sociale, e ciò costituisce, a nostro parere, uno dei suoi tanti meriti.

poco professionale, si rafforzano con l'uso di esclamazioni e locuzioni disseminate durante il testo, come "Finiamola!", "Vediamo", "Bene, allora vediamo", "Fammi vedere", alle quali la querelante osa rispondere solamente con un "Oh, no!", "oddio!" (O'Connor, 2006:138), e ciò mostra nuovamente la sua incapacità di difendersi. Nel momento in cui pare che stia per esporre le sue motivazioni, la giudice la interrompe immediatamente dicendole che: "Non siamo qui per sentire la storia della sua vita! Come se noi c'entrassimo qualcosa! Lei deve andare dal psichiatra, non in tribunale, accidenti" (O'Connor, 2006: 138).

L'epilogo dell'opera sottolinea l'abbandono e la vulnerabilità delle vittime di violenza, in un intervento della giudice che merita la pena di essere citato in tutta la sua estensione:

"Il Pubblico Ministero richiede che vengano liberamente archiviate le pratiche aperte a denuncia della querelante per violenza domestica, e si incoino nuove pratiche contro la querelante per falsa denuncia, così come si apra un provvedimento disciplinare contro l'avvocato che ha condotto la procedura, alla luce di quanto disposto negli articoli della Legge del Procedimento Giudiziario Criminale e il 533 della Legge Organica del Potere Giudiziario (O'Connor, 2006: 143)³⁰.

Per quanto riguarda il linguaggio drammatico delle annotazioni, è necessario segnalare che intensifica l'inferiorità nella quale si trova la vittima, collocandola, nello scenario, in una posizione visibilmente inferiore rispetto a quella della giudice: *"La poltrona della giudice molto alta. La poltrona di fronte al suo tavolo più bassa. Lo spazio sarà molto piccolo e la giudice, il procuratore e la querelante staranno stretti"* (O'Connor, 2006: 135). Come risulta evidente, si vuole riprodurre nello spazio della scena l'ambiente carcerario e repressivo nel quale si trova la vittima, di fronte a persone per le quali lei non è altro che una questione fastidiosa da liquidare il prima possibile. È arrivata in tribunale da sola, senza avvocato, spinta da sua sorella. La giudice non dimostra

30 N.d.T. Tutte le citazioni sono state da me tradotte.

interesse per la situazione della protagonista, dato che per lei è solamente una seccatura: "Se non le fosse venuto in mente di presentare una denuncia adesso non starei perdendo il tempo in questo modo!" (O'Connor, 2006: 139). Le annotazioni interne al dialogo insistono durante tutta l'opera nell'atteggiamento timoroso della vittima, che entra nell'ufficio "farfugliando"; successivamente sarà "turbata e balbettando", "tremando e con gli occhi lucidi"; "sul punto di piangere"; "sempre più spaventata", "tremando e balbettando". Mentre la giudice la interroga "con bruschezza", "impaziente", "molto inquisitiva", "sardonica", "con tono di disprezzo", e "con le mani sui fianchi", "indicandola con l'indice", "sempre più aggressiva", "con tono severo", e "ancora più severo". Pertanto, i segnali paraverbali, cinesici e prossemici acquisiscono una rilevanza indiscutibile. Sia il "Procuratore" sia la "Giudice" sbatteranno letteralmente la porta in faccia alle lievi speranze della vittima (*"Chiude la pratica in un colpo. Si ritorna alla giudice; Chiudendo a sua volta la cartella di fogli che ha sopra il tavolo"*, O'Connor, 2006:143), perché per loro la donna maltrattata è solo questo, un fastidioso problema di pratiche da sbrigare e archiviare.

In *Invisible*, dell'attrice, sceneggiatrice e direttrice di cinema Aizpea Goenaga, ci troviamo di fronte a un caso di violenza domestica nel momento in cui viene avviato il protocollo contro gli uomini violenti: la donna dev'essere curata da un'infermiera che afferma di andare a chiamare la polizia. Nella scena appariranno, una dopo l'altra, differenti donne identificate dalla loro professione (infermiera, agente) o dalla loro relazione affettiva con la protagonista, che è l'unica che possiede un nome (Mila): madre, amica, cognata. Però, l'oggetto di tutte le conversazioni è un uomo che, senza essere presente, comanda a bacchetta la situazione e che si identificherà con il rumore del telefono che suona e che continuerà ad aumentare fino a occupare tutto lo scenario della conclusione, come vedremo in seguito. È interessante menzionare che l'opera

rientrò nel suggestivo spettacolo *El club de las mujeres invisibles*, esordito il 20 marzo 2009 a San Sebastián, nel quale si unirono, seguendo lo stesso filo logico, opere di vari drammaturghi: Juan Mayorga, Jordi Galcerán, Arantxa Iturbe, Óscar Terol y Susana Terol. In tale occasione, la musica e l'illuminazione furono elementi imprescindibili per sottolineare, ambientare e unificare testi provenienti da mani diverse.

Allo stesso modo della querelante dell'opera di Falcón, in *Invisible* Mila si dimostra disorientata e spaventata ("Mi ucciderà"; "Se si accorge che l'ho denunciato mi verrà a cercare", "Ma non c'è ordine del giudice che possa frenare la sua rabbia", Goenaga, 2014: 271, 276, 280). Nei dialoghi con le altre donne appare laconica (per esempio, annuisce invece di parlare), non sa quale decisione prendere né cosa rispondere, ha paura che il marito possa essere un pericolo per suo figlio. Da un lato l'amica, l'infermiera e l'agente, le mostrano la strada della denuncia come qualcosa di scontato (ma mantengono le distanze con lei, non dimostrano empatia e hanno fretta di andarsene o terminare la conversazione); dall'altro, la famiglia rappresentata dalla madre e dalla cognata, esige che si sacrifichi e l'accusa di esserselo cercata. Nessuno vuole vedere la gravità del problema nella sua dimensione totale. L'intrigo si arricchisce con il suggerimento che l'uomo violento vive una storia clandestina con un'altra donna, la stessa infermiera che sta curando la protagonista. Questa aggiunta è particolarmente rilevante, dato che *a priori* tutte le donne sono sicure che non accetterebbero mai una relazione di abusi, e che i violentatori sono soliti essere convincenti e piacevoli, come se possedessero una doppia personalità: "Intendevo la stessa cosa. E senti... e se un giorno ti rendessi conto che il tuo compagno è violento?" (Goenaga, 2014: 281). L'infermiera, alla quale è diretta questa domanda, risponde che ciò è impossibile e che lei lo lascerebbe. Anche l'amica di Mila condivide questa stessa convinzione: "Ah, se fosse stato prevedibile. Avreste dovuto separarvi già da molto tempo"; "É che non capisco come fai a

soportarlo. Devo andare. Se hai bisogno di qualcosa, mi dirai. Sono molto occupata, ma mi chiami, vero?" (*Goenaga*, 2014: 275, 276).

Lo spagnolo colloquiale è idoneo in tali scambi comunicativi, sia in forma di unità fraseologiche ("non essere sottomesso a qualcuno", "avere la corda al collo", "diventare matto", "essere una gattamorta"), sia in sostantivi propri dell'oralità ("pigro", "essere un peso") e appellativi insultanti dove il colloquiale sfiora il volgare ("figlio di puttana"). Inoltre, non mancano esclamazioni come "Vediamo!", "Andiamo!", "Cazzo!", in un esercizio d'imitazione della lingua parlata.

Per quanto riguarda i segnali non verbali, la luce possiede un protagonismo indiscutibile, siamo di fronte a casi nei quali il testo spettacolare si trova indissolubilmente legato al testo letterario. Dopo la prima conversazione tra Mila e l'infermiera, le annotazioni ci indicano che "si accende la luce" di ogni personaggio quando prende la parola. Con ciò diamo per scontato, come lettori, che il resto dello scenario sia oscurato o in penombra, ovvero, l'illuminazione mantiene il protagonismo durante tutto lo spettacolo. Per esempio, si indica anche che la luce sparisce quando l'agente chiede alla vittima qual è la sua versione dei fatti: "Sì, quello che le è successo. Com'è iniziato tutto (*La luce dell'agente si spegne lentamente, lasciando da sola Mila*)", *Goenaga*, 2014: 273). Infatti, la luce serve per mettere in evidenza la solitudine della protagonista, nonostante appaia circondata da donne che di norma dovrebbero essere dalla sua parte. Esattamente in questi interventi solitari sotto i riflettori, il dialogo si trasforma in monologo, e così la protagonista abbandona il laconismo delle conversazioni convenzionali per cercare di evocare e spiegare a sé stessa e ai lettori/spettatori il momento dell'aggressione, con un linguaggio allusivo efficace che imita la lingua orale:

Come sempre... erano un pò di giorni che non stavo bene, e il bambino voleva andare al parco e beh, poi gli ho chiesto del denaro perchè se ne va in viaggio e per quale motivo, insomma, e poi ha visto la lettera che mi aveva chiesto di portare alle poste, che non ho portato perchè ero ammalta e... è diventato matto (Goenaga, 2014: 273).

Tale narrazione viene troncata con l'annotazione seguente: *"Luce dell'Infermiera. Beve un bicchiere d'acqua che le dà l'Infermiera* (Goenaga, 2014: 273). Da quel momento, grazie all'illuminazione, il resto dei personaggi apparirà piano piano dall'oscurità nella quale era immerso dall'inizio dell'opera, ma non si indica più se si spegne ogni volta che appare il personaggio seguente, quindi possiamo trarre due interpretazioni: o l'illuminazione individuale continua a spegnersi fino a scomparire nell'oscurità come nel caso dell'agente, o cambiano intensità, colore o tono di luce mano a mano che le attrici smettono di parlare, ma loro poi restano visibili agli spettatori durante il resto della rappresentazione. Inoltre, più ci avviciniamo alla conclusione, più aumenta la spettacolarità, come appare evidente in questa rilevante annotazione: *"Voci che si sovrappongono. Luci che illuminano i diversi personaggi, in un lampeggiamento continuo"* (Goenaga, 2014: 283), nella quale sia la parola sia la luce mostrano lo stato di confusione che si è impadronito della protagonista. Di seguito, entrerà in scena un altro elemento paraverbale significativo, appartenente al segno del suono: *"Suona insistentemente un telefono"*, e sappiamo che chi sta chiamando è il marito. Il finale definitivo dell'opera espone in modo irrevocabile l'invisibilità della protagonista, l'oscurità della vita di tutte le vittime di violenza. Si tratta di un finale aperto nel quale non sappiamo se Mila riuscirà a liberarsi o se diventerà un numero in più nelle statistiche di donne assassinate annualmente: *"Il suono del telefono aumenta sempre più. Buio. Silenzio"* (Goenaga, 2014: 284).

In *La niña tumbada*³¹ dell'attrice, direttrice e pedagoga Antonia Bueno assistiamo a un monologo nel quale l'informazione appare saggiamente dosata in un *in crescendo* che cattura il lettore/spettatore fino a comprendere il terribile significato eufemistico del titolo. È la stessa autrice che spiega agli spagnoli, primi destinatari dell'opera, che il testo si basa su fatti reali e che, in America Latina, "tumbada" significa "violentata". A questo riguardo, è importante l'annotazione con la quale si apre il testo: *"Nella penombra si delinea il corpo disteso di una bambina. Non si muove. Canticchia una canzone infantile. Improvvisamente, apre gli occhi"* (O'Connor, 2006: 271).

Pertanto, la drammaturga denuncia gli abusi sessuali sulle bambine in zone del mondo dove i violentatori godono di un'impunità vergognosa. La bambina violentata, che non possiede un nome perché rappresenta tutte le creature che hanno subito una situazione simile, si suicida con del veleno per topi conseguentemente a uno stupro multiplo che le ha strappato l'infanzia. Il linguaggio utilizzato da Antonia Bueno provoca compassione ed è il risultato della sua identificazione con la vittima. Come lei, i lettori/spettatori dovrebbero commuoversi, terrorizzarsi e versare lacrime. La bambina è rimasta in balia di uomini selvaggi (ai quali lei si riferisce con un impersonale "LORO", scritto significativamente in maiuscolo), i quali hanno approfittato dell'assenza della madre che avrebbe dovuto essere lì per proteggere sua figlia, ma che è dovuta andare in città (non sappiamo il motivo, forse per lavorare). Infatti, sin dalle prime righe la bambina ha sete, grida e chiama disperatamente sua madre, si rivolge a lei chiedendole: "Perché, mamma?... Perché te ne sei andata?... Perché mi hai lasciata sola di nuovo?"

31 È stata rappresentata nella Facoltà di Comunicazione dell'Università di Siviglia, il 17 novembre 2005 con l'interpretazione di Rocio Borrallo. Inoltre, sono state eseguite molte messe in scena a Barcellona (Mercat de les Flors, 17 ottobre 2003. Interprete Marta Corral); Valencia (Aulas de Cultura CAM, 13 giugno 2006, interpretato dalla stessa autrice); Stati Uniti (Vernon Manor Hotel, Cincinnati, 11 maggio 2007, in spagnolo dall'autrice, in inglese da Laura Montes); in Messico (Centro Culturale Nana Chela, Cuauhtémoc, Bassa California, 26 novembre 2010. Interprete Jazmín Luna). Esiste un cortometraggio omonimo, ispirato all'opera teatrale di Orso Sùmar, Produzione Polo Ruiz, 2010.

(O'Connor, 2006: 271), mettendo in discussione in qualche modo la maternità irresponsabile, in ambienti di povertà e abbandono. Inoltre, sappiamo che la presenza di madri e figlie nel teatro di Antonia Bueno conferisce un significato singolare e autobiografico, dato che lei stessa ha confessato che non avere discendenza ha costituito una delle sue frustrazioni vitali (Bueno, 2010: 21-22, 24-25). Il destinatario interno del monologo varia durante il testo (la madre, la bambola, un tu non dichiarato rappresentato dal pubblico). Infatti, il linguaggio cerca di adattarsi al modo in cui una bambina presenterebbe il racconto, accompagnato da canzoni infantili e da una bambola di stracci che risulta funzionale per la messa in scena. Il fatto che l'autrice abbia deciso che la bambola non appaia in scena, ha a che vedere con l'ambientazione non realistica della storia (si tratta del monologo di una bambina morta), che si incrementa grazie ai giochi di luci e ombre.

Inoltre, il fatto che la bimba finga di abbracciare la sua bambola, come lei avrebbe dovuto essere abbracciata da sua madre, assente, è uno dei momenti più commoventi del testo, quando per di più ci viene raccontato che le sono già arrivate le mestruazioni³², con il pericolo che in determinati luoghi suppone raggiungere la maturità, anche se lei nella sua innocenza non capisca perché:

(Con dolore). Lei dice che non sono più una bambina... Che ora "tutto" è diverso... Che ora devo fare molta attenzione... Cosa significa?... A me sembra che non sia cambiato nulla. (Ricordando felice). Mi piace continuare a giocare con la mia bambola di stracci... la Lili, quella che la mamma mi ha fatto l'anno scorso, con i suoi capelli di corda e i suoi occhi di bottoni azzurri... (Ricostruisce tra le sue braccia la bambola invisibile, cullandola mentre

32 L'argomento delle mestruazioni appare in altre opere dell'autrice, come *Arcángeles y Las doce noches de Carmela*.

le canta la ninna nanna). “Piccollina, bambina dagli occhi di gatto, addormentati, che la tua mamma torna in un attimo” (O’Connor, 2006, 272).

Cantare una canzone da culla per calmare un bambino è uno dei momenti considerati come più materni, ma in questo caso il sonno profondo della protagonista corrisponde all’eternità della morte.

Come dicevamo prima, la drammaturga fornisce l’informazione a dosi con evidente maestria, e così giunge per prima la narrazione dello stupro (“Mi...stuprarono”), attraverso allusioni esplicite che rendono evidente le barbarie dei suoi autori, e successivamente la scoperta della gravidanza indesiderata e inadatta alla sua età: “Io non volevo avere una piccolina di carne...una bambina che mi facesse esplodere. Io volevo vivere...giocare...io sono una bambina. (*Apri gli occhi con determinazione*). Per questo l’ho fatto, per questo ho bevuto il veleno per topi” (O’Connor, 2006: 274). Nell’economia propria del teatro breve, questo sarebbe potuto essere il finale. Ma l’autrice non termina così, bensì prosegue per denunciare che non si tratta di un caso isolato: molte bambine, dopo essere state violentate, si suicidano. L’annotazione di chiusura, pertanto, è di nuovo significativa della sensibilità e del linguaggio poetico dell’autrice e del messaggio che vuole trasmettere: “*Con un infinito desiderio di giocare, la bambina torna a stendersi nel circolo della luce, cantando alla sua bambola, mentre arrivano, come un’onda, le voci canterine delle altre bambine. La penombra, che è femmina, le accoglie nel suo seno*” (O’Connor, 2006: 274). Il linguaggio delle parole e il linguaggio scenico si uniscono in una perfetta convivenza per parlare di un argomento straziante.

Questa importanza della figura materna che abbiamo appena illustrato appare anche in modo originale in *Tu sangue sobre la arena*, di Juana Escabias, direttrice, professoressa e studiosa di teatro, nella cui opera la sua esperienza di giornalista

ha particolare importanza. Come drammaturga offre una sostanziosa produzione di teatro breve (*García Rodríguez*, 2013), e ha trattato l'argomento della violenza di genere in diversi testi ambientati in Spagna e negli Stati Uniti³³, mentre nell'opera che ci interessa qui, ci trasporta in "una periferia di qualsiasi città del tropico", come si deduce da un epiteto affettuoso del gergo americano, "mia pazzarella" ("*mi chalupina*"), sconosciuto allo spagnolo peninsulare. Inoltre, è necessario sottolineare che, assieme a un linguaggio tenero e commovente che definisce com'era la protagonista quando aveva otto anni, risalta l'utilizzo di imperativi, che mostra chi è diventata con il passare del tempo: "Questa palla che porto è per te. Trema. Gemi. Inginocchiati di fronte a me. Trascinati sul suolo mentre il tuo filo di voce strozzato supplica e si inceppa. Convincimi perché non ti uccida" (*Escabias*, 2011: 285).

Di nuovo ci troviamo di fronte a un monologo diretto a un tu, la cui vera identità conosceremo solo alla fine. La protagonista è una donna adulta che denuncia come sua madre la vendette quando era una bambina (si insiste sull'età, ripetendola) a un uomo che viene indicato in modo impersonale ("individuo"). Si menzionano gli abusi ricevuti e soprattutto la fame sofferta, la prostituzione e gli assassinii che ha commesso (è un'assassina su commissione), ma adesso studia all'università e vive nel lusso sotto la protezione del suo "padrino", anche se non può evitare di continuare ad avere paura della fame. Come Antonia Bueno, Juana Escabias narra il momento terribile nel quale l'infanzia si distrusse per sempre, quando di nuovo venne a mancare la figura della madre che avrebbe dovuto proteggere sua figlia, in un'ambiente di povertà estrema, terreno fertile, pertanto, di questo genere di situazioni (*Martín Clavijo*, 2014: 321):

Tempo fa, molti anni, anch'io volli guardare in faccia una

33 Ci riferiamo a opere come *Tierra convexa*, *Fantasma*, *No le cuentas a mi marido que sueño con otro hombre...* cualquiera, *Whatsapp* e *Crimen imperfecto* (le ultime tre raccolte in *Cuatro obra políticamente Yncorrectas*), dove si tratta la violenza di genere da prospettive e dimensioni testuali diverse.

persona. Un individuo si presentò nella nostra capanna offrendo un sacchetto di monete a mia madre. L'individuo volle che io e le mie sorelle ci spogliassimo. Ci mise in fila dentro la capanna e ci esaminò. Scelse me. [...] Avevo otto anni. L'individuo mi legò le mani e i piedi con una corda e mi buttò in un furgoncino. Prima che il veicolo partisse mi avvicinai al finestrino e cercai lo sguardo di mia madre, ma mia madre si girò dall'altra parte. Avevo otto anni. Mentre piangevo e gridavo cercai gli occhi di mia madre con disperazione, ma lei li spostò. [...] Volevo che mia madre mi guardasse, volevo capire perché permetteva che quel feroce individuo mi separasse dai fiori e dagli alberi attorno ai quali giocavo. (*Escabias*, 2011: 286).

Ora la protagonista vuole vendicare la bambina che fu, una bambina tenera che "correva tra l'erba con i suoi fratelli, ridevano di me perché non avevo il coraggio di strappare i fiori dai loro steli, non volevo che i petali piangessero di dolore" (*Escabias*, 2011: 285), e che ci ricorda immediatamente la protagonista dell'opera di Antonio Bueno. In questo caso non è avvenuto un suicidio, ma questo non significa che la donna abbia dimenticato la sua infanzia, né che abbia accettato una vita di sottomissione agli uomini. Se è ancora viva, è perché ha un obiettivo, la vendetta. Durante tutto il testo l'autrice ci fa pensare che si stia dirigendo a un uomo al di fuori di tutti quelli che ha ucciso su commissione. Fino a quando a un certo punto afferma che: "è la prima volta che uccido una donna" (*Escabias* 2011: 287). La suspense continua fino alle ultime parole dell'opera, quando sapremo che si tratta della sua stessa madre, autrice di tutte le sue disgrazie, alla quale prima di premere il grilletto chiederà di guardarla negli occhi: "Voglio che tu sappia che premerò il grilletto e il tuo sangue viscoso impregnerà la sabbia. Ma prima che arrivi quel momento guardami negli occhi, mamma, affacciati a guardare dentro di me" (*Escabias*, 2011: 287). Si tratta, di conseguenza, di un finale scioccante come pochi e che prospetta una decisione al momento di mettere in scena l'opera da parte del direttore: il

personaggio della madre potrebbe essere presente o meno³⁴. Se si decidesse di rappresentarla con la destinataria nello scenario, si dovrebbe evitare la sua identificazione come donna fino all'ultimo momento, attraverso risorse proprie del linguaggio spettacolare come l'illuminazione e la penombra.

Come abbiamo visto in questo breve *excursus*, le drammaturghe riunite in queste pagine fanno ricorso a modalità discorsive proprie del teatro breve come il dialogo e il monologo, in una scommessa che può essere considerata tipica dell'arte del nuovo millennio (Orozco Vera, 2006: 723). Nei quattro testi è significativa la presenza di diverse tipologie di linguaggio verbale, saggiamente intrecciate con il paraverbale e altri strumenti drammatici non verbali, di grande attrattiva per il pubblico. Sappiamo che il monologo ha sperimentato in questo XXI secolo un ritorno e una crescita esponenziale con il culmine del teatro breve; e quanto più breve, più possibilità ci saranno che la forma adottata sia monologata, rompendo in un certo modo il tipico del carattere dialogico del discorso teatrale, soprattutto quando si presenta la confessione degli abusi ricevuti. Se pensiamo all'argomento unificatore di queste opere, la violenza di genere, risulta lungimirante e paradigmatica la difficoltà del dialogo. Il codice dell'illuminazione, pertanto, contribuisce a togliere dall'ombra i casi tenebrosi subiti da molte donne in tutte le latitudini. Ricordiamo, con parole di Bobes Naves, che "Forse si può dire che la luce è l'elemento più onnicomprensivo tra tutti quelli che si possono trovare in scena e forse anche quello che ottiene più facilmente l'integrazione di tutti nell'unità di senso globale" (Bobes Naves, 1997: 165). L'emittente del discorso teatrale presenta, pertanto, una chiave di lettura che snocciola durante l'opera, aspettando una risposta attiva da parte del destinatario

³⁴ Non fu così nella messa in scena drammatica nella Casa Encendida, il 4 giugno 2010, che fu interpretata da Isabel Ordaz. Nelle rappresentazioni non si è soliti mantenere tutte le allusioni presenti nei testi. Per esempio, tra altri dettagli, l'attrice prende la pistola solo alla fine dell'opera; si tratta di licenze permesse da un "patto" implicito con il pubblico "attivo" di questa tipologia di rappresentazioni.

perché il messaggio abbia senso. Non bisogna dimenticare che “Con maggiore esigenza di qualsiasi altro testo, il discorso teatrale testuale e il discorso teatrale spettacolare devono essere completati dal ricevente-spettatore, che, tramite il suo processo di interpretazione, costruisce [...] mondi attuali e possibili” (Gutiérrez Carbajo, 2011: 159).

In definitiva, le drammaturghe di oggi, come le loro predecessore (Serrano, 2005: 107), continuano a farsi eco di coloro che non possono esprimersi da sole, prestando loro la voce e la parola tramite l’empatia. Inoltre, dirigono i riflettori su di loro per illuminarle, in un intento appassionato di salvarle, almeno, dall’invisibilità.

Riferimenti bibliografici

- Bobes Naves, M. C., *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- Bueno, A., *La niña tumbada. Maratón de monólogos* 2003, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2003; Biblioteca virtuale Miguel de Cervantes, 2005; P. W. O'Connor (ed.), *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 267-282 (in spagnolo e inglese).
- Bueno, A., "Testimonio de Antonia Bueno", *Anagnórisis*, 1, (2010). <http://www.anagnorisis.es/pdfs/Testimonio_de_Antonia_Bueno.pdf>
- Bueno Pérez, L., "Lidia Falcón y García Lorca: el espacio del tirano en los dramas de mujer", J. Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, Madrid, Visor, 2005, pp. 311-321.
- Escabias, J., *Cuatro obras políticamente Yncorrectas*, Madrid, Esperpento, 2005.
- Escabias, J., *Fantasmas, Maratón de Monólogos* 2007, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2008, pp. 65-68.
- Escabias, J., *Tierra convexa*, Madrid, Edizioni GPS-Sala Margarita Xirgu, 2009.
- Escabias, J., *Tu sangre sobre la arena*, F. Gutiérrez Carbajo, *Literatura española desde 1939 hasta la actualidad*, Madrid, Editrice Universitaria Ramón Areces-Uned, 2011, pp. 285-287.
- Falcón, L., *Teatro feminista*, Madrid, Fundamentos, 2002, ed. de J. Gabriele.
- Falcón, L., *Falsas denuncias*, P. W. O'Connor (ed.), *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 129-158 (in

- spagnolo e inglese).
- Gabriele, J., *El teatro breve de Lidia Falcón*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- García Rodríguez, C., “Tra denuncia e riflessione: il teatro breve de Juana Escabias”, *Le reti di Dedalus. Rivista online del Sindacato Nazionale Scrittori*, Anno VIII, (2013). <[http://www.retedidedalus.it/ Archivi/ 2013/ dicembre/ TEATRICA/ 2_teatrospagnolo/ teatrospagnolo.pdf](http://www.retedidedalus.it/Archivi/2013/dicembre/TEATRICA/2_teatrospagnolo/teatrospagnolo.pdf)>
- Goenaga, A., *Invisibles*, F. Gutiérrez Carbajo, (ed.), Dramaturgas del siglo XXI, Madrid, Cátedra, 2014, pp. 271-284.
- Gutiérrez Carbajo, F., “Modalidades del teatro breve según su forma discursiva”, J. Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor, 2011, pp. 157-177.
- Martín Clavijo, M., “Entrevista a Juana Escabias, dramaturga y directora de escena”, *Raudem*, vol. 2 (2014), pp. 305-322.
- Orozco Vera, M.J., “El teatro breve del nuevo milenio: claves temáticas y artísticas”, J. Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor, 2006, pp. 721-734.
- Serrano, V., “El espacio y el tiempo de la mujer en la dramaturgia femenina finisecular”, J. Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, Madrid, Visor, 2005, pp. 95-108.

Le aeropoetesse: estetica e dinamismo del volo futurista

Victoriano Peña

Università di Granada

Il fenomeno letterario dell'*Aeropoesia* nasce nel seno di ciò che la critica ha definito "secondo futurismo" come uno sviluppo delle proposte di fondo del movimento dell'avanguardia: il mito tecnologico e la sovversione formale della scrittura tradizionale. Supportata nell'annuncio *L'aeropoesia, Manifesto futurista ai poeti e agli aviatori* (1931), questa nuova proposta sarà assecondata da alcune poetesse futuriste (tra le quali risaltano i nomi di Franca M. Corneli, Dina Cucini e Maria Goretti), che contribuiranno ad arricchire il repertorio di immagini letterarie di enorme plasticità che elogiano la fusione dell'uomo con la macchina, l'estetica del volo e del paesaggio italiano contemplato dal cielo.

Rispetto alle avanguardie degli inizi del XX secolo, in generale il futurismo basava la sua originalità sull'appoggio alla dimensione rivoluzionaria (da una doppia prospettiva, sociale e culturale), che il mondo della tecnologia era chiamato a imporre in modo radicale allo sviluppo futuro dell'umanità. Attraverso un sonoro rifiuto del patrimonio culturale del passato, il Futurismo optò per l'esaltazione della contemporaneità, della quale il progresso tecnologico era, senza dubbi, il protagonista privilegiato. Dalla proclamazione del manifesto di fondazione del movimento si rivendicherà senza scrupoli l'alto valore estetico delle macchine e la loro inerente liberazione della condizione umana attraverso il dinamismo e la velocità, "l'eterna velocità onnipresente" (Marinetti, 1994: 6).

Così, in questo primo manifesto del 1909 si elogiano “Le pance arroventate delle locomotive lanciate a pazza corsa” (Marinetti, 1994: 3), mentre si ode con piacere “ruggire sotto le finestre gli automobili famelici” con i loro “pneumatici scottanti”(Marinetti, 1994:4) per affermare nel punto 11 del manifesto: “Noi canteremo [...] i piroscafi avventurosi che fiutano l’orizzonte, le locomotive dall’ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d’acciaio imbrigliati di tubi, ed il volo scivolante degli aeroplani” (Marinetti, 1994:7). Quest’ultima allusione alla bellezza innovativa degli aeroplani che si impossessano dello spazio aereo acquisirà il suo carattere prominente quando sarà avvalorata dalla metafora del volo con la quale conclude il suo allegato: “Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo [...] la nostra sfida alle stelle!...” (Marinetti, 1994:9).

Viceversa, questo nuovo manifesto della “aeropoesia”, pubblicato il 22 ottobre 1931 da F.T Marinetti e da altri ideologi e artisti del movimento³⁵ in *La Gazzetta del Popolo*, proponeva ai letterati futuristi di “Dare di minuto in minuto una sintesi del mondo”(Marinetti, 1990: 1101) attraverso una scrittura basata su ciò che Marinetti definì “l’accordo simultaneo”, ovvero, “un seguito di corte verbalizzazioni essenziali sintetiche di stati d’animo diversi parole in libertà che senza punteggiatura e con un forte contrasto di tempi di verbi raggiungono il massimo dinamismo polifonico pur rimanendo comprensibili e declamabili” (Marinetti, 1990:1099). Marinetti, con la sua comprovata capacità di giornalista culturale, cercava di offrire

35 In concreto, assieme a Marinetti firmarono, oltre a sua moglie Benedetta, altri artisti che avevano più a che fare con le arti plastiche e che avevano partecipato due anni prima alla pubblicazione del *Manifesto della aeropittura* (1929), Balla; Depero, Dottori, Fillia, Prampolini, Somenzi e Tato. Lo stesso testo fu pubblicato di nuovo l’8 novembre 1931 nella rivista *L’aviazione e il giorno dopo in Oggi e domani*, e, com’era usuale nella frenetica azione propagandistica di Marinetti, non smise di essere pubblicato sulla stampa italiana fino a quando entrò a far parte nel 1935 del suo libro *L’aeropoesia del golfo della Spezia* (1935), che, inoltre, è considerato dalla critica l’esempio più rappresentativo della tecnica letteraria della “aeropoesia”. Ad ogni modo, il termine “aeropoesia” utilizzato su un manifesto teneva conto di uno precedente, dato che gli scrittori futuristi Eleo d’Avila e Alfredo Trimarco avevano firmato, assieme a un gruppo quasi anonimo di giovani avanguardisti, un *Primo manifesto futurista d’Aeropoesia* il 10 febbraio 1931 nella rivista romana *L’impero italiano*.

una visione rinnovata di un futurismo che, dalla sua particolare visione, seguiva un'evoluzione ascendente tanto formale quanto tematica. In accordo con questi principi che si muovevano, più o meno coscientemente, sia all'interno del terreno utopico del desiderio sia della razionalità calcolatrice dell'opportunismo, questo nuovo futurismo degli anni trenta, grazie alla vibrante meccanicità dell'aviazione, concedeva all'artista dell'avanguardia la possibilità di realizzare una nuova arte autenticamente futurista, grazie alla realizzazione della desiderata fusione della natura umana con la macchina: [...] la fusione dell'uomo coll'apparecchio e la girante sferica prospettiva che nulla ha di comune colla linea d'orizzonte della vecchia poesia terrestre impongono all'Aeropoesia mezzi e principi assolutamente nuovi" (*Marinetti*, 1990:1099-1100).

Viceversa, questi principi rimandavano a una tecnica già conosciuta, che prescriveva strumenti come "l'abolizione della punteggiatura", dato che si trattava di una risorsa "tipicamente antisimultanea". In questo modo, abbandonando questa regola del passato che svolge "una funzione logicatrice ordinatrice del periodo", sarà permesso all'aggettivo, per esempio, di "stemperare il suo colore-suono-odore-tattilismo- temperatura sui sostantivi e verbi vicini e lontani diventando aggettivo-atmosfera Senza successione di tempi e senza divisione di spazi l'onnipresente accordo simultaneo contiene tutti i tempi tutti gli spazi"(*Marinetti*,1990:1099). Pertanto, per evitare "mediante una elastica ma solida leggerezza di alluminio la enfatica e gonfia rettorica aviatoria vanto dei poeti passatisti sedentari che hanno il brillo della paura sul naso all'insù" (*Marinetti*, 1990: 1102), il manifesto della "aeropoesia" continua a proporre mezzi già conosciuti come quello di "Distruggere il tempo mediante blocchi di parole fuse (Esempio Battagliafiumepontebosco)" (*Marinetti*, 1990: 1101).

Pertanto, si trattava di una proposta di radicalizzazione

spaziale dei presupposti estetici del futurismo³⁶, nel senso che, come segnala Claudia Salaris, la “aeropoesia” non sarà, a questo riguardo, un approccio innovativo, bensì “rappresenta una ulteriore applicazione del criterio della simultaneità” (Salaris, 1992: 227). F.T. Marinetti, consapevole della limitazione che la tecnica letteraria male applicata potrebbe imporre al buon risultato della nuova estetica³⁷, propone l’alternativa, questa sì originale e rivoluzionaria, della declamazione dei poemi in radio: “Le aeropoesie trovano nella Radio il loro veicolo naturale. Se invece vengono fissate sulla carta subito questa si muta in una volante e ben aerata pagina di cielo con purissime sintesi sospese e viaggianti a guisa di nuvole” (Marinetti, 1990: 1104).

Al contrario, la “aeropoesia”, nonostante le linee marcate da Marinetti, per quanto riguarda la sua proposta di superamento del “paroliberismo” esposto quasi vent’anni prima nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, non realizzerà, in linea con il conservatorismo estetico del momento, la rivoluzione formale che prescriveva il suo ideologo:

In cielo invece senza contatto alcuno né paura d’ostruzionismo l’Aeropoesia vincendo finalmente tutte le leggi di gravità letteraria deve esprimersi con Parole in libertà. Siano però queste nella loro alata leggerezza essenziale guidate da alcune idee determinanti che noi paroliberi futuristi per i primi abbiamo estratte dalla vita degli aeroporti e dal volo³⁸ (Marinetti,

36 “Le parole in libertà saranno stelle veloci colle loro volanti piramidali o poliedriche architetture di raggi- sguardi- pensieri” (Marinetti, 1990: 1101).

37 In questo senso, il poeta affermerà: “Una bella aeropoesia sarà quella che meriterà questi nuovi aggettivi elogiosi *leggera zenitale. Una brutta aeropoesia sarà quella accusata di essere massiccia pesante pietrosa incollata terrestre. Nasce così la nomenclatura critica della Aeropoesia*” (Marinetti, 1990: 1101).

38 Questa supremazia futurista, che Marinetti rivendica orgogliosamente, fa riferimento al *Primo dizionario aereo italiano* (Milano, Morreale, 1929), un *vocabolario di terminologia dell’aviazione* che il fondatore del Futurismo realizzò assieme al pilota d’aviazione, oltre a essere pittore e disegnatore futurista, Fedele Azari con l’obiettivo di dotare di “italianità assoluta” l’innovativa terminologia aerea che non era ancora entrata a far parte dei dizionari tradizionali, di “verbalizzare la già esistente sensibilità aviatoria e rendere sempre più facile l’inebbriante poesia aerea iniziata con *L’aeroplano del Papa* di F.T. Marinetti (1912)” (cit. in Bello Minciaccchi, 2012: 397). Marinetti si assume il compito di ricordarlo quando, nel manifesto dell’“aeropoesia” e utilizzando quasi le stesse parole, afferma: “Occorrevano degli aeropoeti e soltanto degli aeropoeti per verbalizzare e glorificare

1990: 1100).

In generale, gli aeropoeti, a eccezione di Marinetti, non solo faranno finta di non vedere la proposta di sperimentalismo verbale del manifesto, che collocava la “aeropoesia” sulla linea evolutiva estrema di continuità con il “paroliberismo”, bensì, decisamente al contrario, “nel passaggio da un genere all’altro si assiste a quel ‘ritorno del rimosso’ che convoglia allargamenti di contenuti e riconquista (parziale) della sintassi” (*De Maria*, 1990: XCV). A questo riguardo, l’aeropoesia non supporrà una novità a livello linguistico né tematico, ma, in un certo senso, incarna le stesse norme di rappresentazione del dinamismo, ma questa volta in relazione con il mondo dell’aviazione; ovvero, la proclamata originalità della simultaneità sensoriale (uditiva, visiva, tattile) proposta dal *Manifesto della aeropoesia*, non era altro che la creazione grafica del dinamismo del futurismo dell’origine, applicato questa volta alla riproduzione della velocità aerea del velivolo. Pertanto, si potrebbe concludere che, come ammette la maggior parte della critica, oltre lievi disparità formali, non esistono differenze rilevanti tra il “paroliberismo” e la “aeropoesia”. Infatti, il riferimento all’ispirazione liberatrice e alla forza estetica della fusione del poeta con la potenza tecnologica dell’aereo è presente allo stesso modo nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), uno dei documenti programmatici più influenti del Futurismo e il primo dell’avanguardia italiana che teorizzava l’utilizzo delle “parole in libertà”:

In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre della testa dell’aviatore, io sentii l’inanità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero. Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino! [...] Ecco che cosa mi disse l’elica turbinante, mentre filavo a duecento metri sopra i possenti fumaiuoli di Milano (Marinetti, 1994: 78).

Nel “Decollaggio” con il quale Marinetti apre il suo

il trionfo attuale della aviazione considerato come orgoglio umano immensificato da tutte le velocità” (Marinetti, 1990: 1103).

Aeropoema del Golfo della Spezia, non solo è chiaro in diverse occasioni che il volo creativo della nuova tecnica poetica non è adeguato a “volatori non dotati di qualità artistiche” (*Marinetti*, 1990: 1101), bensì è un compito che, per essere sviluppato con successo, richiede allo scrittore l’agguerrita esperienza di volo, dell’ascensione trepidante e della veemente discesa: l’artista futurista si trasformava improvvisamente in un pilota che dominava il mondo volando a bordo del suo apparecchio verso un futuro splendente dominato dalla civilizzazione meccanica. Dinamismo, velocità, potenza che identificavano irrimediabilmente il nuovo impegno artistico con il mondo maschile e quasi esclusivamente militare. Infatti, Marinetti, nel citato prologo, descrive le sue imprese aeree sul golfo ligure, i preparativi del decollo assieme al costruttore di aerei, Agello Castoldi, e l’incontro, prima di decollare, con una “graziosa biondina da sposare col suo tic-tac di machina da cucire o amare”, che interrompe per chiedere “come si può fissare nel matrimonio uno di questi aviatori eleganti uccelli militari del cielo”, al quale il poeta risponde: “dovreste dare tutto il gas della vostra tenerezza ad uno solo perché vi stringa nel suo aeropoema vivente” (*Marinetti*, 1990: 1096). Inoltre, quando si allontanano velocemente nel loro aereo “lontano dal terrestre tic-tac femminile” e raggiungono i 700 metri di altitudine, la prodezza maschile si trasforma nella metafora della possessione sessuale dell’atmosfera: “Delirio dell’atmosfera che disserra a poco a poco le sue coscie liscie turchine dure tanto tanto dure ecco si dà tutta aperta verso lo spasimo incalcolabile spalancarsi di voluttà e ovatta iraconda vi penetro dentro” (*Marinetti*, 1990: 1097).

Ciò nonostante, nel suo reclutamento febbrile di adepti alla causa futurista che caratterizzò sempre il leader del movimento dell’avanguardia, Marinetti aprì la porta alla presenza femminile nella nuova proposta artistica includendo in modo evidente nel gruppo dei giovani “aeropoeti futuristi” tre “aeropoetesse”:

Dina Cucini, Franca M. Corneli e Maria Goretti³⁹. Le prime due atterrano sul Futurismo con opere guida di esaltazione regionalista attraverso il canto energico e appassionato del paesaggio naturale e industriale degli ambienti geografici vitali: Siena nel caso di Cucini (*Aeropoema futurista delle Torri di Siena in versi liberi e parole in libertà* del 1942) e Umbria in quello di Corneli (*L'aeropoema futurista dell'Umbria* del 1943, diviso in sei "slanci creativi": "L'ansia creatrice della idroelettrica Nera Velino", "L'ansia creatrice del cioccolato perugino", "L'ansia creatrice di un'essenza boschiva", "L'ansia creatrice del giustacuore d'angora" e "L'ansia creatrice della ceramica di Deruta").

Tra le tre autrici citate, Dina Cucini, anche se entrò nel movimento futurista con dedizione e ambizione⁴⁰, sarebbe quella che in modo più evidente si distanzia dal canone formale futurista, elaborando una poesia che deve di più al linguaggio e alla tecnica tradizionali piuttosto che alle prescrizioni emanate dalla dottrina sintattica del "paroliberismo" marinettiano, che, come è stato segnalato precedentemente, riprende con forza la sua idiosincrasia nel manifesto della "aeropoesia", praticando piuttosto "un versoliberismo che si fonda su formazioni sintagmatiche pressochè 'regolari'", motivo per cui la sua poesia

39 La trama di relazioni culturali che gestiscono Marinetti e i suoi per attrarre giovani artisti per rinnovare con nuovo sangue il "vecchio" movimento di avanguardia si mantiene sempre attualizzata attraverso un impulso instancabile che convoca senza demoralizzarsi concorsi, premi, feste ed eventi letterari nei quali la volontà perseverante di Marinetti riesce a implicare istituzioni regionali e comunali, così come imprenditori di qualsiasi tipologia. In questa direzione si muoveva, per esempio, il "Concorso di Aeropoesia del Golfo della Spezia" (1933), al quale mandarono le loro composizioni "oltre novantadue poeti italiani" con l'argomento di elogiare lo splendore paesaggistico del golfo come se si trattasse di un'autentica campagna pubblicitaria diretta a esaltare "le sue eccezionali bellezze naturali e meccaniche" (Belsito, 2007: 181). Dina Cucini conobbe Marinetti quando vinse nel 1937 il "Concorso di poesia bacchica amorosa e guerriera" organizzato dal leader futurista con il tema della *Mostra Mercato dei Vini Tipici di Siena*. Allo stesso modo, stando alle bandelle dei libri di alcune di queste scrittrici, Dina Cucini e Maria Goretti furono premiate ex-aequo con il "1° Premio del 'Poeta originale'" a Bologna nel 1939 e parteciparono attivamente, assieme ad altre correligionarie come Franca M. Corneli, a tutte le lezioni di atti culturali-propagandistici come il "1° Dinamismo di poesie guerriere" organizzato nel maggio del 1943 dal *Sindacato Fascista di Autori e Scrittrici*.

40 La peripezia vitale di Cucini nel Futurismo assomigliò molto a una relazione di simbiosi, dato che il movimento di Marinetti aveva la necessità di rinnovarsi costantemente e "la aeropoeta bramava uno spazio editoriale per uscire dalla sua situazione anonima nel campo letterario e personale" (Cannoni, 2007: 17).

potrebbe rientrare “nel settore ‘stabilizzato’ del futurismo di quegli anni” (Viazzi, 1983: 701). Ciò nonostante, la sua entrata trionfale nel futurismo femminile degli anni quaranta con il suo lodato *Aeropoema futurista delle Torri di Siena*, la portò a percorrere assieme a Marinetti buona parte della geografia italiana per prendere parte alle serate poetiche organizzate dai gruppi futuristi locali con enorme ripercussione. Il testo ricrea il volo della poetessa che scappa dalle ombre delle strette viuzze della sua adorata Siena per sorvolare freneticamente e febbrilmente il cielo nativo sopra le sue favolose torri che, come antichi grattacieli, modellavano lo *skyline* della bella città sopra i massicci montagnosi toscani. Si tratta di un poema luminoso che si fa gala di un dinamismo giovanile, esaltando alla luce del sole la fede radiante nel futuro:

Oltre, oltre sfrecciando
salirò per l’astrale cielo col mio canto.
E strali d’oro io scaglierò vibranti
alla gaudiosa giovinezza accesa
e all’ardore che dentro il cuore mi arde.
O voce o passione
o contenuto urlo ch’opprimi
me dentro l’anima e mi pesi
sgorga riversa spandi irrompi
dal chiuso argine trabocca! (Cucini, 1942: 7).

Ma senza dubbio, la vivacità e l’energia liberatrici che caratterizzano la migliore poesia di Cucini si trovano nella composizione “Palio vampa del dinamismo senese”, che descrive con toni di una vibrazione insolita e appellandosi straordinariamente alle disposizioni formali del manifesto marinettiano, come la distruzione del tempo “mediante blocchi di parole fuse” (Marinetti, 1990: 1101) (è il caso della

costruzione sintetica “occhisguardirespiri”), l’ancestrale corsa del “Palio”, dal momento della nervosa attesa dell’uscita fino allo svolgimento dell’elettrizzante galoppata. Con la passione sfrenata di una fervorosa appassionata al “Palio”, come lo era in realtà, Cucini riesce a trasmettere nei suoi versi il ritmo pressante e la successione di inquadrature veloci che irradia la competizione aiutandosi con l’espressività di una selezione lessicale spettacolare sul piano fonetico che contribuisce a una visione unitaria della totalità della festa:

Sul cuore i colori
spavaldamente accesi della mia contrada
e la mia fiamma a brividi di ardore
ansiosità repressa
spasimo d’attesa camuffata
di finta calma a movimenti quieti
sbandierata a sfocchi larghi sulla seta
alto guizzante a crepitii sonori.
Amorosi fruscii palpitamenti
a schiocchi rapidi lucenti
di chiara chiara aria arroventata
di passione compressa straripata
in guizzi balenii
d’occhisguardirespiri ubriacati
d’innamorato orgoglio dilatato
al gioco inimitabile.
[...]
Presto dacci lo scoppio liberante! –
Affanno scolorato in tremito convulso
all’arco scuro del Comune in volta
sbocca la nostra sete scalpitante

in eterna e vibrante muta ansia al canape
Via, vvvia, vvviaaa! che ci scoppia il cuore a tonfi sordi
e nella gola stretta ci martella
l'impossibile urlo
appeso al retto canape arginante.
[...]
la liberata furia si scatena
ad urlo uurlo uuurlo
di demenza precipite abbrancata
a nudo pelo di criniera in corsa
in triplice vertigine ululata
a spira travolgente scatenata
in galoppo furioso ebbro nerbante
ferocemente a sangue
sangue stillando e sulla svolta a morso
sciolto di briglia il Palio strappa a scoppio
di ridestata quiete trasognata
in largo respirare di bandiere
e ricantare fresco della Fonte (*Cucini*, 1942: 21-24)

Dal canto suo, Franca M. Corneli, fedele ai precetti marinettiani del manifesto del 1931, con il quale il Futurismo sostiene e dota di contenuto teorico la "aeropoesia", nel suo *Aeropoema futurista dell'Umbria* dimostra di aver assimilato l'energia travolgente e lo spirito dinamico che deve mostrare il linguaggio della nuova poesia. Ciò a somiglianza di quello che aveva elaborato due anni prima per la "aeropittura" con l'obiettivo di consigliare i giovani pittori nella creazione de "l'immenso dramma visionario e sensibile del volo" (cit. *Carli*, 2007: 536). Infatti, Corneli si era interessata criticamente alle strategie tecniche e al carico semantico del linguaggio dei futuristi nella

sua tesi di laurea⁴¹, nella quale richiama l'attenzione sulla novità della lingua del futurismo. Infatti, non sarebbe applicabile alla stessa la distinzione tradizionale tra prosa e poesia, bensì rappresenterebbe un genere nuovo che doterebbe la letteratura del marchio genuino e rivoluzionario che possedevano allo stesso modo la pittura o la musica futurista. Infatti, la poetessa umbra, a differenza del resto delle poetesse futuriste, utilizzerà nelle sue composizioni una scrittura che si allontana dalla codificazione formale del verso per avvicinarsi di più alla prosa poetica, apportando in questo modo il suo proprio contributo allo sviluppo del linguaggio poetico futurista.

Dall'altro lato, l'ordine delle parti che compongono il suo libro privilegia un percorso ascendente, tematico e linguistico, che parte dal lirismo descrittivo della natura per terminare con l'esortazione alla rinnovazione estetica della produzione di ceramica in Umbria con l'aiuto degli artisti futuristi, passando da un canto alla guerra e agli italiani che lottavano sul fronte attraverso l'esaltazione delle bontà del cioccolato perugino che servirà, tra altri scopi, a mitigare nei suoi figli la durezza della sua assenza. Pertanto, nella prima parte, "L'ansia creatrice della idroelettrica Nera Velino", Corneli reciterà la fusione della sua natura umana con la dolcezza del paesaggio umbro attraverso un dialogo fervoroso con il lago e con la centrale elettrica installata nei suoi domini, situando la sua poesia "all'incrocio tra due campi semantici dati per metaforizzazione, il paesaggio umbro ed il corpo dell'io-scrivente figuralmente simultaneizzati" (Viazzi, 1983: 704):

Lago montano dell'Umbria

Serico lago cilestrino amico delle nuvole ti sento come se tu fossi volta a volta la mia pelle bianca venulata di zaffiri e il mio specchio incipriato di nebbioline in questa intima mattinata

41 Franca Maria Corneli, *La lingua del futurismo nelle parole in libertà dell'aeropoesia en el teatro sintetico dinamico simultaneo alogico autonomo a sorpresa tempo-compreso spazio-compreso e dramma d'oggetti*, Rona, Edizioni futuriste di "Poesia", 1942.

primaverile che mescola sogni con la fragranza dei caprifogli della menta e della cetrina.[...]

Sono le tue turbine o le mie arterie che addensando calorie e pigiando valanghe di molecole tentano cercano il fondo della terra, dove certo batte il tuo segreto cuore o il mio colmo di divino e satanico in rissa? (*Corneli*, 1943: 9)

Nell'introduzione che fece Marinetti al libro di Corneli con il titolo "la poesia dei tecnicismi", risaltava questa singolarità paesaggistica della poetessa umbra, prodotto della sua comunione con una terra che, con le parole dell'infaticabile "caposcuola", ama profondamente⁴² e che osserva giornalmente dalla sua stessa casa: "un flessuoso panorama di colline che l'ottimismo dell'elettricità contorna di treni tram canzoni radiofoniche" (*Marinetti*, 1943: 6). Inoltre, insiste sull'impegno di Corneli per la rinnovazione del linguaggio poetico futurista, in concreto con l'alluvione di "tecnicismi" che fanno dei suoi poemi un'opera degna della "aeropoesia", indicando che "senza imitare nessuno dei grandi poeti che cantarono l'Umbria ha saputo esaltare i tecnicismi umbri di guerra con una assoluta originalità" (*Marinetti*, 1943: 6). Sarà precisamente nella sua opera al momento di fare riferimento all'attualità della guerra che il suo linguaggio ricorrerà con più frequenza a questo requisito linguistico, quasi imprescindibile, della buona "aeropoesia":

O proiettori dell'aeroporto di Sant'Egidio prolungate allo zenit i riflessi del lago perché segnino la strada ascendente e offrano scivoli di nichelio ai trimotori di guerra.

Questi talvolta porteranno giù nel grembo verde delle

⁴² Questo orgoglio regionalista si manifesta specialmente nella chiusura del suo libro di poesie, dove il nostro poeta non solo fa una fervorosa esaltazione del famoso artigianato della ceramica di Deruta, bensì, inoltre, perché questa nobile tradizione ceramista continui ad essere un riferimento nazionale, la futurista Corneli desidera con veemenza che si imponga in questa fiorente industria un cambiamento estetico rivoluzionario più appropriato all'arte dei nuovi tempi. Perciò, invoca nei suoi versi la presenza e l'intervento diretto dell'artista umbro Gerardo Dottori perché con il suo genio e la sua saggezza riesca a cambiare la rotta della produzione esortandola a riempire i forni delle fabbriche del complesso umbro di "nuove ceramiche di Deruta con laghi colli nodi di capigliature boschi frutteti di mammelli e triangolanti battaglie di aeroplani sopra golfi estatici e cittadine seminate come dadi fortunosi" (*Corneli*, 1943: 31).

valli crocerossine dalle dita di giglio e rosa pesanti feriti sabbiosi di ghibli (*Corneli*, 1943: 12).

Corneli, in linea con l'ideologia della totalità degli artisti futuristi di quegli anni, è una decisa patriota e, di conseguenza, cerca di trasmettere nel poema una visione positiva della partecipazione italiana al cruento conflitto mondiale, ovvero crede ferventemente nella vittoria finale. Senza giungere a cadere nella lode diretta del regime fascista, Corneli, in alcuni versi un po' melliflui e con tono infantile, dedica una parte della sua poesia, in modo assolutamente originale, a "L'ansia creatrice del cioccolato perugino", scegliendo come interlocutori i bambini, che, nonostante la sofferenza della guerra, potranno mitigare le loro pene (e, ovviamente, la fame) con il cioccolato mentre aspettano il ritorno dei loro coraggiosi padri dal fronte: "Per divertirvi bambini e consolarvi dalla partenza del papà presto una poesia piccina piccina ma bene inzuccherata di fantasia" (*Corneli*, 1943: 13). Un linguaggio vicino a quello del racconto infantile, che si trasforma in drammatico quando fa riferimento a quell'altro "cioccolato", falso e terribile, che non è altro che il fango nel quale lottano i soldati italiani nella trincea russa:

l'alba del dovere fa guazzare gli scarponi d'una
luna marcia nel cioccolato e sembra tale ma è una
mota marrone che sommerge casupolami trincee
cadaveri cannoni feriti naufraganti elmetti che
vorrebbero diventare e non saranno mai pentole
saporite.

Flic flac cic ciac quac quac di corvi a volo radenti
in gara con gli aeroplani nemici vengono giù ad
abbeverarsi ed a scodellare l'illusoria poltiglia
tenebrosa delle strade guerriere (*Corneli*, 1943:14).

Nel finale incrociato tra futurismo e fascismo e per siglare definitivamente la convergenza di entrambi, vedrà la luce il libro di una giovane ed entusiasta scrittrice, al contempo futurista e fascista convinta, che riunisce nella sua persona e nella sua esperienza vitale le doti della rinnovata intellettuale dell'avanguardia e la sua fedele adesione all'ideologia mussoliniana. Nel suo libro, *La donna e il futurismo* (1941), Maria Goretti riproduce nel frontespizio interno due frasi molto significative del suo contenuto teorico, così come della sua adesione al nuovo clima politico-culturale. La prima di Mussolini: "La guerra sta all'uomo come la maternità sta alla donna". La seconda di Benedetta Cappa Marinetti, che puntualizza e concretizza il ruolo delle creatrici futuriste nelle nuove strade della già vecchia avanguardia: "La donna italiana è madre. Quando si dice madre bisogna dare alla parola il suo vero significato di generatrice; generatrice di uomini, di sentimenti, di passioni, di idee." Nelle pagine seguenti la dedica al leader e guida spirituale del movimento: "Dedico questo scritto al poeta Marinetti e per lui a tutti i futuristi che con i marmi i colori i suoni le parole la vita cantarono canteranno la divina bellezza dell'Italia nostra".

Goretti crea una breve storia del futurismo, integrata da capitoli di esperienza autobiografica (come quelli che aprono il libro "Incontro con la poesia" e "Il mio futurismo") o di creazione letteraria nei capitoli finali ("La mia aeropoesia" e "Manifesto della poesia eroica femminile nel futurismo"). Il grande contributo teorico di Goretti si ritrova non solo nel tracciare una particolare storia del futurismo (contenuto nel capitolo più esteso con differenza "Marinetti"), bensì nel sistematizzare, dalla prospettiva del nuovo momento ideologico, il contributo dottrinale femminile nello sviluppo del futurismo, dai suoi esordi ("La donna futurista: la poetessa Valentine de Saint-Point a Parigi e a Bruxelles") fino all'attualità di allora ("La donna futurista: Benedetta").

Nel “Collaudo” che precede lo studio di Goretti, il sorpassato avanguardista Marinetti (che si firma come “Sansepolcrista” e “Accademico d’Italia”), al momento di elogiare autrice e libro (facendo notare su quest’ultimo che “nasce in piena nuova estetica della guerra mussoliniana”), chiarifica in modo goffo e confuso il nuovo ruolo che il politicizzato e combattivo futurismo degli anni quaranta riserva alla donna: “ Maria Goretti [...] risolve i massimi problemi della soavità non disgiunta della forza della maternità accesa d’amore e dell’indipendenza intenerita dall’affetto profondo per il maschio prescelto amante e padre” (*Marinetti*, 1941:8).

Nella proposta di questo nuovo modello femminile svolge un importante ruolo a favore la minaccia costante della guerra, nonostante, come indica Claudia Salaris, l’origine di questa svolta di valori sia molto anteriore, dato che “si può far risalire al periodo dell’impresa d’Etiopia con l’istaurarsi di un clima nuovo, condizionata da necessità belliche”. Inoltre:

Se [...] il primo conflitto mondiale era stato valutato in casa futurista come la grande occasione per spazzar via la famiglia, arcaico “soffocatoio”, e i suoi valori, ora invece, di fronte alla nuova guerra ci si appella alla donna perché resti la custode degli affetti, la forte vestale del fuoco familiare, mentre l’uomo è lontano [...] un modello energico ma saldamente rientrato nel ruolo che la tradizione sancisce (*Salaris*, 1982: 205).

Ciò nonostante, Maria Goretti è una studiosa del Futurismo che dedicò interessanti riflessioni alla questione estetica della macchina nella poetica del movimento dell’avanguardia, in un saggio che nonostante non facesse allusione alcuna alla “aeropoesia”, riservava invece alla donna, facendosi anche gala di un fragile equilibrio, un ruolo creatore nel nuovo universo

letterario, che non entrava in contraddizione apparente, bensì che si integrava con la sua condizione di madre:

Diamo alla donna la sensazione della bellezza virile del meccanismo, facendoglielo conoscere nelle sue implacabili durezza e nelle sue indomite volontà d'azione e la donna troverà dal fondo del suo essere la tenerezza materna per divenire la compagna degna dell'uomo lavoratore. Diamo alla donna il senso dell'estetica della macchina severa e misteriosa nei suoi nascosti ingranaggi, e la donna ritroverà in se stessa la dignità dell'essere umano, che non è né giocattolo né bambola, ma portatrice d'uomini.

La macchina è sintesi: chi si avvicina ad essa con spirito d'analisi, la uccide. La macchina si vendica risuscitando lugubri spettri nel fatasma ingannatore della massa e della quantità. Avviciniamoci ad essa con spirito di sintesi ed essa –viva- ci canterà la sua canzone di vittoria (Goretti, 1942: 38-39).

Con lo stesso entusiasmo che riserva per l'esaltazione della civilizzazione meccanica che propugna il Futurismo⁴³, Maria Goretti riflette sulla sua faccenda poetica e la sua iscrizione al nuovo credo lirico della "aeropoesia", filtrata sempre attraverso la particolare ottica della donna dell'immaginario fascista, presentando "l'amore materno" come "complementare all'amore letterario per la macchina" (Carpi, 2009: 417):

[...] la mia ricerca artistica personale nell'ambito
del grande movimento di aeropoesia femminile

43 Nel suo libro, *Poesia della macchina. Saggio di filosofia del futurismo* (1942), elogia, in modo dogmatico, la fede nel futuro e nella macchina come "la più sensibile e immediata attestazione di questo infinito progredire" (Goretti, 1942: 34):

Nulla è più bello di una grande centrale elettrica ronzante che contiene la pressione idraulica di una catena di monti e la forza elettrica di un vasto orizzonte sintetizzante nei quadri marmorei di distribuzione irti di contatori di tastiere e di commutatori lucenti.

Questi quadri sono i nostri soli modelli di poesia (Goretti, 19042: 5).

[...] vuole [...] combattere la lentezza lo stanco il morbido con un'arte che abbia la grazia elastica di una corsa agli ostacoli l'improvvisazione di una carezza il sorprendente attacco di una squadriglia bombardieri e dia l'immagine nuova di una prospettiva aerea plasmata dalla sensibilità schiettamente femminile innamorata materna valore e significato alla vita come eroismo (*Goretti*, 1941: 144-145).

Infatti, il patriottismo di Goretti, esacerbato sia per la sua posizione ideologica sia per il delicato clima sociale derivante dal conflitto bellico, sarà in ogni caso di matrice ottimista, espresso attraverso una poesia impegnata che incita, proprio come le disposizioni emanate dalla macchina propagandistica dello stato, al valore e alla guerra: “[...] la mia aeropoesia è battaglia, battaglia che si combatte in un nome: ITALIA” (*Goretti*, 1941: 135). In questo modo, la nostra scrittrice abbraccia una poetica che vuole lontana dal tono intimista, autobiografico e patetico che ha caratterizzato tradizionalmente la scrittura femminile, per adottare, viceversa, il tono retorico e combattivo di esaltazione dei valori storici e culturali nazionali che posiziona i suoi componimenti in un luogo di risalto nel manuale patriottico della dottrina fascista. È il caso della poesia “Aeroinvocazione all'Italia”:

Italia
assurda follia d'azzurro
Italia
Massiccio Passato
Italia
ebbrezza di sole demoniaco
Italia

impazzire di giardini profumati

Italia

Turgido Presente

Italia

vertigine di aranci in fiore

Italia

spasimo di amplessi mortali

Italia

Domani Giovinezza

Italia

fiamma d'ideali vulcani

Italia

armata vedetta del sogno

vieni

con me vieni

sulla squadriglia dei miei canti innamorati (*Goretti*, 1941:
135-136).

Sulla stessa scia di facile (e quasi cantabile) retorica di tecnica ripetitiva del precedente poema, si posiziona quest'altro che, con il motivo della dichiarazione di guerra realizzata da Mussolini l'11 giugno 1940, includerà come finale conclusivo lo slogan che, immarcescibile, accompagnerà la propaganda del regime per tutta la campagna bellica per mantenere l'animo alto e la fede infrangibile sia nelle truppe sia nella società civile:

Ti saluto bianca

albeggiano le nostre lame nell'aurora di guerra

Ti saluto rossa

bruciano le nostre voci

in fiamma viva nei roghi accesi

sanguina l'antico novissimo acciaio
Ti saluto verde
sorride l'olivo
oggi grigioverde soldato
milizia costiera antiaerea
Ti saluto bandiera d'Italia
sogno armato
e tu griderai
nel vento ebbro di sole
tu griderai
con la bocca ebra dei tuoi cannoni
con l'ebbro canto dei tuoi aerei
tu griderai
nei cieli ubriacati d'infinito
nei mari deliranti d'azzurro
tu griderai
VINCERE (*Goretti*, 1941: 136-137).

In comparazione con la produzione "aeropoetica" di Dina Cucini e Franca M. Corneli, dove predomina un dinamismo legato al paesaggio natio e all'amore per le tradizioni industriali e culturali della loro terra, la scrittura di Maria Goretti si immerge nell'impegno politico in tempi di guerra. Lo ammette l'autrice nella "Sintesi" finale che conclude il suo libro al momento di definire la sua "aeropoesia" come "gioia di creare azzurri lirismi bruciati dalla velocità alte tensioni e la mia femminilità ammorbidisce accarezza fluidifica nell'onda magnetica del canto la dura asprezza dell'acciaio combattente" (*Goretti*, 1941: 147).

S'incastra perfettamente in questa definizione un poema che si trova tra i più riusciti del libro, ovvero, oltre ad essere in grado di sintetizzare l'atmosfera di panico imposto

dall'allarme che annuncia un bombardamento imminente, adotta formalmente in modo notevole i precetti futuristi della distruzione della sintassi e delle parole in libertà, posizionandosi così, in maggior misura delle sue coetanee, nella sfera di programmatica della "aeropoesia":

Grida il silenzio lacerata sirena
Scattare le lame acute affilata
Si accende la rete dei proiettili traccianti
artiglieria di sbarramento fuoco trafigge la notte nemica
Cielo grande tamburo teso
battere battere battere sul tamburo teso ritmi freddi
battere ritmi freddi
artiglieria di sbarramento tenace telegrafa dure volontà
Battono sul tamburo ritmi freddi
sul cielo ardente
folgora il tracciato
Nella cantina il pupo dorme
la donna intona un canto d'amore
Nello spazio armato
quel canto raggiunge il "caccia" dell'uomo (Goretti, 1941: 138).

Riferimenti bibliografici

- Bello Minciacchi, C., "La concezione della donna tra futurismo e fascismo. La proposta della futurista Maria Goretti", *Scrittrici nella politica culturale del fascismo. Quaderni del '900*, V (2005), pp. 25-38.
- Bello Minciacchi, C., *Spirale di dolcezza + serpe di fascino. Scrittrici futuriste. Antologia*, Napoli, Bibliopolis, 2007.
- Bello Minciacchi, C., *Scrittrici della prima avanguardia. Concezioni, caratteri e testimonianze del femminile nel futurismo*, Firenze, Le Lettere, 2012.
- Belsito, E., *Rumori guerrieri nel turistico golfo sensuale-siderale della Spezia. I cinque aeropoemi finalisti della sfida poetica di Marinetti. Futurismi aeropittura aeropoesia architettura nel Golfo della Spezia*, E. Acerbi et al., Fondazione Eventi, La Spezia, 2007.
- Cannoni, L., "Dina Cucini, poeta futurista?", in Arriaga Florez, M. et al., *Escritoras italianas: géneros literarios y literaturas comparadas*, Sevilla, Arcibel, 2007, pp. 11-26.
- Carpi, P (a cura di), *Futuriste. Letteratura. Arte. Vita*, Roma, Castelvechi, 2009.
- Corneli, F. M., *L'aeropoema futurista dell'Umbria*, Roma, Edizioni futuriste di "Poesia", 1943. Cucini, D., *Aeropoema futurista delle torri di Siena*, Roma, Edizioni futuriste di "Poesia", 1942. Goretti, M., *La donna e il futurismo*, Verona, La Scagliera, 1941.
- Goretti, M., *Poesia della macchina. Saggio di filosofia del futurismo*, Roma, Edizioni futuriste di "Poesia", 1942.
- Marinetti, F.T., *Aeropoema del Golfo della Spezia* (1935), in *Teoria e invenzione futurista* (a cura di Luciano di Maria), Milano, Mondadori, 1968, pp. 1095-1137.
- Marinetti, F.T., "La poesia dei tecnicismi", in Corneli, F. M., *L'aeropoema futurista dell'Umbria*, Roma, Edizioni futuriste di "Poesia", 1943, pp.
- Marinetti, F.T., "Collaudo" in Goretti, M., *La donna e il*

- futurismo*, Verona, La Scagliera, 1941, pp. 7-9.
- Marinetti, F.T., *Teoria e invenzione futurista* (a cura di Luciano di Maria), Milano, Mondadori, 1990.
- Marinetti, F.T., *Marinetti e i futuristi* (a cura di Luciano di Maria), Milano, Garzanti, 1994.
- Salaris, C., *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909/1944)*, Milano, Edizioni delle donne, 1982.
- Viazzi, G. (a cura di), *I poeti del futurismo 1909-1944*, Milano, Longanesi, 1983.

Donne dimenticate: le corrispondenze inedite del XVII secolo⁴⁴

Eva Pich-Ponce
Università di Siviglia

Le corrispondenze scritte dalle donne nel XVI secolo sono state frequentemente disprezzate e rilegate ai margini del discorso storiografico. Molte sono state distrutte o sono rimaste inedite e dimenticate nei codici di alcune biblioteche. Tuttavia, la loro importanza è fondamentale per comprendere meglio la storia delle donne e la vita che molte di loro trascorsero. Le loro lettere costituiscono testimonianze dirette di esperienze femminili vissute nell'epoca del Rinascimento.

È il caso delle lettere scritte dalle donne della famiglia Granvela. Antonio Perrenot, vescovo di Arrás e successivamente cardinale di Granvela, fu uno dei consiglieri più importanti di Carlo V e di Filippo II. Era originario di Besançon, una città situata nella Franca Contea, ed era figlio di Nicolás Perrenot di Granvela, il quale fu anche lui consigliere e segretario di Stato dell'Imperatore. L'epistolario del cardinale Granvela conserva numerose lettere scritte da donne, tra le quali si trovano quelle che sua madre, Nicole Bonvalot, e le sue sorelle gli inviavano. Queste lettere sono un buon esempio di scritti di donne che per diverse ragioni sono rimasti dimenticati fino ai nostri giorni.

Le donne nei documenti di stato

⁴⁴ Questa ricerca ha ricevuto l'appoggio del progetto di I+D "Las mujeres en la casa de Austria (1526-1567). Corpus Documental" (Ref. FFI2014-52227-P) concesso dal ministero dell'Economia e della Competitività, e diretto dalla Dra Júlia Benavent.

del cardinale di granvelle

Le edizioni che sono state realizzate delle corrispondenze del XVI secolo hanno spesso omesso le lettere scritte da donne. È il caso della grande opera realizzata da Charle Weiss, *Papiers d'État du cardinal de Granvelle d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Besançon* (Weiss, 1841-1852). Nei 9 volumi che compongono questo lavoro, la commissione diretta da Weiss pubblicò numerose lettere manoscritte che si conservano nella Biblioteca Municipale di Besançon e che appartenevano ad Antonio Perrenot.

La corrispondenza del cardinale Granvela possiede un grande valore storico dato che, come indicò Prosper Lévêque, pochi ministri furono così meticolosi come Granvela, il quale conservava tutte le lettere che riceveva (*Lévêque*, 1753: I, xiv). La sua corrispondenza contiene pertanto lettere di grandi figure come Carlo V, Francesco I, Margherita d'Austria, Maria d'Ungheria, Margherita di Parma, così come di persone meno conosciute ma determinanti per comprendere la storia di quel periodo. Come evidenza Maurice Van Durme, tutte quelle lettere, scritte in lingue diverse, costituiscono uno specchio di quell'epoca nel quale si riflettono i grandi avvenimenti europei (*Van Durme*, 1957: 9). L'edizione della corrispondenza del cardinale Granvela realizzata da Weiss ha l'obiettivo di far conoscere esattamente quelle lettere che sono più significative dal punto di vista politico e diplomatico e che permettono di comprendere le decisioni adottate dai governanti. L'opera di Weiss è il risultato di una selezione che ha privilegiato la pubblicazione di alcune lettere a scapito di altre considerate poco pertinenti e incluso "indegne" di essere pubblicate:

Al contempo, non tutte le parti di cui si compone tale collezione potevano suscitare lo stesso interesse [...] moltissime non meritavano di essere consegnate al pubblico, o almeno per

intero: venne quindi presa la decisione, per non moltiplicare inutilmente i volumi, di pubblicare integralmente soltanto le parti che potevano suscitare un effettivo interesse [...] (Weiss, 1841: I, li)⁴⁵

All'interno di questi scritti "indegni" e che secondo Weiss mancano "di un vero interesse", troviamo molte lettere scritte da donne. Queste sono rimaste inedite e dimenticate, oscurate dalla privilegiata tematica diplomatica e dalle grandi figure maschili della corrispondenza.

Delle 1573 lettere pubblicate da Weiss solamente 73 furono scritte da donne. Possiamo trovare 9 lettere di Margherita d'Austria, zia di Carlo V e governatrice dei Paesi Bassi, 2 di Luisa di Savoia, madre di Francesco I, 23 di Maria d'Ungheria, sorella dell'Imperatore e governatrice dei Paesi Bassi, 12 di Cristina di Danimarca, duchessa di Lorena, 1 lettera di Maria Tudor, regina d'Inghilterra, 8 di Margherita di Parma, figlia di Carlo V e governatrice dei Paesi Bassi, 13 di Maria di Scozia, 1 di Anna di Lorena, duchessa di Arschot e 4 di Nicole di Savingy, amata di Francesco I e la quale avrebbe successivamente affermato di essersi sposata in segreto con l'arcivescovo di Besançon, Claude de La Baume-Montrevel. In tutti i casi si tratta di donne che ricoprivano cariche importanti al momento di redigere le lettere o il cui ruolo fu essenziale per gli affari diplomatici di quell'epoca.

Tuttavia, se si studia il catalogo della Biblioteca Comunale di Besançon, pubblicato da Auguste Castan, si può constatare che la corrispondenza del cardinale Granvela non solamente possiede 73 lettere scritte da donne, bensì conserva un grande numero di lettere inedite di donne dell'alta società europea che sono fondamentali per comprendere e conoscere la loro vita nel XVI secolo (Castan, 1900).

È interessante anche osservare come all'interno delle lettere editate da Weiss, sia di uomini sia di donne, siano

45 N.d.T. Tutte le traduzioni sono state da me eseguite.

stati spesso omessi alcuni riferimenti relativi all'esperienza femminile. Alcuni punti sospensivi all'interno della lettera pubblicata indicano le omissioni che sono state realizzate di quelle parti che non sono state considerate sufficientemente interessanti per essere pubblicate. Come spiega lo stesso Weiss, "Dei punti [di sospensione] segnano le eliminazioni [che la commissione incaricata della pubblicazione dell'opera] ha ritenuto necessario apportare nelle parti che non ha considerato sufficientemente interessanti per essere consegnate per intero al pubblico" (Weiss, 1841: I, liv).

Queste eliminazioni sono particolarmente frequenti quando le lettere trattano di questioni familiari o delle donne della famiglia del cardinale. Non solo Weiss non ha pubblicato alcuna lettera delle donne della famiglia Granvela, bensì, in alcune occasioni, le loro descrizioni sono state soppresse. Forniremo come modello d'esempio un frammento della lettera inviata da Granvela a Margherita di Parma il 24 aprile 1564 (BMB, ms. Granvelle 11, ff. 140-145). Questa lettera fu pubblicata parzialmente da Weiss nel volume VII dei suoi *Papiers d'État du cardinal de Granvelle* (Weiss, 1849: VII, 520). Nel 1564, Antonio Perrenot, caduto in disgrazia, tornò a Besançon con i suoi fratelli Thomas, Charles e sua cognata, Hélène di Brederode, la sposa di Thomas Perrenot. Partirono da Buxelles il 13 marzo e giunsero alla sua città natale il 29. In questa lettera, Granvela racconta alla duchessa di Parma e governatrice dei Paesi Bassi, come andò il viaggio e l'allegria che mostrò sua madre nel momento in cui li rivede dopo tanto tempo:

J'arrivay ici le jour que, dois Fontenoy, j'escriviz à votre alteze avoir prins, que fut le mercredy saint, comme icelle aura entendu par aultres lettres miennes escriptes despuis mon arrivée que j'addressay par le moyen du Baron de Polveiler et y treuvay madame de Grandvelle, ma mère, et tous noz parens et amys en bien bonne santé, Dieu mercy, et avec la mesme arrivasmes nous, horsmis que madame de Chantonmay, ma belle sœur, avec l'opinion qu'elle ha et nous tous

qu'elle soit enceinte, a esté travaillée et de chemin et encores depuis son arrivée quelque peu du mal des dents. Mais grâces à Dieu, cela est tout passé et votre alteze peult penser que notre arrivée ne fut sans contentement de madite dame de Grandvelle, ne nous ayant veu de si longtemps, et quel nous le devoions recevoir de la veoir en si bonne santé. Elle remercie très humblement votre alteze de la souvenance qu'il luy a pleu tenir d'elle et se recommande aussi très humblement à la bonne grâce d'icelle, comme faict toute la compagnie⁴⁶⁴⁷.

Attraverso questo frammento della lettera possiamo osservare come nella pubblicazione di Weiss si sia optato per eliminare quelle parti che fanno riferimento alla gravidanza e allo stato di salute di Hélène di Brederode, signora di Chantonnay, e alla salute di Nicole Bonvalot, la madre del cardinale. In questo frammento è stata conservata solo una frase relazionata con la signora Granvela, ed è quella che permette di ricostruire alcuni aspetti della vita del cardinale, come il fatto di essere stato lontano da sua madre per molto tempo.

Infatti, se molti studi si sono concentrati su Granvela e sul ruolo che i Perrenot svolsero al servizio dell'Impero⁴⁸, pochi hanno analizzato la vita quotidiana di questa famiglia di Besançon e l'importanza di Nicole Bonvalot, la madre del cardinale, una donna il cui ruolo fu fondamentale per l'influenza che esercitò su suo marito, Nicolás Perrenot, e su suo figlio.

Le lettere delle donne della

⁴⁶ Indichiamo in corsivo le sezioni di questa lettera che non sono state incluse da Weiss nella sua pubblicazione.

⁴⁷ N.d.T. Si mantiene la citazione in lingua originale per rispettare la volontà dell'autrice di inserire l'articolo tratto dal testo originale in francese antico e utilizzato come testo fonte.

⁴⁸ Si veda lo studio di María José Bertomeu, pubblicato nel capitolo "Estado de la cuestión" nel libro *La guerra secreta de Carlos V contra el Papa* (Bertomeu, 2009: 111-121).

famiglia granvella

Le donne della famiglia Granvella costituiscono un buon esempio per osservare come le lettere di diverse generazioni femminili siano rimaste inedite e dimenticate. Nicole Bonvalot nacque alla fine del XV secolo in una famiglia dell'alta borghesia di Besançon. Nel 1513, si sposò con Nicolás Perrenot, con il quale ebbe cinque figli, quattro dei quali morirono da piccoli, come si può osservare negli *Mémoire de la nativité des enfans de monseigneur Nicolas Perrenot, chevalier, seigneur de Grandvelle, etc et de madame Nicole Bonvalot, sa femme* (B.M.B., ms. *Granvella* 33, f. 347 bis e *Castan*, 1866: 31-33). Questo documento fu redatto da Antonio Perrenot a partire da un testo scritto da Nicole Bonvalot (che non si è conservato) e nel quale lei avrebbe registrato le diverse nascite dei suoi figli.

In alcune occasioni, Nicole Bonvalot accompagnava suo marito nei suoi viaggi assieme all'imperatore. Tuttavia, per la maggior parte del tempo risiedeva nella sua città natale, dove si incaricava di gestire i beni della famiglia. Daniel Antony, basandosi sui registri conservati negli archivi di Besançon, riuscì a mostrare il talento della signora Granvella nell'amministrare il patrimonio familiare durante l'assenza di suo marito e dopo la sua morte:

A seguito della morte di Nicolas Perrenot, nell'agosto del 1550, la sua vedova si occupa di determinare a amministrare i suoi beni con un'autorità e una competenza che denotano una lunga pratica. La donna possiede un'ottima conoscenza dei suoi diritti, si appoggia a dei giuristi e al suo segretario Jean Amyot e veglia con un'attenzione scrupolosa a mantenere un certo equilibrio finanziario tra i suoi eredi. In veste di matriarca temuta, rispettata e a volte benevola, la donna rimborsa o prosciuga i debiti, offre dei regali, modifica le sue disposizioni testamentarie (*Antony*, 2003:121).

Antony evoca due lettere scritte da Nicole Bonvalot, che si trovano nella Biblioteca Comunale di Besançon, e cerca di spiegare perché sono state trovate solo queste due lettere. Secondo lui, gli altri scritti della signora Granvela non si sarebbero conservati, essendo considerati di poca importanza:

Ci sono giunte solamente due lettere redatte per intero dalla signora di Granvelle [...] Ma è vero che è stata fatta una scelta da parte degli archivisti della sua famiglia e dell'abate Boisot che, alla fine del XVII secolo, ha salvato dalla catastrofe i "documenti" del cardinale di Granvelle: Nicole non ha mai avuto un ruolo ufficiale nella diplomazia europea! (Antony, 2003, p. 220)

Tuttavia, molte delle lettere di Nicole Bonvalot si sono conservate. Esse non si trovano a Besançon bensì nella Real Biblioteca di Madrid⁴⁹. Qui incontriamo un altro dei grandi problemi che rendono difficile lo studio delle corrispondenze di queste donne: la localizzazione dei documenti. Se molte delle lettere delle sorelle di Antonio Perrenot si trovano a Besançon, quasi tutte quelle di sua madre sono conservate a Madrid.

La corrispondenza del cardinale Granvela si trova dispersa in diverse biblioteche europee, motivo per cui è difficile localizzare le lettere, e ciò spiega anche il fatto di come la corrispondenza di molte di queste donne sia rimasta fino ad ora inedita. Dopo la morte del cardinale, i suoi eredi non tennero in considerazione l'importanza di questi documenti, che furono trascurati. Nel 1637 i beni della famiglia passarono al conte La Baume-Saint Amour, il quale vendette molti dei possedimenti del cardinale. Jules Chifflet, abate di Balerne, e più tardi l'abate Boisot, scoprirono l'importanza della corrispondenza di

⁴⁹ Abbiamo stampato queste lettere, in pubblicazione nel 2017, nel libro *Lettres des femmes de la famille Granvelle. Édition et étude de documents inédits*. Oltre alla corrispondenza della madre del cardinale Granvela abbiamo incluso anche in tale volume le lettere delle sue sorelle.

Antonio Perrenot e cercarono di proteggerla. Nel 1664, Boisot acquistò i documenti che aveva ottenuto Jules Chiffles e cercò di classificarli e rilegarli perché non venissero perduti. Dopo la sua morte, trasmise tutte queste lettere all'abazia di Saint-Vincent a condizione che fossero rese pubbliche. Sarà l'origine della Biblioteca Comunale di Besançon (Weiss, 1841: xxviii-xxx).

Tuttavia, negli anni 30 del 1600, come segnala Valentín Moreno, Antonio Sarmiento di Acuña, figlio del conte di Gondomar, Diego Sarmiento di Acuña, giunse a Besançon come ambasciatore di Filippo IV. I conti di Gondomar possedevano a Valladolid una biblioteca importante che conteneva molti manoscritti. Secondo Valentín Moreno, durante la permanenza a Besançon di Antonio Sarmiento di Acuña, egli probabilmente comprò una parte delle lettere del cardinale Granvela. Il momento esatto dell'acquisizione dei documenti di Antonio Perrenot dalla famiglia Sarmiento di Acuña non è conosciuto, ma si sa che nel 1806 le lettere entrarono nella Reale Biblioteca di Madrid con altri fondi provenienti dalla biblioteca del conte di Gondomar (Moreno, 2005: 31-55). Questo spiega perché sono state ritrovate anche lettere di Nicole Bonvalot in tale biblioteca spagnola.

La mancanza di catalogazione dei documenti in alcune biblioteche impedisce di sapere dove si possono trovare queste lettere, dato che oggi molti scritti di donne continuano a rimanere sconosciuti. Bisogna aggiungere anche la difficoltà paleografica che prevedono tali lettere, scritte frequentemente dalla mano della stessa autrice. Molte delle donne che appaiono nella corrispondenza di Granvela, come la madre e le sorelle del cardinale, ricevettero un'educazione basica che permetteva loro di redigere da sole i loro scritti. Grazie a una lettera di Guyon Mouchet, uno dei cognati di Antonio Perrenot, sappiamo che sua sorella Laurence imparò a leggere e a scrivere grazie a un maestro di scuola chiamato Guillaume Barod (BMB, ms. *Granvelle* 9, ff. 181r.182v). Tuttavia, l'istruzione che ricevette a Besançon è molto lontana da quella dei suoi fratelli, istruiti nelle migliori

università europee.

Le lettere delle donne Granvela che abbiamo localizzato e pubblicato furono scritte tra il 1533 e il 1574. Pertanto, ci permettono di conoscere la storia e l'evoluzione della famiglia Granvela da prima della morte di Nicolás Perrenot (1550), fino a poco dopo la morte di Nicole Bonvalot, che avrà luogo nel 1570. Siamo riusciti a localizzare una lettera di Étiennette Philibert, madre di Nicolás e nonna del cardinale, 56 lettere scritte da Nicole Bonvalot e 81 scritte dalle sue figlie. Si tratta di lettere manoscritte e autografe, scritte in lingua francese, la lingua materna della famiglia, che riflettono numerosi aspetti della lingua orale che si parlava a Besançon e che rendono questa corrispondenza interessante sia per gli storici sia per i linguisti.

La vita delle donne della famiglia granvela

Le lettere scritte dalle donne della famiglia Granvela riflettono le preoccupazioni delle donne appartenenti all'alta borghesia del XVI secolo. Ci mostrano com'era la loro vita quotidiana e ci forniscono molte informazioni riguardo la loro alimentazione, le loro attività, i loro gusti, le loro paure. Per esempio, nonostante beneficiassero di una vita agiata, attraverso la corrispondenza vediamo come fosse molto contraddistinta dai matrimoni che dovevano contrarre per stipulare alleanze famigliari. Durante le lettere si percepiscono gli sforzi di Nicole Bonvalot per garantire il futuro delle sue figlie attraverso matrimoni che supponessero una buona alleanza per la famiglia. In questo modo, i Granvela consolidavano la loro posizione sociale. I matrimoni permettevano loro di stabilire tutta una rete di alleanze che assicuravano contatti fedeli, servitori disposti a seguire i loro ordini. Attraverso le sue lettere, Nicole Bonvalot descrive come la famiglia cercasse di ottenere informazioni riguardo i possedimenti e la ricchezza dei pretendenti.

Le sue figlie non sempre erano d'accordo con i candidati proposti. Una lettera, scritta dalla figlia maggiore di Nicole a Granvela il 23 dicembre 1545 ci permette di sapere che Nicolás Perrenot stava cercando di organizzare un matrimonio che loro non approvavano: "L'on dy par hysy que vous faite des mariage par delà dont je [sais] les dame n'en sont contante et en ont déjà bien ploré" (RB, II 2292, ff. 175r-175v). Non conosciamo la risposta di Granvela e di suo padre davanti a questa lettera, né se l'uomo di cui si parla indichi il marito di sua sorella più piccola, Margarita. Tuttavia, ciò è probabile, dato che il 24 gennaio 1546 Margarita si sposò con Antonio di Laubépin, signore di l'Île. Le lettere descrivono le reticenze di Margarita la prima notte di nozze, come cercava di nascondersi sotto le lenzuola (RB, II 2293, ff. 16r-17v) e le cattive condizioni delle stanze del castello nel quale doveva vivere con suo marito (RB, II 2293, ff. 71r-72v).

Nicolás Perrenot riuscirà a far sposare tutte le figlie prima della sua morte e in questo modo assicurerà il suo potere su gran parte del territorio della Franca Contea. Tuttavia, quando i mariti di Margarita e di Laurence muoiono, nel 1558, Antonio Perrenot viene incaricato di organizzare nuovi matrimoni per loro.

In una lettera, Nicole Bonvalot si lamenta delle alleanze perse a causa della morte dei suoi generi, i quali avevano molti amici che avrebbero potuto aiutare la famiglia in determinati momenti (RB, II 2317, ff. 407r-408v). Le lettere di Laurence sono particolarmente interessanti. Il 27 luglio del 1558 comunica a suo fratello Antonio la morte di suo marito, Claude de Chalant. Gli racconta del viaggio che avevano intrapreso il 22 luglio fino a Lyon con lo scopo di fare visita a un medico che potesse curare il suo sposo. Tuttavia, non riescono ad arrivarci. La malattia di suo marito li obbliga a fermarsi nel monastero di Brou, a Bourg-en-bresse, dove Claude de Chalant muore il 24 luglio. Laurence evidenzia il profondo dolore che prova a causa di questa perdita (RB, II 2301, ff. 191r-192v). Afferma che non vuole sposarsi di nuovo. Ciò nonostante, l'opinione di Granvela e di Nicole

Bonvalot è chiara: Laurence deve sposarsi un'altra volta per il bene della famiglia.

La corrispondenza dimostra nuovamente gli accertamenti per scegliere i migliori pretendenti. Infine, Margarita si sposerà con Ferdinand de Lannoy nel 1561, mentre Laurence, la quale non voleva sposarsi un'altra volta, seguirà le istruzioni di Granvela e accetterà di sposarsi nel 1563 con Pierre di Montluel, signore di Châteaufort, per i benefici che questa alleanza avrebbe potuto portare alla famiglia. Laurence pensa agli aspetti positivi di quel matrimonio, alla buona posizione sociale di tale signore. Crede anche che la tratterà bene: "Je says bien que monseigneur de Châteaufaur e<s>t de bon lieux et panse qu'y<l> trayteray bien une fanme, à se que j'es antandu" (RB, II 2301, ff. 168r-169v). Tuttavia, sa che Pierre di Montluel vuole avere dei figli. Laurence teme che egli si sbagli al momento di sceglierla dato che non riuscì ad avere una discendenza con il marito precedente: "Je pouroy ettre aulsy mauvaise ovryère avecque luy" afferma (RB, II 2301, ff. 168r-169v).

Le sorelle del cardinale Granvela si lasciano consigliare da lui per far sposare i loro stessi figli. Il matrimonio di Anne di Grammont, la figlia della sorella maggiore di Antonio Perrenot, preoccupa particolarmente la famiglia. Pensano che potrebbe ottenere un pretendente migliore nella corte e per questo motivo Anne va a vivere un po' di tempo nei Paesi Bassi, dove risiede Granvela. Tuttavia, Nicole Bonvalot non vede ciò di buon occhio dato che preferisce stabilire alleanze nella sua terra. Il 27 febbraio 1554, vede che il tempo passa e che sua nipote non riesce a trovare un marito, mentre le sorelle più piccole diventano grandi e anche loro devono trovare presto un buon partito (RB. II 2301, ff. 197r-198r). Nell'aprile dello stesso anno, la signora Granvela crede sia importante che Anne ritorni a Besançon dato che iniziano a spargersi voci negative riguardo la reputazione di sua nipote a corte. Nicole crede che Anne non sia sufficientemente vigilata. Come spiega a Granvela: "L'on doit tâche<r> de marie<r> les

filles quan elle son en [âge] car la garde en n'e<s>t dengereure quan elle ne son en garde de selle à qui elle touche le plus que son les mère" (RB, II 2301, ff. 201r-202v).

Nicole Bonvalot cerca di controllare i matrimoni che si stabiliscono per i membri della sua famiglia, ma anche quelli dei suoi servi. Quando scopre che una delle sue serve si è sposata in segreto, senza il suo permesso, non dubita nel licenziarla e avvisa tutta la sua famiglia perché nessuno assuma la coppia (RB, II 2301, ff. 2r-2v).

Le lettere mostrano l'autorità e il potere che aveva questa donna. Nicole Bonvalot e le sue figlie raccomandavano a Granvela numerose personalità del suo ambiente perché occupassero incarichi importanti, il che la rendeva una delle figure con più autorità di Besançon. Il poter raccomandare queste persone al grande cardinale le concedeva all'interno della società della Franca Contea un prestigio evidente.

Le lettere mostrano anche come queste donne si incaricavano frequentemente di gestire il loro patrimonio. Come spiega Daniel Antony, a Besançon dopo la morte dello sposo, la donna era colei che amministrava i beni della famiglia come lo faceva il marito, non i figli (Antony, 2003: 121). Dopo la morte di suo marito, Nicole Bonvalot, si incaricava di prendere tutte le decisioni relative alla compravendita delle terre e alla gestione dei beni famigliari.

La loro posizione sociale e il denaro che possedevano permettevano loro anche di avere accesso ai migliori medici dell'epoca, sia della Franca Contea sia dei Paesi Bassi e d'Italia. Ricevevano rimedi e opinioni mediche da diversi punti d'Europa. Ciò nonostante, le lettere evocano le numerose malattie e morti che colpivano i membri della famiglia. Queste donne erano particolarmente preoccupate per la salute dei loro figli. Le lettere mostrano le morti frequenti dei loro bambini. Il 2 aprile del 1545, Henriette, ammalata, scrive: "Encour ne suy-ge pas bien garie et croy que l'anvy que j'e-s eu de tan d'anfan quy me meure m'a

bien entretenu” (RB, II 2301, f. 5r). La malattia di Henriette sarà infatti un tema centrale delle lettere. Morirà poi nel gennaio del 1546.

Nel 1560, Nicole Bonvalot menziona anche la morte frequente dei figli di Hélèn di Brederode. Come spiega la signora Granvela, quest’ultima aveva appena avuto un altro figlio in buona salute, ma precedentemente molti bambini erano deceduti. Nicole pensa che quelle morti fossero dovute al fatto che Hélène di Brederode consumava molte spezie, stimolando troppo la circolazione sanguigna: “Elle mengoit beaucoup d’épisse et beaucoup quen elle avoit ses palle coullour quy luy alumoit beaucoup le sant. Ausy tout ses anffan son mors du feul, ausy font d’autre partout” (RB, II 2317, ff. 366r-367v).

Nicole Bonvalot vivrà fino al 1570. Tuttavia, vediamo anche come la sua salute peggiori progressivamente. Negli anni 60 contrae molte febbri, dolori ai reni e quando cammina lo fa con un bastone. Invia a Granvela ricette di rimedi che assume per sentirsi meglio, a base di bietola, cavolo rosso e parietaria. Madre e figlio si scambiano ricette, alimenti, piante e numerosi regali come gioielli, tessuti e opere d’arte. Nicole Bonvalot è colei che sceglie le statue e i dipinti che decoreranno il suo palazzo e chiede a suo marito e a suo figlio che le mandino loro ritratti, dato che per molto tempo non potrà vederli in altro modo.

Le lettere delle donne della famiglia Granvela ci permettono di penetrare nella società della Franca Contea del XVI secolo e rendono nota la vita di una delle famiglie più importanti dell’Impero di Carlo V. Apportano informazioni molto preziose riguardo la vita di quella famiglia e delle donne dell’alta borghesia del Rinascimento. Queste lettere, che erano state dimenticate fino ai nostri giorni, costituiscono un buon esempio di corrispondenze di donne che erano rimaste inedite e che è importante riscoprire.

Riferimenti bibliografici

Fonti manoscritte citate

Besançon, Bibliothèque Municipale: ms. Granvelle 11, ms. Granvelle 33, ms. Granvelle 9.

Madrid, Real Biblioteca: II 2292, II 2293, II 2317, II 2301.

Lecture critiche

Antony, D., *Nicole Bonvalot, dame de Granvelle: une femme d'exception de la Renaissance*, Besançon, Les Éditions du Sekoya, 2003.

Bertomeu, M. J., *La guerra secreta de Carlos V contra el Papa: la cuestión de Parma y Piacenza en la correspondencia del Cardenal Granvela. Edición, estudio y notas*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València y Universidad de Murcia, 2009, pp. 111-121.

Castan, A., *Monographie du palais Granvelle à Besançon*, Besançon, Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs, 1866, pp. 31-33.

Castan, A., *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France: Besançon II*, Parigi, Librairie Plon, 1900.

Lévêque, P., *Mémoires pour servir à l'histoire du cardinal de Granvelle*, Parigi, 1753, I, xiv.

Moreno, V., "Letras misivas, letras humanas, letras divinas. La correspondencia del cardenal Granvela en la Real Biblioteca y sus cartas de autores", *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, 4 (2005), pp. 31-55.

Pich-Ponce, E. *Lettres des des femmes de la famille Granvelle. Édition et étude de documents inédits*, Peter Lang, 2017 (In stampa).

Van Durme, M., *El cardenal Granvela (1517-1586): Imperio y revolución bajo Carlos V y Felipe II*, Barcellona, Teide,

1957, p. 9.

Weiss, C., *Papiers d'État du cardinal de Granvelle: d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Besançon*, I a IX, Parigi, Imprimerie royale, 1841-1852.

