



Personajes femeninos y
CANON

Benilde



Edición:
Andrea Santamaría Villarroya

Personajes femeninos y canon
© Edición de Andrea Santamaría Villarroya

Asociación Cultural Benilde
Mujeres&Culturas, Culturas&Mujeres
Sevilla 2017
BENILDE EDICIONES
<http://www.benilde.org>

DISEÑO
Eva María Moreno Lago

Los textos seleccionados para este volumen han sido sometidos a evaluación externa por pares (peer review).

ISBN 978-84-16390-56-4

IMAGEN DE PORTADA
Adriana Assini
www.adrianaassini.it

Colección Estudios de Género y Feminismos, Número 8.
Directora Antonella Cagnolati.

Comité científico
Bittar Marisa (Universidade Federal de São Carlos, Brasil),
Borruso Francesca (Universidad de Roma 3), Bosna Vittoria
(Universidad de Bari, Italia), Bubikova Sarka (Universidad de
Pardubize, República Checa), Casale Rita (Universidad de
Wuppertal, Alemania), Clavijo Martín Milagro (Universidad de
Salamanca, España), Covato Carmela (Universidad de Roma 3),
Dalakoura Katarina (Universidad de Creta, Grecia), De Freitas
Ermel Tatiane (Pontificia Universidad Católica do Río Grande

ÍNDICE

Un'occasione mancata: *La pellegrina*, commedia
cinquecentesca dell'accademico Intronato Girolamo Bargagli

Mauro Canova

7-38

Per una tradizione difesa e allargata. La Pisana delle *Confessioni
d'un italiano* di Ippolito Nievo: la conturbante eroina del
Risorgimento italiano

Maurizio Capone

39-71

George Sand nevropatica e ribelle: un ritratto in nero di Federico
De Roberto, tra misoginia e antiromanticismo

Rosario Castelli

72-97

Influencia de los personajes femeninos en la configuración de lo
fantástico en la narrativa de Ignacio Solares

Cecilia Concepción Cuan Rojas

98-126

«Femmena poetessa è mostruosa»: la rivendicazione del ruolo
sociale delle donne attraverso la voce di un poeta del XVII
secolo

Maria Di Maro

127-157

3

Il teatro per Marta Abba

Sandra Dugo

158-180

A spasso con la Vecchia Signora: Pirandello e l'umorismo al femminile

Elisabetta Gallo

181-196

¿Voces de mujeres en escrituras de hombres? De la escritura y la escrituración de la voz autobiográfica femenina en la Edad Media

Miguel García-Fernández

197-229

La *Fiammetta* “scrittrice” ed adultera nell’*Elegia* di Giovanni Boccaccio

Maria Francesca Loffredo

230-256

Ennio Flaiano, Federico Fellini y Paolo Sorrentino: el personaje de la mujer en los tres creadores en la Italia contemporánea

Elios Mendieta Rodríguez

257-288

Spazi transgenerazionali in *Adua* di Igiaba Scego

Nikica Mihaljević – Sonja Carić

289-317

La figura della monaca: due sguardi a confronto. *Storia di una capinera* di Giovanni Verga e *Suor Giovanna della Croce* di Matilde Serao

Jadwiga Miszalska

318-334

El anti-canon dentro del canon: los personajes femeninos tondellianos

Eva Muñoz Raya

335-366

La visione del *femenino* in José Ortega y Gasset e la sua relazione con due donne: Victoria Ocampo e Helene Weyl

Rosalina Nigro

367-387

“Né schiava, né vassalla”: il personaggio femminile tra emarginazione e resistenza ne *Le rose di Cordova* di Adriana Assini

Irena Prosenč

388-404

Lucrecia, *¿femme fatale?* Presencia/ausencia en *El invierno en Lisboa*

Nora Rodríguez Martínez

405-429

La biografía de Tisbe en el *De mulieribus claris* (cap. XIII) de Boccaccio, entre mito, historia y moral

Francisco José Rodríguez Mesa

430-453

The concept of cross-dressing in Barbra Streisand's *Yentl* (1983)

María de la O Ruiz Rodríguez

454-476

“Maria di Ìsili”: Una voce che infrange il silenzio degli schemi sociali.

Irene Scampuddu

477-500

La incomprensible continuidad en la visión negativa del personaje de Morgana a través de M.K.Hume

María Elena Seoane Pérez

501-529

Nathalie Gassel, del propio cuerpo andrógino a la construcción de un *yo* femenino literario

Mathilde Tremblais

530-563

**Un'occasione mancata: *La pellegrina*,
commedia cinquecentesca dell'accademico
Intronato Girolamo Bargagli**

Mauro Canova
Università di Genova

Riassunto

Girolamo Bargagli, avvocato e drammaturgo, visse nella Siena del Cinquecento, conosciuto col nome di 'Materiale' nella accademia degli Intronati, fu amico di Alessandro Piccolomini (drammaturgo e filosofo) e dell'eretico Fausto Sozzini. Essi collaborarono alla commedia *La pellegrina*, dove troviamo un interessante personaggio femminile, Drusilla, donna guaritrice, che si oppone al mondo maschile, specie religioso. Nella seconda parte del mio contributo punto a dimostrare come la *Pellegrina* non influenzò la cultura teatrale italiana, ma questo modello venne recepito nell'Inghilterra elisabettiana, in particolare, il personaggio di Portia del *Merchant of Venice* di Shakespeare è in parte esemplato su Drusilla.

Parole chiave: Teatro italiano, Cinquecento, donna guaritrice, eresia, Shakespeare

Abstract

Girolamo Bargagli was a lawyer and playwright who lived in Siena during the Renaissance. Bargagli was a friend of Alessandro Piccolomini and the heretic Fausto Sozzini: they wrote the comedy *La pellegrina*. In this play there is a female character, Drusilla, *La pellegrina*: she is a healing woman, and she's opposed to the male world. In the second part of my essay I am going to demonstrate how Bargagli's *Pellegrina* was not accepted by the Italian theatre, and I am going to point out the influence of *Pellegrina* on Portia character in *The Merchant of Venice* of Shakespeare.

Keywords: Italian theatre, Renaissance, healing woman, heresy, Shakespeare

Tra il 1567 e il '68 Girolamo Bargagli¹ scrive, in collaborazione con Fausto Sozzini e Alessandro Piccolomini, una commedia particolarmente interessante, *La pellegrina*². Prima di osservare il testo vediamo chi sono gli autori. Nel corso del carteggio tra il Piccolomini e il principe Francesco de' Medici, questi domanda al letterato senese di scrivere una commedia, il Piccolomini si trae d'impaccio adducendo motivazioni poco convincenti, ma soprattutto assegnando l'incarico al Bargagli, ecco di seguito uno stralcio della risposta:

Quanto a l'intelletto, poi son già passati più di 25 anni ch'io mi truovo alienato da simili studi comici... oltraché il trovarsi già tant'anni l'animo aplicato a studii più gravi, et spetialmente da qualche tempo in qua ne le cose del la scrittura sacra ha del tutto scacciato ogni altra sorti di concetti... Questi medesimi impedimenti furono causa che l'anno passato, ricercandomi l'Illustrissimo e reverendissimo cardinale de' Medici d'una commedia, fui forzato a pregar sua

¹ Girolamo Bargagli nasce a Siena nel 1537 da Giulio e Ortensia Ugurgieri, ed è fratello maggiore del più noto Scipione e di Celso. Entra fin da giovane nella senese accademia degli Intronati con il nome di Materiale, ed è autore di un *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare* (Siena, Luca Bonetti, 1572). La commedia *La pellegrina* gli viene commissionata dal cardinale Ferdinando de Medici. Insegnante di diritto allo Studio di Siena, esercitò l'avvocatura e occupò cariche importanti quale magistrato a Firenze e a Genova. Muore tra il marzo e l'ottobre 1586. Secondo Florindo Cerreta, che ha curato l'edizione critica della *Pellegrina*, questa sarebbe stata scritta tra il 1567 e il 1568.

² Ma vedi le notazioni di Bruno Ferraro (Ferraro, 1987). Per la commedia si fa riferimento all'edizione critica curata da Florindo Cerreta (Bargagli, 1971); le citazioni sono seguite da indicazione di atto e scena.

signoria illustrissima he, perdonando, a l'impossibilità mia, si contentasse ch'io ponesse questo carico sopra di messer Girolamo Bargagli; et così si contentò ella, et così fu fatto, perché egli trovò il caso, egli distese le scene, le quali, messer Fausto Sozzini rivedeva d'intorno a le parole, in che egli vale, et altro a me non toccò di fare sennò di essere loro alle volte appresso et accomodar qualche cosetta. La qual cosa essendo il Bargagli in Firenze non si potrebbe di nuovo fare; né altra persona conosco io oggi in Siena ch'a gran pezza fusse abile a fare il medesimo ch'egli faceva: perché il Sozzino non è atto sennò a quanto ho detto. (Casanova, 1906: 218-19)

Ed accadrà proprio come aveva indicato il Piccolomini, infatti nel 1569 il cardinale Ferdinando de' Medici ringrazia i tre succitati autori per l'eccellenza del testo comico³. Alessandro Piccolomini, maggiore per fama, età ed esperienza dei tre, si pone come guida occulta, regista dell'operazione, ma sarà il Bargagli Ad assumersi il carico maggiore dell'operazione: trovare il soggetto della commedia ed abbozzare le scene (di qui l'attribuzione della paternità dell'opera), mentre al Sozzini parrebbe riservata una funzione di lima, di adeguamento lessicale. Tutti e tre senesi e di famiglia cospicua, entreranno

³ La commedia tuttavia verrà stampata e rappresentata solo nel 1589, in occasione delle nozze tra Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena nipote di Caterina de' Medici. L'opera verrà messa in scena grazie all'insistenza di Scipione Bargagli, fratello di Girolamo. Lo stesso Scipione opererà alcuni tagli e censure sul testo originario. Il giorno della rappresentazione fu il 2 maggio, e la commedia venne inframmezzata da intermedi, ai quali gli accademici Intronati erano da sempre fieramente avversi.

tutti nell'accademia degli Intronati⁴, ma la sorte riserverà loro un destino assai differente: avviato alla carriera giuridica, il Bargagli si spense relativamente giovane, mentre il Piccolomini (Siena, 1508 - ivi, 1578), dopo un avvio di carriera trascorsa tra gli ozi letterari (è autore di due fortunatissime commedie *L'amor costante* 1536 e *l'Alessandro* 1544), si dedicherà a studi di astronomia, ma suoi sono anche un *Dialogo de la bella creanza delle donne* (più noto come *Raffaella* 1539) e un volgarizzamento commentato della *Poetica* di Aristotele, terminando la propria carriera con rilevanti incarichi in ambito ecclesiastico (nominato arcivescovo di Patrasso nel 1574), dopo essere stato, specie negli anni padovani (1539-43), in vago odore di eresia.

Fausto Sozzini, dopo una vita movimentata e numerosi viaggi all'estero, complice la presenza in famiglia di esponenti dell'eresia protestante (in particolare lo zio Lelio), abbracciò convintamente la nuova fede e dal 1579 visse la seconda parte della propria vita in Polonia. Allontanatosi definitivamente dal nostro paese, soggiornò brevemente a Basilea, quindi in Transilvania per approdare alla fine nei pressi di Cracovia. All'interno del periodo fiorentino (1563-1575), durante il quale

⁴ Stordito sarà il nome assunto dal Piccolomini, Frastagiato quello scelto da Fausto Sozzini.

si porrà al servizio di Isabella de' Medici, mascherando le sue vere idee in materia di religione, collabora alla stesura della *Pellegrina*.

Il sentore di eresia è un elemento che pervade anche la *Pellegrina, et pour cause*, dati i personaggi che hanno partecipato alla stesura del testo e non mancano, come avremo occasione di vedere tra breve, riferimenti ironici ed espliciti all'immoralità dei frati e al dramma delle donne recluse nei conventi contro la loro volontà (Cantimori, 1939: 347; Marchetti, 1969: 67-91; Marchetti, 1975; Marchetti, 1981).

E tuttavia, non è tanto l'aspetto religioso, per quanto importante, che desidero sottoporre ad analisi, bensì avanzare una proposta di lettura della commedia condotta da un punto di osservazione diverso, centrato sul ruolo del personaggio femminile che, nella fattispecie, presenta caratteristiche affatto singolari.

Diamo inizialmente una breve sintesi degli avvenimenti drammatizzati nella commedia in questione. Lucrezio, ha conosciuto a Valencia una donna, Drusilla, di cui si è innamorato contraccambiato da lei. Richiamato a Pisa da affari urgenti, dovrà lasciare la giovane, promettendole che sarebbe tornato entro l'anno per sposarla. Mesi dopo, mentre è a Pisa, gli giungerà notizia della morte di Drusilla ed egli rinuncerà a

tornare a Valencia. dove la donna l'attendeva, e decide di rimanere a Pisa. La commedia si apre nel momento in cui Lucrezio sta per risposarsi, seppur malvolentieri, con Lepida, la quale, a sua volta, si finge spiritata per rinviare nozze neppure a lei troppo gradite, ma soprattutto perché Lepida è incinta di Federigo, il suo vero innamorato. In realtà Drusilla non è morta e, accompagnata dal fido Riccardo, giunge in Italia presentandosi come pellegrina in viaggio verso Loreto. Il pellegrinaggio è solo un pretesto: la donna intende raggiungere Pisa per verificare i reali sentimenti di Lucrezio. Nel frattempo, la famiglia di Lepida, credendo che la giovane sia spiritata e folle, la conduce da un frate esorcista, tale don Marcello. Questi, dopo averla osservata, afferma che la fanciulla non è posseduta dal demonio⁵. Per evitare gli esorcismi del frate, la ragazza segue i consigli della scaltra balia Giglietta: “[...] nel parlar col monaco non mutar mai il tuon della voce e non ti venga scappata parola che ti paia detta da qualche spirito acciò che non avesse a tornar più volte alle mani di simil gente. Basta che tu te ne stia alla balorda e che le parole non si confacciano l'una con

⁵ Esemplare la battuta della balia di Lepida, Giglietta, che teme gli esorcisti e raccomanda a Cassandro di procedere con cautela: “[...] ordinate con cotest'uomo che si porti con discrezione: perché questi scongiuratori sogliono conciar male le povere persone; le pestano, le infrangono che è una compassione.” (I, 1).

l'altra." (II, 2).

Durante il soggiorno pisano, Drusilla acquista a tal punto fama di medichessa-negromante da essere contattata dal padre di Lepida, Cassandro, intenzionato a conoscere la malattia della figlia e a guarirla. Spinta anche dalla curiosità di conoscere la potenziale futura moglie di Lucrezio, la pellegrina accetta di buon grado di visitarla. Il vero interesse della donna appare evidente nella risposta che ella dà a Riccardo quando questi le chiede se sia necessario che prenda «le ampolle dei suoi olii»: «Non importa per ora mi basterà 'l vederla» (III, 9). Il dialogo tra le due donne rimane celato agli spettatori, tuttavia, dopo aver *visitato* Lepida, Drusilla confessa al padre che la fanciulla è grave. Per questi motivi propone di «farle un bagno con cert'erbe che sogliono essere maravigliose per confortare il cèlabro e far tornar altri in sé» (III, 10). Poco dopo si reca presso una spezieria per acquistare gli ingredienti necessari:

Voi [*dice Drusilla rivolta a Cassandro*], provvederete un tinello assai capace, dove ella si possa bagnar tutta, e io intanto anderò a queste spezierie per vedere chi abbia di certi aromati preziosi che bisogna porre a bollire insieme con l'erbe. Ed oltre a ciò darò ordine che un di loro vada a cercare una cert'erba conosciuta da pochi, ché so che non la deono avere in bottega, e n'ho veduta io in buona copia in riva d'Arno quando venivamo in Pisa. (III, 10).

Una volta scoperto che Lepida si finge pazza (in realtà, come s'è detto, è incinta), le cure di Drusilla non serviranno

più⁶. L'agnizione finale risolve felicemente la situazione: Lepida potrà sposare il suo Federigo e Drusilla, accertatasi dell'amore sincero di Lucrezio, si riunirà con lui.

Sono trascorsi solo cinquanta anni dai *Moti di Fortuna*⁷, altra commedia senese con una donna negromante, ma il panorama della commedia italiana è mutato profondamente: nella commedia del Bargagli, la complessità dei soggetti drammatizzati prelude ad orizzonti ancora di là da venire. Tuttavia *La Pellegrina*, commedia originale e ricca di

⁶ La scena della finta pazzia deriva dalla *Spiritata* del Lasca, ma, a differenza della commedia del Grazzini, nonostante le numerose occasioni e i riferimenti agli spiriti, non compaiono scene di esorcismo, né incantesimi ad opera di Drusilla. È condotta con mano felice la narrazione del servo Targhetta che, parlando con messer Federigo, descrive il momento in cui Lepida viene condotta al cospetto del frate esorcista: TARGHETTA: "Ed avete da sapere che, come la padrona fu giunta in camera di don Marcello, che così ha nome il monaco degli spiriti, che se ne stava là pontificale in una sedia appoggiato che non poteva muovere se non le mani che pareva volesse dar la benedizione, ecco che cominciarono a venire l'uno doppo l'altro parecchi di quei monaci più giovani con tal che la camera era piena, e sapete, con un'allegria ed una smania grande si missero a far cerchio intorno a quella poverella; e vi erano certi fratonì giovanetti con certe gote rosse da intonar bene un mattino, che non pareva che potessero stare alle mosse." M. FEDERIGO: "Veh, e Lepida che faceva?" TARGHETTA: "Stavasene così stordita e come un'agnella smarrita. Quando fu stata così un poco, parve che le venisse un poco di svenimento. In fatto, come vespe, chi di loro corse per dell'acqua rosa per volerle spruzzar nel viso, chi aveva preso l'aceto e voleva fregarle i polsi, ed un giovanastro più riscaldato di carità che gli altri se n'andò alla volta delle biccarelle, mostrando di volerla sfibbiare. La balia s'affannava girando intorno e tenendoli lontani con l'adoperar l'acqua rosa e l'aceto, lei. Io, per me dubbito che se non ci fusse stato il padrone presente che non la rimenantano a casa intera." (II, 5).

⁷ *Commedia del 1517 di Mariano Trinci, detto il Marescalco.*

suggerzioni, fa emergere la divisione tra il mondo maschile e quello femminile: a capo di quest'ultimo sta la figura di Drusilla, che si muove come una sorta di donna-medico-sacerdote, stimata ed ammirata da tutti. Tuttavia, neppure Drusilla si può considerare un tipico personaggio da commedia. Anch'essa sfugge ad una classificazione che la collocherebbe tra gli stereotipi dei personaggi della commedia italiana cinquecentesca (mentre sembra anticipare certe donne volitive, colte e sensibili del teatro shakespeariano)⁸. Ma non è tutto: al di là dei dati drammaturgici e letterari, c'è nel testo, un importante risvolto realistico, per cui Drusilla costituisce una delle pochissime aperture offerte dal teatro del XVI secolo su un personaggio di donna-guaritrice. La forza di Drusilla sta sì nella moralità, nella pudicizia e volontà di amare in maniera ortodossa, ma è soprattutto una 'sacerdotessa', che combatte una silenziosa battaglia contro le gerarchie maschili (ecclesiastiche e civili). L'episodio cruciale nella vita della giovane donna sta nel momento in cui non vedendo tornare Lucrezio, dopo un lungo

⁸ È opportuno riportare una lucida notazione sulla commedia (e sul personaggio della pellegrina), di Nino Borsellino: "Questa è ormai commedia di sentimenti più che di situazione. Gli equivoci servono ad esprimere una nuova moralità, ad affermare insieme alla "legge" dell'amore, quelle dell'onore, della fedeltà e della lealtà. Ed è soprattutto un personaggio femminile, Drusilla, ad esprimere queste leggi: una specie di Erminia tassesca, sospirosa e ostinata nell'amore, pronta alle più ardite avventure, ma insieme attenta a difendere il suo pudore", cito da Borsellino, 1962: XXXI.

periodo dedicato ad astinenze, digiuni ed orazioni, cade in uno stato di morte apparente per alcune ore per poi improvvisamente tornare alla vita. L'evento prodigioso è in linea con la personalità ascetica e taumaturgica della donna che (caso raro nel nostro teatro), intraprende un viaggio, accompagnata da un uomo, Ricciardo. In breve, attorno a lei si costruisce un'aura di rispettabilità come dimostrano le parole dell'albergatrice Violante. Questa dialogando con Carletto, rivela l'iniziale speranza di Violante di avviare dei traffici lucrosi con la nuova cliente:

[...] subito che mi venne in casa, credendo che fusse una di queste così fatte, mi pensai d'aver drizzata una buona botteguccia; ma poi m'è riuscita una donna maschia e terribile che m'ha fatto cader l'animo. [...]

CARLETTO: Tu ti sei arresa molto presto. Ella è pur donna che va attorno ed è spagnola; non vo' dir altro.

VIOLANTE: [...] Questa è una di quelle che la sua natura non si confarebbe con quelle degli uomini. (II, 3).

Se la donna (per di più forestiera) non si dimostra di facili costumi, allora, giocoforza, per un ribaltamento morale che oppone meretricio e santità, può accedere alla sfera del soprannaturale, del taumaturgico: "CARLETTO: Ha inteso [*scil.* Lucrezio], ed io per tuo detto gliel'ho confermo, che cotesta pellegrina sa tante cose ed è donna tanto mirabile. E perché la sua sposa si è scoperta da due o tre dì in qua mezzo insensata,

vorrebbe che la venisse a vedere e desidererebbe di parlare e di consigliarsi seco.” (II, 3)

Cassandro, padre di Lepida, deciso a far curare la figlia dalla pellegrina e momentaneamente impegnato a difenderla dagli attacchi del pedante messer Terenzio, ne ha un’alta opinione:

M. TERENCEIO: Non fate. Sarà qualche muliercula venefica.

CASSANDRO: Me ne sono state raccontate pruove grandissime. E specialmente il borgognone qui nostro vicino, narrandogli io stamane il nome di mia figlia, mi disse esser nell’albergo della Violante una pellegrina spagnuola ch’in quattro giorni ch’è stata in Pisa ha fatto maraviglie; ed in particolare m’ha detto come, essendo una commare della Violante stata tre giorni sopra parto di maniera che l’avevano messa spidita⁹, costei il primo giorno ch’arrivò, intendendolo, andò a lei e, vedutale, disse subito che non dubitasse che la farebbe partorire tosto e che farebbe due figli e, dettele solamente certe parole nell’orecchie, avvenne subito quello appunto ch’ella aveva prima detto.

[...]

Udite quest’altra. Una tessitrice qui vicina s’era condotta tant’oltre pel male della madre, che l’era durato otto giorni continui, che l’avevano infin segnata. Questa pellegrina con cert’olio la liberò in poco più d’un’ora.

M. TERENCEIO: Cave, cave! Questa sarà qualche lamia, [...] Io truovo scritto che in femina vagabunda non si dee aver fede alcuna. (II, 4).

Anche la balia Giglietta, quando ha occasione di parlarle, rimane colpita dalla personalità di Drusilla. Confrontandosi con Violante (che ha ancora qualche speranza di imbastire una tresca con Drusilla), la dissuade con decisione: “Credi a me che costei

⁹ L’avevano data per spacciata [*nota del curatore*].

non è di quelle, anzi o ella è tutta data allo spirito overo ella ha nella fantasia qualche amore ostinato.” (III, 7).

Finalmente si arriva all’incontro tra Drusilla e Lepida. Dopo che Cassandro ha accompagnato la pellegrina nella stanza della figlia le due rimangono sole. Il Bargagli non ci mostra la scena, in quanto è la stessa Drusilla a narrare l’accaduto con rapidi tocchi: la pellegrina rivela al padre che la ragazza è grave, ma, appena Cassandro si allontana, Drusilla confida a Ricciardo che la fanciulla finge di essere spiritata perché non vuole sposarsi con Lucrezio. C’è un particolare che fa capire il comportamento della fanciulla: “Drusilla: [...] Se voi foste stato presente quando la ritirai in camera sola e l’aveste veduta gittarmisi a’ piedi, v’avrebbe fatto piangere.” (III, 10).

L’episodio va messo a confronto con la scena del (mancato) esorcismo svoltasi alla presenza di don Marcello (narrato da Targhetta, per cui cfr. supra, n. 6). Là, il frate, assiso in trono, ieratico ma gravemente malato, impossibilitato ad esprimersi e in grado solo di muovere le mani, figura come una sorta di pupazzo, dinanzi al quale la reazione di Lepida palesa ansia, timore, sfiducia destinati a sfociare in uno svenimento (cui vi si deve aggiungere la folla di fratacchioni che tentano di toccarla, di slacciarle gli abiti...). Qui il rapporto è vis à vis, tra due donne, in solitudine, nella camera della fanciulla, in un ambiente

protetto e Drusilla, solo parlandole, ne conquista la fiducia, al punto che Lepida le si getta ai piedi come se fosse lei, Drusilla, la vera santa, l'intermediaria con il cielo. Il ribaltamento è totale: l'afasia ansiogena del frate, le grandi mani benedicensi e inquietanti che tagliano l'aria della camera del convento e l'impossibilità per il religioso di stabilire un canale di comunicazione riservato (chiaro segnale di un'incomunicabilità tra mondo maschile e femminile), viene agilmente superato dall'intelligenza femminile, intuitiva, tranquillizzante, al punto che immediatamente Lepida fa quell'atto di sottomissione che ci saremmo aspettati rivolgere al venerando frate, e confessa a lei, un'estranea, il rifiuto di contrarre matrimonio con Lucrezio. Drusilla è l'esatto opposto della Philotropa dei Moti di Fortuna, è la donna che sa guarire le donne (infatti tutti gli interventi taumaturgici della pellegrina vengono compiuti nei riguardi di donne malate), una santa laica che era, per certi aspetti, nell'immaginario di molti, l'analogo del negromante. Tuttavia, al contrario della strega Philotropa, la pellegrina non ricorre agli spiriti degli inferi né a quelli celesti; ella ha con sé degli olii, delle erbe e, soprattutto, detiene il potere della parola magica perché sa toccare le corde giuste dell'animo femminile, infondendo sicurezza e pace nelle donne accudite.

Nella commedia del Bargagli si scopre un rapporto con le

malattie dell'anima e del corpo che ha bisogno di una figura taumaturgica che non è propriamente medica (secondo categorie ancora di là da venire), la medicina di Drusilla è quella che l'uomo ha praticato per millenni, mescolando il religioso alla pratica erboristica e, soprattutto, tentando di giungere al male attraverso strade che non passano unicamente per il soma, ma anche per la psiche, modificando cioè il modo di guardare ed interrogare l'altro (in proposito si veda Lévi-Strauss, 1958: 189-230; De Martino, 1959: 13-85). Lo scacco subito dal frate esorcista, don Marcello e, di contro, i successi di Drusilla, pongono questioni importanti che toccano aspetti religiosi, problematiche legate alla sessualità, alle differenze tra istanze femminili e maschili, tra le quali perdura difficoltà di accettazione reciproca e solo una "donna-maschia" (giusta la definizione dell'albergatrice Violante, in II, 3), può arrivare ad imporsi in entrambi i contesti, maschile e femminile, in maniera risolutiva. Con la Pellegrina, incontriamo pertanto un personaggio eccezionale, ma anch'esso irripetibile, cioè non riproducibile in un contesto da commedia. Drusilla non ha nulla di comico, non è macabra come Philotropa, ma ha comunque una sua drammaticità che la sottrae al novero dei negromanti

truffatori (nonostante gli sforzi di Terenzio per potervela inserire¹⁰). Inoltre è di nobile rango, quindi non collocabile tra i personaggi comici. Le intuizioni del Bargagli erano forse in anticipo sui tempi, il personaggio si pone immediatamente alla nostra attenzione per l'originalità e per il dato etnologico che la caratterizza ed illumina, meglio di molti trattati del Cinque-Seicento, una rete di relazioni sotterranee che ha accompagnato la cultura popolare fin quasi alla metà del secolo scorso. Tuttavia, dal punto di vista drammaturgico, della resa scenica, questo personaggio impone all'incedere della pièce un passo appesantito, tutto nel movimento della protagonista, e di ciò che le ruota attorno, ha il sapore della ritualità, del cerimoniale, tutto si sposta al suo ritmo, che è il ritmo solenne dell'officiante e che non ha nulla della vivacità e della brillantezza dei negromanti truffatori o di certe briose e simpatiche ruffiane, ma, come avrò modo di sottolineare, non era questo lo scopo precipuo degli *Intronati*.

Ci troviamo pertanto dinanzi ad un personaggio di difficile collocazione e che, come si accennava poco sopra, avrebbe potuto aprire ad una linea nuova nella drammaturgia italiana

¹⁰ Dice CASSANDRO: "Costei è nobile, per quello che dicono. Ha seco buona compagnia e va per voto a Loreto." M. TERENCE: "Tanto magis fanno queste apparenze, ut luceam coram omnibus, per poter più facilmente ingannare i semplici. Arguzie spagnuole!" (II, 4).

della seconda metà del Cinquecento. Drusilla fa pensare in effetti a certe altre donne maschie del teatro shakespeariano, come ad esempio la Portia di *The Merchant of Venice*, donne che vanno alla ricerca del proprio uomo esponendosi a gravi rischi e che, uscite dalla propria casa rivelano una abilità e un talento eccezionali e superiori a quelli degli uomini. Non è forse un caso che, come ci ricorda Marvin Herrick (Herrick, 1960: 179) che *La pellegrina* piacque a John Florio che la incluse nella lista delle opere italiane nel suo dizionario *A Worlde of Wordes* (1598)¹¹. Curiosamente Portia, per aggirarsi liberamente per Venezia, si traveste da uomo, diventando anch'essa una donna-maschia, mentre Drusilla si aggira come donna a tutti gli effetti tenendo testa ai vari personaggi maschili, ma poi, in realtà, esplicando la propria arte medica solo con le donne. Nel gioco dei riferimenti colpisce la prossimità tra i nomi dei personaggi: Livia Drusa era la moglie di Marco Porcio Catone Saloniano: parrebbe abbastanza scoperto il gioco onomastico Drusa/Drusilla e Porcio/Portia dove appunto la donna (Drusa/Drusilla) si fa uomo (Porcio/Portia). Ma questo “sottotesto shakespeariano”, in verità, ci dice anche qualche altra cosa: ad esempio che la commedia del Bargagli avrebbe

¹¹ Cfr. Florio, 2013, appena di due anni precedenti è la rappresentazione del *Merchant of Venice*.

potuto aprire un filone nuovo nella produzione italiana drammaturgica, la quale non seppe sfruttare tale interessante suggestione. Ovvero non seppe accorgersi delle potenzialità insite in un personaggio femminile capace di contrapporsi in modo autorevole e con le armi dell'arte e della logica al mondo maschile, uscendo dallo stereotipo della donna scaltra e ingannatrice o ammaliatrice, che ricorre al fascino muliebre per irretire l'uomo. Drusilla esce da tale schema, e sono ripetute le allusioni dei servi e dell'ostessa, che cercano invano di ricondurla allo stereotipo femminile. Drusilla è oltre lo schema, è personaggio modernissimo, in anticipo sui tempi per certi versi, e in ritardo per altri aspetti. In anticipo perché la società italiana travolta dall'ondata controriformistica non poteva accettare una figura femminile emancipata e contrapposta alle gerarchie religiose; in ritardo se andiamo ad osservare la strada che aveva intrapreso il teatro italiano del secondo Cinquecento: la commedie letterarie stavano diventando sempre meno oggetto di interesse e di rappresentazione, a favore di un nuovo genere che si faceva strada anche negli strati alti della società: i comici dell'arte, che, con la recitazione all'improvviso, soppianteranno i testi teatrali, letterari e talvolta verbosi, dei drammaturghi italiani proponendo un nuovo modo di spettacolo e di recitazione che si diffonderà in tutta Europa. Si assiste insomma

alla scomparsa di un canone che era iniziato con Ariosto e che si concluderà con il Candelaio di Giordano Bruno e la produzione drammaturgica di Giovan Battista Della Porta, gli ultimi capolavori di un teatro che si era ormai ripiegato su se stesso e, contemporaneamente, al sorgere di un modello che imporrà un canone nuovo, partendo dalla tecnica della recitazione all'improvviso. Un canone che tuttavia mostrava ancora segnali di evoluzione, come nel caso della Pellegrina, opera scritta da autori tutt'altro che sprovveduti e che anzi dovevano avere ben chiari gli apporti innovativi introdotti a livello di trama e di personaggi.

Ma dalla Pellegrina è possibile allargare lo sguardo alla produzione teatrale dell'accademia degli Intronati per osservare, come ha ben intuito Daniele Seragnoli (Seragnoli, 1980), una progettualità che si dipana nell'arco di alcuni decenni e che fa capo al magistero del suo esponente più autorevole, Alessandro Piccolomini, il quale, a diverso titolo e in modo vieppiù attento a non farsi imbrigliare nella diretta paternità dell'opera, dissemina dei suoi precetti drammaturgici tutta la produzione senese dei decenni compresi tra gli anni 1530-'70 (per cui si veda Riccò, 2002: 91-116).

Per il discorso che si è fin qui sviluppato, due, in particolare, sono i punti che mi interessano: l'attenzione

all'universo femminile, che viene enunciato nei prologhi delle commedie in cui non si manca mai di sottolineare che l'accademia è impegnata a divertire le donne intervenute alla rappresentazione¹². E, in seconda battuta, su un piano più specificamente drammaturgico, il ricorso quasi costante alla figura della donna in abiti maschili o come nella Pellegrina, della donna che assume un atteggiamento maschile. Proverò, prima di concludere, ad approfondire i due punti partendo dal rapporto con il pubblico femminile che per gli Intronati fu sempre centrale, fin dalle commedie degli anni Trenta con testi quali gli Ingannati, l'Alessandro e poi, nel 1560 con l'Ortensio, in cui all'ammicco erotico segue l'omaggio e la promessa di porsi al servizio delle gentildonne attraverso il teatro e la poesia (Riccò, 2002: 104), Ma si veda anche quanto annota Seragnoli (Seragnoli, 1980: 86):

Nelle costruzioni utopiche degli Intronati si distingue la particolare considerazione della figura femminile. Costante nelle commedie il rivolgersi alle donne e al loro benevolo favore. Cólta ed "erudita", partecipe delle discussioni accademiche in una privilegiata posizione di dialettico antagonismo nei confronti dell'intellettuale/accademico, la donna è per gli Intronati condizione essenziale per la realizzazione

¹² Tale dichiarazione d'intenti la ritroviamo in numerosi altri prologhi cinquecenteschi, la nella congrega senese esso si mostra con una precocità ed una persistenza da renderlo programmatico e pertanto maggiormente degno di interesse.

degli ideali di perfezione “etica” ed estetica dell’accademia¹³.

Tale attenzione al mondo femminile lo ritroveremo anche nel 1560, alla ripresa delle attività dell’accademia, che ripartirà da tematiche analoghe declinate nel dialogo a distanza tra prologo e spettatrici ma soprattutto tra il mondo dei personaggi rappresentati e il mondo delle donne presenti in sala, ed è questo il versante che più mi interessa, ovvero la presenza in scena di personaggi femminili in abito maschile come troviamo nell’*Ortensio*¹⁴ e nella *Fortuna*¹⁵.

Su questo secondo punto, che non mi pare discostarsi né contraddire il precedente, anzi, ne costituisce il pendant scenico e per così dire dimostrativo, occorre riflettere forse più distesamente. Quale può essere il senso di un’operazione del genere? In primo luogo non va trascurato il côté erotico consistente nel mostrare una donna in abiti maschili, quindi con

¹³ Lo stesso Seragnoli rinvia a due testi dei fratelli Bargagli, rispettivamente Girolamo e Scipione, in particolare G. Bargagli, *Dialogo de’ giuochi...*, 1572: 20-21 (ora Bargagli, 1982), e S. Bargagli, *I trattenimenti dove da vaghe donne...*, Venezia, 1587 (ora Bargagli, 1989).

¹⁴ *L’Ortensio*, commedia degli accademici Intronati, venne rappresentata a Siena, alla presenza del granduca di Toscana il 26 gennaio 1560; qui il personaggio di Virginia è abbigliato con abiti da uomo e si fa chiamare Ortensio.

¹⁵ *La Fortuna* è stata pubblicata con ampio commento a cura di Daniele Seragnoli (Seragnoli, 1980: 201-446), non ne conosciamo con certezza né l’autore né la datazione, ma è sicuramente attribuibile al *milieu* culturale senese del Cinque-Seicento; anche nella *Fortuna* abbiamo un personaggio femminile, Laura, che si veste da uomo.

le calze che mettevano in risalto le gambe. Secondariamente va posto l'accento sul significato simbolico della trasformazione che come si è intuito avviene secondo due modalità differenti: 1) il travestimento sic et simpliciter che prevede poi, nel momento dell'agnizione, il ritorno all'abito femminile; 2) la più raffinata soluzione adottata nella Pellegrina, in cui il personaggio è una donna con un carattere maschile. Se il travestimento dell'uomo che si maschera da donna è un topos della comicità di ogni tempo, spesso scollacciata e grottesca, l'inverso non è così smaccatamente generatore di riso, ma anzi, getta un'ombra di inquietudine su un ordine sociale difficile da immaginare differente, ovvero, un ordine che prevedeva per le donne una serie di severissime norme comportamentali e di divieti. Il travestimento in abiti maschili svelava la possibilità di emancipazione attraverso un semplice trucco legato all'abbigliamento, facendo emergere l'inconsistenza della barriera tra i sessi che veniva sancita da un semplice abito e faceva accarezzare l'idea che la libertà di azione e di movimento per le donne non fossero né lontani né impossibili da raggiungere. Rendeva attraversabile, nel doppio senso, la barriera, e mostrava la doppia possibilità per la donna di essere femminile e maschile allo stesso tempo, senza perdere dignità e rappresentanza (al contrario dell'uomo che agghindato in abiti

femminili appariva spesso in veste degradata e ridicola). Se è sufficiente 'un cambio di abito' per assurgere al mondo maschile con tutti i suoi privilegi e la posizione dominante e se le donne sono perfettamente in grado di incarnare la parte maschile, allora la donna può assumere ruoli che appartengono tradizionalmente all'uomo, rivelandosi, come nel caso di Drusilla, anche migliore degli uomini.

Esiste, da parte dell'accademia, una progettualità volta a ridefinire il ruolo della donna nella società, ponendo in evidenza la possibilità di uscire dallo spazio domestico e di conquistarsi un ruolo preminente nell'ambito sociale. Ma, come è dimostrato nella Pellegrina, non a tutte le donne è concessa tale possibilità: Lepida, che verrà accompagnata dalla serva Giglietta nel convento dei frati, circondata dalle attenzioni poco discrete dei giovani e smaniosi frati, finirà con il perdere i sensi, incapace di dominare una situazione che si è fatta per lei difficile da sostenere. Dall'altro lato, abbiamo il personaggio dell'ostessa Violante, donna avvezzata a trattare con gli uomini e non estranea a commerci sessuali; Violante è dotata di una astuzia pratica, di una conoscenza delle faccende del mondo e saprà ingannare il pur scaltro servo Targhetta, ed è un altro modo di destreggiarsi nello spazio esterno. Ma se queste sono le categorie cui il teatro ci aveva abituati, la fanciulla poco esperta e sottomessa al

mondo maschile e la donna rotta a tutte le esperienze e in grado di dominare sul mondo maschile, il personaggio di Drusilla sparpaglia i giochi ed inserisce una tipologia nuova, un “modello” per le donne ad uso futuro. Violante tenterà di portarla dalla sua parte, di cavarne un tornaconto, coinvolgendola nelle sue tresche¹⁶, ma alla fine la dirittura morale di Drusilla non solo avrà la meglio, ma la innalzerà verso una dimensione di quasi santità. E la partita, alla fine, sembrerebbe giocarsi, in modo assai pericoloso, tra la santità dell’inutile don Marcello¹⁷ e la quasi santità di Drusilla¹⁸, con netta prevalenza della donna.

Mi pare altresì significativo segnalare che la posizione prevalente di Drusilla si costruisce attraverso due modalità: la dirittura morale e la competenza medica. La finezza della scrittura drammaturgica del Bargagli sta nel addossare alla protagonista non tanto un travestimento maschile, ma una professionalità, una specializzazione, che le permette di inserirsi

¹⁶ VIOLANTE: “[...] subito che mi venne in casa, credendo che fusse una di queste così fatte, mi pensai d’aver drizzata una buona botteguccia; [...] Questa è una di quelle che la sua natura non si confarebbe mai con quella degli uomini.” (II, 3)

¹⁷ CASSANDRO, rivolto a Giglietta: “Tu ti pensi forse che tutti i frati sieno come qualcuno che hai conosciuto tu. La cosa non sta così. Questo monaco è un uomo santo.” (I, 6).

¹⁸ VIOLANTE, rivolta a Giglietta parlandole di Drusilla: “Considera un poco bene che donna che ti riesce. Mi par pur una vergogna che se ne vada ch’io non la faccia conoscere a qualche amico. Io non mi sono ancora arrischiata, ché m’è paruta mezza santa.” (III, 3).

nel circuito maschile affrontandolo senza alcun timore reverenziale.

L'opera del Bargagli e degli Intronati va completata con un'ulteriore particolare che contribuisce a concretizzare il portato innovativo del progetto teatrale dell'accademia senese. È ancora Laura Riccò, che si è occupata a fondo della vita culturale senese del Cinquecento, a mettere in evidenza una serie di dediche ad una attrice comica (cioè appartenente ai comici dell'Arte, comici professionisti), tale Vincenza Armani, che verrà omaggiata, in occasione della morte avvenuta nel 1570, in un opuscolo curato da Adriano Valerini¹⁹, il quale raccoglie versi di alcuni esponenti dell'accademia intronatica, ma anche di Leone de' Sommi (Marotti-Romei, 1991: 35). Ecco quanto annota la Riccò sul rapporto tra l'attrice Vincenza Armani e l'accademia (e segnatamente, ancora una volta, Girolamo Bargagli):

[...] ma ciò che concretamente ci resta di tale rapporto che gli studiosi hanno quasi eretto a piccolo mito, sono i due sonetti pubblicati nella parte finale dell'opuscolo del Valerini, e alcune testimonianze, a mio notizia ancora inedite, provenienti dalla miniera degli scritti di Girolamo Bargagli (il quale

¹⁹ *Oratione d'Adriano Valerini Veronese, in morte della diuina Signora Vincenza Armani, Comica Eccellentissima. Et alcune Rime dell'Istesso, e d'altri Auttori, In lode della medesima. Con alquante leggiadre è belle compositioni di detta Signora Vincenza. In Verona, Per Bastian dalle Donne, & Giouanni Fratelli.*

peraltro, avrebbe potuto venire in contatto con l'Armani non solo a Siena ma anche a Firenze, dove l'attrice recitò e dove il Materiale [*scil.* Girolamo Bargagli] fu presente in vari tempi e per vario tempo): il citato sonetto *In lode della Signora Vincenza Comica* e due Prologhi, il ricordato *Prologo per la Signora Vincentia Comica recitato da lei in habito da maschio*, e uno, cosiddetto *Della bugia*, al primo contiguo. Nel secondo caso non è indicato a beneficio di chi siano state scritte le pagine, che sono però del tutto compatibili con le precedenti. Siamo di fronte ad un precoce esempio di quelle composizioni d'omaggio che gli scrittori offriranno alla illimitata capienza dei 'generici' degli attori (una consuetudine che durerà almeno fino a tutto il Settecento, secondo le testimonianze di Perrucci, Goldoni, Gozzi), e che nel caso specifico tramanda il ricordo di una reale *performance* dell'interprete, in quanto il titolo che precisa "recitato da lei in habito di maschio" conserva l'immagine di una vera e propria esecuzione, pertinente ad un'articolata casistica illustrata anche dal primo dei sonetti intronatici riportati dal Valerini: "se si mostra tall'ora in viril manto". (Riccò, 2002: 146-48)²⁰.

Il fascino della donna vestita da uomo ritorna come una costante sia nella progettualità sia, direi quasi nell'immaginario degli Intronati, e massime del Bargagli. Ma il progetto, che avrebbe potuto dare frutti interessanti se fatto interagire anche su piani drammaturgici differenti, non avrà fortuna sul suolo italico e credo che in ciò sia grossa responsabilità proprio dei comici come la succitata signora Vincenza Armani. La commedia dell'Arte, con la sua marcia trionfante, si sostituirà rapidamente nei gusti del pubblico alla commedia letteraria (di cui dli Intronati erano solo un esempio ancorché raffinatissimo). Il

²⁰ Sonetti e prologhi sono riportati dalla Riccò in appendice al suo *La "miniera" accademica*, per cui cfr. Riccò, 2002: 186-195. Il sonetto del Bargagli verrà riportato in appendice del presente contributo. Nella versione del Bargagli è "talhora".

professionismo punterà sulla spettacolarizzazione del testo, sulla abilità dell'attore, a discapito dello sperimentalismo e dell'elaborazione progettuale che poteva invece offrire lo spazio (anche cronologico) dell'accademia²¹. La comica Vincenza Armani non avrà forse utilizzato il “viril manto” per un'intenzione di critica e promozione sociale, ma più concretamente per dare sfoggio delle sue qualità attoriali e, non ultimo, attirare l'attenzione sulla propria avvenenza (Taviani, 1986: 68)²²: è un paradigma completamente differente che si piegherà ad esigenze di mercato, e il mercato vuole sì il mutamento, ma non la rivoluzione. Il progetto degli Intronati era invece rivoluzionario, avrebbe potuto diventare o affiancarsi ad un nuovo canone drammaturgico, ma non ne ebbe la forza né il sostegno esterno. L'idea fu costretta a migrare verso altri lidi, verso un paese che agli albori del proprio teatro, mescolava dilettantismo e professionismo, drammaturgia letteraria e

²¹ Si pensi, ad esempio, al fatto che, alla prima rappresentazione della *Pellegrina*, affidata a dei giovani non professionisti dell'accademia degli Intronati, fece seguito il 6 maggio la rappresentazione della *Zingara*, ad opera della compagnia dei Gelosi i quali, sette giorni dopo rappresentarono *La pazzia*: si rifletta, a mo' d'esempio, sull'impatto che dovette avere la scena della pazzia di Lepida nella *Pellegrina* (tiepida e mite), a confronto con la medesima scena di pazzia recitata da una professionista come Isabella Andreini, *primadonna* della compagnia dei Gelosi.

²² Ferdinando Taviani riprende i versi del Bargagli all'interno di una discussione sul “valore erotico del travestimento maschile della donna, in uso, fra l'altro, nel mondo delle prostitute”.

scrittura volta al mercato. Ritorniamo al teatro di Shakespeare, a chiudere parzialmente un cerchio, seguendo le tracce tenui di un'idea. Come si accennava poco sopra, attraverso la mediazione di John Florio William Shakespeare venne a conoscenza della struttura della Pellegrina e modellò Portia sul personaggio di Drusilla, ed è interessante confrontare l'atto conclusivo della Pellegrina con il quinto atto del Merchant of Venice, in particolare, il modo in cui, attraverso una logica ferrea, Drusilla e Portia mettono alle strette i loro innamorati, rispettivamente Lucrezio e Bassanio (Canova, 2002: 63-79 e Canova, 2004: 333-58). Ma, come sempre in Shakespeare, non si intravede una progettualità volta alla costruzione di un canone, quanto piuttosto un tentativo di sfruttare, in modo ancorché geniale, un'idea; l'innovativa proposta di Bargagli e dei suoi sodali accademici si spegne nella penna del genio di Stratford, che comprese il portato originale del testo, ma non ne volle raccogliere le potenzialità di critica sociale, obbligando quella suggestione potente e foriera di grandi sviluppi all'interno di una lotta economico-giuridica tra amanti.

Appendice

Sonetto di Girolamo Bargagli²³

In lode della Sig.a Vincenza Comica

Costei, che Citerea simiglia tanto,
e nel saver siede a Minerva allato,
et quando ride delle gratie dato
l'è il pregio, et vince dele Muse il canto,

se si mostra talhora in viril manto,
cinta la spada sembra Marte armato,
se s'adira talhor par Giove irato,
et parlando a Mercurio toglie il vanto;

che meraviglia hor è s'ella ha 'l valore
dele Dive celesti, et deli Dei,
s'altri vinto riman, s'altri l'adora?

Che meraviglia hor è se con stupore

²³ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale: Landau-Finley 192, Rime del Materiale Intronato. Carta 69r. Corsivo mio. Ora pubblicato modernamente in Riccò, 2002: 188.

corre ciascuno a contemplar costei,
se scuopre in scena un paradiso ogn'ora?

Riferimenti bibliografici

Bargagli, Girolamo (1971). *La pellegrina*, edizione critica con introduzione e note di Florindo Cerreta. Firenze: Olschki.

Bargagli, Girolamo (1982). *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*. Introduzione di Riccardo Brusaglia, testo e note a cura di Patrizia D'Incalci Ermini. I, 14. Siena: Accademia senese degli Intronati.

Bargagli, Scipione (1989). *I trattenimenti dove da vaghe donne e da giovani uomini rappresentati sono onesti e dilettevoli giuochi, narrate novelle e cantate alcune amorse canzonette*. A cura di Laura Riccò. Roma: Salerno Editore.

Belladonna, Rita (1992). Gli Intronati, le donne, Aonio Paleario e Agostino Museo in un dialogo di Marcantonio Piccolomini, il Sodo Intronato (1538), *Bullettino senese di storia patria*, IC, 48-90.

Borsellino, Nino (1962). Introduzione a Nino Borsellino (ed.), *Commedie del Cinquecento*. Vol. I. Milano: Feltrinelli.

Canova, Mauro (2002). Una città senza donne nel "Merchant of Venice" di Shakespeare, *Il Castello di Elsinore*, XV, 45.

Canova, Mauro (2004). Echi tassiani e fine del romance nel

- “Merchant of Venice” di Shakespeare. In Mauro Canova-Jose V. Molle (ed.), *Saggi sul teatro europeo fra Medioevo e Rinascimento*. Alessandria: Dell’Orso.
- Cantimori, Delio (1939). *Eretici italiani del Cinquecento*. Firenze: Sansoni.
- Casanova, Eugenio (1906). Lettere di Alessandro Piccolomini, *Bullettino senese di storia patria*, XII, 218-19.
- Cerreta, Florindo (1960). *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo senese del Cinquecento*. Firenze: Olschki.
- Cerreta, Florindo (1974-1975). Un nuovo autografo della “Pellegrina” di G. Bargagli: il manoscritto Patetta 357, *La Bibliofilia*, LXXVI-LXXVII, 223-39.
- De Martino, Ernesto (1959). *Sud e magia*. Milano: Feltrinelli.
- Ferraro, Bruno (1987). Una ricerca in corso: la data di composizione della “Pellegrina” di Girolamo Bargagli, *Spunti e ricerche*, 3, 35-58.
- Ferraro, Bruno (1988). Introduction a G. Bargagli, in Bruno Ferraro (ed.), *The Female Pilgrim (La Pellegrina)* (11-16). Translated, with an Introduction and Notes, by B. F., Carleton Renaissance Plays in Translation. Ottawa: Dovehouse Editions Canada.
- Florio, John (2013). *A Worlde of Wordes*. Hermann Haller (ed.). Toronto: Toronto University Press.

- Gareffi, Andrea (1992). Le paure di Girolamo Bargagli. In Andrea Gareffi (ed.), *La scrittura e la festa. Teatro, festa e letteratura nelle Firenze del Rinascimento* (337-85). Bologna: il Mulino.
- Herrick, Marvin T. (1960). *Italian Comedy in the Renaissance*. Urbana: University of Illinois Press.
- Lévi-Strauss, Claude (1958). *Antropologia strutturale*. Milano: Mondadori.
- Marchetti, Valerio (1969). Notizie sulla giovinezza di Fausto Sozzini da un copialettere di Girolamo Bargagli, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXI, 69-91.
- Marchetti, Valerio (1975). *Gruppi ereticali senesi del Cinquecento*. Firenze: La Nuova Italia.
- Marchetti, Valerio (1981). Il gioco e l'eresia. Ipotesi sulla formazione culturale di Fausto Sozzini. In Valerio Marchetti-Giampaolo Zucchini (ed.), *Le regole del gioco e l'eresia* (9-51). Bologna: Centro stampa "Lo Scarabeo".
- Marotti, Ferruccio-Romei, Giovanna (1991). *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*. Roma: Bulzoni.
- Riccò, Laura (1993). *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*. Roma: Bulzoni.
- Riccò, Laura (2002). *La "miniera" accademica*. *Pedagogia*,

editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento. Roma: Bulzoni.

Seragnoli, Daniele (1980). *Il teatro a Siena nel Cinquecento. 'Progetto' e 'modello' drammaturgico nell'Accademia degli Intronati.* Roma: Bulzoni.

Taviani, Ferdinando. (1986). Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte. *Teatro e storia*, (I).

Testaverde, Anna Maria (1994). La scrittura scenica infinita: "La pellegrina" di Girolamo Bargagli, *Drammaturgia*, I, 23-38.

Per una tradizione difesa e allargata. La Pisana delle *Confessioni d'un italiano* di Ippolito Nievo: la conturbante eroina del Risorgimento italiano

Maurizio Capone
Università di Macerata

Riassunto

Il saggio delinea la moderna originalità della protagonista femminile del romanzo *Le Confessioni d'un italiano* (1867) di Ippolito Nievo, la Pisana, che, donna trasgressiva e coraggiosa combattente politica, sarebbe l'unica eroina della letteratura italiana dell'Ottocento paragonabile ai grandi personaggi femminili del coevo romanzo europeo. Si chiariscono poi le ragioni in base alle quali Pisana non è potuta assurgere al ruolo di eroina politica nazionale. Infine, con un discorso di teoria letteraria, si enunciano i criteri ermeneutici che potrebbero stabilire inclusione o l'esclusione di un romanzo dal canone e si espongono gli argomenti secondo cui la tradizione letteraria deve essere difesa, rinegoziata e allargata.

Parole chiave: eroina moderna e politica, personaggio e identità nazionale, canone e tradizione letterari

Abstract

This essay outlines the still-relevant originality of Pisana, the female protagonist of Ippolito Nievo's novel *Le Confessioni d'un italiano* (1867). A rule-breaking woman and a brave political fighter, Pisana is probably the only heroine from the nineteenth-century Italian Literature who can be compared to other great female characters from European novelistic tradition of the same period. However, I explain the reasons why Pisana couldn't become a national and political Italian heroine. Then, resorting to literary theory, I set out some hermeneutical criteria by which we might establish the inclusion or the exclusion of a novel from the Italian and European literary canon. Finally, I put forward the arguments according to which the literary tradition has to be defended, renegotiated and expanded.

Keywords: modern, political heroine, character and national identity, literary canon and tradition

Ci sono due tipi di leggi morali, due tipi di coscienze,
una in un uomo e un'altra completamente differente
in una donna. L'una non può comprendere l'altra; ma
nelle questioni pratiche della vita, la donna è giudicata
dalle leggi degli uomini, come se non fosse una donna,
ma un uomo.

Henrik Ibsen

Per me le donne son 'omini anche loro
Roberto Benigni, *Berlinguer ti voglio bene*

1. Il canone, tutto maschile, del romanzo italiano dell'Ottocento...

Per quanto riguarda il romanzo italiano del XIX secolo, il canone letterario novecentesco (soprattutto quello scolastico) ci trasmette solo quattro-cinque nomi: su tutti Manzoni e Verga, ai quali potremmo aggiungere lo *Jacopo Ortis* (1802)¹ di Foscolo, ristrettamente al genere del romanzo epistolare, il giovane D'Annunzio, soprattutto per il folgorante esordio de *Il piacere* (1889), e forse lo Svevo minore, non tanto quello dell'esordio di

¹ In presenza di più edizioni di un'opera, la data indicata tra parentesi tonde è sempre riferita alla prima pubblicazione.

Una vita (1892), quanto di *Senilità* (1898)². Per converso, *Pinocchio* (1883) di Collodi, *Cuore* (1886) di De Amicis e i romanzi di Fogazzaro non vengono più letti a scuola da tempo e si collocano ormai ai margini della critica letteraria. Non è certo casuale che si tratti di autori tutti maschili, che confermano – *ça va sans dire* – l’inveterata arbitrarietà di genere del canone costruito.

Probabilmente, in Italia, e nei Paesi mediterranei in generale, il dominio maschile del canone ottocentesco, che rifletteva una condizione della donna ancor più subordinata, è ulteriormente più marcato rispetto al mondo anglosassone e transalpino. Perlomeno, nelle letterature inglesi e francesi, le culture egemoni nel XIX secolo, annoveriamo dapprima Jane Austen, uno dei vertici del romanzo moderno, e Mary Shelley, poi in epoca vittoriana grandi scrittrici quali le sorelle Charlotte

² È bene ricordare che il valore di Verga, dopo il fiasco dei *Malavoglia* alla loro uscita del 1881, comincia a essere riconosciuto seriamente solo dagli Anni Dieci del Novecento da parte dei grandi modernisti italiani, soprattutto dal conterraneo Luigi Pirandello e da Federigo Tozzi, cui aggiungo il critico forse più acuto dell’epoca, Giuseppe Antonio Borgese, anche lui siciliano, che in *Tempo di edificare* (siamo nel 1923) individua proprio in Verga il modello da cui far rifiorire il genere del romanzo. Allo stesso modo, il successo di Svevo è posteriore alla pubblicazione de *La coscienza di Zeno* (1923), quando nel 1925, grazie all’amico James Joyce e a Eugenio Montale, scoppia “il caso Svevo”.

e Emily Brontë,³ autrici rispettivamente di *Jane Eyre*, e di *Cime tempestose*, romanzi usciti entrambi nel 1847, la francese George Sand e l'ancora più grande George Eliot, celebre soprattutto per *Middlemarch* (pubblicato nel 1874), un capolavoro della narrativa di secondo Ottocento e opera precorritrice del romanzo modernista degli inizi del Novecento. Nondimeno, è sintomatico che, ad eccezione della Austen – che si firmava “A Lady”, formula con cui poteva allo stesso tempo mantenere l'anonimato ma dichiarare con orgoglio la sua identità femminile – tutte le altre grandi scrittrici usavano un pseudonimo per rifuggire da giudizi, indifferenza o denigrazioni sessisti, tanto che nessuno ancora oggi conosce i veri nomi anagrafici di George Eliot, che si chiamava Mary Anne Evans, e di George Sand (Amantine Aurore Dupin).

1. 1. ... e *Le Confessioni d'un italiano* di Nievo

Tornando alla narrativa italiana, le punte dell'iceberg sicuramente emergenti ancora oggi nel mare del canone sono Foscolo, Manzoni, Verga, D'Annunzio e Svevo. Poiché i

³ Invece, è forse meno riconosciuta è l'opera della sorella minore, Anne Brontë, autrice de *La Signora di Wildfell Hall* nel 1848.

protagonisti principali dei romanzi degli autori citati sono tutti maschili (sebbene, senza dubbio, un discorso a parte lo meriterebbero molti personaggi femminili di queste opere), l'unica eroina concordemente canonizzata del romanzo italiano dell'Ottocento rimane la Lucia dei *Promessi Sposi*, alla cui conoscenza ha ovviamente contribuito anche l'assidua (e talvolta pedante) lettura e analisi scolastica del romanzo manzoniano. Invece, ritengo, insieme a non molti critici, che al canone appena citato andrebbero senza dubbio aggiunte *Le Confessioni d'un italiano* di Ippolito Nievo, romanzo-fiume scritto tra il dicembre 1857 e l'agosto 1858, ma la cui prima pubblicazione risale, postuma, al 1867.⁴ Afferma opportunamente Maria Antonietta Cortini che "*Le Confessioni d'un italiano* costituiscono non solo il più grande romanzo dell'Ottocento dopo Manzoni e prima di Verga, ma anche il più originale dei romanzi del vecchio tipo" (Cortini, 1983: 26), intendendo con questa espressione i romanzi della tradizione realista ottocentesca. Infatti, *Le Confessioni* costituiscono un

⁴ Nievo muore in un naufragio al largo dell'isola di Capri (Napoli) nella notte tra il 4 e il 5 marzo 1861. La prima edizione del romanzo, a cura di Erminia Fuà Fusinato presso Le Monnier, viene pubblicata – come spiegherò in seguito – col titolo *Le Confessioni di un ottuagenario*.

‘campo di tensione’⁵ che contiene dialetticamente gli elementi centripeti e conservativi del romanzo di primo Ottocento (nello specifico italiano, del modello dominante dei *Promessi Sposi*) e le forze centrifughe e innovative che rompono col paradigma primo-ottocentesco e che muovono verso il romanzo di secondo Ottocento. Infatti, Nievo riesce a essere avanguardia del suo tempo, utilizza le fonti del romanzo storico manzoniano, di quello epistolare foscoliano, le fonti storiche e gli schemi del romanzo primo-ottocentesco, ma poi procede oltre, senza limitarsi a rielaborarle. In questo modo, lo scrittore padovano riesce a compiere ciò che sostiene il critico russo Viktor Sklovskij riguardo a quella che dovrebbe essere l’attività dello scrittore: "Il lavoro dello scrittore non consiste nel seguire pedissequamente le fonti e nel creare l’opera vera e propria attraverso la loro rielaborazione stilistica. Il lavoro dello scrittore è un lavoro di ricerca. Egli non è prigioniero del suo tempo, ma avanguardia del suo tempo" (Sklovskij, 1978).

⁵ Per il concetto di ‘campo di tensione’ mi rifaccio alla coniazione e all’uso che ne fa Maria Corti (Corti, 2003: 61-82)

2. Pisana, l'eroina italiana ed europea alla periferia del canone

Italo Calvino sosteneva che *Le Confessioni d'un italiano* fossero "l'unico romanzo italiano dell'Ottocento dotato di un fascino romanzesco paragonabile a quello che si ritrova con tanta abbondanza nelle letterature straniere" (Calvino, 1985). Diversamente che nei romanzi degli altri scrittori italiani precitati, un fatto di fondamentale importanza è che nelle *Confessioni* agisce un'eroina femminile, la Pisana, tanto determinante da potersi definire co-protagonista di Carlino, il narratore autodiegetico che "oramai più che ottuagenario" (Nievo, 1999: Cap. I, 4) scrive le memorie della sua vita, la cui esistenza è stata interamente intrecciata sin dall'infanzia con la parabola della sua amata Pisana. Nel romanzo italiano del XIX secolo non esiste un'opera che celebri una forma di vita spontanea quanto quella di Pisana e che sia paragonabile per complessità psicologica e connotati eterodossi. Ben più anticonvenzionale, imprevedibile, erotica e moderna rispetto alla virtuosa, timorata di Dio e castigata Lucia Mondella dei *Promessi Sposi*, la Pisana di Nievo è l'unica eroina della letteratura italiana del XIX secolo che possiede i crismi per

essere paragonata ai grandi personaggi femminili del romanzo europeo, tanto che alcuni critici l'hanno affiancata addirittura alla Nataša Rostova di *Guerra e pace* (1865-'69) di Lev Tolstoj, romanzo quasi coevo alle *Confessioni d'italiano*.⁶ Il primo ad ipotizzare questo paragone fu Dino Mantovani all'imbrunire del XIX secolo (Mantovani, 1899: 281-82). Ottant'anni dopo, Vittore Branca, oltre a riproporre il medesimo confronto, afferma che la Pisana "è veramente una sorella – certamente minore – di Nataša" (Branca, 1980: 234) e che essa è "la più appassionata e fascinosa figura di donna della nostra letteratura romantica" (Branca, 1980: 235).

2. 1. La costruzione genetica, realistica e moderna di Pisana e Carlino

Per Nievo l'infanzia è una delle poche esperienze autentiche della vita, una fase di *Eigentlich* – secondo la terminologia del filosofo tedesco Martin Heidegger usata in *Essere e tempo* – dell'esistenza che esula dalle forme improprie

⁶ Per un raffronto approfondito tra i due romanzi mi sia consentito di rimandare a Capone, 2017.

della vita sociale. Nello scrittore patavino l'età puerile riveste tanta importanza che egli legge nell'indole dei caratteri dei fanciulli la prefigurazione dei loro destini. L'assoluta importanza di questo stadio primigenio della vita attribuita da Nievo ha una chiara derivazione in Jean-Jacques Rousseau. Così, nei primi sette capitoli delle *Confessioni* – quelli che molta critica ha definito 'la parte idillica' del romanzo – l'autore narra l'infanzia di Carlino e Pisana. Questa bambina "girevole, [...] arrogante, [...] lusinghiera ed imperiosa" (Nievo, 1999: II, 101), di "indole impetuosa, varia e irrequieta" (Nievo, 1999: II, 106), peculiarità che si confermeranno anche quando diventerà ragazza e donna, è la creatura più spensierata e autentica del romanzo. Nievo rappresenta i personaggi principali geneticamente: questi non sono dati al lettore già formati, ma vengono descritti e fatti agire durante la loro crescita e le loro traiettorie procedono di pari passo con lo sviluppo del romanzo. Così, Pisana e Carlino sono narrati lungo tutto l'arco temporale delle loro vite. In particolare, Pisana è la figura d'eccezione del romanzo anche sul piano descrittivo, l'unica – ha ben evidenziato Pier Vincenzo Mengaldo – che viene "ri-descritta quasi a ogni tappa della sua evoluzione" (Mengaldo, 1984: 501), mentre Nievo predilige per gli altri personaggi "la *descriptio* una

volta per tutte, il 'ritratto in piedi', rispetto al quale azioni e comportamenti hanno un valore deduttivo" (Mengaldo, 1984: 501). Pisana bambina viene descritta come pestifera, una sorta di maschiaccio.

Nievo crea dei personaggi (mi riferisco ai due protagonisti Carlino e Pisana) che sfuggono alla tipizzazione. Lo scrittore patavino rinnova la rappresentazione della vita interna e rende i suoi personaggi, soprattutto Pisana, imprevedibili. I protagonisti delle *Confessioni* vivono in maniera intensamente e naturalmente umana le loro passioni, senza risultare solamente dei 'tipi' – secondo la categoria del critico ungherese Gyorgy Lukács⁷ – con caratteristiche fisse e stereotipate, ma possedendo spessore psicologico e alternando momenti dominati da sentimenti ardenti, di furore romantico e idealista, di autentica

⁷ Sulla categoria lukacsiana del *tipico*, Lukács, 1970: 15: "La categoria centrale, il criterio fondamentale della concezione letteraria realistica è il tipo, ossia quella particolare sintesi che, tanto nel campo dei caratteri, che in quella delle situazioni, unisce organicamente il generico e l'individuale. Il tipo diventa tipo non per il suo carattere medio, e nemmeno soltanto per il suo carattere individuale, per quanto anche approfondito, bensì per il fatto che in esso confluiscono e si fondono tutti i momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali, di un periodo storico; per il fatto che esso presenta questi momenti nel loro massimo sviluppo, nella piena realizzazione delle loro possibilità immanenti, in un'estrema raffigurazione, che concreta sia i vertici che i limiti della completezza dell'uomo e dell'epoca".

“poesia vitale”, ad altri più prosaici e bassi. Carlo e Pisana sono personaggi da romanzo di secondo Ottocento perché sono realistici, non monolitici e monotoni, ma umanamente pieni di ambiguità, che compiono azioni anche contraddittorie fra loro, confuse e molteplici. Carlino non è solo un uomo d’azione, come solitamente avviene per i personaggi del romanzo classico settecentesco e primo-ottocentesco, ma è un eroe medio che si interroga sul senso della vita.

2. 2. Pisana, donna trasgressiva e sbalordente

È soprattutto creando Pisana che Nievo sbaraglia la tradizione romanzesca del primo Ottocento, rendendo questa eroina bizzarra, estrosa e capricciosa, capace veramente di fare tutto e il contrario di tutto, nel bene e nel male. Con Pisana, Nievo rompe i tabù sociali: mentre Emma Bovary (1856) di Flaubert e Anna Karenina (1877) di Tolstoj (ed anche *La regenta* dello spagnolo Clarín, 1884-1885) sono socialmente condannate per il loro adulterio, la protagonista femminile delle *Confessioni*, pur tradendo Carlo (che la tradisce a sua volta), può continuare a vivere la sua vita. Anzi, in realtà, secondo le norme delle convenzioni sociali, il rapporto di Pisana con Carlo risulta

sempre adultero, in quanto lei sarebbe legalmente sposata col vecchio Navagero, ma vive addirittura dei periodi *more uxorio* con Carlo. La società veneziana mormora, ma Pisana riesce comunque a condurre la propria vita. I due si amano, ma rompono con nettezza e continuamente le regole sociali: i due non si congiungono mai in matrimonio, anzi sposano due persone diverse, pur continuando ad amarsi sempre. Non solo: sarà proprio Pisana, per un suo capriccio, a convincere Carlino a sposare Aquilina (Nievo 1999: XVIII, 1215-20). Rispetto ai protagonisti maschili, mossi anche da altre ambizioni, il centro assoluto di Pisana e di Nataša – volendo proseguire il paragone proposto con la celebre eroina di Tolstoj – è il loro amore rispettivamente per Carlino e per Pierre (e in precedenza per Andréj). Al contrario di questi ultimi, le due eroine condividono il fatto di essere personaggi che semplicemente ricercano la felicità senza porsi gli interrogativi esistenziali sul senso della vita. Questa rappresentazione dell'amore svincolata dalla legittimazione sociale è indice di profonda modernità.

2. 3. Pisana, eroina politica nazionale

Nievo rompe le convenzioni sociali anche attribuendo, con forte modernità, un ruolo attivo alle donne nella società. Infatti, oltre a stupire per la sua trasgressiva componente caratteriale ed erotica, Pisana, attrice volitiva del Risorgimento, è inoltre l'unica figura muliebre di rilievo della letteratura italiana la cui azione è strettamente legata al processo di unificazione nazionale. Poiché *Le Confessioni* sono tutte percorse dalla spinta protrettica verso l'Unità nazionale, Pisana, per la sua traboccante personalità, si configura quindi per Nievo anche come eroina nazionale.

La protagonista nieviana non filosofeggia sulla vita, ma agisce secondo l'istinto e non per offrire agli altri un buon esempio come invece si sforzano di fare Carlino e Lucilio, due personaggi accomunati dal fatto di essere due *eroi che pensano*⁸. Nel densissimo dialogo esistenziale a tre del Capitolo XX (Nievo, 1999: 1287-91), fra Carlo, Lucilio e Pisana, quest'ultima afferma di aver vissuto spontaneamente e di aver dato istintivamente il buon esempio, senza averci meditato

⁸ Riprendo qui la definizione coniata da Alfonso Berardinelli (Berardinelli, 1997: 173-202).

sopra. Pur senza domandarsi quale possa essere il senso dell'esistenza, la protagonista nieviana, "riboccante d'amor di patria e di smania di libertà" (Nievo, 1999: XIV, 869), attribuisce importanza, oltre che alla propria felicità personale, all'interesse collettivo della patria. Nell'eroina di Nievo, come del resto anche in altri personaggi delle *Confessioni*, la passione amorosa è inesorabilmente e – per dirla meglio ancora – ortisianamente (coniando un avverbio dal romanzo del Foscolo amato da Nievo) congiunta con la passione politico-civile. Pisana ha il coraggio di andare incontro al pericolo e al sacrificio di sé per la patria. Per la donna nieviana, al netto del suo temperamento instabile, conta anzitutto immolarsi per il fine ideale dell'unità nazionale e solo in via subordinata per ciò che ricade sotto la sfera dei sensi, come dimostrano lo schiaffo rifilato all'ufficiale francese Ascanio Minato, che voleva diventare suo amante, il suo eroismo durante la rivoluzione napoletana del 1821 e le sue accorate e fervide dichiarazioni in favore della patria confidate a Carlino prima di morire. Pisana, da "vera italiana" (Nievo, 1999: XIV, 873), antepone la felicità

pubblica a quella privata, le ragioni della patria a quelle dell'amore.⁹

3. Stroncature e modernità di Pisana e delle *Confessioni d'un italiano*

Perché allora Pisana non è diventata un'eroina nazionale universalmente riconosciuta? In primo luogo, per fattori politico-ideologici. Infatti, *Le Confessioni d'un italiano* vengono stroncate dai critici nell'epoca dei riflussi negativi post-risorgimentali e del ristagno politico-sociale post-unitario. La novità di Nievo, subito dopo la sua prima pubblicazione del 1867, viene ostracizzata in Italia per il dominio schiacciante della lezione manzoniana e per il quadro politico profondamente mutato dei primi decenni postunitari. Così, il romanzo cade nel dimenticatoio e, a causa della stroncatura subita in Italia, *Le Confessioni* non conosceranno mai un'adeguata diffusione in Europa. L'incipit della fortuna di Nievo e, nello specifico, del

⁹ Volendo continuare il parallelo con la Nataša di *Guerra e pace*, occorre rilevare che questa dicotomia tra desideri pubblici e privati è sì totalmente assente nell'eroina tolstoiana, ma per ragioni storiche: la Russia nell'Ottocento è ancora un Paese zarista, rurale e neofeudale, in cui i poteri politici e gli ordinamenti sociali non sono ancora messi in discussione.

personaggio di Pisana, trova una significativa testimonianza non in un letterato, bensì in uno scultore. Si tratta del trevigiano Arturo Martini, autore di una *Tomba di Ippolito Nievo* e di numerose opere sul tema della Pisana, personaggio da cui rimane stregato, tanto da scrivere in una lettera a Massimo Bontempelli del 1932: "l'adoro e forse non ho amato che questa donna nella mia vita [...] a me pare la donna più interessante di tutti i tempi" (da Nozzoli, 1995, 35).¹⁰ Tuttavia, bisogna attendere gli Anni Settanta del secolo scorso affinché *Le Confessioni d'un italiano* venga riscoperto adeguatamente¹¹. Sebbene, dalla seconda metà del Novecento il romanzo nieviano e soprattutto Pisana riceveranno grandi elogi, nel 1984 Pier Vincenzo Mengaldo affermava che eravamo "ancora ben lontani dal tempo in cui sarebbe stato possibile tentare interpretazioni complessive delle *Confessioni* all'altezza del loro oggetto" (Mengaldo, 1984: 465). Invece, negli ultimi tre decenni è terminata quella che Marcella Gorra aveva battezzato come "la lunga notte della critica nieviana" (Gorra, 1970: 57-101), durata più di un secolo: una fioritura di studi critici hanno cominciato

¹⁰ Per una rassegna della fortuna di Nievo e della Pisana nel Novecento, cfr. Nozzoli, 1995.

¹¹ Per una ricognizione storica del dibattito critico su Nievo: Gorra, 1970: 57-101 e Colummi Camerino, 1991: 123-29.

finalmente a rendere giustizia a uno dei più notevoli romanzi italiani del XIX secolo.

Uno dei motivi rilevanti del protratto rifiuto del romanzo nieviano risiedeva proprio nella natura ribelle di Pisana, che destava scandalo presso critici paludati e lettori perbenisti. La società e la cultura italiane non erano pronte ad accogliere una figura femminile trasgressiva come quella di Pisana. Infatti, oltre all'ostracismo derivante dalle idee politiche che esprime l'opera, *Le Confessioni* di Nievo vengono messe al bando anche per le critiche puritane della conservatrice intelligenza italiana. Una sua rappresentante, la veneta Luigia Codemo, manifesta il suo dissenso verso Pisana come eroina-modello ideale: "Della Pisana come ideale è meglio tacere. [...] L'affetto per una tal femmina [...] è cosa da non mostrarsi [...] al pubblico: perché indica inferiorità decisa nello spirito che n'è soggiogato, perché esercita un malo ascendente sui lettori" (Codemo Gerstenbrand, 1872: 142-45 cit. da Gorra, 1970: 71). Il giudizio di un democratico dell'epoca come Ferdinando Pagavini, che aderiva alle esigenze di rinnovamento sociale del romanzo, ma che definisce il carattere di Pisana "un labirinto in cui giri e rigiri senza poter trovare l'uscita" (cit. da Gorra, 1970: 71), costituisce la riprova dello smarrimento anche nei lettori favorevoli agli

ideali politici delle *Confessioni* di fronte a "questa apparizione assolutamente inedita nella nostra narrativa" (Gorra, 1970: 71).

Nondimeno, le severe stroncature della figura di Pisana ne confermano l'originale modernità. Spesso la modernità in generale, e quindi anche la modernità letteraria, crea un effetto di *choc*, introducendo un fattore disforico, dissonante e inaspettato nell'ordine della società che la riceve e specialmente nella classe dominante, che non ritrova nell'opera letteraria l'ideogramma dei modelli e dei valori politico-sociali che corrispondono alle sue aspettative. Infatti, un testo letterario, per essere colto nella sua interessa e per comprenderne tutte le sue implicazioni, non va considerato solo un documento scritto, metodo che in numerosi casi potrebbe generare solo sterili filologismi, ma deve essere osservato come un 'monumento letterario'. A questo proposito si è espresso con chiarezza Romano Luperini: "i testi che i critici letterari studiano [...] non possono essere considerati unicamente alla stregua di *documenti*, come finisce col fare chi cerca in essi solo la testimonianza di un contenuto: sono anche *monumenti* nei quali si deposita un particolare valore, che, anzi, va riconsiderato e, per così dire, ri-negoziato ogni volta" (Luperini, 2007: 7-8). Il concetto della rinegoziazione perpetua di un testo letterario

costituisce la chiave di volta per tener presente la storicità e l'arbitrarietà del canone letterario, rendendo quest'ultimo uno spazio mobile e non un terreno fissato una volta per tutte. Un monumento letterario moderno, nel quale si deposita un *modus novus* di mimesi letteraria della realtà rispetto al modello dominante, può generare una sensazione di rigetto. Le reazioni di molti lettori relative al carattere di Pisana, "che oggi nessuno rifiuta di considerare una figura splendidamente precorritrice", furono "di sconcerto, di ripudio o addirittura di scandalo" (Gorra, 1970: 71). Ma proprio lo scandalo suscitato dall'*opera magna* di Nievo e dalla sua Pisana "costituisce una prova eloquente della sua modernità, cioè del suo corrispondere a una mentalità che prefigura un tipo di società e un costume che il suo tempo, paventandoli, condannava" (Gorra, 1970: 71).

4. L'eroina nazionale del Risorgimento italiano non riconosciuta

4. 1. Due motivi intrinseci all'indole di Pisana

Pisana non può assurgere al ruolo di eroina nazionale per due caratteristiche intrinseche alla sua indole e per una ragione

estrinseca, di ordine storico. Se – come dice debitamente Stefano Jossa – "l'eroe dovrà essere privato di realtà e di personalità, in modo da poter rappresentare veramente tutti, prima delle differenze particolari che separano gli individui" (Jossa, 2013: VII), Pisana si colloca su un piano diametralmente opposto: il suo carattere è così debordante e sfaccettato che, sebbene avvinca i lettori, impedisce che molti si possano identificare con lei. Il suo personaggio è così realista e fuori dagli schemi da sfuggire a una tipizzazione simbolico-iconica.

L'altro elemento intrinseco a sfavore di Pisana era il carattere laico, benché non anti-cristiano e irreligioso, della protagonista femminile nieviana e del suo stesso autore, fattore che cozzava contro la mentalità bigotta, morigerata e maschilista che ha dominato in Italia almeno fino al Sessantotto. Sappiamo che le circostanze della sfera pubblica, cioè le regole non scritte sul buon comportamento da tenere in società, assumono una rilevanza determinante, spesso prevaricante, nei giudizi. Il filosofo spagnolo José Ortega y Gasset ha espresso in maniera calzante il peso specifico delle convenzioni sociali, nonostante la loro intangibilità: "Las circunstancias representan las cosas mudas que están en nuestro derredor" (Ortega y Gasset, 1998: 65). La mentalità italiana prevalente ha sempre fatto preferire la

retta e casta Lucia dei *Promessi Sposi* e l'interpretazione in chiave cattolico-provvidenziale del romanzo manzoniano, che forse perdura tuttora nell'insegnamento scolastico, sebbene dal saggio di Raimondi del 1974 sul '*romanzo senza idillio*' (Raimondi, 1974) sia stata aperta una breccia nella critica per una nuova ermeneutica de *I promessi sposi*, condivisa da Romano Luperini e Pietro Cataldi.¹²

4.2. La ragione storica: canone, personaggio e identità nazionale

Infine, la ragione storica, che connette la costruzione di un canone e di una tradizione letteraria, da una parte, e le istanze ideologiche e culturali di una nazione, dall'altra. Stefano Jossa, nel volume *Un paese senza eroi*, sostiene questo:

¹² Mi riferisco all'interpretazione de *I promessi sposi* accolta nelle varie edizioni dei manuali scolastici a partire da R. Luperini e P. Cataldi (a cura di) *La scrittura e l'interpretazione. Storia della letteratura italiana nel quadro della cultura europea*, Palumbo, Palermo 1999 e nell'edizione commentata, dedicata sempre alle scuole, A. Manzoni, *I promessi sposi*, commento e apparati critici a cura di Romano Luperini e Daniela Brogi, Torino, Einaudi Scuola, 1998.

Che rapporto c'è tra personaggi letterari e carattere nazionale? Se «carattere», tanto in greco antico quanto in inglese moderno, vuol dire «personaggio», non sarà difficile stabilire una connessione: il carattere nazionale è di per sé un personaggio, cioè il risultato di una finzione, visto che l'identità nazionale, così come qualsiasi identità, nasce e si forma nell'universo delle rappresentazioni, in quanto immagini che convocano dei soggetti alla vita. Dal momento che le nazioni sono a loro volta «immaginate», perché sono il prodotto di proiezioni collettive, l'orizzonte letterario del discorso su carattere, identità e nazione non potrà sfuggire. (Jossa, 2013: VII)

Se quindi personaggio letterario e carattere nazionale sono intrecciati a doppio filo, Pisana non poteva assurgere a eroina nazionale perché non corrispondeva all'identità nazionale immaginata da Nievo, che peraltro tardava a prendere forma nell'Italia postunitaria. Lo storico britannico Eric Hobsbawm affermava che il processo di formazione identitaria muove dall'*invenzione delle tradizioni* (Cfr. Hobsbawm-Ranger, 1984). In questo senso, l'euforica invenzione risorgimentale e patriottica di Nievo non poteva coincidere col disforico clima post-unitario che lo estrometteva dalla costruzione di una tradizione di tipo diverso, di certo non di segno rivoluzionario come quella delle *Confessioni*. La condanna politica del romanzo esclude la possibilità di una mitizzazione politica dei suoi protagonisti. Nel 1867, anno dell'uscita postuma della prima edizione presso Le Monnier, il romanzo viene pubblicato purgato nel titolo, modificato in *Le Confessioni di un*

ottuagenario, per timore che quello originale, che conteneva invece l'epiteto '*italiano*' per la volontà di alludere a una futura Italia unita, nuocesse al libro nel mutato e fiacco contesto politico dei primi anni postunitari, inducendo i potenziali lettori a pensare che si trattasse – a detta dell'editore Erminia Fuà Fusinato – soltanto di una "pappolata politica".¹³

Il modello che Nievo voleva propagare non sarebbe nefasto per l'Italia che immagina perché non consisterebbe in una sublimazione aprioristica del personaggio, tipica delle ideologie populiste degli eroi nazionali. Al contrario, quella che vuole trasmettere Nievo attraverso Carlino e Pisana non è un'eroicità mitica, bensì – come viene ben definita da Bruno Falchetto, un'*esemplarità imperfetta* (Falchetto 1998), che insegni – per dirla con gergo mazziniano (Mazzini è un riferimento fondamentale per Nievo) – la *religione del dovere*, l'etica pubblica e l'imperativo categorico dell'esemplarità. Del resto, ammonisce saggiamente ancora Jossa: "Il modello che fornisce un esempio vale infinitamente di più dell'eroe da mitizzare e idolatrare: la terra che ha eroi ha costruito una cultura populista, in cui la massa s'identifica con un'astrazione impersonata dal

¹³ Le vicende relative alla pubblicazione del romanzo sono ben presentate anche in Melis, 2006: 153-56.

simbolo eroico, mentre la terra che non ha bisogno di eroi privilegia l'etica dell'impegno e della partecipazione" (Jossa, 2013: 10). Pisana aveva i crismi per diventare un'eroina nazionale e Nievo, attraverso lei e Carlino (ma anche mediante altri personaggi, come Lucilio e il Foscolo e il Parini del romanzo), intendeva creare un passato comune, non mitico, ma esemplare, e preparare la strada a uno statuto iconico e simbolico dei suoi protagonisti. Ma non era così per la storia dell'Italia, ancora impreparata (e probabilmente lo è ancora oggi) a una felicità collettiva di comunità unita, divisa invece nei suoi limitanti e asfittici provincialismi e in centrifughe partigianerie. Così, Nievo fallisce nel suo intento espresso mediante il suo *alter ego* Carlino: trasmettere memoria storica della sua impresa personale per cementare il patrimonio mitico collettivo dell'Italia, un paese che invece, nel condannare *Le Confessioni* e la Pisana, ricorda piuttosto la nazione della mancanza e priva di memoria descritta da Alberto Arbasino in *Un paese senza*, romanzo-conversazione costituito da molteplici micro-saggi (Arbasino, 1980).

5. Per una ermeneutica simbolica ed estetica dei personaggi e delle opere letterarie

A infliggere poi un colpo, per lungo tempo ferale, contro la figura di Pisana ci ha pensato la critica per oltre un secolo, dalla prima edizione agli Anni Sessanta del Novecento. La questione non è secondaria, perché – mi ci sono soffermato poc'anzi – come un testo letterario va considerato un monumento e non un documento letterario, così un personaggio romanzesco non va analizzato limitatamente al piano costruttivo-narratologico e descrittivo. Contrariamente, il personaggio è "il luogo di un commento e di un'interpretazione della vita reale che si realizza producendo una vita possibile: con i tasselli del concreto, insomma, un mosaico della finzione in cui a prevalere è l'*intentio* cognitiva su quella imitativa" (Testa, 2009: 4). In quest'ottica, si può comprendere come la *Weltanschauung* proposta dal personaggio di Pisana non coincidesse con quella della società italiana coeva e posteriore a Nievo e come il pregiudizio ideologico avesse finito per impedire per lungo tempo un giudizio sereno sulla sbalorditiva bellezza e sulla dirompente originalità della protagonista femminile del romanzo nieviano. La modernità di Pisana, e delle

Confessioni in generale, ha creato per un secolo uno *choc* non rielaborato nella critica e nei lettori italiani, che stanno raggrumando la ferita solo da tre-quattro decenni, senza che ancora, però, il risanamento si sia completato inserendo, o almeno proponendo convintamente, la Pisana come autentica eroina nazionale letteraria del XIX secolo narrativo italiano.

La preclusione ideologica, politica e culturale aveva finito per schiacciare la valutazione estetica del personaggio e del romanzo in generale, atteggiamento che soggiace a molte esclusioni preconette e non critiche di alcune opere dal canone letterario. All'opposto, saper leggere le opere letterarie riconoscendone o meno il valore estetico e la pregnanza di senso è anche un'operazione di superamento delle accumulate incrostazioni storiche, sociali e ideologiche, spesso insormontabili perché soggiacenti e striscianti nel nostro inconscio politico (Jameson, 1981), che gli ordinamenti collettivi hanno introiettato in noi. Un'opera letteraria (e artistica in generale) può meritare di essere canonizzata se al contempo risulta riuscita a livello sostanziale e formale. Un oggetto letterario deve possedere valore simbolico-filosofico, ovvero deve narrare una storia non solo contingente, dozzinale, ma che rispecchi anche una costante delle esistenze individuali, e che

intercetti delle forze che attraversano la società e che determinano i destini generali. Una *res* letteraria, un personaggio, mentre li leggiamo e li osserviamo vivere sulla pagina, non devono darci la sensazione di assoluta estraneità e alterità rispetto al mondo, ma devono farsi simbolo di una possibilità dell'esistente (sia esso interiore e esteriore, privato o pubblico), modello di un fenomeno collettivo, impregnandosi così di senso universale e rifuggendo dalla volatilità dell'accidentale. In secondo luogo, ma strettamente intrecciato al primo criterio assiologico, un testo letterario deve avere qualità estetica¹⁴, perché solo con una buona espressione si può fornire una rappresentazione adeguata dei moti dell'interiorità, delle dinamiche personali e interpersonali, dei destini individuali e generali, dei fenomeni sociali e delle forze sovra personali che ci dominano.

¹⁴ In questa sede il mio intento è solo di provare a enunciare i criteri discriminanti per stabilire il valore di un'opera letteraria. Tuttavia, se sul criterio dal valore simbolico-allegorico-esistenziale-filosofico di un testo sono convinto, una discussione su quali sarebbero i parametri estetici con cui valutare un testo letterario necessiterebbe probabilmente di una lunga riflessione e della stesura di un trattato di estetica.

5. 1 Per una tradizione da difendere (in parte), rinegoziare e allargare

Sul concetto di tradizione non sono un oltranzista: del canone a noi trasmesso non va assolutamente fatta *tabula rasa*, esso non va abolito, ma rinegoziato mettendo in campo nuovi criteri maggiormente egualitari, e poi allargato. Infatti, sebbene la tradizione letteraria occidentale derivi da una dominante maschile ed è stata, fino al XX secolo inoltrato, determinata da un modello gerarchico e aristocratico della società, il canone a noi giunto ha comunque trasmesso in buona parte, un patrimonio culturale di indiscusso valore. La conferma di ciò viene, come massimo esempio, da *Mimesis* di Erich Auerbach, probabilmente la miglior opera di teoria e critica letteraria del XX secolo, il cui impianto è ancora oggi valido. Auerbach, ebreo tedesco, scrive *Mimesis* in esilio a Istanbul durante la seconda guerra mondiale (l'opera è datata "maggio 1942-aprile 1945"), proprio nel momento in cui il patrimonio umanistico dell'Europa correva il massimo rischio di dissoluzione. Il grande filologo e critico tedesco scrive *Mimesis* come reazione intellettuale al tragico e spietato attacco nazi-fascista alla civiltà europea e, avvalendosi del canone a noi trasmesso dall'antichità

classica greco-latina fino al romanzo modernista di Proust e Virginia Woolf (una donna, fatto da non trascurare. E ancora una volta inglese) agli albori del Novecento, riesce a costruire una mirabile filosofia della storia letteraria occidentale descrivendo i vari modi con cui i grandi scrittori hanno rappresentato la realtà. Egli ci dimostra implicitamente che possediamo una grande tradizione e che questa va salvata. Altrimenti, si finisce per cadere nel vizio opposto: l'esplosione del canone. Questo rischio, nell'attuale panorama letterario, è già molto reale. Infatti, con l'incremento esponenziale degli scriventi e dei dati empirici del mondo culturale dovuti all'incredibile aumento delle persone che hanno avuto accesso all'istruzione (beninteso, la scolarizzazione di massa è stata una grande – forse la più grande – conquista del XX secolo), l'entropia del sistema culturale è già un fatto con cui confrontarsi. Rifiutando *in toto* il canone, si fanno cadere le opere meritevoli di essere ricordate nel *mare magnum* dell'eguaglianza dell'indifferenza. Invece, a noi, intellettuali del XXI secolo, spetta il compito di smascherare l'arbitrarietà sociale, politica, ideologica e sessuale che ha dato vita a questa tradizione, vagliando, con nuovi criteri più plurali e “democratici”, quali autori a noi trasmessi sono degni di essere

salvati dall'oblio e quali scrittrici meritano di acquistare cittadinanza in un nuovo canone allargato. Solo con questa operazione di sintropia culturale, ovvero non abolendo, bensì rinegoziando e allargando il canone, si può tentare di costruire una nuova *Geistesgeschichte*, una nuova e aggiornata storia del pensiero letterario occidentale.

Riferimenti bibliografici

Arbasino, Alberto (1980). *Un paese senza*. Milano: Garzanti.

Auerbach, Erich (2000). *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi.

Berardinelli, Alfonso (1997). L'eroe che pensa: Amleto, Alceste, Andréj. In Id., *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno (188-202)*. Torino, Einaudi.

Branca, Vittore; (1980). Nievo e Tolstoj, in Sante Graciotti e Vittorio Strada (a cura di), *Atti del Convegno per il centenario «Tolstoj oggi» (233-36)*. Firenze, Sansoni.

Calvino, Italo (1985). Intervista rilasciata a Maria Corti, *Autografo*, II (6), Capone.

Capone, Maurizio (2017). *Nievo e Tolstoj. 'Le Confessioni d'un italiano' e 'Guerra e pace': un confronto inedito*. Roma: Fondazione Mario Luzi Editore.

- Codemo Gerstenbrand, Luigia (1872). *Fronde e fiori del Veneto letterario in questo secolo*, Tipografia Cecchini: Venezia, 142-45.
- Colummi Camerino, Marinella (1991). *Introduzione a Nievo*. Roma-Bari: Laterza, 123-29.
- Corti, Maria (2003). *Scritti su Cavalcanti e Dante: La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi*. Torino: Einaudi, pp. 61-82.
- Cortini, Maria Antonietta (1983). *L'autore, il narratore, l'eroe. Proposte per una rilettura delle «Confessioni d'un italiano»*. Roma: Bulzoni.
- Falcetto, Bruno (1998). *L'esemplarità imperfetta. Le «Confessioni» di Ippolito Nievo*. Venezia: Marsilio.
- Gorra, Marcella (1970). *Nievo fra noi*. La Nuova Italia: Firenze, pp. 57-101.
- Heidegger, Martin (2011). *Essere e tempo*, trad. di Alfredo Marini, Milano: Mondadori.
- Hobsbawm, Eric e Ranger, Terence (1984) *The invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jameson, Friedrich (1990). *L'inconscio politico: il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, trad. di Libero Sosio. Milano: Garzanti.

- Jossa, Stefano (2013). *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*. Roma-Bari: Laterza.
- Lukács, Gyorgy (1970). *Saggi sul realismo*. Torino: Einaudi.
- Luperini, Romano (2007). *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*. Roma-Bari: Laterza.
- Luperini, Romano e Cataldi, Pietro (a cura di) (1999). *La scrittura e l'interpretazione. Storia della letteratura italiana nel quadro della cultura europea*. Palumbo: Palermo.
- Mantovani, Dino (1899). *Il poeta soldato*. Milano: Treves.
- Manzoni, Alessandro (1998). *I promessi sposi*, commento e apparati critici a cura di Romano Luperini e Daniela Brogi. Torino: Einaudi Scuola.
- Melis, Rossana; (2006). *La presenza di Nievo nella cultura fiorentina attraverso i carteggi di Emilia Peruzzi*. In Antonio Daniele (a cura di), *Ippolito Nievo, Atti del convegno di Udine (24-25 maggio 2005)* (pp. 153-56). Padova: Esedra.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1984). Appunti di lettura sulle 'Confessioni' di Nievo, *Rivista di letteratura italiana*, II (3), pp. 465-518.
- Nievo, Ippolito (1867). *Le Confessioni di un ottuagenario*, a cura di Erminia Fuà Fusinato. Firenze: Le Monnier.

- Nievo, Ippolito (1999). *Le confessioni d'un Italiano*, a cura di Simone Casini. Parma: Guanda Fondazione Bembo.
- Nozzoli, Anna (1995). *Immagini di Nievo nel Novecento*. Modena: Mucchi.
- Ortega y Gasset, José (1998). *Meditaciones del Quijote*, Ed. Julián Marías (4^a ed.), Letras Hispánicas 206. Madrid: Cátedra.
- Raimondi, Ezio (1974). *Il romanzo senza idillio: saggio sui 'Promessi Sposi'*. Torino: Einaudi.
- Sklovskij, Viktor (1978). *Materiali e leggi di trasformazione stilistica*. Parma-Lucca: Pratiche Edizioni.
- Testa, Enrico (2009). *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino: Einaudi.

George Sand nevropatica e ribelle: un ritratto in nero di Federico De Roberto, tra misoginia e antiromanticismo

Rosario Castelli

Università degli Studi di Catania – Dipartimento di
Scienze Umanistiche

Riassunto

L'articolo prende spunto da un astioso quanto originale *pamphlet* di Federico De Roberto intitolato *Una pagina della storia dell'amore* (1898), ricostruzione della tempestosa relazione tra George Sand, Alfred De Musset e Fryderyk Chopin. L'interesse costante e quasi ossessivo dello scrittore siciliano per l'autrice francese rivela un atteggiamento, non isolato per il tempo, oscillante tra misoginia e ammirazione del genio letterario. Sullo sfondo delle polemiche conseguenti alla pubblicazione di quel ritratto al vetriolo è possibile delineare alcune coordinate culturali che permettono di approfondire la natura di un diffuso antifemminismo, ma soprattutto le ragioni di un'energica polemica antiromantica e anti-idealistica.

La Sand che sceglie un soprannome maschile, fuma sigari, porta i pantaloni e che familiarmente si autodefinisce un *garçon manque* diventa l'emblema di una visione generale che vedeva nell'emancipazione femminile una violenza dei principi naturali teorizzati dalla diffusa trattatistica erotologica dell'epoca, volta ad affermare non solo un'organica disegualianza tra i sessi, ma anche una diversità sancita dall'educazione e dalle leggi.

Parole chiave: idealismo; biografia; misoginia; femminismo; pamphlet

Abstract

The article is inspired by an enigmatic and original pamphlet by Federico De Roberto entitled *Una pagina della storia dell'amore* (1898), reconstruction of the stormy relationship between George Sand, Alfred De Musset and Fryderyk Chopin. The constant and almost obsessive interest of the Sicilian writer for the French author reveals an attitude, not isolated over time,

swinging between misogyny and admiration of the literary genius. Against the backdrop of the controversy resulting from the publication of that poisonous portrait it is possible to outline some cultural coordinates that allow to deepen the nature of a widespread anti-feminism, but above all the reasons for an anti-romantic and anti-idealistic polemic.

Sand who chooses a male nickname, smokes cigars, wears pants, and it defines herself “a garçon manqué”, becomes the emblem of a general vision that saw in feminine emancipation a violation of natural principles theorized by the widespread erotological treatises of the time, in order to affirm not only an inorganic inequality between the sexes, but also a diversity enshrined in education and law.

Keywords: idealism; biography; misogyny; feminism; pamphlet

Già all'indomani della pubblicazione del trattato *L'Amore. Fisiologia. Psicologia. Morale*, Federico De Roberto era al lavoro per comporre la prima parte di una *Storia dell'amore* in cui confluissero sia alcuni studi storiografici sugli amori di personaggi celebri che gli apologhi riuniti qualche anno dopo

con il titolo *Gli Amori*.¹ Ma il progetto subirà presto una modificazione e quello che verrà fuori sarà invece un astioso quanto originale *pamphlet* intitolato *Una pagina della storia dell'amore*, ricostruzione della tempestosa relazione tra George Sand, Alfred De Musset e Fryderyk Chopin² che conferma la convivenza, nello scrittore siciliano, di due anime: quella del filosofo-scienziato, educato alla scuola del positivismo e impegnato in uno sforzo teorico di applicazione dei principi

¹ L'indice dell'inedita *Storia dell'amore* che abbiamo ritrovato tra le carte dello scrittore (tra parentesi, i titoli provvisori dati dall'autore), non comprende, tuttavia, lo studio che si intitolerà *Una pagina della storia dell'amore*, contrariamente a quanto aveva annunciato all'amico letterato Ferdinando Di Giorgi: "Io lavoro a uno studio su Giorgio Sand e Alfredo de Musset, che pubblicherò in volume dopo averlo dato a qualche giornale. Sarà una pagina (*una* per modo di dire, un centinaio in realtà) di un libro che verrà fuori a suo tempo e s'intitolerà la *Storia dell'amore*"; lettera del 29 novembre 1896 (Navarria, 1974: 318). Probabilmente, l'indice rinvenuto fu composto dopo la pubblicazione del libro sulla Sand pertanto non avrebbe potuto essere di lì a poco riciclato. Dalla sua lettura si evince, comunque, una evidente contaminazione degli argomenti scientifici dell'*Amore* con le 'note psicologiche' e le parabole della raccolta successiva che farebbero pensare all'originaria ispirazione del trattato così come l'aveva spiegata De Roberto nell'*Avvertimento*: I - Come nasce (parte prima: *La nascita dell'amore*): Storia di Capuana/Donna Maria Melchiorri/ II - Il più forte (*Le fasi dell'amore* - fasi e casi): La memoria più dolce/L'amor supremo/Quello che ha fatto sognare di più/ III - Gelosia (*Le prove dell'amore* - prove d'amore): Analisi/ IV - Provinciali (*Estetica del sentimento*): Virtù feroce/Il Mistero/ V - Cortigiane (*Cortigiane*): La Romanina/Augusta/Emma/Si può amarle?/La faccia/ VI - La morte (*La morte dell'amore*): Dibattimento/L'assurdo/Lettere di commiato/ VII - Dopo: La prova/Morte del ricordo/Come siamo/L'ironia/Uno scrupolo di don Giovanni/Una fra tante/La rivincita/La consolatrice/Cure: con l'ironia/con la mortificazione dell'amor proprio.

² Natale Tedesco lo giudica senza mezzi termini "uno dei suoi libri invero dei più combattivi, se non dei più originali e felici" (Tedesco, 1974: IX).

materialistici delle scienze sperimentali al ‘tema eterno’ dell’amore, e quella del narratore a cui indubbiamente si devono le pagine più felici e tutto sommato più convincenti delle tesi organicamente esposte. Il compito di “storiografo della vita, di anatomista del cuore, di esploratore del vero” (De Roberto, 1898. *Gli Amori*: 43) che lo scrittore erige a imperativo della propria attività, è puntualmente assolto attraverso una serie di articoli apparsi sul giornale *Le Grazie* e sul *Roma*, riguardo all’autrice di *Elle et Lui*.³ Pochi giorni prima della loro pubblicazione, l’amico Felice Cameroni aveva pure tentato di orientare gli interessi derobertiani verso argomenti meno usurati e ‘galvanizzati’, scrivendogli: “Decisamente, esperto lettore specialista per le malattie d’amore, con Dumas figlio e con Bourget tendi a costituire la triade fisio-psichico-etica della seconda metà del nostro secolo, sui rapporti tra i due sessi! Tra i 1000000000000 argomenti della vita moderna, perché insistere tu pure sul galvanizzato soggetto Sand-Musset?”.⁴

La scelta del tema nasceva probabilmente come sviluppo argomentativo dei risvolti patologici e della “nobile

³ De Roberto pubblicò il primo di questi scritti, in tre parti, intitolato *Il dramma di Venezia. Giorgio Sand e Alfredo De Musset*, in *Le Grazie*, a. I, nn. 1-2-3 del 1 e 16 gennaio e 1 febbraio 1897. L’altro articolo, dal titolo *George Sand e F. Chopin*, apparve anch’esso in tre parti su *Roma*, a. I, nn. 6-8-10 del 2, 16 e 30 maggio 1897.

⁴ La lettera, inedita, reca la data dell’8 dicembre 1896 ed è conservata presso la Fondazione Verga di Catania.

mostruosità” dell’*amore del Genio* espressi nel trattato del ’95, per dimostrare come “tanta affinità c’è tra amore e poesia, quanta ce n’è tra poesia e pazzia”. Già allora lo scrittore additava nell’ipertrofia sentimentale di Musset uno dei casi più tipici di squilibrio e ottundimento propri dei poeti dimidiati tra realtà e immaginazione (De Roberto, 1895: 353-355) cominciando così a perseguire un disegno che avrebbe successivamente realizzato in un’opera unitaria che, in virtù della maggiore leggibilità e della fruizione in un ambito più vasto e mondano, avrebbe contribuito molto più dell’*Amore* alla propagazione del *cliché* dello scrittore misogino e anti-femminista. Se non ci spingeremo fino a negare ciò, occorrerà tuttavia porre delle distinzioni, come peraltro fa lo stesso De Roberto nella *Prefazione* dichiarando che lo studio non vuole essere “irrispettoso” e che “non sarebbe da parlare di rispetto quando importa studiare i sentimenti e spiegare le azioni, come non è da parlarne dinanzi alla tavola dove l’anatomista ha da rendersi conto della struttura e dell’ufficio degli organi” (De Roberto, 1898. *Una pagina della storia dell’amore*: VI-VII).

Una pagina della storia dell’amore non si limita a raccontare due degli episodi più famosi della vita di George Sand, ma affronta autonomamente l’esame del comportamento dei protagonisti coinvolti nel celebre *ménage a trois* e le

implicazioni che ne conseguono nei due romanzi più autobiografici della scrittrice: *Elle et Lui*, trasfigurazione dell'avventura con Musset, e *Lucrezia Floriani*, che richiama la relazione con Chopin. Il rinfocolarsi delle polemiche divampate in occasione della loro pubblicazione aveva arricchito la partigianeria giornalistica alimentando una ridda di rivelazioni sempre nuove e di repliche al vetriolo come quelle di Paul de Musset e di Louis Colet. Dopo aver cercato di fermare la pallina di questa frenetica roulette di dichiarazioni, De Roberto prende risolutamente posizione contro la donna George Sand che distingue dall'artista. Il ritratto femminile in nero non esclude, infatti, l'ammirazione per la letterata che aveva letto sicuramente in modo approfondito⁵ e nei confronti della quale si preoccupa di annotare che “la reverenza verso la scrittrice, verso

⁵ Nella biblioteca di De Roberto, oggi collocata presso Casa Verga a Catania, si può registrare la presenza di un considerevole numero di opere della Sand - *La dernière Aldini*; *Histoire de ma vie*; *Lélia*; *Lettres d'un voyageur*; *Lucrezia Floriani*: *Lavinia*; *Lui e lei*; *Le secrétaire intime*; *Mattéa*; *La vallée noire*; *Souvenir set idées*; *Teverino*; *Leone Leoni* - e può essere curioso riferire che nelle lettere all'amante Ernesta Valle di quegli stessi anni, il polemico oppositore della scrittrice francese consigliava all'amata alcune letture tra cui spiccano - assieme a tutte le novelle di Maupassant, alle novelle fantastiche di Poe, all'opera completa di Zola, a Daudet, ai Goncourt, a Balzac, a romanzi quali *Guerra e pace*, *Anna Karenina*, *Delitto e castigo* - anche tutte le opere della scrittrice francese (De Roberto, 2014). Questa gerarchia di valori letterari, oltre ad essere un documento dell'atteggiamento da premuroso precettore dell'amante testimonia anche il tipo di ricezione che De Roberto ha della letteratura ottocentesca. Ma sulla biblioteca derobertiana rimandiamo a Insera, 2017.

l'artista, non può tuttavia né deve vietare che si dica la verità intorno alla donna". In altre occasioni, De Roberto ritornerà ad occuparsi della scrittrice prescindendo dalla sua storia sentimentale, e già nel 1904 annunciava all'allora direttore del *Corriere della Sera*, Luigi Albertini, il proposito di tralasciare la storia dei suoi amori per riportare l'attenzione sui fatti artistici.⁶ Ma prima che De Roberto arrivasse ad occuparsi della lezione artistica della Sand avrebbe dovuto pagare più volte il pedaggio alle morbose curiosità del lettore medio, con una serie di articoli che finivano con l'ammannire gli stessi giudizi già espressi sui protagonisti di *Una pagina della storia dell'amore*.⁷

⁶ Scrive ad Albertini: "Io volevo parlare dei *Souvenirs et idées*, opera postuma della Sand, raccolta di scritti storici, filosofici, letterari, nei quali non si parla d'amore e tanto meno del Musset; il mio articolo, anzi, per evitare che i lettori lo saltassero prendendolo per una rifrittura della solita avventura di Venezia, si doveva intitolare *Giorgio Sand senza Alfredo de Musset*"; F. De Roberto a L. Albertini, dell'11 ottobre 1904 (Zappulla Muscarà, 1979: 261). Lo scrittore pubblicherà poi l'articolo sul *Corriere della Sera*, a. XXIX, 24 novembre 1904. Bisognerà aspettare il 1925, invece, perché De Roberto ritornasse ad occuparsi della scrittrice, dedicandole la recensione di un volume di scritti inediti giovanili (*Giorgio Sand sull'Etna*, in *Il Giornale di Sicilia*, a. LXV, 2-3 marzo 1925) e delle lettere (*Il primo romanzo di Giorgio Sand*, in *Il Giornale di Sicilia*, a. LXVII, 21-22 febbraio 1927), che aveva raccolto e pubblicato la nipote Aurora Sand; quindi farà delle considerazioni di natura linguistica sulla scrittrice nell'articolo *Verga, Scarfoglio e Giorgio Sand*, in *Il Giornale di Sicilia*, a. LXV, 23-24 settembre 1925.

⁷ Cfr. F. De Roberto, *Memorie inedite di Federico Chopin*, in *Corriere della Sera*, a. XXX, 3 gennaio 1905; *I poeti e le muse. Alfredo De Musset e Amata D'Alton*, in *Il Giornale d'Italia*, a. X, 22 febbraio 1910; *Chopin innamorato*, in *Il Giornale di Sicilia*, a. LXVII, 26-27 giugno 1927; *Federico Chopin e Giorgio Sand*, in *Il Giornale di Sicilia*, a. LXVII, 6-7 luglio 1927.

Dell'intonazione ferocemente misogina di quel libello si era reso conto lo stesso autore al momento di correggerne le bozze, tanto da riscontrare la necessità di rivederne alcuni passi, come si evince da una lettera all'amante Ernesta Valle – detta Renata o Nuccia - che costituisce un interessante documento utile a sottolineare il sottofondo individualistico e autobiografico - residuo di un quasi certo fallimento sentimentale - delle sue più ampie formulazioni teoriche:

Arrivandomi altre bozze di stampa di quel volumetto che tu sai, leggendole, ho ritrovato una quantità di passaggi contro le donne. Un anno addietro, quando scrivevo intorno agli amori della Sand col Musset, io ero al colmo del mio odio, del mio disprezzo contro tutto il genere femminile. Questi brutti sentimenti io li sfogavo acutamente in quello scritto, a proposito della Sand, che veramente non fu una buona donna e che fece tanto soffrire il povero Musset. Orbene: ora, rileggendo quello scritto, pensando a te, alla conversione che tu hai operato in me, ho avuto rimorso di ciò che dissi allora, e dove ho potuto, ho attenuato le espressioni sdegnose, ne ho portate via alcune di peso. Tutta l'intonazione del libretto è rimasta scettica, almeno sinora; né credo di poterla modificare con le correzioni sulle bozze da venire; ma fin dove mi è stato e mi sarà possibile, io eviterò i giudizi troppo crudi. Facciamo una scommessa? Renata non approva molto queste modificazioni: Renata vorrebbe che lo scritto restasse tale e quale come è stato concepito, e che i miei nuovi sentimenti io li esprimessi in un libro nuovo, non correggendone uno vecchio... Ho indovinato? Che importa! Il libro nuovo lo farò a suo tempo; ma non ho *potuto* lasciar correre certe cose, pensando che tu le avresti lette... Renata, Renata, Renata: tu che hai in mano la mia felicità, tu sei anche

il mio solo, il mio vero giudice: a te io voglio piacere, del tuo giudizio unicamente mi importa oramai (De Roberto, 2014: 558-559).⁸

Ma nell'aprile del 1898 il volume pubblicato da Treves è già in vendita a Milano permettendo ai lettori di rendersi conto del poco lusinghiero ritratto della Sand schizzato da De Roberto: una donna dalla duplice natura, “nevropatica” per costituzione e geniale per “disordine psichico” (De Roberto, 1898. *Una pagina...*: 54), un’”ipocrita borghesuccia” travestita ed accomodata da “ardita ribelle” e che gli lascia ‘legittimamente’ supporre che fosse “una inconscia, che mutò di sentimenti e si disdisse continuamente perché non seppe mai quel che volle!” (De Roberto, 1898. *Una pagina...*: 168). Alla degenerazione conseguente alla sua natura femminile De Roberto rimprovera, altresì, la malafede, le contraddizioni, l’ipocrisia di cui la donna dà prova, nelle opere in cui mette in scena idealizzandole le relazioni con i propri amanti. Il fallimento dei suoi due legami più chiacchierati è da attribuire, secondo lo scrittore, più che a

⁸ Alla lettera di Federico, datata 16 marzo 1898, fa seguito due giorni dopo la responsiva di Ernesta (18 marzo 1898) che gli scrive: “Hai vinta la scommessa, Rico; penso sarebbe stato meglio lasciare intatto il tuo studio sulla Sand, ma è così gentile l’idea di volerne addolcire la figura e l’anima pensando a me, che ti perdono la vittoria nella scommessa” (De Roberto, 2014: 560). Ma De Roberto non riuscirà comunque a correggere quanto scritto, essendo ormai l’opera a una fase avanzata di pubblicazione, e infatti nella successiva lettera del 26 marzo scrive: “Ma sai: per fare che io abbia fatto, l’intonazione *anti-femminile* c’è rimasta!... Renata non se ne dorrà: è vero? Ci ho messo per titolo: *Una pagina della storia dell’Amore*, e sotto: *Avventure di Giorgio Sand*” (De Roberto, 2014: 578).

incompatibilità caratteriali, all'eccessiva somiglianza dei *partners* maschili, di cui si rintracciano i rispettivi torti. L'eco delle tesi espresse nell'*Amore* risuona nel processo verbale di un caso che tanta importanza ha nella storia dell'amore in quanto "mette in luce come la psichica diversità dei sessi, mentre da una parte è fonte di molti mali, è pur necessaria e provvida: quando i due amanti si rassomigliano troppo non sono più amanti ma rivali" (De Roberto, 1898. *Una pagina...*: 65).

Ma non si trascuri il fatto che l'unico vero idolo polemico dello scrittore sia innanzitutto la malattia romantica, cioè la degenerazione di quella facoltà "primordiale ed essenziale" propria dell'artista - poeta o romanziere che sia - che determina l'"ingrandimento della visione", il suo "divenir consistente come le dirette percezioni della realtà" (De Roberto, 1898. *Una pagina...*: 57-58). Secondo De Roberto, infatti, l'ipertrofia sentimentale e la plethora dell'immaginazione caratterizzano tutta la scuola romantica trasformandola in "una delle maggiori convulsioni dell'umanità" (De Roberto, 1898. *Una pagina...*: 58); l'autore ne aveva già definito tutta la sintomatologia in un articolo di dieci anni prima, intitolato *Una malattia morale*,⁹ in cui, muovendo dalle osservazioni di Max Nordau relative a

⁹ L'articolo *Una malattia morale* fu pubblicato in tre parti, con lo pseudonimo Hamlet, sul *Giornale di Sicilia*, a. XXVIII, 21, 24 e 28 luglio 1888.

un'opera di Charpentier che recava questo titolo, ne denunciava la perniciosa diffusione come *male del secolo*. Ereditato da una lunga tradizione letteraria e filosofica che rimonta a Pindaro, Empedocle e Platone, il seme della malattia si sarebbe trasmesso a tutte le generazioni, trovando sempre fertili terreni per attecchirvi: prima la malinconia del Cristianesimo; poi Shakespeare che creò “il tipo dell'irrisolutezza”; La Rochefoucauld “pieno di scetticismo e di misantropia”; Pascal preda dei “dubbi più atroci”; Rousseau, rappresentante assoluto dell'enfasi sentimentale e dei turbamenti solipsistici; Bernardine de Saint-Pierre, “in cui l'amore della fantasticheria e della solitudine, l'irrequietezza, i terrori e la misantropia si fanno più forti”; Gray, MacPherson, l'ossianismo e i discepoli dello *spleen* brumoso; Goethe e il suo Werther, campione dei solitari e meditabondi “accessi di ipocondria intermittente”; Chateaubriand, le cui *Memoires d'outre-tombe* discendono direttamente dalle rousseauviane *Rêveries d'un promeneur solitaire*; Costant e il suo Adolphe, “fratello carnale di Werther”; tutti gli eroi dello scontento, dal Don Giovanni di Byron a quello di Hoffmann, fino al foscoliano Jacopo Ortis. E così via in una lunga teoria che approda all'Ottocento come a quel secolo in cui il sentimentalismo si perverte e il pessimismo scientifico si ingigantisce mietendo nuove vittime: Sainte-

Beuve, preludio a quel “dilettantismo del libertinaggio” che avrà in Musset e Baudelaire le vittime più illustri; Hugo, dapprima immune dal contagio ma fatalmente e progressivamente corrotto - come del resto Gautier - dalla malattia morale; Musset, che volendo “vuotare d’un fiato la coppa della vita, soffre le torture dell’amore perduto, della fede smarrita”; fino a Dumas padre e de Vigny. Ma è in Italia che si leva “il più alto grido di disperazione”, con Leopardi, il cui pensiero feconda e si sviluppa nel cervello di Schopenhauer, assumendo le forme di una più rigorosa scientificità e aprendo la via alla terza e ultima esplosione del pessimismo.¹⁰ Essa deflagra con Flaubert e Baudelaire:

E come il romanticismo, con le sue visioni esagerate, truculente, con gli arditi voli attraverso regioni piene di favolosi miraggi era stato causa di uno scontento nostalgico quando i sognatori si risvegliavano in terra; così i realisti, guardando da vicino tutto quanto li circonda,

¹⁰ È probabile che certe osservazioni derivassero dalla lettura critica di un testo che rinveniamo nella sua biblioteca. Si tratta di un’opera del moralista francese E. Caro, dal titolo *Le pessimisme au XIX siècle. Leopardi - Schopenhauer - Hartmann*, Paris, 1880. De Roberto gli dedicherà anche due articoli dell’89: *Un filosofo ottimista. E. Caro*, in *Fanfulla della Domenica*, a. XI, n. 4, 27 gennaio 1889 e, con lo pseudonimo Amlet, *Un critico del Leopardi*, in *Il Giornale di Sicilia*, a. XXIX, 10 gennaio 1889. I termini con cui lo scrittore catanese si esprime nei confronti di Caro sono molto rispettosi e improntati all’ammirazione per la capacità del francese di confrontarsi, senza pregiudizi intellettualistici, con un’interpretazione di Leopardi - quella di Hartmann - con cui De Roberto si sente più in sintonia e che è distante dalla visione ottimistica e cristiana dell’esistenza di Caro. Di questo studioso è presente, nella biblioteca derobertiana, anche uno studio del 1887 su George Sand.

scrutando in fondo a tutte le manifestazioni della vita, alle più belle, alle più nobili, vedendo il rovescio di ogni medaglia, escono da questo esame disgustati e ammalati. Per troppo rifuggire dalla realtà, per troppo guardarla da vicino, noi vediamo prodursi lo stesso fenomeno; le cause, che a prima vista parrebbero contrarie, sono identiche in fondo.

Per De Roberto, erano la scienza e il determinismo positivistico ad aver mortificato il libero arbitrio, determinando quel fatalismo rassegnato e quella crisi religiosa che avrà in Renan la manifestazione più acuta, il centro di gravità permanente attorno a cui ruota lo stesso scetticismo derobertiano, orfano di tutte le fedi e, pertanto, vittima dello stesso diletterantismo ed epicureismo dell'immaginazione del francese. L'effetto di quelle oscillazioni dell'anima tra "sdegni superbi" e "aspirazioni magnifiche" lo scrittore catanese lo denuncerà nuovamente in *Una pagina della storia dell'amore* come un "accasciamento tristissimo": "la fatale caduta produce nei nuovi Icaro un dolore senza fine; una epidemia morale comincia allora a fare strage: la malattia del secolo, lo scontento, la malinconia, la disperazione, l'incapacità di vivere, il bisogno della solitudine, l'amore della morte" (De Roberto, 1898. *Una pagina...: 59*).

Sono da considerarsi saggi, pertanto, quegli artisti che accettano semplicemente l'amore per quello che è, mentre coloro che lavorano "a farlo credere cosa straordinaria e tutta

sublime” ne decretano la sciagura avvelenandolo con continui e sottili sofismi, “con l’esorbitanza delle loro aspettative e con la sottigliezza della loro analisi”, sicché “il loro cuore diventa come una storta dove osservano scomporsi, ma anche evaporarsi gli elementi morali dell’amore” (De Roberto, 1984: 1665). Il romanticismo non è dunque - secondo De Roberto - una fase storica, ma una dimensione dell’anima, un modo di sentire e di concepire che non conosce limiti cronologici (“Il romanticismo, come ogni altra moda, non crea nulla: esagera soltanto ciò che è naturale ed umano”; De Roberto, 1898. *Una pagina...: 113*); esso nasce con l’uomo e si alimenta con i poeti “che lavorarono a fare dell’istinto erotico una passione morale” sicché ogni epoca conosce la propria “progenie inferma, tormentata, vagolante in una specie di limbo” e in ogni genio è possibile scorgere l’incarnazione di una nevrosi. Tra i malati di contraddizioni romantiche, che cercarono di sublimare le passioni erotiche con le loro stravaganze e pazzie, Alfred De Musset (De Roberto, 1898. *Una pagina...: 107-109*) fu uno dei più gravi, e con lui Chopin il cui romanticismo fu tanto più palese in quanto musicista:

La musica, linguaggio indeterminato, alato, raro, quasi si oppone alla parola precisa, al rigoroso linguaggio della realtà quotidiana: se il romanticismo è vaghezza dell’irreale, ogni musicista sarà, per l’irreale suo linguaggio, romantico. La musica è anche tutta sensibilità e tutta

immaginazione; la ragione, la logica, le facoltà positive della mente sono ignote: essa è dunque arte romantica anche perché l'immaginazione e la sensibilità con le quali e sulle quali opera unicamente sono, tra i romantici, eccessivamente e quasi morbosamente sviluppate. (De Roberto, 1898. *Una pagina...*:136)

Tanto il letterato che il musicista e la comune amante furono pertanto vittime del loro temperamento deformante che li portò a falsare e confondere anche la suprema passione, l'amore ("Giorgio Sand l'ha confuso con la maternità; Alfredo de Musset, Federico Chopin, tanti e troppi altri ne hanno fatto una specie di religione"), disconoscendo il "fatto naturale" - il sesso - "che pure è l'origine del fatto morale" (De Roberto, 1984: 1666-1667). Potrebbe, a questo punto, sembrare pleonastico osservare come De Roberto abbia pensato e si sia comportato per tutta la vita esattamente come quei medici che combattono contro l'epidemia di un *virus* da cui essi stessi non sono vaccinati, avendo a disposizione solo il microscopio che permette di riconoscerlo e di renderlo perciò più controllabile. Sicché lo scrittore è ben consapevole di doversi chiamare in causa in prima persona, quando afferma che:

Remoto cronologicamente, perduto o trasformato come metodo letterario, il romanticismo vive ancora e opera come stato dell'anima, come concezione della vita. Poco o molto noi siamo ancora tutti romantici, come i nostri nonni. Anzi, se il disordine della sensibilità e dell'immaginazione è il carattere fisiologico della scuola, si deve dire che noi siamo più romantici degli avi e che i nostri nipoti saranno più romantici di noi, perché i disordini psichici vanno sempre crescendo

col rapido crescere delle malattie nervose (De Roberto, 1898. *Una pagina...*: 213).

È proprio nel trittico storiografico inaugurato con *Una pagina della storia dell'amore* che De Roberto, più o meno consciamente, attua in modo più corrosivo del solito quel procedimento sofisticato, quel laico *criticismo scettico* cui sottopone ogni slancio, ogni principio etico. Dall'incontro-scontro tra il freddo e acuminato bisturi analitico e la materia storica ciò che scaturisce è proprio il dissolvimento dell'ozioso *animus* mondano e galante, la denuncia delle rovinose conseguenze di quello spirito sottilmente e tormentosamente indagatore proprio di un'età a cui l'autore sente tutto sommato di appartenere e di cui soffre pertanto le inquietudini e i vizi. Il suo è un pessimismo assoluto, dai contorni così complessi che invano egli si sforza di spiegare, comprendere e superare servendosi delle armi spuntate del positivismo; se si rileggono da questo punto di vista i suoi innumerevoli articoli, essi ci appariranno come una silloge del pessimismo di fine Ottocento cui De Roberto cerca di attingere i termini reali della propria scomposizione interiore (cfr. Guarino, 1963: 310-316). Il volersi porre fuori da un'epoca - in virtù di una mentalità tendenzialmente critica e razionale, ma lucidamente consapevole che è proprio lo spirito dissolvitore a ritorcersi sugli stessi

strumenti metodologici utilizzati - è, inoltre, un dato essenziale alla luce del quale interpretare la stessa nevrosi dello scrittore che in quegli anni esplodeva con più violenza rispetto alle sue prime manifestazioni.

La Sand che sceglie un soprannome maschile, fuma sigari, porta i pantaloni e che familiarmente si autodefinisce un *garçon manque*, diventa uno degli obiettivi di una visione generale che vede nella “scuola alla quale si è dato il brutto nome di *femminismo*” una violenza dei principi naturali che ammettono non solo un’organica e indistruttibile disegualianza, ma anche una diversità sancita dall’educazione e dalle leggi. Quest’“anormalità” è ciò che De Roberto vorrebbe mantenere più che combattere “perché il male d’oggi è senza fine minore di quello che prepareremmo col vagheggiato mutamento” (De Roberto, 1984: 1668). Il più grave torto della Sand, dunque, non fu tanto il temperamento mascolino quanto l’“aver sostenuto che fece bene”:

Vi sono certi mostri in natura che hanno, con quelli d’un sesso, qualche carattere dell’altro; una specie di mostro morale fu ella stessa. La natura le diede, col sesso femminile e con molte delle sue doti particolari, forze e capacità proprie degli uomini: la libera educazione le rafforzò; ella credé pertanto di non potersi, di non doversi comportare come le altre donne. Non prese soltanto il nome e gli abiti maschili, ma anche le abitudini; in amore non aspettò di essere sollecitata dagli amanti, ma li provocò ella stessa; negò che la passività della natura muliebre crei alla donna doveri e diritti diversi da quelli imposti agli uomini dalla loro attiva natura; e forse senza

sentire molto acutamente il pungolo dei sensi, si comportò come una sensuale, come un uomo, per ribellione alla legge (De Roberto, 1984: 1668-1669).

L'amore - sostiene De Roberto - implica solo l'adattamento delle indoli, o più facilmente l'accettazione reciproca; l'uomo, allora, al di là del compatimento dell'"ottusità, della freddezza, dell'inerzia femminile" ammira "la calma, la rassegnazione, la grazia, le virtù che accompagnano o per meglio dire che sono come il rovescio ed il compenso di quei difetti"; la donna, dal canto suo, non si offende "della supremazia maschile, ma si abbandona, si affida al forte amante, le cui energie non sono tanto spese ad opprimerla quanto a proteggerla". Questa fiducia, però, manca alle donne *mascolinizzate* come la Sand, artista romantica e perciò stesso troppo simile ai suoi illustri amanti cui "inflisse molti dolori" patendone altrettanti, a causa proprio del *femminismo* che "prepara la moltiplicazione di queste delizie" (De Roberto, 1984: 1669-1670).

In quegli anni, lo scrittore avrà modo di sostenere le proprie idee sull'emancipazione della donna anche dall'ampia tribuna del *Corriere della Sera*, le cui colonne ospitarono

talvolta articoli specifici sull'argomento.¹¹ Ma anche da semplici recensioni librarie apparse su altre testate traspare sovente la scelta di opere e autori 'maschilisti', scelti soprattutto tra scienziati e medici per poter dare un puntello più autorevole e irrefutabile alle proprie argomentazioni. È il caso, ad esempio, delle opere di Giambattista Ughetti, medico patologo dell'Università di Catania che ebbe in cura la madre dello scrittore nel 1902;¹² oppure di Pio Viazzi, autore de *La lotta di sesso*, "il libro più notevole" fra i contemporanei studi sull'argomento;¹³ o ancora di Möbius, il medico tedesco autore del trattatello pseudo-scientifico *L'infermità mentale della*

¹¹ Si vedano gli articoli: *Intorno al femminismo*, in *Corriere della Sera*, a. XXIV, 9/10 ottobre 1899; *Femministi e antifemministi*, in *Corriere della Sera*, a. XXIV, 11/12 dicembre 1899; *Prima del femminismo*, in *Corriere della Sera*, a. XXVI, 27/28 luglio 1901. In vario modo rimaneggiati, essi confluiranno poi in un capitolo del volume derobertiano dal titolo *Il colore del tempo*, assieme a *Il femminismo*, già presente in *Rivista di Roma*, a. IV, 11 marzo 1900, fasc. 10.

¹² Cfr. *Un viaggio originale*, in *Il Giornale d'Italia*, a. XI, 8 luglio 1911, in cui De Roberto recensisce una raccolta di stravaganti ed eterogenee considerazioni del clinico letterato (*Viaggio intorno al mio studio*), citandone proprio un passo sul femminismo: "...l'uomo non sposa facilmente donne brutte, deformi, inferme; molte donne sposano invece quel che loro capita: io crederò all'elevazione morale della donna il giorno in cui non vedrò più alcun esempio di simili dedizioni".

¹³ Nel citato articolo intitolato *Intorno al femminismo*, De Roberto ribadisce le proprie tesi sulla diseguaglianza dei sessi, confortato ora anche da Viazzi: "Fisicamente, sentimentalmente e moralmente, la sensibilità muliebre è minore della maschile; se si è potuto credere il contrario, ciò è accaduto perché si sono stimate sincere le dimostrazioni esteriori della donna, che sono invece interessate; mentre si è dall'altra parte giudicata deficienza nell'uomo quel che è invece maggiore padronanza di sé stesso".

donna, sostenitore della tesi secondo cui “la vera maternità e il grave carico di lavoro che è proprio dell’uomo saranno sempre incompatibili”;¹⁴ e infine dello psicologo e psichiatra Toulouse che, affrontando anche problemi quali il divorzio e la prostituzione, richiama gli uomini a un superiore senso di “responsabilità [...] tutte le volte che nei rapporti sessuali egli abusa dell’ignoranza o della debolezza muliebre”.¹⁵ Prima di giungere a questo ‘appello’, lo scrittore aveva esposto le tesi dello scienziato riguardanti “la maggiore intellettualità, la superiorità fisiologica del tipo maschile, la sua diretta partecipazione al progresso sociale”, illustrando le sue dimostrazioni circa le “specialissime facoltà” che renderebbero il tipo femminile “adattato alla Famiglia” e garante delle “sorti

¹⁴ F. De Roberto, *Il conflitto sessuale*, in *Corriere della Sera*, a. XXIX, 11 giugno 1904. Ma recensendo l’opera della studiosa, Errichetta Dacier, intitolata *La donna secondo sant’Ambrogio*, De Roberto arriva a ritenere filofemminile l’interpretazione ambrogiana del peccato originale che giustifica la colpa in virtù dell’inferiorità naturale e della debolezza femminile di fronte alla tentazione. Ciò renderebbe invece l’uomo ancora più colpevole in quanto superiore intellettivamente, e porrebbe in contraddizione lo stesso santo che considera la donna una creatura tentatrice anziché ritenerla semplicemente debole. Cfr. *Il femminino eterno*, in *Corriere della Sera*, a. XXV, 6/7 settembre 1900.

¹⁵ F. De Roberto, *Il conflitto sessuale*, cit.

della razza”.¹⁶ Questa convinzione era molto diffusa ai primi del ‘900 anche tra le donne; la studiosa Katherine Blunden ha cercato di dimostrarlo in un provocatorio *pamphlet* (Blunden, 1982) interrogandosi sull’apparente naturalità dell’esclusione delle donne dal lavoro, nonché sulla funzione ideologica e l’utilità economica del ‘confinio’ femminile entro le mura domestiche. Ma l’aspetto più interessante dello studio è quello che fa risalire agli anni immediatamente a ridosso della rivoluzione industriale le cause di tale marginalizzazione: l’aumento di produttività garantita dalle macchine consentì, infatti, l’inattività soprattutto delle donne della *middle class* a cui fu assegnato il definitivo ruolo di portatrici dell’‘amore materno’, oltre a quello di lavoranti casalinghe non pagate. In questa nuova e più consolidata funzione esse rappresentarono da un lato il rassicurante caposaldo contro l’insicurezza e

¹⁶ Alle argomentazioni degli scienziati De Roberto affianca strumentalmente anche quelle delle donne anti-femministe, non a caso ritenute di “ingegno pronto e vivace”, come Neera (*Il femminile eterno*, cit.; ma cfr. anche *Il conflitto sessuale*, cit.); la Gemma Ferruggia, autrice de *Il cervello della donna*, che ammette l’inferiorità intellettuale della donna e vorrebbe “che le sue sorelle in Eva tengano ancora e sempre quel posto che l’antico buon senso ha loro assegnato: mogli e madri”, aggiungendo che “l’anima femminile deve serbare intatta la triplice sua essenza della grazia, della tenerezza e della bontà” (*Il femminile eterno*, cit.); la Teresa Sormani Rasi, che alle gioie della famiglia antepone addirittura quelle del chiostro e sostenitrice della tesi che “all’inumano celibato è preferibile finanche un cattivo matrimonio” (*Le Amazzoni*, in *Corriere della Sera*, a. XXVIII, 5 aprile 1903).

l'indigenza del proletariato, dall'altro il *target* di riferimento privilegiato del mercato capitalistico. Madrignani definisce invece l'atteggiamento derobertiano come la privata "morale filistea" [...] del puritano un po' sessuofobo e misogino, con la *sua* concezione della donna naturalmente frigida, ed insieme la comune morale maschile repressiva del tutto adeguata, per il resto, a legittimare le censure individuali" (Madrignani, 1972: 133). Lo scrittore non sarebbe quindi molto diverso da quell'uomo - aggiungiamo noi - che "soffrendo non diciamo della inferiorità delle donne, ma della loro diversità", sogna "una creatura capace di comprenderlo esattamente e di rispondergli come un altro sé stesso", chiedendosi: "L'amore di due persone eguali nella grandezza, dotate della stessa squisita sensibilità, della stessa fervida immaginazione, intente a proseguire identiche visioni di bellezza, non dovrebbe essere un paradiso?" (De Roberto, 1898. *Una pagina...: 63*).

E non potendo trovare tanta corrispondenza - che si prospetta come qualcosa di non inferiore all'assoluta identità con se stesso - De Roberto preferisce all'amore per una donna quello per l'Amore, come ente supremo. Idea peraltro espressa in un articolo sul *Giornale d'Italia*, intitolato proprio *L'amante dell'amore* in cui il pretesto di un aneddoto storico - il rinvenimento, ai piedi del letto in cui giacevano il re Alessandro

e la regina Draga di Serbia, trucidati la notte del 29 maggio 1903, de *L'Amore* di Stendhal - si offre al contempo come la chiave di lettura di Beyle e della fortuna della sua “erotica Bibbia”. Consentendo con Mélia, autore di una *Vita amorosa di Stendhal*, De Roberto vede nell'autore francese un “Cavaliere da Trista figura”, appagato soltanto da pochissimi tra i numerosi amori che gli si ascrivono: “...una precocità sentimentale e intellettuale [...] moderò i suoi ingordi appetiti e lo trattenne sulla via dei disordini”, trovando sfogo nella immaginazione e nella fantasia, ma soprattutto nella capacità di non smarrire la coscienza “sotto l'impero dell'istinto”, di esercitare sempre l'esercizio del dubbio, dell'indagine, della sperimentazione.¹⁷ Ma quanto somiglia a De Roberto questo Stendhal che di fronte alla disponibilità delle donne tergiversa, si ferma a ricercare tutti i moventi possibili, indugia a pensare se il sorriso che una donna gli mostra sia lo stesso “che mostrerebbe a chiunque la sorprendesse in tale disposizione dell'anima e dei sensi, oppure

¹⁷ Afferma De Roberto che Stendhal, così scarsamente ammirato e apprezzato in vita, godette di maggior fortuna solo a partire dal 1884, ma “se gli stendhaliani formano una consorterìa ed una specie di chiesa letteraria, col suo credo e i suoi riti, non sono meno convinti coloro che negano qualunque genialità all'autore di *Rouge et Noir* fuorché quella dell'impostura”. Questa disparità di giudizi si rifletteva, secondo lo scrittore catanese, anche sulla valutazione dell'uomo per il quale l'amore fu tema del suo “maggior libro” e passione dominatrice di tutta la sua vita. Cfr. F. De Roberto, *L'amante dell'amore*, in *Il Giornale d'Italia*, a. IX, 21 aprile 1909.

c'è qualcosa di particolare per sé".¹⁸ E comuni sono anche i due "maggiori bisogni": illudersi e apprendere, anche se il primo è di gran lunga il più forte: "Pare bensì che il romanziere per cui i personaggi sono altrettanti meccanismi cerebrali da smontare a pezzo a pezzo, voglia considerare il suo proprio cervello come un apparecchio psicologico da servire alle ricerche sperimentali".

"Il miglior modo di amare" ("...il solo buono: è l'amor vero; ma non il più fortunato") lo aveva sperimentato proprio Stendhal: "Le anime esperte sanno che la gioia consiste più nell'aspettazione dell'appagamento che nello stesso appagamento. Stendhal non solo lo ritarda, ma spesso lo ricusa. E chi ben guardi, egli non ama né le donne reali, né le chimere della fantasia: come Sant'Agostino, *amans amandi*, egli è veramente un amante dell'Amore".

Ma l'utopia di una Donna perfettamente rispondente all'uomo e ai suoi desideri non poteva trovare altro sbocco che nel vagheggiamento di un essere meccanico, un Golem erotizzato ma scrupolosamente disanimato, che riscattasse il

¹⁸ *Ibidem.*

“pessimismo degli uomini delusi”¹⁹ e realizzasse finalmente il sogno ‘leopardiano’ della “felicità coniugale”:²⁰ una *cosa* atta a svirilizzare e a neutralizzare la minaccia sessuale di tutte le George Sand del mondo.

Riferimenti bibliografici

Blunden, Katherine (1982; 1988). *Il lavoro e la virtù.*

L'ideologia del focolare domestico. Firenze: Sansoni.

De Roberto, Federico (1984). *Romanzi, novelle, saggi.* Milano:

Mondadori.

De Roberto, Federico (1895). *L'Amore. Fisiologia. Psicologia.*

Morale. Milano: Galli-Guindani.

De Roberto, Federico (1898). *Gli Amori.* Milano: Galli.

De Roberto, Federico (1898). *Una pagina della storia*

dell'amore. Milano: Treves.

¹⁹ Scrive De Roberto: “Il pessimismo degli uomini delusi od offesi dai portamenti delle donne ha più volte immaginato di poter sostituire così alle creature di carne e di ossa un meccanismo che ne riproduca la forma opprimendone l’anima, ma l’espedito non è parso ancora adatto ad evitare i danni di cui si vuole che sia cagione la natura femminile; ed anche le bambole, nelle favole e nei romanzi, sogliono fare cattiva prova”. F. De Roberto, *La donna di domani*, in *Corriere della sera*, a. XXVI, 30 novembre/1 dicembre 1901.

²⁰ Anche il Leopardi, scrive De Roberto, ironizzava su una macchina-donna e diceva che all’inventore di tale macchina si sarebbe dovuta dare “una medaglia d’oro [...] sulla quale sarà figurata da una parte l’araba fenice del Metastasio posata sopra una pianta di specie europea, dall’altra sarà scritto il nome del premiato col titolo: INVENTORE DELLE DONNE FEDELI E DELLA FELICITA’ CONIUGALE”, De Roberto, 1898: 1987: 162.

- De Roberto, Federico (1898; 1987). *Leopardi*. Roma: Lucarini.
- De Roberto, Federico (2014). *Si dubita sempre delle cose più belle: parole d'amore e di letteratura*. Milano: Bompiani.
- Guarino, Pietro (1963). Ricerche derobertiane. *La Rassegna della Letteratura Italiana*, a. LXVII, serie VII (2).
- Inserra, Simona (2017). *La biblioteca di Federico De Roberto*. Roma: Associazione italiana biblioteche.
- Madrignani, Carlo Alberto (1972). «*Illusione*» e realtà nell'opera di Federico De Roberto. Bari: De Donato.
- Navarria, Aurelio (1974). *Federico De Roberto. La vita e le opere*. Catania: Giannotta.
- Tedesco, Natale; (1974). Introduzione. In Emanuele Navarro della Miraglia, *Storielle siciliane*. Palermo: Sellerio.
- Zappulla Muscarà, Sarah (1979). *Federico De Roberto a Luigi Albertini. Lettere del critico al direttore del «Corriere della Sera»*. Roma: Bulzoni.

Influencia de los personajes femeninos en la configuración de lo fantástico en la narrativa de Ignacio Solares

Cecilia Concepción Cuan Rojas

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen

En el presente artículo se analiza la manera cómo los personajes femeninos de algunos relatos del escritor mexicano Ignacio Solares ayudan a construir el efecto fantástico. A través de una novela y seis cuentos se observa la relevancia que tienen dentro de los mismos. Cada uno de los textos presenta diferentes elementos fantásticos y, por lo tanto, la participación de los personajes femeninos será desde un ángulo distinto.

Palabras clave: personajes, femeninos, fantástico

Abstract

This article analyzes how the way Mexican writer Ignacio Solares female characters helps to configure the fantastic effects of six short stories and one novel. Throughout this reading material the importance of the fantastic feminine presence is shown in different ways. Each of the texts presents a variety of fantastic elements and therefore the role playing of the female characters will be studied from specific angles.

Keywords: characters, feminine, fantastic

En el presente trabajo se revisará la manera cómo los personajes femeninos en la narrativa del escritor mexicano

Ignacio Solares ayudan a configurar lo fantástico. Realizaremos un recorrido por varios relatos, observando el papel que representan en las distintas narraciones, para ello se analizará una novela (*Casas de Encantamiento*) y seis cuentos (“Prolongación de la noche”, “La ciudad prohibida”, “Muérete y sabrás”, “Los miedos” y “La despedida”).

Casas de Encantamiento, novela escrita en 1987, nos relata el momento en que dos hombres dialogando en un presente, 1985, Edgardo y otro personaje al cual se dirige Edgardo con el nombre de “profesor”, ambos tenían en común a un amigo cercano, Javier Lezama, de quien están leyendo su diario y tratando de entender y reconstruir sus últimos días de vida, puesto que en el “presente” de la lectura del diario, Javier Lezama había sido atropellado por un Mustang en un eje vial en la ciudad de México, hacía unos días. Entre fragmentos del diario de Javier y recuerdos de su vida, sobresale uno sumamente importante, cuando Javier estaba realizando un reportaje sobre un cine en ruinas, el cine Olimpia, ubicado en el centro de la ciudad de México. El ingeniero encargado de la obra le da a Javier una cartera de una mujer con una credencial de hacía 40 años, dicha mujer se llamaba Margarita Vélez. Javier a partir de este hecho se obsesiona con ella y se despierta

en él, el deseo de conocerla. Conforme avanza la lectura del diario, la historia que se le presenta a Edgardo, le da a entender que Javier efectivamente conoció a Margarita, pero a Margarita de hacía 40 años atrás. ¿Era eso posible? ¿Fue producto de la imaginación de Javier? O ¿Realmente se encontró con ella “allá”, en ese tiempo? Edgardo y el profesor, en esta gran analepsis tratan de entender este gran misterio.

Para David Roas (2011) lo fantástico es definido como: “La irrupción de lo imposible en el mundo real y, sobre todo, la incapacidad de explicarlo en forma razonable” (Roas, 2011: 50). Encontramos en la novela que, Javier Lezama al descubrir aquella vieja credencial de Margarita Vélez, se percatará que algo en él cambió, ya que nunca vuelve a ser él mismo. El encontrar la cartera de Margarita es el detonante para ir en su búsqueda (¿o reencuentro? como se tratará de dilucidar en el texto).

Es interesante, cómo el ingeniero Burle, a cargo de la remodelación del cine, le hace saber su hallazgo:

-En ocasiones, al tirar estos muros, es como si el pasado se nos echara encima –nos dijo el ingeniero Burle, encargado de la remodelación del cine-, Mire si no esta cartera.

Nos mostró la cartera de mujer, semidestruida, que sin embargo conservaba en su interior dos billetes de a peso, un programa del teatro Iris y una credencial de octubre de 1944 que acreditaba a

Margarita Vélez como trabajadora de planta de Salinas y Rocha. (Solares, 1987: 37-38)

Sin embargo, Edgardo, personaje que está tratando de analizar el diario de Javier, junto con el profesor, al interpretarlo, le hace ver cómo Javier “sentía” haber conocido a Margarita ¿cómo era esto posible puesto que ella vivió 40 años atrás?

Antes de salir al vestíbulo, Javier tuvo... ¿cómo llamarla? ¿Una entrevisión? Ahí, sobre los montones de tierra y el escenario desnudo al fondo, con la pared de ladrillos donde antes estuvo la pantalla. No que haya visto algo en particular; más bien era lo que traía el aire, el polvo del aire. Y un zumbido casi insoportable en los oídos. Supo que ella estuvo ahí (aunque ya lo sabía, puesto que la cartera perdida lo confirmaba) supo que ella estuvo ahí y que ella existió (lo que tampoco necesitaba de una entrevisión para comprobarse). Pero lo importante es que creyó haberla conocido. No conocido de verla, sino de sentirla, que es como de veras se conoce a las personas. (Solares, 1987: 38-39)

Edgardo se pregunta ¿Qué hubiera sucedido si no le permiten a Javier llevarse la credencial? ¿Realmente Javier se hubiera encontrado con Margarita?

¿Qué habría sucedido si el ingeniero no le permite llevarse la credencial y el programa? Quizá nada de lo que después él desencadenó. O quizá sí porque se hubiera grabado el rostro de ella en la memoria y sería más que suficiente. El caso es que salió del cine, caminó unas cuadras y se paró en una esquina a mirar con atención la foto de la credencial. Ni siquiera era bonita. Pero tenía algo. (Solares, 1987 :39)

Javier Lezama pasó por momentos de gran desconcierto y malestar por algunos días, regresó al cine Olimpia y experimentó un cambio, esto da cuenta Edgardo al profesor con su lectura:

Por eso digo, profesor, que su diario es sólo una pista. La más valiosa, pero sólo una pista. Yo le aseguro que se quedó en el centro por la tarde con la intención clara de apenas cayera la noche asomarse a los montículos de tierra de la entrada del cine Olimpia, suponer que algo empezaba a animarse en el vestíbulo sin puerta, en las sombras que se adivinaban en el interior de la sala. Y con toda premeditación fue por san Juan de Letrán hasta Donceles y se detuvo ante el Teatro de la Ciudad, también cerrado aquella noche. Si algo debemos descartar de este periplo, profesor, es la casualidad aunque tiene razón, para el caso es lo mismo. Lo importante es, como él anota, que una vez frente al Teatro de la Ciudad oyó la voz a su espalda:

-¿Qué tontería traerla aquí y no a Bellas Artes, ¿no le parece?

Y al volverse ya no eran las figuras de cera, aunque casi. ¿O usted concibe figuras de cera en movimiento, profesor? (Solares, 1987: 45-46)

Javier Lezama experimenta un viaje en el tiempo, en el México de 1945 y conoce personalmente a Margarita Vélez, la mujer que lo llenó de intriga. Salen un par de ocasiones y en un momento, al estar manteniendo relaciones sexuales, Javier repentinamente regresa a 1985.

La última caricia húmeda se le quedó en el tacto cuando ya no encontró el cuerpo de Margarita. ¿Por qué entonces? ¿O tenía necesariamente que ser así, profesor? El olor de ella aún andaba por la cama (pero ya no había cama), empozado en el hueco de la almohada.

Una almohada como de espuma que fue lo único que rescató, asegurándola contra el pecho. Pero no tenía remedio: por más que apretara los ojos y contuviera la respiración la luz de la salida le pinchaba los párpados como agujas. Y él estaba de pie, no acostado. Y con la credencial en la mano, tallándola con el pulgar para reconocerla. ¿Cómo pudo ser de otra manera? (Solares, 1987: 154)

Javier Lezama, tras su imposibilidad de regresar a esa época, a los pocos días muere atropellado en un eje vial. ¿Era su destino haber muerto así? O ¿Acaso orillado por la desesperación por no poder regresar se descuidó y él mismo ocasionó su muerte? En esta novela observamos la forma cómo el personaje femenino, en este caso, Margarita Vélez, será el detonante para presentar el elemento fantástico puesto que, gracias al interés que Javier muestra en ella, se operará el gran cambio de tiempo y espacio, diferente al México de 1985., Javier viaja en el tiempo para conocer a Margarita. Sin embargo, queda la duda ¿Javier Lezama se encontró por primera vez con Margarita en 1945 o fue un reencuentro? Y de ser así ¿A qué tiempo correspondía realmente la existencia de Javier? La presencia de Margarita es fundamental pues mediante su participación se creará el elemento fantástico, ya que ella despierta en Javier un deseo tal por conocerla que finalmente lo logra.

En el cuento “Prolongación de la noche” (*El hombre habitado*, 1979) un hombre, hastiado por la rutina diaria, encuentra consuelo en sentarse frente a la ventana todas las noches y dejar volar su imaginación cada noche, en la quietud de su casa. Disfrutaba de suponer detalle a detalle todos los elementos de otra vida, otra familia, dos hijos en lugar de dos hijas, inclusive otra mujer:

Por las noches, después de cenar con su mujer y las niñas, se sentaba frente a la ventana y dejaba correr la imaginación –las luces de la ciudad resultaban un incentivo espléndido- abandonándose a los caminos que quisiera imponerle, asumiéndolos, llevándolos a sus últimas consecuencias, construyéndoles el escenario requerido de una delectación casi sensual, sintiendo en su cuerpo el reflejo de las situaciones fantaseadas, el ritmo acelerado del corazón cuando se acercaba los puntos climáticos, la emoción concentrada en el sabor de la saliva. (Solares, 1975: 65)

Trató de imaginar hasta el mínimo detalle de esa “otra vida”, a tal grado de, continuar con sus ensoñaciones aún en los días de oficina, esta tarea proseguía en la noche. No obstante, a los pocos días un sueño lo llenó de sobresalto:

Sin embargo, la primera sorpresa se la llevó una madrugada: soñó que hacía el amor con su otra mujer, con la inventada por él. Y, lo que más le asustaba: su corporeidad, lo delineado de sus facciones, el brillo de sus dientes, lo sedoso de su pelo, los hoyuelos en las mejillas al sonreír, el vello fino y rubio de sus piernas y de sus brazos. (Solares, 1975: 66)

Este sueño pudo quedar en la simple inquietud, pero, al presentarse otra “extraña escena” la intranquilidad fue mayor:

Dos noches después comprobó un detalle perturbador: mientras se sentaba frente a la ventana no existía para su mujer y las niñas. Simple y sencillamente no existía. No que se olvidaran de él por un momento, que lo dejaran abstraerse, no. Más bien como si no lo vieran, como si no estuvieran ahí y ellas se hubieran resignado a la ausencia, a vivir solas y a no incluirlo en sus planes. Después, cuando apagaba el cigarrillo y se ponía de pie, todo volvía a la normalidad: conversaban, salían a caminar un rato o veían la televisión. (Solares, 1975: 66-67)

¿Estaba tan absorto en sus pensamientos que la familia no le hacía caso? ¿Realmente el hombre desaparecía para su familia? ¿Y si desaparecía, a dónde se iba por momentos? La duda comenzaba a asomarse en él, hasta que una noche las realidades, la de él y la inventada por él se trastocaron:

Pero una noche sintió que las realidades se interferían, competían entre sí, al descubrir que el brazo del sillón era el del sueño. Se volvió buscando el mundo de atrás, el del día y la luz, y apenas soportó unos segundos lo que veía; enseguida regresó a la ventana, mirando hacia lo alto, hacia la parte más oscura de la noche, intentando un último esfuerzo por recuperar lo que parecía irremediadamente perdido, él único mundo al que tenía derecho pensaba; el mundo donde residían su cuerpo y sus recuerdos y los seres con los que estableció un contrato distinto, [...] continuaba ahí, definitivo, tan real como su respiración entrecortada, agitada y lenta a la vez. (Solares, 1975: 67)

En este punto, el hombre sintió miedo, dudó de su realidad, no estaba seguro del cambio que se había operado en su entorno, sin embargo al sentir la mano de una mujer en su

nuca y darse cuenta que se trataba de “su otra mujer” pudo comprobarlo, estaba en “otra realidad”:

Dio una última fumada al cigarrillo y con una sonrisa que no pudo evitar a pesar del miedo, esperó a que la mujer alta y delgada se acercara y le acariciara la nuca muy suavemente, primero con las puntas de los dedos y luego hundiendo la mano en el pelo, como imaginó tantas veces que lo acariciaría. Débilmente, como música de fondo, le llegaban las risas y los gritos de los niños jugando en el piso de arriba. (Solares, 1975: 67)

El hombre es llevado a otra realidad, observamos cómo se presenta una transgresión entre realidad/imaginación (fantasía) que él mismo ocasionó, pues fue tan vívida que quedó atrapado por completo en ella. Asimismo comprobamos, como lo define Roas la literalización de la metáfora: “Dos noches después comprobó un detalle perturbador: mientras se sentaba frente a la ventana *no existía para su mujer y las niñas. Simple y sencillamente no existía*” (Solares, 1975 :66). (El subrayado es nuestro). La expresión, que suponíamos una metáfora, se convierte en una realidad pues se toma en sentido literal. De la misma manera, en este relato, aunque sutil, la presencia femenina nos comprobará que se dio ese cambio de realidad, pues es ella, quien al acariciarlo le pone de manifiesto su lugar en ese otro espacio. Gracias a ella notamos que el hombre está en otro lugar distinto a su hogar y que no es su esposa. Otro

elemento fantástico que está presente es el miedo, el miedo, según Roas, es una situación ineludible para que se dé lo fantástico: “Mi objetivo es demostrar que el miedo es una condición necesaria para la creación de lo fantástico, porque es su efecto fundamental, [...] Por eso todo relato fantástico [...] provoca la inquietud en el receptor” (Roas, 2011: 88).

En este relato, el protagonista teme al advertir el lugar donde se encuentra, y a pesar de temer, espera la caricia de la mujer. De la misma manera en el cuento, existen indicios de hacia dónde irá, pues al mantener relaciones sexuales en ese sueño es un vislumbre de lo que está por sucederle, él imaginó su realidad y le dio vida tanto a la mujer como a sus hijos y acaba en esa otra realidad donde “probablemente” lo estaban esperando.

En el cuento “La ciudad prohibida” (*La Instrucción y otros cuentos*, 2007) nos encontramos con la narración en primera persona de un protagonista que, al parecer, nunca ha salido de su casa y desea con vehemencia el día en que logre hacerlo, sin embargo, parece ser que “algo” se lo impide. Paulatinamente y gracias a la narración, iremos conociendo la voz de su madre, único familiar con quien vive el protagonista, ella le da consejos y recomendaciones. Se va configurando

como una madre preocupada por su hijo, pero a su vez angustiada y ansiosa por que él conozca la ciudad: “El día que inauguraron la montaña rusa, hace años, no pude comer. Por culpa de mamá –siempre se las ingenia para sembrarme la tentación-, vi la noticia en el periódico. Fui corriendo a la cocina a comentárselo, casi llorando y, claro, terminé por preocuparla.” (Solares, 2007: 120).

La madre lo anima, y sufre porque su hijo no se decide a salir. Y la pregunta indirecta hace sufrir a su hijo, quien, desearía ser más decidido:

-¿Algo te impide asistir? –preguntó desde la ventana, mientras blandía el termómetro. Yo no podía evitar un llanto convulsivo. Estaba en la cama, cubierto por gruesas cobijas y con una colcha térmica encima. Mamá tiene razón, ya no estoy para que me pasen estas cosas. (Solares, 2007: 121)

El texto nos va dando indicios de una madre que cuida de su hijo y está pendiente de él: “Me acosté y mamá me llevó un vaso de leche y un bizcocho. Yo estaba sentado en la cama, recargado en el cojín y sintiendo que las sienes me iban a estallar; la fiebre me hacía ver las cosas envueltas en una mermelada de durazno, temblorosas.” (Solares, 2007: 122).

Al enterarse que por fin saldrá su hijo, no puede contener la emoción: “Quizá por eso quedó como sembrada una semilla y

todos estos días estuve dándole vueltas a la misma idea: bueno, ¿y por qué no? ¿Y si decido ir? La fui alimentando hasta que maduró: punto, voy a ir. Antier se lo anuncié a mamá y no pudimos evitar una lágrima dulce.” (Solares, 2007: 123).

Pero, a pesar del esfuerzo realizado, algo sucede y el protagonista no logra salir. Al regresar a su casa su madre y preguntarle ¿cómo le fue? reacciona inesperadamente:

-¿Qué tal, eh?

-No fui.

-¿No fuiste? – la mano regresó a su regazo.

-No. Sólo anduve dando vueltas alrededor de la colonia...No pude, mamá, de veras. No pude.

-¿Estás loco? –Preguntó con un grito, enfurecida- ¿es que piensas pasarte aquí encerrado el resto de tus días? -. Yo no contesté, me senté en una silla, a su lado, y permanecí con la cabeza hundida entre las manos. Mamá aventó una servilleta al suelo y me agitó una mano frente a la cara-. ¿No tienes ambiciones, a tu edad? (Solares, 2007: 124-125)

Con la última pregunta que le hace su madre: ¿No tienes ambiciones, a tu edad?, advertimos el giro de sentido que da el texto, se presenta un cambio puesto que en toda la narración parecía que se trataba de un niño y con esta aclaración nos advertimos que se trata de un hombre mayor. Se presenta, como dice Rosalba Campra, en su artículo “Isotopía de la trasgresión” que David Roas reúne en Teorías de lo fantástico (2011), una transgresión en la isotopía puesto que, de creer que se trataba de

un niño pequeño, inocente y ávido por conocer el mundo cambia y se da una oposición adulto/consciente/no quiere salir, aunado al hecho de que “algo le está impidiendo esa salida”:

¿Qué sucedió después? ¿Cómo explicarlo? Conforme me acercaba a la vía del tren, la decisión fue perdiendo fuerza, gastándose; sentí cómo se alejaba de mi cuerpo, escurriéndose como arena entre los dedos y cuando llegué estaba nuevamente vacío, con ganas tan sólo de regresar a casa y olvidar decisión, ciudad, todo. Me dediqué a caminar por los límites de la colonia (los conozco perfectamente) como por la orilla de un río prohibido. (Solares, 2007: 124)

Lo fantástico en este cuento está presente en la ambigüedad semántica al hacer creer al lector que se trataba de un protagonista con ciertas características (niño), cuando en realidad no lo es. Cabe señalar que el papel de la madre es pieza medular para continuar en esa misma línea de sentido pues expresiones como: “Los sábados mamá va a la ciudad a hacer la compra de la semana y conoce mi respuesta siempre me invita” (Solares, 2007: 119), “Mamá me compró una colección de tarjetas postales de la ciudad y las colgué con tachuelas junto a la ventana de mi recámara” (Solares, 2007: 120), “Mamá se desesperó” (Solares, 2007: 121), “Me acosté y mamá me llevó un vaso de leche y un bizcocho.” (Solares, 2007: 122), Hacen pensar que se trata de un niño. No es hasta que le reclama y le

menciona la edad que el lector se da cuenta de la naturaleza del personaje, y llega a comprender la desesperación de la madre.

Para que se dé el efecto fantástico es necesario que se nos presente un mundo real, verosímil y cercano a la cotidianeidad para que, de esta manera, al incorporar el elemento sorpresivo, este tenga un mayor efecto, pues, de acuerdo con Roas:

Así pues, lo fantástico es un modo narrativo que emplea el código realista, pero que a la vez supone una transgresión de dicho código: los elementos que pueblan los relatos fantásticos participan de la verosimilitud y del “realismo” propios de las narraciones miméticas, y únicamente la irrupción, como eje central de la historia, del acontecimiento inexplicable marca la diferencia esencial entre ambas formas. (Roas, 2011: 112-113)

Así también queda la duda al final, ¿Realmente no podía salir de su ciudad el protagonista? ¿Se lo impedía alguna condición? O ¿Realmente existía una fuerza capaz de hacerlo regresar? Al final, él mismo deja propicia la duda:

Entre lo que recuerdo, le dije que ella lo había visto: yo quería ir a la ciudad, estaba decidido pero algo me detenía en el último momento, como si perdiera fuerza en las piernas, no sé, algo extrañísimo, como si pisar el suelo de la ciudad significara hundirme, aunque yo sabía que no, al contrario: era liberarme, pisar tierra firme, empezar a caminar, pero por qué no podía. (Solares, 2007: 126-127)

“Muérete y sabrás”, es otro de los cuentos de Ignacio Solares que apareció por primera vez en la editorial Joaquín Mortiz en 1995 en su libro de cuentos del mismo nombre.

(*Muérete y sabrás*) Posteriormente este cuento es incluido en otro volumen de cuentos titulado *La instrucción y otros cuentos* en 2007. La historia nos narra cómo una pareja de casados “descubre” que estuvieron juntos en otra vida, se percatan de ello al mismo tiempo:

Además, lo supimos juntos y al mismo tiempo. Un viernes habíamos cenado en el Café Tacuba y al salir tuvimos una visión (entrevisión la llamamos, no queríamos sonar pretenciosos) del zócalo vimos avanzar hacia nosotros uno de aquellos tranvías eléctricos que hubo en la ciudad de México a principios del siglo. [...] Duró lo que un parpadeo, pero suficiente para que Lucía me tomara del brazo, temblorosa, y preguntara si había visto lo mismo que ella.

-Sí, lo vi.

(¿Y si en ese momento digo que no, Lucía, qué hubiera pasado después, dime?)

-Pero es que... -dijo-, íbamos a tomarlo juntos.

-Lo tomamos juntos. (Solares, 1995: 7)

A partir de ese momento, Lucía llena de emoción decide regresar al mismo café para repetir la experiencia:

Casi no hablábamos del tema, pero una noche cualquiera insistió en regresar al café Tacuba y al salir me abrazó y nos quedamos largamente en la esquina, dentro del frío y con los ojos clavados por el rumbo del zócalo.

-Tenían asientos transversales forrados de mimbre -dijo ella sin mover casi los labios, con los ojos desorbitados de tan fijos-, y el conductor llevaba un uniforme... a ver: de paño azul, con botones dorados.

-Sí. (Solares, 1995: 9)

Emocionada, Lucía anhela ir descubriendo esos detalles de una escena juntos, sin embargo a su esposo le cuesta trabajo “ver lo que ella ve”:

-¿Lo puedes ver tú también?

-Más o menos.

-Era tarde. Quizá cerca de la media noche. Aunque es posible que interrumpieran el servicio de tranvías mucho antes de la media noche.

-Es posible.

-Iba casi vacío, ¿te acuerdas?

-Pues sí, creo que sí. (Solares, 1995: 9)

Poco a poco con esas “reconstrucciones”, su esposo comienza a inquietarse:

-¿De dónde saldríamos, eh?

-Me encantaría averiguarlo.

Pero fue ella la que empezó a averiguarlo. Había largos paréntesis, pero de pronto insistía en regresar al mismo lugar y pararnos en la misma esquina a la misma hora. Yo –que doloroso confesarlo- empecé a sentirme ridículo. (Solares, 1995: 10)

Observamos a una Lucía que va siendo sensible a “esa realidad”, lo que le parece extraño a su marido y le pregunta ¿cómo ha logrado saber tantos detalles con esas entrevisiones?

-¿Cómo has averiguado tanto?

-De repente se me viene la visión, así. ¿Me entiendes? Se me viene la visión y ya. O en sueños. Aunque más bien es eso que llaman duermevela. Lo veo y sé que así fue. (Solares, 1995: 11)

Pero algo comenzaba a suceder, Lucía al sentirse sola en su intento por asomarse al pasado decide ir en búsqueda de “el otro”, su propio marido pero del pasado, Lucía se lo confiesa a su esposo: “Prefiero al otro, a aquél – creo que me dijo una madrigada, y creo que le sonreí por toda respuesta.” (Solares, 1995: 14) Hasta que un día Lucía no regresó, ¿decidió abandonar a su marido o fue en búsqueda de “aquel” que sí la comprendía? El esposo, convencido de esto comparte sus reflexiones:

Nos está buscando a los dos, me dije mientras miraba los últimos jirones del amanecer en la ventana, porque hasta eso me dejó: yo que antes dormía tan bien. Además de la obsesión nocturna de tampoco soportar la cama y empezar a buscarla en una calle en la que (lo sabía de antemano) ya no podía encontrarse más porque estaba en otro sitio, en ese otro sitio que yo aún no logro ver (entrever) pero que, estoy seguro, alcanzare tarde o temprano si todas las noches voy a pararme a una esquina del centro de la ciudad a esperar pacientemente un tranvía que vendrá (tiene que venir) por el rumbo del Zócalo, con su trole llena de chispas y su resonar intermitente de campanillas. (Solares, 1995: 15)

En este relato notamos cómo gracias a la “percepción” de Lucía se logra el efecto fantástico, Lucía es capaz de “asomarse a otra realidad, a otro tiempo y espacio” para tratar de rescatar algo que le faltaba en su vida. Es ella quien logra ver con detenimiento, los detalles de la escena con su esposo, quien además no logra alcanzar a ver lo que ve ella. Existe, pues una superposición de realidades ya que, si bien se va dando de

manera gradual, con las visiones de Lucía, al final queda la duda ¿Lucía realmente pudo alcanzar ese tiempo y reunirse con su “otro” esposo? O ¿Fue producto de una obsesión que la orilló a irse de su casa? La prueba de ese deslizamiento de realidad la da el último monólogo del esposo al asegurar que Lucía se encuentra en “otro tiempo” distinto al suyo.

Este elemento fantástico Roas lo llama Yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad:

En la mayoría de las ocasiones, el personaje lo hace dominado por la inquietud de saberse ante lo incomprensible, pero, sobre todo, de saber que no hay vuelta atrás. A diferencia de los textos de otras épocas, la actuación de los personajes es, podríamos decir, menos dramática. Da la sensación de que están tan perdidos en una realidad como en otra. Aunque, inevitablemente, y de ahí su efecto fantástico, ese deslizamiento entre realidades siempre resulta traumático, porque es imposible. Algo que el personaje debe asumir sin llegar nunca a poder comprenderlo. (Roas, 2007: 157-158)

El esposo de Lucía nunca llega a comprender qué sucedió exactamente, sin embargo ella le insistía en todo momento y lo quería hacer partícipe de esas “visiones” como las llamaba. Nuevamente reparamos en el hecho que, gracias al personaje femenino, Lucía, logra darse el efecto fantástico puesto que es ella la que tiene acceso a las “visiones” y va en búsqueda de una realidad que su esposo nunca quiso aceptar y, tan es así, que posiblemente encontró el camino para estar en “ese otro lugar”.

En el relato “Los miedos”, ubicado también en el volumen de cuentos *Muérete y sabrás* (1995), nos habla acerca de un hombre que le tiene miedo a los temblores y gusta de viajar a un hotel del centro de la ciudad de México¹. El nombre del hotel es Edén, nombre simbólico pues para él representaba ese descanso y asilamiento total. Una noche, estando hospedado, tiene un sueño muy peculiar, sueña que tiembla y que en ese preciso momento, está encima de él una mujer manteniendo relaciones sexuales, lo que le pareció extraño es que la mujer le decía: “Ven, ven, ven”:

Terminaba por montarlo, galopaba sobre él, se le echaba encima, se le metía en el pecho, le mordía suavemente una oreja, le besaba el cuello y la boca, le decía; ven, ven, ven. Él se sentía como crucificado (en realidad tenía los brazos abiertos) y apenas podía moverse por el miedo y el mareo (o todo se movía abajo y encima de él, la mujer y la tierra), el crujir de las paredes era más bien el rechinado de sus dientes. (Solares, 1995: 71)

Despertó confundido y al dormir nuevamente sueña por segunda vez con la misma mujer, pero inexplicablemente ella

¹ Cabe señalar que la ciudad de México sufre un terrible terremoto en 1985 donde se perdieron miles de vidas y varios edificios del centro histórico quedaron derruidos. Este cuento se publica en 1995, 10 años después del siniestro por ello el personaje presenta esta sensación de miedo hacia los temblores. Es preciso señalar que en 2017, a 32 años de ese terremoto, México vuelve a sufrir otro terremoto el mismo día del primero: 19 de septiembre, lo que le daría una lectura actualizada al relato.

ahora lloraba y le insistía que fuera con ella con una petición, además sobrecogedora: “ven, muérete conmigo”:

Apenas cerró los ojos, y en el siguiente sueño la mujer ya no galopaba sobre él sino que estaba a su lado, llorando. Había dejado de temblar y él podía observarla con cierto detenimiento [...] Con movimientos como abajo del agua (era la sensación de impotencia con que él sentía moverse) le extendía una mano y le acariciaba una mejilla.

-¿Por qué?

-Me voy a morir –decía ella. [...] –Ven, muérete conmigo aquí, ven. (Solares, 1995: 72)

El hombre despertó sobresaltado y se llenó de consternación al enterarse que una mujer anteriormente había muerto ahí, lo cual supo al llamar al hombre de la recepción:

-¿Sí?

-¿Ha temblado? Dígame la verdad, ¿ha temblado?

El viejo tardó una eternidad en contestar:

-No, señor. No ha temblado para nada.

- Señor.

-¿Quién ocupó este cuarto antes de que lo ocupara yo?

-Señor, no lo recuerdo exactamente.

-Durante el terremoto del año pasado, ¿quién lo ocupó durante el terremoto del año pasado?

-Señor, no lo recuerdo.

-Trate de recordar.

Otra pausa.

-Ya que lo menciona, bueno, lo ocupó una mujer. Había llegado con alguien, con un hombre joven, que luego se fue y la dejó sola....

-¿Y ella murió durante el terremoto?

-Pues, sí, creo que sí, señor.

Rubén sintió que el coraje le subía a la boca como una ola amarga.

-¿Por qué me mintió? Dijo que no le había sucedido nada al hotel.

Rubén casi podía ver el labio inferior del viejo estremeciéndose al máximo por la indignación.

-Perdóneme, señor, pero usted no tiene derecho a gritarme y a acusarme así. No le mentí, yo no le miento a nadie. No tengo necesidad. Soy un hombre pobre, pero honrado y decente. Al hotel no le sucedió nada. La mujer murió de miedo por el terremoto. Eso dijo el doctor: que murió de miedo. (Solares, 1995: 74)

En el cuento “Los miedos” podemos apreciar que está presente la oposición realidad/sueño y que se sufre una trasgresión, pues, gracias a la aparición de la mujer en el sueño, el hombre se percató que algo “anda mal” en ese espacio físico y comienza a inquietarse. Pues al parecer, la mujer que sueña murió realmente en ese lugar. La transgresión no sólo se da a nivel de realidad/sueño sino también a través del espacio/tiempo. Al parecer se abrió una grieta en el espacio/tiempo y la mujer revive el terror de volver a morir durante el terremoto, invitando con ella al hombre que tenía a su lado.

Para que se presente el efecto fantástico es preciso que se dé la cooperación del lector, de acuerdo con Roas: “Los diversos recursos formales empujados para construir el mundo del texto orientan la cooperación interpretativa del lector/espectador para que asuma que la realidad intratextual es semejante a la suya. Un mundo que reconoce y donde se conoce.” (Roas, 2011: 32). El lector, al igual que el protagonista comprende que hay una situación extraña, pues el hecho que el hombre sueña

nuevamente con esa mujer desconocida hace sospechar, y este recurso lo aprovecha Solares, para incorporar el elemento fantástico.

De la misma manera, advertimos cómo está presente el miedo, característica indispensable, de un relato fantástico, siguiendo a Roas, ya que, desde el título nos está anunciando que algo sobrecogedor espera hacia el interior del texto. En el relato “Los miedos” podríamos afirmar que se trata de un miedo físico y metafísico. Para Roas el miedo físico está relacionado con una amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso, mientras que el miedo metafísico: “[...] atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes no es familiar”. (Roas, 2011: 96)

En “Los miedos” es constante la inquietud que mantiene el personaje, ya que teme por su vida, gracias al terremoto de la ciudad de México, y por otro, el miedo se torna metafísico al trasladarse al lector, ya que con la lectura del último párrafo del cuento queda claro lo que aconteció. En este relato, al igual que los que se han analizado, observamos cómo los personajes femeninos serán pieza clave para el efecto fantástico, pues, es gracias a su intervención que podemos comprender qué sucedió.

La mujer invitaba al hombre a formar parte de ese mundo de “muertos” al suplicarle: “Ven, ven, muérete conmigo”.

En el texto “La despedida milagrosa”, un hombre, al parecer muy enfermo, acude a la casa de su novia para intentar despedirse de ella, esto la llena de sorpresa:

Ella lo recibió parpadeante. En su boca asomaban dos dientes muy blancos que sujetaban el labio inferior.

-Cómo es posible –dijo.

Antes de sentarse –ella siempre estuvo segura de que fue antes de sentarse –él agregó:

-Ya ves, el amor hace milagros. (Solares, 2007: 37)

Conforme avanza el encuentro, la mujer va teniendo indicios que “algo es diferente en su pareja”: “Ella recordaba muy bien la frase porque, además, en ese momento descubrió una voz que no era la de él. Sin dulzura. No tanto por la roquera como por la falta de dulzura. Una voz seca, que surgía de quién sabe dónde.” (Solares, 2007: 37) Inclusive ella le menciona que lo siente diferente:

-Perdóname, se me olvida. No tienes que pedirlo así.

-¿Así?

-Así como lo pediste. Estás raro.

-¿Yo raro? –y produjo un chasquido que se entreveró con una especie de gemido surgido de lo más hondo del pecho-. Hace un mes que no me levantaba de la cama. (Solares, 2007: 38)

El hombre se justifica que está haciendo un esfuerzo muy grande al visitarla, al parecer él llevaba encerrado en su departamento más de un mes y había decidido no visitar más a los médicos:

-¿Qué te ha dicho el doctor?

-No le he hablado. Ni voy a hablarle. ¿Para qué? Ya no hay remedio. Entonces, ¿para qué? No más doctores. No más sanatorios. No más enfermeras. No más medicinas. Nada. Me voy a quedar quieto, yo solo, sin molestar a nadie. Pero antes tenía que venir a despedirme de ti. (Solares, 2007: 39)

Pero ella le insiste que está raro:

-Son tus ojos. Están muy raros –dijo ella.

-¿Mis ojos? ¿Crees? ¿Te acuerdas? Los ojos tienen un secreto, un secreto aunque casi nunca es el que tratamos de esconder, ¿eh? Ya me entiendes: hoy tengo que tener estos ojos, qué remedio. (Solares, 2007: 40)

El hombre, la invita a caminar por la Alameda y le comenta algo que dejó a la mujer extrañada:

-En fin –dijo él, protegiéndose dentro de una nube de humo-. Lo que quería decirte es que por la soledad en que he vivido tanto tiempo, en la que he vivido tan tercamente a últimas fechas, entiendo quizá esa otra... realidad, aún más cierta que nuestra realidad real, por llamarla así ¿Te sueno pretencioso? [...] Mira qué tarde. Y contigo aquí. ¿Qué más podría pedirle a la vida? Quizá sólo me falta decirte...que pensaré en ti hasta el último instante. (Solares, 2007: 42)

La mujer escuchó extrañada esta inesperada confesión, sin embargo al caminar unos cuantos pasos más el hombre cayó desplomado:

Fue al dirigirse a la Avenida Juárez a buscar un taxi para cuando sucedió. Estaban a un lado de esa estatua llamada *Malgré tout* y él algo hablaba, con más soltura y naturalidad, de cuánto la quería y cuánto le habría gustado estar más tiempo a su lado. De pronto dio dos pasos hacia atrás, tambaleándose, y fue a dar de lleno contra la escultura. Simplemente se golpeó en forma brutal contra la escultura y cayó al suelo sin meter las manos ni hacer un gesto de dolor; achicándose como si hubiera caído la pura ropa, haciéndose tan transparentes los huesos de la cara que le desfiguraron enseguida las facciones consumiéndolas.

Ella soltó un grito y corrió a hincarse a su lado, pero no pudo con lo que veía. Y el olor, además.

Después cuando ella ya no estaba, un hombre que aseguró ser médico se metió dentro del círculo de curiosos y mientras se llevaba un pañuelo a la boca, dijo:

-Qué horror. ¿Qué hace aquí? Este hombre tiene por lo menos una semana de haber muerto. (Solares, 2007: 42-43)

En este texto podemos observar una serie de indicios de lo fantástico, como lo llama Rosalba Campra, que nos permitirán reconocer el efecto fantástico:

Los indicios propiamente dichos, a su vez, se vuelven proliferantes, son, por decirlo así, una marca de la naturaleza fantástica de los acontecimientos, y pueden, como tales, superponerse a cualquier otro tipo de función. Una descripción, una acción, una palabra: todo se vuelve indicio. Estos elementos no se resuelven en sí mismos, no se limitan a presentar un carácter, una atmósfera, etc., sino que se remiten a algo más allá. (Roas, 2001: 184)

Así, tenemos desde las primeras líneas indicios, y las descripciones irán preparando al lector para lo fantástico: (el subrayado es nuestro). El hombre aparece repentinamente y luego se nos da su descripción.

Fue como una aparición en el *halo neblinoso* de la *puerta entrecortinada*. De pronto llegó y dijo:

-Tenía que venir.

Una sombra de barba retinta le enflaquecía aún más más la cara y el saco de anchas solapas *flotaba sobre el cuerpo consumido*. (Solares, 2007: 37)

El narrador, al mencionar que la mujer “descubrió una voz que no era de él” (Solares, 2007: 37), nos está anunciando que algo se le presenta extraño. Es preciso señalar que, en diferentes momentos del texto la mujer se advierte que hay algo diferente en su pareja, distinto e inquietante. En este relato el personaje femenino, también ayuda a construir el efecto fantástico, ya que es ella la que nota algo inexplicable en su pareja. Gracias a su desconfianza el lector fijará su atención en esos pequeños detalles, lo que traslada el miedo físico, el que había sentido la mujer al ver desplomarse a su pareja, a un miedo metafísico percibido por el lector, con el final del relato por lo perturbador del mismo.

Asimismo el sentido total del texto se llega a develar con la lectura final de éste, y es cuando se comprenden las dudas

“justificadas” de la mujer. Al parecer, su pareja, que ya pertenecía al mundo de los muertos, tomó fuerzas, de ahí el gran esfuerzo y la debilidad que presentaba al estar con ella, y por amor quiso ir a despedirse y expresarle lo que en vida no le dio tiempo de decir. Lo fantástico aquí se presenta al confrontar dos planos de existencia imposibles de coexistir: el mundo de los vivos y de los muertos que momentáneamente se tocan para lograr que el hombre se pueda despedir de su amada.

Conclusiones

En este análisis pudimos observar de qué manera la actuación de los personajes femeninos ayudan a configurar el efecto fantástico en cada uno de los relatos. A través de diversos roles e historias nos permiten explorar distintos elementos de lo fantástico. Margarita Vélez en *Casas de Encantamiento* motiva ese viaje en el tiempo de Javier Lezama, en el cuento “Prolongación de la noche”, la mujer, al tocar al protagonista en el sofá, y sin decir nada, hace que éste comprenda que fue atrapado por otra realidad. En “Ciudad Prohibida” la madre al decirle al protagonista: “¿qué no tienes ambiciones a tu edad?” a ayuda a comprender que se trata de un adulto, además, lo

fantástico se presentará al momento en que éste es impedido para salir, una fuerza extraña no se lo permite, y la aclaración de la madre le da un giro de sentido al texto. En “Muérete y sabrás” es gracias a Lucía que se da el elemento fantástico pues es ella quien logra “entrever” esas escenas del pasado y finalmente, tal vez, deslizarse en una grieta hacia ese tiempo que la llamaba. En “Los miedos”, una mujer gracias a esos “terrores” que presenta y la súplica que le hace al hombre de quedarse ahí con ella, motiva la sospecha, para finalmente descubrir que había muerto. Finalmente en “La despedida”, gracias a la sensibilidad de la mujer al conocer a su pareja, desde que él llega a ella le parece extraño, se lo comunica en varios momentos, para descubrir al final cuando este cae desplomado que llevaba varios días muerto. A pesar de que las obras no llevan el título del nombre de las protagonistas se nos van presentando como figuras indispensables para la construcción de lo fantástico y es gracias a su manera de desenvolverse que logran unir lo femenino y lo fantástico.

Referencias bibliográficas

Campra, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

- Roas, David (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Roas, David (2011). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.
- Roas, David (2013). *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Málaga: E.D.A.
- Solares, Ignacio (1975). *El hombre habitado*. México: Editorial Semo.
- Solares, Ignacio (1987). *Casas de Encantamiento*. México: Plaza y Valdéz.
- Solares, Ignacio (1995). *Muérete y Sabrás y otros cuentos*. Joaquín Mortíz, México.
- Solares, Ignacio (2007). *La instrucción y otros cuentos*. México: Alfaguara.

«Femmena poetessa è mostruosa»: la rivendicazione del ruolo sociale delle donne attraverso la voce di un poeta del XVII secolo

Maria Di Maro

Università degli studi di Bari “Aldo Moro”

Riassunto

In un secolo profondamente misogino come il XVII, le donne vengono relegate ai margini della società e private di veri e propri riconoscimenti ufficiali. Una prospettiva diversa, invece, si legge nella produzione poetica di Giambattista (o Titta) Valentino. Il napoletano, sempre in bilico tra elogio e biasimo, offre una nuova lente attraverso cui guardare l'operato femminile, dimostrarne la parità e difendere la loro attività intellettuale. Da un'apparente satira di costume ne *La Mezacanna*, il poeta passa, nel Parnaso de *La cecala napoletana*, alla celebrazione del gentil sesso, attraverso le statue di donne illustri, poetesse e signore, conservate gelosamente dal dio delfico nella sua galleria segreta.

Parole chiave: donne del XVII secolo, rivalutazione del femminile, riconoscimento ufficiale, Giambattista (o Titta) Valentino

Abstract

In a century deeply misguided as the 17th, women are relegated to the margins of society and private real recognition. A different perspective, however, is read in the poetic production of Giambattista (o Titta) Valentino. Neapolitan, still in balance between praise and blame, offers a new lens through which to look at the female worker, to demonstrate their equality and to defend their intellectual activity. From an apparent costume satire in *La Mezacanna*, the poet passes, in the Parnassus of *La cecala napoletana*, to the celebration of gentle sex, through the statues of illustrious women, poetess and lord, who are jealously guarded by the delphian god in his secret gallery.

Keywords: women of the seventeenth century, revaluation of the female, official recognition, Giambattista (o Titta) Valentino

Comprendo
la tua caparbia volontà di essere sempre assente
perché solo così si manifesta
la tua magia.
Montale, *Ex voto*

Nella seconda metà del XVII secolo, la città di Napoli, capitale del Vicereame spagnolo, vive un difficile periodo di cambiamenti. L'eruzione del Vesuvio del 1631, la rivoluzione di Masaniello del 1647 e la terribile vicenda della peste del 1656 stravolgono le regole del vivere civile e modificano profondamente l'assetto socio-culturale della città (cfr.: De Liso, 2016; Galasso, 2005; Alfano-Mazzucchi-Barbato, 2000). I sopravvissuti a tali eventi catastrofici – e in particolare tutti coloro che uscirono vivi dall'epidemia – furono invasi da un tale spirito di gioia, di liberazione e di rivalsa che li spinse ad abbandonarsi al godimento più dissoluto, al lusso più sfrenato e a un disprezzo sfacciato delle leggi. Un quadro che colpì profondamente gli intellettuali, ormai attanti di una realtà carnevalesca, in cui le tradizioni e i rapporti sociali sono profondamente alterati. I poeti napoletani di seconda generazione, recuperando gli approcci moralistici e nostalgici in

attrito con la realtà di crisi già presenti nei loro modelli – Basile e Cortese (cfr.: Stromboli, 2006; Fulco, 1997; Malato, 1996; Giglio, 1995) – non possono far altro che descrivere, con le armi del biasimo e dell’acre moralismo, il nuovo volto di Partenope, ormai deformata, stravolta e sconvolta (cfr. Valentino, 1979). Le “spigliate ottave” (Russo, 1920: 315) di Giambattista o Titta Valentino¹ s’inseriscono in un siffatto quadro sociale. Infatti, il povero scrivano della Vicaria illustra, “col suo spirito vivace, coi suoi colori intonati, con le sue osservazioni lepide o sottili” (Di Giacomo, 1924: 39), una nuova realtà sociale in cui, attraverso lo sfarzo, il lusso e la corruzione morale, i *cives*

¹ Nato il 18 Agosto 1614 nella Duchesca, quartiere ancora oggi popolare della città partenopea, Valentino è un *homo novus*, un uomo spinto dalla voglia di migliorare la sua condizione sociale, di dotarsi di cultura e di circondarsi di rispetto. Probabilmente, l’ambiente popolare della sua adolescenza fu subito sentito come ristretto e inadatto al suo essere. La sua caparbietà e la sua ambizione gli consentono, infatti, di entrare nel mondo giudiziario napoletano diventando un “povero scrivano”, come lui stesso si definisce, della Vicaria, una delle istituzioni della magistratura spagnola della città di Napoli, avviandosi in una carriera (non stimolante per lo spirito, questo è indubbio) molto apprezzata nella realtà sociale del Seicento. Egli faceva parte delle cosiddette cappe nere, ovvero di quella classe borghese *ante-litteram* formata da scrivani, maestri d’atti, notai e procuratori. Ad eccezione dell’esistenza di una moglie, che a dire dello stesso Valentino è sempre pronta a difenderlo, non si hanno altre precise notizie e si ipotizza la sua morte intorno al 1685 ca., a distanza di pochi anni dalla pubblicazione della sua ultima opera. La bibliografia sul poeta napoletano è scarsissima e i pochi contributi, che si richiamano tra loro, lamentano le poche notizie possedute sul nostro: Valentino, 1975; Rak, 1989: 249-289; Fulco 1997: 813-867; Serroni, 2003; Garbato-Cirillo, 2014; De Liso, 2016: 132-135.

sopravvissuti possono alterare i loro comportamenti e ascendere sulla scala sociale sovvertendo le leggi naturali. Potenti signori o borghesi arricchiti, artigiani o maestri d'atti, notai o poeti, uomini o donne: nessuno può salvarsi dalla verga satirica del nostro. Del resto, "il seicento fu un secolo propizio alla satira" (Limentani, 1961: 4) e i poeti satirici erano profondamente convinti che questo fosse l'unico genere letterario di cui il loro secolo avesse davvero bisogno², perché gli serviva lo sdegno più vibrato – modellato sulla *indignatio* di Giovenale – per combattere contro i difetti della loro epoca e attaccare certi tipi ben precisi di uomini. Valentino appartiene, dunque, a quella schiera di poeti satirici che "non [sono] ribell[i] per natura [ma] le cui tendenze e le cui aspirazioni non sono all'unisono con quelle dei suoi tempi" (Limentani, 1961: 4): il nostro vive la violenza e la brutalità con cui dopo la peste vengono rinnegate tutte le norme che regolavano il vivere civile e la sua aspirazione poetica è mossa dal rimpianto per i costumi della società travolta dalla calamità. Il poeta, allora, rappresenta nelle sue ottave ciò che accade in quel momento nel mondo cui egli stesso appartiene e la sua satira nasce, non tanto dalla considerazione

² Cfr.: "il saper uccidere con colpi di satira i famosi vitij d'un secolo, fusse hoggi il più efficace metodo, per eternarsi nelle commendationi, e ne i fogli" (Abati, 1673: 88).

astratta o generica del moralista, quanto dalla spontanea e vivace reazione di un uomo che osserva quel mondo privo di equilibrio e misura. Spesso, il poeta sceglie proprio le donne come simbolo della nuova società degli eccessi. Del resto, al lettore attento della produzione letteraria del Seicento – un secolo influenzato dalle dottrine post concilio tridentino e dagli influssi culturali arabo-spagnoli – non meraviglia l’incontro con toni fortemente misogini. Apparentemente escluse da ogni attività sociale, la loro vita si svolge solo tra “famiglia e convento [indicate come] le forme conoscitive primarie, elementari” (Calvi, 1992: XV). In realtà, a una lettura più attenta dei fatti, pur se in incognito e ai margini della società, le donne si fanno portatrici di istanze di rinnovamento che investono il ruolo delle scienze, le modalità degli strumenti della formazione intellettuale, partecipando, così, in prima persona alla circolazione della cultura e delle idee (cfr.: Croce, 1929; Totaro, 1999; Morandini, 2001; Cox, 2008). Valentino è consapevole dei giudizi ambivalenti che gravano sul gentil sesso a lui contemporaneo. Infatti, le donne che il lettore incontra tra i suoi versi presentano delle caratteristiche peculiari che le rendono piuttosto diverse rispetto all’immaginario diffuso del secolo. Forti e indipendenti, le “vaiasse”, le signore e le poetesse diventano *fabri fortunae suae*, e le loro descrizioni

sono sempre al limite tra l'encomio e il biasimo. L'atteggiamento del poeta può sintetizzarsi, in linea di massima, su due posizioni solo apparentemente in contrasto tra loro: da un lato – e in modo particolare, come vedremo, ne *La Mezacanna* – Valentino fa satira di costume contro le donne lussuose, nuove demoniache Eva da punire; dall'altro lato, però, tra i versi del suo ultimo poemetto, *La cecala napoletana* – privi dei toni misogini tipici del XVII secolo – il poeta traccia un sincero elogio delle donne illustri, poetesse e sovrane, che con il loro alto valore morale e imbevute della dottrina delle Muse, possono ispirarlo e spingerlo a diventare un uomo migliore.

I comportamenti delle lussuose e abiette “femmene” sono uno dei temi sviluppati ne *La Mezacanna co lo Vasciello dell'Arbascia* (1665)³, in cui il nostro povero scrivano dimostra come gli orrori, gli abusi e le violenze siano diventate le forme del costume corrente: l'unica soluzione in questo flusso del

³ Il poemetto, il cui titolo allude ad uno strumento di misura, un'asta di legno lunga 1m e 54cm, divisa in quattro palmi ognuno di 24cm e 6mm, è diviso in quattro “parmi” (canti) ed è sottoforma di dialogo tra Titta e Masillo, i quali discutono sul disordine del costume e la gravità della corruzione che hanno preso in ostaggio la città di Napoli. Nel primo canto, il tema è l'onestà, nel secondo l'onore, nel terzo la nobiltà e nel quarto la misura: argomenti in cui il Mondo rimaneva sempre ingannato, incapace di «scerne da lo stuorto lo deritto / comme l'honesto vivere commanna» [Incapaci di distinguere il giusto dallo sbagliato, così come l'onesto vivere comanda], 1,46. Tutte le citazioni sono tratte da Valentino, 1669 [la traduzione è mia].

divenire è dar voce alla propria opinione per tentare di ristabilire l'ordine perduto, e ricordare, attraverso un gioco antifrastico, quell'*aurea aetas* in cui onore, onestà e misura regolavano i rapporti civili. L'elenco dei vizi mostra crudelmente come quelle stesse virtù di cui i due interlocutori – Titta e Masillo – discutono e su cui si interrogano siano assenti in una città stravolta nelle sue radici più profonde. Del resto, il poeta dichiara i suoi intenti sin dall'esordio di ricordo ariostesco:

Non tratto ccà de guerra, nè
d'ammore,
Non de saiette d'arco, e non de
frezze,
Non de prodizze, e mmanco de
valore,
Manco de potestate, o de
grannezze,
Non de grolia a biento, o de
sbrannore,
Non d'arroich'azzeiune, o de
prodezze,
Ma de na Veretà specchiata , e
ppura,
Che commanna ch'ognuno se
mesura. (Vasc., 2)
(Valentino, 1669: 1)

Non tratto qui di guerra, o
di amore,
né di saette d'arco o di
frecce,
non di prodezze e
nemmeno di valore
e tantomeno di potestà o di
grandezza,
né di gloria al vento, o di
splendore,
né di eroiche azione o di
prodezze
ma di verità splendente e
pura
che comanda coloro che
tengono una misura.

Valentino non vuole cantare imprese eroiche, il suo obiettivo è diffondere la verità che manca a Napoli, e lo stesso oggetto cui allude il titolo, la *mezacanna*, è usato come allegoria

di ciò che manca all'uomo del Seicento: l'incapacità di usare misura su di sé. Il nostro sta per rivoluzionare le cose, aprire una nuova rotta nel mondo, che invece è ormai rassegnato ad "ascoltare poesie e canzoni solo attraverso la voce di pazzi e buffoni" (Valentino, 1669: 2). Dedicarsi ai soliti argomenti di cui si occupa il mondo poetico è inutile in un tale quadro sociale: ora, la poesia deve ricordare le regole del vivere civile, e "stendersi per tutta l'Italia" (Valentino 1669: 4) per imparare dagli errori della città di Napoli. Beni materiali, abiti sfarzosi, cibi di ogni sorta, giochi d'azzardo diventano i correlativi oggettivi dello stravolgimento di cui è vittima la società civile, in cui la corrispondenza tra sembrare ed essere è ormai svanita, risultando un danno irreparabile per chi, come il nostro, auspica la stabilità relativa dei gruppi sociali messa in pericolo dal mutamento. Allora, quale strumento migliore l'uomo può usare di quello poetico, da sempre efficace per qualsiasi presa di posizione di ordine sociale. Lo sdegno di Titta si riversa, in modo particolare, sulle "femmene", di cui sottolinea la sensualità, la sempre più evidente libertà e lo sregolamento dei costumi attribuito al declino del potere maritale⁴, e non solo

⁴ "Cierto è, ca nc'hanno corpa li marite,/che danno tanto canzo a le mmogliere,/loro le fanno presentose, e ardite[...]" (è certo che la colpa è dei

esclusivamente alle loro scelte. Del resto, è proprio un equipaggio tutto al femminile a condurre a Napoli *Superbia*⁵, il vascello pieno di lussi e di merci strane e perturbanti, con cui coprire i difetti e trasformare ogni bruttezza in bellezza. Si tratta di donne di “mala razza” (Valentino, 1669: 28), dagli appetiti sessuali insaziabili, che hanno catturato la mite e dolce Castità, per non essere più etichettate come eversive e fuori dagli schemi. Un’*ouverture* di tal genere non lascia dubbi al lettore sul giudizio misogino del Valentino, ormai spettatore inerme di un mondo alla rovescia, dove maschere, finzioni e lussi sono le uniche armi per distinguersi egregiamente nella nuova Babele. Le donne, in modo particolare, modificando profondamente i tratti del loro costume, sono il più visibile termine del mutamento: prive di ogni pudore e di onestà, vestono con tessuti spagnoli⁶, lasciano nudo gran parte del loro corpo (cfr. Valentino, 1669: 56), ricoprono i volti con trucchi così marcati tanto da alterare le giuste simmetrie e le colorazioni naturali, e

mariti, i quali danno agio alle moglie di assumere un tale atteggiamento rendendolo presuntuose e ardite [...], 1, 143: Valentino, 1669: 86.

⁵ L’approdo del vascello della *Superbia* e la descrizione delle merci di ogni sorta scaricate dall’equipaggio tutto femminile occupa il proemio del poemetto intitolato proprio *Lo vascello dell’Arbascia*.

⁶ “cierte drappe e fogge spagnolesche/dove spenneno poco e banno fresche” (certi drappi e tessuti spagnoli/ con cui spendono poco ma sembrano belle), 1, 101: Valentino, 1669: 73.

assumendo, così, un aspetto bestiale⁷ e diabolico⁸. L'unico modo per frenare questo costume è ricorrere ai più conservatori mezzi di repressione: le bastonate di Mastrogiorgio, il mitico medico dei pazzi, le frustate e le prediche. Tuttavia, la violenza e il riso dissacratorio sembrano inutili perché in questo mondo alla rovescia non solo le stesse madri insegnano tali pratiche alle figlie, ma i mariti – come si diceva poc'anzi – appoggiano tali comportamenti e traggono da questi vantaggi. Allora, dinanzi ad un tale quadro, nella sua rassegna inquisitoriale, recuperando in chiave cronachistica i tradizionali temi della satira misogina attraverso la logica dell'assurdo, Valentino non pretende di modificare la società e il terribile presente in cui agisce, ma evidenzia semplicemente la disperata assurdità che avvolge il “fiore d'Italia” (Cortese, 1967: 177), ormai appassito. Il soggetto della satira è, dunque, indifferente: avulso da motivazioni religiose o strettamente etiche e morali, il poeta si investe del

⁷ “pigliano quase forme d'anemale” (prendono forma d'animale), 1, 59: Valentino, 1669: 59.

⁸ “se te comparessero de notte/vedarisse Asmodeo e Astarotte” (se le vedessi di notte, ti sembrerebbe di vedere Asmodeo e Astarotte), 1, 60: Valentino, 1669: 59. Valentino associa due demoni di tradizioni diverse: Asmodeo è il demone biblico ebraico; Astarotte, invece, è un personaggio del *Morgante*, il diavolo saccente e miscredente. Insomma, sacro e profano si mescolano per dimostrare come le donne siano diabolicamente eccellenti in qualsiasi campo di indagine si entri.

compito di mostrare solo la realtà dei fatti. Allora, per un *reporter* obiettivo, la descrizione così violenta del comportamento del gentil sesso sembra un alto prezzo da pagare per riproporre, in forma di ottava rima, la cronaca nera del suo tempo.

Del resto, i versi dedicati alle donne finora analizzati, se dimostrano obiettivamente il lascivo comportamento di un'intera generazione, lasciano anche trasparire una grande ammirazione per la loro capacità di reinventarsi e sopravvivere in un mondo corrotto come quello della città di Napoli dopo la peste. Valentino, infatti, se, nei primi due suoi lavori, è riuscito a celare la sua ammirazione attraverso lo specchio della cronaca, ora, nell'ultima fatica poetica, non può più lasciarla in silenzio. Ne *La cecala Napoletana* (1674)⁹, l'immagine femminile

⁹ Nella dedica del poemetto al principe di Avellino Francesco Maria Caracciolo, le intenzioni del Valentino e la rivendicazione poetica che attraverso questo poemetto mette in atto sono bene chiare. Attraverso un gioco metaforico legato alla sfera semantica del mare, Valentino si paragona all'umile Sebeto, il mitico fiumicello che scorreva tra la città di Napoli, che come i grandi fiumi dell'Asia (il Gange) e dell'Europa (il Danubio) porta le sue acque al dio Nettuno. In questa metafora, il poeta, e per sineddoche la poesia dialettale napoletana, pur se piccoli perché neonati rispetto alle grandi tradizioni europee precedenti, hanno pari valore e sono ammessi, come si vedrà nel poemetto, in Parnaso, il monte dove risiede la poesia. Valentino, proprio come aveva già fatto il Cortese, celebra l'ingresso della poesia napoletana nel mondo poetico di Apollo, nell'*hortus conclusus* della letteratura, sottolineando fortemente, rispetto al suo modello, le sue radici con

proposta è completamente diversa, così come diverso è il tono dell'intero poemetto, ricco di spunti retorici, politici e letterari. Nell'introduzione (*A chi non sa leggere, L'autore parla con il libro*) il poeta riflette sui suoi due libri precedenti ormai a quattro anni dalla pubblicazione e imposta un bilancio della loro vita: *La Mezacanna* è la sua opera prediletta ed ha già goduto di vasta fortuna, *Napole scontraffatto* ha già fatto il giro del mondo e, dunque da buon padre, si augura un eccellente destino anche per l'opera che sta per dare alla luce. Un *cunto* dal gusto basiliano serve al poeta per spiegare un così inusuale titolo. Valentino racconta la triste vicenda di una cicala, la quale è costretta a lasciare la sua dimora al Lavinaro a causa del crollo del palazzo in cui si trovava. Da lì trova rifugio sul terrazzo del nostro poeta in Duchesca, passando da un quartiere popolare ad un altro, dove per ragioni la cui natura è ignota, la cicala invece di "cicalare", frinire, comincia a "tutuliare" (Valentino, 1674: IV), a parlare senza sosta in maniera insistente e instancabile. Il suo compito, grazie alla virtù che le è stata donata, sarà quello di difendere i poemetti del suo poeta dalle acri accuse scatenate dai

la realtà concreta e con l'esigenza di verità. Tutte le citazioni sono tratte da Valentino, 1674 [la traduzione è mia].

nemici. Quale luogo migliore del mitologico monte Parnaso¹⁰ per presentare la corte poetica che giudicherà le sue opere. Il poemetto, infatti, diviso in tre canti¹¹, si apre in *medias res*:

Mentr'a lo mmeglio stea
d'arreposare
Sta notte a la 'mprovisa
mm'è comparza
Na Sdamma de bellezza
sengolare,
Che la capo de rose tenea
sparza;
E pparea che ddecesse a buce
chiare:
«Haie tu donca la mente tanto
scarza
De pensiere? ora via no cchiù
ddormire,
Ca lo suonno è parente a lo
morire». (I, 1)
(Valentino, 1674: 1)

Mentre al meglio stavo a
riposare
Questa notte all'improvviso
mi è comparza
Una dama dalla bellezza
singolare
Che aveva la testa di rose
sparsa;
e sembrava che dicesse a voce
chiara:
«hai tu dunque la mente tanto
scarsa
di pensieri? Suvvia non
dormire
che il sonno è parente del
morire».

Non è più il poeta a recarsi spontaneamente sul monte delle Muse, come avviene in altri scritti parnassiani (cfr. Firpo, 1946), ma qui è una Musa a cercarlo e a condurlo nella sua dimora. Valentino è spiazzato, crede di non meritare un tale

¹⁰ Cfr.: “L’invenzione dei *Viaggi in Parnaso* e delle *Notizie di Parnaso* ebbe grande fortuna, tra il Cinquecento e il Seicento, nella letteratura italiana, la quale, in quel tempo, dava ancora l’intonazione e la moda alle altre europee. Pareva una forma assai arguta di esporre concetti morali, politici e letterari, elogi o satire, di persone e di cose” Croce, 1948: 121.

¹¹ I canti del poemetto sono dotati di titolo proprio e composti da un numero differente di ottave: *La defesa de la Mezacanna* (101), *Lo commanno d’Apollo* (113) e *La galleria d’Apollo* (214).

onore, ma Apollo lo invita a “fare trippa e corazzone” (Valentino, 1674: 7), a farsi animo, e ad affrontare il motivo per cui è stato lì condotto: i suoi poemetti precedenti sono sotto processo e il primo canto (*La difesa della Mezacanna*) è un susseguirsi di botte e risposte in napoletano, italiano, latino, spagnolo e siciliano in difesa e in accusa del poemetto. Notevoli sono i poeti che prenderanno le sue difese: Dante, Traiano Boccalini, Giovenale, Lope de Vega, Cortese, Marino. Tra i numerosi accusatori, compaiono anche “femmene in magna quantetate” (Valentino, 1674: 15), le quali, particolarmente offese per le parole a loro dedicate ne *La mezacanna*, chiedono ad Apollo che si faccia un bel rogo del libro e, se è possibile, dell’autore, perché, come furbamente dicono i mariti, è “accossì s’usa a la present’etate” (Valentino, 1674: 16). Tuttavia, le argomentazioni delle donne risultano perdenti già in partenza dinanzi alla difesa di Dante e Tommaso da Messina. Anzi, il primo, se da un lato elogia l’audacia di Valentino, dall’altro gli rimprovera di non aver osato e usato toni ancora più aspri per comportamenti così esecrabili, perché, sentenza poco dopo Tommaso, solo questo è l’atteggiamento giusto da assumere per castigare coloro che non seguono le leggi naturali. Allora, ogni critica e ogni obiezione verso Valentino sarà fallimentare: gli intellettuali e in modo particolare i poeti hanno il compito di mostrare la realtà dei fatti, anche e specialmente quando questa è esecrabile. Un altro problema della sua epoca è affrontato, poi, in modo diretto, e come preludio al tema centrale, nel secondo canto (*Il commanno d’Apollo*). Qui, il poeta propone una forte denuncia nei confronti dei potenti, lamentando ormai l’assenza di mecenatismo in un’epoca in cui le opere poetiche erano diventate merce che nessuno voleva comprare. Da qui, la denuncia della terribile condizione economica in cui poeti come Titta, che non risparmiano critiche, sono costretti a vivere. Apollo, però, rimproverandolo nel ricordandogli che “atteso è

de' filosofi e poeti/il vestir parco e 'l vivere discreti" (Valentino 1674: 71), infine decide di premiarlo donandogli un nuovo argomento poetico, mai trattato finora, su cui costruire la gloria futura. Si aprono così decine e decine di ottave, spesso costruite magistralmente con soli nomi propri, che tracciano una storia della letteratura classica e volgare dalle origini fino ai suoi tempi, dimostrando anche la vasta cultura di un *homo novus* che si è formato completamente da solo. Il dono di Apollo è il seguente: a Valentino è concesso entrare e ammirare la galleria personale del dio delfico. La descrizione della stanza segreta è affidata alle ottave dell'ultimo canto *La galleria di Apollo*. Dinanzi ad un tale dono, il poeta non nasconde la sua gioia, ma anche la fatica – attraverso versi dal ricordo dantesco – che gli costerà affrontare un tale percorso:

Traso 'nzomma co chille
unitamente,
e mme parze trasire mparaviso,
tant'era chillo luoco
resbrannente,
che pe stopore mme sentie
repriso; [...] (III,8)
(Valentino, 1674: 91)

Entrai insomma insieme alle
mie guide
e mi parse di entrare in
paradiso
tanto che quel luogo era
lucente
che per lo stupore mi sentii
sfiancato; [...]

La galleria si divide in due stanze – richiamando il modello mariniano – una dedicata alle pitture, in cui attraverso l'attuazione del principio oraziano dell'*ut pictura poiesis*, viene descritta una esposizione di quadri, corredati da un motto moraleggiante in latino o in napoletano; l'altra, invece, contiene due tipologie di statue. Le prime, rotte e fatiscenti,

rappresentano la peggior specie di essere umani: tra ribelli e traditori, il poeta incontra concubine, nemici di Astrea, tiranni, bugiardi, superbi, ingrati appartenenti a diverse epoche storiche, figure immobili di un mondo “fuori del tempo, al di sopra del tempo e nel tempo” (Fumaroli, 2005: 49). La seconda stanza, luminosa e sfavillante, accoglie invece le effigi degli uomini illustri. Qui,

E de marmoro bello fino e ghianco
nc'erano sti grann'uommene a lo bivo,
quale pe le laudà mme creò, che mmanco
s'avesse ciento lengue no nc'arrivo; [...] (III, 105)
(Valentino, 1674: 120)

E di marmo bello fino e bianco
c'erano questi grandi uomini lì dal vivo,
e non mi reputo capace di lodarli, perché
nemmeno se avessi cento lingue ci arriverei; [...]

Il *topos modestiae* apre la descrizione delle statue di dottori in legge, poeti, poetesse e soldati. La presenza delle poetesse risulta straniante nella produzione di un poeta che ha sempre criticato il comportamento lascivo e contro natura delle donne del suo tempo. Eppure dopo i poeti, seguono le «femmine poetesse» – a cui sono dedicate un numero superiore di ottave rispetto ai colleghi dell'altro sesso – la cui presenza in

Parnaso stupisce, proprio come accade a noi lettori, il nostro viandante:

Femmene Poettese! Uh
mamma mia!
Io decette, ‘mpossibile mme
pare,
che pozzano sapè de Poesia
quanno manco sò bone pe’
felare.
E chillo reprecaie: «non è
boscia»,
e pe’ meglio volermene
‘nformare,
me decette chi chelle erano
state,
e li nomme de chiù co le
casate. (III, 137)
(Valentino, 1674: 126)

Femmine poetesse! Oh
mamma mia!
Io dissi, mi pare impossibile
che possano sapere di poesia
quando non sanno ben filare.
E quello mi rispose: «non è
bugia»,
e per meglio volermi
informare,
mi disse chi erano state
e il nome più con le casate.

Sono donne, poetesse e principesse nello specifico, che sono riuscite ad acquistare fama a dispetto degli uomini ignoranti, che le hanno sempre considerate inferiori e capaci solo di svolgere attività domestiche. Vittoria Colonna, Margherita Costa, Veronica Gambara, Adriana Basile – sono le prime che incontriamo – non solo ottengono il loro posto in Parnaso, ma le loro statue sono così preziose da essere conservate gelosamente dal dio delfico. Attraverso la loro presenza nella galleria degli spiriti illustri – del resto si tratta

delle voci poetiche più illustri del tempo –, Valentino redime se stesso dai toni violenti adottati nelle ottave delle sue precedenti opere. Tuttavia, l’elogio di donne ormai passate a miglior vita, non basta al poeta per dimostrare la sua posizione eversiva e l’ammirazione verso le colleghe. Per questo, le ottave continuano a sviluppare l’elogio e spostano l’attenzione sul mondo contemporaneo. Infatti, le sue guide – Caporali e Cortese – lo mettono alla prova:

Tanno m’addomannaie lo
Caporale,
s’hoie nc’erano ste femene a lo
Munno,
quale attennenno all’arte
leberale,
havessero pescato tanto
‘nfunno.
«Non nce ne so – respose io –
de ste tale
si lo cirche e revuote, a tunno, a
tunno,
ca hoie chella è la vera
Poetessa,
che sà sola, e sfrenata ire
ngalessa».
Lo Caporale quanno chesto
ntese
se fece a schiattariello na risata,
e dato m’havarria quarche
tornese;
ma tenea la saccocciola
sfonnata
però chesto si bè, ca me

Allora mi chiese il Caporale
se oggi c’erano queste
femmine al mondo
le quali si dedicano all’arte
liberare
pescando così tanto al
fondo.
«No, no ce ne sono – risposi
io – di queste tali
se le cerchi e rivolti intorno
che oggi è la vera Poetessa
quella solo e sfrenata che va
in calesse».
Il Caporale quando
questo intese
scoppiò a ridere,
e mi aveva dato qualche
tornese;
ma aveva la sacca
pienissima
perciò questo mi promise
che me ne avrebbe presto
procurata
da Febo una patente o una

prommese,
ca m'havarria ben priesto
procorata
da Febbo na patentà, o na
despenza,
d'havere a gusto mio pane
ncredenza. (III, 146-7)
(Valentino, 1674: 129)

dispensa
di avere a mio gusto pane in
credenza.

Insomma, Valentino, attraverso l'alterego della sua guida, dimostra che tali spiriti elevati non appartengono solo alla mitica età dell'oro – ai tempi precedenti al contagio della peste – ma anche al suo tempo. Attraverso un'autocitazione – la *Mezacanna* descrive sfrenate donne in calesse (cfr. Valentino, 1669: 18) – ci offre una nuova chiave di lettura per la sua intera produzione poetica. Considerare le donne di basso rigore morale, credere che siano solo destinate a lavori domestici o che, nel momento in cui assumono un certo margine di indipendenza, possano soltanto dedicarsi esclusivamente al lusso e alla perdizione è ormai ufficio solo dei buffoni a cui dopo un tale spettacolo non resta da far altro che regalare tornesi. Serio e faceto, finzione e realtà non solo si uniscono costantemente, ma diventano le armi

migliori per proporre una nuova visione del mondo. Per questo, l'argomento non è esaurito:

Ma tanno lo Cortese me
rispose,
e disse: «va ca staie male
'nformato,
pocca non sai de Napole le
cose,
e t'avante ch'a Napole si
nnato;
addonca tu non saie chelle
famose
napoletane femmene, o
sciaurato?
Che pe' la penna lassanno lo
fuso
s'hanno acquistato nomme
grolioso.

[...]
cierto meretarrisse no
vernacchio,
perchè buoie che me gliotta sta
papocchia
pocca ne saccio certe, che so
bive,
e te le dico, azzò le nuote, e
scrive.

Che però commenzanno
da la primma,
a una a una te le dico tutte,
de quale Apollo ne face gran
stimma,
e maie ne stace co le labbre
asciutte,
le quale co la prosa, e co la
rimma
a chiste tiempe d'hoie fauze e

Ma allora il Cortese mi
rispose
e disse: «vai che sei mal
informato
e poco sai delle cose di
Napoli.
E tu ti vanti che a Napoli sei
nnato;
dunque non conosci quelle
famose
femmene napoletane,
sciaurato?
Che per la penna lasciano il
fuso
acquistando nome glorioso.

[...]
certo meriteresti una
pernacchia
perché vuoi che creda questa
stupidaggine
poco ne so di certo che sono
vive
e ti dico le più note così te le
scrivi.

Cominciando dalla prima,
ad una ad una te le dico
e di cui Apollo ebbe una
grande stima
che mai se ne sta con le
labbra asciutte
le quali con la prosa e la
poesia
a questi tempi d'oggi falsi e
corrotti
fanno stare a stecchetto

scorrutte,
fatt'hanno stare, e fanno stà a
steccheta
quarch'hommo, che se tira la
cauzetta». (III, 147-9)
(Valentino, 1674: 130)

qualche uomo che si tira il
calzino».

La requisitoria di Cortese è violenta: per un uomo di lettere, come il nostro Titta, per un napoletano fedele alle sue radici e alla sua tradizione, è inaccettabile che non sappia che esistano tali donne. Anzi, in tempi falsi e corrotti, sono migliori degli uomini e riescono – a dispetto dello stesso Titta – ad acquistare fama e gloria con i loro versi o le loro prose. Dopo il rimprovero, a Cortese non resta altro da fare che elencare le poetesse contemporanee al suo discepolo. Giulia di Capua, Nora d'Avolo, Vincenza da Regina, Olimpia Rossa, Eufemia Spinelli,

Carlotta Savella, Vittoria Cavaniglia, Nora Loffredo: sono donne dallo spiccato senso poetico, superiori persino al Tasso, al Bembo e al bolognese Achillini. Sono donne, però, di cui abbiamo notizia solo attraverso questi versi. Infatti, famose a quel tempo, purtroppo oggi non sappiamo nulla di loro: l'ingerenza del tempo e la sorte sfavorevole hanno cancellato ogni traccia della loro esistenza dalle pagine della nostra letteratura¹². Sicuramente, sono donne realmente esistite e furono eccellenti poetesse perché lo spirito di cronaca e la ricerca estenuante della verità del Valentino ci impediscono di credere che queste siano frutto della sua *fictio* poetica. Una prova a favore di tale interpretazione è la presenza, tra queste, di donne riconoscibili, di cui resta ancora traccia del proprio operato, legate al mondo politico, la cui presenza certamente non può escludere una richiesta di protezione da parte dell'autore. Tra queste, vi è la duchessa Giovanna Frangipane della Tolfa (1624-1700)¹³, donna caritatevole e religiosa e

¹² Purtroppo lo spoglio di enciclopedie, dizionari biografici e compendi non ha portato alcun risultato. Oltre al *Dizionario biografico degli italiani* sono stati consultati: Bergalli, 1726; Canonici-Fachini, 1834; Ferri, 1842; Amari, 1847; Buti, 1941-42.

¹³ Va ricordato che a tale altezza cronologica è impossibile che Valentino la presenza di Giovanna nel catalogo di donne illustri sia legata al suo essere madre del papa Benedetto XIII, che indosserà, invece, le vesti corali solo nel 1724.

modello da imitare per le sue contemporanee (cfr.: Lamuraglia, 2006):

‘Nc’è po’ Donna Giovanna de
la Torfa,
ch’è l’utema Dochessa de
Gravina,
ch’a parlare de chesta chi se
‘ngorfa,
non se ‘nce metta, si non ha
dottrina.
O comme sà cantà buono la
zorfa
‘ncoppa la Poesia Tosca, e
Latina,
che pe l’Auropa de le pare
soie,
poche, previta mia, ‘nce ne
songh’hoie. (III, 129)
(Valentino, 1674: 132)

C’è poi Donna Giovanna
della Tolfa
ch’è l’ultima duchessa di
Gravina,
a parlare della quale ci si
gonfia,
e non lo faccia chi non ha
dottrina.
O come sa interpretare bene la
cantata
sopra la poesia toscana e
latina,
che per l’Europa di sue pari
poche, per la vita mia, ce ne
sono oggi.

Il poeta, allora, non potrà far altro che inchinarsi dinanzi alle virtù di queste donne, prendere nota dei loro nomi, e incontrarle, una volta ritornato in città, per ringraziarle della loro esistenza e godere della loro dottrina:

Tutte cheste, azzò saccie, sò
arrollate
a la defesa nostra lebraria,
e co gran gusto Apollo l’ha
azzettate.
E ne fa cunto assaie previta
mia;

Tutte queste, come so, sono
arruolate
alla difesa della nostra libreria
e con gran gusto Apollo le ha
accettate.
E non ne fa conto tanto, per la
vita mia,

quale se songo tutte
ammortalale
p'esser assaie valiente
mpoesia,
ca sopra ogne vertute,
ogn'otra cosa,
femmena poetessa è
mostruosa.

Che perzò quanno a Napole
retuorne
và le canusce, e falle
lleverenza,
ca benediciarraie l'hore, e li
iuorne,
che de cheste vediste la
presenza;
si na vota le siente, affè 'nce
tuorne,
perché sò de virtù la
quint'assenza,
e songo de dottrina accossi
nfuse,
che deciarraie, ca cheste sò le
Muse. (III, 133-134)
(Valentino, 1674: 133)

quali sono tutte immortali
per essere molto valenti in
poesia
che sopra ogni virtù e ogni
altra cosa
femmena poetessa è
mostruosa.

Perciò quando ritorni a
Napoli
Vai a conoscerle, fa loro
reverenza,
che benediranno le ore e i
giorni.
Di queste vedesti la presenza
se una volta le senti fai che ci
torni
perché della virtù sono la
quint'essenza;
e sono di dottrina così
imbevute
che dirai queste sono le muse.

Allora, Valentino non solo elogia le poetesse e le signore del suo tempo, ma tenta, ponendosi come una sorta di difensore dell'attività intellettuale femminile, di dimostrarne la parità verso i loro colleghi uomini. "Femmena poetessa è mostruosa" (Valentino, 1674: 133) perché colei che è sempre stata oggetto letterario, comincia a diventare soggetto (cfr.: Zancan, 1983; Zancan, 1998) e a racchiudere in sé la potenza evocatrice e la

dottrina delle Muse. Allora, il poeta, spinto da uno spirito di cronaca, non fa altro che rappresentare quello che vede: biasimando se stesso, denuncia, proprio attraverso l'elogio intessuto in queste ottave, come la realtà stravolta dopo la peste nasconda a torto il lodevole che invece, in tempi così complessi, persiste ancora. Del resto, “una buona letteratura è quella che mette radicalmente in discussione il mondo in cui viviamo. In ogni grande testo di finzione, e spesso senza che gli autori se lo siano proposto, aleggia una predisposizione sediziosa” (Vargas Llosa, 2001: 10). È questa l'operazione che attua Valentino nel riprodurre la realtà, nello scrivere in versi una cronaca. Ecco perché a una lettura più attenta, e in luce di queste ultime ottave analizzate, la sua misoginia è solo uno strumento retorico: quelli di Valentino non sono giudizi morali, sono “avvisi” di boccaliniana memoria (cfr. Bonazzi, 2017) in cui l'amante sincero di Partenope non può far altro che riportare, con rammarico e rimpianto, il mutato quadro sociale che si apre dinanzi ai suoi occhi. Attraverso il continuo richiamo alla verità della cronaca e la rappresentazione di questa con la corposità del dialetto, Valentino produce una oculata rivendicazione della bontà del suo tempo, tratteggiando, tra tinte fosche e luminose –

proprio come il gioco di luci e ombre del Caravaggio –, la vita napoletana dell'età barocca.

Riferimenti bibliografici

Abati, Antonio (1673). *Le Frascherie*, Francoforte: per gli eredi Sardani.

Alfano, Giancarlo, Mazzucchi, Andrea, Barbato, Marcello (a cura di) (2000). *Tre catastrofi. Eruzioni, rivolta e peste nella poesia del seicento*, Napoli: edizioni Cronopio.

Alfano, Giancarlo (a cura di) (2015). *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, Roma: Carocci.

Amari, Rosalia (1857). *Calendario di donne illustri italiane*, Firenze: Federigo Bencini.

Bandini Buti, Maria (1941-42). *Poetesse e scrittrici*, Roma: Istituto editoriale italiano, voll. 2.

Battistini, Andrea (2004). *Il Barocco*, Roma: Salerno editrice.

Bergalli, Luisa (1726). *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, Venezia, presso Antonio Mora.

Bonazzi, Niccolò (2017). *Dire il vero scherzando. Moralismo, satira e utopia nei Ragguagli di Parnaso di Traiano Boccalini*, Milano: Franco Angeli.

Calvi, Giulia (1992). *Barocco al femminile*, Bari: Laterza.

- Canonici Fachini, Ginevra (1834). *Prospetto biografico delle donne italiane rinomate in letteratura dal secolo decimoquarto fino ai giorni nostri*, Venezia: Avisopoli.
- Cirillo, Antonio Garbato, Elvira (2014). *La peste a Napoli nel 1656*, Angri: Editrice Gaia.
- Cortese, Giulio Cesare (1967). *Opere poetiche*, a cura di E. Malato, Roma: Edizione dell'Ateneo.
- Cox, Virginia (2008). *Women's writing in Italy, 1400-1650*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Croce, Benedetto (1929). Donne letterate nel Seicento, in *La critica. Rivista di letteratura storia e filosofia*, XXVII, III, terza serie, 468-480.
- Croce, Benedetto (1936). *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico*, in *Uomini e cose della vecchia Italia* (222-235), Bari: Laterza.
- Croce, Benedetto (1948). *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari: Laterza.
- De Liso, Daniela (2016). *Da Masaniello a Eleonora Pimentel. Napoli tra storia e letteratura*, Napoli: Loffredo editore.
- De Mura, Ettore (1977). *Poeti napoletani dal 600 ad oggi*, Napoli: Marotta.

- Di Giacomo, Salvatore (1924). *Il conservatorio di S. Onofrio a Capuana e quello di S. Maria della Pietà dei Turchini*, in *I quattro antichi Conservatori di musica a Napoli*, Milano: Sandron.
- Di Massa, Sebastiano (1975). *Il «Napole scontraffatto» di Valentino*, in *Nferta napoletana*, a cura di Altamura Antonio, Napoli: F. Fiorentino.
- Ferri, Pietro (1842). *Biblioteca femminile italiana*, Padova: Crescini.
- Firpo, Luigi (1946). Allegoria e satira in Parnaso, in *Belfagor*, I, 673-680
- Fulco, Giorgio (1997). *La letteratura dialettale napoletana. Giulio Cesare Cortese e Giovan Battista Basile. Pompeo Sarnelli*, in *Storia della letteratura italiana (813-867)*, a cura di Enrico Malato, Roma: Salerno editrice, vol. X.
- Fumaroli, Marc (2005). *Le api e i ragni. La disputa degli antichi e dei moderni*, Milano: Adelphi.
- Galasso, Giuseppe (2005). *Napoli spagnola dopo Masaniello*, Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Giglio, Raffaele (1995). *La letteratura del sole*, Napoli: Edizioni scientifiche italiane.

- Lamuraglia, Mariagrazia (2006). *Donna, madre, un unico destino. Giovanna Fragipane della Tolfa*, Bari: Adda.
- Limentani, Uberto (1961). *La satira nel Seicento*, Milano-Napoli: Ricciardi.
- Malato, Enrico (1968). *La poesia Napoletana*, Napoli: Edizione scientifiche.
- Malato, Enrico (1996). *La letteratura dialettale campana*, in *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana* (255-272), Roma: Salerno Editrice.
- Maravall, Josè Antonio (1985). *La cultura del Barocco*, Bologna: Il Mulino.
- Morandini, Giulia (2001). *Sospiri e palpiti. Scrittrici italiane del Seicento*, Genova: Maretti.
- Pironti, Pasquale (s.d.). *Un poemetto di G.B. Valentino sulla peste a Napoli del 1656*, Napoli Pironti.
- Rak, Michele (1989). *La città degli Zanni. Letteratura e mutamento: Napoli dopo la peste del 1656*, in AA. VV., *Letteratura e storia meridionale. Studi offerti ad Aldo Vallone* (249-289), Firenze: Olschki.
- Russo, Ferdinando (1920). *Il Gran Cortese e la Tiorba a Taccone*, Napoli: Giannini.

- Segre, Cesare (1991). *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1991.
- Serroni, Grazia (2003). Giambattista Valentino: conformismo politico nei suoi poemetti, in *Heliopolis: culture, civiltà, politica*, 2-3, 25-39.
- Stromboli, Carolina (2006). *La lingua de Lo cunto de li cunti di Giambattista Basile* (Tesi dottorale). Università degli studi di Napoli "Federico II", Napoli, recuperato da www.fedoa.unina.it/2796 data 29-10-2017.
- Totaro, Pina (a cura di) (1999). *Donne filosofia e cultura nel Seicento*, Roma: Consiglio nazionale delle ricerche.
- Valentino, Giovanni Battista (1669). *La mezacanna co lo Vasciello dell'Arbagia*, Napoli: per Luc'Antonio di Fusco.
- Valentino, Giovanni Battista (1674). *La cecala napoletana*, Napoli: per Luc'Antonio di Fusco.
- Valentino, Giovanni Battista (1979). *Napole scontraffatto dapò la peste*, a cura di Sebastiano di Massa, Napoli: edizioni del Delfino.
- Vargas Llosa, Mario (2001). *È pensabile il mondo moderno senza il romanzo?* (pp. 3-15, vol. I), in AA.VV., *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino: Einaudi.

Zancan, Marina (a cura di) (1983). *Nel cerchio della luna. Figure di donne in alcuni testi del XVI secolo*, Venezia: Marsilio.

Zancan, Marina (1998). *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino: Einaudi.

Il teatro per Marta Abba

Sandra Dugo

Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”

Riassunto

Il presente contributo prende le mosse dal percorso teorico-critico di Martha Ribeiro nel suo bel saggio pubblicato in lingua portoghese *A dramaturgia do último Pirandello: um Teatro para Marta Abba* (2010), dedicato allo studio dei personaggi femminili delle opere teatrali di Pirandello, e in modo particolare al profilo femminile della donna più importante nella vita del drammaturgo: Marta Abba. Lo studio chiarisce la centralità tematica dei drammi teatrali, scoprendo lo straordinario teatro d'arte attraverso l'analisi che diventa gradualmente ermeneutica della teoria estetica della drammaturgia pirandelliana.

Parole chiave: Luigi Pirandello, Marta Abba, estetica teatrale

Abstract

This contribution begins with the theoretical-critical path of Martha Ribeiro in *A dramaturgia do último Pirandello: um Teatro para Marta Abba* (2010), the beautiful essay, published in Portuguese language, on the study of the female characters in the Pirandello's theatrical works, and particularly on Marta Abba, the more important woman in the the dramatist's life. This study explains the drama's thematic centrality, discovering the extraordinary theatrical art through the analysis, that become gradually hermeneutics of the pirandelliana dramaturgy's aesthetic theory.

Keywords: Luigi Pirandello, Marta Abba, theatrical aesthetics

1. Metodologie interpretative

Soprattutto nell'ultima fase della vita di Pirandello Marta Abba viene vivificata nei testi, tanto che l'attrice recita i personaggi immedesimandosi nei loro drammi personali. Il mix di finzione scenica e realtà è contraddistinto dall'icona della donna fatale e pura allo stesso tempo, due aspetti contraddittori evidenti nelle ultime opere scritte nell'epoca in cui era normale attribuire contemporaneamente il ruolo di donna, moglie e madre. Perciò il drammaturgo, ispirandosi all'immagine idealizzata di Marta Abba, la fa apparire come la donna angelo, e talvolta come la donna erotica, in una duplice visione nata dalla sua fantasia per molti drammi teatrali. Da queste basi partirò, cercando di delineare le problematiche affrontate dalla studiosa secondo un mio percorso interpretativo.

Martha Ribeiro¹ si è dedicata per anni a studi accademici sul teatro e sulla scenografia e sul teatro d'arte². Il

¹ La studiosa brasiliana Martha De Mello Ribeiro è laureata in Arti Sceniche presso l'Università Federale di Rio de Janeiro, ha conseguito il Master in Scienza dell'Arte presso l'Università Federale Fluminense, e il Dottorato in Teoria e Storia Letteraria all'Università Statale di Campinas. Continua i suoi studi sul Teatro d'Arte durante un periodo di "studi Sanduiche" presso l'Università di Torino (DAMS), e con il Post-Dottorato in "Teatro" all'Univ. UNICAMP, Istituto di Arte e UNITO. Ha svolto ricerche per la critica

suo saggio *A drammaturgia do último Pirandello: um Teatro para Marta Abba* (Ribeiro, 2010) studia in primis la drammaturgia. Alla base vi è l'impostazione estetico-teatrale che risente in piccola parte degli studi di Silvio e Alessandro D'Amico sulle innovazioni sceniche e sul rapporto di Pirandello con gli attori, testi da considerare come manuale di approfondimento per critici teatrali e cultori di storia della scenografia³. Precisiamo subito che non si propone esclusivamente l'analisi di noti storici del teatro, ma si ripercorrono invece le fasi della storia d'amore di Pirandello per Marta. In un certo senso, si tratta di uno studio sul dramma personale del drammaturgo, incarnato nei personaggi femminili delle trame teatrali esaminate.

Una riflessione breve ma particolareggiata va ad alcuni critici rimasti bloccati nell'analisi marxista, che avrebbero proposto una lettura limitante; infatti il rischio di una lettura interpretativa a senso unico è dietro l'angolo, e parafrasando Ribeiro comprendiamo che potrebbero essere "rimasti

teatrale, la scenografia e la drammaturgia, in particolare sul teatro pirandelliano.

² Il titolo tradotto in italiano è: *La drammaturgia dell'ultimo Pirandello: un Teatro per Marta Abba*. Il saggio nasce dalla Tesi di Dottorato in Teoria e Storia Letteraria, UNICAMP, Università di Campinas (2008).

³ Tra i numerosi saggi dei due critici italiani esaminati, mi limito a citarne uno in particolare i cui autori sono Alessandro D'Amico e Alessandro Tinterri; il titolo è: *Pirandello capocomico: la compagnia del Teatro d'Arte di Roma, 1925-1928*, stampato dalla Sellerio nel 1987.

impregnati dai fantasmi della critica marxista”, e ristretti nella “prigione dei preconetti”. (Ribeiro, 2010: 2-3).

Intanto questa analisi teoretica ci mostra come gli studi di orientamento marxista avrebbero esaminato la poetica narrativa e teatrale pirandelliana, limitandosi alla spiegazione sociologica, e ponendo come base interpretativa il contrasto sociale tra classe operaia contadina e ceti borghesi, interpretazione che, secondo Ribeiro, ha perfino ritardato lo sviluppo del pirandellismo. Tale metodologia di ricerca rischierebbe di restringere l’analisi all’aspetto sociologico, senza approfondire quello relativo al teatro d’arte. Certamente è importante valutare la metodologia migliore da seguire. Ma, a mio parere, se gli studi di orientamento marxista circoscrivono il campo di indagine all’aspetto sociologico, vero è che il loro esito potrebbe essere solo apparentemente riduttivo, e non catastrofico. Sicuramente la questione sollevata fa riflettere, ma credo che l’interpretazione di orientamento marxista proposta da vari intellettuali e critici letterari italiani ha contraddistinto una linea interpretativa di alcuni anni della nostra storia che non possiamo ignorare e come tale va considerata.

Eppure l’obiettivo è diverso rispetto a questa breve considerazione, e la studiosa vuole analizzare gli elementi

evidenti nella produzione teatrale, connessi con Marta Abba. Interpretare l'ultima produzione del drammaturgo con l'attenta lettura dell'epistolario è importante, e sebbene le lettere siano la testimonianza più veritiera, ritengo che non devono essere considerate l'unico strumento di studio. Infatti penso che la poetica pirandelliana va studiata nei saggi che Pirandello ci ha lasciato, utilizzando anche la corrispondenza privata tra lo scrittore e Marta Abba, ma non solo! Tuttavia non possiamo prescindere dal fatto inconfutabile che la relazione sentimentale contiene riferimenti utili per capire gli aspetti più ermetici di alcune opere. Facendo attenzione a non considerare il dramma personale come l'unica chiave interpretativa, si rivela essenziale per noi evidenziare quanto sia stato decisivo anche il talento creativo del drammaturgo. Penso che la vita di ogni scrittore traspare nelle opere, celata dietro i personaggi, nascosta nelle trame, e quindi l'esito della trasformazione nelle storie nasce dalla sua creatività narrativa e drammaturgica, di cui il vissuto personale ne è parte integrante, ma solo una parte appunto. L'aspetto indecifrabile dei testi ci coinvolge e scoprendo il significato reale e nascosto dei personaggi femminili, possiamo comprendere il dramma esistenziale dell'uomo che molto ha sofferto negli ultimi anni della sua vita. In questa prospettiva la lettura del

percorso teorico-critico di Ribeiro ci introduce in una nuova metodologia di studio interpretativo del teatro pirandelliano, per certi versi, molto interessante, anche perché ci mostra Marta Abba sotto una nuova luce che forse non avevamo ancora immaginato.

2. Marta Abba l'icona ispiratrice

Gli studi accademici sulla scenografia e sul teatro d'arte di Martha Ribeiro sono anche la base per tracciare il profilo artistico del drammaturgo italiano. Il teatro d'arte pirandelliano è un genere particolare nel panorama contemporaneo e *La drammaturgia dell'ultimo Pirandello: un Teatro per Marta Abba* approfondisce l'aspetto particolarmente interessante della teoria estetica sulla drammaturgia pirandelliana⁴; La studiosa ha il merito di rivolgere la nostra attenzione ad elementi delle opere teatrali che hanno un riferimento diretto con Marta Abba, non ancora ben approfonditi. Sicuramente l'ultima fase della produzione teatrale pirandelliana merita attenzione al di là dell'esegesi sociologica; in questo senso, su suggerimento di Ribeiro,

⁴ Il saggio della studiosa si basa sulla precedente tesi di dottorato, presentata all'Università di Campinas nel 2008.

possiamo riflettere su quanto gli eventi biografici sono stati determinanti nelle creazioni artistiche attraverso l'analisi dell'epistolario, aggiungendo altri tasselli alla complessa storia dell'evoluzione delle opere drammaturgiche. Tuttavia, a mio parere, lo studio esegetico non deve limitarsi all'esperienza sentimentale; anche se è un'importante testimonianza, non va considerata l'unico metodo di studio della vasta produzione. In questo contesto il critico dovrebbe orientarsi anche allo studio dei saggi e degli interventi critici di Pirandello pubblicati in giornali e riviste. Penso che, esaminando la vasta produzione, ci inoltriamo in una vita difficile, e anche in una psiche complessa; ma quanto peso ha l'approccio psicoanalitico nel nostro studio? Le lettere dell'epistolario raccontano la complessa relazione sentimentale, permettendoci di chiarire alcuni aspetti indecifrabili dei testi teatrali; il mistero, l'arcano pirandelliano così ermetico e irraggiungibile potrebbe apparire nella sua totale concretezza. Ma credo che, oltre all'aspetto sentimentale, esiste un rapporto di collaborazione artistica con la donna che probabilmente ha influito nella scrittura delle trame. Sono convinta che le conferme siano ricorrenti in svariate lettere, mi limiterò a citarne qualcuna fra le tante; a proposito della stesura di *Come tu mi vuoi*, il drammaturgo

confessava apertamente a Marta di voler creare l'intera commedia per lei, per la capacità interpretativa della donna (Pirandello, 2013: 232)⁵. Un rapporto impostato sulla collaborazione soprattutto artistica, oltretutto ispirata da un sentimento di amore e di affetto nei confronti della donna, che a volte era quasi paterno, altre volte iper-protettivo, fino alla spasmodica ricerca della sua presenza. Ma si sa che un drammaturgo è sempre influenzato dalla sua parte artistica ed emotiva, infatti quale scrittore non lo è? Ritengo infatti che la parte emozionale si riflette nella stesura delle opere più belle della letteratura italiana e del nostro teatro. È noto che alcuni personaggi pirandelliani sono nati dall'esperienza reale, ma non dobbiamo dimenticare l'importanza della creatività artistica. In questo coacervo difficile da percorrere, la nostra partecipazione emotiva va alla vita dell'uomo che molto ha sofferto, leggendo quanto scrive Ribeiro "Le innumerevoli separazioni dall'attrice, che tanto lo fanno soffrire, approfondiscono ancora di più il senso di solitudine e di assenza che da sempre lo hanno accompagnato,

⁵ Si tratta della lettera n. 290722, datata il 22 luglio 1929 e pubblicata nel volume delle lettere a Marta Abba; Benito Ortolani, curatore dell'edizione dell'epistolario, conferma in nota a fine volume che si tratta di *Come tu mi vuoi*. (cfr.: Pirandello Luigi, 2013: 1430)

profondamente riflessi nelle opere teatrali”. (*Traduzione mia*) (Ribeiro, 2010: 3).

L’interessante percorso di lettura concentra la nostra attenzione sulla triste esperienza sentimentale. Ma si riflette anche su altre questioni che riguardano alcuni problemi di metodo. Infatti, sebbene prevale l’idea che l’interpretazione di orientamento marxista ha rischiato il fraintendimento, si commenta con particolare interesse alcuni brani scritti da Antonio Gramsci nei *Quaderni dal carcere* (Gramsci, 1977: 1195-1197)⁶. Anche se ritiene che il filosofo italiano non ha valutato abbastanza i romanzi psicologici, il suo interesse va ai brani gramsciani sul teatro popolare pirandelliano, considerato la vera rivelazione dell’epoca. Secondo la studiosa la critica italiana successiva non ha saputo approfondire l’interessante linea interpretativa gramsciana. In effetti l’approfondimento sul teatro popolare tarderà molto a svilupparsi. Nel periodo seguente alla morte di Pirandello l’ultima produzione è stata studiata attraverso un pirandellismo sterile, caratterizzato da formule sintonizzate con l’ideologia fascista che giudicava il teatro dei miti con sospetto. Alle osservazioni di Ribeiro aggiungo che il sospetto

⁶ Considerando che i *Quaderni del carcere* sono di difficile consultazione, preciso che il brano è nel Quaderno 9, paragrafo 134, pubblicato nel II volume dell’edizione Einaudi, curata da Valentino Gerratana.

del governo dell'epoca nasceva dalla politica culturale intrapresa allora: l'anti-regionalismo contro il teatro in dialetto era ispirato dalla volontà di proteggere la coscienza identitaria nazionale, che poteva essere intaccata dalla diffusione del teatro popolare in dialetto, tra cui il teatro pirandelliano dei miti, considerato fuorviante. Ben a ragione Ribeiro precisa che l'errore continuò anche in alcuni ambienti della critica letteraria degli anni Sessanta.

L'opera fu oppressa da un *pirandellismo* sterile e da formule insperatamente costruttive e positiviste che sembravano essere in sintonia con l'ideologia fascista, fu in un certo modo *dimenticata* o analizzata come sospetta dalla critica degli anni Sessanta, specialmente i tre miti. [...] Solo negli anni 1970-80 una nuova lettura interpretativa, diversa dalla critica di ispirazione marxista, iniziava a delinearci nel panorama critico degli studi pirandelliani, aprendo il percorso a una migliore comprensione dell'ultima drammaturgia. (*Traduzione mia*).

Ribeiro, 2010: 177-78

La linea interpretativa di quegli anni circoscrive il campo di indagine a una lettura fuorviante, considerando l'ultima produzione pirandelliana una fase di minore creatività e, per certi versi, pure decadente. Per altro, si evidenzia anche l'assenza di uno studio più approfondito dell'ultima drammaturgia, negli anni compresi tra il 1970 e il 1980; periodo in cui la critica letteraria propone tematiche diverse anche dall'interpretazione marxista che hanno chiarito

il valore artistico delle ultime opere. Nel 1978 *Storia di Pirandello*, noto saggio di Arcangelo Leone de Castris, pur rappresentando un testo importante, avrebbe però interpretato l'opera pirandelliana all'interno di una visione marxista, considerando il drammaturgo il realista della decadenza borghese⁷. (Ribeiro, 2010: 178). In alternativa vengono citati i teorici della nuova stagione del pirandellismo italiano: Roberto Alonge, Giovanni Macchia autore di *Pirandello o la stanza della tortura*, Massimo Castri, André Bouissy, Enzo Lauretta, Umberto Artioli e Claudio Vicentini.

Gli eventi personali e la relazione sentimentale con Marta Abba possono aiutarci a capire il significato nascosto delle opere teatrali. Il dato biografico è lo strumento di studio utile per spiegare alcuni aspetti non ancora chiariti, e testimonia anche una vita difficile di dolore e sofferenza.

Queste lettere sono come un grido, e riflettono sulla profonda angustia che lo scrittore ha sofferto in vita, da vecchio, per l'amore e per l'arte. Parlare dell'opera teatrale dell'ultimo Pirandello senza menzionare la giovane attrice Marta Abba, e senza parlare dell'amore del suo *caro Maestro*, sarebbe come negare il nucleo creativo della drammaturgia pirandelliana. (*Traduzione mia*). Ribeiro, 2010: 177-78.

⁷ In riferimento al saggio di De Castris si leggano a p. 16 le espressioni usate a proposito del realismo pirandelliano, e all'indiscutibile interpretazione di De Castris, del suo voler evidenziare una situazione storico-sociologica in cui il drammaturgo viveva. Una interpretazione che, a mio parere, non può essere ignorata. (De Castris, 1982: 16).

Tuttavia, anche se molti testi teatrali sono stati dedicati all'attrice, non voglio credere che possiamo concentrare la nostra analisi solo sul legame sentimentale rivissuto, trasformato e teatralizzato nei personaggi in scena. Sicuramente credo che si possa proporre una lettura interpretativa dell'epistolario diversa dalle precedenti, da cui emerge il profilo dell'uomo e dello scrittore, ispirato dalle proprie vicende esistenziali ma anche dalla creatività artistica, dall'attenta predisposizione agli affari che lo guida nelle trattative difficili con impresari teatrali e collaboratori stranieri, non sempre fedeli ma piuttosto cinici, pensando naturalmente all'esperienza berlinese. In questo contesto Marta Abba è l'interlocutrice più adatta attraverso la corrispondenza quasi giornaliera, non solo una donna profondamente amata, ma anche una corrispondente attenta ed esperta dal punto di vista artistico.

3. Marta Abba, la vamp virtuosa e la donna angelo

La maggior parte dei nuclei narrativi delle opere drammaturgiche si concentra sulla triste esperienza sentimentale vissuta dall'uomo, invadendo quasi tutta la produzione teatrale dello scrittore. Tracce indelebili nelle

trame e nei personaggi delle donne protagoniste delle storie offrono la possibilità di ricostruire in parte l'immagine della donna amata, e il profilo femminile di Marta che emerge dall'epistolario: "una donna fatale, bella e giovane, ma che si mantiene come una vergine casta, nonostante il comportamento esuberante" (Ribeiro, 2010: 5). Mi sembrano interessanti le riflessioni sulla figura femminile della donna amata, descritta nelle lettere, ma Pirandello nel ruolo del narratore ha saputo trasformare la propria esperienza reale nella finzione scenica attraverso l'arte della drammaturgia; Ribeiro ci conduce in un mondo nuovo rispetto alle interpretazioni tradizionali. Emergono una lunga serie di svariati personaggi femminili nati dalla trasfigurazione idealizzata di Marta, pertanto la donna appare come "la vamp virtuosa", "la silhouette che sintetizza gli archetipi femminili", "eroticamente affascinante e desiderabile onesta, fedele e amante" (Ribeiro, 2010: 18). Senza dubbio ci ricorda l'immagine dell'attrice nota a molti critici dell'epoca che la vedevano simile ad Eleonora Duse per la forza seduttrice con il pubblico a teatro e per la straordinaria capacità di interpretazione drammatica. È evidente che il modello della donna fatale di quel periodo era simile alla descrizione di Ribeiro. Giustamente si evidenzia quanto sia stato

rivoluzionario per l'epoca il nuovo modo di interpretare i ruoli drammatici femminili completamente diverso dal tradizionale, ruoli creati dal drammaturgo altrettanto rivoluzionario rispetto alla tradizione teatrale italiana, ormai troppo classica e mediocre. "Pirandello ha costruito un personaggio femminile ambiguo, in consonanza con le più grandi icone del cinema degli anni Trenta, Greta Garbo e Marlene Dietrich, capaci di assorbire lo stile di interpretazione 'camaleontico' e contraddittorio di Marta Abba, e contemporaneamente traduce e incorpora nel personaggio-attrice il proprio tormento interiore". (*Traduzione mia*) Ribeiro, 2010: 31.

La lettura del brano fa pensare al periodo in cui le grandi attrici comparivano nello schermo del cinematografo, tracciando la loro immagine indelebile per sempre. D'altro canto, si pensi che il pubblico attendeva effetti sconcertanti e particolarmente sorprendenti, per stupirsi e anche per sentirsi coinvolto psicologicamente⁸. In questo contesto le donne più

⁸ In qualche caso lo spettatore fraintendeva l'azione filmata, pensando che l'azione del treno in movimento potesse investirlo, uscendo fuori dallo schermo. La nuova invenzione del cinematografo destava sorpresa e interesse in un'atmosfera di vivace entusiasmo generale.

rappresentative dell'universo femminile di quegli anni erano Eleonora Duse, Greta Garbo, Marlene Dietrich e Marta Abba⁹.

L'aspetto centrale dell'interpretazione teorico-critica della studiosa si concentra sull'opera d'arte pirandelliana, posta in relazione con la vita dell'autore, e sul carattere divino della sua arte realizzata attraverso i personaggi, con un atto creativo che sembra l'incarnazione delle icone d'arte plasmate per lei: "L'attrice che opera su un livello superiore a quello della donna, fa del suo corpo uno strumento dello spirito, ella non riproduce il quotidiano né imita il personaggio, ma fa emergere sul palcoscenico 'l'esistenza superiore', cioè 'la realtà fantastica del personaggio'". (*Traduzione mia*) (Ribeiro, 2010: 94).

L'attrice viene idealizzata e soprattutto rappresenta per Pirandello quello che lui voleva vedere nel proprio immaginario fantastico: la donna-attrice camaleontica che fosse capace di cambiare repentinamente sulla scena, mostrandosi talvolta capricciosa o impulsiva e dolce, altre volte sincera e forte sulla base del personaggio creato per lei.

⁹ Cito qualche dato biografico utile sulle attrici del periodo: Eleonora Duse (Vigevano 1858, Pittsburgh Pennsylvania Usa 1924); Greta Garbo svedese (Greta Lovisa Gustafsson, 1905 Stoccolma Svezia, 1990 New York); Marlene Dietrich (Marie Magdalene Dietrich von Losch, nome d'arte "Marlene", 1901 Schöneberg, Germania, 1992 Parigi, naturalizzata statunitense) è stata un'attrice e cantante tedesca naturalizzata statunitense. Marta Abba (1900, Milano, 1988 Milano).

È una caratteristica che sembra indubbiamente affascinante in gran parte delle opere drammaturgiche dedicate a Marta Abba. Tra le opere create lei, Ribeiro analizza *Diana e la Tuda*, testo tragedia scritta tra il 1925 e il 1926, in cui la protagonista doveva apparire come “la donna erotica e sensuale, innamorata, giovane e provocante” che è l’immagine ideale di Marta Abba realmente immaginata. Dalla trama emergono le tipologie inconciliabili di due personaggi, individuabili nella Musa e nella donna; ma l’una scredita l’altra creando un conflitto, rappresentato dai due uomini antagonisti che amano Tuda

Giuncano e Sirio, rappresentano molto di più del padre e del figlio, sarebbero la stessa entità fittizia immaginaria, scissa in due desideri antagonisti: uno di loro, il più giovane, ama l’arte, l’altro il più anziano, ama la donna. Due desideri che sono inconciliabili nel mondo immaginario di Pirandello. La Musa e la Donna, l’una svilisce l’altra. Il problema è che Tuda forse nello stesso momento vuole essere amata dallo stesso uomo, sia come musa che come donna. E in questo risiede il conflitto: l’immaginario femminile pirandelliano, fratturato tra le due immagini ossessive, la madre e la prostituta che, dopo l’incontro con Marta Abba, si ricompongono nell’immagine unica della donna. (*Traduzione mia*) Ribeiro, 2010: 162.

Sicuramente l’immaginario femminile si concretizza nel personaggio di Tuda, icona ideale inventata dalla fantasia del drammaturgo è anche contemporaneamente la donna

sensuale appassionante ma intoccabile in conflitto con l'altra immagine della donna fanciulla fragile.

Si cita Roberto Alonge, e la sua nuova interpretazione delle ultime opere in cui l'ideale femminile dello scrittore si trasforma nell'archetipo della donna madre che perde il carattere della sessualità santificandosi, è identificata nella "Grande Madre" della *La nuova colonia* e di *Lazzaro* (Ribeiro, 2010: 162). Credo che esista un unico filone interpretativo che unisce una prima fase della produzione teatrale con le ultime opere, che invece ai critici del passato sembravano tanto diverse.

Marta Abba rappresenterebbe "l'oggetto passivo del desiderio maschile" (Ribeiro, 2010: 194) fino a diventare anche "la figlia spirituale" per la quale furono creati molti personaggi (Ribeiro, 2010: 201). Dall'immagine della dea inventata da Massimo Bontempelli per la commedia in quattro atti, da lui scritta su richiesta di Pirandello, in cui la protagonista era Marta Abba, si passa alla figura della madre e della prostituta a cui il drammaturgo dedicò altri testi teatrali, questa ultima come pura invenzione senza riferimenti all'attrice, ma solo come una delle tante tipologie umane, esito della fantasia creatrice dell'autore. (Alonge, 1997: 201)

L'altro profilo femminile inventato nell'ultimo periodo è la donna fatale e pura allo stesso tempo, due aspetti contrapposti che emergono dalle ultime opere create in un'epoca in cui era normale attribuire contemporaneamente il ruolo di donna, moglie e madre. Per questo Pirandello si ispira all'immagine femminile della donna angelo ma anche erotica che rappresenta Marta Abba. Sulla base di questo immaginario sono nati *Diana e la Tuda*, *L'amica delle mogli*, *Trovarsi*, *Come tu mi vuoi*, *Quando si è qualcuno*. Questi drammi sono visti come lo specchio narrativo delle vicissitudini sentimentali dell'autore per Marta, cercata ossessivamente nelle lettere, descritta come se avesse una fortissima sensualità, addirittura "feroce", parafrasando l'espressione di Ribeiro (Ribeiro, 2010: 226). La donna era l'incarnazione vivente delle fantasie rappresentate nei personaggi creati per lei. Di conseguenza l'icona femminile ricostruita e plasmata dal drammaturgo è costituita dai tre aspetti della sua creatura: anima, forma e corpo, in una sintesi di straordinaria bellezza estetizzante.

Si racconta l'esperienza vissuta dalla donna come l'interprete di grande espressione emotiva che con la sua presenza occupava impetuosamente la scena, attirando l'attenzione degli spettatori su di sé. Effettivamente sappiamo

che veniva chiesto all'attrice di mostrare un'espressività ogni volta diversa e di cambiare il proprio stato emotivo in base al ruolo da recitare.

Non è un caso che Marta, protagonista di *L'amica delle mogli*, sia una donna iperattiva, che lavora instancabilmente e amorosamente per gli altri, senza avere né desiderare un vita particolare: un profilo che non appartiene né alla *vamp* e nemmeno alla donna madre. La *vamp-virtuosa*, per la sua ambiguità, aiuta e conferma l'aspetto perverso e misogino dell'opera pirandelliana, secondo il quale è vietato alla donna il piacere sessuale. (*Traduzione mia*) Ribeiro, 2010: 225-226.

Mi sembra di riconoscere, senza dubbio, la donna sensuale e madre di famiglia diffusa in quegli anni; il suo status sociale mi fa pensare alle attrici dell'epoca che contribuirono a contraddistinguere un periodo ben definito della storia con il loro profilo ben noto negli anni Trenta. In effetti credo che Pirandello rappresentò questa immagine femminile nelle sue opere, probabilmente ispirato dal ruolo sociale che la donna italiana aveva in quel periodo, oltre che dall'innamoramento per Marta Abba, che in parte ha contribuito, ma non posso considerarlo l'unico elemento fondamentale. Propongo il brano di Enzo Biagi in cui descrive la donna degli anni Venti, in un giorno particolare dell'anno, il 1 gennaio 1920, nel capitolo *Gli anni folli*

Le crocerossine, le madrine vogliono vivere e si scatenano. Sono folli, audaci, si adornano di frange e di piume, fumano con lunghi

bocchini, portano i capelli corti, con le virgolette incollate di brillantina sulle guance. Proclamano il loro diritto all'amore: infilano calze di seta, cappellini a *cloche*, gonne che si fermano al ginocchio. Hanno l'aria da maschiette. Si strappano le sopracciglia e si abbandonano al flirt. (Biagi, 1997: 75-76).

Penso allora all'icona femminile parigina che si diffuse presto in Italia, influenzando le mode e anche il ruolo della donna angelo e sensuale allo stesso tempo, madre crocerossina e compagna dell'uomo. Il ruolo ambiguo, a cui si riferisce Martha Ribeiro, era sicuramente molto diffuso all'epoca, ma alla sua corretta intuizione aggiungo io che questo non apparteneva solo all'immaginario di Pirandello. Che dire delle bellissime figure femminili che hanno marcato in modo indelebile la storia del cinema, come Greta Garbo e Marlene Dietrich, a ragione considerate il modello preferito per Marta Abba. "Si osserva qui una doppia manovra del drammaturgo, sia estetica che psicologica: se nel cinema del 1930 l'immagine della donna misteriosa e irraggiungibile fu diffusa da Greta Garbo e Marlene Dietrich, raggiungendo il grande successo e notorietà a teatro, agli occhi del drammaturgo invece la donna poteva incarnare questa tipologia ambigua e moderna da un punto di vista artistico" (Ribeiro, 2010: 228).

La studiosa ricorda che la donna pirandelliana deve però rinunciare all'amore per diventare spirituale ed eterea,

insomma un angelo fuso con le splendide protagoniste di vari testi drammaturgici, soprattutto con Donata Genzi di *Trovarsi*, opera creata proprio per Marta, la donna amata nella vita e l'attrice e nella finzione teatrale. Non ho dubbi nel ritenere che questa analisi interpretativa ci conduce nel mondo straordinario dell'uomo e del drammaturgo che, coinvolto in un amore impossibile, ha creato splendide opere in cui vivere i suoi sentimenti e il suo profondo dolore. Credo che, non a caso il suo talento artistico e creativo ha influito fortemente, permettendogli di raggiungere la fama nel mondo sia nel passato trascorso e sia ora, ma anche per l'eternità.

A questo proposito voglio riflettere su un aspetto importante del pirandellismo brasiliano, la complessa esperienza psichica dell'universo pirandelliano si manifesta, a mio parere, prendendo forma nell'espressività dei corpi degli attori. La tensione espressiva si rivela attraverso i gesti e la mobilità del corpo. Credo che Marta Abba sia stata la prima in assoluto che ha insegnato come recitare quei drammi teatrali durante il viaggio tournée della compagnia Teatro d'Arte di Roma in America del Sud; e il suo esempio ha contribuito allo sviluppo straordinario di un teatro assolutamente nuovo in Brasile che ancora oggi vive nelle scene contemporanee: il

teatro delle forme espressive del volto e del movimento del corpo.

Riferimenti bibliografici

Alonge, Roberto (1997). *Luigi Pirandello, il teatro del XX secolo*. Bari: Laterza.

Artioli, Umberto (1989). *L'officina segreta di Pirandello*. Bari: Laterza.

Biagi, Enzo (1997). *Quante donne*. Milano: RCS Libri S.p.A. Superpocket.

Castri, Massimo (1981). *Pirandello ottanta*. Milano: Ubulibri.

D'Amico, Alessandro, Tinterri, Alessandro (1987). *Pirandello capocomico: la compagnia del Teatro d'Arte di Roma, 1925-1928*. Palermo: Sellerio

De Castris, Arcangelo Leone (1982). *Storia di Pirandello*. Bari: Laterza.

Gramsci, Antonio (1977). Quaderno 9, paragrafo 134, vol. II (curatore Valentino Gerratana). In Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere (1195-1197)*. Torino, Einaudi.

Macchia, Giovanni (1981). *Pirandello o la stanza della tortura*. Milano: Mondadori

Pirandello, Luigi (curatore André Bouissy) (1985). *Théâtre complet. II volume*. Parigi: Gallimard.

- Pirandello, Luigi (curatore Benito Ortolani) (2013). *Lettere a Marta Abba*, Milano: Meridiani Mondadori.
- Ribeiro, Martha (2008). *A dramaturgia do último Pirandello: um Teatro para Marta Abba*, (Tesi dottorale in Teoria e Storia Letteraria). Unicamp, Università di Campinas (Brasile).
- Ribeiro, Martha (2010). *A dramaturgia do último Pirandello: um Teatro para Marta Abba*. San Paolo: Perspectiva.
- Vicentini, Claudio (1993). *Pirandello, il disagio del teatro*. Venezia: Marsilio Editori.

A spasso con la Vecchia Signora: Pirandello e l'umorismo al femminile

Elisabetta Gallo
Università del Salento

Riassunto

Nell'opera pirandelliana l'umorismo raramente è accostato all'elemento femminile; in genere, le donne assistono – o ne sono la causa scatenante – all'esplosione di riso amaro dei personaggi pirandelliani. Eppure, proprio una Vecchia Signora “coi capelli ritinti” e “goffamente imbellettata” è eletta dallo scrittore agrigentino a paradigma universale d'umorismo. Partendo da alcuni antecedenti letterari di questa imago pietosamente ridicola, ci si propone di indagare le ragioni di simile contraddizione fra livello estetico e livello poetico, anche in prospettiva di uno studio più approfondito sull'assenza/presenza di figure umoristiche femminili nel teatro e nella narrativa pirandelliana

Parole chiave: Umorismo; Pirandello; Vecchia Signora, Donne

Abstract

In Pirandello's work *umorismo* is rarely associated with the female element; women usually attend – or cause – the bitter burst of laughter of Pirandello's characters. Nevertheless, a *Vecchia Signora* (Old Lady) *coi capelli ritinti* and *goffamente imbellettata* has been selected by the *agrigentino* writer like universal paradigm of *umorismo*. Starting by a few of literary ancestors of this painfully ridiculous *imago*, we propose to investigate the reasons of this contradiction among aesthetic and poetic levels, in prospect to deepen the matter about absence/presence of female *umoristici* characters in Pirandello's narrative and drama.

Keywords: Humor, Pirandello, Old Woman, Women

Angeli o demoni, madri o amanti, come in uno “specchio magico” (Martinelli, 1992: 11-49) le donne pirandelliane riflettono attraverso il loro sguardo le crisi ‘umoristiche’ degli uomini, o ne sono la causa. Ma possono definirsi esse stesse personaggi umoristici? Apparentemente, la risposta è negativa. Eppure, nonostante il suo interesse verso questa categoria espressiva sia più pratico e narrativo che speculativo (Gallo, 2016: 5-38), Pirandello nella seconda edizione riveduta del trattato su *L’Umore* (1920) elegge a paradigma proprio una Vecchia Signora: vi è dunque un distacco tra la riflessione teorica e l’invenzione mitopoietica. Del resto, la critica ha evidenziato la funzione didascalica e persuasiva - in risposta alla stroncatura crociana - di tale *imago* contrastiva (Cantelmo, 1997: 87-88; Casella, 2002: 269-70, Pupino, 2008: 145-51; Pupo, 2002: 102-3; Alessio – Katz, 1996: 45); altri hanno delineato una mappa degli antecedenti letterari (Cantelmo, 1997: 87-88, Pupino, 2008: 145-51)¹. Tra questi antecedenti spiccano,

¹ Marinella Cantelmo cita la vedova Naccheri (nel dramma *Come prima, meglio di prima*), Madama Pace (in *Sei personaggi in cerca d’autore*), la pensionante Onoria (nel dramma *Vestire gli ignudi*), la giovane sposa Francesca (nel dramma *Innesto*), la bottegaia Elvira (nella novella *Volare*), la serva Poponica (nel romanzo *L’Esclusa*), la Vecchia (nel dramma *La sagra del signore delle navi*), la moglie del ragioniere (nella novella *Niente*) e le streghe (nel dramma *Diana e La Tuda*). Più ridotta la lista proposta da Angelo Pupino: la madre e la zia di Falcone (*L’Esclusa*), la signora Baldinotti (*Le dodici Lettere*) e il Ministro (nella novella *Il pianto segreto* e trasmigrato

per caratura umoristica e analogia figurativa con l'emblematica Vecchia, la signora Baldinotti nella novella *Le dodici lettere* (edita nel 1897), la zia e la madre del professore Matteo Falcone nel romanzo *L'Esclusa* (composto nel 1893 ma pubblicato a puntate nel 1901) ed Ely Facioli nell'altro romanzo *Suo Marito* (pubblicato nel 1911).

La signora Baldinotti è sposa infelice d'un marito fedifrago più giovane di lei; la zia e la madre del professore Falcone, entrambe vedove, vivono nell'illusione di essere avvenenti giovani in età da marito e nel costante timore che l'una rubi all'altra l'immaginario pretendente. Per quanto riguarda Ely Facioli, affetta della "tignola" dell'erudizione, essa ha ormai abbandonato il sogno di sposarsi, accontentandosi del ruolo di insegnante d'inglese e di confidente di Giustino, rozzo consorte e impresario della scrittrice Silvia Roncella. Proprio Giustino loda a più riprese l'intelligenza e la cultura della sua insegnante; data l'ottusità dell'uomo, tale apprezzamento enfatizza per umoristico contrasto il carattere velleitario delle aspirazioni intellettuali di Ely.

poi nel romanzo *I Vecchi e i Giovani*); parziali vengono giudicate le coincidenze della Vecchia Signora con Poponica e la signora Facioli (*Suo marito*). In generale, la critica dimostra un'attenzione maggiore per la funzione simbolica della Vecchia Signora e per le sue metamorfosi narrative, piuttosto che per il personaggio in sé.

In un *climax* ascendente, tutte e quattro le vecchie signore subiscono l'effetto carnevalesco del "pararsi" a festa² all'avanzare del decadimento fisico. Così, ancor più che il parrucchino biondo e "arricciolato" di Ely, colpisce il quadro narrativo delle due dementi familiari di Falcone, murate in una casa decrepita quanto loro e soffocate in "abiti del loro bel tempo"³. Adornate per scherno dalle vicine come fossero ninfe – con fiori e nastri tra i capelli e le guance imporporate, a simulare virgineo pudore - le due vecchie s'illudono d'ingannare lo specchio, non diversamente dalla signora Baldinotti, "acconciata" con un lusso non più consono all'età e con i capelli, simbolo femminile per eccellenza, "tinti e ritinti".

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili.... Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e le canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come

² Pirandello dimostra particolare affezione per questo verbo, forse il più adatto a rendere l'idea della sofferta mascheratura esteriore cui si auto costringono – o cui sono costretti – la maggior parte dei suoi personaggi.

³ Nel frangente descrittivo, Pirandello insiste con il lessico legato alla vecchiaia; del resto, l'età anagrafica avanzata è un elemento comune a queste campionesse d'umorismo.

prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andare oltre quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario (Pirandello, 2001: 173).

Bacata anche lei, la vecchia signora, non tanto del verme solitario della letteratura, quanto del tarlo della storia e della tignola dell'erudizione [...] La madre della signora Ely era stata inglese, e si vedeva ancora dal colore biondo del parrucchino tutto arricciolato che teneva su la fronte la figliuola. La quale era rimasta nubile per aver fatto con l'occholino analisi troppo sottili in gioventù, per aver troppo badato cioè al nasino un tantino storto, alle mani un pochino grosse di questo o di quel pretendente. Pentita, troppo tardi, di tanta schifiltà, ella era adesso tutta miele per gli uomini. Ma non pericolosa. Portava sì quel parrucchino su la fronte e si rafforzava un po' col lapis la ciglia, ma solo per non spaventar troppo lo specchio e indurlo a un mesto sorriso di compatimento (Pirandello, 1973: 631).

La signora Baldinotti si lusingava d'impedire i molteplici e sfacciati tradimenti del marito (che aveva otto anni meno di lei), parandosi e acconciandosi con straordinario lusso non più conveniente né all'età né al suo corpo, e di gusto assai dubbio. E confessava: - Le pare, signora mia, che vestirei così e spenderei tanto per me, se non avessi il marito giovine? E non per tanto, che crede? Rimango vestita e pettinata così ad aspettarlo signora mia, fino a mezzanotte, alle due, alle tre, fino all'alba, fino all'alba tante volte!... -. E, così dicendo, la povera signora aveva le labbra e il mento convulsi e gli occhi pieni di lagrime (Pirandello, 1987: 1005).

Nella loro stolidaggine le due vecchie non ricordavano più d'aver avuto marito, e ciascuna aspettava la morte dell'altra per andare a nozze con un loro sposo immaginario [...] E frattanto si facevano acconciare, parare dalle vicine con gli abiti del loro bel tempo; e le vicine sceglievano apposta quelli di stoffa più chiara, i più goffi, i più antichi e stridenti con la vecchiezza delle due povere dissennate; e siccome i corpetti andavano loro adesso troppo larghi, legavano alla vita a questa un boa spelato, a quella un gran nastro; e fiori di carta mettevano loro in capo e foglie di cavolo o di lattuga e capelli finti, e poi cipria in faccia, o imporporavano loro le gote squallide, cascanti, con uva turca (Pirandello, 2006: 130-1).

I brani citati evidenziano l'affinità dei personaggi in esame con la paradigmatica Vecchia de *L'Umorismo*; se ad Ely è

attribuita esplicitamente la qualifica di vecchia signora, la signora Baldinotti e la zia e la madre di Falcone hanno imprestato a loro volta molti particolari all'anziana del saggio pirandelliano. Fisicamente la somiglianza della Vecchia Signora con le due vedove è evidente: rughe, canizie orribilmente camuffata – con una “manteca” in un caso e con dei capelli finti nell'altro - e un abbigliamento carnevalesco poco consono all'età. Allo stesso tempo, la Vecchia de *L'Umorismo* e la signora Baldinotti sono afflitte da identica sventura coniugale⁴. Questa circostanza conduce ad un'altra riflessione: lo stato sociale – o meglio matrimoniale – di questi personaggi ne influenza la fisionomia umoristica. Del resto, Pirandello spesso utilizza l'istituzione tipicamente borghese del matrimonio quale incubatrice di situazioni paradossali e dai risvolti umoristici.

Dunque, come per la Vecchia Signora, anche per la signora Baldinotti un matrimonio infelice è la molla del meccanismo umoristico. Le vicende coniugali della donna sono motivo di derisione da parte della protagonista de *Le dodici lettere*, la brillante Adele Montagnani; non per questo l'anziana sposa desiste dal masochistico tentativo di salvare il suo

⁴ Per sovrabbondanza descrittiva *L'Esclusa* si differenzia ovviamente dalla maggiore asciuttezza de *L'Umorismo* ed induce il lettore ad una pietà maggiore nei confronti delle due vedove Falcone.

matrimonio, pur consapevole di coprirsi di ridicolo. L'altare è meta agognata anche dalle due vedove de *L'Esclusa*; anzi, zia e madre di Falcone si prodigano nell'esortare le comari a procacciarsi marito quanto prima: "A qualche vicina che saliva in casa per ridere alle loro spalle, le due vecchie consigliavano, levando le braccia e scotendo in aria le mani aggrinzite: - Maritatevi! Maritatevi!. Pareva non ci fosse per loro altro scampo, altra salvezza nella vita!" (Pirandello, 2006: 130).

Per quanto riguarda Ely, l'insegnante d'inglese compensa l'eccessiva "schifiltosità" dimostrata in gioventù con una tardiva dolcezza nei confronti degli uomini, a cominciare da Giustino. Alla croce del suo nubilato sembra aver contribuito anche l'eccessivo zelo posto in gioventù nel tracciare la storia della longobarda progenie di Desiderio; la dimensione intellettuale è in effetti l'elemento che distingue Ely dalle sue colleghe 'umoriste'. Anzi, Pirandello insiste con maligna puntigliosità sulle ricerche a suo tempo condotte dall'aspirante storica: oltre alle circostanze del mancato matrimonio, quindi, sono i tentativi di scrittura erudita della signora Facioli a innescare il riso umoristico⁵. Al riso si accompagna naturalmente la

⁵Significativo è l'uso di termini quali: "occhialino", "parrucchino", "tantino", "pochino", "bocchino": l'alta concentrazione di diminutivi ha funzione umoristica, sminuendo ulteriormente le velleità di studiosa nutrite dalla

compassione, ingenerata dalla riflessione sulle tristi vicende biografiche di Ely: “Come vedere – si chiede Silvia Roncella – quella cara e buona signora Ely Faccioli senza più il parrucchino biondo, senza cipria e nuda. Dio, no, povera signora Ely!” (Pirandello, 1973: 640).

Non è un caso che a provare un moto di compassione nei confronti di Ely sia proprio Silvia; a ben vedere, la signora Faccioli si configura come ombra umoristica dell’afferzata scrittrice⁶. Silvia ha realizzato i sogni accarezzati invano da Ely: è riuscita ad affermarsi come artista e a costruirsi una famiglia. A ben vedere, la vicenda familiare della Roncella si rivelerà tutt’altro che idilliaca, fino al sacrificio definitivo della dimensione di madre e di sposa sull’altare dell’arte⁷; tuttavia, in un modo o nell’altro, la signora Faccioli scompare nel cono

signora Faccioli. Anche se con diversi stratagemmi descrittivi, Pirandello deride pure le pose intellettualistiche esibite dalla sbeffeggiante Adele Montagnani ne *Le Dodici Lettere*: la schernitrice diventa oggetto di scherno. Tuttavia, più che una riserva sulla possibilità che le donne possano dedicarsi seriamente al mestiere della scrittura - si veda, infatti, il personaggio di Silvia Roncella - Pirandello esprime fastidio nei confronti d’una determinata maniera, modaiola e leziosa, di fare letteratura, oltre che verso l’eccessivo amore per la storia e l’erudizione.

⁶ Sempre in *Suo Marito*, la scrittrice Silvia Carmi afferma che umorista è colui che ritrae ambo i lati della medaglia; quei lati rappresentati proprio da Silvia ed Ely.

⁷ Sorte analoga toccherà all’Artista pirandelliana per eccellenza: Donata, protagonista del dramma *Trovarsi* (scritto nel 1932 appositamente per Marta Abba).

d'ombra generato dalla complessa personalità di Silvia. Tutto ciò porta ad un'ulteriore riflessione: quale ruolo narrativo rivestono tutte queste vecchie signore?

La risposta può arricchire di altri tasselli *l'identikit* umoristico delle nostre donne⁸. Ovviamente, l'essere involucrate in una trama ben precisa – seppure con un ruolo secondario – le differenzia dalla Vecchia de *L'Umorismo*. Quest'ultima ha sì una grande potenzialità narrativa, come dimostra il suo aggirarsi sotto differenti spoglie in altre pagine pirandelliane; tuttavia, come personaggio, rimane bloccata in una funzione paradigmatica. Del ruolo narrativo svolto dalla signora Faccioli si è già detto; la signora Baldinotti ha un destino simile. L'infelice personaggio non compare *in medias res* come la signora Faccioli, ma è introdotto all'inizio della narrazione, per poi subito scomparire; alla fine, però, nella sua assenza, essa si rileverà doppio beffardo d'Adele. In altre parole, in *Le Dodici Lettere*, un personaggio si rivela ancora una volta ombra d'un altro, anche se il legame è meno evidente rispetto a quello che unisce Ely a Silvia; ripercorriamo, dunque, la trama della

⁸ Nel saggio già citato, *Lo specchio magico*, Marinella Cantelmo mette in guardia dall'incentrare l'analisi dei personaggi femminili pirandelliani solo su categorie psicologiche o sul ruolo narrativo rivestito. Nel nostro caso, l'analisi del ruolo è però funzionale alla definizione del carattere umoristico dei personaggi.

novella in questione. Dopo aver liquidato la signora Baldinotti, giunta inopportunamente in visita, la protagonista Adele Montagnani s'impegna nel compito affidatole dall'amica Giulia: ottenere la restituzione di alcune lettere scritte appunto da Giulia all'antico amante. A sua volta, Giulia aveva già ottenuto un risultato simile, procurando alla Montagnani le lettere che questa aveva indirizzato a Guido Vidoni, sua vecchia fiamma. Alla fine, l'ex amante di Giulia svela ad Adele la verità: il nuovo amore dell'amica altri non è che Guido, in un beffardo scambio di ruoli. Le lacrime versate dalla Montagnani a questa scoperta richiamano – umoristico contrappasso – quelle versate poc'anzi dalla Baldinotti davanti all'irridente Adele. Il giudice, insomma, è diventato vittima.

Sicuramente altra vittima del gioco delle parti pirandelliano è il professore Falcone, anche se zia e madre del deforme professore svolgono in maniera del tutto inconsapevole il ruolo di carnefici, accecate come sono dalla demenza senile. Contrariamente a quanto accaduto per la signora Baldinotti e per Ely Facioli, la critica si è soffermata sul ruolo umoristico svolto dalle due vedove⁹. Costoro, immiserendo ulteriormente la

⁹ L'interesse della critica non è rivolto tanto ai due personaggi in sé, o in quanto antecedenti umoristici della Vecchia Signora de *L'Umorismo*; ciò che

situazione del professore, raddoppiano il livello umoristico già insito nel romanzo: tutte e due insieme, infatti, contribuiscono in maniera significativa con la loro dissennatezza alla formazione dell'umoristico concetto della vita formulato dall'infelice Falcone.

Si conclude così questa breve rassegna al femminile di personaggi pirandelliani, accomunati dal loro essere antecedenti della Vecchia Signora, paradigma d'umorismo nella seconda edizione del saggio *L'Umorismo*. Come si è visto, le somiglianze che legano queste donne sono molte; non a caso Pirandello le sintetizza in un'unica *facies*, in un'unica Vecchia Signora. Tuttavia, allo stesso tempo, Ely, la zia e la madre di Falcone e la signora Baldinotti non sono personaggi pienamente umoristici, pur avendo prestato molti tratti alla figura topica dell'umorismo pirandelliano. In particolare, manca a queste vecchie una vera dualità di vittima/carnefice, che rappresenta la nota più tragicamente umana dell'umorismo pirandelliano; anche per la marginalità del ruolo narrativo, a queste donne è negata la vendetta, né esse la desiderano. Da una parte, la signora Baldinotti si limita a sbandierare l'infelicità della sua situazione, esponendosi con rassegnazione al pubblico ludibrio

interessa è la natura umoristica della relazione delle due vedove con il professore Falcone.

delle varie signore che come Adele frequentano i salotti mondani; né la disavventura sentimentale capitata alla Montagnani può essere imputata alla signora Baldinotti. Dall'altra parte, le due vedove che sono vittime di scherno, sembrerebbero carnefici della vita amorosa di Falcone, impossibilitato a stringere relazioni affettive con chiunque. Tuttavia, quella delle due dementi è una crudeltà inconsapevole, annullata dal patetismo suscitato dalle loro grottesche figure. Del tutto inoffensiva è invece la signora Ely, paga del suo ruolo di confidente di Giustino e di Silvia. Nonostante la sua attitudine allo studio, la signora Facioli non indulge neanche nel masochistico piacere della riflessione, salvezza e condanna di ogni *raisonneur* pirandelliano.

Al carattere puramente grottesco d'altri antecedenti - ed eredi - umoristici della Vecchia Signora si è fatto cenno in nota; si può, quindi, meglio articolare l'interrogativo iniziale: perché questa assenza di figure femminili *pienamente* umoristiche nella narrativa e drammaturgie pirandelliane, quando a paradigma umoristico è eletta proprio un esemplare del gentil sesso? La risposta meriterebbe uno studio più approfondito. In generale, le protagoniste pirandelliane sono ricche di sfumature; teoricamente non sono così monolitiche da non poter assumere

un ruolo pienamente umoristico. Eppure, i loro percorsi narrativi assumono direzioni che sembrano escludere questa soluzione.

Gli elementi da valutare sono due. Il primo è la subalternità della riflessione alle pulsioni ancestrali nelle donne pirandelliane, che spesso e volentieri sono ostaggio della “caverna degli istinti”, per ricalcare le parole del mago Crotone¹⁰; a tale oscuro richiamo non può sottrarsi neanche la razionale Marta Ajala de *L'Esclusa*, giusto per citare un esempio. Le controparti maschili sono invece avvelenate dal tarlo del ragionamento, con cui cercano di frenare l'esplosione degli istinti; anche l'abbandono al flusso panico difficilmente avviene con la serenità di cui fa sfoggio Vitangelo Moscarda in *Uno Nessuno, Centomila*.

Il secondo elemento di valutazione, comunque collegato al primo, riguarda la difficoltà di interscambio di ruoli, che inchioda le protagoniste pirandelliane in una tipologia figurativa precisa. Come già detto, per Pirandello la donna, pur nelle sue

¹⁰ Nel dramma *I Giganti della Montagna* (edito postumo) Crotone utilizza la frase in oggetto spiegando all'attrice Ilse che le rappresentazioni della compagnia degli Scalognati hanno origine dai sogni e dai desideri segreti d'ognuno. Un'espressione simile – antro della bestia – ricorre anche in *Ma non è una cosa seria* (1910); nella novella lo scapolo Perrazzotti si diverte ad associare la parte più profonda della psiche ad animali differenti per ogni persona. Come ben chiarisce Ettore Catalano in *La caverna degli istinti*, l'immagine dell'antro o della caverna allude, insomma, al groviglio di pulsioni inconfessate che sta acquattato in ognuno di noi.

complesse sfaccettature, è angelo o demone, moglie o amante; difficilmente è ammessa una coesistenza d'anime. Silvia e Donata – rispettivamente in *Suo Marito* e in *Trovarsi* – sceglieranno di essere artiste piuttosto che angeli del focolare; Beatrice ne *Il berretto a sonagli* sarà indotta a dichiararsi pazza senza possibilità d'appello; Varia Nestoroff in *Si Gira* e Silvia in *Il Giuoco delle Parti* saranno per sempre diaboliche amanti... Tuttavia, l'umorismo pirandelliano nasce da un intimo contrasto; di conseguenza, a livello narrativo, non può che concretizzarsi in personaggi sì lacerati fra due anime, ma al contempo impossibilitati a scegliere tra le due e quindi difficilmente etichettabili in una precisa tipologia narrativa. In un certo senso, si potrebbe dire che ai personaggi maschili pirandelliani manca il coraggio della scelta; essi non “sentono” la vita con la stessa ancestrale forza delle loro controparti femminili, preferendo rifugiarsi nel regno dell'umorismo: la zona grigia dei sentimenti.

Insomma, le protagoniste pirandelliane, apparentemente, non rispondono del tutto a criteri umoristici; il concetto veicolato dal personaggio della Vecchia Signora ne *L'Umorismo*, sembra aver trovato espressione narrativa più in personaggi maschili, che nelle controparti femminili. D'altra parte, l'interrogativo sulla penuria di figure umoristiche

femminili non riguarda solo l'opera pirandelliana: potrebbe estendersi a molti altri autori italiani ...

Riferimenti bibliografici

Alessio, Antonio, Sanguinetti Katz, Giuliana (1996). *Fonti di Pirandello*, Palermo: Palumbo, 45.

Cantelmo, Marinella (1997). *Di Lemmi. Del Riso, in L'Isola che ride, teorie, poetiche e retoriche dell'umorismo pirandelliano*, Milano: Bulzoni, pp. 87-88.

Casella, Paolo (2002). *L'umorismo di Pirandello. Ragioni intra e intertestuali*, Fiesole: Cadmo, 269-70.

Catalano, Ettore (2010). *La caverna degli istinti*, Progedit: Bari.

Gallo, Elisabetta (2016). *El caballero de la Triste Figura. Un archetipo dell'umorismo pirandelliano* (tesi di laurea magistrale), Università del Salento, 5-38.

Martinelli, Luciana (1992). *Lo specchio magico*, Milano: Dedalo, 11-49.

Pirandello, Luigi (1973). *Tutti i romanzi* (a cura di G. Macchia), (I ed.), Milano: Meridiani, II, 589 – 872.

Pirandello, Luigi, (1987). *Novelle per un anno* (a cura di M. Costanzo), Milano: Meridiani, II, 1004-1014.

Pirandello, Luigi (2001). *L'Umorismo*, Milano: Garzanti.

- Pirandello, Luigi (2006). *L'Esclusa* (a cura di I. Borzi e M. Argenzano), Roma: Newton Compton.
- Pupino, R. Angelo (2008). *Pirandello. Poetiche e pratiche di Umorismo*, Roma: Salerno, 145-151.
- Ivan, Pupo (2002). *Interviste a Pirandello: «Parole da dire uomo ad altri uomini»*, Soveria Mannelli: Rubbettino, 102-103.

¿Voces de mujeres en escrituras de hombres? De la escritura y la escrituración de la voz autobiográfica femenina en la Edad Media

Miguel García-Fernández¹

Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (CSIC)

Resumen

Suele insistirse en que las fuentes medievales han sido redactadas fundamentalmente por hombres. Entonces, ¿es posible recuperar las voces de las mujeres de la Edad Media? En el presente trabajo se analizan algunos textos que, a pesar de haber sido escritos por hombres, son el resultado de escribir y escriturar directamente las voces autobiográficas femeninas. Por ello, se defiende que, más allá de la pluma masculina, resulta fundamental estudiar quiénes mandaron escribir los documentos y los contenidos de estos, pues en ellos se pone de manifiesto con claridad la conservación de las voces femeninas de la Edad Media.

Palabras clave: voces de mujeres, autobiografía, escrituras masculinas, Edad Media

¹ El presente trabajo se enmarca dentro de los proyectos de investigación «Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII-XIV)» (FFI2014-55628- P), dirigido por la Dra. Esther Corral Díaz; y «Linaje, parentela y poder: la pirámide nobiliaria gallega (siglos XIII al XV) (II)» (HAR2013-42985), cuyo investigador principal es el Dr. Eduardo Pardo de Guevara y Valdés. Asimismo, forma parte de las investigaciones que vengo desarrollando en el marco de mi tesis doctoral *La posición de las mujeres en la sociedad medieval. Un análisis de la práctica testamentaria en la Galicia de los siglos XII al XV*.

Abstract

It is often emphasized that medieval sources have been written mainly by men. So, is it possible to recover the female voices of the Middle Ages? In this paper, I analyze some texts that, although they have been written by men, are the result of writing and registering on public record autobiographical voices of medieval women. For this reason, I defend that, beyond the male pen, it is essential to study who ordered the writing of medieval documents and the contents of these, because in them it becomes clear the preservation of the female voices of the Middle Ages.

Keywords: female voices, autobiography, male writings, Middle Ages

1. Introducción

Las voces femeninas formaron parte del paisaje sonoro de la Edad Media. Se trata de una perogrullada en la que, sin embargo, no está de más insistir. De hecho, lo habitual es hacer hincapié en que gran parte de las fuentes documentales que conservamos de la Edad Media proceden de la pluma masculina y, como señalaba Georges Duby (1995: 10-12), en un gran número de ocasiones son registros procedentes de clérigos; aquellos que, *a priori*, deberían estar más alejados de las mujeres. Sin embargo, creo que esta otra evidencia no ha de servir de excusa para renunciar a conocer lo realmente vivido por las mujeres –que Duby (1995: 11) considera, sin embargo, “inaccesible”, al afirmar que la “realidad viva está

inevitablemente deformada”²– ni para desistir en la tentativa de recuperar las voces femeninas. Es cierto que para la Edad Media tenemos que hablar de una sociedad mayoritariamente iletrada en la que, además, las tasas de alfabetización estuvieron fuertemente condicionadas por factores como el ingreso en religión, la pertenencia a un determinado grupo social y, por supuesto, los condicionantes de género³. En ese contexto, se entiende que la conservación de la palabra femenina a través de escritos realizados por las propias mujeres no sea especialmente

² No es cuestión baladí que Georges Duby hubiese centrado gran parte de sus trabajos en los siglos alto y plenomedievales, siendo mucha menor la atención prestada a la Baja Edad Media, en la que la diversidad y el volumen de fuentes se incrementan notablemente.

³ Para la Edad Media carecemos en gran medida de fuentes sistemáticas y homogéneas que nos permitan conocer con cierta fiabilidad los niveles de alfabetización. De todos modos, una aproximación a los niveles de firma de los testigos que declararon en las visitaciones realizadas a las fortalezas de la Mitra compostelana en la primera mitad del siglo XVI (Rodríguez González, 1984; Olivera Serrano: 2000), pone de manifiesto que las escasas mujeres que lo hicieron no sabían firmar. Es el caso de María Alonso, hacia 1526; de María Lorenza en 1535-1536, pese a ser mujer de un “teniente de merino”; o de María, mujer de *Vastian portugués*, en 1547, que no firman por no saber. En el caso masculino, la realidad es más rica y diversa, en gran medida ante la presencia de eclesiásticos y profesionales liberales, aunque en modo alguno se puede hablar de una alfabetización masculina completa. Las declaraciones en pleitos medievales muestran, asimismo, el peso del analfabetismo entre las mujeres que declaran en los mismos como sucede en uno de 1443 relativo a los abusos y malos tratos cometidos por don Fadrique, duque de Arjona, contra su mujer doña Aldonza de Mendoza (ADA, *Sección Lemos*, caja 84, n.º 5, ed. en Otero Piñeyro Maseda y García-Fernández, en prensa). Entre los testigos constan mujeres como Catalina Cruz o la cocinera *Xançe, mora*, que *ella[s] non sabia[n] firmar* (ff. 22v. y 28r.), aunque alguna otra como María Fernández de *Çorita*, sí parece saber hacerlo (f. 25v.).

abundante desde el punto de vista cuantitativo. Aun así, en las últimas décadas han aparecido numerosos trabajos que, desde ópticas diferentes, evidencian la estrecha relación existente entre las mujeres medievales y la cultura letrada, bien como lectoras (Beceiro Pita, 2003; Green, 2007; Fuente Pérez, 2011), bien como escritoras (Dronke, 1984; Rivera Garretas, 1990).

En todo caso, y tal y como vengo reivindicando en trabajos recientes (García-Fernández, 2012; en prensa, a, b y c), considero posible acercarnos a ese paisaje sonoro medieval en el que coexistieron las voces masculinas con las femeninas mediante el estudio detenido de un amplio número de fuentes de diversa naturaleza, que, además, obligan a una aproximación interdisciplinar. Algunas fuentes simplemente evocan o imaginan la voz femenina, pero en otras no cabe la menor duda de que su objetivo era poner por escrito voces femeninas reales, bien fuese como resultado de un proceso de autoescritura femenina, o bien de uno en el que la encargada de por escrito lo dictado por una mujer era la pluma masculina.

Siendo evidente que el estudio de la voz femenina en la Edad Media debe partir de los textos escritos por ellas mismas, la mayor abundancia de las fuentes masculinas obliga a plantear la posibilidad de recuperar las voces femeninas a través de los textos escritos por hombres. El objetivo último de este trabajo es

formular el interrogante y tratar de ejemplificar el porqué de una respuesta que, a mi entender, no es sino afirmativa. Todo ello mediante una reivindicación de aquellos textos que, desde mi punto de vista, son un buen reflejo de la voz autobiográfica femenina, es decir, aquellos que, independientemente de que hayan sido escritos por hombres –los aquí reflejados– o por mujeres, transmiten directamente la experiencia vital de estas, siendo el resultado indiscutible de una enunciación femenina, e independientemente de que puedan estar redactados en primera o tercera persona. Se trata, por tanto, de señalar las enormes posibilidades que se plantean de cara a la recuperación de las voces de mujeres medievales tanto desde textos que mantienen una relación ambigua con el canon literario –¿hasta qué punto han sido plenamente aceptados y forman parte del canon no solo las memorias, confesiones y autobiografías, sino también las cartas o diarios?–, como desde las numerosas escrituras notariales –y concretamente desde algunos tipos documentales concretos– que se conservan en los archivos históricos.

Se insistirá, pues, en la importancia de los textos y tipos documentales seleccionados como claro reflejo de esa voz femenina que formó parte del paisaje sonoro medieval y, al mismo tiempo, como resultado de un ejercicio de memoria femenino que, en ocasiones, sirve para conocer realidades

silenciadas en otras fuentes o versiones alternativas a otros relatos ya conocidos.

2. La escritura masculina de las voces autobiográficas femeninas en los márgenes del canon literario

Dos textos que, más que en el canon literario, se sitúan en los márgenes del mismo son los relatos autobiográficos de Margery Kempe y doña Leonor López de Córdoba⁴. A pesar de su significación inaugural en lo relativo al género autobiográfico en lengua inglesa y castellana respectivamente –pudiendo unirse a ambas Helene Kottanner en lengua alemana (Cortés Timoner, 2006)–, estamos ante textos que, si bien cuentan ya con múltiples estudios, las aportaciones de estos –procedentes en gran medida de la crítica feminista o de quienes se interesan por estudiar el papel cultural de las mujeres desde la historia de las mujeres o en la historia de la literatura– no siempre se han visto reflejadas en el “canon” que se enseña y que, consecuentemente, otorga visibilidad, protagonismo, significación y autoridad a determinados autores –sobre todo hombres– en el imaginario

⁴ Para el *Libro de Margery Kempe* seguimos la edición de Moreta Velayos, 2012 (citando de forma abreviada el texto como LMK, seguido del capítulo y la página concreta de dicha edición), y, para las *Memorias de Leonor López de Córdoba*, las ediciones de Rivera Garretas, en línea, y Bellido Bello, 2012.

cultural actual, en detrimento de muchos otros. En todo caso, y más allá de lo ya señalado sobre estas obras y sus autoras en una amplia bibliografía imposible de abarcar, ni a modo de balance, en esta ocasión, me interesa reflexionar aquí sobre la autoría femenina en unos textos que fueron redactados por varones. ¿Son Margery y doña Leonor “escritoras”? ¿Son “autoras” realmente de sus memorias? Muchas veces se les asignan ambas etiquetas, sin embargo ¿hasta qué punto es así? ¿Qué nos dicen las fuentes?

En el caso de Margery Kempe, su *Libro*, tal y como aparece en el manuscrito del siglo XV que nos lo ha transmitido⁵, es el resultado de un proceso de escritura masculina que aparece claramente expuesto desde el principio de la obra. Margery, sobre cuya alfabetización se ofrecen datos a veces contradictorios a lo largo de la obra, habría dictado su experiencia vital, y en gran parte mística, a dos hombres, derivándose de ahí un discurso en tercera persona en la que la propia Margery es aludida como *Criatura*, en una especie de distanciamiento que, sin embargo, no deja de situarla en el centro de la narración. De todos modos, su voz aparece en

⁵ Este manuscrito se conserva digitalizado en *The British Library*, Ms. 61823. Recuperado de: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_61823. Consultado: 27-09-2017.

primera persona en los numerosos diálogos que se incluyen en la obra, reconstruyéndose las conversaciones que habría mantenido con diversos hombres y mujeres de su tiempo, pero también –y de forma muy abundante– con la divinidad. A pesar de que estamos ante una mujer que no profesó en religión, ni parece ser del todo pertinente considerarla como una mística propiamente dicha, su *Libro* tiene mucho de autoconfesión y obra espiritual⁶.

Como señala Ruth Evans (2009: 510), “the scene of writing in the *Book* is complex”, sobre todo si se intenta responder a la pregunta de “whose language is it?”. Cuatros son los posibles responsables a los que atribuir las palabras que han llegado hasta nosotros: la propia Margery –a la que Evans denomina “the historical author”–, los dos amanuenses a los que dictó en momentos diferentes su viaje espiritual –y vital–, o incluso *Salthows*, el escriba que copió el texto tal y como se ha conservado. Lo que parece claro es que “Margery, no escribe su vida, la dicta” (Garí, 2001: 60 y ss.; Moreta Velayos, 2012: 32-36). Lo hace entre 1436 y 1438, después de haber rechazado hacerlo con anterioridad –a pesar de que se lo habían pedido–.

⁶ De hecho, recuerda a otras obras de mujeres santas o místicas en torno a las cuales surge muchas veces el debate o la sospecha de la autoría o mediación de los confesores. En el caso de Margery, no la dicta a ningún confesor, aunque no por ello se deja de hacer uso del lenguaje confesional (Garí, 2001: 63-69).

En el “Proemio” de la obra se dice que “la criatura no disponía de ningún escritor” que escribiese “sus sentimientos y sus revelaciones, y su manera de vivir, para que todos conocieran su bondad” hasta que un inglés que vivía en Alemania volvió a Inglaterra “y moró con dicha criatura hasta que escribió todo lo que quiso contarle mientras vivieron juntos” (LMK, *Proemio*: 49). Tras la muerte de este hombre, Margery entregó el libro a un sacerdote para que lo leyese, pero estaba tan mal redactado que le prometió “que, si conseguía leerlo, lo copiaría y con buen ánimo lo escribiría mejor” (LMK, *Proemio*: 50). Tras postergar la empresa durante cuatro años e incluso después de haberle recomendado a un buen hombre para ver si podría ser él quien leyese y reescribiese el libro a cambio de un dinero –pero sin que “lo diera a conocer mientras ella viviera”–, el sacerdote retomó la empresa y “lo leyó en presencia de esta criatura, una palabra tras otras, y ella le ayudaba donde se presentaba alguna dificultad” (LMK, *Proemio*: 50). Por tanto, es evidente que Margery no escribió su obra, pero el contenido no sería sino buen reflejo de su propia voz, la cual se presenta como enunciación –¿y recreación?– de sus recuerdos. De hecho, el segundo amanuense declara que “este libro no se ha escrito según un orden (...) sino como las cosas venían a la mente de la criatura mientras se escribía, pues había transcurrido tanto

tiempo hasta que se escribieron que había olvidado la fecha y el orden en que acontecieron. Y por eso ella no había escrito nada, salvo lo que sabía perfectamente que era auténtica verdad” (LMK, *Proemio*: 50-51). Como autora intelectual de la obra, Margery parece estar pendiente de la escritura –“mientras dicha criatura se ocupaba de la escritura de este tratado tenía muchas santas lágrimas” (LMK, 89: 241)– y de la reescritura a la que procede ese segundo amanuense. Sin embargo, el resultado final es un escrito masculino. ¿Hasta qué punto es fiel a las palabras de Margery? No es posible saberlo, aunque cabe pensar que los contenidos sí son un reflejo más o menos cristalino de lo relatado por Margery en un ejercicio de memoria que, al mismo tiempo, tiene mucho de creación y recreación de su propio pasado y de sus experiencias místicas. Por tanto, prima la voz autobiográfica femenina en un relato donde la escritura masculina acaba por conformar un libro que no es sino “a crucible of different texts and voices” (Evans, 2009: 511); entre ellas, las de “laywomen”, “anchoresses” y “female saints’ lives”, sin que sea posible conocer la precisión con que se evocan dichas voces. En todo caso, es un texto que, en su complejidad, y a pesar de que autor, narrador y protagonista no coinciden plenamente como se esperaría en una autobiografía propiamente

dicha (Evans, 2009: 512), recoge voces femeninas y, muy especialmente, la voz autobiográfica de Margery Kempe.

Respecto a doña Leonor López de Córdoba, sus *Memorias* aparecen como un relato en primera persona con el que pretende que “quien lo oiere sepan la relación de todos mis hechos, e milagros que la Virgen Santa María me mostró. Y es mi yntención que quede por memoria”. Sin embargo, desde el punto de vista formal, nos encontramos con una escritura que, de no ser por su contenido, recuerda en gran medida a muchos documentos notariales de la época, comenzando con una invocación a la divinidad e incluso recurriendo a la bien conocida expresión notarial: “sepan quantos esta escriptura vieren como yo...”. Antes de adentrarse en la exposición de sus vivencias, se presenta como hija de don Martín López de Córdoba y de doña Sancha Carrillo y tras jurar “cómo todo esto que aquí es escripto es verdad que lo vi y pasó por mí”, dice que “mándelo escreuir assí como vedes”. Parece, por tanto, que doña Leonor dicta sus memorias a un escribano, como si de cualquier otra escritura notarial se tratase. Aun así, creo que nuevamente resulta incuestionable que nos encontramos ante una voz autobiográfica femenina. Sin adentrarnos en los contenidos y el debate sobre la cronología y motivos que llevaron a la redacción de las *Memorias* de doña Leonor (Bellido Bello, 2012: 108-

117), el texto responde claramente a la experiencia vivencial de una mujer que aporta numerosos detalles sobre su vida, haciendo memoria de la misma –y en especial de las difíciles circunstancias sufridas tanto por ella como por su familia petrista, lo cual a veces se transforma en un discurso complementario y, en ocasiones, alternativo al que ha llegado a nosotros a través de otras fuentes (Cabrera Sánchez, 2011; Devia, 2012-2014)⁷–, sin olvidar un componente espiritual que aproxima el texto a otros géneros como la confesión u otros escritos de naturaleza religiosa. En todo caso, la voz autobiográfica de doña Leonor se vislumbra con claridad en todo momento. Aun existiendo una pluma de escribano –es decir, un proceso de escritura masculino–, no por ello deja de ser un texto de autoría femenina. El relato responde a la voz de doña Leonor y a un ejercicio de memoria, en el que se seleccionan y organizan los sucesos según la voluntad de la voz enunciativa, abarcando los cuarenta primeros años de una mujer que, posteriormente, llegó a desempeñar un importante papel en la

⁷ En este punto coincide también con *Die Denkwürdigkeiten* de Helene Kottanner, ofreciendo ambas autoras un discurso parcialmente alternativo al vigente y oficial en las *Crónicas*, aunque más, si cabe, en el caso de la autora austríaca, ya que su relato se centra más en sus vivencias políticas en la Corte al lado de la reina regente Isabel de Luxemburgo, mientras la participación política de doña Leonor tendría lugar con posterioridad a los hechos que relata en sus memorias (Cortés Timoner, 2006).

corte castellana al lado de la reina Catalina de Lancaster (Rábade Obradó, 2011). No se trata de unas memorias al final de la vida, pero sí de un relato autobiográfico que da cuenta, y con substanciosos detalles, de la vida de la autora que mandó escribirlas (Calderón, 1995), la cual, tal vez como muestra de su autoría, llega a declarar en primera persona que “escriúolo a honrra y alabanza de mi señor Jesuchristo e de la Virgen Santa María”.

Al margen de que muchos escritores dicten sus textos y no por ello se comprometa su condición como tales, creo que en el caso de Margery Kempe y de doña Leonor López de Córdoba resulta más pertinente hablar de autoras que de escritoras. La autoría intelectual es indudablemente femenina, pero no la mano ejecutora que, siendo masculina, no es fácil clarificar hasta qué punto pudo o no determinar la forma final de los textos –sobre todo en el caso de Margery–. Como historiador de las mujeres, creo que ello no supone en ningún caso un demérito pues, precisamente, ambos textos reflejan que, independientemente de estar ante plumas masculinas, estas no responden más que al deseo de unas mujeres de poner por escrito su voz y, por tanto, la autoría y autoridad del escrito no son sino femeninas. De este modo, se conjuga perfectamente y se puede superar el debate sobre la autoría femenina y la escritura masculina que, en el

caso de Leonor, dio lugar a interesantes debates y planteamientos (Navas Ocaña, 2011: 65-69). Eso sí, esto llevaría a que tal vez más que hablar o tratar de buscar en estos textos características propias de la “escritura femenina” –como lo han defendido diversas investigadoras sobre todo en el marco de la crítica feminista–, tal vez lo interesante sería reformular el planteamiento para insistir en la existencia –o no– de una forma propia o personal de narrar y dar a conocer la voz autobiográfica de las mujeres.

¿Cuestionar su condición de “escritoras” –que no de autoras– puede ser útil en el proceso de relectura de las fuentes medievales en la búsqueda de las voces propiamente femeninas? Así lo creo. Este proceso de disociar la autoría de la escritura – otorgando especial significación y autoridad a la voz que crea, enuncia y dicta, más que a la mano que pone por escrito– sería aplicable a otras autoras y textos⁸; y sobre todo, tal y como veremos a continuación, a otro tipo de escrituras que, más allá del canon literario, se convierten a través de este replanteamiento en complemento del mismo en el proceso de recuperación de las voces autobiográficas femeninas en la

⁸ En el caso de las *Memorias* de Helene Kottanner “la escritura parece combinar dos manos”, dando lugar a un texto que, por otra parte, presenta grandes similitudes con el de doña Leonor López de Cordoba (Cortés Timoner, 2006: 115 y ss.).

Historia. Es este planteamiento el que pretendo anunciar y defender en estas páginas.

3. La escrituración de las voces femeninas en la documentación medieval: últimas voluntades y declaraciones judiciales

Partiendo de los razonamientos que se acaban de explicar en torno a los relatos autobiográficos referidos, cabe plantear que la voz autobiográfica femenina, es decir, aquella que fue enunciada por las mujeres con el objetivo de relatar parte de su experiencia vital, está contenida en otros documentos que, si bien nos alejan del ámbito estrictamente literario, nos acercan a la realidad histórica propiamente dicha. Me refiero fundamentalmente a las cartas –muchas de las cuales responden al dictado (que no necesariamente escritura) de mujeres y van más allá de lo estrictamente privado⁹– y a los documentos públicos en los que, además de escribir, lo que se procede es a escriturar –esto es, “hacer constar con escritura pública y en

⁹ Especialmente significativa es la iniciativa de recopilación de cartas de mujeres medievales escritas en latín disponible en *Epistolae* (en línea). En esta ocasión, sin embargo, no vamos a analizar este tipo de textos, que merecen una atención especial por su gran significación.

forma legal un otorgamiento, contrato, acuerdo, etc.”¹⁰– la voz femenina. Se recogen las voces de las mujeres por escrito –lo que ha permitido conservarlas– y, al mismo tiempo, se le otorga al documento una validez legal que no está relacionada tanto con la verdad de lo relatado –las voces femeninas no tienen por qué ser un fiel reflejo de la realidad y pueden ser certeras o transmisoras de verdades a medias y falsedades o mostrarse como simples relatos de la memoria que no son más que narraciones en primera persona de la experiencia vivencial particular–, sino con la fiabilidad de ser el documento un testimonio fidedigno de lo que el notario o escribano ha escuchado y recogido por escrito. De ese modo, se da fe pública de que lo que se anota se hace en “testimonio de verdad” de lo declarado por el (o la) otorgante.

La escrituración de la voz autobiográfica femenina se descubre muy especialmente en dos tipos de documentos notariales: los testamentos (y documentos afines como los codicilos) y las declaraciones judiciales, realizadas, sobre todo –aunque no exclusivamente–, con motivo de pleitos y denuncias¹¹. Son estos tipos de textos los que pueden ofrecer

¹⁰ Real Academia Española (en línea).

¹¹ En los protocolos notariales aurienses, por ejemplo, se conservan diversos pleitos iniciados por mujeres o en los que estas declararon como testigos,

más posibilidades para acercarnos con cierta seguridad a la realidad de una voz femenina que dictamina, que declara, que se enuncia en primera persona y que, como tal, aparece recogida por hombres cuya finalidad es precisamente la de dejar constancia de esa voz que se formula desde la experiencia personal. Me detendré fundamentalmente en dos casos que ejemplifican bien esta conservación de la voz de las mujeres aun tratándose de escrituras redactadas por hombres.

Las testamentos y otros documentos de últimas voluntades, sobre todo los otorgados en forma de testamento abierto ante notario y testigos, son un claro ejemplo de la escrituración de la voz autobiográfica femenina por parte de hombres –los escribanos y notarios–, en el marco de escrituras que, a pesar del gran peso de las fórmulas notariales propias del modelo testamentario consolidado en la Baja Edad Media, tienen el objetivo de dejar constancia de lo que declaran las otorgantes en forma de deseos para el futuro, pero también de evocación del pasado y reflejo de su presente (García-Fernández, en prensa, a). Las evidencias documentales son numerosas para el conjunto del Occidente medieval. A modo de

poniendo de manifiesto una activa participación de las mismas en la defensa de sus intereses: integridad física, derechos de propiedad, restitución del honor, etc. (García-Fernández, 2012; en prensa, c).

ejemplo podemos señalar el testamento de doña María López de Lemos de 1313 (ed. Lorenzo y Pérez, 2016: 955-963). En el mismo aparecen detalles que proceden indudablemente del relato personal que la otorgante realizó a Pedro Pérez, escribano que redactó el documento, el cual, para que “*non ueña en dulta, porque notario non á en esta terra, eu, dona María, mando seelar este testamento, cerrado con meu seelo*”, además de pedir que lo sellasen el abad de Montederramo y el de Xunqueira¹². Además de los legados píos a favor de diversas instituciones y de particulares –los cuales responden, sin duda alguna, a su itinerario vital–, y sin adentrarnos en el estudio de disposiciones concretas que dependen de sus deseos personales, caso de su enterramiento en una capilla que manda hacer en el monasterio cisterciense de Santa María de Montederramo (Ourense), en este testamento –y en otros muchos otorgados por mujeres– se evocan vivencias del pasado que pueden ser tomadas como

¹² De hecho, en el momento de ser puesto *en pública forma* este testamento, se describen estos sellos que, en todo caso, evidencian el interés de la testadora por validar un documento destinado a recoger fielmente su voz y deseos. Por otra parte, cabe señalar que, aunque se trata de un testamento cerrado, no fue escrito por la propia otorgante. No se trata, por tanto, de un testamento hológrafo, tipo documental que, de ser otorgado por mujeres, constituiría ya un claro ejemplo de voces femeninas escrituradas por ellas mismas. Cabe destacar, sin embargo, que doña María –aristócrata, al fin y al cabo– cita un “*meu liuro bõo que ey*”, lo que podría sugerir un contacto directo con la cultura letrada y, por tanto, su plena alfabetización.

expresión de la voz autobiográfica femenina. En el caso de doña María, esta recuerda, por ejemplo, las compras que había realizado con su marido Fernán García, pero, sobre todo, y ello es lo que más me interesa destacar, relata una mala experiencia – cuya cronología no aclara– en el monasterio de Santa Clara de Allariz, al cual revoca una donación que le había hecho “estando presa eno moesteyro sobredito contra mia uentade, en guisa que me *non leyxauan ende sayr*, et porque fuy enduzuda *per engano ao moesteyro*”. Además, justifica su decisión porque no solo había tenido que permanecer en Allariz contra su voluntad, sino que “a abadessa et as donas foronme moyto engratas en quanto estiue en seu moesteyro”. De todos modos, la relación con el convento de clarisas no siempre estuvo marcada por la discordia, de ahí que ella y su marido hubiesen puesto “en mão et en fieldade et en garda de dona Toda Díaz, abadessa” de Allariz, diversas cartas de compras, donaciones, particiones, etc., las cuales todavía tenía la abadesa “en garda”. En todo caso, el otorgamiento de las últimas voluntades parece mostrarse como un momento propicio para que las mujeres hiciesen oír y escriturar sus voces, voces que combinaban la expresión de los deseos *post mortem* con la evocación autobiográfica del pasado.

También conforme se avanza en la Baja Edad Media, comienzan a ser abundantes los documentos en los que se

transcriben las declaraciones de testigos realizadas con motivos de pleitos, denuncias o incluso otros actos jurídicos, como, por ejemplo, declarar las últimas voluntades de personas que, a falta de una persona que se las pusiese por escrito, fueron otorgadas solo oralmente ante hombres y mujeres que, *a posteriori*, declaraban sobre lo dispuesto por el testador o testadora. Dentro del *corpus* documental gallego se conservan diversos ejemplos (García-Fernández, 2012; en prensa, b y c). Sin embargo, a modo de mostrar lo que aquí se defiende, la utilidad de leer escrituras masculinas para recuperar las voces femeninas, comentaré la conservación de la voz femenina en las declaraciones escrituradas –por hombres– en el marco de un pleito de 1443 en el que se evocan los malos tratos y abusos cometidos por don Fadrique, duque de Arjona, contra su mujer doña Aldonza de Mendoza, fallecidos en la década anterior (Otero Piñeyro Maseda y García-Fernández, en prensa).

La conservación de la voz femenina en dicho interrogatorio figura, al menos, en dos niveles diferentes, a pesar de que no cabe duda de que estamos ante un proceso de escrituración masculina, llevado a cabo por el escribano y notario público Martín Sánchez de Palenzuela, quien, junto a otros hombres, se desplazaron por diversos lugares para tomar

declaración a los testigos presentados por Diego Manrique, adelantado de Galicia.

El primer nivel a destacar es el relativo a la puesta por escrito de las declaraciones de testigos femeninas. Ciertamente son casos minoritarios, explicables en cierto modo ante las reservas existentes hacia la testificación femenina, que suele restringirse a sucesos ligados a sus propias experiencias vivenciales o a lo visto u oído en espacios eminentemente domésticos o “femeninos”. Sin embargo, en el pleito referido sí figuran algunas mujeres ofreciendo su testimonio como Catalina Cruz, que había sido criada de doña Aldonza de Mendoza; María Fernández de Çorita, mujer de Diego López de Orozco; Inés Fernández, mujer de Alfonso de la Plata; o Xañçe, a la que nos presentan como *mora, criada et cosinera* de la Duquesa; todas ellas vecinas de Guadalajara. Aunque declaran sobre los sucesos acaecidos a doña Aldonza de Mendoza y todo ello se escritura en tercera persona –en otros pleitos se trata de reproducir con mayor fidelidad el estilo directo–, lo hacen en gran medida desde su experiencia personal con la misma e incluso con los acontecimientos que tuvieron lugar y relatan: “veviendo con la dicha duquesa, lo viera”; “conosçiera a los dichos duque et duquesa”; “le viera tener et poseer muchos logares et vasallos et otros muchos vienes”; “sabia lo contenido

en la dicha pregunta (...) [porque la] testigo andobiera en conpannia de la dicha duquesa"... Catalina Cruz incluso relata los hechos relativos a la toma de bienes a doña Aldonza por don Fadrique, con motivo de querer ir a la coronación del Rey de Aragón, señalando que "estando en la villa e Valadolid, seyendo pequeña esta testigo", "lo viera por sus ojos seeyendo doncella en casa de la dicha duquesa". La cocinera *Xança*, habla desde su condición de mujer que "viviera con la dicha sennora duquesa bien des et ocho annos". Cabe destacar que se recurre al mismo relato de la experiencia que se veía en las voces autobiográficas más ligadas al canon literario. Ver y oír personalmente se convierten en la fundamentación de sus declaraciones: "vira llorar et quexarse a la dicha sennora duquesa"; "dixo que porque lo viera por sus ojos et lo podía diser sen duda ninguna"; "dixo que lo non viera pero que lo oyera disir"; "lo oyera disir a otras personas desa casa de que se non acordaba"; "dixo que esta testigo non lo viera, pero que lo oyera disir a muchos de la casa de la dicha sennora duquesa". Y, de hecho, cuando su experiencia personal no existe y ni siquiera cuentan con referencias directas de otros, no dudan en decir que "non sabia desta pregunta".

El segundo nivel en el que encontramos el reflejo de la palabra femenina es precisamente el de la evocación de lo dicho

por otras mujeres por medio de la memoria de lo escuchado a las mismas. Estas voces femeninas indirectas se plasman de dos formas diferentes: mediante un estilo indirecto o uno directo. A veces simplemente se confirma lo preguntado, contando que se lo habían escuchado a determinadas mujeres, como ya se ha visto: “lo oyera disir a la dicha duquesa, que después de la toma que desía que le avía fecho el dicho duque, que Diego Lopes de Estuniga le acorera et prestara con que viniera donde el dicho duque disia que...”. También Inés Fernández, junto a otros testigos –varios de ellos masculinos–, declara que conoce algunos acontecimientos porque “lo oyera disir, dixo que a Mençia de Mendranno (...) et a Catalina Ortris (*sic*), camarera que fue de la dicha duquesa (...), criadas antiguas que fueran de la dicha sennora duquesa, et que era ansy fama dello”. La cocinera *Xança* también recuerda la narración de los hechos de Valladolid que habrían realizado doña Aldonza y Mencía de Mendraño: “oyera disir a la dicha duquesa et Mençia de Mendranno, mujer que fue de Juan de Contreras, que...”, “et que oyera disir a la dicha duquesa estando en el su logar de Cogulludo quel dicho duque cortara a la dicha duquesa las llaves de su çinta, et le abriera cofres et arcas...”. Esta misma mujer evoca las palabras que doña Aldonza habría dirigido a Juan II en su reclamación por la villa de Ponferrada: “ella dixera que fasía

juramento a Dios et a la Casa Santa de Ierusalen, a pena de yr a ella a pies descalços, de nunca se enojar nin salir de su corte (...) fasta que ella obiese la dicha villa de Ponferrada”.

De hecho, la evocación de esas palabras de doña Aldonza al monarca se refleja también en la declaración de un testigo en estilo directo. Estamos ante la escrituración masculina de una declaración también masculina, pero cuyo objetivo es reconstruir directamente la voz femenina. Se registra este caso en lo declarado por *Mahomad Infante, moro*, vecino de Guadalajara. Estando en Salamanca, doña Aldonza

legara al dicho sennor rey, le dixera:«sennor, catando vuestra merçed el grande debdo que he con vuestra merçed, et cuya muger et fija yo so, non vos es serviçio nin honra que yo ande en vuestra corte avellatada asi como çacatera et gastada yo et los mios tanto tienpo ha. Sennor, de fuerça bien lo puede vuestra merçed tomar, pero de justiçia aunque non me quede una mula en que cavalgue, yo lo seguiré, que quando vuestra merçed me denegare la justiçia, fasta los pies del enperador ire con un bordon, ca non me tengo de enojar nin cansar pues lo començe et saly de mi tierra sobre esta demanda, et a ella non entiendo tornar fasta aver la conclusion dello, et ver lo que vuestra merçed fara».

Posteriormente, el testigo también refiere en estilo directo las palabras que Juan II habría dirigido a su “tia” doña Aldonza. Este caso, unido a otros documentos testificales en los que la reproducción en estilo directo de palabras de mujeres –y hombres– se encuentra fundamentalmente en las declaraciones

realizadas por hombres y no por mujeres (García-Fernández, en prensa, b), podría tomarse como un indicio de la mayor credibilidad que se concedía al testimonio masculino y, al mismo tiempo, sobre la mayor autoconfianza –o atrevimiento– de los hombres a la hora de reconstruir en estilo directo las palabras de otros.

Por tanto, y sin poder adentrarnos en un análisis más detenido y substancioso, creo que este pleito, junto a otros muchos¹³, muestra la conservación de las voces femeninas, independientemente de la mayor o menor fiabilidad de la puesta por escrito de las palabras exactas pronunciadas por unas mujeres que, a veces declaran directamente ante quien escritura sus palabras, pero otras enunciaron su voz ante otras mujeres u hombres que son los que finalmente las pronuncian para su escrituración. Existen procesos de mediación, a veces diversos y complejos –y sobre todo por parte de los hombres (Rosillo-Luque, 2016: 121)–, pero no por ello estas escrituras dejan de reflejar los ecos de unas voces femeninas que formaron parte del

¹³ Entre ellos cabe destacar los matrimoniales (García-Fernández, en prensa, b), en los que la voz de las mujeres fue especialmente escuchada y escriturada, como sucede en el caso de doña Mayor de Ulloa (García-Fernández, 2012: 51-73), cuyo relato y rechazo contra un matrimonio pactado por sus padres siendo ella *menor de ydade* aparece contenido en una sentencia de 1461, rubricada por Alfonso Fernández, notario de la ciudad y obispado de Tui (AHN, *Diversos. Colecciones*, carp. 208, n.º 38).

paisaje sonoro de la Edad Media y que surgieron, fundamentalmente, del relato de experiencias autobiográficas.

En definitiva, aplicando criterios interpretativos parejos a los que se pueden aplicar a muchos textos literarios en los que la escritura masculina de los mismos no oculta la autoría intelectual y la voz de las mujeres, los documentos medievales de aplicación del derecho, escriturados por hombres, pueden considerarse también como depósitos de la memoria y la voz femeninas de la Edad Media, especialmente aquellos que, por su naturaleza e implicaciones jurídicas, debían mostrar especial celo en recoger el testimonio de aquellos que los otorgaron – entre ellos mujeres– o cuyas declaraciones podían servir de prueba o tener relevancia judicial.

4. Conclusiones

Los textos literarios y los documentos notariales referidos evidencian, desde mi punto de vista, las amplias posibilidades que ofrecen muchos de ellos para conocer la vida de las mujeres de la época a través de sus propias voces, a pesar de que estas se nos hayan conservado en escrituras redactadas por hombres. Cierto es que queda pendiente abordar la cuestión de la mediación masculina en este tipo de textos, en el marco de un

debate mucho más amplio y complejo que también debe prestar atención a asuntos como la existencia o no de modelos de narración diferenciados entre hombres y mujeres o las formas de escribir lo “femenino” por parte de autores masculinos. Sin embargo, más allá de la escritura y la escrituración masculinas, es posible vislumbrar con claridad la voz de las mujeres medievales en unos textos en los que, como se ha visto, prima el discurso de la experiencia personal, el sustentado en lo visto y lo vivido por las mujeres. Por ello, mi propuesta es que, si aceptamos la plena autoría de Margery y doña Leonor respecto a su *Libro y Memorias*, respectivamente, y, sobre todo, que más allá de la forma, estamos ante textos que recogen la voz autobiográfica femenina, se abre la puerta para releer otros tipos de textos, sobre todo los documentos notariales otorgados por mujeres, en clave de narraciones personales y, consecuentemente, como depósitos de la voz y memoria femeninas. Al margen de los formulismos y de las intervenciones que sin duda realizaron los escribanos o notarios, este tipo de documentos no son sino el resultado último de la necesidad de poner por escrito lo vivido, lo oído y lo deseado por ellas. Parece necesario, por tanto, que, si tanto los filólogos como los historiadores queremos acercarnos y recuperar las voces de las mujeres de la Edad Media, lo hagamos no solo a

partir de testimonios escritos directamente por ellas, sino también a partir de escrituras de diversos tipos que, aún escritas por hombres, han servido para conservar la voz femenina e incluso para darle pleno reconocimiento y validez jurídica. Desde esta nueva perspectiva, se puede cuestionar la *lamentatio* que lleva a insistir en que apenas se nos han conservado testimonios femeninos y que la historia de las mujeres medievales depende en gran medida de unas fuentes masculinas fuertemente ideologizadas y deformadoras de la realidad de las mismas. Tanto desde los márgenes del canon literario, como desde los documentos de aplicación del derecho, nos han llegado sino directamente las voces femeninas, sí reflejos cristalinos, susurros nítidos y el eco, perfectamente audible, de las mismas.

Referencias bibliográficas

Beceiro Pita, Isabel (2003). La relación de las mujeres castellanas con la cultura escrita (siglos XIII-inicios del XVI). En Antonio Castillo Gómez (Ed.), *Libro y lectura en la Península Ibérica y América (siglos XIII a XVIII)* (15-52). Valladolid: Junta de Castilla y León.

- Bellido Bello, Juan Félix (2012). *Razones de una mujer. Memorias autobiográficas de Leonor López de Córdoba*. Sevilla: El Almendro.
- Cabrera Sánchez, Margarita (2001). El destino de la nobleza petrística: La familia del maestro Martín López de Córdoba, *En la España Medieval*, 24, 195-238.
- Calderón, Piedad (1995). El género autobiográfico en las memorias de Leonor López de Córdoba. En Juan Paredes (Ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la AHLM* (vol. 1, 463-470). Granada: Universidad de Granada.
- Cortés Timoner, M.^a Mar (2006). El testimonio de dos damas medievales: Leonor López de Córdoba y Elena Quottanner, *Arenal*, 13 (1), 109-129.
- Devia, Celicia (2012-2014). Dos visiones del conflicto petrístatrastámara: las *Crónicas* de Ayala y las *Memorias* de Leonor López de Córdoba, *Anales de la Universidad de Alicante. Historia medieval*, 18, 303-316.
- Dronke, Peter (1984). *Women writers of the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Duby, Georges (1995). *Damas del siglo XII. Eloísa, Leonor, Iseo y algunas otras*. Madrid: Alianza Editorial.

Epistolae. Medieval Women's Latin Letters (en línea).
Recuperado de <https://epistolae.ccnmtl.columbia.edu/home>.
Consultado: 26-07-2017.

Evans, Ruth (2007). *The Book of Margery Kempe*. En Peter Brown (Ed.), *A Companion to Medieval English Literature and Culture (c. 1350–c. 1500)*. Malden: Blackwell Publishing.

Fuente Pérez, María Jesús (2011). Virgen con libro. Lecturas femeninas en la Baja Edad Media hispana, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. H.^a Medieval*, 24, 91-108.

García-Fernández, Miguel (2012). Mujeres luchando por sí mismas. Tres ejemplos para el estudio de la toma de conciencia femenina en la Galicia bajomedieval, *Historia I+D. Revista de Estudios Históricos*, 1, 33-70.

García-Fernández, Miguel (en prensa, a). Las últimas voluntades como expresión de la voz femenina en la Edad Media. Dos nuevas aportaciones al *Corpus testamentario de la Galicia medieval*. En Manuel Cabrera Espinosa y Juan Antonio López Cordero (Eds.), *IX Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*. Jaén: Archivo Histórico Diocesano de Jaén.

García-Fernández, Miguel (en prensa, b). Voces, susurros y silencios. Posibilidades y problemáticas en torno a la conservación de las voces femeninas en la documentación

- medieval gallega. En Esther Corral Díaz (Ed.), *A presenza feminina na escritura. Voces de mulleres na Idade Media*. Bologna: I Libri di Emil.
- García-Fernández, Miguel (en prensa, c). Words, actions and controlled lives. Women and violence in Medieval Galicia. En Cristina Pimentel y Nuno Simões Rodrigues (Eds.), *Violence in the Ancient and Medieval Worlds*. Leuven: Peeters Publishers.
- Garí, Blanca (2001). Las amargas lágrimas de Margery Kempe, *Duoda*, 20, 51-79.
- Green, D. H. (2007). *Women Readers in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lorenzo, Ramón, con la colaboración de Maka Pérez (2016). *Colección documental do mosteiro de Montederramo. Volume II*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Moreta Velayos, Salustiano (Ed.) (2012). *Libro de Margery Kempe. La mujer que se reinventó a sí misma*. Valencia: Universitat de València.
- Navas Ocaña, Isabel (2011). Las *Memorias* de Leonor López de Córdoba y el canon, *Iberoromania*, 69-70 (1), 61-82.
- Olivera Serrano, César (2000). *El ocaso de las fortalezas compostelanas. Visitas y tasaciones (1535-1547)*. Santiago de

Compostela: Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento; Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Otero Piñeyro Maseda, Pablo S. y García-Fernández, Miguel (en prensa). Documentos de doña Aldonza de Mendoza. En Eduardo Pardo de Guevara y Valdés (Ed.), *Mujeres con poder en la Galicia medieval (siglos XIII-XV). Estudios, biografías y documentos*. Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento; Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Rábade Obradó, María del Pilar (2011). Leonor López de Córdoba y Beatriz de Bobadilla: dos consejeras para dos reinas. Una aproximación comparativa, *e-Spania*, 12. Recuperado de <https://e-spania.revues.org/20705>. Consultado: 27-09-2017.

Real Academia Española (en línea). *Escriturar*. Recuperado de <http://www.dle.rae.es/>. Consultado: 24-09-2017.

Rivera Garretas, María-Milagros (1990). *Textos y espacios de mujeres (Europa, siglos IV-XV)*. Barcelona: Icaria.

Rivera Garretas, María-Milagros (Ed.) (en línea). *Leonor López de Córdoba. Introducción y edición crítica. Vida y tragedias de Leonor López de Córdoba. Memorias. Dictadas en Córdoba entre 1401 y 1404*. Recuperado de <http://www.ub.edu/duoda/bvid/text.php?doc=Duoda:text:201>

[1.02.0001#note132](#);

<http://www.ub.edu/duoda/bvid/text.php?doc=Duoda:text:201>

[1.02.0002](#);

<http://www.ub.edu/duoda/bvid/text.php?doc=Duoda:text:201>

[1.02.0003](#). Consultado: 25-09-2017.

Rodríguez González, Ángel (1984). *Las fortalezas de la mitra compostelana y los “Irmandiños”*. 2 vols. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Rosillo-Luque, Araceli (2016). Rezando y sirviendo: las niñas en los monasterios femeninos catalanes durante la Edad Media e inicios de la Edad Moderna. En Maria Dolors Molas Font y Aroa Santiago Bautista (Eds.), *La infancia en femenino: las niñas. Imágenes y figuras de filiación* (107-124). Barcelona: Icaria.

La *Fiammetta* “scrittrice” ed adultera nell’*Elegia* di Giovanni Boccaccio¹

Maria Francesca Loffredo

Universidade de Santiago de Compostela

Riassunto

Le fonti acquisite dal Boccaccio durante il soggiorno napoletano suggeriscono l’attribuzione di un valore pragmatico alle sventure della protagonista dell’*Elegia di Madonna Fiammetta*. L’opera introspettiva che colloca in primo piano l’animo ferito della donzella e alle fanciulle è primariamente indirizzata, palesa l’intento dell’autore di ammonire le “pietose donne” sulle conseguenze dell’amore smodato. Attraverso la *factio*, Fiammetta adopera la scrittura come forma di redenzione, convertendo la propria esperienza in *exemplum*. Ciò dissimula un desiderio di controllo della donna da parte di Boccaccio, sulla scia del pensiero misogino medievale, ma che finirà per conferire alla scrittura femminile un nuovo protagonismo.

Parole chiave: Boccaccio; *Elegia di Madonna Fiammetta*; Scrittura femminile; Medioevo

Abstract

The sources Boccaccio acquired during his Neapolitan stay suggest the attribution of a pragmatic value to the wickedness of the protagonist of the *Elegy by Madonna Fiammetta*. The introspective work that focuses on the wounded soul of the donzella and the maiden is primarily addressed, revealing Boccaccio's intent to admonish the "pious women" on the consequences of undying love. Through fiction, Fiammetta uses writing as a

¹ Il presente lavoro si colloca all’interno del progetto di ricerca: “Voces de mulleres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII-XIV)” (FF12014-55628-P), la cui ricercatrice principale è la Dr.ssa. Esther Corral Díaz.

form of redemption, converting her experience into exemplum. This disguises Boccaccio's desire to control the woman in the wake of medieval misogyny thinking, but will end up giving the female writing a new protagonism.

Keywords: Boccaccio; Elegy of Madonna Fiammetta; Female writing; Middle Ages

1. Introduzione

L'*Elegia di Madonna Fiammetta* è il capolavoro di Giovanni Boccaccio che pone al centro della narrazione l'esperienza amorosa e psicologica di una donna. L'omonima protagonista racconta in prima persona la propria vicenda sentimentale, o meglio la "scrive" in forma di libro "alle innamorate donne mandato" (Del Corno, 1994: Incipit, p. 23). La ricercata *fictio* darà voce alla fanciulla, la quale racconterà l'innamoramento al primo sguardo per il giovane mercante fiorentino Panfilo e le drammatiche peripezie che seguiranno all'imminente partenza dell'amato, sullo sfondo di un'ambientazione tipicamente partenopea.

Proprio l'inizio del quinto capitolo dell'*Elegia* mostra un ampio affresco dei diletti e delle magnificenze della vita napoletana dell'epoca, dal Boccaccio fortemente amata e posteriormente agognata, tanto significativa da lasciar traccia

perfino nel *Decameron* durante il duraturo ed insofferente soggiorno toscano²:

La nostra città, oltre a tutte l'altre italiane di lietissime feste abondevole, non solamente rallegra li suoi cittadini o con nozze o con bagni o con li marini liti; ma, copiosa di molti giuochi, sovente ora con uno ora con un altro letifica la sua gente. Ma tra l'altre cose nelle quali essa appare splendidissima, è nel sovente armeggiare (Del Corno, 1994: V, § 27, p. 112-113).

Non vi è alcun dubbio che dopo Firenze è senz'altro Napoli la principale città nell'esperienza biografica e culturale del giovane Boccaccio; trasferitosi nel 1327, a soli quattordici anni, nella capitale del Regno per seguire l'attività mercantile di suo padre, vi rimase fino al 1341. Napoli era a quel tempo uno dei nodi nevralgici della cultura e dell'arte non prettamente italiana, né tantomeno francese sotto il dominio della dinastia angioina, bensì europea e molto probabilmente seconda soltanto agli eruditi prestiggi di Parigi.

Durante i tredici anni del cosiddetto “periodo napoletano”, l'autore frequentò gli ambienti intellettuali delle rinomate sale del palazzo del colto re Roberto d'Angiò detto Il Saggio e fece la conoscenza delle elegantissime e smalziate nobildonne

² Si veda la sesta novella della III giornata: “In Napoli città antichissima e forse così dilettevole, o più, come ne sia alcuna altra in Italia [...]” (Branca, 1999: 265).

napoletane, la cui esperienza fomentò la creazione del mito letterario dell'incontro con Fiammetta³ in San Lorenzo Maggiore. Si trattò di un decennio culturalmente formativo, mediante il quale il giovane Boccaccio ebbe modo di temprare ed accrescere le propria attitudine di scrittore, toccando con mano e rielaborando differenti tradizioni e generi letterari (Branca, 1997: 27-54). Ne nacque uno stile che mostra in sé le oltranzes retoriche della scuola medievale, tra le cui schiere spiccano i mostri sacri della letteratura classica (in particolar modo Ovidio e Virgilio) e *La Vita Nuova* di Dante sul versante cardinale delle letterature volgari; ma anche, in maniera più tenue seppur non trascurabile, le opere d'Oltralpe giunte a

³ Boccaccio, durante la sua vita, conobbe e corteggiò moltissime fanciulle, ma solo di una s'innamorò follemente. L'autore la rappresentò e celebrò, in quasi tutte le sue opere, come sua donna poetica con lo pseudonimo di Fiammetta. Una lunga tradizione la identifica con il nome di Maria d'Aquino, figlia naturale del re Roberto d'Angiò e sposa di un gentiluomo di corte, benché la sua esistenza storica non sia confermata da alcun documento. L'autore racconta di essersi innamorato di lei un sabato santo nella chiesa di S. Lorenzo Maggiore a Napoli, d'esserne stato riamato e successivamente tradito. A Fiammetta sono dedicati il *Filostrato* e il *Teseida*; è anche personaggio femminile del *Filoloco*, dell'*Ameto* ed è una delle novellatrici del *Decameron*. Riappare come amata del poeta nell'*Amorosa visione*, ma è principalmente la protagonista dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* (Pacca, 2000: 45-52).

Napoli attraverso i circoli culturali aristocratici della corte angioina⁴.

È ben noto che ogni volta che si cerca di risalire alle fonti romanze rimaneggiate dal Boccaccio, in particolare per quanto riguarda gli scritti legati al periodo napoletano, ci si ritrova a nuotare controcorrente e a fare i conti con questioni di non facile risoluzione; come, ad esempio, attraverso quali canali di trasmissione della cultura il giovane Giovanni Boccaccio era entrato in contatto con le opere di provenienza francese ed in quale lingua aveva potuto leggerle o ascoltarle. Nonostante questi limiti, non si può di certo negare che fu un uomo di due città: fortemente radicato all'ambiente fiorentino, ma ben consapevole degli aspetti della cultura napoletana angioina ed incommensurabilmente legato alla capitale partenopea da anelarne perfino un ritorno troppo a lungo procrastinato⁵.

⁴ Il Gran Siniscalco di Napoli Niccolò Acciaiuoli accompagnò nel 1348 Luigi di Taranto e Giovanna I in un viaggio per giungere ad Avignone, portando con sé oggetti di prestigio finemente lavorati, tra cui ben 98 codici. L'inventario di quei manoscritti intestati all'Acciaiuoli permette di tracciare un quadro del grado e della qualità della cultura intellettuale della città partenopea, dell'influenza esercitata sull'ambiente erudito napoletano dalle opere di origine francese e del valore commerciale di scambio che per il Gran Siniscalco rivestiva il repertorio artistico e letterario napoletano (Chiappelli, 1928: 466-470).

⁵ Si veda l'*Epistola V* del Boccaccio scritta a Niccolò Acciaiuoli il 28 agosto del 1341: "Dell'esser mio in Firenze contra piacere niente vi scrivo, però che

Effettivamente, la sterile opposizione a priori nel riconoscere il valore che le fonti francesi, correlate ai contesti culturali napoletani filo-angioini, esercitarono complessivamente sull'intero *corpus* delle opere di Boccaccio sarebbe alquanto deleteria per qualsivoglia finalità filologica e critico letteraria, in quanto promotrice di una visione unilaterale che chiude alla concreta possibilità di legami intertestuali tra distinte tradizioni e dissipa, al contempo, le attuali risorse in supporto al lavoro di ricerca in ambito letterario che l'odierna internazionalizzazione della cultura elargisce.

Un'apertura alle tangibili relazioni tra gli scritti dell'autore di Certaldo e le opere medievali francesi è stata recentemente mostrata da M. Barbato e G. Palumbo che, basandosi metodologicamente sullo studio di C. Di Girolamo e Ch. Lee volto ad inquadrare il problema della ricerca delle fonti nella più ampia casistica dell'intertestualità, mediante un criterio di classificazione sperimentabile su tutte le opere di Boccaccio⁶,

più tosto co' lagrime che con inchiostro sarebbe da dimostrare [...]” (Auzzas, 1994: 542).

⁶ Il criterio di classificazione menzionato distingue ben quattro livelli d'intertestualità, che vanno da quella più stretta a quella più larga: 1) Il “testo-fonte specifico”, quando si ha un rapporto lineare e diretto con un altro testo; 2) Il “racconto-fonte”, quando la fabula è identica a quella di un altro o altri testi, anche se in questo caso è impossibile documentare che Boccaccio ne avesse conoscenza di prima mano; 3) Il “tema-fonte”, quando vi sono uno

hanno riscontrato nel *Roman de Floire et Blancheflor* e nel *Roman de Troie* le rispettive fonti del *Filocolo* e del *Filostrato* (Barbato e Palumbo, 2012: 127-146).

Sulla medesima linea d'indagine, il presente studio volge l'attenzione sulle fonti (classiche e romanze, acquisite a Napoli) del capolavoro del Boccaccio redatto durante il soggiorno fiorentino, ma carico di riferimenti e suggestioni legati al decennio che l'autore trascorse presso l'adorata città partenopea, sarebbe a dire l'*Elegia di Madonna Fiammetta*.

Di fatto, l'omonima protagonista dell'opera non solo ricopre il ruolo di una donna abbandonata che in prima persona rammemora e lamenta, lungo una trama alterna di narrazioni e di riflessioni, il breve tempo della sua felicità; ma descrive al contempo le pene patite a causa delle distruttive conseguenze di un amore irrazionale ed illecito, che fa di lei una moglie colpevole d'infedeltà. Il modello letterario della “sposa adultera” si conforma ai canoni grotteschi della concezione femminile propria del pensiero misogino medievale (Lacarra, 1986: 139-141), trovando larga diffusione nel genere della

o più temi che hanno precedenti attestazioni nel “testo-fonte” o “racconto-fonte”; 4) Il “genere-fonte”, quando si verifica la condizione che il testo in questione faccia riferimento in positivo o in negativo a un genere preesistente (Di Girolamo e Lee, 1995: 142-161).

narrativa breve ed in particolar modo nei *fabliaux* picardi (Lee, 2004: 509-544).

F. Bruni aveva già riconosciuto nella trama di questi racconti erotici francesi un'attendibile fonte alla base di alcune novelle del *Decameron*⁷, sovrapponendo la *fabula* delle narrazioni di Boccaccio a quelle dei più antichi testi parodici d'Oltralpe (i quali circolavano nella Napoli angioina del Trecento) e dimostrando in tal maniera un legame intertestuale che, alcuni anni dopo, C. Di Girolamo e Ch. Lee avrebbero classificato come convergenza a livello "racconto-fonte" (Di Girolamo e Lee, 1995: 142-144).

Il seguente articolo propone pertanto una chiave di lettura dell'*Elegia*, incentrata sull'omonima protagonista nelle vesti di moglie fedifraga. L'obiettivo è indagare sulla dicotomia che intercorre all'interno dell'opera tra la salda *moralitas*, condannatrice della smodata passione amorosa aggravata dall'adulterio, e la scrittura femminile come forma di redenzione. L'indagine sarà adoperata nei limiti metodologici dell'ardua e spesso inattuabile identificazione delle fonti, provocata dalla sistematica decontestualizzazione e

⁷ In particolar modo con le novelle della VII giornata dedicata alle beffe delle mogli nei confronti dei propri mariti (Bruni, 1990: 308-319).

rideterminazione dei testi letterari adoperata magistralmente dal Boccaccio.

2. La *Fiammetta adultera* e la *moralitas*

Per inquadrare al meglio il personaggio di Fiammetta e determinare le funzioni che le sue azioni svolgono all'interno dell'opera, è assolutamente imprescindibile compiere una digressione sulle fonti classiche e medievali alla base dell'*Elegia* di Boccaccio.

Il segno più autentico dell'acuto ingegno dell'autore si riscontra nella coesistenza dei vari moduli del discorso in un unico tono elegiaco, il quale rappresenta il prodotto finale della prosa boccacciana scaturito del rimaneggiamento delle fonti. Sotto la superficie di una scrittura ingannevolmente uniforme si cela infatti un sapiente lavoro compositivo, stagiato su un'ampia molteplicità di modelli: alla *Vita Nuova* di Dante si deve senz'altro il lessico stilnovistico che guida la rappresentazione della coscienza amorosa, il cui drammatico esito seguirà lo stile sentenzioso delle tragedie seneciane (Segre, 1974: 93-96); tra i molteplici, il modello più costantemente seguito da Boccaccio è indubbiamente

rappresentato dalle *Heroides* di Ovidio (Crescini, 1887: 148-160), da cui ne apprende la tecnica del monologo condotto alla stregua di una litania ed ornato da dinamiche immagini mitologiche (Perugi, 1989: 102).

L'identificazione delle fonti non basta, tuttavia, a fornire un accurato quadro interpretativo dell'*Elegia*, ma apre ad ulteriori e legittimi interrogativi: come dovevano apparire le *Heroides* agli occhi di un commentatore medievale? E ancora, che ruolo svolge l'interpretazione che si dava a quest'opera nel contesto della scuola di pensiero medievale? E come influisce, in questo caso, sulla produzione letteraria di Boccaccio?

In primo luogo, è opportuno tener ben presente che, mentre oggi le epistole delle eroine ovidiane compongono un singolo libro, nel medioevo i testi che formavano le *Heroides* non erano trasmessi in maniera altrettanto unitaria. Ciò precludeva una visione corretta e completa dell'opera, impossibilitando il lettore medievale a scorgere le concrete intenzioni letterarie dell'autore⁸. Ne deriva un'interpretazione equivoca volta ad associare la matrice mitologica del background delle "scrittrici" delle epistole ad un illustre antefatto, del quale

⁸ Ovidio si serviva della mitologia per rappresentare in maniera parodica gli scandali e i costumi delle matrone romane della sua epoca (Hexter, 1986:141-145).

l'autore si serviva per infondere finalità didattiche alla propria opera (Hexter, 1986:147-162). In questo modo, il *praeceptor amoris* dell'*Ars Amatoria* veniva tramutato nelle *Heroides* in *Ovidius ethicus* dai commentatori dell'Età Media, i quali identificavano nelle azioni delle innamorate protagoniste ovidiane comportamenti etici e morali da imitare o mere attitudini da condannare e debellare.

Boccaccio non resterà immune ai limiti interpretativi che attanagliavano la scuola di pensiero della sua epoca. Di conseguenza, al processo di *imitatio* del ventriloquio trasversale, mediante il quale l'autore interpreta la voce e le passioni di una donna innamorata, si accompagna l'intento di conferire all'*Elegia* una finalità morale sulla falsa linea della concezione medievale dell'opera ovidiana.

La *moralitas* è in effetti il fulcro congiuntivo tra le stratificazioni e le intersezioni dei diversi disegni tematici che si riscontrano nell'opera, i quali non sono da meno in quanto a complessità rispetto ai vari registri stilistici che l'abile ingegno dell'autore unisce.

Fin dal primo capitolo dell'*Elegia*, il motivo prevalente appare corrispondere al potere che la "Fortuna" esercita sulla vita degli uomini:

“Vivendo adunque contenta, e in festa continua dimorando, la Fortuna, súbita volvitrice delle cose mondane, invidiosa de’ beni medesimi che essa avea prestati, volendo ritrarre la mano, né sappiendo da quale parte mettere i suoi veleni, con sottile argomento a’ miei occhi medesimi fece all’avversità trovare via” (Del Corno, 1994: I, § 2, p. 26).

Essa è presentata come l’autentica forza motrice delle avventure amoroze narrate in prima persona da Fiammetta, capovolgendo repentinamente le situazioni e determinando le azioni morali ed immorali compiute dalla protagonista. Per tutto il primo capitolo la Fortuna si muove in maniera ascendente, giudicata benevola agli occhi della donna poiché l’ha unita al suo amato: “Io, brevemente, aveva il mondo per nulla, e con la testa mi pareva il cielo toccare, e nulla mancare a me al sommo colmo della beatitudine tenere reputava [...]” (Del Corno, 1994: I, § 25, p. 50).

In realtà, a sua insaputa, Fiammetta ha già compiuto il primo passo che la farà precipitare in un baratro, nel far prevalere un illegittimo sentimento devastante alla buona condotta e al raziocinio, in concomitanza con l’inversione discendente del movimento della Fortuna. L’allontanamento dell’amato Panfilo traccia dunque lo schema fondamentale della tragica narrazione: le circostanze mutano “il dolce riso in amaro pianto” (Del Corno, 1994: II, § 1, p.51), intrappolando la

protagonista in un limbo che verte tra la disperazione della separazione e la vana trepidante attesa dell'amante; tra il tormento della gelosia (una volta appresa la falsa notizia delle nozze di Panfilo nel capitolo V) ed il peso asfissiante del segreto che è costretta a mantenere, a scapito del suo malessere, per preservare il proprio onore di moglie.

Boccaccio instaura in questo modo un filo conduttore tra la tematica delle pene scaturite dalla Fortuna avversa ed il motivo delle devastanti conseguenze derivate da una cattiva condotta morale, il quale funge da preludio alla narrazione drammatica del pentimento che conduce la donna a tentare l'estremo gesto.

Nella sua lucida follia, Fiammetta non esita tra l'altro a strumentalizzare e dunque manipolare a proprio piacimento i modelli culturali comunemente accettati⁹, al fine di occultare i propri sentimenti per il giovane Panfilo e a tentare addirittura una riconciliazione con l'amante, sollecitando all'ignaro marito di compire un pellegrinaggio con il falso pretesto di adempiere ad un voto.

⁹ Nel V capitolo, ad esempio, Fiammetta nasconderà il suo dolore sotto il velo della bizzoca: "Non potendo le lagrime ritenere, chiusa sotto il mio mantello, copiosamente le spando [...]". (Del Corno, 1994: V, § 33, 124).

Gli inganni orditi dall'infedele e manipolatrice Fiammetta, approssimano la donna al modello della "sposa adultera" della letteratura medievale di matrice misogina; benché lo stile altisonante dell'*Elegia* non contempla lo svolgimento grottesco dalle sfumature parodiche ed iperboliche che inquadrano i personaggi femminili in chiave estremamente negativa, per mettere in guardia il pubblico maschile dai pericoli che il gentil sesso incarna.

Tuttavia, è ben osservabile come la *Fiammetta* converga con il modello letterario della "sposa adultera" sul piano della costruzione del sistema dei personaggi nei racconti medievali. L'*Elegia* descrive, in effetti, le vicissitudini di un triangolo amoroso dal punto di vista della fedifraga Fiammetta, la quale si consuma per il desiderio illegittimo nei confronti di un giovane "di forma bellissimo, negli atti piacevolissimo e onestissimo nell'abito suo" (Del Corno, 1994: I, §6, p. 30), alle spalle di un marito raggirato che tutto ignora. A completare il quadro d'insieme vi è la vecchia balia, interlocutrice qualificata e costante che mette al servizio della giovane Fiammetta la propria esperienza, opponendosi al lascivo e dissennato discorso della padrona e richiamandola alla responsabilità morale delle sue scelte:

“Voi, turba di vaghe giovani, di focosa libidine accese, sospingendovi questa, v’avete trovato Amore essere iddio, al quale più tosto giusto titolo sarebbe furore; e lui di Venere chiamate figliuolo, dicendo che egli del terzo cielo piglia le forze sue, quasi vogliate alla vostra follia porre necessità per iscusa” (Del Corno, 1994: I, § 16, p. 37).

In tal caso, il personaggio dell’anziana serva si oppone categoricamente ai canoni della sua controparte nella sovrapposizione con il sistema dei personaggi della tradizione misogina, nei quali si distingue il modello antifemminista della “vecchia mezzana” dedita ad elargire la propria esperienza al servizio di una giovane sposa infedele affinché l’adulterio possa compiersi (Lacarra, 1986: 142-146). Quest’ultima tipologia è rovesciata dalla cooprotagonista della *Fiammetta*, la quale condanna fermamente i disdicevoli sentimenti della signora napoletana e la sprona a ritornare sul più degno cammino della moralità.

Sebbene Boccaccio si esenta dall’esprimere un giudizio in maniera diretta, il punto di vista dell’autore s’identifica nitidamente con quello della balia (Hollander, 1977: 45-49). Le parole di quest’ultima insinuano il dubbio scaturito dalla riflessione morale nella mente della protagonista, la quale non è più immune al rimorso ed in sporadici momenti di lucidità

giunge perfino a pentirsi nel provare pena per l'ignaro marito raggirato:

“Oh quante pietose parole egli allora mi porse, medicando la piaga, la quale assai davanti era guarita, e li miei pianti s'ingegnò di ratterperare con quelle vere ragioni che alle mie bugie si confacevano! Ma poi che egli, me racconsolata credendosi, si diede al sonno, io, pensando alla pietà di lui, con più crudele doglia tacitamente piangendo, ricominciai la tremezzata angoscia [...]” (Del Corno, 1994: VI, § 7, pp.135-136).

Il rimorso per il tradimento nei confronti dello sposo è un elemento che aggrava le sue le sue angosce ed accresce ulteriormente le insopportabili pene che condurranno la donna a tentare il suicidio nel capitolo VI.

Nell'immaginario perverso della protagonista, la sua condizione di adultera è paragonata alla mitologia letteraria e sovrapposta con esaltato fervore alla realtà quotidiana. Effettivamente, Fiammetta annuncia i suoi propositi suicidi innalzando la propria funesta esperienza alla drammatica fine delle eroine delle tragedie classiche: “Ecco, quella cagione che la sidonia Elissa ebbe d'abbandonare il mondo, quella medesima m'ha Panfilo donata, e molto peggiore¹⁰”.

¹⁰ Nel suo discorso Fiammetta instaura un termine di paragone con la tragica fine di Didone, fondatrice e prima regina di Cartagine. Secondo la narrazione virgiliana, s'innamorò inesorabilmente dell'eroe troiano Enea e si suicidò in seguito al suo allontanamento (Del Corno, 1994: VI, § 16, p. 148).

Il disegno tragico fomentato dall'imperversa immaginazione di Fiammetta entra, tuttavia, in contrasto con i principi stessi del genere elegiaco, i quali non contemplano il paradosso della dipartita dell'Io narrante.

Se l'ironia delle novelle della VII giornata del *Decameron* scaturisce direttamente dalle beffe che le spose adultere ordiscono nei confronti dei propri mariti, un riso amaro è provocato dall'inganno che Fiammetta adopera nei confronti di sé stessa, quando i termini comparativi instaurati con le eroine della mitologia letteraria crollano irrimediabilmente, svelando le illusioni della donna resa patetica dalla follia amorosa ed incapace perfino di suicidarsi:

“A me pareva che fossero ali cresciute, e più veloce che alcuna aura correva alla mia morte. Ma li non pensati casi, sé alli buoni come alli rei proponimenti opponentisi, furono cagione che io sia viva: perciò che li miei panni lunghissimi, e al mio intendimento nemici, non potendo con la loro lunghezza raffrenare il mio corso, ad un forcuto legno, mentre io correva, non so come, s'avvilupparono, e la mia impetuosa fuga fermarono, né per tirare che io facessi, di sé parte alcuna lasciarono” (Del Corno, 1994: VI, § 20, p. 154).

Come si può appurare, gli altisonanti vaneggiamenti di Fiammetta sono interrotti dal banale elemento domestico del “forcuto legno”, che ne arresta lo slancio e ne sancisce il

fallimento. Di conseguenza, appare chiaro come nel disegno di Boccaccio *Fiammetta* non sia una “eroide”, ma una “pazza donna” che per un amore insano, irrazionale e soprattutto illegittimo raggiunge il culmine di un’autolesiva pateticità.

3. La *Fiammetta* e la scrittura come forma di redenzione

All’apice della tragicità della narrazione la Fortuna cambia nuovamente il suo corso, sventando i propositi suicidi della giovane protagonista. Questa invisibile forza motrice incide ancora una volta sulle azioni della donna che, scampata ad una fine funesta, scriverà di proprio pugno il “libretto”. Fin dalle primissime righe del prologo la “scrittrice” si rivolgerà inoltre ad un pubblico prettamente femminile, esprimendo parallelamente il desiderio che il libro non pervenga nelle mani degli uomini:

“Mi piace, o nobildonne, ne’ cuori delle quali amore più che nel mio forse felicemente dimora, narrando i casi miei, di farvi, s’io posso, pietose. Né m’è cura perché il mio parlare agli uomini non pervenga; anzi, in quanto posso, del tutto niego loro, però che sì miseramente in me l’acerbità d’alcuno si discopre, che gli altri simili imaginando, più tosto schernevole riso che pietosa lagrima ne vedrei. Voi sole, le quali io per me medesima conosco pieghevoli e agl’infortunii pie, priego che leggiate” (Del Corno, 1994: Prologo, p.23).

Per tanto, mediante un'abile finzione letteraria, Boccaccio converte il ruolo di Fiammetta da semplice narratrice ad autrice dell'opera, apportando in questo modo veridicità al racconto nel renderlo credibile e dunque degno d'interesse agli occhi delle lettrici. Si tratta di una scelta insolita che solleva non pochi interrogativi: perché in un'epoca in cui la scrittura veniva adoperata prevalentemente da uomini per un pubblico prettamente maschile, non solo Boccaccio interpreta la voce di un'innamorata donzella, ma addirittura si rivolge apertamente alle "pietose donne"? E ancora, il protagonismo femminile di Fiammetta nell'omonima *Elegia* può considerarsi come il frutto di una moderna attitudine filogina che si propone di riscrivere i canoni della tradizione letteraria misogina medievale?

Per contestare a questi interrogativi, concernenti la visione della donna nell'opera di Boccaccio, è necessario adoperare ancora una volta un'ulteriore regressione sulle fonti dell'*Elegia* ed, in particolare, sulle finalità didattiche che i commentatori medievali attribuivano erroneamente alle peripezie delle protagoniste delle *Heroides*.

In effetti, sul piano stilistico, formale, tematico e perfino linguistico dell'opera, le intenzioni di Boccaccio si dimostrano essere maggiormente incentrate sul conseguimento di una

perfetta *imitatio* del capolavoro dell'*Ovidius ethicus*, piuttosto che sulla concreta volontà di conferire un vero e proprio spazio letterario alle donne. Ne deriva un testo ricercato che, nel suo complesso, assume i connotati stilistici e formali di un *exemplum*, il quale si serve della degenerata esperienza di Fiammetta per conferire una finalità didattica alla narrazione. Da qui la scelta del Boccaccio d'immedesimarsi nella psicologia amorosa femminile ed incarnare la sprovveduta "autrice" Fiammetta, avvalendosi della lingua volgare e palesando in tal modo un filo conduttore anche con la concezione culturale dantesca della donna "malagevole d'intendere li versi latini" nella *Vita nuova*¹¹.

La scrittura per Fiammetta non rappresenta, tuttavia, un mezzo per alleviare le sue pene. La fanciulla non narra, infatti, la propria storia con il proposito di liberarsi dal peso delle sue angosce, attraverso la confessione e la conseguente ricerca della comprensione nelle lettrici; ma, paradossalmente, scrive per perpetuare il suo dolore ad oltranza, così come si legge nel prologo, affinché la propria devastante esperienza possa dissuadere le innamorate donne ad emularla: "Suole a' miseri

¹¹ Per F. Bruni la produzione filogina di Boccaccio trova la sua principale radice nella *Vita nuova*, nella quale Dante stabilisce un nesso tra la lingua volgare e le donne, poiché ignare di latino (Bruni, 1990: 35-36).

crescere di dolersi vaghezza, quando di sé discernono o sentono compassione di alcuno. Adunque, acciò che in me, volenterosa più che altra a dolermi, di ciò per lunga usanza non menomi la cagione, ma s'avanzi" (Del Corno, 1994: Prologo, p. 24).

Il motivo tematico del dolore trova riscontro nel capitolo VIII precedente all'epilogo, nel quale "Madonna Fiammetta le pene sue con quelle di molte antiche donne commensurando, le sue maggiori che alcune altre essere dimostra, e poi finalmente a' suoi lamenti conchiude" (Del Corno, 1994: VIII, p.171).

Questa sezione del "libretto" non svolge una vera e propria funzione narrativa, ma in essa la protagonista instaura ancora una volta un termine di paragone tra sé stessa e le eroine della mitologia letteraria. Stavolta il confronto si gioca sul terreno del "commensurare" le "pene sue" con i dolori delle antiche donne e vede uscirne vincitrice la "scrittrice" dell'*Elegia* (Di Franza, 2012: 89-92).

A rigor di logica, il dolore perpetuo, superiore a qualsiasi altro immaginabile mai provato, si tramuta nel monito che completa il disegno didattico di Boccaccio che, muovendo i fili della sua Fiammetta, adempie al proposito di conferire una finalità morale alla propria opera, indotto dall'*imitatio* della

falsa linea dell'interpretazione ovidiana propria della cultura del suo tempo.

Sebbene le peripezie della “pazza donna” non giungano ad una vera e propria conclusione, avendo la protagonista abbandonato i propositi suicidi e rifiutato di dimenticare l'amato, nel capitolo finale la fanciulla napoletana dimostra piena coscienza della propria condizione di “scrittrice” e dell'importanza morale che nel quadro dell'opera la narrazione delle sue angosce assume. La scrittura diviene, per tanto, forma di redenzione che eleva l'esperienza della protagonista ad *exemplum* ed innalza Fiammetta al di sopra delle eroine classiche nel riscattare le lettrici mediante la creazione di un legame simpatetico con il “libretto”, al quale affida di proprio pugno il racconto delle sue pene perpetue e ne esorta la diffusione: “Vivi adunque: nullo ti può di questo privare, e esempio eterno ali felici e a' miseri dimora delle angosce della tua donna” (Del Corno, 1994: IX, § 1, p. 189).

4. Conclusioni

La digressione sulle principali fonti dell'*Elegia*, acquisite dal Boccaccio durante gli anni di formazione del periodo

napoletano, non solo suggerisce l'intensità dell'impatto che le opere classiche e volgari (tanto italiche quanto d'Oltralpe) ebbero sul capolavoro del giovane autore, ma fornisce imprescindibili linee guida che si convertono in strumenti fondamentali a vantaggio di una lettura volta alla comprensione della narrazione di Fiammetta nelle vesti di "autrice" adultera del "libretto".

Come si è visto, sulla falsa linea interpretativa scaturita dai limiti medievali dell'esegesi ovidiana, Boccaccio adopera un'elaborata mimesi delle *Heroides* che verte sull'esemplarità morale, mediante il ventriloquio trasversale che fa convergere la voce della protagonista con quella dell'autore. All'insana e dirompente passione che offusca la ragione e rende Fiammetta una "pazza donna", si aggiunge la sua condizione di sposa adultera ad aggravare ulteriormente la sua posizione sul piano della *moralitas*. Vanificato qualsiasi tentativo della balia (dietro la quale si cela il giudizio dell'autore sotto il velo della *fictio*) la tensione diromperà ineluttabilmente nel VI capitolo dell'*Elegia*.

A questo punto della narrazione, Fiammetta vaneggiante e disillusa si dimostra incapace di compiere qualsiasi azione per porre fine alle proprie sofferenze, trasformata dalla dirompente

passione in un'inetta che sopraggiunge al culmine della pateticità.

Il dolore scaturito dalle vicissitudini della fanciulla napoletana assume un carattere esemplare quando la giovane, scampata ad un funesto destino, scrive di proprio pugno “il libretto” affinché la sua esperienza possa fungere da *exemplum* e riscattare il pubblico di lettrici.

In questo modo la *fictio* boccacciana della scrittura femminile trova spazio nel mosaico della produzione letteraria di carattere esemplare come peculiare forma di redenzione. Si deduce, di conseguenza, che l'aspirazione di Boccaccio di conferire una finalità didattica alla propria opera, mediante l'*imitatio* del modello dell'*Ovidius ethicus*, trionfa sulle suggestioni filogine inerenti al disegno compositivo dell'*Elegia*. In verità, la pretesa di stabilire un codice etico-comportamentale per le donne innamorate, in opposizione alle smodate passioni di Fiammetta, dissimula la volontà di esercitare un controllo sul genere femminile. Tale propensione riconduce inesorabilmente l'autore alla cultura medievale di matrice misogina, la quale troverà la massima espressione tra le opere del *corpus* boccacciano nel tardivo *Corbaccio* con una vera e propria invettiva contro le donne. Tuttavia, sarà proprio sul terreno della

misoginia, della smodata ed incostante rappresentazione della psiche femminile e della recriminata inferiorità del gentil sesso che Fiammetta da adultera si convertirà in “scrittrice”, adempiendo alle finalità morali prestabilite da Boccaccio ma, al contempo, acquisendo paradossalmente un ruolo di protagonismo. Si crea in questo modo un precedente che apre a nuovi spazi letterari per le donne, conferendo alla scrittura femminile un maggiore slancio all’interno del panorama culturale medievale.

Riferimenti bibliografici

Auzzas, Ginetta (ed.) (1994). Giovanni Boccaccio, *Epistole e Lettere*. In Vittore Branca (ed.), G. Boccaccio. *Tutte le opere*, Milano: Armando Mondadori Editore.

Barbato, Marcello, Palumbo, Giovanni (2012). Fonti francesi di Boccaccio napoletano?. In Giancarlo Alfano *et al.*, *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento (127-148)*, Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.

Branca, Vittore (1997). *Giovanni Boccaccio: profilo biografico*. Firenze: Sansoni.

Branca, Vittore (ed.), Giovanni Boccaccio (1999), *Decameron*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

- Bruni, Francesco (1990). *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna: Il Mulino.
- Chiappelli, Luigi (1928). Una notevole libreria napoletana del trecento, *Studi Medievali*, I, pp. 456-470.
- Del Corno, Carlo (ed.); (1994). Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*. In Vittore Branca (ed.), G. Boccaccio, *Tutte le opere*, Milano: Armando Mondadori Editore.
- Crescini, Vincenzo (1887). *Contributo agli studi su Boccaccio: con documenti inediti*, Torino: Loescher.
- Di Franza, Concetta (2012). “Dal fuoco dipinto a quello che veramente arde”: una poetica in forma di quaestio nel capitolo VIII dell’Elegia di Madonna Fiammetta. In Giancarlo, Alfano *et al.*, *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento* (89-102), Bruxelles, P.I.E. Peter Lang.
- Di Girolamo, Costanzo, Lee, Charmaine (1995). “Le fonti”. In Renzo Bragantini e Pier Massimo Forno, *Lessico critico decameroniano* (142-161), Torino: Bollati Boringhieri.
- Hexter, Ralph (1986). *Ovid and medieval schooling: studies in medieval school commentaries on Ovid’s Ars Amatoria, Epistule Ex Ponto and Epistulae Herodium*, Munich: Arbeo-Gessellschaft.

- Hollander, Robert (1977). *Boccaccio's two Venuses*, New York: Columbia University Press.
- Lacarra, José María (1986). “Algunos datos para la historia de la misoginia”. In Carlos Alvar, Lola Badia e Pedro Cátedra (eds.), *Studia in honorem: prof. M. de Riquer (339- 362)*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Lee, Charmaine (2004). “La tradizione misogina”. In Piero Boitani, Mario Mancini e Alberto Varvaro, *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. IV: *L'attualizzazione del testo (509-544)*, Roma: Salerno Editrice.
- Pacca, Vinicio (2000). “Il numero di Fiammetta”, *Italianistica*, XXIX, 45-52.
- Perugi, Maurizio (1989). “Chiose gallo-romanze alle Eroidi: un manuale per la formazione letteraria del Boccaccio”, *Studi di filologia italiana*, XLVII, 101-148.
- Segre, Cesare (1974). “Strutture e registri nella “Fiammetta””. In Id., *Le strutture e il tempo (87-115)*, Torino: Einaudi.

Ennio Flaiano, Federico Fellini y Paolo Sorrentino: el personaje de la mujer en los tres creadores en la Italia contemporánea

Elios Mendieta Rodríguez

Universidad Complutense de Madrid. Departamento de
Filología Italiana.

Resumen

La obra *Una e una notte* (1959), de Ennio Flaiano, y la película *La dolce vita*, de Federico Fellini (1960), son dos de los grandes hipotextos —uno literario y otro cinematográfico— de *La grande bellezza* (2013), de Paolo Sorrentino. De este modo, partiendo de los tres autores, cuyos protagonistas son hombres, se analiza la presencia de las mujeres en sus respectivos trabajos. La introspección del guionista en el universo de la mujer es más bien escasa, mientras que los cineastas sí que perfilan personajes femeninos en sus tramas pero, normalmente, supeditados al hombre protagonista. Se desarrollan estas perspectivas en el presente estudio.

Palabras clave: Mujer, Ennio Flaiano, Federico Fellini, Paolo Sorrentino, Feminismo

Abstract

Ennio Flaiano's work *Una e una notte* (1959) and Federico Fellini's film *La dolce vita* (1960) are both great hypothets —one literary and the other cinematographic— of *La grande bellezza* (2013). In this way, starting from the three authors, whose protagonists are men, the presence of women in their respective works is analyzed. The introspection of the scriptwriter in the female universe is rather scarce, while the filmmakers make female characters in their plots but, normally, subordinate to the male protagonist. These perspectives are developed in this study.

Keywords: Women, Ennio Flaiano, Federico Fellini, Paolo Sorrentino, Feminism

La obra *Una e una notte* (1959), de Ennio Flaiano, y el filme *La dolce vita* (1960), de Federico Fellini son dos espejos en los que se basó Paolo Sorrentino para crear su filme *La grande bellezza* (2013). El universo creativo de los tres autores es imprescindible para conocer la realidad social y política de Italia durante el pasado siglo. Todos ellos aportan, en sus obras, una visión un tanto descarnada y no exenta de una fina ironía en la que el país mediterráneo y su sociedad son retratados con un verismo y una crudeza crítica innegable. Asimismo, los personajes creados en sus obras por Flaiano y los descritos en secuencias por Fellini y Sorrentino son un fiel reflejo de aquellos que habitaron Italia en la segunda mitad del pasado siglo y, en el caso del napolitano, de la más absoluta contemporaneidad. El problema reside en que, en los tres casos, los protagonistas de la práctica totalidad de sus obras son hombres, y el rol de la mujer queda relegado a lo secundario. Es por ello que el universo femenino, en tres autores imprescindibles para comprender el presente de Italia desde el audiovisual, no está convenientemente representado. Existe una

ausencia evidente en los tres creadores de la mujer. Esto no quiere decir que no haya representantes femeninos en sus trabajos —independientemente de que, en algunos casos, sean decisivas en el devenir de la trama—, sino que las mujeres que aparecen desempeñan un rol claramente secundario respecto al hombre.

El presente estudio tiene como objetivo estudiar y analizar la presencia femenina en la obra de los tres citados creadores. Dada la longitud, complejidad y variedad de la trayectoria profesional particular de cada uno de los tres autores se ha reducido el corpus de textos a tan solo uno de cada uno de ellos. La elección de *Una e una notte*¹ —y más particularmente su cuento *Adriano*— se debe al reflejo enorme que tiene en *La dolce vita*, película rodada tan solo unos meses después de la publicación del volumen de Flaiano, y cuyo guion está escrito, entre otros, por el propio escritor de Pescara. Y, evidentemente, *La grande bellezza* se elige como tercer texto por la gran cantidad de referencias tomadas tanto de *Adriano* como de *La dolce vita*. La relación que se establece entre el trío de textos

¹ Esta obra ha sido traducida al español por Errata Naturae bajo la denominación de *Dos noches*, en el año 2012. Asimismo, incluye dos cuentos: *La mujer de Fiumicino* y *Adriano*. En el presente trabajo, se usa la traducción española.

sirve para observar el rol diegético que desempeñan las mujeres en el universo de sus creadores: desde aquella ligada al hombre bajo el amor o el deseo-carnal, hasta la que ansía emanciparse de la sociedad o aquella que, con un mayor empoderamiento, se sitúa por derecho propio en un respetado plano intelectual. Diferentes perspectivas para analizar la visión de la mujer en la segunda mitad del siglo XX en Italia y en la actualidad. Cabe destacar que, aunque *Adriano*, *La dolce vita* y *La grande bellezza* son el objeto central del estudio, también se aludirá a otros trabajos de los autores si se considera adecuado o necesario.

1. El escaso universo femenino en la obra de Ennio Flaiano

La obra de Ennio Flaiano (Pescara, 1910 – Roma, 1972) está protagonizada por personajes masculinos. Aunque los femeninos aparecen siempre en sus creaciones, rara vez tendrán una importancia destacada independiente, y se han de interpretar en la relación que estos tienen respecto a los personajes masculinos protagonistas. En un estudio sobre el papel de la mujer en el teatro del autor, Milagro Martín Clavijo asegura: “En la producción de Flaiano hay un claro predominio de

personajes masculinos. Todos los protagonistas y la mayor parte de los personajes secundarios son hombres. Las mujeres que aparecen en sus obras son muy pocas y están perfiladas con menos detalle que estos” (Martín Clavijo, 2005). Escritor, guionista, novelista, periodista, poeta, dramaturgo y hasta aforista, Flaiano fue uno de los creadores más versátiles del pasado siglo en Italia pero, a su vez, muy poco conocido fuera de las fronteras transalpinas. Interpretó su país en la década de los cincuenta con un nostálgico desencanto, y aunque de forma descarnada, con el convencimiento de que era necesario hablar y de no ser conformistas. Para ello, se sirvió del humor y de la palabra. Con la ironía, descompuso y deformó la realidad de la época, sin buscar la risa fácil del espectador, sino la comprensión de lo trágico de la vida, ayudado de su dominio de la lengua y la narración: “Parlare di Ennio Flaiano, sceneggiatore, scrittore, giornalista, umorista, critico cinematografico e drammaturgo, è come raccontare l’Italia e gli italiani nelle loro molteplici sfaccettature. Come un diamante la sua scrittura ha tagliato, sviscerato, sferzato e irriso i nostri vizi e le nostre virtù e lo ha fatto in nome di una fede profonda e assolutamente personale nella parola” (Mugnaini, 2016).

En el cuento *Adriano* tanto humor como palabra son imprescindibles. Es necesaria una breve descripción de la trama para conocer el rol de la mujer. El relato tiene un protagonista homónimo; un escritor que vagabundea por la noche romana, anclado en una melancolía sempiterna y un hastío por todo lo que le rodea. Incluso, Flaiano cuenta la visita de Adriano a un rodaje cinematográfico²: “Adriano había decidido acercarse a un santuario de la campiña romana, donde un director amigo suyo estaba rodando los exteriores de una película” (Flaiano, 2012: 141). Cansado de Roma, decide retirarse a una casa que tiene en el litoral junto con su mujer. Allí contemplarán el mar y Adriano parecerá feliz en una especie de rendición y descanso, mientras conversa con los míseros pescadores, los únicos habitantes del lugar. En *Adriano*, por tanto, la mujer tiene nula importancia. El personaje femenino que más aparece es el de la mujer de la protagonista, que tiene un rol decididamente secundario, al que no dota de ningún nombre en la ficción. También aparecen “tres jóvenes actrices de reparto” (Flaiano, 2012: 144), a las que

² Sin duda, Flaiano evoca aquí el rodaje de la película *Las noches de Cabiria*, cuyo rodaje se produjo justo antes de que él empezase a escribir *Una e una notte*. En este filme, rodado por Federico Fellini, también ejerce como guionista.

Flaiano insertará en el discurso vacío de la belleza que rodea al espectáculo del rodaje:

Cuando volvieron al coche, Adriano entró; una de las jóvenes sacó de su bolso un viejo cartapacio y se lo alargó. Había fotografías de la chica y un breve artículo que la señalaba como una promesa del espectáculo de variedades. Las fotografías estaban hechas en casa de la chica; y en una se la veía semidesnuda, junto a un radiador; en las otras aparecía tumbada sobre la alfombra del salón, o en la terraza, con un muñeco a sus pies. Aquella pornografía estaba suavizada por un calor doméstico, que el fotógrafo no había advertido (Flaiano, 2012: 146-147).

Esto es, como expuso Martín Clavijo para su estudio de la obra teatral en Flaiano, la mujer solo va a tener importancia en relación con la actuación del protagonista masculino. Así lo atestigua el párrafo del relato de Adriano que sigue al anteriormente citado: “Adriano sentía el perfume, demasiado dulce, de la joven, que le había apoyado un brazo en el hombro y admiraba también las fotografías, como si no fueran suyas. Le sonrió. ‘Tiene usted un cuerpo muy bonito’, dijo, por educación” (Flaiano, 2012: 147).

El eterno deambular por Roma del protagonista y las acciones que lleva a cabo demuestran que Flaiano no era un autor misógino, sino que la forma de comprender la humanidad por parte del guionista de Pescara se manifiesta por medio de los ojos y de las acciones del hombre: “Las situaciones que nos

ofrece Flaiano protagonizadas por hombres no perderían nada si las protagonizasen mujeres, son situaciones personales, de crisis interior y profunda de la humanidad de nuestra época y que no tienen que ver con el sexo de la persona. Se trata del Hombre como representante de la especie humana” (Martín Clavijo, 2005).

El subtema del amor como nexo entre las relaciones de hombre y mujer, sin embargo, tiene una importancia capital en toda la obra de Flaiano. Dijo en una entrevista: “L’ amore é solo un momento, un momento fugacissimo. Appena passato, si transforma, diventa mostruoso, non ci lascia nemmemo un po’ di gratitudine. Altra cosa é il matrimonio. É raro che riesca, ma quando riesce é la cosa piú bella che esista” Zanella, 2001: 128-129). Curiosamente, el relato Adriano se corresponde a lo que Flaiano contó, pues el amor hacia su mujer parece lo único sólido en la errática existencia del protagonista. Si bien, los matrimonios felices, pese a lo que manifestó Flaiano, son raros en su obra. Como ejemplos, basta pensar en el triste final de la pareja protagonista de *La notte* (1962), de Michelangelo Antonioni, cuyo guion escribió el de Pescara, o el desamor que Marcello Rubini —el protagonista de *La dolce vita*— tiene hacia su pareja, como se verá en el análisis posterior del filme de

Fellini o, incluso, y aunque no esté casado, lo mal que acaba la aventura del protagonista de *La mujer de Fiumicino* —el otro relato de *Dos noches*— tras su aventura con la misteriosa mujer aparecida en la nave. Así, el matrimonio es el salvoconducto con el que Flaiano parece querer premiar a sus insumisas mujeres: “Mujeres en busca de la ‘gran ocasión’: el matrimonio” (Martín Clavijo, 2005).

Si que parece tener el personaje femenino una mayor relevancia en *La mujer de Fiumicino*, aunque el hombre es, como de costumbre, el absoluto protagonista y las acciones de la mujer se entienden en relación con este. Narra la historia de Graziano, que trabaja como periodista en un diario, colocado por su padre. Le pierde su afán por hacer literatura de todo y solo piensa en mujeres. Pero un acontecimiento cambiará su rutina: una nave espacial aterriza a orillas de la playa, y de esta saldrá una misteriosa mujer danesa —que resulta ser una extraterrestre— y que se llevará a Graziano a su planeta tras tener una noche apasionada de sexo. El subtema de la trama tiene muchas similitudes con la obra de Flaiano *Un marziano a Roma*³ (1954), en el que un extraterrestre con aspecto de sueco

³ Ennio Flaiano escribió *Un marziano a Roma* en 1954, en forma de pequeño cuento, y luego lo estrenaría como obra de teatro en 1960, justo un año después de publicar *Una e una notte* y a la par que se rodaba *La dolce vita*,

—de nuevo, lo nórdico como lo procedente del más allá— llega a la capital transalpina ante la incredulidad de la población. Así, en el relato de Flaiano, la misteriosa danesa tiene importancia en cuanto a su amor por Graziano. “La mujer se llamaba Martha y ahora parecía alegrarse del encuentro; así las cosas, para ir al grano, Graziano se estremeció e imploró: ‘¡Qué frío! Calienteme usted, Martha, que es del norte y está acostumbrada al frío’” (Flaiano, 2012: 58). No obstante, a lo largo del tiempo que Martha está con el protagonista se va a mostrar emancipada y liberada, algo que enfada a Graziano, que ve que ha perdido la sumisión con la que la danesa le trataba en los primeros compases de su relación. Este no puede bajar de la nave y pierde la calma: “‘Loca’, le gritó. ‘Maldita seas’” (Flaiano, 2012: 71). Pese a todo, Graziano mantendrá una especie de relación de amor y odio con Martha, su particular secuestradora. Esto se evidencia en el momento en que es expulsado de la nave:

¿Tenía que llamar a Martha, darle las gracias, pedir perdón? Graziano miró hacia abajo y vio una franja de arena, y escuchó el fragor de las olas. La escalerilla resbaló bajo sus pies, intentó agarrarse y al final se deslizó por ella, para encontrarse de repente sentado en la arena. Una ola le bañó los zapatos y en ese preciso momento la nave espacial se elevó con gran estruendo y desapareció entre las nubes bajas.

cinta guionizada por él y que guarda numerosos paralelismos con *Un marziano a Roma*. En España este cuento se incluye dentro del volumen *Diario Nocturno* (2014), de la editorial Fiordo.

‘Martha’, gritó, y quería añadir: ‘¡Pero bueno, un momento! (Flaiano, 2012: 112).

Otros dos personajes femeninos aparecen a lo largo de *La mujer de Fiumicino*. Uno de ellos es la amante del protagonista, Dory Nelson, de la que no está enamorada y con la que parece estar por no poder conseguir el amor de Claudia, la otra mujer que se nombra en este relato, y para quien Graziano apenas existe. Expone Martín Clavijo en su estudio: “Y es hacia estas mujeres que los protagonistas van a experimentar un sentimiento contradictorio o, quizás, complementario: la maravilla y el tedio” (Martín Clavijo, 2005). Sin duda, el tedio lo representa Dory Nelson mientras que Claudia actúa como la maravilla a la que Graziano aspira. De este modo, se puede decir que la única mujer con un papel medianamente relevante en los dos cuentos que forman *Dos noches* es Martha, aunque su rol diegético tampoco se entendería sin la existencia de Graziano.

La conclusión a la que se llega es que, en la obra completa de Flaiano —y *Dos noches* no resulta una excepción— las mujeres no desempeñan funciones. No es una visión nada positiva la de considerar al hombre como protagonista en todas sus historias y son pocos los personajes femeninos que escapan de los convencionalismos y del arquetipo. Pese a todo, el guionista realiza la crítica a la realidad de Italia

independientemente del sexo de sus personajes: “No conviene dejarse engañar: la sátira que el autor hace de la mujer forma parte de la sátira de la sociedad en su totalidad, no es un sector que satirice de manera privilegiada” (Martín Clavijo, 2005). Pese a todo, sí que se echa de menos en su amplísima obra la visión potente de una mujer.

2. Las misteriosas mujeres de Fellini

Si la complejidad del psique femenino en la obra de Flaiano era escasa, todo lo contrario va a suceder en el cine del que fuera su amigo Federico Fellini⁴ (Rimini, 1920 – Roma, 1993), quien sí que construyó mujeres con personalidad para sus películas. Por lo tanto, el análisis de la mujer en su cine es mucho más rico y variado, pues la introspección del de Rimini en el universo de lo femenino es mucho más atractiva que si se compara con el que realizase su guionista. Pero no conviene olvidar un punto: gran parte de los personajes protagonistas de las cintas rodadas por Fellini son hombres.

Hay diferencias notables en las visiones del mundo de Flaiano y Fellini, sobre todo en lo que concierne el papel de la mujer, figura central en la obra de Fellini, contrariamente a Flaiano, siempre

⁴ Ennio Flaiano trabajó como guionista en diez películas de Federico Fellini.

interesado en la introspección en el mundo masculino. Para el director, la mujer que se contrapone al hombre refleja la contraposición de dos mundos diferentes, el del ensueño y la poesía la primera y el de la realidad y la racionalidad el segundo. Es el mundo del arte y del espectáculo contrapuesto al mundo real y sin fantasía (Zanella, 2001: 32-33).

Pese a esta realidad expuesta por Zanella, no conviene alejarse del punto principal. Existe mucha similitud entre ambos autores, pues si se considera a la mujer como ensueño y realidad, el cine de Fellini, —al igual que la obra de Flaiano—, busca una constante confrontación entre evasión y realidad. Al representar las mujeres esta parte onírica en Fellini, estas también se alejan del rol protagonista que tienen los hombres en su obra. Esto es, aunque existan numerosas mujeres en todas sus películas, va a ser, de nuevo, el personaje masculino el que conduzca la trama y el que represente a la sociedad italiana de la segunda mitad del siglo XX. Existe, si se quiere, un empoderamiento onírico o evasivo, pero no real.

Caso de lo expuesto es la película objeto de estudio, *La dolce vita*, protagonizada por Marcello Mastroianni en el papel de Marcello Rubini, un periodista sensacionalista. La cinta se estructura en episodios que, desde el punto de vista argumental, poco tienen que ver entre sí. La batuta narrativa la lleva el deambular errático de fiesta en fiesta del citado Marcello, que se

describe como un intelectual frustrado, casanova y caprichoso. Este se mueve entre fotógrafos y la prensa, y los *paparazzi* invaden toda la cinta. Este parece no querer a su novia y enamorarse de varias de las mujeres con las que se topa. Parece perdido en un mar de dudas y trata, confundido, de buscar un sentido a su vida.

En esta historia aparecen tres personajes femeninos con relevancia, cada uno con una personalidad y un rol diegético diferente, pero que solo se pueden entender en relación con Marcello. Uno de ellos es Emma —interpretado por Yvonne Furneaux—, que interpreta a su novia. Marcello no le hace caso, y esta amenaza con suicidarse para llamar su atención, algo que intenta hacia mitad del metraje. Tras esto, queda postrada en el hospital. Marcello no parece, salvo excepciones, querer a Emma en ningún momento. “El espacio en el que viven Emma y Marcello es un piso moderno, pero no un hogar: está sin amueblar, frío, vacío, metáfora de soledad y abandono de Emma” (Pedraza y López Gandía, 1993: 114). Por lo tanto, Fellini dibuja a esta mujer como totalmente dependiente de un hombre que, por lo general, no la ama. Especialmente violenta resulta la secuencia en la que la pareja se pelea en medio de la carretera, en la que se dedican una gran cantidad de insultos.

Marcello abandona a Emma en mitad de la nada pero, al minuto, retorna a por ella. Es como si el propio Marcello también la necesitase, una especie de “amor mamista” hacia Enma, como exponen Pilar Pedraza y Juan López Gandía (Pedraza y López Gandía, 1993: 98).

El personaje de Maddalena —que desempeña Anouk Aimeé— es la antítesis de Emma. Es una mujer emancipada, rica, caprichosa y promiscua, que funciona como alter-ego del propio personaje de Marcello. En una secuencia, esta parece insinuar su amor al protagonista, pero cuando este pretende corresponderle, la mujer se besa con otro hombre. Maddalena parece convertir a Marcello en el “homo fellinianus” tal cual lo define Aldo Viganò: “el hombre para quien la mujer es un misterio absoluto” (Viganò, 2009: 53). Y es que este misterio se acentúa en el aparente juego erótico que propone Maddalena: primero se confiesa enamorada de él para, acto seguido, demostrarle que todo es una trampa. Sin duda, un rol de mujer mucho más liberada del que representa el personaje de Yvonne Furneaux.

Pero, la mujer más destacada de la película —y una de las más importantes de toda la filmografía de Fellini— es Sylvia, interpretada por una sensacional Anita Ekberg. Un rol decisivo

en las mujeres creadas por Fellini. “Donne, spesso dall’aspetto giunonico, che rappresentano ‘la casa, la terra, la madre’ come dice Mastroianni alla Ekberg ne *La dolce vita* e che il regista eleva ad eroine di una sensualità al contempo divina e terrena, onirica e godereccia” (Causarano, 2015). La llegada de Sylvia al aeropuerto, bajo una nube de flashes y periodistas que se vuelven locos, es una demostración de la opulenta ceremonia que supone la película. El director de Rimini la sitúa a Sylvia en un plano mítico: “Su poderosa presencia insinúa el gran espectáculo que a Fellini le gustaría poder hacer” (Pedraza y López Gandía, 1993: 118). El personaje es descrito con una interesante dualidad. Por una parte, se muestra como caprichosa e inaccesible, y solo parece preocupada en dar de beber a un gato abandonado que encuentra en Roma, por lo que obliga a Marcello a buscarle alimento. Pero, en la mítica secuencia en la que ambos entran en la Fontana di Trevi, Sylvia se convierte en mágica, y vuelve a ser un personaje absolutamente poderoso: una mujer única. “La mujer (inevitablemente delgada) como sentido de la culpa y personificación de un súper-yo que induce a la impotencia” (Viganó, 2009: 52). La impotencia del errático Marcello se manifestará al no conseguir besar a Sylvia, pese a que antes Marcello ya se había encargado, en la fiesta previa, de

manifestarle su amor: “You are everything. Tu sei la prima donna del primo giorno della creazione; sei la madre, la sorella, la amante, la amica, l’angelo, il diavolo, la terra, la casa. Ah, ecco che cosa sei, la casa” (Pedraza y López Gandía, 1993: 105).

Pese a todo, como se ha dicho, este personaje femenino toma importancia en relación al deseo de Marcello, ya que por sí solo apenas tiene importancia. De hecho, Fellini apenas hace hablar a la actriz; de ella destaca su silencio y los sonidos animalescos que emite al encontrar al gato abandonado. Anita Ekberg desaparecerá y, a lo largo de la película, no se volverá a tener noticias de ella. Pese a todo, se sabe que fue muy importante en el imaginario de Fellini. El de Rimini regaló un dibujo de esta a su admirado Pablo Picasso⁵: “El dibujo que el director dedicó a Picasso [...] Se trata de Anita Ekberg, o mejor, de Sylvia de *La dolce vita*, durante la visita a San Pedro con hábito religioso” (Fabbri, 2016: 19).

Son más los personajes femeninos que aparecen en *La dolce vita*, aunque ninguno con la relevancia que tiene este trío de mujeres. Se puede pensar en el que interpreta Valeria

⁵ Como el propio Fellini reconoció, las mujeres pintadas por Picasso fueron de gran inspiración para la creación de personajes femeninos por parte del director.

Ciangottini al final de la película, que se puede entender como la mujer-ángel, aquella que encarna la bondad y que, inalcanzable para un Marcello que yace rendido sobre la arena, representa también su propia rendición. Otras mujeres son las que aparecen en la azotea de un edificio romano, mientras el helicóptero porta el Cristo sobre la ciudad, y que no dudan en coquetear con Marcello; o esa joven provinciana recién llegada a Roma para hacer carrera, y que es humillada sin contemplación por el protagonista, que borracho, parece pagar con ella la tristeza por la muerte de su adorado Steiner.

En resumen, *La dolce vita* es un fidedigno ejemplo de que el universo femenino tiene una importancia mucho mayor en Fellini que la que tuvo en Flaiano. Pero no conviene sacar la conclusión de que las mujeres en su filmografía tienen una importancia inaudita, ya que, y aunque aparezcan muchas y con roles diegéticos relevantes, todas ellas tienen importancia en relación con el protagonista de la cinta, que va a ser un hombre. En muchos casos, y en esto no varía tampoco con la idea del guionista de Pescara, las mujeres actúan como musas de los hombres, pero sin caer en la misoginia: “Questo modo di presentare la donna potrebbe essere tacciato di maschilismo, visto che la donna non deve essere solo “musa” dell’uomo, che

lo attende, lo brama, lo soddisfa, ma anzi compagna che cammina al suo fianco. Non è facile comprendere cosa veramente Fellini sentisse per l'altro sesso, ma non pare si tratti di misoginia o poca considerazione.” (Causarano, 2015).

Lo cierto es que el tratamiento de la mujer en el cine de Federico Fellini no ha estado exento de infinidad de controversias. Casi veinte años después del rodaje de la cinta objeto de estudio, el de Rimini dirigió *La città delle donne* (1979), donde el cineasta intentó sintetizar su visión sobre la feminidad. El protagonista se conoce como Snaporaz —de nuevo, Marcello Mastroianni—, que tras un viaje en tren sigue a una misteriosa mujer hasta el Hotel Miramare, donde se celebra un congreso internacional de feministas. Durante la laberíntica trama, Snaporaz “es procesado por las feministas y condenado a ir en busca de la mujer ideal” (Viganò, 2009: 53). Tras el filme, Fellini fue acusado de machista y criticado, según a juicio de Pedraza y López Gandía, con razón: “Las caricaturiza y además no deja de mostrar a las mujeres como monigotes de un nuevo circo, espectáculo o planeta habitado por marcianas” (Pedraza y López Gandía, 1993: 316). Sin duda, la galería de representaciones de mujeres en la obra felliniana se alargó hasta el límite de la hipérbole, pero sin variar los presupuestos de la

visión predominante del cine, como ya se encargó de denunciar Teresa de Lauretis en su fundamental ensayo *Teresa ya no*, que escribió en 1984: “Aun más, en nuestra ‘civilización de la imagen’, como la ha llamado Barthes, el cine funciona en realidad como una máquina de creación de imágenes, que al producir imágenes (de mujeres o no) tiende también a reproducir a la mujer como imagen” (De Lauretis, 1992: 64). Una sentencia que perfectamente encaja en el cine de Fellini.

3. La visión dominante en la obra de Sorrentino

Ni Ennio Flaiano ni Federico Fellini pudieron conocer el inicio de la obra cinematográfica de Paolo Sorrentino (Nápoles, 1972), pero el trabajo de ambos está muy reflejado en el universo creativo del director napolitano. Esto ocurre, como se ha referido anteriormente, en *La grande bellezza*, y es por ello que este estudio también se centra en la representación de las mujeres en la cinta. El análisis es oportuno para observar si la imagen de la feminidad ha cambiado respecto a la Italia de mediados del siglo XX y también para comprobar cómo la imagen de la mujer se presenta en el presente siglo, pues Sorrentino es un director eminentemente contemporáneo, cuyo

primer largometraje data de 2001. Aunque la fama internacional le llegó con su cuarta película, *Il divo* (2008), adquirió relevancia en el panorama cinematográfico mundial con *La grande bellezza*, que le valió el Oscar a *Mejor Película de habla no inglesa* en la edición de los Oscar de febrero de 2014.

Pero como ocurre con su admirado Federico Fellini, el cine de Sorrentino está protagonizado por hombres. Los siete largometrajes rodados hasta la fecha, así como la reciente serie televisiva *The Young Pope* (2016), están protagonizados por personajes masculinos, sin excepciones. En *La grande bellezza*, Jep Gambardella es el eje absoluto por el que gira la trama. Es cierto que aparecen personajes femeninos secundarios, pero no van a tener, ni de cerca, un rol diegético muy relevante. Solo hay una excepción, y es el personaje de Ramona —interpretado por Sabrina Ferilli— que, además, es la única mujer empoderada e independiente. No es, ni mucho menos, una cinta feminista. Como dice Inmaculada Gordillo, “aunque los personajes de mujer en el cine contemporáneo recogen un amplio abanico de posibilidades profesionales, físicas y situacionales, todavía quedan asignaturas pendientes” (Sangro y Plaza, 2010: 97).

El filme narra el errático deambular de *flâneur* de Jep Gambardella —interpretado por Tony Servillo, actor fetiche del

director— que pasea por Roma en busca de la inspiración perdida, y anhela encontrar un sentido para su vida, ya que se siente viejo tras celebrar su sesenta y cinco cumpleaños en su imponente ático. No padece penurias económicas y es respetado en el ambiente intelectual romano, desde que escribiera, hace más de tres décadas, la novela *Il aparato umano*. Se dedica a habitar la nocturnidad y a acudir a fiestas absolutamente vacías. Solo padece tener algo de cariño por Romano, un personaje que se describe como un perdedor, y que busca decididamente un éxito que se le resiste desde hace más de treinta años. En una visita a un amigo que regenta un club de alterne, conoce a Ramona, una gogó que esconde un oscuro secreto.

Curiosamente, este personaje femenino es el único liberado y emancipado de toda la película. Sorrentino crea un personaje poderoso y decidido, aunque, finalmente, también parecerá seducida ante la galantería y buenas formas de Gambardella. Sin embargo, ella tiene claro —y así lo manifiesta— que no necesita estar con ningún hombre para su felicidad, y tiene claro que su oficio le otorga el dinero necesario para comprar medicamentos para luchar contra una misteriosa enfermedad, que es la que provocará su muerte, para tristeza de Gambardella. Es un mensaje triste el que parece ofrecer

Sorrentino con el lastimoso final de Ramona, pues la única mujer fuerte y dependiente de todo el metraje, fallece.

La cantidad de personajes femeninos que desfilan por la cinta es numerosa. “Quando aprono bocca, le donne di Sorrentino, se sono vere donne, dicono idiozie. Le uniche donne stimate e amate sono una nana, intelligente e materna direttrice di giornale, e un’altrettanto materna e anziana donna delle pulizie. Ah, e infine una santa centenaria. Ossia figure femminili non sfidanti, sicuramente non sessuate, e dunque rassicuranti” (Origgi, 2013). La jefa de la revista para la que escribe parece gozar con el respeto de Gambardella, mientras que el cariño hacia su empleada del hogar es evidente, ya que ejerce un papel prácticamente de “madre”. No conviene olvidar a Stefania —cuyo papel desempeña Galatea Ranzi—. Al igual que hiciera Fellini en la fiesta final de *La dolce vita* con la provinciana llegada a Roma, Gambardella ridiculiza a Stefania con un discurso totalmente hiriente y, a la par coherente, en el que Sorrentino ataca el discurso vacío de la burguesía romana. Sin duda, una de las grandes secuencias del filme pero que, desde el punto de vista feminista, es muy criticable al focalizarse la crítica desde un hombre a una mujer.

La última mujer con relevancia en la historia narrada por Sorrentino es Elisa de Santis. Es un caso especial, pues el espectador solo la ve con recuerdos pasados de Gambardella que el director introduce por medio de *flashbacks*. Es decir, es una imagen-memoria, ya que en el presente en el que se desarrolla la narración no se contempla al personaje de Elisa, y solo se comenta que acaba de morir. Desde el punto de vista diegético tiene una importancia destacada, como se comprueba a lo largo del relato. Hacia mitad del largometraje, Jep Gambardella pasea con Ramona por el Palazzo Barberini. En la oscuridad que otorga la noche, la pareja se detiene a ver numerosos restos de la magnificencia escultórica romana. Allí, Gambardella otea el cuadro *La Fornarina*, de Rafael Sanzio, colgado en una pared. Lo observa en silencio y, acto seguido, la cámara acompaña al protagonista a un asiento, donde parece reflexionar sobre la obra de arte contemplada: es justo en este momento —y el espectador lo sabrá después— cuando Gambardella vuelve a pensar en la que fuera su único amor: Elisa de Santis. “Delle tante citazioni artistiche che si possono trovare nel film, questa è probabilmente la più importante, perché instaura un parallelo tra l’opera e il protagonista” (Giannini, 2014).

La Fornarina parece ser el apodo que se le puso a Margherita Luti, gran amor en la vida de Rafael Sanzio, a la que se pintó en este retrato y en la que se inspiró para otros tantos.

Cada pincelada era una caricia, cada retoque un beso, cada *sfumato*, un suspiro. Así pintaba el divino Rafael a la mujer que amaba, a la mujer que prestó su cuerpo y su rostro a madonas y santas. Ella fue Clío, la musa inspirada del Parnaso, fue Santa Cecilia y Santa Margarita, fue la alegoría de la Justicia. Esta mujer se llamaba Margarita, huérfana de Francesco Luti, oriundo de Siena, de profesión panadero. De ahí el apodo de la dama: La Fornarina (López Mato, 2008: 26).

En clave narrativa, se sabe que el protagonista de *La grande bellezza* tuvo un único y verdadero amor, que fue la fallecida Elisa de Santis, al igual que La Fornarina fue el gran amor de Rafael. En otro *flashback*, al final de la película, se observa el primer encuentro entre el jovencísimo Gambardella y Elisa, hace más de treinta años. Como en la obra del pintor de Urbino, la mujer se encuentra frente al protagonista, y le mostrará los senos a este, con la mano justo por debajo de ellos, en la misma posición que aparece *La Fornarina*. El eco, por tanto, es más que evidente. No solo desde el punto de vista del relato, sino desde el pictórico. Sorrentino trasvasa a la pantalla el cuadro con una gran sutileza.

Desde que Elisa abandonó a Gambardella, hace más de tres décadas, este ha sido incapaz de volver a escribir, por más

belleza que encuentre alrededor de Roma. Es por eso que la importancia de esta mujer en la historia es muy destacada pero, ni siquiera, Elisa de Santis tiene entidad propia, sino que es formada como imagen-memoria del propio protagonista. Esto es, es un personaje que no se entendería en el relato sin la existencia del protagonista. Una idea que ya expuso magníficamente bien, en 1975, Laura Mulvey en su conocido ensayo *Visual pleasure and narrative cinema*:

La mujer, pues, habita la cultura patriarcal en tanto que significante para el otro masculino, apasionada por un orden simbólico en el que el hombre puede dar rienda suelta a sus fantasías y obsesiones a través de órdenes lingüísticas que impone sobre la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo (Mulvey, 2001: 366).

La grande bellezza es concluyente respecto al rol con el que Sorrentino dota a sus personajes femeninos: actrices secundarias en la trama y que no se entienden sin su relación con el personaje masculino protagonista. Lo mismo ocurre en *Youth* (2015), su último filme, en el que la única mujer con cierta importancia en la trama es Lena Ballinger —interpretada por Rachel Weisz— que ejerce de secretaria de su padre Fred —Michael Caine— que es el protagonista de la historia.

Asimismo, en *The Young Pope* aparece Diane Keaton en el papel de Sister Mary, la cual es descrita como una mujer decidida y poderosa pero que, a su vez, ostenta el papel de “madre” ante la ausencia de la figura materna en el protagonista. De este modo, y pese a la enorme originalidad, estética y calidad del cine de Sorrentino, el rol que otorga a la mujer es el que ya denunciara Mulvey hace más de cuatro décadas: “El papel del hombre como parte activa que despliega la trama, que hace que las cosas sucedan” (Mulvey, 2001: 371). La mujer como imagen, mientras que el hombre es el portador de la mirada.

4. Conclusiones

Los tres trabajos reseñados demuestran que, en cuanto a la visibilización de la mujer empoderada en el cine, aún queda mucho por hacer. John Berger escribió que “a lo largo de la historia el cuerpo de la mujer se ha concebido a través del reconocimiento de las palabras de otros” (Sangro y Plaza, 2010: 30). Una verdad que se concibe de forma manifiesta en los textos de Flaiano y Fellini. Es verdad que el director dota de una relevancia mayor a los personajes femeninos, pues estos van a tener un rol más destacado en sus historias pero, en resumen, las

mujeres de sus filmes se entienden en su relación directa con el protagonista, que es siempre un hombre.

Se han hecho numerosos estudios sobre la fuerza de la mujer en el cine *felliniano* y se han trazado diversas clasificaciones: desde la mujer-indeciente que puede representar Sandra Milo en *Otto e mezzo* (1963) hasta la mujer-pecado, “siempre representada con formas que llevan al círculo” (Viganò, 2009: 52) como la estanquera de *Amarcord* (1973), sin olvidar a la mujer-ángel, como la que aparece al final de *La dolce vita*. Lo cierto es que las lecturas son de lo más variopintas; tantas como las mujeres de sus películas: “La abundancia de personas femeninos, las enormes *Saraghinas* filtradas a través de la pintura de Picasso, las Venus desorbitadas con *Priapos* proporcionados, subrayan el aspecto cómico, grotesco de la sexualidad” (Fabbri, 2016: 21). Pese a todo, la mujer nunca será considerada como eje de sus tramas, siempre un paso por detrás del personaje masculino que encabeza la ficción.

En el año 2013, el mismo en el que Sorrentino estrenaba con un enorme éxito su excepcional *La grande bellezza*, Silvia Vacirca citaba el estudio *Woman and Gender Studies, Italian Style*, de Veronica Pravadelli: “La convergenza tra prospettive

culturales, históricas e de género, è, [...] también, per gli studiosi italianos l'único modo de metter en discusión el loro campos de investigación e de salvar el *gender* de la posición marginal que ha siempre avuto nell'accademia italiana" (Vacirca, 2013). Así, se denuncia que, desde la propia academia transalpina, los estudios de género hayan contado con tan poca relevancia. Y es que no parece que ayuden a ello películas como la citada, donde la presencia central del hombre es arrolladora.

Queda mucho aún por hacer para que la presencia de la mujer en el cine —tanto de Italia como de cualquier país— se libere del rol patriarcal que ha estructurado la forma fílmica desde la práctica aparición del séptimo arte. Pero también en la literatura y en otras formas de creación. Poco hicieron Flaiano y Fellini por cambiar los roles y, hasta la fecha, apenas nada ha realizado Sorrentino por conceder un rol protagonista a sus personajes femeninos. Queda por comprobar si esta tendencia variará en su futura filmografía.

Referencias bibliográficas

Causarano, Susanna (2015). L' Erotismo vitale di Fellini, *Il fascino degli intellettuali*. Recuperado de

<http://fascinointellettuali.larionews.com/erotismo-vitale-di-federico-fellini/> Consultado: 30-10-2017.

De Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra.

Fabbri, Paolo (2016). *Fellini*. Madrid: Casimiro.

Flaiano, Ennio (2012). *Dos noches*. Madrid: Errata Naturae.

Giannini, Federico (2014). “La grande bellezza” di Paolo Sorrentino: un possibile itinerario di lettura tra arte contemporanea e arte antica, *Rivista online d'arte antica e contemporanea*. Recuperado de

https://www.finestresullarte.info/106n_grande-bellezza-paolo-sorrentino-arte-contemporanea-arte-antica.php

Consultado: 30-11-2017.

López Mato, Omar (2008). *Desnudo de mujer*. Buenos Aires: Olmo Ediciones.

Martín Clavijo, Milagro (2015). La representación de la mujer en la Roma de la posguerra: el teatro de Ennio Flaiano, *Revista internacional de culturas y literaturas*, n°1. Recuperado de <http://www.escritorasyescrituras.com/la-representacion-de-la-mujer-en-la-roma-de-la-posguerra-el-teatro-de-ennio-flaiano/> Consultado: 28-10-2017.

- Mugnaini, Ivano (2016). Ennio Flaiano, un marziano del mondo e della parola, *Altri Animali*. Recuperado de <http://www.altrianimali.it/2016/04/20/ennio-flaiano-un-marziano-del-mondo-della-parola/> Consultado: 28-10-2017.
- Mulvey, Laura (2001). Placer visual y cine narrativo. En Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la Modernidad* (364 – 377) Tres Cantos (Madrid): Akal Editores.
- Origi, Gloria (2013). La grande bellezza e le donne aggressive di Sorrentino, *Il fatto quotidiano*. Recuperado de <http://www.ilfattoquotidiano.it/2013/06/03/la-grande-bellezza-donne-aggressive-sorrentino/614167/> Consultado: 30-11-2017.
- Pedraza, Pilar y López Gandía, Juan (1993). Federico Fellini. Madrid: Cátedra.
- Sangro, Pedro y Plaza, Juan (ed). (2010). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneas*. Barcelona: Laertes.
- Vacirca, Silvia (2013). Come raccontiamo le donne nel cinema italiano, *Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari*. Recuperado de <http://www.cinemaestoria.it/letture/silvia-vacirca-come-raccontiamo-le-donne-nel-cinema-italiano> Consultado: 30-10-2017.

Viganò, Aldo (2009). La mujer en el cine de Fellini, *Dirigido Por*, nº 389, 51-53.

Zanella, Giovanna (2001). Ennio Flaiano y Rafael Azcona: historia de un universo compartido, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ennio-flaiano-y-rafael-azcona-historia-de-un-universo-compartido-0/> Consultado: 28-10-2017.

Filmografía esencial

Fellini, Federico (1960). *La dolce vita* [Película]. Italia: Pathé / Riama Film/ Gray-Film

Sorrentino, Paolo (2013). *La grande bellezza* [Película]. Italia: Indigo Film / Medusa Film / Pathé / France 2 Cinema / Babe Film / Canal+ / Mediaset Premium

Spazi transgenerazionali in *Adua* di Igiaba Scego

Nikica Mihaljević – Sonja Carić

Università di Spalato

Riassunto

In *Adua* vengono messe a confronto due voci narranti, il padre e la figlia, mentre la Somalia e Roma segnano, in periodi diversi, le vite di entrambi. Con i cambiamenti della focalizzazione nel romanzo si conferma che la complessità del rapporto tra l'uomo e lo spazio è molto di più che una questione transculturale (bianco vs nero, italiano vs straniero); vi è soprattutto sottostante la dicotomia fra individuale e collettivo, vecchio e nuovo, reale e immaginario, maschile e femminile. Nell'intervento l'obiettivo è esaminare il modo in cui il cambiamento socioculturale avvenuto nell'arco di due generazioni abbia trasformato la percezione dello spazio dalla parte dei soggetti migranti.

Parole chiave: spazio, tempo, immigrazione, letteratura della migrazione, soggetti migranti

Abstract

In *Adua* there are two narrative voices being compared, the father and the daughter, while Somalia and Rome mark, at different times, the lives of both of them. With the changes of focus in the novel, it is confirmed that the complexity of the relationship between man and space is far more than a transcultural issue (white vs. black, Italian vs. immigrant); there exists, above all, the underlying dichotomy between individual and collective, old and new, real and imaginary, male and female. The aim of this study is to examine how sociocultural change over two generations has transformed the perception of space by migrant subjects.

Keywords: space, time, immigration, migrant literature, migrant subjects

1. La riconcettualizzazione dello spazio

Nel presente lavoro, partendo dal presupposto che lo spazio urbano sia un *medium* che nell'interazione con il corpo e la mente umana dà origine a relazioni gerarchiche, lo scopo è individuare ed esaminare il modo in cui il cambiamento socioculturale avvenuto nell'arco di due generazioni abbia trasformato la percezione dello spazio dalla parte dei soggetti migranti, in particolare analizzando il racconto del padre, Zoppe e quello della figlia, Adua. Attraverso l'analisi delle rappresentazioni spaziali in *Adua*, l'intenzione è dimostrare che i due eroi "vinti" patiscono questo senso di sconfitta non nei confronti degli atti commessi nel passato, bensì rispetto allo spazio, inteso come uno spazio sociale e non soltanto quello fisico, il quale, in questo intervento, preferiamo definire come il luogo. In altre parole, certi luoghi non sono solo l'allegoria della caduta dei personaggi e della loro disillusione, ma, invece, ne sono la causa diretta. Queste ipotesi ci fanno pensare che, nella società contemporanea, lo spazio abbia assunto il primato assoluto sul tempo.

La questione che riguarda l'importanza dello spazio legata alla costruzione (o, anche, alla decostruzione) dell'identità,

soprattutto negli ultimi due decenni, diventa sempre più presente nel contesto della letteratura di migrazione, in quanto i due elementi base di questa tipologia di scrittura, in primo luogo, sarebbero lo spazio e l'identità, tutti e due sottoposti ai cambiamenti e caratterizzati *in primis* dalla trasformazione, provvisorietà e transitorietà. Non si può evitare di osservare che, con la rivoluzione industriale e tecnologica, agli inizi del '900, le quali furono, come ben noto, caratterizzate da varie scoperte scientifiche, il cambiamento che coinvolge la società riguarda principalmente la ridefinizione dei concetti di tempo e di spazio. O, meglio, anche prima, con la fine dell'epoca del romanticismo, nella seconda metà dell' '800 subentra al centro dell'attenzione dell'uomo, al posto della natura, la realtà urbana. In altre parole, con le invenzioni e le innovazioni del settore industriale (elettricità, telefono, televisione, ecc.), per la prima volta nella storia umana, accanto allo spazio fisico (materiale), identificato nel luogo, la coscienza dell'esistenza di uno spazio sociale (astratto e immateriale) viene confermata, il quale sta per delineare uno spazio dell'interazione e della dinamica della stratificazione sociale, il che consente, alla fine, di rappresentare questi cambiamenti a livello interpersonale. Le nuove coordinate del tempo e del luogo determinano in modo completamente

nuovo lo scenario sociale; ciò che segue è la ridefinizione dell'esperienza collettiva dello spazio, che indubbiamente influenza il concetto di identità. Di conseguenza, le domande principali, nel contesto della problematica identitaria che ci poniamo oggi sarebbero: chi e come produce lo spazio? Secondo quali regolamenti e criteri? Quale sarebbe oggi il rapporto tra lo spazio e il tempo?

Donatella Pacelli ricorda che “le interconnessioni dell'analisi socio-spaziale con l'analisi del tempo sono esplose con la globalizzazione e con la nascita della società della rete” (Pacelli – Marchetti, 2007: 14), rilevando che “è lo spazio a organizzare il tempo e non viceversa”. (Ibid) Molti sono gli studiosi i quali, per analizzare il tempo, iniziano in primo luogo dallo spazio perché la percezione e l'interazione di un soggetto con il tempo avvengono esclusivamente attraverso la percezione ed esperienza dello spazio. Ricordando soltanto alcuni studi di fine '900 e del XXI secolo riguardo a questa problematica, di sicuro non si può saltare la delineazione del concetto di eterotopia¹, proposto ed elaborato da parte di Michel Foucault,

¹ Per quanto riguarda lo studio e l'analisi di eterotopie nell'opera di Scego, più precisamente nel romanzo *Rhoda*, è opportuno consultare il saggio di Nikica Mihaljević, *Ai margini dello spazio nell'opera letteraria di Igiaba Scego: il valore estetico e gli spazi eterotopici*, pubblicato in “Mujeres y márgenes, márgenes y mujeres” (a cura di Eva Maria Moreno Lago), Sevilla,

per passare poi, nominando solo alcuni di loro, all'analisi di Michel de Certeau², il quale analizza il ruolo dei luoghi nella vita quotidiana in modo tale da metterli a confronto con gli spazi, e considerando i secondi come i luoghi "praticati". O, ancora, lo studio di Maurice Merleau-Ponty³, il quale parte a sua volta dalla fenomenologia di Edmund Husserl, proposta negli anni '70, contrapponendo due termini, lo "spazio geometrico" allo "spazio antropologico", e rilevando che

[l]o spazio non è l'ambito (reale o logico) in cui le cose si dispongono, ma il mezzo in virtù del quale diviene possibile la posizione delle cose. Ciò equivale a dire che, anziché immaginarlo come una specie di etere nel quale sono immerse tutte le cose o concepirlo astrattamente come un carattere che sia comune a esse, dobbiamo pensarlo come la potenza universale delle loro connessioni. (Merleau-Ponty, 2003: 326-327)

Belinde Ediciones, 2017, pp. 39-50. In questo articolo, Mihaljević affronta la questione dell'identità attraverso e per mezzo di eterotopie, prendendo in considerazione il loro ruolo, così come definite da Foucault, nella definizione di questioni di identità. Sebbene in *Rhoda* vi sia fondamentale la questione dell'identità e, in particolare, dell'identità ibrida, Scego problematizza la possibilità di "riscatto" dei protagonisti attraverso le eterotopie.

² Cfr. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Artes de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

³ Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945 (trad. it. di Andrea Bonomi, *Phenomenologia della percezione*, Milano, Mimesis, 2003).

Poco dopo segue lo studio di Marc Augé sui nonluoghi⁴, nel quale, oltre al concetto della surmodernità subentrata al posto del postmodernismo, portando con sé, come ben noto, l'eccesso di spazio, di tempo e di ego, Augé elabora anche la definizione del nonluogo. I nonluoghi sarebbero prima di tutto legati allo spostamento dell'individuo nello spazio accelerato nella società postmoderna, e ne fanno parte sia le zone come i centri commerciali, gli aeroporti, le autostrade o le sale d'attesa e gli ascensori, sia i mezzi di trasporto. Questi sono tutti in un certo qual modo legati al consumo e alla globalizzazione, i quali accelerano i tempi della quotidianità, portando, contemporaneamente, il cambiamento ed il progresso, e sono, prima di tutto, transitori, non essendo abitati e non essendo costruiti né pensati per una sosta più lunga. In contrasto con la comodità tecnologica che di solito caratterizza l'età contemporanea, si ha la sensazione, invece, che gli individui sprofondino nella solitudine e nell'isolamento. Anche i campi profughi possono essere collocati tra i nonluoghi, il che ci porta

⁴ Cfr. Marc Augé, *Non-lieux*, 1992 (trad. it. di Dominique Rolland, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2005) e *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1997 (trad. it. di Alfredo Salsano, *Disneyland e altri nonluoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999).

a ragionare sull'importanza della problematica legata agli spazi e ai luoghi proprio nell'ambito della letteratura di migrazione.

Augé richiama automaticamente anche lo studio di Foucault⁵, ovvero le sue eterotopie, delineate attraverso i sei principi, il quale sarebbe utile per un'altra esamina del rapporto tra l'individuo e la società, non molto lontana da quella di Augé. Cosa esattamente siano le eterotopie di Foucault forse è più facile capire, come lo spiega, d'altronde, lo stesso Foucault, comparandole e contrastandole alle utopie: mentre le utopie non hanno una localizzazione effettiva, le eterotopie sono i luoghi che esistono realmente, ma soltanto in relazione ad altri spazi. Per Foucault le eterotopie sono, e qui nominiamo solo alcune, i cimiteri, le camere d'albergo, i cinema, i manicomi, le prigioni, ma lo sono anche i mezzi di trasporto, ossia gli spazi costruiti dall'uomo, una delle funzioni dei quali è, ad esempio, dare luogo, tra l'altro, alla diversità sociale, la quale paradossalmente allontana l'individuo dalla collettività. Quello che le eterotopie e i nonluoghi hanno in comune sarebbe, si potrebbe dire, la frammentazione dello spazio, caratterizzata, da una parte, dalla mancanza dell'identificazione con lo spazio, e, dall'altra, dalla

⁵ Cfr. Michel Foucault, "Des espaces autres", in *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (1984), pp. 46-49.

frantumazione ma anche dalla molteplicità dell'io. Inoltre, questi spazi sono ben lontani dall'essere i luoghi identitari.

Prima dell'analisi, però, bisogna ricordare che le ricerche nell'ambito della sociologia hanno pure contribuito al cambiamento della percezione dello spazio, non solo nei confronti della sociologia classica, ma anche per quanto riguarda la teoria letteraria. A tal riguardo, Maria Cristina Marchetti mette in rilievo che “la teoria sociale ha portato avanti, attraverso l'analisi del processo di stratificazione sociale, una riflessione sulle dinamiche che sono alla base del rapporto tra spazio sociale e interazione sociale.” (Pacelli – Marchetti, 2007: 94) Marchetti spiega subito la definizione della stratificazione sociale, che sarebbe “l'ineguale distribuzione dei soggetti nello spazio sociale”. (Pacelli – Marchetti, 2007: 95) È facile notare che l'ineguaglianza alla quale si allude sarà una caratteristica dello spazio decisamente interessante nel contesto della letteratura di migrazione. Perciò è rilevante che

[l]o *status* in quanto posizione sociale che il soggetto occupa all'interno dello spazio sociale definisce quindi un sistema di distanze/vicinanze sociali, che chiamano in causa lo spazio simbolico. Lo *straniero*, l'*emarginato*, l'*amico*, il *nemico*, sul piano sociale non sono altro che figure caratterizzate da diversi gradi di distanza/vicinanza rispetto all'osservatore; la stessa attrazione/repulsione verso costoro è il risultato della distanza sociale

che ci separa dall'universo culturale, sociale, simbolico di cui essi sono portatori. (Pacelli – Marchetti, 2007: 95).

La distanza che Marchetti rileva sarà una delle parole chiave nella letteratura di migrazione, e particolarmente, in questo intervento, in *Adua*. Vale a dire che in questo romanzo tutto inizia dalla parola “distanza”: la distanza che si sente dal paese di origine, la distanza che i protagonisti sentono nei confronti del paese che li ospita, ovvero in cui si sono trasferiti, la distanza tra l'uomo e la donna, tra il padre e la figlia, nonché la distanza tra gli individui in generale. Inoltre, o, meglio, come conseguenza di un tale rapporto con “l'universo culturale, sociale, simbolico”, risulta l'isolamento e la solitudine dei protagonisti i quali misurano il loro rapporto con altri protagonisti per mezzo del rapporto con la città o con il paese in cui vivono o dal quale provengono, proprio a causa del fatto che, come rileva Marchetti, “al diverso livello di organizzazione della società (spazio sociale) corrisponde un livello di organizzazione dello spazio fisico: da tale interdipendenza derivano le coppie casa/famiglia, paese/comunità, città/collettività [...]” (Pacelli – Marchetti, 2007: 95) Inoltre, dato che “[u]n'abitazione, un ufficio, una piazza, una città sono il risultato delle interazioni che vi si stabiliscono e delle

posizioni che gli individui assumono al loro interno” (Pacelli – Marchetti, 2007: 96), la corporeità diventa il fattore principale nei rapporti tra le persone e lo spazio, nel senso che lo spazio viene vissuto come il corpo di un altro individuo, il quale occupa un certo spazio fisico e sottintende il rapporto (o, anche, perché no, rimanda all’assenza di tale rapporto) con esso. Questo sarà varie volte confermato nel romanzo *Adua*.

Lo scopo, quindi, in questo articolo è individuare e delineare la presenza e l’importanza dello spazio vissuto nel contesto della quotidianità e del presente dei protagonisti strettamente legata all’organizzazione dello spazio sociale. In questo, Scego, qui come in altre sue opere, ricorre ancora una volta ai momenti passati, i quali richiamano alla memoria il rapporto con i familiari come anche quelli aspetti della propria identità a causa dei quali i protagonisti non hanno ancora trovato l’equilibrio.

2. La gerarchia degli spazi

Leggendo *Adua*, la prima osservazione che il lettore non può non percepire è la costante presenza della città di Roma nell’opera. Quando parliamo di Roma, qui non sottintendiamo

soltanto uno spazio pubblico ma soprattutto lo spazio privato (nella sua solitudine, Adua racconta la sua vita confessandosi davanti alla statua di un elefante⁶ al quale racconta tante vicissitudini della sua vita), a tal punto che questa statua diventa quasi un interlocutore o un altro residente di Roma, pur ascoltando soltanto e non interagendo nei monologhi della protagonista. Vedremo che, nel romanzo, inoltre, raramente si utilizzano le osservazioni sugli spazi privati, all'interno delle case, ma si fa sempre riferimento agli spazi pubblici i quali si identificano con gli spazi privati. Oltre ad essere una tendenza letteraria (post)moderna, a differenza, per esempio, della letteratura novecentesca in cui una particolare enfasi viene data, tra l'altro, agli interni domestici, questo tipo di rappresentazione rispecchia proprio l'infrazione contemporanea del focolare domestico.

È interessante notare che, nella presentazione al libro, Adua viene delineata come “una donna matura che vive a Roma da quando ha diciassette anni”. (Scego, 2015) Quindi, la protagonista del romanzo viene caratterizzata attraverso il suo rapporto con lo spazio, facendo alludere al lettore che esso sia il

⁶ Nel romanzo definito con queste parole: “[...] statua dell'elefantino del Bernini che regge l'obelisco in piazza Santa Maria sopra Minerva.” (Igiaba Scego, *Adua*, Firenze, Giunti, 2015, edizione elettronica)

fattore più importante dell'identità di Adua. Nella stessa presentazione ovvero nell'introduzione al romanzo, Roma viene menzionata ben tre volte, e da ciò si deduce che questo luogo sarà molto di più che semplicemente il contesto in cui Adua vive e che avrà determinato parecchio l'attuale identità di Adua. Di Adua si dice, quasi marginalmente, che è sposata, però del giovane marito non si dice il nome, ma il soprannome che gli ha dato lei, mentre tutto il resto si può legare a quanto le è accaduto a Roma, a causa del trasferimento o come conseguenza di esso. Vero è che “si deve proprio ad alcuni scrittori e ad alcune scrittrici della cosiddetta “letteratura italiana di migrazione” l'aver in qualche modo riaperto i riflettori sulle città italiane” (Mengozzi, 2008), cioè che sia proprio questo filone letterario a (ri)portare alla luce il ruolo fondamentale dello spazio, però – come appena accennato – qui il punto focale della narrazione è proprio un particolare spazio di Roma, non spazio in senso lato (inteso come trasferimento, cioè come spostamento).

Adua, invece, nel primo capitolo del romanzo, ovvero proprio nella prima frase con la quale si apre, si definisce con queste parole: “Sono Adua, figlia di Zoppe.” (Scego, 2015) Da questa breve frase è facile intuire due cose: che la parola “padre” viene richiamata in quanto la protagonista necessita ricollegarsi

alla tradizione, mentre, d'altra parte, la vita della protagonista è proprio condizionata, se non del tutto dominata ed oppressa, da questa stessa tradizione. Non sfugge all'osservazione il fatto che, in due contesti chiave del romanzo (la Somalia e l'Italia), vengono usati come principali punti di riferimento due concetti assai diversi: lo spazio urbano in relazione all'Italia e la famiglia e lo spazio privato (una casa ereditata dal padre) a Magalo, Somalia. Una tale apertura del libro mette subito in contrasto le due realtà ben diverse tra loro, ribadendo così quanto detto da Mengozzi, che lo "sguardo eccentrico del/della migrante rivolto agli "spazi urbani di arrivo" funziona come meccanismo di straniamento [...] pensandoli spesso in modo contrastivo rispetto a un "altrove" che aveva di norma i connotati del "primitivo", del "naturale", del "tradizionale"." (Mengozzi, 2008).

Oltre a ciò, da subito nell'opera si fa riferimento al possesso (nella seconda frase si spiega che Adua ha ripreso il possesso di una casa in Somalia), il che conferma che la caratteristica di possedere, di avere una proprietà privata, sarà un pensiero dominante nella vita di Adua, forse ereditato dal padre o da altri avi, o semplicemente un elemento contraddistintivo della sua cultura di origine. Il possesso di un immobile

inevitabilmente condiziona il soggetto ad avere legami, più o meno forti, con ciò che si possiede e con l'ambiente in cui lo si possiede. È interessante notare che Adua rileva di aver trovato il documento che attesta il possesso di questa casa in una valigia, che nella letteratura è frequentemente il simbolo di cambiamento, di incertezza e di flusso, come anche di una vita nomade, il che rimanda al passato di Adua, legato al movimento e alla transizione. Il fatto che Adua 'finalmente' trova questo documento conferma, forse, che è arrivato il momento, per la protagonista, di mettere le radici da qualche parte, ma soprattutto fa riflettere sul fatto di essere clandestini, non solo riguardo alla presenza in un paese straniero, ma clandestini nella vita: "Ora sono in regola. Ora se voglio posso tornare anch'io in Somalia." (Scego, 2015) Occorre segnalare però che, in queste prime pagine, la parola chiave non è soltanto il 'possesso', bensì l' 'attestato', la ricognizione, presente o mancata, ufficiale del possesso. In altre parole, la Somalia che, come detto in precedenza, viene collegata allo spazio privato, è uno spazio 'posseduto', il che crea un forte contrasto con gli spazi aperti di Roma, gli spazi che devono ancora essere 'conquistati' o quanto meno capiti, dove Adua è "«la negra, [che] parla da sola»" (Scego, 2015) ad un elefante di marmo.

Dalla narrazione che segue, il lettore non ha la sensazione che Adua veramente voglia tornare in Somalia, ma che il suo è un desiderio di non sentirsi ‘abusiva’, il che lei stessa conferma con la frase che segue subito dopo: “Ho una casa e soprattutto un documento ufficiale dove c’è scritto che è appartenuta a mio padre Mohamed Ali Zoppe, quindi è mia. Finalmente potrò sgomberare gli abusivi che l’hanno occupata in questi tristi anni di guerra.” (Scego, 2015) Il bisogno di mandare via le persone che hanno occupato casa⁷ sua abusivamente non è solo il bisogno di poter tornare in uno spazio che le appartiene, ma è prima di tutto la necessità di fare pulizia nella vita propria, di liberarsi del peso del passato, e, soprattutto, di sentire di avere una vita ‘in ordine’, di vivere secondo le regole. Già da questo capiamo come lo spazio influenza i rapporti sociali e stabilisce le gerarchie: l’inizio del romanzo con il riferimento al

⁷ Ricordiamo, a questo punto, il commento di Maria Cristina Marchetti riguardo al rapporto tra l’individuo e lo spazio: “La casa è senza dubbio il luogo fisico che maggiormente rispecchia il modo di concepire lo spazio sociale. [...] sentirsi “a casa propria” individua una modalità di interazione tra il soggetto e l’ambiente circostante che chiama in causa un rapporto particolare tra spazio fisico e spazio sociale. La strutturazione interna dello spazio abitativo rispecchia infatti un processo di riappropriazione dello spazio fisico da parte dell’individuo condotto a partire dal modo di concepire lo spazio sociale che ha avuto inizio con l’avvento della società capitalistico-borghese [...]”. (Pacelli – Marchetti, 2007: 97) Inoltre, Marchetti ricorda che “[i]n quest’ambito si collocano anche i processi di riappropriazione degli spazi [...]” (Pacelli – Marchetti, 2007: 96)

possedimento non è null'altro che il riferimento alla gerarchia sociale che coordina i rapporti tra i singoli individui. Quindi, ancora una volta lo spazio sociale determina lo spazio fisico; ovvero, il fatto di possedere un immobile colloca Adua in una posizione nella società di non dover più sentirsi irregolare, 'abusiva' o clandestina, ma, invece, di poterlo dire degli altri, tuttavia confermando ancora una volta la sua distanza e l'isolamento da altre persone.

È curioso perciò indagare sul complesso delle circostanze che definiscono l'(ir)regolarità della protagonista; nel contesto somalo, essa è definita dalla proprietà privata, cioè dal possesso di un documento che lo certifica. Nel contesto italiano, in cui si svolgono le vicende principali, i 'criteri' della regolarità sembrano essere diversi. Essendo un'immigrata, a Roma Adua necessita la ricognizione da parte di altre persone, dei locali, del — appunto — pubblico. Questo chiarisce ulteriormente l'attenzione che Scego presta allo spazio urbano nel romanzo: Adua vorrebbe impossessarsi dello spazio pubblico, ossia "raggiungere una progressiva familiarizzazione e "privatizzazione" della città" (Mengozi, 2008). A dimostrarlo vi è anche la scena in cui Adua racconta di aver accolto il giovane marito nella sua casa romana: "me lo sono portato a

casa, qui in via Alberto da Giussano, quartiere Pigneto.” (Scego, 2015) A differenza delle emozioni forti mostrate all’inizio del libro, dove parla della casa a Magalo, qui Scego narra della sua proprietà privata a Roma in maniera impassibile, come se fosse un dato di fatto qualsiasi, mentre infatti, è proprio il fatto di poter ospitare a testimoniare la sua proprietà: “gli atti di ospitalità confermano la proprietà”⁸ (Aristarkhova, 2012: 167). È indicativo a questo proposito anche il suddetto fatto che – fino alla fine del romanzo – Adua si riferisce al marito con il soprannome Titanic; è solo nell’ultimo capitolo che rivela il suo vero nome, Ahmed. All’inizio del libro, quindi, Adua si presenta come la figlia di Zoppe e proprietaria di *Laabo dhegah*, mentre il fatto di essere la moglie di Ahmed e la proprietaria di una casa a Roma restano nell’ombra, dato che – come discusso prima – le condizioni per un (auto)riconoscimento sono diverse.

3. Gli spazi attravers(an)o le generazioni

Sono numerosi gli studi che trattano il legame tra lo spazio e l’identità, sostenendo che la base dell’identificazione sia la spazializzazione (si veda Rancière, 2005: 33) e che l’identità

⁸ “acts of hospitality [...] confirm ownership of property”; traduzione delle autrici di questo studio.

non sia nient'altro che l'espressione di una traiettoria accumulata attraverso lo spazio e il tempo (Wollen, 2005: 189). In *Adua* vengono contrastati gli effetti psichici ed emotivi che questo particolare aspetto della realtà e dell'identità, lo spazio, provoca in Adua e in suo padre, Zoppe, nell'arco di due generazioni. Una delle più notevoli differenze nella rappresentazione dei due protagonisti è il loro atteggiamento nei confronti dello spazio urbano: una volta arrivato a Roma, il che era stato il suo sogno per tanto tempo, Zoppe quasi perde voce, si annienta, anzi, quasi vuole scomparire: "correva sempre. Voleva essere scambiato per un'illusione ottica, non per un negro. Era diventato una saetta ad attraversare Roma." (Scego, 2015) Per il fatto di doversi sempre nascondere, di perdersi, vi si verifica una forte discrepanza tra la Roma precedentemente sognata, ovvero immaginata, e la Roma realmente vissuta dal padre. Adua, dal canto suo, si fa notare e non rimane in disparte, muta e passiva, sia mentre parla con l'elefante di marmo in piazza Santa Maria sopra Minerva, sia nei mezzi di trasporto pubblico: "Eravamo sul 14, allo svincolo per Porta Maggiore. Mi fissava fin dalla stazione Termini. Ero infastidita dal suo sguardo puntuto. Avrei voluto voltarmi e dirle «Basta»." (Scego, 2015) Quest'esempio dimostra che Adua, a differenza del padre,

oltre ad essere ben lungi da ‘un’illusione ottica’, cioè dall’idea propagata da Zoppe, ha anche la possibilità, la volontà e la capacità di reagire attivamente agli eventuali insulti e alle provocazioni.

Vi è poi un’ulteriore differenza da segnalare nella percezione dello spazio urbano tra il padre e la figlia. Nelle parti narrate da Zoppe, Roma assume quasi sempre un’aura surreale, quasi magica: nel descrivere la sua cella nel carcere di Regina Coeli, vengono riportati i versi più famosi della *Divina Commedia*, paragonando in tal modo la cella all’inferno dantesco – “*Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l’eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente...*” (Scego, 2015). La sensazione di illusorietà degli spazi reali, che nella narrazione di Zoppe sono di solito dei luoghi bui e freddi, diventa ancora più intensa quando si analizzano le sue ricorrenti visioni, nelle quali lo spazio viene completamente trasformato: “La cella si popolò d’aromi diversi e di visioni concentriche. Zoppe non osava riaprire gli occhi per paura che lo lasciassero troppo presto. Doveva trattenerli con sé in quella cella buia il più possibile. [...] La Somalia era lì a un passo.” (Scego, 2015) In altre parole, le visioni e la fantasia rappresentano una via di fuga dagli spazi opprimenti e spesso pericolosi per un nero a

Roma degli anni Trenta. Solo quando immaginata e raccontata da Adua, Roma si trasforma dall'inferno in paradiso e il futuro soggiorno romano diventa una specie di *American dream* per la giovane somala: “Già mi vedevo a Roma, una città che conoscevo dai libri. [...] Che meraviglia! Già mi vedevo avvolta in un abito nero Givenchy come Audrey Hepburn, pronta a spiccare il mio personale volo verso il successo.” (Scego, 2015) Queste osservazioni di Adua assumono un'importanza ancora più fondamentale se si osserva il fatto che questi pensieri vengono formulati prima di una visita al padre, imprigionato per motivi politici in un carcere somalo. La giovane Adua fa un parallelo tra il carcere somalo e le sue stanze dalle pareti beige con le vie e le piazze di Roma, ossia con degli spazi aperti ed ariosi⁹. Questo indubbiamente rispecchia sia le differenze individuali tra il padre e la figlia, sia il profondo cambiamento della realtà socioculturale sottostante.

Nei racconti di Adua, si nota comunque un forte senso di frammentazione dello spazio urbano, conforme ad un certo punto a quanto detto da Mengozzi, la quale ritiene che questa caratteristica in primo luogo sia una delle mancanze della

⁹ “Io e Hagièdda Fardosa fummo introdotte in una stanza dalle pareti color cacca. [...] Non lo registrai nella mia mente. Con la fantasia stavo altrove. Ero a Roma, a via Margutta, a via del Corso.” (Scego, 2015)

scrittura migrante: “invano cercheremo in questi scrittori/rici affreschi cittadini di ampio raggio propri di chi può “dominare” la città; troveremo semmai rappresentata un’esperienza frammentaria della metropoli che fa della focalizzazione ristretta, limitata ed eccentrica la sua forza.” (Mengozi, 2008)

La presenza di Roma nell’opera è infatti personificata maggiormente dalla statua dell’elefante, la quale – da quello che possiamo dedurre dal capitolo 24, in cui Zoppe riflette su una delle sue visioni contenenti, appunto, la figura dell’elefante – è una rappresentazione simbolica proprio del padre. La distanza psicologica incolmabile tra il padre e la figlia sembra essere accorciata intramezzandovi la figura dell’elefante, come un *escamotage* opportuno. Fin dall’inizio del libro, come una delle caratteristiche distintive dell’elefante, vi sono individuate le grandi orecchie, che simboleggiano la sua capacità di ascoltare, un bisogno insito in Adua, dato che questa capacità non era presente in suo padre: “Anche mio padre aveva le orecchie grandi, ma lui non mi ha mai saputo ascoltare, né io sono mai riuscita a parlarci. Con te è diverso. [...] Sai ascoltare.” (Scego, 2015)

Con questa ‘confessione’ di Adua, l’elefante si consolida ulteriormente come il simbolo dell’incapacità umana di comunicare, sia nel passato (tra i due protagonisti), sia oggi (tra i

membri della società contemporanea, particolarmente tra la società italiana e le comunità di migranti). Anzi, il simbolo dell'elefante conferma anche che nella Roma di Adua (come pure in quella di Zoppe) si assiste in realtà alla “morte degli spazi pubblici e alla fine della promessa urbana di costruire uno spazio-tempo condiviso, in cui tutti i cittadini possano trovare rappresentazione, e che favorisca l'inclusione e la coesione sociale dei suoi abitanti.” (Daconto, 2014: 31) Nel romanzo, lo spazio urbano per sé è dominato dall'isolamento e da una pervasiva incomunicabilità; ovvero, il suo ruolo primario è in un certo senso fare da mediatore tra il genitore e la figlia, colmando almeno in apparenza la distanza tra i due. La distanza, invece, tra i protagonisti – Zoppe negli anni '30 e Adua decenni più tardi – e la società circostante sembra rimanere invariata, riproponendovi un vuoto incolmabile che li condanna all'isolamento.

4. Oltre i confini della proprietà

Benché gli spazi, urbani e non, e la ‘padronanza’ di essi siano il motivo dominante in *Adua*, come pure in altre opere della scrittrice romana, vi è tuttavia un frequente richiamo al

passato nomade della protagonista, che spicca sullo sfondo urbano dell'opera. Nella prima metà del libro viene narrato il trasferimento forzato di Adua dalla boscaglia alla città sul mare, Magalo, dove la bambina si sentì come una leonessa intrappolata, rinchiusa. Avvicinandosi alla fine del romanzo, infatti, compare ancora una volta la curiosa atmosfera di rinuncia – quasi del tutto volontaria – allo spazio, ovvero al bisogno di identificarsi con esso. Questo è rispecchiato nel capitolo finale del libro, in cui scopriamo che il vero nome del marito di Adua, soprannominato 'Titanic' lungo l'intera storia, in realtà è Ahmed. La sostituzione del 'nome-(non)luogo' con il nome proprio, assieme al fatto che l'ultima scena del romanzo vede partire Ahmed per la Germania, è un forte segno che i personaggi sono in un certo senso pronti per identificarsi secondo criteri e parametri diversi, cioè che non sono più condizionati dallo spazio né dagli altri, ovvero che iniziano a dare importanza a sé stessi e alle proprie esigenze. Occorrerebbe, a questo punto e a proposito di Titanic, ricordare la continua presenza del cinema nell'opera, principalmente come il luogo in cui viene creata e messa in luce una specie di realtà alternativa, uno spazio-tempo finto, una "finzione [che] sembrava realtà. Una realtà più bella però del mio presente."

(Scego, 2015) I riferimenti ai film e al cinema, come anche le ricorrenti visioni di Zoppe, rappresentano una via di fuga per i protagonisti, un modo per sottrarsi alla brusca realtà che alla fine sembrano di aver abbracciato. D'altronde, però, l'elemento di finzione è – a detta di alcuni critici – una caratteristica inerente a Roma stessa, che è a sua volta “una delle ‘città immaginate’ più note al mondo, la quale svolge un ruolo centrale nel cinema e letteratura popolare in tutto il mondo”¹⁰ (Clough Marinaro – Thomassen, 2014: 3).

Il segno rivelatore della ‘liberazione’ dalle catene del passato è la perdita del turbante blu, capitata sia al padre sia alla figlia. Il turbante blu a Zoppe gliel’aveva costretto a indossare il conte Anselmi durante il suo servizio negli anni ‘30 ed era un simbolo, un costante richiamo al pesante fardello del passato, per entrambi i protagonisti (Adua aveva rubato il turbante al padre prima della fuga in Italia). È indicativo pertanto, esaminando con attenzione i luoghi nei quali i due perdono il turbante, che ci siano parecchie somiglianze tra i due eventi, altrimenti ben lontani l’uno dall’altro nello spazio e nel tempo. Innanzitutto, desta alquanto curiosità che a rubarlo, in tutte e due

¹⁰ “one of the world’s most known and ‘imagined cities’, playing a central role in cinema and popular literature around the globe”; traduzione delle autrici di questo studio.

le occasioni, non furono gli uomini: a Zoppe lo aveva tolto dalla testa un babbuino, mentre ad Adua lo aveva strappato un gabbiano. Entrambi in questi ‘scippatori’ riconoscono i rispettivi padri, con i quali hanno dei rapporti conflittuali. Perciò è di vitale importanza analizzare dettagliatamente il contesto spaziale delle due scene, il cui ‘peso’ all’interno del romanzo è reso evidente anche dalla loro posizione in esso – la scena in cui il gabbiano porta via il turbante dalla testa di Adua è infatti una delle ultime nel romanzo ed ha luogo nella piazza dei Cinquecento, il simbolico Caput Mundi per Adua. Analogamente, a Zoppe l’odiato turbante viene strappato nella moschea Facr-ed-Din, “l’unico posto in cui il padre lo avrebbe incontrato a Mogadiscio. Era il suo luogo del cuore in quella città che sentiva straniera.” (Scego, 2015) In altre parole, le esperienze personali dei personaggi sono ancora una volta proiettate sui luoghi, i quali assumono l’incarico di ‘guidare’ loro verso una possibile risoluzione del suddetto conflitto.

Come ben notato da Sara Lorenzetti, riguardo a *La mia casa è dove sono*, vi è nei romanzi di Scego sempre un duplice piano, individuale e collettivo, su cui si svolgono le vicende e i cui esiti possono essere assai diversi (Lorenzetti, 2014: 132). Nel romanzo analizzato, *Adua*, la precedenza è concessa al

piano individuale, cioè al destino di Zoppe e dell'omonima protagonista, mentre quello collettivo resta comunque nell'ombra, ovvero è rappresentato – sarebbe magari più opportuno dire 'incarnato' – dagli spazi che, come accennato nella parte iniziale dell'intervento, interagiscono a loro modo con i personaggi in veste di interlocutori veri e propri. Inoltre, questo rapporto apparentemente così intimo con gli spazi pubblici – e perciò condivisi – segnala l'inarrestabile avanzare della letteratura di migrazione in Italia: "Questo spostamento dagli spazi domestici a quelli pubblici della città segna una svolta importante dall'invisibilità alla visibilità e perciò attesta l'occupazione simbolica e fisica di un certo spazio."¹¹ (Romeo 2015: 105) In altre parole, l'appropriazione degli spazi pubblici mostratovi segna il passaggio dalla presenza di soggetti migranti – intesa qui come uno stato per lo più passivo – allo stato di visibilità. Nonostante il profondo senso di sconfitta dei due eroi, dunque, Scego con *Adua* contribuisce ancora una volta alla rimappatura dello spazio urbano di Roma, e non solo.

¹¹ "This move from the domestic to the public space of the city marks an important shift from invisibility to visibility, and therefore to the entitlement of symbolically and physically occupying a certain space."; traduzione delle autrici di questo studio.

Riferimenti bibliografici

- Aristarkhova, Irina (2012). “*Hospitality and the Maternal*”, in *Hypatia*, 27 (1), 163-180.
- Augé, Marc (1992). *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. «La librairie du XXIe siècle», trad. it. di Dominique Rolland (2005), *Nonluoghi. Introduzione a un’antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera.
- Augé, Marc (1997). *L’impossible voyage. Le tourisme et ses images*. Paris: Éditions Payot & Rivages, trad. it. di Alfredo Salsano (1999), *Disneyland e altri non luoghi*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Clough Marinaro Isabella – Thomassen Bjørn (Eds.) (2014). *Global Rome: Changing Faces of the Eternal City*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Daconto, Luca (2014). “Lo spazio pubblico nella città contemporanea. Evoluzioni e cambiamenti nella relazione tra urbano e dimensione pubblica”. In M. Castrignanò – M. Bergamaschi (Eds.), *La città contesa. Popolazioni urbane e spazio pubblico tra coesistenza e conflitto* (31-47). Milano: FrancoAngeli.

- De Certeau, Michel (1990). *L'invention du quotidien. 1. Artes de faire*, Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1984). "Des espaces autres", *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (1984), 46-49.
- Foucault, Michel (2001-2002²). *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie* (a cura di Silvia Vaccaro), Milano: Mimesis.
- Lorenzetti, Sara (2014). "La mia casa è dove sono: la recherche di Igiaba Scego", in Kathrin Ackermann, Susanne Winter (Eds.), *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall'Ottocento a oggi* (pp. 127-137), Firenze: Franco Cesati Editore.
- Mengozi, Chiara (2008). "Città e modernità. Nuovi scenari urbani nell'immaginario della "letteratura italiana della migrazione"", in C. Gurreri et al. (Eds.), *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Roma: La Sapienza Editore. Recuperato da: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Mengozi%20Chiara.pdf> Consultato: data 27-09 2017.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Phenomenologie de la perception*, Paris: Gallimard, (trad. it. di Andrea Bonomi (2003). *Phenomenologia della percezione*, Milano: Mimesis).

- Mihaljević, Nikica (2017). “Ai margini dello spazio nell’opera letteraria di Igiaba Scego: il valore estetico e gli spazi eterotopici”. In Eva Maria Moreno Lago (Ed.), *Mujeres y márgenes, márgenes y mujeres* (39-50), Sevilla: Benilde Ediciones.
- Pacelli, Donatella Marchetti, Maria Cristina (2007). *Tempo, spazio e società. La ridefinizione dell’esperienza collettiva*, Milano: FrancoAngeli.
- Rancière, Jacques (2005). “*Discovering new worlds*”, in George Robertson et al. (Eds.), *Travellers’ Tales. Narratives of home and displacement* (29-37). New York: Routledge.
- Romeo, Caterina (2015). “*Remapping Cityscapes: Postcolonial Diasporas and Representations of Urban Space in Contemporary Italian Literature*”, in *Semestrare di Studi e Ricerche di Geografia*, XXVII (2), 101-113.
- Scego, Igiaba (2015). *Adua*, Firenze: Giunti, edizione elettronica.
- Wollen, Peter (2005). “*The cosmopolitan ideal in the arts*”, in George Robertson et al. (Eds.), *Travellers’ Tales. Narratives of home and displacement* (187-196). New York: Routledge.

La figura della monaca: due sguardi a confronto.
Storia di una capinera di Giovanni Verga e Suor
Giovanna della Croce di Matilde Serao

Jadwiga Miszalska

Università Jagellonica, Cracovia

Riassunto

I due romanzi hanno in comune il tema ripreso dalla cronaca e il personaggio della monaca. Nel romanzo di Verga viene rappresentata la figura “canonica” della ragazza “malmonacata”, la protagonista della Serao, donna anziana, in clausura da trentacinque anni, si ritrova invece contro voglia “nel mondo” in cui vive una progressiva degradazione sociale e umana. Ella riflette la condizione della donna, membro inerme della società tardo-ottocentesca. Si presenterà anche la fortuna dei due romanzi, e seguendo il pensiero di Lefevère si vorrà capire perché l’opera di Verga entrò nel “canone” letterario, mentre quella della Serao rimase relegata nell’ambito della letteratura “femminile”.

Parole-chiave: Verga, Serao, monaca, personaggio canonico, canone letterario

Abstract

Both novels have a similar topic taken up from the chronicle and the nun as character. In Verga’s novel the protagonist is “canonical”: a young girl who unwillingly becomes a nun, whereas Serao’s protagonist is an old nun of enclosed order who is forced to return to the secular world where she suffers a social and human decline. She mirrors the woman’s condition in the XIXth-century society. In the article the reception of two novels will be presented and we will probe, according to Lefevère’s theory of patronage, to what extent both works are accepted as a part of literary canon.

Keywords: Verga, Serao, nun, canonic character, literary canon

Il tema della monaca nella letteratura italiana appare spesso nel contesto della dolorosa problematica della monacazione forzata. Sembra che questo motivo avesse in Italia un peso particolare a causa delle secolari pratiche che si mettevano in atto nelle famiglie nobiliari al fine di evitare la divisione dei patrimoni. Infatti, succedeva spesso che a tale scopo la parte cadetta della prole venisse indirizzata verso la condizione religiosa. Ma mentre per i figli maschi questo non doveva significare un'automatica esclusione dal mondo o un ostacolo nella carriera, per le ragazze il chiostro equivaleva in minor o maggior misura alla reclusione a vita. La monacazione forzata subita in silenzio, a partire dall'inizio del Seicento, con la voce di Suor Arcangela Tarabotti, diventa tema di accusa lanciata dalla donna contro la società paternalistica e misogina (Tarabotti, 1654, 2007). La penna diventa l'arma con cui difendere la propria libertà e dignità, il che viene provato più di duecento anni dopo da Enrichetta Caracciolo (Caracciolo, 1864). La donna, vittima di questa pratica, non si arrende, ma rende pubblico il proprio dramma. Poche volte però la lotta ha un esito fortunato, come nel caso della scrittrice napoletana.

Accanto a questi esempi di letteratura non finzionale, la figura della monacata a forza appare anche sulle carte della

fiction, basta nominare il personaggio della Gertrude manzoniana. Le protagoniste dei romanzi e delle novelle non hanno la libertà di disporre della propria vita perché discendenti di grandi casati a cui non gioverebbe il loro matrimonio o, al contrario, perché figlie di poveri genitori, orfane che sono considerate dalle proprie famiglie come un inutile peso. Così la monacata controvoiglia oltre a protagonista dei testi di denuncia, diventa un personaggio tipico della letteratura di gusto melodrammatico, spesso dedicata alle donne¹.

Così potrebbe essere – sembra – anche trattata *Storia di una capinera* di Giovanni Verga. Pur avendo i suoi spunti nella realtà sociale e volendo anche presentare un'approfondita analisi psicologica della ragazza a cui non era stata data possibilità di maturare e diventare adulta (Spera, 2007), la storia di Maria, ambientata in Sicilia negli anni 1854-55, presentata in forma epistolare e filtrata perciò dalla emotività della protagonista-narratrice, si iscrive in parte in questo tipo di letteratura che avrebbe per scopo attirare un certo pubblico femminile. Non a caso il romanzo venne lanciato prima, nel 1870, sulla rivista

¹ I testi più o meno noti che hanno per tema la monacazione forzata sono numerosi. Basti ricordare *La religieuse* di D. Diderot (1796), *Ildegonda* di T. Grossi (1820), *Il Monastero di Sambucina* di Vincenzo Padula (1842), *Estella* di Arnaldo Fucinato (1853), *La suora* di L. Carrer (1854), *Giambattista Pergolesi* (1874) di Francesco Mastriani.

femminile «Il Corriere delle dame. Giornale di mode ed amena letteratura».

Il testo di Verga quindi prende spunto da situazioni sociali comunemente ricorrenti e forse anche da fatti realmente avvenuti. Sembra lecito ricordare che nel luglio del 1869 (proprio quando Verga lavorava al suo romanzo) rimbombò per la stampa europea il clamoroso caso della monaca carmelitana Barbara Ubryk, murata viva in uno dei conventi di Cracovia in quanto considerata pazza. Il caso suscitò un così grande clamore che non soltanto ne scrissero numerosi giornali europei, ma divenne anche fonte di alcuni testi letterari². D'altro canto il personaggio dell'ingenua orfana che durante la breve vacanza dalla vita claustrale, dovuta all'epidemia di colera, si innamora di un giovane e non potendo realizzare la sua passione cade in una specie di stato febbrile che accelera lo sviluppo della malattia (probabilmente la tisi) e la porta alla morte, rientra nella tipologia delle "malmonacate".

² Oltre a numerosi articoli sui periodici sono apparsi testi più ampi di carattere non-fiction come L. Halban *Sprawozdanie sądowo-lekarskie o stanie cielesnym i umysłowym Barbary Ubrykównej*, (1870); L.J. King, *The Convent Horror: Story of Barbara Ubryk, Twenty-one Years in a Convent Dungeon Eight Feet Long, Six Feet Wide, from Official Records* (1869) o storie romanzate *La monaca di Cracovia Barbara Ubrick sepolta viva* (1869), G. Sanvittore, *La monaca di Cracovia. Storia di Barbara Ubrick tratta da un manoscritto polacco* (1869).

Una trentina di anni dopo la pubblicazione del romanzo di Verga, a cavallo tra il 1899 e il 1900 vide la luce il romanzo di Matilde Serao, *Suor Giovanna della Croce*. Anche l'opera della Serao fu pubblicata inizialmente sui periodici, quasi contemporaneamente su «Flegrea» e su «Il Mattino». La trama del romanzo, ambientata a Napoli, allude a un evento del 1890. Si tratta della promulgazione della legge che autorizzava le autorità locali ad acquisire per pubblica utilità gli spazi di proprietà dello Stato della Chiesa. Luisa Bevilaqua, in chiostro suor Giovanna della Croce, insieme a una decina di consorelle, è costretta all'età di 60 anni, a lasciare il convento e tornare al mondo³. Aveva passato in clausura trentacinque anni dopo aver subito una delusione sentimentale. La sua entrata in convento non era stata frutto di oppressione. La decisione, senz'altro emozionale, provocata dal dolore subito, era stata comunque una sua scelta autonoma e gli anni passati in clausura hanno calmato le emozioni. Si era rassegnata a questa vita, l'aveva accettata e ora si trova in una situazione non voluta, completamente nuova e temuta. Oggetto di decisione politica dei governanti maschi, inerme, sperduta nella nuova situazione, privata della sua

³ In realtà la storia non ebbe una fine così drammatica e le “sepolte vive” del Suor Orsola Benincasa furono autorizzate a rimanere in convento (Storini, 2015: IX)

soggettività, donna matura, quasi anziana e senza il diritto di decidere della propria sorte, senza possibilità di scelta. Vediamo quindi come il personaggio canonico della “malmonacata” viene capovolto e diventa personaggio della “malsmonacata”.

La differenza di base è l’età delle donne. Maria, la protagonista di Verga, è una ragazza circa ventenne che aveva vissuto in convento fin dall’età di sette anni dopo la morte di sua madre e dopo le seconde nozze del padre. È ancora una creatura piena di vita e di energie che con meraviglia scopre la bellezza del mondo durante il breve soggiorno in campagna: “Tutto qui è bello, l’aria, la luce, il cielo, gli alberi, i monti, le valli, il mare! Allorché ringrazio il Signore di tutte queste belle cose, io, lo faccio con una parola, con una lacrima, con uno sguardo, sola in mezzo ai campi, inginocchiata sul musco dei boschi o seduta sull’erba” (Verga, 1998: 5).

Suor Giovanna appare all’inizio del romanzo come donna anziana: “Aveva quasi sessant’anni. Non aveva specchio per vedere il suo viso, ma sapeva che i solchi del tempo vi erano impressi profondamente: erano corti sotto le bende i suoi capelli, ma ella sapeva che erano tutti bianchi. Adesso certe fatiche, certe penitenze, certe astinenze la trovavano debole e scoraggiata (...) Si sentiva ed era vecchia (Serao, 2015: 24). Maria dovendo tornare in convento vive un dramma, perché il

breve soggiorno fuori dalle mura claustrali le aveva fatto capire che cosa stesse perdendo, ma nella sua solitudine non riesce a trovare una via di salvezza. La porta del convento che si chiude dietro di lei sembra quasi una campana funebre.

Si prova uno sgomento invincibile entrando qui, sentendosi chiudere alle spalle quella porta, vedendosi mancare ad un tratto l'aria, la luce e sotto questi corridoi, fra questo silenzio di tomba e il suono monotono di queste preci. (...) Si ode il mondo turbinare al di fuori e i suoi rumori vengono ad estinguersi su queste mura come un sospiro. Tutto quello che viene dal di fuori è pallido e non fa strepito. Sono sola in mezzo a cento altre derelitte (Verga, 1998: 46).

Lo spazio del chiostro sembra una prigione e la ragazza coglie con avidità i momenti in cui il suo sguardo può andare oltre. Scappa sulla terrazza, da cui può vedere il panorama della città: “E un bel giorno d'Aprile. Il tempo è stato cattivo sino ad oggi; ma adesso brilla un bel sole. Sono stata sul belvedere a respirare un ultimo sorso di vita. Quante cose ho visto da lassù, Marianna! I campi, il mare, quell'immenso mucchio di palazzi, l'Etna laggiù, in fondo...” (Verga, 1998: 52). E nei momenti della malattia, quando la fine si avvicina inesorabilmente, la finestra, sui cui vetri si posa “una farfalletta tutta bianca” e dalla quale passa il raggio “pallido, scolorato, malaticcio”, sembra essere un'ultima risorsa di forze. La ragazza ossessivamente

teme la chiusura, che le si presenta sotto forma della cella della pazza, suor Agata.

Per suor Giovanna il convento costituisce invece una garanzia di sicurezza. Le sue passioni si sono già attenuate da tempo. La pace e il silenzio di queste mura hanno per lei una specie di dolcezza. Ora insieme alle sue dieci consorelle deve lasciare questo luogo familiare e immergersi in una realtà completamente estranea, che non conosce e che teme. La porta che si apre, non è sentita come la strada verso la liberazione, ma come il segno della violenza subita.

Di fronte il gran portone non ha nessun segno religioso. Da quel portone sono entrate per l'ultima volta le monache ad una ad una, senza più uscirne; quel portone in trenta o quarant'anni non si è aperto se non due o tre volte dinanzi al cardinale (...) Ora è spalancato; un androne alto, profondo, oscuro, nero, si scorge. La clausura è infranta, da due ore: e le monache ad una ad una, lentamente escono da quel recinto, dove credevano di essersi sepolte vive, in onore e gloria della Croce di Cristo. (Serao, 2015: 35)

Abituata alla vita da "sepolta viva" Luisa non sente più nessuna attrazione verso ciò che è la vita di "fuori". Non ha bisogno delle finestre: "Ora da anni né la sua persona né i suoi occhi erano attratti dalla gelosia; ella aveva dimenticato che da quel balcone, alto come una torre, sul giardino del convento e sul corso vittorio Emanuele, aveva dimenticato che da quel balcone si scorgeva il mondo. (Serao, 2015: 18). Neppure dopo,

quando si ferma per un po' nella casa di sua sorella, sente il piacere di guardare fuori. Anzi più spesso si mette davanti alla finestra che dà su una viuzza tranquilla, deserta, e su un palazzo con persiane sempre chiuse.

Infatti nella – da lei accettata– condizione di monaca, il passaggio tra due mondi diversi, quello di fuori e quello di dentro, la cui frontiera è simbolicamente designata dal portone del muro claustrale, o dalla finestra, porta con sé il cambiamento d'identità. Il segno visibile di tale identità è il modo di vestire, la tonaca e l'acconciatura: il taglio dei capelli. Il cambiamento di identità è confermato dall'assunzione del nome. La monaca, una volta presi i voti, deve rinunciare al suo nome al secolo. La protagonista di Verga vive un momento di forte commozione quando sente il suo nome pronunciato da Nino, il ragazzo di cui si sta innamorando: “Io tremai tutta come se quel nome mi penetrasse da tutti i pori nella viva carne. Mi diceva *Maria!*... Capisci?... Perché mi faceva quell'effetto il sentirmi chiamare per nome? “ (Verga, 1998: 32). Non sappiamo quale fosse il nome religioso di Maria; la narratrice non lo menziona, come se non volesse accettare la sua nuova identità. Nel capitolo finale, nella lettera indirizzata a Marianna, amica di Maria, suor Filomena ricorda la defunta come “povera suor Maria”. Non è però chiaro se la ragazza avesse assunto lo stesso suo nome per

quello religioso o venisse chiamata dalla consorella con il suo nome laico.

La protagonista del romanzo della Serao si trova invece davanti a una situazione contraria. Avendo accettato la sua condizione di religiosa insieme al nuovo nome di Giovanna della Croce, è ora costretta dalle autorità a ritornare alla sua identità di prima e al suo nome precedente che sente assolutamente estraneo: “Come si chiamava nel mondo? Non lo ricordava. Sapeva solo il suo nome del chiostro: il nome preso in omaggio al suo Signore e al suo dolore, il nome di suor Giovanna della Croce” (Serao, 2015: 20-21).

Il dover ritornare al suo nome precedente è da lei sentito come una violenza, ma è costretta a farlo, cancella del tutto dalla memoria il nome religioso con un meccanismo che ricorda la repressione psicologica del ricordo di una violenza carnale, frequente presso le vittime di stupro. Interrogata dal funzionario sui dati personali risponde con fermezza: “Mi chiamo Luisa Bevilaqua. E non ho mai portato un altro nome” (Serao, 2015: 135). Eppure la rinuncia all’identità scelta e accettata in un lungo processo di sofferenze, rinunce e rassegnazioni non è possibile e in realtà non si realizza mai. Suor Giovanna è troppo vecchia per distanziarsi da ciò che era stata la sua vita per più di trent’anni. Nella scena finale del libro, che presenta il pranzo

pasquale per i poveri, non resiste più e fa scorrere il suo nome insieme alle lacrime: “Mi chiamavo... mi chiamavo suor Giovanna della Croce” (Serao, 2015: 156).

La scelta della protagonista da parte di Matilde Serao ha un senso molto profondo. La scrittrice ne parla nella lettera dedicatoria a Paul Bourget, inserita nella pubblicazione della traduzione francese che ebbe luogo nel 1901 e ristampata nelle edizioni italiane:

E una vecchia monaca, suor Giovanna della Croce, sempre più vecchia e più caduca, dal principio alla fine della sua istoria (...) io voglio che voi riconosciate, nella monaca discacciata brutalmente dal suo convento, la sorella minore delle nobilissime e sventurate donne che palpitano e fremono nelle vostre istorie (...) Io volontariamente e austeramente rinunzio a piacere e a sedurre coloro che chieggono, nelle opere d'arte, la bellezza delle linee e dei colori, la grazia della gioventù, il fascino della ricchezza...(Serao, 2015: 3-4)

A questo punto la storia di Luisa Bevilaqua va trattata in una prospettiva più ampia. La sua sorte di donna anziana a cui è negato qualsiasi ruolo sociale, non è più monaca, non è vedova, e non può essere per ovvi motivi né moglie né madre, la mette al margine della società. Diventa un nessuno la cui esistenza non è neppure notata. Ma la sua condizione, non di soggetto, ma di oggetto di meccanismi sociali che neanche in età matura ha il diritto di disporre della propria vita in modo dignitoso, riflette la condizione della donna in generale, che nella società

paternalistica, in una totale dipendenza dal maschio, viene cresciuta ed educata come una specie di merce al mercato matrimoniale, o sottoposta alle violenze se non corrisponde alle esigenze di tale mercato⁴. Questa amara constatazione emerge non solo dalla storia di Luisa, ma traspare anche dai personaggi delle abitanti del palazzo del Vico Rosario Portamedina e della locanda Villa di Parigi e addirittura anche dai personaggi della sorella Grazia e della nipote Clementina.

I due romanzi qui analizzati hanno avuto in Italia storie editoriali assai diverse. *La capinera* ha avuto fino ad oggi quasi un centinaio di edizioni di fronte a poco più di una decina delle ristampe di *Suor Giovanna*⁵. Quali sono i motivi di questa situazione? Nella prospettiva storica probabilmente entra in gioco la figura dello scrittore “affermato”. Ma sembra lecito riflettere in che misura l’interesse verso la storia verghiana sia dovuto alla figura “canonica” della giovane malmonacata che si iscrive nella poetica del genere e fa parte della sua “componente funzionale” (Lefevere, 1992: 35), mentre per il grande pubblico l’anziana suor Giovanna non si presenta come un personaggio attraente e non corrisponde al suo “orizzonte d’attesa”. (Jauss,

⁴ La bibliografia riguardante la posizione della donna nella società italiana e in Europa è ricchissima, per citare soltanto (Duby, Perrot, 1995; Zancan, 1998; Sberlati, 2007; Hufton, 1995).

⁵ Dati approssimativi in base al catalogo OPAC SBN.

1999: 145-150). A questo punto possiamo farci anche la domanda in che misura i due romanzi siano entrati nel circuito internazionale, diventando – almeno per qualche anno – parte del “canone” europeo. *Storia di una capinera* ebbe non solo un grande successo in Italia, ma fu tradotto anche in Europa: in Inghilterra nel 1888, in Francia 1891, in Ungheria in 1891 e in Austria nel 1900. In questo contesto si deve tuttavia dare il primato alla traduzione polacca apparsa nel 1886 a puntate sulla rivista letteraria «Romans i Powieść» che usciva come appendice al settimanale socio-culturale «Świat» (1881-1898) e che accoglieva scritti di importanti autori polacchi dell’epoca. Purtroppo non abbiamo notizie riguardanti le circostanze della stesura della traduzione. Il suo autore o autrice rimane anonimo; il testo è inoltre privo di qualsiasi commento storico o critico. *La capinera* non ebbe in seguito nessuna pubblicazione in volume e il nome di Verga come autore “canonico” del verismo italiano – tradotto fino agli anni ’50 del XX secolo – entrò nella coscienza polacca grazie ad altre sue opere: *I Malavoglia*, *Mastro Don Gesualdo* e alcune novelle (Miszalska, et al. 2011: 332-335).

Una storia un po’ analoga, ma in parte diversa è quella del *Suor Giovanna della Croce*. Pubblicata in Italia in volume nel 1901 presso il Treves, non conquistò una fama internazionale pari a quella della *Capinera*. Fu tradotta in Francia nel 1901 e in

Spagna nel 1920 (Storini, 2015: XXIII). Ebbe il suo esordio polacco già nel 1902, stampata a puntate nel quotidiano di Cracovia «Czas». L'immediatezza con cui il romanzo fu tradotto in Polonia induce a certi sospetti. Infatti il testo polacco presenta tratti affini alla traduzione francese e differisce dalla versione del Treves. In Italia, prima della pubblicazione in volume, il romanzo è stato sottoposto a revisioni rispetto alle versioni stampate sui periodici. Sarebbe quindi da controllare su quale versione si sia basato il traduttore francese, Georges Hérelle. Comunque è assai probabile che la traduzione polacca avesse come fonte non l'originale italiano del 1899/1900, ma la traduzione francese apparsa nel 1901 su «La Revue des Deux Mondes», rivista nota e letta a Cracovia. La traduzione apparsa su «Czas», anonima, sembra fedele e puntuale, al contrario della seconda versione polacca pubblicata nel 1924 in volume in una serie dedicata alle donne e ripubblicata un anno dopo. La traduttrice della seconda versione, una non identificata Maria Segena, che si servì della versione revisionata dell'originale, eliminò i frammenti di colorito naturalistico e di polemica sociale, puntando piuttosto su aspetti meramente "melodrammatici".

È interessante come la Serao avesse conquistato immediatamente il mercato polacco. A partire dal 1884 vedono

la luce una decina di romanzi, tra lunghi e brevi, di cui solo una metà pubblicati in volume, gli altri stampati a puntate in diversi periodici, alcuni – come *Suor Giovanna* – con più versioni. Tuttavia la fortuna polacca della scrittrice napoletana non oltrepassa gli anni venti del XX secolo (Miszalska, et al. 2011: 314-317). Dove si dovrebbero cercare i motivi di questo calo d’interesse? Forse sarebbero da ritrovare nei condizionamenti sociali definiti da André Lefevere con il termine di “patronato”? (Lefevere 1992: 11-25) Forse per una aprioristica classifica che fa sì che l’autore-donna venga pubblicato per lo più in riviste femminili e dalle case editrici rivolte soprattutto alla produzione popolare? Forse per il mancato prestigio dei traduttori: molti anonimi, prevalentemente donne, di cui solo alcune legate ad ambienti letterari polacchi.

Il fatto è che il non canonico, e perciò suscitante interesse e curiosità, personaggio di suor Giovanna non ha contribuito, né in Italia né in Europa, a far diventare la Serao un autore del canone letterario, ma soltanto una scrittrice importante, tra altre scrittrici.

Riferimenti bibliografici

Caracciolo, Enrichetta (1864). *Misteri del chiostro napoletano*, Firenze: G. Barbera.

- Duby, Georges; Perrot, Michelle (1995). *Storia delle donne. Dal Rinascimento all'età moderna*. Roma-Bari: Laterza.
- Hufton, Olwen, (1995). *The Prospect before Her. A History of Women in Western Europe, volume one 1500-1800*, London: HarperCollins Publishers.
- Jauss, Hans Robert (1999). *Historia literatury jako prowokacja* (trad. polacca), Warszawa: Wyd. IBL PAN (ed. princeps, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, 1970).
- Lefevere, André (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London - New York: Routledge.
- Miszalska, Jadwiga, Gurgul, Monika, Surma-Gawłowska, Monika, Woźniak, Monika (2011). *Od Boccaccia do Eco. Włoska proza narracyjna w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Kraków: Collegium Columbinum.
- Sberlati, Francesco (2007). *Castissima donzella. Figure di donna tra letteratura e norma sociale (secoli XV-XVII)*, Bern: Peter Lang.
- Serao, Matilde (2015). *L'anima semplice. Suor Giovanna della croce*, Roma: Ed. Libreria Croce (ed. princeps 1901).
- Serao, Matilde (1902). Siostra Joanna od Krzyża, *Czas*, nn. 188-211.

- Serao, Matilde (1924). *Siostra Joanna od Krzyża*, trad. Maria Segena, Warszawa, Wyd. Bluszcz.
- Spera, Lucinda (2007). Tra romanzo di formazione, d'appendice e di denuncia sociale: «Storia di una capinera» di Verga. In Maria Carla Papini, Daniele Fioretti, Teresa Spignoli (Eds.) *Il romanzo di formazione nell'ottocento e nel Novecento*, Pisa: ETS, 167-176.
- Storini Maria Cristina (2015). Introduzione. Le anime semplici di Matilde Serao. In Matilde Serao, *L'anima semplice. Suor Giovanna della croce*, Roma: Ed. Libreria Croce, V-XXVII.
- Tarabotti, Arcangela (2007). *La semplicità ingannata*, Padova: Il Poligrafo (ed. princeps 1654).
- Verga, Giovanni (1886). Historia ptaka w klatce, *Romans i powieść*, nn. 309-313.
- Verga, Giovanni (1998). *Storia di una capinera*, Milano: La Spiga (ed. princeps 1870).
- Zancan, Marina, (1998). *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino: Einaudi.

El anti-canon dentro del canon: los personajes femeninos tondellianos

Eva Muñoz Raya

Universidad de Granada

Resumen

El objetivo es centrarnos en el tratamiento de los personajes femeninos tondellianos desde el prisma del llamado posmodernismo italiano. Un “discurso generazionale” que hace referencia a “un’orizzonte di comportamenti tipici di alcuni settori de la cultura giovanile italiana o europea...” (Panzeri y Picone, 1994).

Las figuras femeninas desempeñan una función basilar en el corpus narrativo tondelliano, el sentimiento unificador, pero además constituyen el vehículo para la mezcla y la contaminación de géneros, de códigos y de lenguajes.

Si los personajes masculinos tondellianos se caracterizan, en su mayoría, por la expresión de sus sentimientos, por la extroversión de los propios afectos, los femeninos, que constituyen la clave para diversas manifestaciones, encarnan las pasiones de Tondelli y con él las de toda una generación (Lattanza, 2008).

Palabras clave: Tondelli, personajes femeninos, canon/anti-canon, discurso generacional

Abstract

The aim of this paper is to focus on the treatment of Tondellian female characters from the point of view of so-called Italian Postmodernism. A “discurso generazionale” that makes reference to “un’orizzonte di comportamenti tipici di alcuni settori de la cultura giovanile italiana o europea...” (Panzeri y Picone, 1994).

Female figures have a fundamental function in the Tondellian narrative corpus. They not only constitute the unifying sentiment, but also the means to mix and contaminate genders, codes and languages.

While male Tondellian characters are distinguished in most cases by the expression of their feelings, by the exposure of their own affections, female characters, who are key to various manifestations, exemplify Tondelli’s passions and through him the desires of a whole generation (Lattanza, 2008).

Keywords: Tondelli, female characters, canon/anti-canon, generational discourse

1. Introduzione

El testimonio del escritor emiliano Pier Vittorio Tondelli aparece del prisma del llamado posmodernismo italiano, movimiento que el propio escritor iniciaría. ‘Posmodernidad’ que se despliega entre la voluntad del control absoluto y el narcisismo que propicia que el cuerpo se considere como un *alter ego*. El propio Tondelli definía el concepto de ‘posmoderno’ como: “Una corrente che si potrebbe definire anche estetica, che ha fatto della citazione e della riproposizione degli stili del passato la sua forza. Ma è già tutto citato, e se manca l’ironico viene a perdersi la sua prerogativa. Sarebbe grottesco prendere il postmoderno con un atteggiamento di estrema serietà” (Panzeri y Picone, 1994: 60).

Para el escritor quizá solo se pueda hablar de un “discurso generazionale” que hace referencia a “un’orizzote di comportamenti tipici di alcuni settori de la cultura giovanile italiana o europea [...] e i miei temi erano la droga, la libertà sessuale, l’emarginazione omosessuale, l’utopia...” (Panzeri y

Picone, 1994: 50). El comportamiento anticonvencional de los personajes tondellianos, tanto masculinos como femeninos, el anti-canon, emana de la experiencia del ‘77 bolognese’. El abandono progresivo de las grandes ideologías se siente como algo positivo que lleva a una época de superficialidad y provisionalidad ante la cual los personajes responden con confusión existencial que se despliega desde la euforia hasta el mayor de los dramatismos. Tondelli retrata con maestría esa sociedad posindustrial en *Altri libertini*, *Pao, Pao*, o *Camere separate* hasta el punto de colocarla como protagonista colectivo como en *Un weekend posmoderno*, pero sobre todo en *Rimini*, obra que constituye el reflejo de una masa conformista (como ya predijo, en cierta forma, Pasolini). A Tondelli no le interesa la literatura académica, prefiere contar las cosas tal y como las ve, a pesar de que ello signifique escandalizar o saltarse el canon literario. Por otro lado, no olvidemos que en la obra de Tondelli se da una identificación entre sus personajes y los lugares geográficos por los que se mueven: “il disagio interiore si esteriorizza, associando il disgusto per la propria condizione esistenziale a quello per un contesto geografico claustrofobico, al quale i libertini oppongono un’idealizzazione dell’intera provincia Emiliana e addirittura europea” (Baracchetti, 2010:

49). Es decir, asistimos a una decostrucción del espacio urbano y su apropiación personal; el cronotopo literario como respuesta ante la fragmentación interior que sienten sus personajes.

Tondelli siempre se mostró reacio a reconocer la presencia de una temática de crítica social en sus obras (Panzeri y Picone, 1994: 52), pero lo cierto es que hay una correlación de esta con el universo psicológico y privado de los personajes, y más concretamente esas figuras femeninas que llegan a acomodarse como altavoces disimulados de la diégesis de la historia.

2. El anti-canon dentro del canon tondelliano

En los últimos años han aparecido algunos trabajos centrados en el análisis y tipología de los personajes, en concreto los femeninos (Lattanzi, 2008). Las figuras femeninas desempeñan una función basilar en el corpus narrativo tondelliano, un sentimiento unificador pero además constituyen el vehículo para la mezcla y la contaminación de géneros, de códigos y de lenguajes, configurando el legado de Tondelli y del posmodernismo para desmontar cuidadosamente los códigos y las normas de la literatura anterior (Lattanzi, 2008: 4).

En el análisis de los personajes femeninos hay que destacar su corporeidad/incorporeidad, perspectiva desde la cual se visualiza, se describe o se materializa el anti-canon femenino. En general podemos observar que el cuerpo posee un marcado componente sexual en la obra tondelliana, su rechazo o su exaltación avivan el discurso amoroso: “La poetica tondelliana dell’emotività, oltre a permettere una perenne oscillazione tra degrado e esaltazione, investe il corpo di una dirompente carica sensuale, questa ben lontana dall’essere vissuta in maniera tiepida e discreta, dilaga con esuberanza e vivacità, [...]. Il rifiuto e la lode della corporeità finiscono per esacerbarsi nella complicità del discorso amoroso” (Buia, 1999: 21).

Una sexualidad que se desencadena en medio de una sociedad consumista y narcisista y que contribuye a que se establezcan a través del cuerpo: “rapporti di superiorità e di inferiorità: l’influenza dell’aspetto esteriore sulla realtà è così profonda che l’essere belli fisicamente può portare al successo e quindi all’acquisizione del potere; l’essere brutti all’insuccesso. Da qui il culto per la bellezza e per l’eterna giovinezza” (Gola, 2006: 220).

Es importante abordar el tratamiento narrativo de la presencia/ausencia de la corporeidad de la mujer en Tondelli.

Esta es una marca distintiva del canon tondelliano y a su vez una nueva marca del anti-canon dentro de la literatura de la segunda mitad del siglo XX. A pesar de la multiplicidad de personajes femeninos que salpican las páginas de la narrativa tondelliana, el autor no se recrea en los atributos del cuerpo femenino, en su fisonomía, solo en contadas ocasiones incorpora a la narración una breve reseña de las cualidades físicas femeninas, representaciones, a veces, inconfesablemente deseadas. Todo lo contrario ocurre con el cuerpo masculino.

La escasa presencia del cuerpo femenino en obras como *Altri libertini*, *Pao, pao*, *Rimini* o *Camere separate* se dedica, a veces, para presentar prototipos sociales, cuerpos que muestran la maternidad, el frenesí sexual pero también el viaje vital, el deseo de volver a las raíces, el rechazo al rol impuesto, el amor e incluso la propia muerte. En este sentido, ya podemos anticipar que esa limitada presencia no le resta importancia.

Los personajes tondellianos se dibujan, en su mayoría, por la expresión de sus sentimientos, por la extroversión de los propios afectos y por hacer alarde público de ello. Por su parte los femeninos, según Lattanza, encarnan las pasiones de Tondelli y con él las de toda una generación (2008: 2). Y ello en una sociedad que dicta algunos cánones para escapar al paso del

tiempo, que obliga a las mujeres a ocultarse detrás de maquillajes ridículos y vestimentas que aniquilan su dignidad, mientras que los personajes masculinos exhiben símbolos de poder frente a la juventud perdida. El escritor emiliano nos anuncia en *Rimini* que la mujer en su obra tiene un triple papel: “moglie o fidanzatina, amante o mamma” (Tondelli, 1997d: 33), si bien a veces solo se advierte su presencia por una “voce sensuale e calda” (Tondelli, 1997d: 25). Los personajes femeninos serán los que más crezcan en la narrativa tondelliana y, en particular, los que marquen de forma decisiva la propia obra, permaneciendo atados indisolublemente a los protagonistas masculinos sobre todo en *Camere separate*.

La dialéctica clásica entre cuerpo vestido/cuerpo desnudo impera también en el escritor emiliano, no obstante sea de forma dispar. No podemos afirmar rotundamente que el desnudo sea una constante estilística en la obra de Tondelli, como sí ocurre en otros autores del *Novecento*, pero sí verificamos la existencia de un desequilibrio de género: el desnudo masculino tiene un lugar muy visible mientras que no ocurre así con el femenino.

Para desentrañar los secretos que el cuerpo nos esconde vamos a seguir dos planos transversales: uno cronológico que se

extiende en el eje temporal en el que vieron la luz sus obras y otro temático que viaja por la narrativa tondelliana.

La cronología nos ofrece el primer testimonio en *Altri libertini* (1980), un contexto juvenil en el que sobresale la pérdida de legitimidad de los grandes sistemas ideológicos, sustituidos por nuevos códigos de comportamiento en clave anticonvencional. En el origen de esos comportamientos reside en la experiencia juvenil del '77 bolognese', según Barachetti, “di cui i libertini sembrano incarnare la frangia più creativa e meno impegnata, innalzandosi ad emblemi di una transizione socioculturale che porta da una stagione di appartenenze politiche dichiarate e militante ad identità e stili di vita fluidi” (2010: 46).

Se proyecta una realidad sofocante que ahoga a esos jóvenes personajes –héroes o antihéroes– que deambulan por las ciudades de la llanura padana. Asistimos a una identificación entre los personajes y sus vidas y los lugares que frecuentan (Barachetti, 2010: 47), una relación entre la propia existencia y un contexto geográfico asfixiante del que se pretende huir. Como se dice en el relato *Mimi e istrioni*: “in questo merdaio che è Rèz, cioè Reggio Emilia, puttanaio in cui per malasorte noi si abita e che si vorrebbe veder distrutto e incendiato”

(Tondelli, 1997a: 35). No olvidemos que la búsqueda de una vida auténtica y plena la buscan constantemente en otras realidades, otras ciudades. De igual modo estas nuevas realidades no responden a las expectativas de felicidad, lanzando a los *libertini* a nuevas frustraciones hasta que no aprendan a buscar la paz en su interior (Barachetti, 2010: 46). El escritor se vale de ciertos mecanismos para poder ensanchar esa realidad opresora; uno de ellos ya está explícito en la propia alteridad patente en el título de la obra, así como en la imagen de la ciudad tranquila y un tanto desdibujada contemplada bajo el efecto de las drogas (Giancotti, 2008: 12).

El caleidoscopio de la tipología femenina en las seis partes que conforman esta novela va desde la mujer destruida del *Postoristoro* a las ardientes protagonistas de *Mimi e istrioni*, de las casi-madres de *Viaggio* a las provincianas de *Altri libertini* o a las lolitas-arpías de *Autobahn*. Pero todas ellas, desde las que sobreviven a la historia como las almas fugaces, tienen en común un papel dinamizador para el relato y decisivo para que la madurez de los personajes masculinos (Latanzzi, 2008: 2).

En *Postoristoro* la droga deforma la perspectiva del escuálido escenario de una estación. Decorado en el que se nos presentan a drogadictas que venden su cuerpo unas veces por

necesidad y otras simplemente por placer. Giusy es una de esas mujeres destruidas. Pocos rasgos tenemos de ella: “arriva ogni giorno, puntuale come una maledizione saltellando sui tacchi e spidocchianosi la lunga coda di capelli che alle volte nasconde nel cuffietto peruviano” (1997a: 10). Otros retratos son casi esperpénticos como en el caso de Molly y Vanina: la primera tiene sesenta años y lleva todo su guardarropa encima, una camiseta sobre otra, y cuando está sentada parece “una botola di lardo ingolfiata nel pastrano di raso nero e nel fazzoletto sbiadito che le copre la fronte” –y añade– “non ha denti, solamente un mozzicone allungato che le sbuca dalle labbra piegate, anche a bocca stretta, e sembra stia sempre fumando una cicca. [...] il mento è appoggiato al seno, quasi russa. Ogni tanto si smuove, fa per grattarsi i baffi” (1997a: 13); en el caso de Vanina, la icástica descripción es la siguiente: “una ragazzona di vent’anni, ma gliene daresti cinquanta forse più, la faresti lí lí per la sepoltura. È gonfia e grassa e ha la pelle brufolosa e tanti puntineri che la sfigurano e altre eruzioni rosse su tutto il viso e il collo piegato da una feroce scottatura d’olio bollente” (1997a: 21) y con “le tette che aveva già grandi e grosse” (1997a: 23). Mujeres marginales, destruidas por las drogas, pero auténticas supervivientes que reaccionan con coraje

ante cualquier imprevisto. Así se comporta Giusy ante la crisis que le provoca el síndrome de abstinencia de Rino.

De las seis historias cinco tienen protagonistas masculinos y en todas podríamos explorar detalles autobiográficos (la homosexualidad, la droga, la infelicidad interior, etc.). En cambio en *Mimi e istriani*, Tondelli escoge a una protagonista femenina, Pia, una individualidad narrante de la historia y una de las componentes del cuarteto de las Splash, “le assatanate” como se autodenominan. Un personaje con ‘máscara’ que le permite al escritor italiano realizar una incursión hacia el moralismo más provinciano y beato. Pia se describe diciendo: “ho su dei blue-jeans stinti stinti con le bretellone pal-color e una camicetta aperta sul davanti che mi fa le tette penzoloni” (Tondelli, 1997a: 49). Con respecto a las demás miembros del cuarteto, Benny “è uno schianto” cuando embellece su cuerpo: “s’è depilata e rasata e fatta la mascherina e profumata e truccata e ci ha un vestito lungo alla gaucho che finisce in due stivaletti appena un po’ sopra alla caviglia e questa gonna pantalone è di raso fluttuante e lucido che quando cammina controluce gli si vedono le gambe e le cosce che ce le ha veramente belle, sul serio [...] coi suoi capelli cortissimi” (Tondelli, 1997a: 49). Sylvia es “invece tutta freak o meglio, dà anche un po’ sil folk

perché tiene gli zoccolacci che così si capisce che non è venuta per ballare” (Tondelli, 1997a: 49-50). Y por último Nanni “la più ganza, è uno splendore che luccica tutto il Marabù” (Tondelli, 1997a: 50). Tanto en Pia como en Benny está presente el deseo de redescubrir o ampliar su sexualidad, la necesidad de escapar incluso de los cánones establecidos como apunta la propia Pia: “deve riscoprire la propria eterosessualità, che anzi qualsiasi definizione del comportamento gli sta stretta e che per quanto lo riguarda farebbe a meno degli omo e degli etero, perchè esiste soltanto una sessualità contigua e polimorfa e allora bisogna iniziare a superare questi settarismi di merda e liberarci finalmente dai condizionamenti, come sto facendo io con lei” (Tondelli, 1997a: 63-64).

Existen otros personajes que hemos denominado fugaces de los que no se proporcionan rasgos físicos como Mme Lévy-Glady, Christine y Nicole, la Tony, Anna (la compañera sentimental de Gigi y por quien dejará las drogas temporalmente) o Rosanna de *Viaggio*. Pero a pesar de esa transitoriedad con la que aparecen, son determinantes en su relación con los personajes masculinos, constituyen su refugio e incluso su salvación. Un caso especial es Karla con “la sua voce scricchiolante, [...] con il suo corpo un giorno grasso, uno

secco, i capelli ora lunghi, ora corti” (Tondelli, 1997a: 127); el protagonista destaca de ella su “voglia di vivere”, su “risveglio” y añade que ha despertado su “voglia di andare con una donna e di starci a far l’amore e di viverci insieme. Io non so bene ma con Karla è sempre un interrotto comunicare e anche i silenzi fra noi sono belli perché non pesano, insomma è un’empatia molto forte e dura il tempo che dura” (Tondelli, 1997a: 127-128).

En el relato *Altri libertini* el cuerpo es el envoltorio de la propia individualidad y como tal tiene la necesidad de expandirse hacia el otro, “L’uso e il consumo del proprio corpo è una forma di conoscenza: una risposta ai canoni della reclusa identità provinciale; si realizza spesso nel dolore, nella «disperazione inspiegabile » o attraverso una ribelle «umiliazione del corpo»”. En este sentido la ingestión masiva de alcohol o la práctica sexual son actos violentos contra el cuerpo, “in definitiva nei confronti di un io che di per sé, nella limitatezza dei propri confini fisici, non basta alla vita. Così è del sesso, la cui spinta primaria è positiva, ma la cui pratica compulsiva è a tratti tanto un desiderio di annientamento che un manifesto di disprezzo per il proprio corpo” (Giancotti, 2008: 15).

Entre los personajes habituales del bar Emily Sporting Club se encuentran Ileana Bertelli (Ela), Annacarla Pellacani “con la sua voce nasale”, “coi capelli sciolti e le spalle nude” (Tondelli, 1997a: 153), “che però si dice Granfiga e i maschi li usa per sbattere e morta li” (Tondelli, 1997a: 155”); y Raffaella Martellini (Raffy): “cicciona e sta sempre a mangiarsi cioccolata ed è un poco spaccaballe perché fuma a scrocco e mangia di continuo e ci ha dei capelli lunghissimi a riccioloni che noi diciamo si fa i bigodini con le cicche delle multifilter” (Tondelli, 1997a: 147). Además contamos con la categoría de las lolitas, Laura, Chiara y Maria Giulia de *Autobahn* de las que –paradójicamente– el autor no menciona ningún atributo físico.

Como se ha comprobado uno de los atributos más recurrentes es la voz que singulariza al personaje, que lo ‘corporaliza’ sin estar presente en la escena. Pero posiblemente el atributo más destacado del cuerpo femenino sea el cabello, tratado desde una perspectiva sociológica o antropológica del mundo juvenil en la década de los ochenta. El cabello es una señal que delimita el territorio, reafirma la propia identidad, la pertenencia a un grupo u otro y el atributo más cambiante. En los personajes masculinos predomina el pelo corto como negación “le teste rasate mi colpivano particolarmente” decía

Tondelli. Y al igual que veíamos con el cuerpo, la dialéctica cabello corto/cabello largo se presenta para reflejar la alternancia entre esconder o mostrar la verdad. Quizá por ese motivo los personajes femeninos son descritos mayoritariamente con el cabello largo.

Por otro lado la dialéctica entre el *io* y el mundo, plasmada también en el plano físico, nos puede parecer contradictoria, un tanto rara: “Il tentativo di con-fusione in altri corpi, in entità duali o corali, per sfuggire all’umiliante individuazione, è narrato in *Senso contrario*” (Giancotti, 2008: 16).

La segunda novela *Pao, pao* (1982) es, según el propio Tondelli, “un libro pagano, sensuale, immerso in una luce romana in cui tutto può succedere” (Panzeri y Picone, 1994: 68). Una novela en la que se cuenta “come si muoveva e quali erano le dinamiche di un gruppo di ragazzi a Roma, in termini più scanzonati e sentimentali, certamente meno crudi, feroci o atroci di come avveniva in *Altri libertini*” (Panzeri y Picone, 1994: 48). El escritor italiano confiesa al final de esta obra “Poichè le occasioni della vita son infinite e le loro armonie si schiudono ogni tanto a dar sollievo a questo nostro pauroso vagare per sentieri che non conosciamo” (Tondelli, 1997b: 185). Una idea

que esboza cierta esperanza y ensancha –de nuevo– la realidad circundante de ese grupo de jóvenes en la ciudad eterna.

Se trata de un escenario castrense en el que, al igual que ocurría con la primera novela, se prioriza a los personajes masculinos, quizá sea la obra en la que la ausencia de la figura femenina sea más notoria; las mujeres no poseen corporeidad, se trata de categorías humanas y laborales, a menudo sin nombre: “atte a ricoprire un mero ruolo sociale, a rimanere un’idea impalpabile, a fornire una scusante ai personaggi maschili” (Lattanzi, 2008: 9). Por lo tanto su tratamiento es singular y positivo, se identifican por la profesión que desempeñan: enfermeras, secretarias, dependientas, periodistas, bailarinas o cocineras: “Ragazze artiste molto gradevoli e sbarazzine e non già strafatte e sciamannate e trascurate come quelle della mia adolescenza; no queste sono graziose, intelligenti, docili, sottomesse e non alzano la cresta, davvero brave” (Tondelli, 1997b: 105). Es cierto que atendemos a una evolución degradante, no solo se desvanecen en el seno de categorías sociales arquetípicas, sino que además se presentan como “docili, sottomesse [que] non alzano la cresta”.

La utilización narrativa de los personajes femeninos va en aumento y se convierten en exponentes indefinidos del género

humano, en personajes, en cierto modo, deformes bajo un velo de sarcasmo e ironía, inanimados, cosificados, transformados en instrumentos de crítica social (Lattanzi, 2008: 9). Es así como diambulan fantoches, muñecos huecos que representan las propias categorías arquetípicas a las que pertenecen (es el caso de las monjas o de la modista del militar). En otros casos, más que verdaderos personajes, aparecen como la personificación de una idea o un mensaje: “drogate”, “un collegio di suore deflorato”, “femministe”; como crítica social o definición de un tabú sexual o cultural: “fighe ardenti”, “educande sverginate”, “lesbicone” o “vecchie mondane e vecchie chire”.

También hallamos mujeres con nombre propio, como habíamos visto en *Altri libertini*, Tondelli solo incluye a dos: Betty y Bloue, personajes sin aristas, planos si se comparan con otros presentes en otras obras. Además no presentan corporeidad alguna, en el primer caso solo aparece su nombre, en el segundo apenas dos rasgos: “ragazza perfetta, alta e slanciata e scattante” o “bellissima Bloue dal fisico alto e slanciato e questa parlata spiritosissima sempre ghignante e un sound che era tutta musichetta, romano proprio per niente” (Tondelli, 1997b: 111).

En medio de una historia de amor homosexual, las figuras femeninas poseen una menor presencia, son un complemento

para la historia (Lattanzi, 2008: 9), figuras subordinadas a las figuras masculinas que satisfacen todos los deseos: “le donzelle tutte belle tre sorelle cretinelle offrono anche sándwich e sigarette” (Tondelli, 1997b: 40), pero sobre todo para complacer los apetitos sexuales insaciables: “Sempre lì a chiavare e scoppare come conigli con la sarta e la badessa” (Tondelli, 1997b: 36).

Rimini (1985), una de las novelas más representativas de Tondelli, nos ofrece un escenario privilegiado, forjado sobre los cimientos que proporcionan binomios del tipo: realidad/ficción, verdadero/falso, interioridad/exterioridad, esencia/apariencia (Gola, 2006: 219) o como el propio escritor dice: “quella stessa scia di piacere segnava il confine fra la vita e il sogno di essa, la frontera tra l’illusione luccicante del divertimento e il peso opaco della realtà” (Tondelli, 1997d: 43). La fascinación que provoca este escenario está sujeta a la posibilidad de trasgredir e invertir las normas sociales compartidas habitualmente. Los personajes “sotto l’occhio dei riflettori” (Tondelli, 1997d: 52) se mueven como marionetas y muestran su interioridad solo a través de lo superficialidad que aflora en ellos: “In questo paese delle meraviglie dove tutto è costruito all’insegna del divertimento, della ricerca del piacere e del sogno ad occhi

aperti, l'esteriorità diviene specchio dell'anima" (Gola, 2006: 220).

Rimini, junto con *Camere separate*, constituye un salto cualitativo y cuantitativo con respecto a la riqueza de personajes femeninos, si bien ese cambio no es proporcional a una presencia más prolija de los rasgos físicos. Para empezar Tondelli nos proporciona un retrato social de la población femenina de Riccione:

Ragazze seminude che sembravano uscite da *Cleopatra* o *La Regina delle Amazzoni*. Altre invece addobbate secondo un look savanico e selvaggio: treccine fra i capelli lunghi e vaporosi, collanine su tutto il corpo, fusciasche stampate a pelle di leopardo o tigre o zebra messi lì per scoprire apposta un seno o una coscia. Vecchie signore ingioiellate che slumavano avido dai tavolini tutto quel panorama di baldanza e prestanza fisica e mostravano con orgoglio le rughe sul volto e la pelle frinzosa sulle braccia, simboli di tante altre e be migliori stagioni, simboli del trionfo del navigato e del vissuto sull'inesperto e sull'ingenuo. Lesbiche longilinee che passeggiavano altere con le mani ficcate nelle tasche della giacca Giorgio Armani e non degnavano alcunché di sguardi o gesti, immerse com'erano nella loro vita parallela e diferente (Tondelli, 1997d: 40).

Personajes desinhibidos, extravagantes sin una profusa descripción física sobre todo en el caso del cuerpo femenino. Sí se detiene en describir con cierto preciosismo el físico de los personajes masculinos como es el caso de Romolo Zanetti: "I suoi modi erano vagamente untuosi, la voce, al contrario, simpatica. Portava un paio di occhiali con lenti a mezza luna che

si toglieva e metteva in continuazione. Aveva i capelli brizzolati, corti e curati in modo maniacale nel taglio sopra le orecchie e sulla nuca. Non c'era un pelo di troppo. Era grasso e la sua pancia generosa esplodeva dalle fettucce delle bretelle tirate” (Tondelli, 1997d: 25).

Las descripciones se se complican y se completan en la última de sus novelas, *Camere separate*. Uno de sus protagonistas, Thomas, personificación del amor, es descrito así:

Amore è ora un corpo longilineo e asciutto, dalle membra ancora adolescente, morbide, sinuose e nobili. È un viso allungato dalle forti mascelle squadrate. È una copia di occhi intensi e neri su cui, ogni tanto, ricade un ciuffo di capelli color del miele scuro. È un particolare modo di muovere le mani o di lasciarle penzolanti, parallele alle gambe. È finalmente una voce, l'intonazione di un bacio soffocato, l'emozione di una risata aperta e squillante. È la sobrietà dei modi, l'essenzialità, la grazia di una entità che nel presente stato di questo sogno corrisponde al nome di Thomas, suona con le sue mani, bacia con le sue labbra color porpora, ama con i suoi lombi tesi (Tondelli, 1997c: 30-31).

Como ya se ha adelantado, en *Rimini* estamos ante un ejemplo clave de la cultura narcisista de los años ochenta, una sociedad que no es capaz de ver al otro, embelesada en si misma, en satisfacer sus propias necesidades, donde se prioriza la imagen exterior y por tanto el cuerpo adquiere el mayor protagonismo, es una obsesión, etc.

Es en la descripción de los lugares, de las calles de la ciudad de Rimini, donde Tondelli airea la presencia de cuerpos humanos como material basto para sus propietarios. El cuerpo se encuentra atosigado por la imagen que transmite, es decir, termina por identificarse con la imagen que ha costruido de él y en un ambiente como el que reina en la ciudad.

El cuerpo se transforma para atender cualquier demanda, todo gira en torno a él como es usual en una cultura narcisista. Los juegos de poder, la inferioridad y la superioridad se establecen siguiendo el dogma del físico: “Si costituisce addirittura un rapporto illusorio di causa ed effetto in cui il corpo perfetto viene identificato con la fonte del successo, il che si riversa in un’ulteriore corsa al perfezionamento della forma física” (Krizova, 2000: 62). Por ejemplo en el caso de Adele, se dice: “Era sempre vestita molto bene e aveva dei bei capelli biondi e il suo culetto era davvero una mela, come diceva lei” (Tondelli, 1997d: 118). Pero también se detallan los aspectos más deformes y negativos; en el caso de Irene, la *capocuoca*, se dice: “Era un donnone di più di cinquant’anni, con un grosso paio di occhiali e grosse braccia bollite e un collo che sembrava quello de certe negre che hanno su tutti quei cerchi di ferro, ma l’Irene li aveva poi di carne” (Tondelli, 1997d: 118).

Los personajes femeninos más destacados de esta novela son: Milvia, una joven madre de familia que se encuentra de vacaciones en Rimini, “tutta la dolcezza recettiva e femminea di questo mondo” (1997d: 163). Se trata de una mujer no muy bella, poco aparente, que siempre va despeinada, todo lo opuesto al arquetipo de *femme fatale*. De la criada, Hanna, (una auténtica arpía que se convierte en toda una madrastra para Claudia) se dice que era una “*donna grassa, vecchia, [...] con i denti gialli, enormi, che le sbucavano dalle labbra tirate, i piccoli occhi grigi ancora più piccoli e feroci, le braccia grosse, dalla pelle vizza alzate sulla sua testa*” (Tondelli, 1997d: 59).

La belleza femenina es admirada y entre los atributos más destacados nos encontramos con el pelo, los ojos, la boca y los labios, incluso en aquellos personajes con un menor peso como por ejemplo la secretaria de redacción del diario: “con il suo bell’accento di milanese ricca e colta e squisitamente invecchiata, i grandi occhiali rossi, la bocca sottile e affilata serrata fra un paio di labbra appena strusciate da una passata di rossetto opaco e discreto” (Tondelli, 1997d: 10).

Rimini es el lugar por excelencia de la seducción: Milvia seduce a Alberto en medio de una historia que se apoya en la oposición luz/sombra; con Mario y Beatrix el proceso de

seducción se basa en la búsqueda de la propia identidad y del amor; la seducción recíproca de Bruno May e Aelred; o bien la historia del narcisista y hábil seductor Bauer que terminará siendo seducido por Susy, un personaje que evolucionará y pasará de ser una aparente mujer seducida a una infalible seductora. Con Bauer y Susana Borgosanti, Tondelli construye dos personajes muy parecidos y a la vez distintos: Bauer se presenta como un tipo presuntuoso, frío y distante, sobre todo con las mujeres, incapaz de comprender a las personas y un observador empedernido del aspecto exterior de los personajes (del vestido y el cabello); Susy por su parte es una mujer elegante, seductora, arribista, segura de sí misma y capaz de conocer la personalidad del otro y actuar en consecuencia. Este personaje femenino está rodeado por un halo de misterio. El hecho de aparecer de forma inesperada –anunciándose solo con su cálida y persuasiva voz– es una particularidad que la hace aún más seductora y misteriosa. Bauer la presenta describiendo su aspecto físico y su vestimenta: “Era la principessa e che razza di principessa. Aveva capelli neri, occhi neri, pelle abbronzata, un paio di gambe affusolate inguantate in calze trasparenti, [...]. E una camicetta senza maniche di seta bianca che lasciava

indovinare un paio di tette da schianto, ritte e dai grandi capezzoli scuri” (Tondelli, 1997d: 27).

Susy es un personaje que se encuentra en una continua metamorfosis que la hace representativa de la sociedad que la circunda, la misma que exige a sus miembros la capacidad de adaptarse con independencia de su propia moral. Sin duda se trata del arquetipo femenino de ángel seductor que es capaz de acomodarse a los modelos de comportamiento de la sociedad posmoderna. La ceremonia de seducción por parte de Susy – según Bauer una auténtica hechicera, una devoradora– se recrea en la descripción física y en el comportamiento de su órgano sexual que llega, incluso, a compararse con una planta carnívora: “Il suo sesso era duro e ispido come una corazza. Chiuso e protetto da quei riccioli sottili che si univano al centro in un ciuffo spesso. Bastava che la baciassi, che [...] le sue cosce si aprivano e i suoi riccioli si separavano allo stesso modo in cui i tentacoli fluidi e vischiosi di certe bellissime piante carnivore si aprono e fioriscono quando avvertono le vibrazioni di una preda in arrivo” (Tondelli, 1997d: 247).

El escritor emiliano se entretiene también en la descripción de Beatrix, “allegoria dell’ansia di scoperta e viaggio” que más que un personaje femenino es el *alter ego* de

Tondelli pero con otra identidad de género (Lattanzi, 2008: 10-11). Un personaje con matices, que será fundamental en la novela: “Era una donna né bella né brutta, alta, dai lunghi capelli neri e lisci che lasciava cadere sulle spalle strette e ossute. Aveva grandi occhi azzurri, labbra appena pronunciate e grandi denti che rendevano il suo sorriso simpatico, infantile, confidenziale” (Tondelli, 1997d: 48). Y Claudia “una ragazzina bionda, esile, dal viso arrossato dal sole, mi venne incontro e chiese un passaggio parlando un italiano stravolto” (Tondelli, 1997d: 37).

La mujer también representa el deseo, un anhelo, un ideal de perfección que aflora en el centro del escenario amoroso homosexual. Mientras que Bruno hace el amor con Aelred y siente su éxtasis, dice: “Ma, una volta raggiunta la perfezione del rapporto, perché restava ancora «qualcosa»? E cos’era? Un rito di passaggio verso la vita adulta o una cerimonia di preparazione all’incontro con l’altro, la donna?” (Tondelli, 1997d: 200), un amor absoluto pero a la vez incompleto como el propio autor menciona. Para terminar deseando la sublime idea de la feminidad: “O quando, delicatamente, lo penetrava reggendogli in alto le gambe e in quei momenti, allora, «qualcosa» veniva a turbarlo, come una immagine cacciata

lontano che prepotentemente tornava a farsi viva ai suoi occhi. Ed era sempre l'immagine di una donna, il sospiro di una donna, la voce strozzata dell'orgasmo di una donna. Non di una particolare donna, ma dell'essenza stessa della femminilità" (Tondelli, 1997d: 201).

Sin olvidar que también se puede convertir en casi un diablo. Ello se observa claramente en la amiga de Aelred, con la que mantiene relaciones, introducida con "una voce sconosciuta" que está descrita como "alta, magrissima e con una grande cresta di capelli rossi" y de la que Bruno habla con temor: «era la voce di una donna, il suo respiro, la sua lussuria" (Tondelli, 1997d: 205). En definitiva una mujer que puede convertir la convivencia de la pareja en un auténtico infierno.

En este escenario, los personajes femeninos y ya lo hemos comprobado en otras novelas como *Rimini*, se mueven entre distintos polos opuestos: el prototipo de la *femme fatale*, las heroínas valientes que se buscan a sí mismas o las madres que dotan a toda la novela de sentimientos, es decir, figuras polifónicas y heterogéneas (por ejemplo el prototipo de mujer fatal personificado en Susy y la incomprendida Katy, o las dos hermanas Beatrix y Claudia que se reencuentran a si mismas, etc.).

Pero si la mujer tiene un rol central en la obra tondelliana ese es el relacionado con la maternidad, con la seguridad, con la protección/destrucción, pero no solo en un sentido fisiológico sino espiritual; lo comprobamos en *Rimini*, en la relación de Beatrix y la errante Claudia, dos hermanas entre las que existe una relación materno-filial: “Una vita senza uomini, senza emozioni: una calda placenta femminile che poteva sì difendere dall’ansia della vita, ma non preservarne gli effetti distruttivi” (Tondelli, 1997d: 58). La mujer-madre copará prácticamente de forma absoluta su última novela.

Son muchas las figuras femeninas que pueblan esta novela, sin embargo los rasgos físicos –como ya nos tiene acostumbrados Tondelli– son pocos; por ejemplo: la sirvienta “grassa, exuberante, dai capelli rossi”, la propietaria de un locale “una donna orientale alta e secca” u otras mujeres de la familia de las que se omite cualquier característica física. Pero de entre las figuras femeninas sobresale –como veremos– la de la “donna-madre”, que es capaz de encarnar las claves del binomio vida-muerte.

En esta novela en tres movimientos, el propio Leo–Tondelli se convierte en mujer, y será precisamente en el encuentro con los personajes femeninos del presente y del

pasado (la profesora de catecismo; la maestra de primaria que le transmitía ternura y lo transportaba a su infancia al recordar “il profumo del rossetto”; la madre, etc.) cuando se le permitirá comprender su posición en el mundo, concediéndole la posibilidad de una paternidad-maternidad en primera persona: la de la escritura (Lattanzi, 2008: 18).

En *Camere separate* los personajes femeninos juegan un papel primario en la vida mental, social y espiritual del protagonista: “Ha come la prova che la forza della gente della sua terra non è quella dei maschi, ma quella delle donne” (Tondelli, 1997c: 111), y en la relación entre este y el autor, si bien en la primera parte de la novela el propio protagonista se mantiene alejado física y mentalmente de los personajes femeninos: “Pensò a sua madre e pianse. Pensó alla madre di sua mare, e alla madre della madre di sua madre. E si sentí abbandonato. Pianse di nuovo. Si vedeva come un feto abortito sballottato da un utero all’altro attraverso milioni di anni” (Tondelli, 1997c: 49), sumido en el abandono no solo físico sino sobre todo emocional. Sin duda la figura principal es la madre y metonímicamente todas las madres del mundo capaces de restañar cualquier herida del alma (Tondelli, 1997c: 100).

Tondelli se encuentra a sí mismo gracias a las mujeres de su familia –la cual se configura como un ‘lugar’ literario y humano–, a su tierra, a su madre. Y sólo volviendo al origen de todo –al momento en el que aprendió sus primeras palabras– conseguirá aceptar su presente, la muerte de Thomas. La Madre lo salvará de la muerte y de la locura. De los atributos físicos, volvemos a encontrarnos con la voz: “Voce acuta, di giovane contadina, che ha mantenuto intatta attraverso i decenni” (Tondelli, 1997c: 109), “Perché, nonostante gli anni, lui vede ancora sua madre come una giovane e esuberante contadina [...] Quando la immagina, lontano migliaia e migliaia di chilometri, cercando di attingerne l’idea lui la descrive a se stesso, per ricordarla, sempre con queste parole: «come una eterna, povera, e bellissima ebrea»” (Tondelli, 1997c: 111-112). En definitiva una figura convertida en el motor universal de toda la novela.

3. Reflexiones finales

Para finalizar, no podemos más que constatar que los personajes femeninos son fundamentales en la obra tondelliana. A pesar de ello la presencia de la mujer es a menudo subliminal o aparece enmascarada. Con respecto a la corporeidad, ha

quedado más que comprobado que en el corpus narrativo tondelliano se observa un desequilibrio de género, es decir, la presencia de los personajes masculinos, así como su cuerpo es mucho mayor cualitativa y cuantitativamente. En cuanto al cuerpo femenino, la técnica más utilizada por Tondelli es la anticipación de su presencia mediante distintos estilemas que se repiten como, la voz, el olor o incluso los pensamientos. Una vez que la presencia física aparece en la diégesis narrativa, el escritor emiliano recurre a atributos-símbolo como el cabello – en estructura antitética de corto/largo–, los labios, etc.

En general podemos aseverar que el cuerpo posee un marcado componente sexual, su rechazo o su exaltación avivan el discurso amoroso, las relaciones entre los personajes. Por tanto sorprende aun más que, teniendo esa gran carga de sexualidad, la obra tondelliana refleje solo en raras ocasiones los órganos sexuales y en particular el femenino, y cuando lo hace aparece con connotaciones un tanto negativas (por ejemplo cuando se le compara con una planta carnívora preparada para devorar a su presa). Queda patente que esa sexualidad que se desencadena en medio de una sociedad consumista y narcisista contribuye a que se establezcan, a través del cuerpo, relaciones

de superioridad o inferioridad y a que el aspecto exterior –el físico– influya sobre la realidad de modo determinante.

Referencias bibliográficas

Barachetti, Beatrice (2010). L'utopia dell'altrove in Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli, *La Libellula*, 2 (2), 46-56.

Recuperado de <http://www.lalibellulaitalianistica.it/blog/wpcontent/uploads/2010/12/6.Barachetti.pdf>. Consultado: 22-9-2017.

Buia, Elena (1999). Verso casa: viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli. Ravenna: Fernandel. Recuperado de

http://www.liberliber.it/mediateca/libri/b/buia/verso_casa_viaggio_nella_narrativa_etc/pdf/verso_p.pdf.

Consultado: 14-8-2017.

Giancotti, Matteo (2008). Il rombo dall' «Emilia Paranoica». Altri libertini di Tondelli, *Cahiers d'études italiennes*, 7, 11-22.

Gola, Sabina (2006). La seduzione postmoderna in Rimini di Pier Vittorio Tondelli, *Cahiers d'études italiennes*, 5, 218-230.

- Krizova, Karolina (2000). Rimini: personalità e cultura narcisistica, *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, 21, 55-69.
- Lattanzi, Antonella (2008). Le figure femminili nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli. Pier Vittorio Tondelli, la lettura, la scrittura. Recuperado de: [http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/f40b05b404349f0ec1257899002ddc7f/\\$FILE/Antonella%20Lattanzi.pdf](http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/f40b05b404349f0ec1257899002ddc7f/$FILE/Antonella%20Lattanzi.pdf). Consultado: 14-8-2017.
- Panzeri, Fulvio y Picone, Generoso (1994). *Tondelli. Il mestiere di scrittore*. Ancona: Transeuropa.
- Tondelli, Pier Vittorio (1997a). *Gli altri libertini*. Milán: Feltrinelli.
- Tondelli, Pier Vittorio (1997b). *Pao, pao*. Milán: Feltrinelli.
- Tondelli, Pier Vittorio (1997c). *Camere separte*. Milán: Bompiani.
- Tondelli, Pier Vittorio (1997d). *Rimini*. Milán: Bompiani.

La visione del *femenino* in José Ortega y Gasset e la sua relazione con due donne: Victoria Ocampo e Helene Weyl

Rosalina Nigro

Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”

Riassunto

In questo lavoro esamino alcuni aspetti della tematica del femminile nel pensiero di José Ortega y Gasset attraverso l’analisi dell’*Epilogo* di Ortega al libro *De Francesca a Beatrice* di Victoria Ocampo. Analizzo la *Correspondencia* tra il filosofo e Helene Weyl per evidenziare la figura di una donna capace di affermarsi sulla scena culturale tedesca dei primi decenni del Novecento. Considero, inoltre, alcune riflessioni di María Zambrano riguardanti la donna che si inseriscono nel dibattito sul ruolo della donna nella società durante l’epoca in cui operano i suddetti intellettuali.

Parole chiave: *femenino*, José Ortega y Gasset, Victoria Ocampo, Helene Weyl, María Zambrano

Abstract

In this paper, I examine some aspects of the feminine theme in the thought of José Ortega y Gasset through the analysis of Ortega’s *Epilogo* to the book *De Francesca a Beatrice* by Victoria Ocampo. In addition, I analyze the *Correspondencia* between the philosopher and Helene Weyl to highlight the figure of a woman able to affirm herself in the German culture of the early decades of the twentieth century. Furthermore, I consider some María Zambrano’s articles about women taking part to the debate on the role of women in society during the era in which these intellectuals worked.

Keywords: *femenino*, José Ortega y Gasset, Victoria Ocampo, Helene Weyl, María Zambrano

Alcuni aspetti della tematica del femminile riscontrabili nel pensiero di José Ortega y Gasset possono essere analizzati a

partire dalla sua relazione con due donne: Victoria Ocampo, con la quale Ortega iniziò un rapporto di amicizia in Argentina nel 1916, ed Helene Weyl, traduttrice tedesca del filosofo. Attraverso l'analisi dell'*Epílogo* di Ortega al libro *De Francesca a Beatrice* di Ocampo e della *Correspondencia* tra lo spagnolo e Weyl, vengono fuori due profili di donna: l'uno trova posto in un'analisi filosofica che si situa al di là della visione comune della donna in quell'epoca e l'altro si manifesta attraverso il genere epistolare.

Entrambe le donne intrapresero un fitto rapporto epistolare col filosofo ma la Ocampo “tuvo una amistad con Ortega joven [...] mucho mayor de la que tuvo Weyl [pero] la correspondencia entre Ortega y Weyl [...] es más docta que lo que conocemos de la Ocampo” (de Salas, 2008: 8).

L'*Epílogo* di Ortega y Gasset a *De Francesca a Beatrice* di Ocampo fu occasionato dalla pubblicazione del libro dell'argentina nel 1924, libro stampato per la seconda volta nel 1928 dalla «Revista de Occidente». Il principio dell'*Epílogo* sembra essere un appassionato elogio della figura femminile personificata, in questo caso, dalla scrittrice argentina, come si può leggere nelle seguenti parole: “es usted, señora, un ejemplar aparición de feminidad. Convergen en torno a su persona con gracia irradiante las perfecciones más insólitas” (Ortega y

Gasset, 2005: 726). Sembra quasi una *captatio benevolentiae* nei confronti della Ocampo per addolcire i dissapori che si crearono fra i due a partire dal primo viaggio di Ortega a Buenos Aires. Qui lo spagnolo iniziò a frequentare i circoli degli intellettuali dell'alta società argentina cui appartenevano donne quali Elena Sansinena, Julia del Carril e la stessa Victoria Ocampo. Pare che l'incontro in casa di Sansinena “propicia el rendido flechazo intelectual de Victoria Ocampo con Ortega y el inequívoco flechazo sentimental de Ortega por Victoria” (Gracia, 2014: 244). Da quel momento i due iniziarono a frequentarsi ma quando Ortega ritornò in Spagna, nel 1917, la Ocampo proclamò un lungo silenzio nei confronti dello spagnolo: “una niñería [de Victoria que supo que] Ortega había tenido el poco tacto de desdeñar [a su amante], por escrito y verbalmente” (Gracia, 2014: 253-254). Neanche dopo la pubblicazione dell'*Epilogo* i contrasti fra i due si placarono poiché la Ocampo sosteneva idee sulla donna ben diverse da quelle espresse dal filosofo. Nonostante ciò, ci furono altri incontri fra i due: Ortega si recò per la seconda volta in Argentina per alcuni mesi fra il 1928 e il 1929 e nello stesso anno, ma questa volta in Francia, la Ocampo organizzò per il filosofo diversi incontri con la società letteraria francese “siempre remisa o muy reticente a Ortega” (Gracia: 2014: 435). Dopo pochi anni dalla fondazione della rivista

«Sur», nel 1931, alla quale Ortega collaborò per vari anni, la Ocampo non nascose il suo risentimento nei confronti delle idee espresse dal filosofo sulla tematica del femminile e lo fece, addirittura, a Madrid nella Residencia de Señoritas. Ortega percepì tutto ciò come una forma di ostilità da parte della Ocampo nei suoi confronti, cosa che però non gli impedì, due anni dopo, di chiederle denaro dal Belgio, in cui si trovava in condizioni molto precarie, sostenendo che fosse lei l'unica donna a cui ricorreva quando ne aveva davvero bisogno (Cfr. Gracia: 2014: 519). Subito dopo i rapporti si inasprirono ancora di più, e questa volta non solo con la Ocampo ma anche con la Weyl. Era il 1937 e Ortega stava valutando la proposta di continuare il suo esilio negli Stati Uniti ma l'opinione degli accademici nordamericani differiva notevolmente dalla sua in merito alla questione della Repubblica. Il quotidiano «La Libertad» aveva già tacciato di traditori i fondatori della Agrupación al Servicio de la República quando Ortega chiese alla Ocampo di ritirare il suo nome dalla rivista «Sur». Cosicché il rapporto fra i due si incrinò totalmente quando Ortega ritornò per la terza volta a Buenos Aires nel 1939. Con la Weyl le cose non procedevano in modo migliore dal momento che Ortega “se permite señalar, precisamente a una exiliada de los nazis como Weyl, que en abril de 1937 ‘la tendencia que se marca es la de

una marca en descenso’. Ha detectado cambios que ‘lo irán haciendo menos insoportable, el nazismo’, y sobre el fascismo ‘puede decirse que ha dejado de ser el problema en el mundo’” (Gracia, 2014: 528).

Per quanto riguarda l’*Epílogo* al libro della Ocampo, Ortega inizia con una sorta di *excursus* della figura femminile attraverso la storia: ai tempi dell’*Iliade*, la donna rappresentava un vero e proprio premio per il vincitore dei giochi o delle guerre – “al más diestro, al más bravo la más bella” (Ortega y Gasset, 2005: 732) – e durante l’alto medioevo, la donna veniva considerata una preda da cacciare – “la mujer fue primero para el hombre una presa – un cuerpo que se puede arrebatarse” (Ortega y Gasset, 2005: 727) –. In seguito, quando i grandi poeti come Dante furono in grado di esprimere, attraverso la scrittura, la “cortesía” come caratteristica propria della donna, quest’ultima iniziò ad essere presa in considerazione al di là della sua funzione di madre e dal suo essere semplicemente sposa, figlia e sorella. Allora Ortega si chiede chi è la donna quando non è una di queste, ossia qual è la sua caratteristica sostanziale al di là della sua funzione socio-biologica: “es forzoso decir que con ellas [la esposa, la madre, la hermana y la hija] no están completas las categorías de la feminidad y que ellas son inferiores y secundarias si se emparejan con lo que es

la mujer cuando es mujer y nada más” (Ortega y Gasset, 2005: 729). A partire da questa constatazione, si presenta al filosofo l’occasione per criticare l’idealismo che prescindeva, a causa della concezione astratta degli ideali, dall’aspetto biologico degli stessi che, invece, sono proprio “cuanto atrae y excita nuestra vitalidad espiritual, son resortes biológicos, fulminantes para la explosión de energía. Sin ellos la vida no funciona” (Ortega y Gasset, 2005: 731) poiché il corpo non è altro che “la realidad del espíritu” (Ortega y Gasset, 2005: 740). Da qui “el oficio de la mujer, cuando no es sino mujer, es ser el concreto ideal («incanto», «ilusión») del varón [...]. De suerte que la mujer es mujer en la medida en que es incanto o ideal” (Ortega y Gasset, 2005: 731). La donna, dunque, viene analizzata dalla prospettiva filosofica nella sua essenza, nel suo essere, così come all’uomo ci si riferisce in relazione alla sua capacità di fare, di agire nel mondo, di esprimere la sua natura attraverso il progresso che “consiste principalmente en fabricar cosas cada vez mejores – ciencias, artes, leyes, técnicas –” (Ortega y Gasset, 2005: 735).

Ricordiamo che, in quegli anni, si rifletteva sull’idea dell’inferiorità intellettuale della donna dovuta alla sua organicità. Pensiamo, per esempio, al Congresso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano del 1892 durante il quale donne

come Emilia Pardo Bazán e Concepción Arenal intervennero nella sessione dedicata al tema dell'educazione della donna per sottolineare come la presunta inferiorità di quest'ultima fosse dovuta non a cause naturali, e quindi innate, ma a cause ambientali, come la scarsa partecipazione alle istituzioni educative e alla vita professionale (Cfr. E. Bosch Fiol; V. A. Ferrer Pérez; M. Gili Planas, 1999: 57). A tal proposito ci chiediamo come le stesse donne avrebbero reagito, più di trenta anni dopo, a queste parole del filosofo: “Es increíble que hayas mentes lo bastante ciegas para admitir que pueda la mujer influir en la historia mediante el voto electoral y el grado de doctor universitario tanto como influye por esta su mágica potencia de ilusión” (Ortega y Gasset, 2005: 732). Non ci è dato saperlo ma proviamo a comprenderle dal momento in cui Ortega ci riporta, dopo i comparativi “tanto como”, alla sua analisi, che è filosofica più che storica, anzi “el argumento de Ortega tiene fondo antropológico, casi biológico” poiché alla donna è data la capacità di incidere non solo nella storia ma addirittura nel perfezionamento della specie. Ci troviamo di fronte al “nuevo ideólogo de la feminidad” ma, allo stesso tempo, a un pensiero molto diverso da quello espresso dal filosofo in un testo letto, fra il 1909 e il 1910, nella Escuela Superior de Magisterio in cui “había sido enérgico y efusivo, incluso vibrante, contra la

infantilización de la mujer en su tiempo [y en que] ofrecía un contra-programa para educar a la mujer en forma equiparable a la de los hombres, como ha visto en Alemania” (Gracia, 2014: 258).

Una breve digressione sembra opportuna per capire quanto fosse però storicamente importante la riflessione sul ruolo della donna nella società contemporanea al filosofo. Negli stessi anni, infatti, la tematica del femminile veniva delineata anche da María Zambrano in una serie di articoli pubblicati su «El Liberal» nel 1928. “Le protagoniste femminili amate da Zambrano [...] sono figure autenticamente sapienziali quali testimoni di un *diverso* sapere – l’autentico ‘sapere dell’anima’ – che trova il proprio fondamento nel *sentire* [...]. La donna è totalmente anima e non quell’incrocio di spirito e istinto che fanno l’identità dell’uomo” (Zucal, 2006: 7, 11): un pensiero, dunque, quello della giovane filosofa, che sembra seguire la traiettoria del suo maestro laddove lo stesso sostiene che “si, entre los adultos, comparamos a la mujer con el hombre, fácil es convencerse de que en aquélla predomina el alma [...] pero muy raramente interviene el espíritu” (Ortega y Gasset, 2004: 586). Negli articoli pubblicati nella sezione «Aire Libre» del giornale, Zambrano evidenzia certi aspetti della vita che interessano la donna quale essere in grado di agire non più solo concretamente

nella propria realtà domestica ma anche intellettivamente nella sfera del sapere collettivo e del pensiero intimo. E se Ortega evidenziava l'importanza di un'élite culturale che guidasse verso il necessario cambiamento della società spagnola, così la sua allieva vedeva nelle donne e nei giovani “due forze che devono mettere a disposizione le loro energie per favorire il cambiamento politico e sociale” (Ribaga, 2006: 20). In questi articoli, María Zambrano passa in rassegna diversi temi relazionandoli alla donna. Temi legati sia a problematiche poste in essere dalla sua contemporaneità (come quella del lavoro, dell'indipendenza economica e della partecipazione alla vita culturale e politica) che a problemi esistenziali riguardanti la sfera più intima della donna, la sua essenza, la sua missione, il suo ruolo non solo nell'ambiente domestico ma anche, e soprattutto, nella società. Di chiaro stampo orteghiano sono le riflessioni intorno al tema della vita intesa come gioco e come sport – “ci addentriamo nella vita [...] con una spensierata volontà di esercizio, di sport, ed è questo slancio disciplinato del gioco che oggi vogliamo portare in ogni cosa, anche nelle più serie e gravi” (Zambrano, 2006: 29) -. Di influenza novantottista, invece, le suggestive descrizioni liriche della Spagna contadina i cui campi castigliani vengono lavorati incessantemente da uomini e donne “senza bellezza, quasi senza

femminilità” (Zambrano, 2006: 60). Non mancano riflessioni su certe femministe, come Emmeline Pankhurst e Josephine Butler, che contribuirono all’affermazione di alcuni diritti acquisiti dalla donna, e considerazioni su lavoratrici e universitarie che riuscirono a raggiungere l’indipendenza economica in un’epoca in cui il lavoro e la cultura sembravano prerogativa esclusiva dell’uomo. In tal modo, la filosofa raccoglie sufficienti considerazioni per esprimere il proprio pensiero intorno a tematiche legate alla nuova generazione, alla coscienza collettiva, all’educazione universitaria, alla lotta delle classi operaie, al lavoro femminile e all’organizzazione di una nuova società che potesse mantenersi sul lavoro tanto maschile quanto femminile. La scrittura della Zambrano assume, così, carattere estremamente contemporaneo e invita a riflettere su alcuni aspetti quanto mai attuali se consideriamo che “la donna avanza nella sua evoluzione, acquisisce una sua personalità giorno dopo giorno [...]. Di fronte a questo cambiamento femminile, l’uomo si impaurisce ed avverte una nostalgia malinconica per quei tempi in cui le donne non avevano altra occupazione che quella di soddisfare le sue esigenze erotiche e domestiche [...]. E questo spiega alcuni dei delitti chiamati passionali, ma non l’amore” (Zambrano, 2006: 73).

A questo punto, sembra opportuno ricordare anche che, fra il 1911 e il 1929, Ortega dedicò una serie di saggi e articoli a tematiche che facevano riferimento, in maniera diretta o indiretta, alla problematica femminile poiché la donna occupa nel suo pensiero “un posto eccezionalmente incisivo” (Parente, 2006:14)¹ e trova spazio nella sua filosofia della vita poiché la figura che interessa a Ortega è quella di una donna “nel suo percorso di identità personale, circostanziale e storica in un precario equilibrio tra parola e silenzio” (Parente, 2006: 13), di una donna immersa nella sua vita personale e intima e nella sua relata storico-sociale allo stesso tempo. Nella sua intimità, la donna viene esaminata come portatrice di quella cultura dell’anima e dello spirito la cui diffusione il filosofo auspica per il rinnovamento della sua epoca. Ma siccome in Ortega la vita dell’anima non può essere scissa da quella del corpo – come

¹ In questo libro Parente approfondisce, attraverso l’analisi e la traduzione di cinque saggi e tre articoli monografici, il pensiero di Ortega sulla tematica del femminile. Si tratta di scritti apparsi fra il 1911 e il 1929, periodo storico molto problematico per la Spagna a cui il filosofo cercò di dare una risposta attraverso il richiamo alla cultura tramite la diffusione delle idee filosofiche europee. La Parente esamina non solo le riflessioni orteghiane sul tema della donna ma anche le idee di altri filosofi che influirono sul pensiero dello spagnolo ricordando, in particolare, la relazione fra Georg Simmel e Ortega che “cura nel 1923 l’edizione spagnola di *Filosofia della moda e Filosofia della civetteria* del filosofo tedesco, ma egli non riesce forse ad approfondire con la stessa incisività teoretica di Simmel il problema della possibilità di una cultura femminile e di una politica al femminile di una cultura” (Parente, 2006: 15).

ricorda anche nell'*Epílogo*: “yo creo que esta integración del sentimiento, este ensayo de fundir al alma con la carne, es la misión de nuestra edad” (Ortega y Gasset, 2005: 740) – poiché la sua concezione è “chiaramente opposta alla visione dell’anima platonica alla quale si attribuisce sostanza autonoma e indipendente dal corpo” (Parente, 2006: 54), ecco che la natura più autentica della donna può manifestarsi attraverso quell’energia vitale che costituisce la spinta motrice dell’azione umana e della costruzione del proprio destino. L’essenza della donna può palesarsi, dunque, nelle azioni quotidiane poiché, a differenza dell’uomo, “toda la vida psíquica de la mujer está más fundida con su cuerpo que en el hombre [...]. En la mujer el cuerpo influye en la normalidad de la vida más que en el hombre” (Ortega y Gasset, 2006: 220). Per quanto riguarda, invece, il problema dell’espressione della propria intimità – che, tra l’altro, ci riporta anche alla questione della validità dell’affermazione dell’esistenza di differenza fra una scrittura tipicamente femminile e una tipicamente maschile –, Ortega sembra essere molto chiaro nel sostenere che tale capacità sia specifica dell’uomo più che della donna. Quando scrive intorno alla poesia di Anna de Noailles, che pur reputa “espléndida”, Ortega si chiede “¿Hasta qué punto puede alojarse en la mujer la genialidad lírica? [...] El lirismo es la cosa más delicada del

mundo. Supone una innata capacidad de lanzar al universo lo íntimo de nuestra persona [...]. Ahora bien: estas condiciones sólo se dan en el varón. Sólo en el hombre es normal y espontáneo ese afán de dar al público lo más personal de su persona [...]. La mujer, por el contrario, es nativamente ocultadora” (Ortega y Gasset, 2005: 152-153). Ma se ritorniamo alla considerazione orteghiana che poc’anzi abbiamo analizzato, cioè che la donna è capace di armonizzare anima, spirito e corpo, allora potrebbe dirsi che il lirismo femmimile si esprime come capacità di intervenire nella storia, capacità che però non consiste “en actuaciones, en faenas, sino en la inmóvil, serena presencia de su personalidad” poiché “la exelencia varonil radica [...] en un *hacer*; la de la mujer en un *ser* y en un *estar*; o con otras palabras: el hombre vale por lo que *hace*; la mujer, por lo que *es*” (Ortega y Gasset, 2005: 734). Attraverso il suo essere, la donna è altresì capace di una forma di conoscenza empatica poiché “è in grado di conservare quella straordinaria prospettiva emotiva che le consente di penetrare il mondo anche al di fuori delle categorie abituali” (Parente, 2006: 58).

Esaminando ora la corrispondenza fra Ortega e Weyl, possiamo affermare che è molto particolare poiché non solo fornisce utili indicazioni rispetto all’introduzione, alla ricezione e all’andamento editoriale dell’opera orteghiana in Germania ma

è anche rappresentativa di un pensiero femminile che, assumendo quasi una forma sistematica, trova riscontro in molti punti dell'analisi del filosofo madrileno sul tema del femminile. Le lettere mettono in luce anche la relazione personale che si consolidò fra lo scrittore e la sua traduttrice nel corso degli anni (i due si scrissero dal 1927 al 1941), relazione che evidenzia soprattutto i diversi punti di vista, quello maschile e quello femminile. Le lettere che la Weyl inviò a Ortega sono numericamente superiori a quelle che quest'ultimo inviò alla tedesca e si distinguono per la particolarità di scrittura che, a tratti, raggiunge un lirismo che va ben oltre il genere epistolare e che svela il profilo di una donna molto interessante dal punto di vista non solo culturale ma anche emozionale. La scrittura di Ortega pur avendo, in questo caso, un fine utilitaristico, per cui è costituita da precise indicazioni riguardo a questioni editoriali e di traduzione, “es lo suficientemente expresiv[a] como para contener buenos retratos de la vida cotidiana del filósofo en Madrid, París y Buenos Aires” (De Salas, 2008: 16). Cosicché queste lettere rappresentano un utile strumento per conoscere alcuni aneddoti della vita del filosofo ridotti, altrove, molto spesso a semplici notizie biografiche. Inoltre, da esse viene fuori la figura di una donna emancipata e ben inserita nell'ambiente culturale tedesco della prima metà del Novecento. Helene Wyle,

matematica e filosofa, presenta un'immagine di se stessa come quella di una donna poco convenzionale per quell'epoca in quanto non evita di esternare i suoi sentimenti che, di pari passo con le sue mansioni professionali, diventano quasi pretesto per esprimere il proprio appassionato interesse nei confronti di un Ortega non solo scrittore e filosofo, ma anche uomo stimato e affezionato corrispondente. E così la Wyle mette al corrente il filosofo, e ora anche il lettore, della sua vita, del suo lavoro e dei suoi spostamenti quando accompagnava il marito, affermato matematico e professore universitario, in giro per l'Europa e per gli Stati Uniti dove poi si stabilì, a Princeton, a partire dal 1933 a causa dell'esilio dalla Germania. La questione dell'esilio, e quella politica in generale, è tema di continui scambi di opinione fra i due e nelle lettere della Weyl si ravvisa una sempre crescente preoccupazione per l'attività politica di Ortega che, durante i primi anni della Seconda Repubblica, sembrava sottrargli le forze e il tempo necessari per dedicarsi alla meditazione filosofica e alla scrittura. Non mancano, infatti, riflessioni su questioni strettamente personali, come i problemi di salute del filosofo o intime rivelazioni di stati d'animo e sensazioni legate ad avvenimenti privati. La corrispondenza, insomma, stimola la curiosità non solo dello studioso ma anche del semplice lettore laddove lo pone di fronte a questioni che

vanno oltre le tematiche di ordine filosofico, esistenziale, scientifico e socio-politico sempre dibattute dai due. Se, dunque, le lettere sono utili a fornire un quadro puntuale della diffusione dell'opera orteghiana, prima in Germania e in Europa e poi in America, ricordiamo pure che “la correspondencia [...] comenzó como alegre jugueteo entrelazado con el placer de la aventura de los protagonistas y animado por el exotismo de lo ajeno, el juego con el otro sexo y el disfrute de un mundo de pensamiento común” (Märtens, 2008: 25).

Altresì, Helene Wyle si mostra una donna indipendente dal punto di vista decisionale nell'ambiente editoriale tedesco: “no solo traduce, sino que actúa como [...] agente literaria” (Gracia, 2014: 407) di Ortega e, inoltre, “la arbitrariedad de Hella a la hora de publicar, sus decisiones, sin autorizar, de suprimir o extraer partes del texto provocaron la ira de Ortega más de una vez [...]. En un período de unos veinte años Hella había creado un Ortega alemán” (Märtens, 2008: 36). In fin dei conti, la Weyl influì molto, con le sue scelte editoriali, rispetto a cosa far conoscere in Germania dell'opera orteghiana e ciò fa riflettere, ancora una volta, su quanto incidano le scelte del traduttore riguardo a cosa tradurre e dove pubblicare. E anche il *Prólogo para alemanes*, che Ortega scrisse nel 1934 proprio per correggere la visione di alcuni punti del suo pensiero presso i

tedeschi, non ebbe sorte diversa poiché “no deja de ser sintomático, en el marco de esta historia, el que también este texto se publicara años después y en una versión recortada” (Märtens, 2008: 36).

La relazione del filosofo spagnolo con le tre donne citate si pone, allora, su tre piani diversi: quello dell'amicizia turbolenta con Victoria Ocampo, quello degli interessi reciproci con Helene Weyl e quello del rapporto maestro-allieva con María Zambrano la quale, anche quando si allontanò per questioni contingenti dal suo pensiero, gli fu, in qualche modo, intellettivamente sempre riconoscente. In tutti i casi, la traiettoria che si può tracciare è quella percorsa da tre donne che hanno saputo imporsi, ognuna secondo le proprie modalità ed esigenze esperienziali, sulla scena culturale del XX secolo come portatrici di istanze di superamento della visione imperante delle funzioni della donna nella società. Tre donne che, con il loro pensiero e il loro operare, hanno contribuito al sempre maggiore interesse per le problematiche relative al tema del femminile in tutte le sue sfaccettature, dalle urgenze di tipo socio-culturale a quelle di tipo esistenziale, per un'analisi della donna che si situa verso un'attenta considerazione del femminile come categoria costituente del genere umano. Negli ultimi anni, il dibattito sulla filosofia delle donne è diventato sempre più insistente in termini

di necessità, se si considera quello filosofico un dialogo che può sussistere dal momento in cui prende in esame diversi punti di vista. Si tratta, in realtà, di rivedere il pensiero filosofico tradizionale che può essere “arricchito e reso più interessante e significativo dalla sua commistione con prospettive femministe” (Garavaso; Vassallo, 2007: 11). Ci si interroga sulla donna in relazione ai concetti di individualità e di soggetto e oggetto conoscente in un’ottica capace di rivalutare la “dimensione collettiva, interpersonale e sociale sia per l’identità femminile, sia per la conoscenza femminile” (Garavaso; Vassallo, 2007: 11). Sembra necessaria, allora, una prospettiva per una filosofia delle donne – e per le donne – che supporti metodologie speculative in grado di affrontare problemi metafisici ed epistemologici, relativi a questioni d’identità e di conoscenza femminile, a partire dalla considerazione della donna calata in una collettività in grado di riconosce la propria dimensione. Dimensione al contempo individuale e sociale, al di là di riduzioni di natura sessista e di genere poiché “identità e conoscenze [sono anche] economiche, etiche, geografiche, religiose, sociali, storiche” (Garavaso; Vassallo, 2007: 114-115). E, allo stesso tempo, “le differenze etniche e culturali nonché le distanze geografiche” vengono annullate rispetto al problema del pregiudizio sulle donne che sembra essere “il più antico e

radicato” (Ercolani, 2016: 16) dopo secoli durante i quali il tema relativo alla natura della donna è stato affrontato da esponenti delle più diverse discipline in maniera sempre differente, ma con conclusioni quasi sempre simili. Si può pensare, per esempio, ai giudizi nati in seno alle religioni, alle scienze, alla filosofia e, ancor prima, alla mitologia per argomentare le ragioni per cui, in alcuni contesti particolari, la donna è stata asservita all’uomo non solo rispetto alla sua natura fisica e biologica ma anche a quella morale, spirituale e al suo ruolo sociale². Questo atteggiamento ha dato vita, il più delle volte, a posizioni e soluzioni esasperate che hanno favorito la radicalizzazione del pregiudizio nei confronti della donna. Forse il modo più efficace di porsi di fronte a tale preconcetto potrebbe consistere nel misurarlo secondo criteri non già di soluzione – se mai di soluzione è opportuno parlare – ma di superamento attraverso un’attenta analisi delle espressioni più genuine dell’indole

² Su tali argomenti, cfr. P. Ercolani (2016) che fa una rassegna della storia del pregiudizio sulla donna a partire dalla Bibbia e dai pensatori e storici della civiltà greca, passando per i filosofi e gli scienziati medievali e rinascimentali fino ad arrivare agli illuministi che, pur gettando le basi dei valori e degli ideali egualitari e democratici della modernità, non hanno evitato il proliferare di tale pregiudizio che ha riguardato anche il pensiero di intellettuali contemporanei. Tutto ciò viene analizzato in un’ottica di ricostruzione storica non fine a se stessa ma accompagnata dalla proposta di “una nuova teoria della soggettività umana che possa agevolare il superamento di contrapposizioni e pregiudizi sessuali con i quali era pur ora di fare i conti” (Ercolani, 2016: 22).

femminile, giammai equiparata a quella maschile ma valutata secondo principi di autenticità e individualità in relazione al sé e all'altro.

Riferimenti bibliografici

Bosch Fiol, Esperanza. Ferrer Pérez, Victoria Aurora. Gili Planas, Margarita (1999). *Historia de la misoginia*. Barcelona: Anthropos Editorial.

de Salas, Jaime (2008). Prólogo. In Gesine Märten (Ed.), *Correspondencia. José Ortega y Gasset, Helene Weyl* (13-21). Madrid, Editorial Biblioteca Nueva Fundación José Ortega y Gasset.

Ercolani, Paolo (2016). *Contro le donne*. Venezia: Marsilio.

Garavaso, Pieranna, Vassallo, Nicla (2007). *Filosofia delle donne*. Roma-Bari: Editori Laterza.

Gracia, Jordi (2014) *José Ortega y Gasset*. Madrid: Taurus.

Märten, Gesine; (2008). Introducción. In Gesine Märten (Ed.), *Correspondencia. José Ortega y Gasset, Helene Weyl* (23-38), Madrid, Editorial Biblioteca Nueva Fundación José Ortega y Gasset.

Ocampo, Victoria (1928). *De Francesca a Beatrice*. Madrid: Revista de Occidente.

- Ortega y Gasset, José; (2004). Vitalidad, alma, espíritu. In Id., *Obras Completas II* (566-592). Madrid, Taurus.
- Ortega y Gasset, José; (2005). Epílogo al libro De Francesca a Beatrice. In Id., *Obras Completas III* (725-741). Madrid, Taurus.
- Ortega y Gasset, José; (2005). La poesía de Ana de Noailles. In Id., *Obras Completas V* (pp. 149-155). Madrid, Taurus.
- Ortega y Gasset, José; (2006). La percepción del prójimo. In Id., *Obras Completas VI* (pp. 212-221). Madrid, Taurus.
- Parente, Lucia (2006). *Maschile e femminile. Lo sguardo interiore nel pensiero di Ortega*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Ribaga, Ilaria; (2006). Introduzione. In Zambrano María, *Donne* (pp. 17-25), Brescia, Editrice Morcelliana.
- Zambrano, María (2006). *Donne*. Brescia: Editrice Morcelliana.
- Zucal, Silvano; (2006). Prefazione. In Zambrano María, *Donne* (pp. 5-15), Brescia, Editrice Morcelliana.

“Né schiava, né vassalla”: il personaggio
femminile tra emarginazione e resistenza ne *Le rose*
***di Cordova* di Adriana Assini**

Irena Prosenč
Università di Lubiana

Riassunto

Una delle tematiche principali del romanzo storico *Le rose di Cordova* di Adriana Assini è la nozione dell'assenza costituita dall'emarginazione e dalla falsa rappresentazione di personaggi femminili nel discorso storico ufficiale. L'articolo analizza la narrazione dei modi in cui sono emarginate le protagoniste del romanzo, Juana I di Castiglia e la sua schiava moresca Nura, e la loro resilienza nell'affermare la loro autonomia e dignità.

Parole chiave: Adriana Assini, romanzo storico, personaggi femminili, emarginazione, resilienza

Abstract

One of the key notions in Adriana Assini's historical novel *The Roses of Cordova* is the concept of absence consisting of marginalization and misrepresentation of female figures in official historical discourse. The paper analyses the narration of the modes of marginalization of the protagonists of the novel, Joana of Castile and her Moorish slave Nura, as well as their resilience in asserting their autonomy and dignity.

Keywords: Adriana Assini, historical novel, female figures, marginalization, resistance

Il presente contributo analizza i modi in cui viene narrata l'emarginazione del personaggio femminile nel romanzo *Le rose*

di Cordova (2007) di Adriana Assini e le reazioni delle protagoniste alle situazioni di assenza che vengono loro imposte. Nei suoi testi, la scrittrice si concentra sul passato con “l’intento di trarre insegnamento da ‘ciò che è già stato’ a vantaggio del ‘qui e ora’” (Assini, 2008), per suscitare così “un rapporto più responsabile nei confronti del presente” (Rossetti, 2015: 13). Fondati su “un’osmosi equilibrata tra realtà e fantasia” (Assini, Matrone, 2008), i suoi romanzi storici appartengono al filone che “non utilizza la ricostruzione storica come un momento di evasione dalla realtà o come intrattenimento fantastico, ma come rimedio all’azione distruttiva del potere contro la memoria” (Rossetti, 2015: 12). Il metodo adottato da Assini è quello di una “rilettura critica rigorosa di taluni eventi [...] per rimettere in discussione conoscenze consolidate da secoli” (Assini, 2008). I protagonisti da lei scelti sono “figure emblematiche, controverse, che [le] danno la possibilità di indagare sulla loro storia oltre la verità ufficiale, tramandata nei secoli” (Assini, 2008). Si tratta soprattutto di personaggi femminili, accomunati dalla nozione dell’assenza che l’autrice approfondisce in alcune osservazioni, fondamentali per affrontare lo studio della sua opera:

Nella Storia – scritta dai vincitori, scritta dagli uomini – le donne sono le grandi assenti. Ancora oggi nei testi scolastici vengono ignorate

figure femminili rilevanti; di altre si dà un'immagine parziale o fuorviante. [...] Trovo, quindi, estremamente stimolante andare a indagare tra vecchie carte con occhi nuovi, percorrendo sentieri poco battuti, sulle tracce di protagoniste dimenticate che ci aiutino a ricostruire la storia dell'altra faccia del mondo, quello delle donne, che siano regine spodestate o venditrici di sapone poco importa. Ogni testimonianza – ritrovata o rivalutata – contribuirà a mettere insieme [...] almeno alcuni tasselli di un mosaico prezioso che si è voluto disperdere (Assini, 2015).

Le protagoniste di numerosi romanzi di Adriana Assini sono “donne maltrattate dagli uomini e dalla Storia” (Assini, 2012) che, in diverse epoche, “hanno dovuto misurarsi con uomini, istituzioni, pregiudizi” (Matrone, 2014: 50). Pertanto, come osserva M. M. González de Sande, la scrittrice “recupera como protagonistas a figuras femeninas olvidadas o malinterpretadas del pasado” (González de Sande, 2016: 9). Questo è vero anche de *Le rose di Cordova*, le cui protagoniste sono Giovanna I di Castiglia e la sua schiava moresca Nura, un personaggio fittizio. Una delle tematiche principali del romanzo è l'emarginazione del personaggio femminile. La figlia dei Re Cattolici vi è concepita come una figura “ancora mal conosciuta e quasi dimenticata” (Assini, Di Girolamo, 2013: 57) dal canone storiografico. L'autrice vi propone “una diversa versione dei fatti rispetto alla Storia ufficiale” (Assini, Romito, s.d.), fondata su “un'interpretazione sostanzialmente diversa della sua sbandierata follia” (Assini, 2008). Nel romanzo, la presunta

pazzia di Juana viene identificata come un pretesto per sottrarle la corona, legittimamente ereditata da sua madre Isabella la Cattolica, e renderla “vittima di un complotto da parte degli uomini della sua famiglia, in nome della ragion di stato” (Assini, Romito, s.d.). Secondo la versione esplorata dall’autrice, Juana è passata alla Storia come la Pazza perché era “uno spirito indipendente, non conforme alle regole” (Assini, 2007: 124). Questa interpretazione dei fatti viene approfondita dalla voce narrante omodiegetica di Nura:

Io rimanevo del parere che Juana non fosse affatto malata nella testa, bensì nel cuore. Ribelle fino all’osso, non c’era verso di farle capire quanto fosse pericoloso tirare troppo la corda. Tra coraggio e avventatezza, pretendeva di vivere secondo i suoi principi, sottovalutando i rischi di mettersi contro il mondo intero. Andava allo sbaraglio, pagando prezzi alti, senza venire a capo di niente, perché non era mai lei la più forte. Irragionevole, sembrava trascurare il peso enorme e mai innocente che a volte assumevano le parole: il primo a chiamarla “pazza”, sebbene ancora sottovoce, era stato proprio suo marito [...]. Eppure, nei rari momenti di tregua, dava prova di rendersi conto che le chiacchiere sulla sua follia sarebbero state un’arma micidiale per favorire gli interessi di alcuni e occultare le lacune di altri (Assini, 2007: 96).

Anche l’immagine di copertina del romanzo, tratta da un acquarello ad opera dell’autrice, è incentrata sull’idea dell’assenza, dal momento che rappresenta “una donna d’epoca, in omaggio alla protagonista femminile del romanzo, ma con il volto dimezzato, quale allusione di incompletezza, di una

mancanza, collegabile al fatto che Juana fu regina di Castiglia soltanto sulla carta, visto che le fu impedito in tutti i modi di governare” (Assini, 2013).

Legate da un rapporto ambivalente di amore e odio, Juana e la sua ancella condivisero la vita per più di mezzo secolo. Vissero nella corte spagnola e in quella fiamminga alla fine del Quattrocento e nella prima metà del Cinquecento. Erano ambienti che promuovevano un’immagine della donna “sottomessa all’uomo, priva di diritti ma carica di imposizioni e doveri” (Assini, 2013) che, qualora rivendicasse la propria indipendenza, “non poteva che essere fuori di testa” (Assini, 2013). Le due protagoniste appartengono alla categoria dei personaggi per i quali la scrittrice nutre un interesse particolare, quella delle “donne forti, disposte a pagare anche prezzi altissimi pur di non piegare la testa, donne che combattono malgrado le sconfitte” (Guarnieri, 2011: 64). Sebbene Juana e Nura fossero relegate in quelli che M. Reyes Ferrer definisce “espacios de exclusión femenina” (Reyes Ferrer, 2016: 45), cercarono di resistere alle condizioni imposte loro ognuna a suo modo, rimanendo “forti nelle loro fragilità” (Cutrì, s.d.). Entrambe furono private della loro libertà: mentre Juana fu allontanata dal potere ed esclusa dal suo *milieu* sociale, Nura assistette alla distruzione della cultura moresca alla presa di

Granada nel 1492 e, decaduta da una posizione privilegiata, venne ridotta in schiavitù.

L'emarginazione di Juana diventò estrema quando essa, accusata di essere pazza, venne rinchiusa nella fortezza isolata di Tordesillas. Prima ancora del suo imprigionamento definitivo, però, essa era stata privata della sua libertà a più riprese ed esclusa dagli ambienti nei quali sarebbe stata, invece, legittima la sua presenza. Suo marito, Philippe il Bello, l'aveva fatta isolare varie volte (Assini, 2007: 128, 137, 139), relegandola nelle "parti più nascoste dei palazzi" (Assini, 2007: 141) in condizioni prive di ogni comodità, e rendendola così una "prigioniera in casa sua" (Assini, 2007: 142). A Tordesillas Juana fu sottomessa ad un "regime carcerario" (Assini, 2007: 176) e sottoposta a violenze del suo carceriere che cercò di domarla "a forza di calci, schiaffi e spintoni. Mentre lei si dimenava come una furia, lui la batteva come una schiava e tutt'intorno la servitù rideva a crepapelle" (Assini, 2007: 179). Vittima di violenza, l'infanta venne così abbassata a livello di una schiava, non molto diversamente da quanto succedeva per Nura.

Juana stessa commentò la propria situazione annoverandosi fra le tante "[d]onne innocenti, estranee a qualsiasi delitto, ma di ostacolo agli uomini che avrebbero

dovuto difenderle” (Assini, 2007: 177). Dimostrò una comprensione lucida della propria situazione quando osservò: “Philippe mi vuole morta. A mio padre basta ch’io sia matta” (Assini, 2007: 127). Finì, infatti, relegata a Tordesillas per mano di suo padre, mentre suo figlio, Carlo V, “inasprì ulteriormente le regole della sua prigionia” (Assini, Romito, s.d.).

Le reazioni di Juana ai maltrattamenti e alle minacce subiti da parte degli uomini della sua famiglia furono irruenti: rispondeva “mandando calci a destra e a manca” (Assini, 2007: 129), “dava morsi a chiunque le si avvicinasse” (Assini, 2007: 93), andava “scarmigliata e discinta, senza scarpe e con i vestiti in brandelli” (Assini, 2007: 94), si aggirava “mezza nuda nel cortile, urlando oscenità e bestemmie” (Assini, 2007: 95), finché non “smise di protestare per chiudersi in un silenzio impenetrabile [...], rifiutava cibo e non voleva saperne di lavarsi” (Assini, 2007: 129). Nura capiva che comportandosi in questo modo, l’infanta avrebbe offerto ai suoi detrattori il pretesto di proclamare la sua demenza. Ciononostante, interpretò le sue azioni come una manifestazione della sua forza e provava l’ammirazione ogniqualvolta essa “osava ribellarsi a uomini e santi con la forza di un leone. Quando prendeva di petto la sorte andando a testa bassa contro vento, dichiarando guerra al sole e alla sua ombra [...] proprio in quelle circostanze turbolente

sentivo l'orgoglio di esserle compagna" (Assini, 2007: 144). Nonostante la situazione estremamente sfavorevole nella quale si trovava, Juana non si arrese bensì fece prova di vitalità e resistette alla propria emarginazione usando strategie che, sebbene non migliorassero la sua posizione, le servirono a ribadire la propria autonomia interiore.

A differenza di Juana, Nura fa parte dei personaggi che M. Reyes Ferrer definisce "mujeres anónimas, imaginadas pero posibles, [...] reevaluadas dentro de un contexto histórico preciso" (Reyes Ferrer, 2016: 91). Pur essendo un personaggio fittizio, Nura rappresenta un gruppo storicamente esistito, quello delle schiave moresche al seguito della sovrana, descritte dall'autrice come "portatrici di una cultura tanto diversa dalla sua" (Assini, 2013). Dalla predilezione dell'infanta per le ancelle moresche è desumibile una certa curiosità nei confronti della loro cultura. Da questo punto di vista, il rapporto fra Juana e Nura è interpretabile come uno "scambio/scontro che invita il lettore a soffermarsi sul valore di ogni identità culturale" (Assini, Di Girolamo, 2013: 57). Benché appartenessero a culture profondamente diverse, le due donne erano "entrambe giovani, colte e di nobili casati" (Assini, 2013). Pur provenienti da condizioni privilegiate, conobbero un destino infausto, come osserva la narratrice: "Nonostante fossimo nate entrambe tra

indubbi privilegi, entrambe eravamo state poi tradite da una sorte avversa ai nostri sogni” (Assini, 2007: 113).

Il romanzo si apre con una presentazione di Nura pregna di significato: “Mi chiamavano Francisca, un nome scelto a caso dal calendario cristiano, ma il mio vero nome era Nura, fiore tra i fiori” (Assini, 2007: 7). Sin dalla prima frase del romanzo, è evidente che l’ancella non accettava l’identità imposta il cui segno esteriore era il nome cristiano che, per lei, non aveva nessun significato particolare. Preferiva la sua autentica identità che essa rivendicava sulla base del suo vero nome, annullato nella sua condizione di schiava ma conservato nel suo intimo. Quando l’infanta la chiamò con il nome cristiano, l’ancella le si oppose riallacciandosi alle qualità della cultura moresca:

“Il mio nome è Nura, Maestà!” ribadì severa, tornando, per un attimo, a essere quella che ero stata. Né schiava, né vassalla. Sebbene fosse già trascorso più di mezzo secolo dai fatti di Granata, non resistetti alla voglia di rinfacciarle come scorrevano i miei giorni prima di incontrarla, quando godevo delle cose belle, tra i rossi melograni, le sete e l’oro dei soffitti. Accesa dai ricordi, mi spinsi a tessere le lodi dei miei avi, che per primi avevano costruito gli ospedali, i globi celesti e gli astrolabi (Assini, 2007: 196).

Vittima di pregiudizi, Nura veniva “dileggiata, insultata e perfino minacciata” (Assini, 2007: 40) a causa del colore della sua pelle. Non aveva il diritto di esprimere liberamente le proprie opinioni per le quali rischiava di essere punita, come

disse chiaramente all'infanta: "Adesso siete malleabile come la cera, ma in un batter d'ali potreste punirmi duramente per le mie parole. [...] Non porto le catene, però non sono libera, e qualora lo voleste potreste sempre vendermi al mercato in cambio di un rotolo di stoffa o di una libbra di acciughe!" (Assini, 2007: 17).

Sebbene Nura si rendesse conto di essere proprietà della sua padrona, difendeva tenacemente la sua libertà interiore: "Vi obbedisco in tutto e non vi rifiuto niente perché vi appartengo, come gli abiti che indossate e i libri che leggete. Ma questo non vuol dire che sono disposta a svelarvi i miei segreti: quelli non fanno parte del bottino di guerra" (Assini, 2007: 30). In un'altra occasione, ribadì: "non tutto di me le apparteneva" (Assini, 2007: 41).

In quanto schiava, Nura fu privata di qualsiasi diritto ad una vita autonoma che avrebbe potuto includere anche un rapporto di coppia: "pensai con infinito rammarico alla festa di nozze che non avrei mai avuto. Ancora una volta mi sentii tradita e derubata" (Assini, 2007: 45). Le fu negata la sua religione d'origine e le venne imposta, invece, la fede cristiana; ciononostante, essa rivendicò un'autonomia nelle sue scelte religiose e mantenne una sostanziale indifferenza verso il cristianesimo. Lontana dall'accettare il Dio cristiano, un elemento a lei estraneo, si rifugiava nella finzione:

“Pregherò il vostro Dio affinché vi salvii!” le sussurrai una sera, convinta che non mi sentisse.

Lei, però, uscita chissà come da quel torpore molto simile alla morte, aprì gli occhi e mi corresse: “Il mio Dio è anche il tuo, Francisca.”

Sussultai, paventando severe ritorzioni per essermi tradita. Stanca di opporre i miei minareti ai suoi campanili, rinunciasti alla replica e per farmi perdonare presi la Bibbia e me la strinsi al petto (Assini, 2007: 121).

Nura fingeva di pregare: “[p]er farla contenta, feci [...] finta di pregare sulla Bibbia” (Assini, 2007: 31), di farsi il segno della croce: “quando tutti si fecero il segno della croce, io ne seguii l’esempio” (Assini, 2007: 37); giurò sul rosario solo per ubbidire a Juana:

“In ogni caso, prometti che non farai mai parola con alcuno dei nostri discorsi” aggiunse porgendomi un piccolo rosario [...].

Per me, quei grani legnosi non significavano niente, eppure me li strinsi al petto e giurai, proprio come voleva lei, nell’intima speranza di veder premiato il mio zelo (Assini, 2007: 25).

Le due protagoniste rimarranno inseparabili fino alla fine. Dopo aver subito una lunga serie di disagi e miserie, verranno private di ogni possibilità di decisione autonoma perfino per quanto riguarda i riti funerari:

Juana I di Castiglia, León, Granata, Toledo, Cordova, Siviglia, delle isole Canarie, delle Indie, Arciduchessa d’Austria, Duchessa di Borgogna e del Brabante, Contessa delle Fiandre e del Tirolo, era morta senza aver regnato una sola ora.

[...] Immaginai senza sforzo la pompa e l'ipocrisia con la quale si sarebbe poi applicato il protocollo, riservandole tutti gli onori richiesti dal suo rango: funerali solenni, fumi [*sic*] di finte lacrime e, per finire, un'imponente sepoltura tra i gelidi marmi di una cattedrale. Sapevo, invece, che Juana avrebbe desiderato dormire il suo ultimo sonno in un campo di grano, con la faccia rivolta verso il mare. [...] pensai che a mia volta, morendo, avrei subito l'ennesimo torto, visto che per nessuna ragione mi avrebbero seppellita con la testa orientata verso mezzogiorno (Assini, 2007: 199-200).

Per evadere dalla realtà opprimente, Nura si lasciava “risucchiare dai ricordi, come una zattera dai mulinelli” (Assini, 2007: 23), una strategia che, abbinata ad un “salutare distacco dal mondo” (Assini, 2013), le permetteva di ritornare mentalmente ad un modo di vivere irrevocabilmente perduto. Allo stesso tempo, i ricordi di Nura servivano a conservare i “tasselli di un mosaico prezioso” (Assini, 2015), metafora menzionata sopra in rapporto alla storia delle donne che può essere applicata alla cultura dei Mori e delle “città andaluse, arricchite da otto secoli di dominazione della mezzaluna” (Assini, 2007: 8). Per Nura, si trattava di un prezioso segmento della Storia che andava custodito: “Quasi senza accorgermene, mi ritrovai a viaggiare indietro nel tempo, tornando a ciò che ero quando ancora mi chiamavo Nura, nella consapevolezza di quanta importanza avessero i ricordi, in un'ingrata lotta tra l'oblio e la memoria” (Assini, 2007: 18).

Nella fortezza di Tordesillas, senza speranze per un futuro migliore, sia l'infanta che la sua ancella si rifugiarono nei ricordi della vita precedente alla perdita della libertà, anche se “[l]’incanto e la leggerezza di quei momenti rubati all’oblio fu assai breve” (Assini, 2007: 176). È una strategia presente anche in altri personaggi creati dall’autrice, che hanno tendenza ad abbandonarsi ai ricordi per “evadirse del presente trágico en que viven, sumiéndose en recuerdos pasados que los trasladan a tiempos mejores” (González de Sande, 2014: 183).

Un'altra strategia con la quale Nura cercò di salvaguardare la sua identità genuina che doveva rimanere nascosta, era quella di narrare, mentire, inventare storie, sottraendosi in tal modo ad essere conosciuta nel suo intimo perfino dalla sua padrona: “con gli anni, ne avevo fatto un’arte delle mie menzogne e le dicevo soltanto quello che mi faceva più comodo, mischiando a mio capriccio la realtà all’invenzione, le cose mai state a quelle davvero accadute” (Assini, 2007: 17). Nonostante la sua convinzione che gli infedeli fossero “maestri di illusioni” (Assini, 2007: 22), Juana si legò alla sua ancella perché incantata dalla sua “capacità di inventare storie” (Assini, 2007: 25). Nura le rispondeva “mentendo” (Assini, 2007: 25), le dava “falsi complimenti” (Assini, 2007: 29) e, soprattutto, si sottraeva alle insistenti domande sui suoi pensieri intimi. Quando Juana le

chiedeva: “Cos’è che ti impedisce di fidarmi di che male soffri?” (Assini, 2007: 17), oppure: “Perché non mi racconti cosa ti manca di più della tua vita di un tempo?” (Assini, 2007: 29), Nura reagiva con riserbo e prudenza: “Diffidai del suo tono complice e mi guardai bene dal vuotare il sacco, temendo di cadere in qualche trappola” (Assini, 2007: 29).

Il romanzo *Le rose di Cordova* narra la condizione femminile incentrandosi sulla figura storica di Giovanna I di Castiglia. La complessità del frangente storico che fa da sfondo alla travagliata vita dell’infanta viene trasmessa da una voce narrante che appartiene ad una cultura diversa e soppressa. Pertanto, la nozione dell’emarginazione viene trattata da due punti di vista diversi: quello della “regina senza scettro” (Assini, 2013) e quello della moresca resa schiava. Entrambe sono relegate in spazi marginali e isolati nei quali vengono loro imposte diverse modalità di assenza. Mentre per Juana si tratta di un allontanamento forzato dai meccanismi di decisione politica, per Nura l’assenza riguarda gli aspetti più intimi della sua vita: la religione, la vita privata e, perfino, il diritto di portare il proprio nome. Nonostante le severe limitazioni imposte alle protagoniste, il filo rosso del romanzo è la loro resilienza che si traduce in assidui tentativi di rivendicare, ognuna a suo modo, la propria autonomia e dignità.

Riferimenti bibliografici

Assini, Adriana (2007). *Le rose di Cordova*. Napoli: Scrittura & Scritture.

Assini, Adriana (2015). Era il 2012 e le rose erano di Cordova. *I Caffè Culturali*, 9 gennaio. Recuperato da http://www.icaffeculturali.com/0%20come%20eravamo/150109_era%20il%202012%20%20e%20le%20rose%20erano%20di%20cordova/era%20il%202012%20e%20le%20rose%20erano%20di%20cordova.htm. Pagina consultata il 14-09-2017.

Assini, Adriana (2013). Lettura con l'autore – Adriana Assini. *I Caffè Culturali*, 13 marzo. Recuperato da <http://www.icaffeculturali.com/comunita/tavolino/Assini%20Adriana/Adriana%20Assini%20-%20lettura%20con%20autore.htm>. Pagina consultata il 14-09-2017.

Assini, Adriana (2008). Tavolino riservato ad Adriana Assini. *I Caffè Culturali*, 12 settembre. Recuperato da <http://www.icaffeculturali.com/0%20MONOGRAFIE/ASSINI%20ADRIANA/Adriana%20Assini.pdf>. Pagina consultata il 14-09-2017.

Assini, Adriana (2012). Tavolino riservato ad Adriana Assini. *I Caffè Culturali*, 14 dicembre. Recuperato da

- <http://www.icaffeculturali.com/comunita/tavolino/Assini%20Adriana/Adriana%20%20Assini.h> m. Pagina consultata il 14-09-2017.
- Assini, Adriana, Di Girolamo, Filippo (2013). Tornano le Rose di Cordova. *Leggere tutti*, 79 (luglio-agosto), 57.
- Assini, Adriana, Matrone, Pasquale (2008). [Intervista]. *La Nuova Tribuna Letteraria*, giugno.
- Assini, Adriana, Romito, Stefania (senza data). Intervista ad Adriana Assini. *Ophelia blog*. Recuperato da <https://stefaniaromito67.wordpress.com/intervista-ad-adriana-assini/>. Pagina consultata il 14-09-2017.
- Cutri, Ilaria (senza data). Recensione “Le rose di Cordova” di Adriana Assini. *Emozioni tra le righe*. Recuperato da <http://emozionitralerigheilblog.blogspot.si/2017/03/recensione-le-rose-di-cordova-di.html>. Pagina consultata il 14-09-2017.
- González de Sande, María Mercedes (2014). Pintura y literatura: el universo poético de Adriana Assini. *Archivum*, LXIV, 163-186.
- González de Sande, María Mercedes (2016). Prólogo. In María Reyes Ferrer, *Adriana Assini. El universo femenino entre literatura y pintura* (9-24). Roma: Aracne.

- Guarnieri, Paola (2011). Il mercante che divenne eroe. *Leggere tutti*, 59 (giugno), 64.
- Matrone, Pasquale (2014). Adriana Assini, Le rose di Cordova. *La Nuova Tribuna Letteraria*, XXIV, 114, 50.
- Reyes Ferrer, María (2016). *Adriana Assini. El universo femenino entre literatura y pintura*. Roma: Aracne.
- Rossetti, Sandra (2015). [Recensione a *La Riva Verde*]. *Leggere Donna*, 166 (gennaio-marzo), 12-13.

Lucrecia, ¿*femme fatale*?

Presencia/ausencia en *El invierno en Lisboa*

Nora Rodríguez Martínez

Universidad de Sevilla

Resumen

En *El invierno en Lisboa*, Antonio Muñoz Molina supera los límites del género policiaco dotando a sus personajes de esencia propia, haciéndolos únicos y a la vez universales. La protagonista femenina, Lucrecia, aunque encaja *a priori* en el estereotipo de *femme fatale*, resulta ser un personaje muy humano, con sus defectos y sus virtudes, deseos y temores, que desnuda su alma tanto a través de sus palabras como de sus silencios, muestra de la gran maestría del escritor, que tan solo con unas leves pinceladas ha proyectado una visión caleidoscópica del personaje que requiere de un lector activo para reconstruirlo.

Palabras clave: Muñoz Molina, Lucrecia, *femme fatale*

Abstract

In *El invierno en Lisboa*, Antonio Muñoz Molina overcomes the police genre limits endowing his characters with their own essence, making them unique and universal at the same time. The feminine protagonist, Lucrecia, despite fitting *a priori* in the *femme's fatal* stereotype, turns out to be a very human character, with her own defects and her own virtues, desires and fears, who undresses her soul through words and silences, proof of the great artistry of the writer, that only with a few touches has projected a kaleidoscopic view of the character that requires an active reader to reconstruct it.

Keywords: Muñoz Molina, Lucrecia, *femme fatale*

1. *El invierno en Lisboa* y el género policiaco

Antes de comenzar el análisis, es necesario hacer una matización con respecto al género policiaco que resulta de vital importancia. Hasta hace algo más de un par de décadas, imperaba en nuestro país la creencia impuesta por algunos críticos y estudiosos de la literatura de que cuando una obra de temática policiaca lograba una calidad literaria irrefutable, dejaba de pertenecer al género policiaco para pasar a ser simplemente novela. Sin embargo, dicha afirmación resulta absurda si tenemos en cuenta que “si la novela policial no fuera ante todo una novela, ni siquiera podría ser “policial”, más aún, ni siquiera existiría”. (Boileau y Narcejac, 1968: 15)

Este prejuicio significativo se debía en gran medida a que muchos investigadores cometían el error común de tratar de definir el género *a priori* en vez de analizar las obras concretas que a él pertenecen y sacar las conclusiones pertinentes, y así lo explica Alberto del Monte:

La mayor parte de quienes se han ocupado de él, han determinado apriorísticamente el género, han pretendido individualizar su esencia y han realizado después estudios a base de estos presupuestos arbitrarios y falaces [...] Así, ¡muchos han sentenciado que no debe contener motivos amorosos y que el autor no debe tener preocupaciones estilísticas!

En realidad, las peculiaridades del género deben ser el resultado de la investigación de su desenvolvimiento: esas peculiaridades se han ido formando históricamente y han experimentado un cambio gradual. (Del Monte, 1962: 14-15)

De esta manera, vemos cómo se establecían unos límites a los que había que adaptarse sin tener en cuenta que pueden ser superados y redefinidos en cada actualización, porque recordemos que el concepto de género, resulta ser una categoría variable, no estanca, que puede ir enriqueciéndose con aportaciones de otros géneros. En palabras de Valles Calatrava: “El género [...] es, pues, por un lado, una entidad que permite englobar y caracterizar por afinidades de diferente clase un conjunto homólogo de producciones literarias; por otro y al mismo tiempo, un código que rige ideológica y culturalmente las prácticas escriturales pero que, a la vez, se actualiza dinámica y diversamente en cada una de ellas.” (Valles Calatrava, 1991: 23)

Resulta obvio, entonces, que no debemos entender el concepto de género como un conjunto de patrones rígidos que los escritores deban seguir de forma estricta e inamovible, sino que representan unos modelos tradicionales, que pueden y deben redefinirse en cada obra: “¿Es que una novela de tema indiscutiblemente policiaco, por el mero hecho de ser una obra

de arte no puede ser considerada legalmente afecta a dicho género narrativo?” (Rodríguez Joulia, 1970: 73-74)

Por supuesto que sí, y este es el caso de *El invierno en Lisboa*, una novela de tema indiscutiblemente policiaco, es decir, con una intriga criminal que da lugar a toda la trama de la novela, pero que a su vez se ve mezclada con la historia de amor de los protagonistas, que intensifica sin duda el interés de los lectores al querer por un lado resolver el misterio del cuadro robado y al mismo tiempo averiguar el destino de unos personajes que resultan tan intrigantes como el crimen mismo.

En este sentido, son reseñables las palabras de Cawelti, para quien es posible la creación de literatura de gran valor estético a través del cumplimiento de las “fórmulas” de un género: “Una obra literaria puede utilizar incluso las convenciones más manidas de un género y dotarlas de nueva vida, siempre y cuando se tengan las habilidades para dar nueva vitalidad a los estereotipos y la capacidad de crear nuevos toques de trama o marco que estén todavía dentro de los límites formulaicos.” (Colmeiro, 1994: 47)

De este modo, con el paso del tiempo, este género, que como se ha dicho, ha contado con el favor del público desde sus comienzos, ha logrado ganarse por fin el prestigio que merece entre los estudiosos de la literatura, gracias a las

reivindicaciones de algunos investigadores que han sabido apreciar el verdadero valor de la literatura policiaca, en palabras de Antonio Sánchez Trigueros:

Considero que ningún producto literario como la novela criminal [denominación que comparte con Valles Calatrava] representa mejor lo que es la verdadera pasión propia del acto de leer: la avidez por alcanzar el final pero deteniéndose debidamente en los distintos pasos de la acción o investigación; el poderoso deseo de avanzar con rapidez hacia la solución del enigma o conflicto, frenado por la necesaria atención al capítulo, fragmento, página, párrafo o línea; la atracción hacia la relectura o vuelta atrás para verificar datos y situaciones; en fin, el gozo iluso de creer acabar participando en lo que no es sino un falso dominio de la realidad. (Sánchez Trigueros, 1990: 11)

En resumen, *El invierno en Lisboa* es una novela policiaca que va más allá de los límites tradicionales del género. Antonio Muñoz Molina ha utilizado las fórmulas o estrategias de intriga propias de lo policiaco, pero ha sabido dotarlo a su vez de recursos nuevos que enriquecen y redefinen dicho género, tal y como ya hiciera Simenon en su momento, o el propio Cervantes con la novela de caballerías. Uno de estos procedimientos que sin duda ha logrado hacer de *El invierno en Lisboa* una obra tan positivamente estimada por el público y por la crítica al mismo tiempo ha sido que el autor andaluz no se limita a presentar una serie de estereotipos característicos del género, sino que dota a sus protagonistas de rasgos propios y originales que los hacen

verdaderamente humanos y logra que sus palabras y acciones resulten totalmente verosímiles y consecuentes con sus particulares maneras de ver el mundo. Se trata de personajes con una esencia propia, con rasgos y hábitos que los definen, los hacen únicos e individuales y a la vez universales, de manera que los lectores ya no buscan sólo la resolución del enigma, sino también conocer el destino de esta galería de personajes que desfila por las páginas de la novela y que han despertado su curiosidad.

Así pues, *El invierno en Lisboa* es una obra policiaca de gran calidad artística, que han sabido conjugar los gustos de un público mayoritario y de una minoría culta al mismo tiempo; y así se entiende que en 1988, un año después de su publicación, ganase el Premio de la Crítica y el Premio Nacional de Literatura.

2. Lucrecia, ¿*femme fatale*?

Este artículo se va a centrar en la protagonista femenina, Lucrecia, y cómo a pesar de encajar a primera vista en el cliché de *femme fatale*, prototípico del género policiaco, si se analiza en profundidad se hace evidente que se trata de un personaje con una psicología mucho más desarrollada de lo que es habitual en

una novela policiaca, un personaje muy humano, con sus defectos y sus virtudes, con sus deseos y sus temores, que desnuda su alma tanto a través de sus palabras y gestos, como de sus silencios. Silencios que hay que interpretar a la luz de todos los acontecimientos vividos por Lucrecia y que, por tanto, es imposible comprender hasta el final de la obra, cuando por fin se conocen todos los detalles y se puede recomponer la historia. Es entonces cuando la novela en sí misma y cada uno de sus personajes cobra sentido pleno, pues tal y como comentaba Begines Hormigo en un artículo:

Quando se analiza el papel de los personajes en la obra del escritor y académico ubetense Antonio Muñoz Molina, generalmente, se presta atención al protagonismo de los personajes masculinos. Sin embargo, el argumento de muchas de sus novelas y de muchos de sus cuentos tiene su origen en un conflicto en el que el papel de la mujer es determinante [...] la presencia de la mujer supone un giro en el desarrollo y en el desenlace de la obra, ya sea como consecuencia de su actuación, ya sea como motor de las imaginaciones de los personajes masculinos. (Begines Hormigo, 2007: 57)

Y del mismo modo que sus silencios resultan tan significativos o más que sus palabras cuando se interpretan a la luz de todas las aventuras y desventuras por las que ha pasado Lucrecia, sus ausencias también resultan imprescindibles para comprender a este personaje, heroína de una historia que pasa por cuatro momentos relacionados con su presencia o ausencia

en una ciudad: San Sebastián (donde los dos protagonistas se conocen), ausencia de Lucrecia en San Sebastián, Lisboa (donde los dos protagonistas vuelven a encontrarse) y ausencia de Lucrecia en Madrid.

Así pues, en *El invierno en Lisboa* la acción comienza *in medias res*, con el inicio de la cuarta etapa, ausencia de Lucrecia en Madrid, con el reencuentro inesperado entre el protagonista masculino, Santiago Biralbo, que extrañamente ha cambiado su nombre por el de Giacomo Dolphin, y su antiguo compañero de barra en el Lady Bird de San Sebastián, el narrador anónimo. De este modo, ya desde el comienzo aparece el primer enigma de la novela, ¿por qué ha cambiado el protagonista de identidad?

Habían pasado casi dos años desde la última vez que vi a Santiago Biralbo, pero cuando volví a encontrarme con él a medianoche, en la barra del Metropolitano, hubo en nuestro mutuo saludo la misma falta de énfasis que si hubiéramos estado bebiendo juntos la noche anterior, no en Madrid, sino en San Sebastián, en el bar de Floro Bloom, donde él había estado tocando durante una larga temporada. [...] entonces yo ignoraba que Biralbo se había cambiado de nombre, y que Giacomo Dolphin no era un pseudónimo sonoro para su oficio de pianista, sino el nombre que ahora había en su pasaporte. (Muñoz Molina, 2011: 9)

Partiendo de esta incógnita inicial, el protagonista irá contando a su confidente, el narrador, su historia, una historia en la que se enredan la intriga criminal y la pasión amorosa, y en la que se irán abriendo cada vez más interrogantes a la vez que se

van desvelando los detalles de la relación que une a Biralbo y a la enigmática Lucrecia. De hecho, el propio Muñoz Molina, ha confesado que:

A través de Borges y de Bioy yo había adquirido muy pronto la afición por las novelas policiales [...] Pero en las historias de Bioy, además, estaba el amor por las mujeres, la vindicación implícita de una masculinidad asombrada y respetuosa hacia lo femenino, seducida sin remedio por la conjunción de la inteligencia y la belleza, de lo delicado y lo carnal, lo entrevisto, lo fugitivo, lo atenuado. (Muñoz Molina, 2014: 900-901)

En este sentido, conviene recordar que la imagen que el autor nos transmite de Lucrecia está velada por la perspectiva del narrador testigo, que a su vez se ve influida por lo que Biralbo le ha contado de ella, por tanto esta visión que se nos presenta de la protagonista en un primer momento está doblemente contaminada, y debemos mantenernos alerta para sacar nuestras propias conclusiones ya que “la información se ve condicionada por el “campo visual” del personaje narrador [...] y la imagen final del personaje depende en este caso no tanto de la disponibilidad de información sino, en especial, de la “actitud” del narrador hacia él. (Garrido Domínguez, 2008: 88-91)

Es un discurso en tercera persona que sintácticamente depende del narrador, pero es una primera persona emocional, en este caso la del protagonista masculino, Santiago Biralbo. Y

es precisamente debido a esta focalización, que Lucrecia se presenta en un primer momento ante nuestros ojos como *femme fatale* típica del género policiaco. El propio Muñoz Molina ha explicado que:

Hasta entonces, en todos mis borradores, la historia se había contado en tercera persona. Ahora quien contaba era alguien que veía al protagonista desde fuera, un testigo que observa, que unas veces sabe y otras especula o imagina, que mira la historia pero no participa de ella, o sólo tiene un papel marginal, y de quien no se sabe casi nada, porque no es casi nadie. Yo había estado leyendo *El gran Gatsby* y me había impresionado la voz narradora, la mirada y la voz de Nick Carraway. *Gatsby* no era un héroe del que Nick diera testimonio: era un héroe porque Nick lo miraba. Su cualidad legendaria no estaba en él mismo ni en sus actos sino en la perspectiva de otro; su ambigüedad última, el espacio en blanco en el centro de su carácter y en la mayor parte de su biografía, era el resultado de una falta de información. Siendo en gran medida una invención de sí mismo, Jay Gatsby sólo existe plenamente en la mirada de los otros. Lo que no se sabía y no se decía sobre él resaltaba su figura y ahondaba su misterio igual que el espacio vacío en el papel o en el lienzo da su fuerza verdadera a los trazos. (Muñoz Molina, 2014: 161-163)

Es decir, que lo que hace que Lucrecia se presente ante nuestros ojos como una *femme fatale* al uso es que está contemplada desde la mirada de un extraño, *su cualidad legendaria no está en ella misma ni en sus actos sino en la perspectiva de otro* y de esta manera todo lo que no se dice o no se muestra de ella no hace sino *resaltar su figura y ahondar en su misterio*.

Por todo ello, Lucrecia resulta un personaje verdaderamente cautivador e interesante de analizar, porque es la innegable protagonista de una historia en la que está más ausente que presente, muestra de la gran maestría de Antonio Muñoz Molina como escritor, que tan solo con unas leves pinceladas ha proyectado una visión caleidoscópica que requiere de un lector activo para reconstruir al personaje.

Entonces, ¿en qué medida se asemeja Lucrecia al prototipo de *femme fatale* y en qué medida supera sus límites para convertirse en una mujer real, todo lo real que un personaje de ficción puede ser?

En primer lugar, hay que prestar atención al nombre, Lucrecia, que sin duda recuerda a Lucrecia Borgia, hija del poderoso renacentista valenciano que más tarde se convirtió en el papa Alejandro VI y a la que se le atribuyen los crímenes de su padre y de su hermano Cesar entre otros, creando en torno a su figura una oscura leyenda de mujer fatal. De hecho, es destacable que de los siete personajes principales que aparecen en la novela, todos los personajes masculinos más importantes tienen apellido: Santiago Biralbo, luego Giacomo Dolphin, Billy Swann, Floro Bloom, Bruce Malcolm y Toussaints Morton; y sin embargo, sólo conocemos el nombre, sin apellido, de los dos

personajes femeninos principales: Lucrecia y Daphne, que las dota de un aura de misterio ya desde el primer momento.

En segundo lugar, el narrador testigo nos presenta una imagen de Lucrecia envuelta en un halo de oscuridad y seducción: “Con su aire de calculado extravío, con su atenta sonrisa que lo ignoraba a uno al tiempo que lo envolvía sin motivo en una certidumbre cálida de predilección, como si uno no le importara nada o fuera exactamente la persona que ella deseaba ver en aquel justo instante.” (Muñoz Molina, 2011: 25-26) Esta característica acerca de nuevo a Lucrecia al estereotipo de *femme fatale*. Se trata de una mujer oscura e intrigante, hospitalaria y extranjera, capaz de hacer sentir a los hombres especiales o insignificantes con una simple sonrisa. Así se entiende la irresistible atracción que causa en el joven pianista de jazz:

Desde la lejanía del humo me encontraron los ojos de Biralbo, pero no era a mí a quien buscaban. Estaban fijos en Lucrecia, como si en el Lady Bird no hubiera nadie más que ella, como si estuvieran solos entre una multitud unánime que espíara sus gestos. Mirándola dijo Biralbo en inglés y luego en español el título de la canción que iban a tocar [...] *Todas las cosas que tú eres*, dijo Biralbo, y entre esas palabras y las primeras notas de la canción hubo un corto silencio y nadie se atrevió a aplaudir. (Muñoz Molina, 2011: 29)

Esta imagen de mujer que juega con los hombres, que los seduce con falsas sonrisas, se intensifica cuando el narrador

recuerda la sonrisa que ella le dedicó al conocerlo, e imagina que quizá ella sonrió así a Malcolm, su marido, cuando fue a despedirlo a la estación y luego, minutos más tarde, con esa misma sonrisa recibió clandestinamente a su amante en su hogar conyugal: “igual que la sonrisa que me dedicó Lucrecia cuando nos presentó Malcolm. Tal vez le sonrió así cuando fue con él a la estación y le dijo adiós desde el andén. Luego se dio la vuelta, subió a un taxi y llegó a su casa justo a tiempo de recibir a Biralbo. Con la misma sonrisa, pensé, y me arrepentí en seguida: era a Biralbo y no a mí a quien debía ocurrírsele ese pensamiento.” (Muñoz Molina, 2011: 40)

Incluso Billy Swann, el admirado y respetado maestro de Biralbo, llega advertirle: “–Esa mujer no es buena para ti, muchacho [...] Tal vez no por culpa tuya. Tal vez por algo que hay en ti y que no tiene nada que ver con ella y que te lleva a la destrucción. Algo parecido al whisky o a la heroína. Sé de qué te hablo y tú sabes que lo sé. Me basta con mirar ahora mismo tus ojos. Se parecen a los míos cuando llevo una semana encerrado con una caja de botellas.” (Muñoz Molina, 2011: 174)

Según el viejo músico de jazz, el efecto que Lucrecia provoca en Biralbo es el mismo que el que causan el alcohol y las drogas, una sensación de felicidad exaltada que pronto se desvanece y lleva a la destrucción, y sin embargo, resulta muy

difícil vencer la tentación. Así pues, se hace evidente el poder que Lucrecia ejerce sobre Biralbo cuando, tras una ausencia de tres años, vuelve a San Sebastián y lo seduce para que la lleve a Lisboa sin darle la más mínima explicación:

Sin abrir los ojos Lucrecia lo atrajo hacia sí, abrazándolo, asiéndose a su cintura y a sus muslos, hincándole en la nuca las uñas, muerta de espanto y frío, como aquella noche en que su aliento empañó el cristal de la ventana tras la que lentamente era estrangulado un hombre. “Me hiciste una promesa”, dijo, con la cara hundida en el pecho de Biralbo, incorporándose sobre los codos para apresarle el vientre bajo las duras aristas de sus caderas y alcanzar su boca, como si temiera perderlo: “Llévame a Lisboa”. (Muñoz Molina, 2011: 110-111)

De este modo, desde el principio hasta bien avanzada la novela, se insiste en la condición de enamorado de Biralbo a la vez que indirectamente se nos presenta a una Lucrecia que no muestra sus sentimientos, una Lucrecia que todavía no ha tenido oportunidad de expresarse, y por tanto, no debemos precipitarnos a juzgar. Recordemos que: “el personaje alcanza su ser definitivo al final de la novela: la explicación de las conductas y de los modos de actuar y de relacionarse de los personajes no tiene su sentido completo hasta que el desenlace los hace desaparecer del discurso.” (Bobes Naves, 1998: 153)

En tercer lugar, se hace evidente que Lucrecia es una mujer inteligente y decidida que no se deja doblegar, de nuevo uno de los rasgos que cabría esperar de una *femme fatal*, y así

vemos que cuando Malcolm, su marido, intenta imponerle su voluntad, ella, casi impasible, sin levantar la voz, logra amedrentarlo y salirse con la suya:

Malcolm dijo que él y Lucrecia debían marcharse, y me tendió la mano. Muy seria, sin levantarse aún, ella le contestó algo en inglés, unas palabras rápidas, muy educadas y frías. [...] Ella no estaba irritada: no parecía que pudiera estarlo nunca. Miraba a Malcolm como si el sentido común bastará para desarmarlo, y el cuidado que ponía en pronunciar cada una de sus palabras acentuaba la suavidad de su voz casi ocultando la ironía. Cuando Malcolm volvió a hablar lo hizo en un español detestable [...] Dijo sin mirarme, sin mirar a nadie más que a Lucrecia: “Tú sabes por qué has querido que viniéramos aquí.” (Muñoz Molina, 2011: 29-30)

Además, tenemos noticia de que Lucrecia lleva un revolver en el bolso, con todo lo que eso implica. Una mujer con un arma de fuego es sin duda una mujer fuerte, peligrosa, una mujer que se mueve en un ambiente turbio, oscuro, criminal, capaz de defenderse a sí misma.

Sacó del bolso el tabaco, el lápiz de labios, un pañuelo, todas esas cosas absurdas que llevan las mujeres. Lo dejó todo en la mesa del camerino y no encontraba la carta. Hasta un revolver tenía. Se arrepintió antes de sacarlo pero yo lo vi.

-¿Tenía un revolver?

-Un treinta y ocho reluciente. No hay nada que una mujer no pueda llevar en el bolso. (Muñoz Molina, 2011: 55)

Ni siquiera necesita pronunciar una palabra para imponerse, con una simple mirada es capaz de expresar su rotunda negativa: “Sin eludir su mirada Lucrecia guardó

silencio: podía negar algo sin decir que no ni mover la cabeza, sólo mirando fijamente a los ojos.” (Muñoz Molina, 2011: 79)

Y en cuarto lugar, Lucrecia se acerca todavía más al estereotipo de *femme fatal* en su frialdad y su admirable capacidad para mentir sin el más mínimo esfuerzo ni remordimiento y así nos lo transmite el narrador: “Mentía con serenidad y vehemencia, casi con ternura.” (Muñoz Molina, 2011: 31)

Ella misma llega a confesarle a Biralbo que le había mentido y le explica sus razones para ello:

-Te mentí –dijo Lucrecia-. Tenías derecho a saber la verdad pero no te la dije. O no del todo. Porque si te la hubiera dicho te hubiera vinculado a mí y yo quería estar sola y llegar sola a Lisboa, llevaba años atada a Malcolm y también a ti, a tus recuerdos y a tus cartas, y se me había extraviado la vida y estaba segura de que únicamente iba a recobrarla si me quedaba sola, por eso te mentí y te dije que te marcharas cuando estábamos en aquel hotel, por eso tuve valor para quitarle a Malcolm el plano y el revólver y escaparme de él [...] Quería que tuviéramos un hijo. Desde que apareció el Portugués no hacía más que hablarme de eso, iba a ganar mucho dinero, podríamos retirarnos y tener un hijo y no trabajar el resto de nuestras vidas, me daba náuseas pensarlo, una casa con un jardín y un niño de Malcolm y Toussaints y Daphne viniendo a comer con nosotros todos los domingos. (Muñoz Molina, 2011: 190)

Además, en este fragmento se muestra también que Lucrecia es una mujer independiente: quería estar sola, después de tanto tiempo atada a Malcolm y a Biralbo quería sentirse

libre, sin ligaduras de ningún tipo. Rechaza el matrimonio, no busca el calor del hogar familiar y no tiene instinto maternal. Ella misma llega a confesarle a Biralbo que abortó de forma voluntaria cuando se quedó embarazada de Malcolm.

Y si ya hemos visto como Lucrecia rechaza el compromiso y los lazos familiares, tampoco le gusta: “visitar los lugares donde había vivido ni ver a los antiguos amigos.” (Muñoz Molina, 2011: 47) Parece sin duda una mujer fría y calculadora, que no se compromete con nada ni con nadie salvo con ella misma.

3. Presencia / ausencia en *El invierno en Lisboa*

Hasta aquí hemos venido comprobando como Lucrecia cumple a simple vista todos los requisitos de una *femme fatale* arquetípica. Sin embargo, como ya advertimos, esta imagen de la protagonista está adulterada por la mirada de quien la ve, porque Lucrecia apenas aparece, está más ausente que presente, y sólo al acercarse el final de la novela podemos juzgarla por sus propios actos y no por lo que otros dicen de ella. En palabras del propio autor: “Pintar es hasta cierto punto no pintar y escribir es dejar cosas no dichas, mostrar indicios que se completarán en la imaginación del lector”. (Muñoz Molina, 2014:163)

Así pues, Floro Bloom, el dueño del Lady Bird y cómplice secreto del amor de los protagonistas la llama la mujer fantasma:

-Fantasmas –dijo Floro Bloom [...] –Fantasmas –repitió, señalándome con un grave dedo índice las tres colillas manchadas de rojo [...] Una mujer fantasma. Muy impaciente. Enciende muchos cigarrillos y los abandona a la mitad. *Phantom Lady*. [...] Me pregunto si el joven Birabo vendrá a tocar esta noche. -¿A quién traería ayer?

-A una mujer fantasma y casta. –Floro Bloom levantó una cortina y me señaló el camastro que él o yo usábamos algunas veces-. No se acostó con ella. Por lo menos aquí. De modo que hay una sola posibilidad: la bella Lucrecia. (Muñoz Molina, 2011: 95)

Y más tarde, Billy Swann vuelve a compararla con un fantasma, cuando Biralbo le dice que la vio la noche anterior durante un solo instante desde el tren y trata de obligarlo a que él le confiese el paradero de ella. Entonces el viejo, con ironía mordaz, le responde: “¿Estás seguro de que no viste a un fantasma? Siempre pensé que lo era.” (Muñoz Molina, 2011: 142)

Muestra de ello es también la escena final que nos describe el narrador anónimo, en la que Lucrecia vuelve a aparecer de la pura ausencia y desaparece de nuevo bajo la lluvia en busca de Biralbo: “Reconocí su manera de andar mientras cruzaba la calle, ya convertida en una lejana mancha blanca entre la multitud, perdida en ella, invisible, súbitamente

borrada tras los paraguas abiertos y los automóviles, como si nunca hubiera existido.” (Muñoz Molina, 2011: 221)

En este sentido, son destacables las palabras de propio Muñoz Molina que asegura que en ningún momento llegó a mencionar el color de pelo de su protagonista femenina, la etérea Lucrecia, que tan pronto desaparece como vuelve a aparecer de la nada, precisamente por su condición de mujer soñada y espectral:

No se sabría de qué color era el pelo de la protagonista, que tardaba mucho en aparecer y en seguida desaparecía, que llegaba sin aviso y cuando parecía más tangible se desvanecía como un fantasma, porque no era una mujer real sino la proyección de un deseo, alimentado por las películas y las novelas pero sobre todo por la dificultad masculina de ver a las mujeres tal como son, de fijarse en ellas, no sólo contemplándolas a través de la cobardía o el arrobó, de la fascinación y la tosca parálisis de la adolescencia. (Muñoz Molina, 2014: 632-633)

Sin embargo, es necesario matizar aquí que por muy fascinante e inalcanzable que resulte el personaje de Lucrecia, es un personaje muy humano y mucho mejor descrito de lo que el propio Muñoz Molina recuerda, porque, a pesar de que en este fragmento de su última novela, *Como la sombra que se va*, menciona que en ningún momento se sabría de qué color era el pelo de su protagonista, desde aquí queremos recordarle que era morena y así lo dice él mismo en la novela:

Al abrazar a Lucrecia notó en su pelo un olor que le era extraño. Se apartó para mirarla bien y lo que vio no fue el rostro que sus recuerdos le negaron durante tres años ni los ojos cuyo color ahora tampoco podía precisar, sino la pura certidumbre del tiempo: estaba mucho más delgada que entonces y la melena oscura y la fatigada palidez de los pómulos le afilaban los rasgos. (Muñoz Molina, 2011: 78)

Recordemos también que el color de sus ojos, que más de una vez no llega a precisarse, se menciona una sola vez en toda la obra y como de pasada: “Olió otra vez a sudor antiguo y a paredes húmedas y no supo vincular esa sensación a la invulnerable delicia de estar mirando al cabo de tantos días los ojos pardos de Lucrecia.” (Muñoz Molina, 2011: 103) De esta manera, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que Lucrecia es una mujer morena de ojos pardos, una mujer que representa un ideal, pero que no por ello es menos real. Está sutil pero perfectamente descrita, tanto física como psicológicamente.

En definitiva, una vez terminada la novela, y teniendo presentes hasta los detalles aparentemente más insignificantes, podemos concluir que Lucrecia no encaja en el estereotipo de *femme fatale*, pero no porque no sea una *femme fatale*, sino porque no es un estereotipo. Es una mujer como cualquier otra, con sus aciertos y sus errores, sus triunfos y fracasos, y no podemos quedarnos con la imagen que Biralbo tiene de ella, porque él no sabe, no imagina, ni siquiera le importa, todo lo

que ella ha tenido que pasar. La desea tanto que no alcanza a ver la realidad, y así nos lo transmite el narrador: “Por eso le importaba tan poco la historia que ella estaba contándole: le importaba su voz, no sus palabras, su presencia y no el motivo de haberla encontrado allí.” (Muñoz Molina, 2011: 189)

Él es quien sin proponérselo siquiera crea esa visión de mujer fatal de Lucrecia y sólo hacia el final de la novela y sólo si hemos estado muy atentos a cada palabra y cada gesto, vemos la otra cara de la moneda, la Lucrecia enamorada y tan llena de deseo por Santiago Biralbo que hasta su propio marido se había dado cuenta; y así se lo confiesa al protagonista entre un trago y otro cuando se encuentran en el Burma, en Lisboa: “Tú no te dabas cuenta, pero no he olvidado como te miraba. Subías a la tarima, tocabas unas notas y ya no existía para ella nada más que tu música. Recuerdo que pensé una vez: “Exactamente así es como desea un hombre que lo mire la mujer que ama.”” (Muñoz Molina, 2011: 154) El mismo narrador llega a confesar que:

Lo que los unía, lo que tal vez ahora sigue uniéndolos, era un vínculo que en sí mismo contenía la cualidad del secreto. Nunca hubo testigos, ni siquiera cuando ya no los acuciaba la obligación de esconderse: si alguien a quien yo no conozco estuvo con ellos o los sorprendió alguna vez en cualquiera de aquellos bares y hoteles clandestinos donde se citaban en San Sebastián, estoy seguro de que no pudo advertir nada de lo que verdaderamente poseían: una trama de palabras y gestos, de pudor y codicia, porque nunca creyeron merecerse y nunca desearon ni tuvieron nada que no estuviera

únicamente en ellos mismos, un mutuo reino invisible que casi nunca habitaron, pero del que tampoco podían renegar, porque sus fronteras los circundaban tan irremediabilmente como la piel o el olor a la forma de un cuerpo. Al mirarse se pertenecían, igual que uno sabe quién es cuando se mira en un espejo. (Muñoz Molina, 2011: 182)

Pero esto no es todo, porque cuando el inminente final se acerca, Biralbo descubre toda la verdad: que Lucrecia había estado buscándolo durante mucho tiempo y que Billy Swann le había impedido que se viesen. Ella quería estar presente en la vida de Biralbo pero sus ausencias le habían sido impuestas:

-Piensas que eres tú quien la ha estado buscando, que el otro día la viste por casualidad en aquel tren. Pero ella te ha buscado otras veces y yo nunca quise que supieras nada. Le prohibí que te viera. Me obedeció porque me tiene miedo, igual que Oscar. ¿Te acuerdas de aquel teatro de Estocolmo donde estuvimos tocando antes de ir a América? Ella estaba allí, entre el público, había viajado desde Lisboa para vernos. Para verte a ti, quiero decir. Y un poco después, en Hamburgo, ella salió de mi camerino cinco minutos antes de que llegaras tú. Fue ella quien me trajo aquí y pagó por adelantado a los médicos. Ahora tiene mucho dinero. Vive sola. Supongo que ahora mismo está esperándote. (Muñoz Molina, 2011: 174-175)

4. Conclusiones

Es verdad que Lucrecia es una mujer misteriosa y seductora, pero al final descubrimos que verdaderamente ama a Santiago Biralbo. No estaba jugando con él sino que realmente estaba enamorada. Sí que es astuta e indomable, pero no por ello es una mujer malvada sino simplemente es una mujer con unas

circunstancias vitales que la han hecho agudizar su ingenio y no doblegarse ante nada ni ante nadie. Y sí que hemos visto que hace gala de una frialdad para mentir y un desprecio a la vida conyugal y familiar absoluto, pero hay que matizar que quizá ella despreciase esa vida porque despreciaba a su abominable marido que llegó a drogarla y a violarla.

Así pues, Lucrecia es una mujer complicada, una mujer que tiene que hacer frente a muchas situaciones difíciles y tomar decisiones cuestionables, pero que en absoluto se trata de un simple estereotipo esquemático. Si bien es cierto que encaja en la definición de *femme fatal*, no es menos cierto que supera los límites tradicionales del arquetipo del mismo modo que *El invierno en Lisboa* sobrepasa las fronteras del género policiaco y no por ello dejar de ser una novela policiaca.

Por todo ello, podemos afirmar que Lucrecia es la protagonista indiscutible de una obra en la que está más ausente que presente. Es el origen y final de una historia en la que sólo aparece descrita desde la perspectiva de otros, en concreto de un amante dolido y su anónimo confidente, y de ahí su cualidad mítica de *femme fatale*. Sin embargo, al juntar todas las piezas del puzzle, comprobamos que Muñoz Molina ha matizado el estereotipo hasta dotarlo de una entidad casi real. Lucrecia no es

un cliché, es una *femme fatale* muy auténtica, que siente y padece.

Referencias bibliográficas

Begines Hormigo, José Manuel (2007). Mujer imaginada y mujer real en la obra de Antonio Muñoz Molina. En Mercedes Arriaga (Ed.), *Mujeres espacio y poder*. (57-74). Sevilla: Arcibel.

Bobes Naves, M^a del Carmen (1998). *La novela*. Madrid: Síntesis.

Boileau, Pierre, Narcejac, Thomas (1968). *La novela policial*. Buenos Aires: Paidós.

Colmeiro, Jose F. (1994). *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.

Del Monte, Alberto (1962). *Breve historia de la novela policiaca*. Madrid: Taurus.

Garrido Domínguez, Antonio (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

Muñoz Molina, Antonio (2011). *El invierno en Lisboa*. Barcelona: Seix Barral.

Muñoz Molina, Antonio. (2014). *Como la sombra que se va*. Recuperado de

<http://assets.esppdf.com/b/Antonio%20Munoz%20Molina/C>

[omo%20la%20sombra%20que%20se%20va%20\(516\)/Como%20la%20sombra%20que%20se%20va%20%20Antonio%20Munoz%20Molina.pdf](#) Consultado: 27-09-2017

Rodríguez Joulia, Carlos (1970). *La novela de intriga*. Madrid: Anaba.

Sánchez Trigueros, Antonio (1990). Prólogo. En Valles Calatrava, José R., *La novela criminal española*. Granada: Universidad de Granada.

Valles Calatrava, José R. (1990). *La novela criminal española*. Granada: Universidad de Granada.

La biografía de Tisbe en el *De mulieribus claris* (cap. XIII) de Boccaccio, entre mito, historia y moral¹

Francisco José Rodríguez Mesa
Universidad de Córdoba

Resumen

Giovanni Boccaccio consagra el capítulo XIII del *De mulieribus claris* a Tisbe. Su deuda con las *Metamorfosis* es evidente, aunque el certaldés manipula, reelabora y enriquece el texto de Ovidio. En este estudio se analiza la biografía boccaccesca de la joven babilonia prestando especial atención a estas innovaciones para tratar de determinar en qué medida estos cambios de perspectiva contribuyen a la modificación del personaje en el canon de los catálogos de biografías ejemplares femeninas.

Palabras clave: *De mulieribus claris*, Tisbe, literatura ejemplar, Boccaccio, la mujer en la literatura medieval

Abstract

Giovanni Boccaccio narrates the story of Thisbe in the 13th chapter of his *De mulieribus claris*. His debt with the *Metamorphoses* is evident, even if the Italian author manipulates, elaborates and enriches Ovid's text. In this study I aim to analyse Boccaccio's biography of the young Babylonian woman in order to try to determine to what extent these changes contribute to the modification of this character in the framework of Medieval exemplary collections of female biographies.

Keywords: *De mulieribus claris*, Thisbe, Exemplary Literature, Boccaccio, Women as Medieval Literary Characters

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

Tisbe y su amado Píramo protagonizan una de las historias de amor de la mitología clásica más ampliamente cultivadas de todos los tiempos y más conocidas entre el público. De sus desdichados amores las fuentes mitográficas dan dos versiones distintas. La primera de ellas que, por su estructura y sus características, parece la más ancestral relata cómo ambos jóvenes mantuvieron relaciones antes de casarse, consecuencia de las cuales Tisbe quedó embarazada y, desesperada ante la situación, optó por el suicidio. Píramo, al enterarse de la noticia, siguió los pasos de su amada y se quitó la vida. Tal tragedia provocó la consternación de los dioses, que se solidarizaron con los amantes uniéndolos por toda la eternidad al transformar a Píramo en el río homólogo que corre por Cilicia y a Tisbe en una fuente que va a aumentar su caudal.

La segunda versión del episodio, más conocida, proviene de las *Metamorfosis* ovidianas (IV, 55-166). Según esta narración, Píramo y Tisbe eran dos jóvenes babilonios que crecieron juntos al vivir uno junto al otro y que, con el tiempo, se enamoraron perdidamente. Sin embargo, debido a la oposición de sus familias a la relación, se vieron obligados a ocultarse, de manera que solo hablaban el uno con el otro a través de una brecha en la pared que dividía sus casas. Estas conversaciones furtivas aumentaron la llama de su amor, lo que

les llevó a planear una fuga nocturna para poder encontrarse y hablar sin la barrera del muro. Tisbe fue la primera en llegar al lugar acordado, una fuente a las afueras de la ciudad donde justo en ese momento estaba saciando su sed una leona que acababa de devorar a una fiera. Ante esta situación, la joven huyó despavorida para ponerse a salvo, momento en el cual perdió su velo. La leona, tras haberse retirado de la fuente y con las fauces aún ensangrentadas por la presa que había devorado, se puso a jugar con el velo hasta que lo desgarró y lo manchó de la sangre que aún tenía en la boca. Pocos instantes más tarde, Píramo llegó al borde de la fuente y, aunque no encontró a Tisbe, vio su velo destrozado y manchado de sangre, por lo que imaginando que su amada había sido devorada por una bestia salvaje como consecuencia de su tardanza, desenfundó el puñal que portaba y se quitó la vida. Cuando se encontraba ya moribundo, pero aún no había expirado, Tisbe salió de su escondite y encontró a Píramo dando sus últimos respiros bajo un moral. Culpable e impotente por haber originado esa situación y desesperada por la pérdida de su amado se quitó la vida con el mismo puñal que Píramo se había clavado en el pecho. Los dioses, conmovidos por la fuerza del amor de ambos, decidieron teñir de negro los frutos del moral (hasta entonces blancos) como símbolo del destino que Píramo y Tisbe habían

debido afrontar. Asimismo, cuando la pira se consumió, las cenizas de ambos amantes reposaron en la misma urna para toda la eternidad.

Giovanni Boccaccio retoma la historia de Tisbe en su compendio de biografías de mujeres ejemplares, *De mulieribus claris*, concretamente en el capítulo XIII, titulado “De Tisbe, Babilonia virgine”. Simplemente los términos que el certaldés escoge para encabezar su narración son suficientes para observar que esta se basará en el episodio de matriz ovidiana, y no en el más arcaico, en el que Tisbe se quitaba la vida tras haber mantenido relaciones sexuales con Píramo. En este sentido, si bien diversos autores de la Antigüedad Clásica se han hecho eco del episodio de Píramo y Tisbe, como Servio en su *Comentario a Virgilio (Églogas, VI, 22)* o Higino en sus *Fábulas (CCXLII, 5; CCXLIII, 8)*, Ovidio es la principal fuente para Boccaccio, tal y como han señalado diversos autores a lo largo de los años (Zaccaria, 1967: 493; Brown, 2003: 241; Filosa, 2006: 2; Filosa, 2012: 95-96). Tanto es así que entre la versión boccacesca y la del poeta latino incluso pueden observarse pasajes que revelan claras coincidencias léxicas².

² Esto no debe llevar a pensar que el latín usado por el certaldés en este episodio tenga una especial pátina ovidiana, pues como ya desveló Zaccaria (1965), la lengua de Boccaccio responde a otras características.

Sin embargo, el *DMC* no es la única obra donde Boccaccio recogió el episodio de los trágicos amores de los jóvenes babilonios. Así pues, en palabras de Filosa, “La tragica storia di Tisbe e Piramo, staccata dalla fonte ovidiana, vive ormai di vita propria nella mente dell’autore certaldese, arricchendosi di altro materiale letterario, in tal caso dantesco, pur rimanendo sempre sé stessa nella sua unicità tematica” (2012: 110). En efecto, otras alusiones a esta historia, siempre según el testimonio de las *Metamorfosis*, pueden encontrarse en *Amorosa visione* (XX 43-88 y, de un modo indirecto, en XXI 1-12), *Teseida* (VII 62) y en la *Commedia delle ninfe fiorentine* (XXVI 36). Al margen de esto, la historia de los jóvenes amantes babilonios está ampliamente presente en la *Elegia di madonna Fiammetta* y a ella se alude de manera velada en distintos pasajes del *Filocolo* (II 6-9; 9-4)³.

Por lo que concierne al *DMC*, no obstante, cabe indicar que la biografía de Tisbe no siempre ocupó el mismo lugar dentro de la arquitectura global de la obra, sino que –como Zaccaria probó (1963: 332)– llegó a colocarse a distintas alturas de la colección según el grado de revisión del texto por parte de

³ A pesar de esta nutrida presencia en las obras boccaccescas, uno de los principales estudios acerca de las heroínas femeninas en las obras del certaldés (Franklin 2006) ignora a Tisbe, mientras que el espacio que ocupa en el pionero de los estudios acerca del *DMC* (Müller 1992) se puede calificar de marginal.

Boccaccio. Si tenemos en cuenta los manuscritos denominados Vu, L y L¹ (=vulgata)⁴, la posición de la biografía de la joven babilonia sufre importantes modificaciones, pues pasa de ser la última en Vu a ser la penúltima en L⁵ y a su posición definitiva en decimotercer lugar en L¹. El mismo Zaccaria no fue ajeno a la importancia de estos cambios, llegando a poner como ejemplo la posición del episodio dedicado a Tisbe en su exposición de las diferencias fundamentales en la tradición codicológica del *DMC* (1963: 256).

A pesar de que, como se ha indicado, Ovidio es la principal fuente para la biografía de Tisbe en el *DMC*, entre la historia del libro IV de las *Metamorfosis* y la narrada por Boccaccio hay divergencias significativas. La que salta a la vista de un modo más evidente tiene que ver con el segmento de la historia de los amantes que cada uno de los dos testimonios narra, así, la versión ovidiana podría ser esquematizada del siguiente modo:

⁴ Como de costumbre en los estudios que debaten de la tradición manuscrita del *DMC*, utilizamos la denominación codicológica establecida por Branca (1958: 92-97).

⁵ Cabe destacar que tanto en Vu como en L el episodio de Tisbe ocupa el mismo lugar, el 104, si bien en L Boccaccio añade un capítulo más, titulado “De feminis nostri temporis”, para cerrar la obra. Este último capítulo se transformará en L¹ en la conclusión al compendio.

1. Introducción: presentación de los dos amantes
2. En la ciudad
 - a. Amor prohibido
 - b. Conversaciones a través del muro y plan de fuga
3. Junto a la fuente
 - a. Tisbe descubre la leona y se oculta
 - b. Malentendido de Píramo y suicidio
 - c. Tisbe encuentra a Píramo moribundo
 - i. Monólogo final
 - ii. Suicidio
4. Consecuencias de las muertes
 - a. Cambio de color de las moras
 - b. Descanso eterno de las cenizas en la misma urna

Por su parte, la estructura de *DMC*, XIII podría resumirse como sigue:

1. Introducción: presentación de Tisbe
2. En la ciudad
 - a. Amor prohibido
 - b. Conversaciones a través del muro y plan de fuga

3. Junto a la fuente
 - a. Tisbe descubre la leona y se oculta
 - b. Malentendido de Píramo y suicidio
 - c. Tisbe encuentra a Píramo moribundo y se suicida
4. Conclusión del autor
 - a. Reflexión acerca de la historia
 - b. Reflexión general

Como puede comprobarse comparando ambos esquemas, la conclusión del episodio ovidiano coincide con el clímax dramático que la historia adquiere en las *Metamorfosis*; esto es, con las desesperadas palabras de Tisbe al hallar a Píramo moribundo y con el efecto que los suicidios de los amantes tuvieron en la naturaleza:

[...] “Tua te manus” inquit “amorque
perdidit, infelix! Est et mihi fortis in unum
hoc manus, est et amor: dabit hic in vulnera vires.
Persequar extinctum, letique miserrima dicar
causa comesque tui; quique a me morte revelli
heu sola poteris, poteris nec morte revelli.
Hoc tamen amorum verbis estote rogati,
o multum miseri meus illiusque parentes,
ut, quos certus amor, quos hora novissima iunxit,
componi tumulo non invidetis eodem.
At tu, quae ramis arbor miserabile corpus
nunc tegis unius, mox es tectura duorum,
signa tene caedis pullosque et luctibus aptos

semper habe fetus, gemini monumenta cruoris!”
Dixit, et aptato pectus mucrone sub imum
incubuit ferro, quod adhuc a caede tepebat.
Vota tamen tetigere deos, tetigere parentes:
nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater,
quodque rogis superest, una requiescit in urna. (*Met.* IV, 148-166)⁶

Por su parte, dejando al margen las reflexiones con las que concluye la biografía boccacesca de Tisbe, el *DMC* también recoge las palabras que la joven dirige a su amado moribundo, si bien en estilo indirecto y de un modo extremadamente sintético para concluir

Mirum dictu! Sensit morientis deficiens intellectus amate virginis
nomen, nec extremum negare postulatam passus, oculos in morte
gravatos aperuit et invocantem aspexit. Que confestim pectori
adolescentis cultroque superincubuit et effuso sanguine secuta est

⁶ Las citas de las *Metamorfosis* provienen de la edición de Piero Bernardini Marzolla (vid. Ovidio, 1994). Las traducciones al español, en cambio, proceden de la edición al cuidado de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro: “[...] ‘¡Tu propia mano y el amor te han perdido, / desgraciado. Tengo yo también una mano fuerte para esto solo, / también tengo amor: éste me dará fuerzas para herirme. / Te perseguiré muerto y se dirá que soy causa y compañera / de tu muerte; y tú, que sólo con la muerte, ¡ay!, te pudieron / arrancar de mí, ni con la muerte podrán arrancarte de mí. / Con todo las palabras de los dos os pedirán esto, / padres míos y de aquel desgraciadísimos, / que a quienes unió un fiel amor, a quienes la última hora, / no veáis mal que sean sepultados en la misma tumba. / Y tú, árbol, que con tus ramas cubres ahora el cuerpo desgraciado / de uno solo y pronto cubrirás el de dos, conserva / las señales de la muerte y ten siempre frutos negros y / apropiados para el luto en memoria de nuestra doble sangre’. / Dijo [Tisbe], y con la punta de la espada debajo de su pecho, / cayó sobre el hierro todavía tibio por la muerte anterior. / Y las súplicas llegaron a los dioses y llegaron a los padres: pues el color del fruto, cuando está maduro, es negro / y lo que queda de sus piras descansa en una sola urna” (Ovidio, 2005: 967-969).

animam iam defuncti. Et sic, quos amplexui placido invida fortuna iungi minime passa est, infelicem amorum sanguinem misceri prohibuisse non potuit. (Boccaccio, 1967: 70)⁷

Confrontando ambos fragmentos resalta la ausencia en Boccaccio de las consecuencias que la precoz muerte de ambos amantes tuvo en su entorno y que Ovidio relata; esto es, el pesar y la consternación de los padres y el hecho de que esta muerte se halla en la base de la explicación mitológica del color oscuro de las moras gracias a la solidaridad de los dioses con el sufrimiento de Píramo y Tisbe.

Por lo que respecta al primero de los aspectos divergentes, la falta de alusión al sufrimiento de los padres puede llamar la atención si se tiene en cuenta, como ya indicó Díaz-Corralejó en su traducción al español de la obra, que el primer dato que Boccaccio suele facilitar de cada una de sus protagonistas es su filiación (Boccaccio, 2010: 12). Sin embargo, la ausencia de esta mención podría encontrar su justificación en el hecho de que el mismo certaldés, al comienzo de su narración sobre la vida de

⁷ Las citas del *De mulieribus claris* proceden de la edición al cuidado de Vittorio Zaccaria. Para las traducciones al español del *DMC*, y siempre que no se indique lo contrario, nos serviremos de la versión de Violeta Díaz-Corralejó: “¡Asombrosas palabras! Oyó el moribundo, al que ya le faltaba discernimiento, el nombre de la doncella amada y para no negar el paso extremo solicitado abrió los ojos pesados ya por la muerte y miró a la que lo llamaba. Cayó Tisbe al instante sobre el pecho del joven con el cuchillo y, vertida la sangre, su alma siguió a la del difunto. Y así la contraria fortuna, que no consintió que se unieran en tranquilo abrazo, no pudo impedir que se mezclara la sangre desgraciada de los dos” (vid. Boccaccio, 2010: 98).

Tisbe, asegura que “huius etsi non a maioribus nostris qui parentes fuerint habuerimus”⁸ (Boccaccio, 1967: 66). Así pues, tal vez el autor decidió sacrificar en este aspecto su fidelidad a Ovidio en aras de dotar a su obra de una mayor coherencia interna y de no desviar el centro alrededor del cual la biografía orbita y se construye: la desdicha de ambos amantes y en especial de Tisbe y no las consecuencias de su muerte.

Esta última idea, a nuestro juicio, justifica en igual medida la ausencia de la mención a los dioses o al episodio fantástico de las moras teñidas de luto, pero a diferencia de lo que ocurría con la omisión del sufrimiento de los padres, esta elisión va de la mano de un elemento fundamental para entender el *DMC*: el evemerismo. Como Boccaccio afirma en su *Genealogia deorum gentilium* (II, II, 11), “Sciendum est antiquis consuetum fuisse ad augendam originis nobilitatem conditores civitatum suarum certis suis infaustis cerimoniais numero deorum inserere, et sacris templisque colere” (Boccaccio, 2011: 188)⁹. Para el autor, los dioses paganos no fueron más que personas que destacaron

⁸ “Los escritores antiguos no nos dicen quiénes fueron sus padres” (Boccaccio, 2010: 96-97).

⁹ Las citas latinas de la *Genealogia* proceden de la edición bilingüe latín-inglés al cuidado de Jon Solomon. Para la traducción utilizamos la versión española a cargo de María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias: “fue costumbre de los antiguos, para aumentar la nobleza de su origen, incluir a los fundadores de sus ciudades en el número de los dioses en medio de sus conocidas ceremonias religiosas y rendirles culto con sacrificios y templos” (Boccaccio, 1983: 125).

sobremanera entre sus congéneres, y estas proezas unidas a la ignorancia de sus símiles propiciaron que fuesen venerados como seres sobrenaturales. Esta postura sería difícilmente conciliable con un relato en el que determinados elementos fantásticos tuviesen cabida, máxime si estos se producen –como ocurre en el testimonio ovidiano– por interferencia divina. Asimismo, un excesivo apego a Ovidio en este aspecto habría chocado de frente con los principios que regían la sociedad italiana del *Trecento*, en la que el *DMC* vio la luz.

En efecto, en una sociedad que estaba comenzando a despertar del letargo teocéntrico de la Edad Media, pero en la que ciertos excesos contra el dogma no tenían aún cabida, el evemerismo y la humanización ejemplar que conlleva por lo que a la interpretación de la mitología pagana se refiere encontró un óptimo caldo de cultivo. En este sentido, no debe sorprender que en la biografía de Tisbe el único elemento que proviene de la tradición de la Antigüedad Clásica sea el tema mismo de los amantes babilonios desdichados, pero se trata de un material – como ya se ha indicado– totalmente desprovisto de elementos fantásticos o de intervenciones divinas o sobrenaturales. Dicho de otro modo, de acuerdo con los principios evemeristas, Boccaccio convierte a Tisbe en una especie de Julieta

babilónica¹⁰ en cuya historia se acentúan los detalles realistas con el fin de incidir en la verosimilitud del episodio y, sobre todo, en la enseñanza moral que se puede extraer del mismo.

El carácter histórico-realista de las biografías incluidas en el *DMC* es una constante a la par que una consecuencia directa que resulta de la ya citada óptica evemerista desde la que se relatan las vidas procedentes de fuentes mitográficas en combinación con la nutrida presencia en las páginas de la obra de personajes históricos, por lo general vinculados al mundo de la política.

Centrándonos en la biografía de Tisbe, se podría decir que Boccaccio, como es su costumbre, comienza el capítulo dedicado a ella haciendo hincapié en una serie de datos que apuntan hacia un cierto historicismo o, al menos, hacia una perspectiva realista. Si bien, como se ha dicho, carece del grado de concreción genealógica al que el *DMC* acostumbra, el certaldés identifica inmediatamente a su protagonista haciendo mención a su procedencia (“Tisbes, babilonia virgo”, Boccaccio, 1967: 66) y, escasas palabras más adelante, a su relación con

¹⁰ En su esencia, la historia de Píramo y Tisbe se sitúa en el origen de la narración de los amores prohibidos entre jóvenes que terminan en desgracia. Sin dudas el principal ejemplo, casi paradigma, de este tema en la cultura occidental es el *Romeo y Julieta* shakespeariano, pero se trata de un motivo que ha sido cultivado con prolijidad en todas las artes. Para un inventario completo de este motivo en el cine remitimos a Balló y Pérez (1997: 156-166).

Píramo (“Babiloniam habuisse cum Pyramo, etatis sue puero, contiguas domos satis creditum est”¹¹, *Ibídem*). El íncipit de la biografía se presenta, precisamente, como uno de los pasajes más fieles a Ovidio, quien también inicia su episodio afirmando “Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherrimus alter, / altera, quas Oriens habuit, praelata puellis, / contiguas tenuere domos, ubi dicitur altam / coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem”¹² (*Met.* IV, 55-58).

Estas coincidencias por lo que respecta al realismo en ambos testimonios difieren inmediatamente después de la presentación de los amantes. Sirva como ejemplo de esta afirmación las palabras que ambos autores dedican al elemento que se podría considerar como el motor de toda la acción: el enamoramiento de los jóvenes babilonios. Ovidio se limita a afirmar “Notitiam primosque gradus vicinia fecit: / tempore crevit amor”¹³ (*Met.* IV, 59-60), dedicando solamente un verso y medio a esta cuestión, que ya se presenta prácticamente como un axioma de partida para el relato. Mucho más detallada, en

¹¹ “Se cree que ella vivió en una casa junto a la de su coetáneo, Píramo, en Babilonia”. La traducción es nuestra.

¹² “Píramo y Tisbe, el uno el joven más bello de todos, / la otra sobresaliente entre las jóvenes de Oriente, / vivían en casas contiguas, donde Semíramis, se cuenta, / había rodeado de murallas de adobe su alta ciudad” (Ovidio, 2005: 963).

¹³ “La vecindad les hizo conocerse y dar los primeros pasos; / con el tiempo creció el amor” (Ovidio, 2005: 963).

cambio, se presenta la obra boccacesca “Quorum cum esset iure convicini quasi convictus assiduus et inde eis adhuc pueris puerilis affectio, egit iniqua sors ut, crescentibus annis, cum ambo formosissimi essent, puerilis amor in maximum augetur incendium illudque inter se, nutibus saltem, aperirent aliquando, iam in puberem propinquantes etatem”¹⁴ (1967: 66). Como puede observarse, esta descripción tiene en cuenta los sentimientos humanos y presenta y desarrolla una situación en un contexto posible y, sobre todo, verosímil: el enamoramiento es una consecuencia lógica, e incluso obvia, del proceso descrito.

La descripción de Ovidio es tan parca en palabras –sobre todo si se contrapone a la del *DMC*– que, de entrada, la concepción que de ambas historias pueda tener el lector es drásticamente distinta: mientras Píramo y Tisbe se presentan como enamorados prácticamente desde el comienzo de la narración de las *Metamorfosis* (solo transcurren cuatro versos desde el comienzo del episodio hasta que el autor pone el foco de la historia en su amor), en el *DMC* se asiste a los distintos

¹⁴ “Como es normal entre vecinos, crecían en una convivencia casi continua y, por ello, siendo todavía niños, creció también entre ellos un afecto infantil. La inicua fortuna actuó de tal modo que, pasados los años, como los dos eran muy hermosos, el amor infantil aumentó hasta convertirse en un fuego mayor y ya acercándose a la juventud dejaron ver alguna vez lo que había entre ellos, al menos por señas” (Boccaccio, 2010: 97).

estadios de este enamoramiento, de modo que Boccaccio insufla a su biografía dos elementos esenciales: por un lado, una mayor humanización de los personajes y, por otro y como consecuencia directa de ello, una mayor facilidad para que el lector se pueda llegar a identificar con los amantes babilonios, desarrollando una empatía ajena a la que suscita la fuente ovidiana.

El realismo de la historia que se ha subrayado hasta ahora se materializa tanto en el plano del contenido como en el de la forma. En la primera de estas dos esferas, el elemento esencial del que se sirve el autor deriva de la ya citada utilización de la óptica evemerista, mientras que en el plano de la forma el realismo suele confluir con la práctica historicista que Boccaccio confiere a su narración. El carácter detallado de la misma, con una minuciosa información de todos los acontecimientos que rodean a los amantes coincide con los rasgos que, desde el punto de vista interno, han de reunir los textos informativos¹⁵.

No se puede decir que este rasgo sea exclusivo del *DMC*, puesto que en buena medida –y sobre todo en el íncipit y en la parte central de la narración– el carácter informativo es fácilmente constatable también en la fuente ovidiana. Sin

¹⁵ En este sentido, téngase en cuenta que la biografía boccacesca de Tisbe da detallada respuesta a las conocidas como “seis W” propias de los textos periodísticos.

embargo, ambas versiones confluyen hacia fines distintos y, en efecto, desembocan en muy distintas vertientes, motivo por el cual la interpretación global de las dos narraciones difiere significativamente.

En Ovidio hallamos una mera narración del mito en la que –según la costumbre mitográfica– la línea que divide lo real, creíble o verosímil de lo divino o sobrenatural es inexistente. Dicho de otro modo, en las *Metamorfosis* se crea un escenario literario por el que transitan con la misma naturalidad mortales y dioses, sin que esta heterogeneidad de orígenes implique conflicto alguno. No podría ser de otro modo en un texto cuya finalidad va encaminada hacia el entretenimiento y la belleza estética.

Boccaccio, por su parte, tras una exposición exenta de cualquier atisbo antirrealista o fantástico, nos brinda una conclusión a modo de exégesis de lo narrado y con claros tintes moralizantes y didácticos. En este sentido, en el epílogo a la biografía de Tisbe, la historia de la joven babilonia sirve al autor para criticar el comportamiento excesivamente controlador de algunos padres. En un primer momento, el certaldés muestra su pesar y su opinión acerca del episodio que acaba de narrar, en el que los protagonistas directos son Tisbe y Píramo y los responsables los padres de la primera, ya que fueron los que la

retuvieron en casa tras pensar en concertarle un matrimonio de forma ajena a su voluntad¹⁶:

Quis non compatiatur iuvenibus? Quis tam infelici exitui lacrimulam saltem unam non concedet? Saxeus erit. Amarunt pueri: non enim ob hoc infortunium meruere cruentum. Florentis etatis amor crimen est, nec horrendum solutis crimen; in coniugium ire poterat. Peccavit fors pessima et forsani miseri peccavere parentes¹⁷. (Boccaccio, 1967: 70)

Sin embargo, inmediatamente después de esta exposición, Boccaccio adopta una perspectiva mucho más universalista y pone fin a la biografía de Tisbe con un acre discurso sobre el comportamiento posesivo en demasía de algunos padres y lo contraproducente de ello cuando de frenar un amor juvenil se trata:

Sensim quippe frenandi sunt iuvenum impetus, ne, dum repentino obice illis obsistere volumus, desperantes in precipitium inpellamus. Immoderati vigoris est cupidinis passio et adolescentium fere pestis et comune flagitium, in quibus edepol patienti animo tolleranda est, quoniam sic rerum volente natura fit, ut scilicet dum etate valemus,

¹⁶ “Sane, cum iam grandiuscula fieret Tisbes, a parentibus in futuros hymeneos domi detineri cepta est” (Boccaccio, 1967: 66). Traducción: “Cuando Tisbe creció, se pensó en ella para un futuro matrimonio y fue retenida en casa” (Boccaccio, 2010: 97).

¹⁷ “¿Quién no se compadecería de los dos jóvenes? ¿Quién no derramaría una pequeña lágrima ante tan desgraciado final? De roca sería. Los jóvenes se amaron, pero no merecieron por ello este cruel infortunio. El amor es un delito de la edad florida, pero no es un delito horroroso para los que están libres de unirse. Pecó la mala suerte y quizá pecaron los desgraciados padres” (Boccaccio, 2010: 98-99).

ultra inclinemur in prolem, ne humanum genus in defectum corruat, si coitus differantur in senium¹⁸. (Boccaccio, 1967: 70)

Llegados a este punto cabe traer a colación la voluntad que Boccaccio expresó al comienzo de la obra, según la cual el objetivo del *DMC* es fomentar la imitación de las mujeres virtuosas y recriminar el comportamiento de aquellas execrables. Es más, el autor añade las siguientes palabras:

Verum, quoniam extulisse laudibus memoratu digna et depressisse increpationibus infanda non nunquam, non solum erit hinc egisse generosos in gloriam et inde ignavos habenis ab infaustis paululum retraxisse, sed id restaurasse quod quarundam turpitudinibus venustatis opusculo demptum videtur, ratus sum quandoque historiis inserere non nulla lepida blandimenta virtutis et in fugam atque detestationem scelerum, aculeos addere; et sic fiet ut, inmixta hystoriarum delectationi, sacra mentes subintrabit utilitas¹⁹. (Boccaccio, 1967: 26)

¹⁸ “Sin darse cuenta, los padres frenan como corresponde, en principio, el ímpetu joven pero mientras les oponen obstáculos imprevistos, los empujan quizá desesperados al precipicio. La pasión del deseo tiene una fuerza inmoderada y es casi siempre una peste y un flagelo común de los jóvenes, a los que hay que soportar con ánimo paciente, porque es la naturaleza la que provoca el deseo para que mientras tienen la fuerza de la edad, tiendan además a la procreación, y el género humano no corra a su desaparición si el matrimonio se aplaza hasta la senectud” (Boccaccio, 2010: 99).

¹⁹ “Puesto que ensalzar con alabanzas a las [mujeres] dignas de memoria y abatir con recriminaciones a alguna abominable no solo será impulsar a los generosos hacia la gloria y contener un poco a los indolentes de las malas acciones, sino también restaurar lo que se ve que la infamia de algunas resta a la belleza, he juzgado oportuno insertar de vez en cuando en las historias algún blando elogio de la virtud y añadir algún aguijón para estimular la huida y el odio al crimen, de tal modo que, junto al placer de las historias, una santa utilidad se insinúe en las mentes” (Boccaccio, 2010: 60).

Según este juicio, cabría interrogarse acerca de la valoración, en un plano cualitativo, del episodio de Tisbe. A raíz de esto surgen dos preguntas fundamentales: en primer lugar, ¿el comportamiento de Tisbe es admirable o reprobable? Y, en segundo lugar, si su actitud fuese digna de imitación o de execración, ¿en qué sentido lo sería? Según Filosa (2012: 184), la biografía de la joven babilonia es neutra, de modo que en ella Boccaccio no se decanta por una actitud marcadamente positiva o negativa de la protagonista. A nuestro juicio, aunque es cierto que el certaldés en su conclusión pone el foco de la culpabilidad de la tragedia en los padres, su testimonio de la actitud de Tisbe no está exento de claros componentes encomiables, sobre todo en lo que concierne a la fuerza, valentía y constancia en el amor de la joven babilonia. Estos factores acercan este personaje a otros del universo del *DMC* de cuya valía y ejemplaridad no cabe duda alguna. Por ejemplo, por lo que respecta a la determinación y al valor de Tisbe cabría recordar el ejemplo de las mujeres de los cimbrios (LXXX)²⁰ o a la misma Dido (XLII)²¹ puesto que no olvidemos que, como ellas, también el

²⁰ Para más información acerca del papel de las mujeres germánicas como figuras ejemplares en el *Trecento* italiano remitimos a Rodríguez Mesa (2012; 2017).

²¹ Recuérdese que Boccaccio en el *DMC* se mantiene fiel a la versión primitiva de la historia de Dido. Según esta variante, la fundadora de Cartago se suicidó para evitar tener que contraer matrimonio con Yarbas, rey de los

suicidio de Tisbe provoca que, en última instancia, se mantenga fiel a su amado, Píramo, y evite ser entregada a un hombre que no desea.

Este último aspecto es fundamental, puesto que con esta narración el certaldés hace hincapié en características que en su contexto histórico y cultural eran totalmente ajenas al mundo femenino. Además, hay que tener en cuenta que el principal objetivo de las obras en el seno de los *studia humanitatis* era, como Petrarca afirmó, su aplicación “ad vitam”²². Estas palabras del aretino se sitúan en la misma línea que las opiniones vertidas por Boccaccio en la dedicatoria y el proemio del *DMC*, según las cuales el certaldés parece reivindicar que las cualidades encomiadas en sus biografías trasciendan el mundo de lo literario para que sean imitadas por las mujeres de su época. Esta actitud indica inequívocamente, una vez más, la modernidad y la conciencia social que Boccaccio poseía en un tiempo en que la figura de la mujer en la literatura muy a

territorios vecinos, acción con la que habría traicionado la memoria de su difunto esposo, Sicarbas. De acuerdo con esta concepción, Dido es retratada como ejemplo de fidelidad conyugal en diversos pasajes de las obras de Petrarca: *Africa* III, 418-427; *Secretum* III, 24; *Familiares* II 15, 2; *Triunfo de la Castidad* 10-12, 154-159.

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

menudo no era más que el blanco de burlas misóginas o una mera excusa para desarrollar temas líricos que le eran totalmente ajenos²³.

Referencias bibliográficas

- Balló, Jordi y Xavier Pérez (1997). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Boccaccio, Giovanni (1967). *De mulieribus claris*, ed. de Vittorio Zaccaria. Milán: Mondadori.
- Boccaccio, Giovanni (1983). *Genealogía de los dioses paganos*, trad. de María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Editora nacional.
- Boccaccio, Giovanni (2010). *Mujeres preclaras*, trad. de Violeta Díaz-Corrалеjo. Madrid: Cátedra.
- Boccaccio, Giovanni (2011). *Genealogy of the Pagan Gods*, ed. de Jon Solomon. Cambridge: Harvard University Press.
- Branca, Vittore (1958). *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Brown, Virginia (2003). Notes. En Giovanni Boccaccio,

²³ Por lo que respecta al papel de la mujer en la literatura medieval y a la escasa repercusión de su protagonismo activo o de su retrato en positivo, se recomienda la lectura de Monnier (1901: I, 64-74) y Torretta (1902). Las palabras de estos estudiosos, escritas hace más de un siglo, llaman la atención del lector actual por la claridad con la que reivindican que no siempre la presencia en los textos medievales de figuras femeninas va de la mano de un verdadero protagonismo de la mujer.

- Famous Women*, Cambridge: Harvard University Press, 237-256.
- Filosa, Elsa (2006). Intertestualità tra Decameron e *De mulieribus claris*: La tragica storia di Tisbe e Piramo, *Heliotropia - An Online Journal of Research to Boccaccio Scholars*: Vol. 3: Iss. 1, Article 1, 1-9.
- Filosa, Elsa (2012). *Tre studi sul "De mulieribus claris"*. Milán: LED.
- Franklin, Margaret (2006). *Boccaccio's Heroines. Power and Virtue in Renaissance Society*. Aldershot: Ashgate.
- Monnier, Philippe (1901). *Le Quattrocento: essai sur l'histoire littéraire du XVe siècle italien*. París: Didier.
- Müller, Ricarda (1992). *Ein Frauenbuch des frühen Humanismus. Untersuchungen zu Boccaccios 'De mulieribus claris'*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Ovidio (1994). *Metamorfosi*, ed. de Piero Bernardini Marzolla. Turín: Einaudi.
- Ovidio (2005). *Obras completas*, ed. de Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Espasa.
- Rico, Francisco (1974). *Vida u obra de Petrarca I: Lectura del "Secretum"*. Padua: Antenore.
- Rico, Francisco (2002). *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Barcelona: Destino.

- Rodríguez Mesa, Francisco José (2012). Dos alusiones a los teutones en los *Triunfos* de Petrarca, *Estudios Filológicos Alemanes*, 24, 447-458.
- Rodríguez Mesa, Francisco José (2017). “Barbarica honestate”: las mujeres germanas como modelo ejemplar en Petrarca y Boccaccio. En Milagro Martín Clavijo (ed.) *Escritoras en los márgenes: transfiguraciones, teatro y querelle des femmes*. Sevilla: Benilde, 136-148.
- Torretta, Laura (1902). Il “Liber de claris mulieribus” di Giovanni Boccaccio. *Giornale storico della letteratura italiana*, 39, 252-292.
- Zaccaria, Vittorio (1963). Le fasi redazionali del “De mulieribus claris”, *Studi sul Boccaccio*, I, 252-332.
- Zaccaria, Vittorio (1965). Appunti sul latino del Boccaccio nel “De mulieribus claris”, *Studi sul Boccaccio*, III, 229-246.

The concept of cross-dressing in Barbra Streisand's *Yentl* (1983)

María de la O Ruiz Rodríguez
University of Córdoba

Abstract

This paper deals with the concept of cross-dressing developed by Judith Butler, together with sexuality and performativity in a contemporary Anglophone film: Barbra Streisand's *Yentl* (1983).

After an introduction to the word 'drag', I examine carefully the concepts abjection or cross-dressing as represented in the corpus. Moreover, not only the main character is analysed but also, the repercussions that this change of clothes have in the sufferer's environment.

The epistemological foundations include Feminist theories with an emphasis in the theorization of Judith Butler or Julia Kristeva. Furthermore, this paper uses for its practical analysis the postulations of Foucault's biopower.

Keywords: cross-dressing, *Yentl*, queer, Butler

Resumen

Este artículo trata el concepto de travestismo desarrollado por Judith Butler, junto a los conceptos de sexualidad y performatividad en la película Anglófona contemporánea: *Yentl* (1983) de Bárbara Streisand.

Tras hacer una introducción sobre la palabra 'drag', se examinan conceptos como 'abyección' y travestismo en base a cómo se representa en el corpus elegido. Además, también se analizan las repercusiones de este cambio de ropa en el entorno del personaje.

La fundamentación epistemológica incluye las teorías feministas como la teorización de Judith Butler o Julia Kristeva. Además, se utiliza para su análisis práctico las postulaciones de biopoder de Foucault.

Palabras clave: travestismo, *Yentl*, queer, Butler

Yentl is a musical film directed by the filmmaker, actress and singer Barbra Streisand which is based on a 1975 play, also titled *Yentl*, written by playwright Leah Napolin and Polish-Jewish author Isaac Bashevis Singer. The play was based on Singer's short story '*Yentl, the Yeshiva Boy*', published first in Yiddish in 1960 and then in English in a compilation of his short stories titled *Short Friday and Other Stories* (1983).

In *Yentl*, the film will treat the cross-dressing of the main character—Yentl—in the context of Jewish culture of 1910 in Poland where the study of Talmud—the Jewish Law—is forbidden for women the same way as any other knowledge apart from being a good housewife and mother. However, Yentl, the daughter of Rebbe Mender, who is a widower and teaches Talmud to local boys, is taught secretly by his father noticing that the purpose in her life is not being a perfect housewife but learning and questioning every knowledge around her. For that reason, when her father dies, as she is alone now, she decides to transform herself into a boy, wearing boy clothes, with the purpose of studying in a Yeshiva—a study centre in which Talmud and Torah are taught--.

In this film, the process of cross-dressing is discussed for one reason: educational purposes. Moreover, it will show a feminist vision of the representation of a woman in a specific

society and what the people around expect from them in the future. However, before analyzing the example, how can cross-dressing/drag be defined? According to the philosopher Judith Butler in *Bodies that Matter*, drag is “the destabilization of gender itself, a destabilization that is denaturalizing and that calls into question the claims of normativity and originality by which gender and sexual oppression sometimes operate.” (Butler, 1993: 386). This definition is really closed to the effect that this film wants to create to the spectator, a call of attention to a patriarchal society which shows how men seem to be superior to women and which establishes some specific roles to women which cannot be questioned. Yentl will be character arranged to destabilize that patriarchal society in a socio-cultural environment, with a specific purposes, and with different consequences. However, we cannot forget that the fact of using drag or cross-dressing as an act of rebelliousness against society means that there is an implicit—or explicit, depending on the argument of the film—destabilization of the heteronormative rules of sexuality, above all, inside of the temporal period in which this film is portrayed—at the beginning of the 20th century in the case of Yentl. As Judith Butler stated:

drag may well be used in the service of both the denaturalization and the reidealization of hyperbolic heterosexual gender norms. At best, it seems, drag is a site of a certain ambivalence, one that reflects the

more general situation of being implicated in the regimes of power by which one is constituted and, hence, of being implicated in the very regimes of power that one opposes. (Butler, 1993: 384)

From the first minute in the film, the spectator can guess what is going to be the role of Yentl during the film although not the way in which she is going to fight against the established patterns of society. That is because the film is presented with the text: “In a time...when the world of study belonged only to men, there lived a girl called Yentl.” (Streisand, 1983: minute 1)

This short sentence together with an image of a book’s carriage in a market, bring us forward the fact that only men could be literate and study, and also, introduce Yentl as a non-conformist woman inside of a men world. With this, the spectator can overhear different conversations in the market of a Jewish culture: between men—talking about books and studies--between women—talking about the price of cabbage, and even the products that the bookseller can offer—“Storybooks for women, sacred books for men!” (Streisand, 1983: minute 2). In this context, Yentl appears paying attention to the books of the bookseller but at the same time, trying to buy something to eat in the middle of a conversation in which some ladies reproach her not to be married yet. In this point, she tries to buy a sacred book and due to the bookseller does not approve it, Yentl invents that it is for her father, Rebbe Mender. During this

scene, there is an introductory reason why Yentl in the future, will consider the fact of cross-dressing: as an act of rebellion against the education she wants to obtain and which is forbidden for women. As a prove of this, when she is cooking in her house for her father, Rebbe Mender is teaching a boy Talmud but when the boy does not reply an answer and Yentl does, the reaction of the boy is imminent: “David: My father says that a woman who studies Talmud is a demon. Rebbe Mender: She is not a demon. She just has big ears. So you don’t need to tell your father.” (Streisand, 1983: minute 5) With this reaction of the boy, for the audience the representation the society has in respect to the women who pretend to be literate is clear: they are demonized and considered sinful. On the other hand, her father seems to have a different opinion about Yentl’s learning. He notices the potential of her daughter, helps her to achieve her knowledge although always being careful of not being discovered by the neighbours, and understands that the qualities of Yentl to be a housewife are limited. In this point, as the film is also a musical, the first song is introduced (minute 9). The songs in this film are used to reflect about the topics Yentl is worried about during the film, in this case, about the fact of forbidding her learning. As a consequence, addressing to God, who is the highest authority, she questions herself why women

has no right to learn if they have the capability to learn and question about the knowledge of the universe the same as men. Moreover, she specifies that there is no a sacred rule prohibiting women to learn; it is only an imposition of a patriarchal society and religion. At the end of the song, Yentl is in the balcony of the synagogue--where her father is praying-- together with the rest of women that must stay in that part of the building; and there is an important metaphore in which the spectator can clearly notice a similarity between the image of the women gossiping through the bars of the balcony and the immediate next image, which contains the bars of a cage where there are hens clucking. This can be considered as a critic of the vision that society has about women and that Yentl is trying to face.

As Butler points out in *Bodies that Matters*:

[...] the transferability of a gender ideal or gender norm calls into question the abjecting power that it sustains. For an occupation or reterritorialization of a term that has been used to abject a population can become the site of resistance, the possibility of an enabling social and political resignification. And this has happened to a certain extent with the notion of “queer”. (Butler, 1993: 231)

In minute 15, Yentl's father dies, and again, she revolts in front of the people in the funeral when a male relative has to pray Kaddish, and she takes the book and prays herself. After this death, and without having any other relative alive, the role of Yentl is reduced to “help in the store, look after the children,

cook...” So, in this precise moment, she realizes that if she wants to continue learning, the only way to achieve knowledge would be through cross-dressing as a man.

According to Butler: “drag is not unproblematically subversive. It serves a subversive function to the extent that it reflects the mundane impersonations by which heterosexually ideal genders are performed and naturalized and undermines their power by virtue of effecting that exposure.” (Butler, 1993: 231), so here, from a heterosexual point of view, Yentl is going to try using drag as a way to fight against the naturalized feminine gender. Furthermore, to fulfill that subversion, as in the rest of the films, there will be a mirror (minute 17) in which she is going to transform herself into a man recognizing as a subject, but at the same time as the other, “the object”. However, in this film, not as in other examples of trans identities in films – which I have analysed previously--such as *Orlando*¹ or *The Danish Girl*², that transformation does not convey a change into the identity of the character, only in the physical appearance for a specific purpose: the necessity for Yentl to learn and know the world. Moreover, during the second song, she will try to justify her change of physical appearance to her death father and to

¹ Potter, Sally, director. *Orlando* [DVD]. United Kingdom: Sony Pictures Classics, 1992.

² Hooper, Tom, director. *The Danish Girl*. Universal Pictures. 2015.

God, apologizing for her act and never renouncing of her sexuality as if that could never happen.

From this point, the transformation of the physical appearance goes together with a gender's performance: the tone of the voice which is deeper, the body-language that now is more masculine, and the manners in relation to other men. Here, Yentl tries to copy the behavior of the men although there is a scene which tries the spectator does not forget Yentl is a woman: in minute 26, she is in a inn and a man coaxes her into measuring their strength, if she loses, she will have to pay the man a kopeck, and she always loses until a man, the other main character who is introduced here, Avigdor, "saves" her from that situation. Moreover, Yentl here has the necessity of introducing herself with a name, and to complete that new state of drag identity, so she decides to use the name of her death and only brother: Anshel. As Butler stated in relation to the name: "Consider that the use of language is itself enabled by first having been *called a name*; the occupation of the name is that by which one is, quite without choice, situated within discourse." (Butler, 1993: 382). The fact that she uses her brother's name could be originated due to the loss of a masculine role when she was a child, and the necessity to cover and usurp that role now, as it was Anshel who had to study with

his father and going to a Yeshiva, and not Yentl; in fact, at the beginning of this new performance, she feels comfortable performing that masculine role and fulfilling her goal: to learn. However, when she has to sleep with Avigdor in the same bed until a room is empty next day—in minute 34—, Yentl faces this situation very cautiously in order to not to be discovered and also with a reticent vision about homosexuality: “Avigdor: You will fall of the edge [of the bed]; Yentl/Anshel: I always sleep like this.; Avigdor: Why?; Yentl/Anshel: Why? I think it’s written. Two bachelors in the same bed must lie back to back.” (Streisand, 1983: minute 34)

In Butler’s words: “Such films are functional in providing a ritualistic release for a heterosexual economy that must constantly police its own boundaries against the invasion of queerness and that this displaced production and resolution of homosexual panic actually fortifies the heterosexual regime in its self-perpetuating task.” (Butler, 1993: 385)

Furthermore, to illustrate that citation, after this homosexual refusal, there is an imminent back to heteronormativity in a few seconds, when Avigdor tells Yentl about his fiancée, Hadass, even asking Yentl if s/he sometimes has sinful thoughts. So, the homosexual situation vanishes very quickly in this context with the fear of being sinful.

In minute 37, the first step Yentl has been fighting for is completed due to she is accepted into a Yeshiva, so she can start learning as a student and there is a third song in which all Yentl's feelings about this new phase in her life are exposed. As a contraposition, new scene introduces Hadass, Avigdor's fiancée, and with her, a clear exposure of the role of a woman in a house as the role Yentl could have had if she had not decided to performance as a man. The role of Hadass is limited to bring the food to the table, serve the meal of men, and be waiting for them to ask for something. Here, Yentl, using the forth song, starts noticing the privileges that men have having a woman in the service of them during the entire day, and moreover, she seems to be very comfortable with the role of the other women due to "if I were a man, I would want someone who fusses and flatters, who makes you feel that you are all that matters, whose only main aim in life is to serve you and make you think she does not deserve you" (Streisand, 1983: minute 45). Yentl starts forgetting about she is also a woman so, therefore, if she had not fulfilled a subversive act of uprising, which would be her role as a woman, to please a man. For that reason, she asks Avigdor about his thoughts about Hadass'role:

Yentl: Is she always that nervous?

Avigdor: She is a girl...in love. What do you expect?

Yentl: She doesn't say very much.

Avigdor: What does she have to say?

Yentl: Don't you ever wonder what she is thinking?

Avigdor: No. What could she be thinking? I don't need her to think. I can do that with you. (Streisand, 1983: minute 45)

Avigdor, according to this conversation, represents men's misogynist vision about the role of women in the beginning of the 20th century in a Jewish Poland. Women have no right to obtain education and the only aim for them should be taking care of his man.

In a fight to obtain some recognition for women, although Yentl herself is suffering certain duality about the commodity of having a wife at your service, she supports her ideas in the Bible to explain that women do not come from Adam's rib but there is a translation mistake from the Hebrew in which the word means "side", not "rib". For this reason, "Adam was created male and female so we are all the same, they share masculine and feminine qualities" (Streisand, 1983: minute 47). Avigdor counterarguments the difference between them due to men cannot create life so, therefore, they are not the same.

In this dispute, there is a clash between different perspectives: on the one hand, the film offers a heterosexual vision from Yentl's point of view due to at the end of the argument, it can be understood that Yentl falls in love with Avigdor identifying herself in this context as a woman. On the

other hand, there is the Avigdor's point of view: his conduct towards Yentl—who is performed as Anshel—in which there are gazes, affection, or trickles could be branded as homosexual. Of course, in an ingenious manner, the film camouflages that homosexual conduct with a reminder of the true sexuality of Yentl and the falling in love to avoid that the spectator does not feel uncomfortable and violent in front of possible approach between two men. Unlike *Orlando* and *The Danish Girl*, which deal with the topic of sexuality in an open-minded view—even for the century in which Orlando developed his/her representation of identity—Yentl's exposure of sexuality is considered as sinful and depraved maybe due to the film's connection with Jewish religion, which considers a sexual relationship outside of the marriage, an act of depravation. However, after this dualism of sexual orientation, Yentl realizes that something has changed inside of her, the interest that she thought she did not have for men has awaken, and she recognizes some type of feeling although during the fifth song—in which she expresses these new changes—she does not clarifies which type of feelings: affectionate or sexual. For this reason, there is a scene in which Yentl undresses herself, taking of her man clothes and recovering her feminine side, gender and sexuality in front, again, of a mirror. As Butler stated:

Drag thus allegorizes *heterosexual melancholy*, the melancholy by which a masculine gender is formed from the refusal to grieve the masculine as a possibility of love; a feminine gender is formed (taken on, assumed) through the incorporative fantasy by which the feminine is excluded as a possible object of love, an exclusion never grieved, but “preserved” through the heightening of feminine identification itself. (Butler, 1993: 235)

In minute 55, once Yentl has recovered her performance as a man, Avigdor receives bad news from Hadass’s family due to they find out that Avigdor’s brother died committing suicide, and for a Jewish family, that act is a very serious sin so the wedding is cancelled. Yentl tries to convince Avigdor that Hadass still wants to marry him even disobeying her family but the answer of Avigdor to this is very illustrative: “Yentl –as Anshel-: If she thinks her parents are wrong...; Avigdor: She is a woman! She can’t think for herself; Yentl –as Anshel-: That’s nonsense!” (Streisand, 1983: minute 55)

From this point, what the spectator can feel is that every time she spends with Avigdor, now that she is in love with him, she feels the necessity of telling him that she is a woman but at the end, she always reflects on it and thinks about what she can lose: the right to keep studying. Moreover, she knows that the love of Avigdor for Hadass does not let her to have a relationship with him. For this reason, Yentl tries to convince Hadass’s family about the wrong decision they have made but

they, on the other hand, are thinking about other possible men to marry to Hadass, and the perfect man with has nothing to hide—at least, they think so—is Anshel. As a consequence of this, now, the film formulates a love triangle in which the audience can find: firstly, Yentl, who is performing as a man and is in love with Avigdor; Avigdor, who is in love with Hadass; and Hadass, who is in love with Avigdor but she has to marry to another man due to Avigdor’s brother suicide.

The only possibility for Avigdor to be in contact with Hadass is asking Yentl –as Anshel- to marry Hadass but of course, a problem is presented: the possibility of having a wedding between two people of the same sex; however, Yentl – as Anshel-, following her feeling for Avigdor, agrees to marry Hadass and will be in contact with the privileges of knowing the possibility of having a wife in her life as if she were a man. In the sixth song, she reflects about this situation with Hadass: “Yentl: No wonder she suits him, she never disputes him. The conversation is not too exciting but, oh, what a change it must be to spend an evening where there is no conversation. Must be a relief after me and though there is nothing much to challenge your mind here, who cares when the food is so delicious? Not to mention these beautiful dishes...” (Streisand, 1983: minute 68)

From this sixth song, and for the first time in the film, there is a change in Yentl's identity. She starts identifying herself as a man with commentaries such as:

Anshel: No wonder he [Avigdor] loves her, no wonder to me, with ribbons and laces in all the right places, I must admit it is all very pleasant and this is a comfortable room and if he likes the smell of lilacs and roses, then maybe he likes her perfume, and though her silky hair and milky complexion are nice still they are not that distracting, so what accounts for the way he has been acting? Her softness, her sweetness, how could he resist her? And why would he try? No wonder he loves her, he needs her, no wonder. So would I. (Streisand, 1983: minute 68)

That conclusive sentence manifests that Anshel is having feelings for Hadass as his possible wife although if they are love, sexual, or other type of feeling is not specified. Even though, there is a relationship between a drag gender and sexuality. According to Butler, the relation between gender and sexuality is defined: "In psychoanalytic terms, the relation between gender and sexuality is in part negotiated through the question of the relationship between identification and desire." (Butler, 1993: 239). And in here, the spectator can find a kind of desire between two women, and for that, a destabilization of the heteronormative sexuality that the film has been projecting during the entire exposure of Yentl's personality and religion. As Butler stated: "If to desire a woman does not necessarily signal the constituting presence of a masculine identification,

whatever that is, then the heterosexual matrix proves to be an imaginary logic that insistently issues forth its own unmanageability.” (Butler, 1993: 239). In *Yentl*, there is a masculine performativity for different purposes but it cannot be said that there is a masculine sexual identification at any point until she is forced to be in contact with a woman. Hadass will cast doubt on the sexuality of *Yentl*; however, the film again tries to push aside these homosexual feelings focusing on the idea that that encounter and new sensations from *Yentl* are only the consequence of her heterosexual love to Avigdor. Moreover, she expresses those doubts in the seventh song, when Anshel (*Yentl*) is preparing her groom’s suit: “*Yentl*: Look at me. I must be absolutely crazy. How did I ever let it get this far? I’m getting deeper into trouble. Am I a woman or a man? Am I a devil or a demon?” (Streisand, 1983: minute 73)

In both cases, even being identified as a man or a woman, she uses the metaphore of the devil or demon. As a woman, she would be a devil because of the fact that she has been performed as another sex; as a man, he would be a demon due to he is marrying to his best’s friend fiancée. Furthermore, they will have a wedding night after the wedding, and *Yentl* will have to face this situation without being discovered.

In this wedding night, there is a very illustrative conversation:

Anshel (Yentl): You don't have to anything you don't want to. Anything.

Hadass: But I do. You're my husband, I have to do whatever you demand.

Anshel (Yentl): No, that's not so.

Hadass: It's not?

Anshel (Yentl): No, according to the Talmud, a woman has the right to refuse her husband. Did you know that?

Hadass: No, my mother said...

Anshel (Yentl): Oh, too many women know the law! If you want to refuse then naturally I respect your wishes. (Streisand, 1983: minute 82)

The fact that Yentl is camouflaging her true sexual identity and gender, makes her talk about the inequality of married woman who theoretically, has to do whatever the husband demands without knowing that the Talmud respects the desires of women and even allow them to refuse their husbands. The problem that Yentl brings up is that women are not allowed to access and study Talmud in order to know their rights as wives. Of course, the consequence of that is the supremacy of men using the ignorance of women in their benefits, one of them, sexual. In this way, Yentl starts recovering her initial purpose of trying to fight against inequality between men and women, above all, in respect to knowing the Jewish law: Talmud. The vision that the film shows about this topic is

reflected in the character of Hadass. She in the previous conversation learnt that Talmud could be very comprehensive with women but once that Anshel (Yentl) –in order to avoid a sexual intercourse—tries to teach her the law, her reaction is to be completely bored. She as a woman, does not have the same interest as Yentl in learning, only in being a perfect wife. As a consequence of this, when Avigdor comes to Anshel and Hadass’s house, he realizes that the relationship between Anshel and Hadass now is stronger, it is not a convenience relationship as it was at the beginning because Hadass is in love with Anshel (Yentl); however, Avigdor is more in love with Hadass than ever, and Anshel (Yentl) notices that because she is still in love with Avigdor. Again, the love triangle appears and with another problem, the desire of Hadass to make love with Anshel (Yentl) with these words: “Hadass: When you told me I had the right to refuse you, you didn’t tell me I also could demand you; Anshel (Yentl): Who told you that?; Hadass: The Talmud. I forget what page.” (Streisand, 1983: minute 85).

Using the knowledge Yentl taught her in order to refuse her in bed, she is now using it to demand her as her husband and tries to kiss Yentl but she refuses the idea of lying Hadass hiding her real gender and sexual identity. Moreover, although the film does not contemplate that, it would be a sinful act to perform a

homosexual relationship even if Hadass would have known and accepted the real identity of Anshel. According to Butler: “The heterosexual logic that requires that identification and desire be mutually exclusive is one of the most reductive of heterosexism’s psychological instruments: if one identifies as a given gender, one must desire a different gender.” (Butler, 1993: 239). So as a consequence of this, Yentl decides in the eighth song to end that situation and reveals her real state of identity liberating herself of that state of confinement even knowing the consequences and coming back to heterosexuality. “Yentl: I need him to touch him. To know the love that’s in my heart. The same heart that tells me to see myself, to free myself, to be myself at last” (Streisand, 1983: minute 99).

Yentl decides to take Avigdor to the big city, and there, tell him her secret with the great conviction that she needs to be a woman again.

So, finally, in minute 105, she shows Avigdor her real identity:

Yentl: Avigdor, my name isn't Anshel, It's Yentl and I am a woman.
Avigdor: Oh my God, it can't be. What have you done? Don't come near me. Don't touch me. You are a monster. “A woman shall not wear that which pertaineth to a man”. You are a devil. Enough, please! Every commandment broken, every day! What are you? A demon? You spit on the Torah, you spit on it, on everything and everyone! In God's face, in my face, in Hadass's face! An innocent married to a devil! You married a woman! How could you do that?

Why didn't you tell me you are a woman? What kind of creature are you? Why? Tell me the answer!

Yentl: I wanted to be near you! I didn't want to lose you. I loved you!
(Streisand, 1983: minute 105)

In this reaction, there are several comparisons between a woman and an evil creature and as a monster; on the one hand, as an evil because of the fact of performing a man to obtain her purpose which is a sin; on the other hand, as a monster to allow herself to marry a person of the same sex only because of the love Yentl feels for Avigdor. However, Avigdor realized that at any point in their relationship as friends, he loved Anshel and now he understands why: because she was in fact a woman. Again, the idea of a homosexual love is subversively latent although it is always casted aside due to an imposition of a heterosexual love which is the real and valid. As Butler stated: "The homophobic terror over performing homosexual acts, where it exists, is often also a terror over losing proper gender ("no longer being a real or proper man" or "no longer being a real and proper woman"), it seems crucial to retain a theoretical apparatus that will account for how sexuality is regulate through the policing and the shaming of gender." (Butler, 1993: 238)

For this reason, the next reaction of Avigdor to the new identity of Yentl as a woman will be give her back the tasks that Yentl has been avoiding during her entire life:

Avigdor: We will go to another town, we will get married, have children, we will find another yeshiva.

Yentl: For both of us?

Avigdor: You still want to study?

Yentl: We've argued the Bible back to Genesis, chapter one, verse one. How could you still ask me that question?

Avigdor: You don't need to any more. I'll do the thinking, I'll handle everything.

Yentl: No! I want to study with you, not darn your socks!

Avigdor: Impossible!

Yentl: Nothing's impossible!

Avigdor: You can study at home. No one has to know.

Yentl: And draw the curtains, close the shutters?

Avigdor: I want you to be a real woman.

Yentl: I am a real woman.

Avigdor: Then act like one! There is no gift from God more beautiful and miraculous. You know everything without opening books. What more do you want?

Yentl: More. (Streisand, 1983: minute 115)

The feminist discourse of Yentl about the freedom she demands makes Avigdor understand that Yentl will be a non-conformist person and that she will need new people and new places in which she can develop her real passion without being subjugated to the established norms of gender in a country like Poland in 1910. So, Avigdor comes back to Hadass as it was at the beginning and Yentl refuses to her love to Avigdor to fulfill her purpose of being a literate woman. Finally, there is a final song very similar to the first one she sang in which she explains to her father her experiences she lived and the new experiences she wants to life, and the liberation she feels for being able to do

what she wants without being imprisoned by a heteronormative and patriarchal society.

Bibliographical References

Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.

Butler, Judith (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4. Dic.

Butler, Judith (1993). *Bodies that Matter*. New York and London: Routledge.

Butler, Judith (1993). Imitation and Gender Insubordination, *The Lesbian and Gay Studies Reader*, ed. Abelove, Henri, Barale, Michèle and Halpoen, David. Routledge.

Butler, Judith (2004). *Undoing Gender*, New York and London: Routledge.

Foucault, Michel (1978). *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction*, translated by Robert Hurley. New York: Pantheon Books.

Foucault, Michel (1978-9) *The Birth of Biopolitics*, translated by Graham Burchell, Palgrave Macmillan.

Foucault, Michel (1977-8) *Security, Territory, Population*, translated by Graham Burchell, Palgrave Macmillan.

- Hooper, Tom, (director) (2015). *The Danish Girl* [DVD] Universal Pictures.
- Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horrors. An essay on Abjection*, translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Lacan, Jacques (2006). The Mirror Stage in as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience. *Écrits. The First Complete Edition in English*. London and New York: W.W. Norton & Company.
- Potter, Sally, (director) (1992) *Orlando* [DVD] United Kingdom: Sony Pictures Classics.
- Streisand, Barbra, (Producer and Director) (1983) *Yentl*. Twentieth Century Fox.

“Maria di Ìsili”: Una voce che infrange il silenzio degli schemi sociali.

Irene Scampuddu

Universidad de Salamanca

Riassunto

Cristian Mannu in una polifonia di voci, in uno stile denso e compiuto, dal sorprendente respiro metrico, ci regala la storia di una donna, Maria di Ìsili che, pagandone il prezzo, segue la legge del desiderio, sfidando gli interdetti sociali, sullo sfondo di una Sardegna arcaica popolata da vagabondi, levatrici-accabadore, figli difficili, fatti di sangue e indicibili segreti.

Parole chiave: Maria di Ìsili, Sardegna, donna, ribellione

Abstract

Cristian Mannu in a polyphony of voices, in a dense and strong style, from the surprising metric breath, he gives us a lady's story, Maria di Isili that, paying the price, following the desire's law Challenging the social interdicts, in a background of an archaic sardegna populated by beggars, Midwives accabadore, difficult children, made of blood and untold secrets.

Keywords: Maria di Ìsili, Sardegna, woman, rebellion

L'anima antica e profonda della Sardegna si reincarna in un nuovo, ispirato narratore. Vincitore del Premio Calvino 2015, il cagliaritano Cristian Mannu che trasferisce l'epica della sua terra in un romanzo corale.

Ai bordi della figura, le voci delle persone che l'hanno conosciuta (amata, ammirata, sognata, invidiata, maledetta, umiliata, odiata, abbandonata, dimenticata); al centro lei,: Maria di Ísili, la donna che tesseva danzando ma finì a lavare le scale nelle case dei ricchi cagliaritani, che guardava le cose sognando ma si ritrovò nuda nell'anima come una quercia privata della corteccia.

Il libro ha come sua radice un matrimonio. Rosaria Granata, bellissima siciliana sposa Michele Piga, ma solo per avvicinare a sé l'amico del marito, Pietro Uggias, già unito a una moglie non amata: il tradizionale triangolo amoroso produrrà sofferenze laceranti che, come semi marci, genereranno destini maledetti fatti di dolore e tradimenti.

Le prime vittime, fulcro del romanzo, saranno le figlie della coppia, Maria ed Evelina, ma il fato infelice, colpirà anche la loro progenie. I rami della sfortuna e il divenire degli eventi e delle generazioni vengono narrati da dieci protagonisti, ognuno con un'inflexione e un nucleo di motivazioni diverse: si passa dalla popolana amorevole al frustrato intellettuale di provincia, dall'autodidatta al semianalfabeta.

Abbiamo detto, sullo sfondo del quadro, ancora una volta la Sardegna pietrificata nel vento. Da Ísili, borgo nuragico di artigiani, orti e pastori, alla Cagliari dei disoccupati e dei

condomini popolari, passando attraverso Sarcidano e Marmilla, Trexenta e Barbagia e perfino una breve parentesi siciliana, Cristian Mannu affina lo sguardo e raccoglie porta a porta indizi, confessioni smozzicate, travolgenti fiumi di coscienza, lunghe lettere e reminiscenze confuse dall'alcol e dall'età, invettive e pentimenti. Fino a comporre un mosaico nel quale la tradizione orale si deposita con il seducente mimetismo linguistico dell'arbaresca¹.

Cristian Mannu è abile nel descrivere la storia e in ogni suo capitolo la voce narrante è differente poichè fa parlare ognuno dei suoi personaggi: dai familiari, alla stessa protagonista, ma anche persone esterne alla storia che analizzano le vicende secondo il proprio punto di vista.

Infatti spesso i punti di forza vengono offuscati da una lingua che si fa artefatta nel momento stesso in cui si propone come spontanea. Non parliamo solo del solito collage italiano-lingua minoritaria che, pur giustificato, è ormai liso; ma anche di un dettato che si rifà a stilemi cantautorali e lirici espressi con una insistenza di figure retoriche ridondanti, tra tutte l'anafora, e di un tono oracolare eccessivo; oppure, all'opposto, di una voce

¹ il leggendario idioma che usavano i ramai quando non volevano farsi capire dagli altri.

che per caratterizzarsi è costretta a colorarsi fino a diventare quasi eccessiva.

A questo si aggiungono poi le strizzatine d'occhio verso una cultura che ha come costellazioni di riferimento De André, sua la citazione in esergo, con tutto il mondo della canzone leggera italiana, Grazia Deledda, evocata con frequenza e quella narrativa isolana che perpetua una certa idea di sardità.

Il tema dell'amore colpevole, della fuga, ma anche e soprattutto la presenza forte di un paesaggio imponente e del vento riportano alla mente più di una volta il Premio Nobel del 1926. Ma non solo lei o meglio, non proprio la Grazia nuorese è il riferimento principale del romanzo, ma piuttosto quella costruzione identitaria, alcuni direbbero storytelling, che vede l'isola tragica e fantasmatica, crudele e nobile, struttura che nasce con la scrittrice ma che dopo di lei viene estetizzata fino a permeare il pensiero dei sardi facendola diventare, col tempo, uno dei più adamantini stereotipi letterari. Ed è a questo che Mannu sembra riferirsi, tanto da citare chiaramente il suo ultimo ed "illustre" erede, Salvatore Niffoi.

Inoltre, il romanzo corale ha una struttura stimolante anche se non nuovissima e un tema piuttosto battuto, che destano interesse per la presenza di una velata critica alla comunità tradizionale e per lo spaccato di una parte di società

che la narrativa sarda non frequenta spesso, come quella popolare delle città del dopoguerra.

Stratagemmi, tecniche e prestiti in arte sono la norma, si sa, eppure c'è una certa etichetta nel loro utilizzo: non li si deve mostrare troppo e si deve evitare l'abuso. Anche perché, se capita, ciò che si produce è un vago fastidio, una interferenza che scaccia l'attenzione. Ebbene, una simile sensazione si ha con Maria: l'ammiccamento pervasivo ed esplicito ad una certa cultura media e pop e l'uso insistito di figure retoriche sfiancano il lettore, che pure non avrebbe difficoltà a farsi affascinare dalla trama e dalla struttura. “Maria era bella, più bella di Pietro, più bella di me. E sapeva filare col rame e la lana, ancora bambina. E sapeva scrivere parole infuocate e d'amore”. (Mannu, 2016: 45).

Così parla Rosaria Granata di sua figlia Maria, la protagonista del libro, nata da una relazione segreta con il migliore amico di suo marito Michele, Pietro. Quest'ultimo si uccise prima di sapere che Maria fosse sua figlia e nemmeno Maria lo sapeva. “Già me lo ricordo il giorno ched'è nata². Ancora un pò se la voleva tirare fuori da sola, la testa della figlia”. (Mannu, 2016: 12)

² Traduzione dal Sardo “che è nata”.

Racconta Salvatorica Carboni³, la donna che allevò Maria quando sua madre era sempre chiusa in camera sua perchè stava male, e sempre lei le regalò e le insegnò a usare il telaio.

Io l'avevo detto che occhi così azzurri non si capiva da dove erano usciti, che il babbo ce li aveva neri più del camino sporco di fuliggine e la mamma non lo sapevi proprio di che colore ce li aveva: un giorno erano lucidi come le foglie dei lecci e un altro sembravano castagne che bruciano al fuoco e un altro ancora invece erano gialli come le pietre di Pranu Ollas. Io l'avevo detto che doveva averci messo lo zampino un angelo o su dimoni⁴". (pp. 12-13)

Nessuno si spiegava come Maria fosse nata con questi occhi così azzurri, in realtà solo sua madre sapeva la verità e si giustificava dicendo che i suoi nonni erano biondi e con gli occhi azzurri, che nel suo paese c'erano stati i normanni e gli arabi e i greci, i romani, i francesi e gli spagnoli, tutto pur di non ammettere che Maria era nata dal peccato, frutto di un tradimento.

Sin da bambina Maria si distingue da tutte le altre donne, dalla madre sempre vestita di scuro con lo sguardo fisso nel vuoto e dalla sorella Maggiore Evelina che ha sempre un rosario in mano.

³ Salvatorica Carboni cioè zia Borica, la levatrice del paese, ha qualche similitudine con l'Accabadora e ci ricorda lo sciamanesimo di Michela Murgia coi suoi pensieri che "non sopportano la luce piena".

⁴ Il Diavolo in Sardo.

Maria è ardente e sognatrice e ha una dote speciale, sotto le sue mani il telaio è come un pianoforte, con cui dà vita ad arazzi meravigliosi intrecciando sapientemente lana e rame⁵. Un dono grazie al quale sembra destinata a un futuro felice nel piccolo villaggio di Ìsili, dove il vento che sferza le pietre delle case profuma di erba selvatica e rosmarino. “Quando zia Borica è venuta a vivere da noi, ha voluto che il telaio lo tenessi io perchè diceva che lo sapevo usare meglio di tutte le donne che aveva mai visto nella Sardegna intera, anche di quelle di Ìsili che lo usavano al contrario e nessuno ha mai saputo il perchè”. (Mannu, 2016: 23)

Ma un giorno in paese arriva Antonio Lorrà, il ramaio considerato bello come un principe delle fiabe col suo cavallo nero e per la prima volta Maria, che a sedici anni non aveva mai baciato nessuno, si sente accendere dentro come un fiore nel fuoco.

Antonio però, sta per sposare sua sorella Evelina, quella sorella che Maria ama profondamente e che sta aspettando un

⁵ La filatura, la tessitura e il ricamo occupavano molta parte del tempo delle donne nell'antica Sardegna. Il telaio tradizionale era costituito da due pesanti tronchi sostenuti da supporti. Da ogni tronco si originavano due travi verticali dove a metà altezza da un foro si infilavano i subbi, assi cilindrici. Due assi dentellate messe sopra le travi reggevano le canne su cui poggiavano gli elementi del telaio, i licci (che alzavano e abbassavano i fili dell'ordito) e le asticelle verticali. Pedali e tiranti spostavano i fili che si infilavano nel pettine che serviva a sua volta a modulare l'altezza dei fili.

figlio da quell'uomo oscuro. "Evelina di fianco e al dito un anello che non vuole entrare. Sull'altare. Chiesa di San Saturnino, come in una prigione: una falsa passione, la colpa, e un istinto animale. Un matrimonio che non ho voluto e un bambino mai nato la pena". (Mannu, 2016: 70)

Antonio in realtà amava Maria, e nel romanzo racconta il dolore che prova nel vederla al suo matrimonio, così distante ma così bella e la sofferenza di quel ventre di Evelina che cresce sempre di più e quella stessa donna, ormai sconosciuta, al suo fianco. "Ma ho amato davvero Maria: il sesto giorno di settembre sotto i filari viola di un vigneto maturo, senza vino e senza nuvole in cielo. L'ho amata di amore vero e acceso, di fiamma amara ma sincera e ho tramandato il mio seme anche se senza il mio cognome". (Mannu, 2016: 65-66).

E Maria amava lui, quell'uomo che, per non fare un torto a sua sorella e alla sua famiglia, non avrebbe mai dovuto amare. Lei, che a soli sedici anni nonostante tutto scrive rime e parole e gliele lasciava nelle scarpe come sassi pesanti.

Evelina in realtà, aveva subito una violenza sessuale da parte di Antonio. Lui, in una notte di festa l'aveva portata nei campi e tra le lacrime e i vani tentativi di ribellione di lei, l'aveva costretta. Dopo un mese avrebbe scoperto che sarebbe diventata madre e il problema più grande era dirlo a suo padre

che non le risparmiò le urla e i rimproveri per aver macchiato la reputazione di un'intera famiglia.

Non dimentichiamo che la Sardegna raccontata è quella che porta gli strascichi della bigamia, del concubinato, della chiesa e dell'occhio attento dell'Inquisizione. Di lì a poco il sesso, parte integrante della vita di ciascuno, sarà investito da una pioggia di tabù, innaturali pudori, restrizioni e condanne⁶.

⁶ Tanto era visto con sospetto l'atto carnale, che dopo il parto, condizione ultima del rapporto, le sarde venivano escluse per 40 giorni dalla vita societaria e solamente dopo l'affascinante rito de s'incresiadura, venivano reintegrate nella società. Attraverso il rito da svolgersi in chiesa, il sacerdote avrebbe purificato la donna, in quanto macchiata dallo stesso parto o meglio dall'atto sessuale. Le cose stavano più o meno così: il matrimonio almeno fra i ceti bassi era ancora gestito a sa sardisca. Secondo questo rituale si prevedeva che la donna contribuisse all'istituzione di un nuovo nucleo familiare non con una dote, bensì con il mobilio e il corredo. Contratto e cerimonia si svolgevano secondo complicati rituali all'interno della famiglia stessa, conclusi i quali la coppia si intendeva ufficialmente unita e in possibilità di condividere dimora. In ogni caso per lungo tempo l'abitudine al matrimonio familiare, e alla convivenza precedente al matrimonio ecclesiastico sopravvisse. Le si risolveva con il pagamento di una multa. Rimasero in auge inoltre concubinato, bigamia e l'usanza delle spose bambine. A lungo una donna sarda venne ritenuta pronta al matrimonio compiuti i 12 anni. Seppure l'atto sessuale era previsto all'interno del matrimonio, vigevano una serie di regole che pretendevano di regolamentarlo. Sembra superfluo ricordare che qualsiasi atto sessuale non finalizzato alla procreazione fra marito e moglie, fosse da ritenersi un gravissimo peccato. Elemento fondamentale era l'andare in pubblico mostrando il capo scoperto, abitudine che denotava leggerezza e spregiudicatezza sessuale. Era infatti pressoché impossibile intravedere una sarda priva di fazzoletto se non nella propria dimora. E anche quando le donne il sesso non lo praticavano, o istigavano, comunque potevano influenzarlo attraverso quella sfera del magico e del proibito che ben si lega al mondo della libido, almeno a detta degli inquisitori. Attraverso l'uso di pozioni, parole, rituali erano capaci di stimolare l'amore o inibirlo.

Antonio fu la causa della rottura di quell'amore tra le due sorelle, che prima di conoscerlo erano davvero unite. Il figlio di Evelina morì subito dopo il parto, e il padre nemmeno era presente in quel momento.

Lasciò sola anche Maria, prima la portò via da Ìsili a Cagliari, ebbero dei figli e poi l'abbandonò. Era ancora una bambina, piena di speranze e di sogni. Maria aveva un'anima gentile, e delle mani da principessa, uno spirito gitano. Una tessitrice sublime, ma anche una studiosa ribelle che scriveva con la sinistra anche se gliela legavano.

Erano queste caratteristiche che l'appartenevano a renderla differente da tutte le altre. Nessuna donna si sarebbe ribellata per amore senza l'approvazione della sua famiglia, una donna enigmatica ed ambivalente quella sarda, signora sì di segreti e custode di poteri, ma vittima della storia scritta dagli uomini.

Maria però, era differente. Quest'amore che aveva le sembianze di un patto sacro e blasfemo con un gaggiu⁷, un "imbroglio abbagliante di cui non fidarsi" l'aveva rapita e

Influenzavano la sfera del femminile, ma soprattutto quella maschile attraverso le inquietanti legature che impedivano all'uomo sposato di portare a termine un rapporto sessuale. Per riuscire nel rito della legatura si dovevano conoscere *is brebus de accapiài*, le parole per legare, che dovevano essere pronunciate in chiesa, il giorno delle nozze dei due, nel momento della benedizione. Nelle varie fasi si sarebbero dovuti effettuare diversi nodi su un pezzo di stoffa. Nessun rapporto sessuale sarebbe stato possibile fintanto che l'uomo fosse stato legato.

⁷ Dal Sardo *stupido*

l'aveva convinta ad andare contro corrente. "Mezzanotte di quel giorno di inizio dicembre. Mi assale un gusto cattivo alla bocca e mi accorgo di avere la testa che gira e il ventre che inizia a gonfiarsi e capisco di avere una vita che dentro mi cresce". (Mannu, 2016: 26-27).

Ancora una volta sarebbe nato un figlio dal peccato. Sua madre aveva scelto di rinunciare alla sua libertà, al suo vero amore proprio per non macchiare il suo nome e quello della sua famiglia. Aveva cresciuto Maria tra le bugie e la depressione e pur di non ribellarsi si accontentò di una vita che mai avrebbe voluto.

Ma Maria era diversa, dopo aver camminato per ore desiderando la morte per l'errore commesso, scelse di vivere e di dare alla luce quella figlia anche se con dolore.

"Perdona il mio destino cattivo, Evelina. Perdona i miei occhi", scrive a sua sorella. "Perdonami, madre, se lascio il paese a quest'ora del giorno, se scappo non vista e abbandono il mio letto e cammino lontano da te". (Mannu, 2016: 27).

Lei e Antonio scapparono lontano da quella realtà, lontano da tutti e in segreto: "Su santu chi dd'at fatta a Maria. Se n'è scappata di notte. Senza dirmi niente si nd'est fuia". (Mannu, 2016, p.15)

Viaggiarono fino a Cagliari e Maria per la prima volta vedeva il mare e i raggi del sole sbatterci sopra, la prima volta che vedeva pescare tra le onde a mani nude. Questa nuova realtà l'avrebbe cambiata profondamente. Ascoltava in silenzio le voci di altre donne più mature e forti di lei raccontare storie di figlie morte dentro lo stagno per cercare collane di perle, o di giorni passati senza mangiare durante la guerra, e di mariti ubriachi che le picchiavano lasciando i segni di cinghie ancora caldi sulla schiena.

Da Cagliari poi arrivarono fino a Terrubia⁸. Maria lì dovette diventare una donna e una madre senza esserne pronta. Pensava al futuro, ma anche a sua madre, a suo padre, a sua sorella, ai suoi figli e ai loro figli. Aveva paura, però poi le mani leggere e il pianto lieve di sua figlia placarono ogni sofferenza e timore.

Quella nascita però e quelle che seguirono, fecero allontanare sempre di più Antonio: “Antonio l’ho perso a Cagliari. L’ho perso dentro quella città grande e bella, e Bianca, vista da fuori. L’ho perso in quei vicoli stretti e angusti, e bui anche di giorno, se percorsi a piedi e da sola. Lavorava sempre di più e spendeva e giocava alle carte. E beveva”. (Mannu, 2016: 30).

⁸ Un paesino della Sardegna in provincia di Carbonia-Inglesias.

Rimase di nuovo sola con tre figli da sfamare e in una notte di gennaio Antonio non tornò più a casa, forse divorato da quella città che per Maria ormai era straniera. Ninnino, suo figlio più piccolo di soli otto mesi è appena morto e nel lago Mulargia è stato trovato il corpo di un uomo.

Dicevano fosse stato ucciso da due balordi per questioni di gioco e debiti, o che fosse stato ucciso dal fratello di un'adolescente di Nurri di nome Maria in attesa di un figlio o forse da suo padre con un colpo di fucile. Però nessuno diceva che a piangerlo fosse Maria di Ìsili che da tre mesi non ha più i soldi per pagare l'affitto e che dovrà cercarsi un altro lavoro e una nuova casa e mandare i suoi figli al collegio.

La donna dovrà affrontare ancora una volta un ostacolo e si sente come una quercia privata della sua corteccia quando a tagliarla sono mani inesperte, lei come una corteccia malata e traballante. Conobbe Sergio, rimasto orfano di madre da poco e come lei era stato abbandonato e aveva dovuto interrompere gli studi per sopravvivere. Non era sposato ma poco dopo i due si scambiarono le promesse d'amore.

Sergio aveva idee rivoluzionarie mentre Maria si era ormai rassegnata alla miseria, aveva dimenticato la vita ad Ìsili, i suoi vestitini a fiori della domenica, la sua stabilità, le mani sulla lana e i fili di rame. Poi, ancora una volta, Maria si ritrovò sola. Dalla

notte alla mattina Sergio non tornò più a casa, era stato arrestato per droga. Maria però non si disperò e per lo meno conobbe Teresina, una donna che viveva al piano inferiore e che subito divenne per lei come una sorella.

Maria non voleva mai parlare del suo passato e quando un giorno Teresina incontrò un suo disegno di quando era piccola, iniziò a capire che forse l'infanzia di Maria non esra stata tanto facile. Il disegno rappresentava un cavallo nero e un grande carro con un telo che lo ricopriva e dentro e fuori tappeti e pentole di rame.

Vicino al carro un uomo bellissimo con una frusta in mano, ma Maria disse solo che era un amico di famiglia di quando viveva a Ìsili. Sapeva disegnare splendidamente, però continuò a ripetere che disegnare le ricordava il passato, quando era dovuta andar via da Ìsili e che ora non le piaceva più.

Teresina non aveva potuto studiare e nel romanzo parla di Maria con un pò d'invidia. Di lei dice che parlava davvero bene e che quando andava a fare le pulizie a casa delle famiglie ricche, la si poteva scambiare con una di quelle donne, anche per il modo di vestire e per le sue mani tanto morbidi e delicate.

Oltretutto non capiva come fosse potuta andar via da Ìsili, un paesino tanto tranquillo, con aria fresca, verde, un nuraghe vero e gli uccelli che cantano. Nessuna donna l'avrebbe fatto e

non soprattutto per andarsene a Cagliari, un'altra realtà, città troppo grande e troppo rumorosa per una donna che a quei tempi era troppo indifesa e sicuramente non indipendente.

Ma Maria soffriva tanto, piangeva spesso soprattutto per colpa di Sergio che la trattava male e non voleva i suoi figli. Nonostante tutto sempre aveva una parola di conforto o un abbraccio per Teresina.

In questa parte del romanzo Mannu mette in evidenza la posizione della donna succube e quindi schiava della società e dei pregiudizi di quel tempo:

E avrei voluto dirgli che le carceri le conoscevo anch'io, anche se non ci avevo mai dormito dentro, e che è vero che sono dei posti bruttissimi, ma la prigione peggiore è quando non ci sono le sbarre e resti fermo e non ti muovi anche se hai le mani e le gambe libere. E avrei voluto dirgli che le idee buone non devono restare senza respiro nemmeno se gli tolgono l'aria. (p.36)

Lei si che sapeva che cosa voleva dire sentirsi in prigione. Sua sorella Evelina non rispose mai alle sue lettere, nonostante in tutte le chiese perdono. Quando morirono i suoi genitori non era potuta andare neanche al loro funerale perchè il padre non l'ha mai perdonata e non l'ha voluta vedere nemmeno in punto di morte.

Per Michele Piga era stata una vergogna troppo grande soprattutto agli occhi del paese. Una vergogna che, un uomo come lui, non meritava. Una figlia adolescente che scappa con il

marito di sua sorella più grande non può che essere una “puttana”. Una moglie matta e frigida come la chiama lui, che si rinchiude a casa muta e vestita di nero come un becchino e che poi si lancia nel vuoto per farla finita. Infine l’altra figlia, quella grande e stupida, che si fa rubare il marito dalla sorella più piccola. Questo non si poteva accettare.

Mannu quando fa parlare il padre utilizza un linguaggio molto forte e spesso offensivo, come se quell’offesa di Maria avesse macchiato il suo orgoglio tanto da non avere nemmeno più rispetto nei confronti di quelle tre donne che prima pensava e diceva d’amare. Anzi, aveva perso il rispetto per qualsiasi donna. “Ma la puttana più grande di tutte è mia figlia Maria. La principessa delle puttane e delle troie e delle bagasse di tutta la Sardegna, insieme a mia moglie che è la regina”. (Mannu, 2016: 56-57).

Maria aveva rovinato la reputazione di suo padre, questo era ciò che contava. Come poteva una donna commettere un errore così grave? Come poteva una donna disubbidire alle regole etiche imposte dall’uomo? Chiaro, Maria voleva molto di più e non si accontentava, non come avevano fatto sua madre e sua sorella.

Maria che scriveva con la sinistra anche se il padre gliela legava e la costringeva a scrivere con l’altra. Maria di Ísili che

ricostruisce i codici affettivi di una famiglia disgraziata. Le corde private dell'animo umano, sia maschile sia femminile, risuonano nell'ispido concerto dei codici culturali isolani come all'interno di una tragedia senza tempo. Dove la vergogna e la colpa, la violenza e il rimorso, le vendette e il perdono formano una miscela indissolubile.

Pensò in ribellarsi, gridò in mezzo a quel silenzio, ma tutto questo la portò alla disgrazia, alla solitudine e alla morte. Quando Mannu fa parlare Sergio che dopo il carcere ormai era cambiato, fa parlare un uomo ormai in punto di morte per via del cancro, mentre Maria già era morta.

La descrive come una donna bellissima e molto intelligente. Non come tutte le altre, spesso volgari e sguaiate, lei parlava bene e scriveva meravigliosamente. La paragona all'eleganza delle descrizioni dei romanzi di Grazia Deledda che tanto amava leggere. Maria che portava i soldi a casa dignitosamente, spaccandosi la schiena lavando le scale o gli appartamenti di medici e avvocati della Cagliari bene e di notte lavorando per una merceria.

Sergio la trattava così male, anche se diceva e dice di amarla ancora. Lei amava Antonio che ormai non c'era più, però mai mancò di rispetto a nessuno dei due, nonostante loro non le riservarono un trattamento degno della donna che era.

Maria si ammalò di tumore e così anche una delle sue figlie. Morirono a distanza di pochi giorni l'una dall'altra.

Massimo Onofri⁹ scrive nel suo entusiasmante *Passaggio in Sardegna* a proposito degli antieroi di Salvatore Mannuzzu, che anche i personaggi di Cristian Mannu (curiosa coincidenza di uno scrittore “contenuto” nel nome di un altro) sono “Uomini che implorano Dio affinché accetti la loro vita di peccatori, tolto il peccato. Epperò, tolto il peccato, cosa ne resterebbe?” (Onofri, 2015).

Rimbalzano tra queste pagine l'eco dei drammi patriarcali di Gavino Ledda e l'epopea familiare della stirpe di Marcello Fois.

Si sentono la malinconia antropologica e decadente del fuggitivo, cara a Sergio Atzeni, e perfino la fallimentare utopia di un comunismo sardo tentato dall'anarchia, dietro la denuncia delle periferie morenti soffocate dal malaffare e dal cemento mentre i ricchi cagliaritari si spartiscono il Poetto.

Senza peccato è nessuno, si doveva dunque Maria, nessuno è mai completamente innocente e neppure i bambini. Quanto può durare poi l'innocenza da queste parti? O non è forse solo un'altra categoria del pensiero, come per Vittorini lo fu la stessa

⁹ Saggista, critico letterario e scrittore italiano, autore del libro *Passaggio in Sardegna*.

isola, la Sardegna come un'infanzia? Ma nella storia di Maria di Ísili s'infiltra la preveggenza di un'altra Maria, la poetessa algherese Maria Chessa Lai che come la protagonista di questo romanzo aveva un modo aggraziato di vedere le persone, anche quelle brutte.

Sì, Maria era diversa. Sognatrice e disobbediente. Ma le generazioni vengono al mondo con l'illusione di una libertà che ben presto sfuma nella solitudine. L'unica vera discontinuità è il viaggio nel continente. Una traversata esistenziale, mitologica, da una terra di conquista a una di promesse quasi mai mantenute. Così la Sardegna resta un miraggio che si allontana e si riavvicina in un continuo cambio di prospettiva, dai padri ai figli e ai figli dei figli. Come le parole di Maria, nipote della protagonista:

Se non mi fosse arrivata quella lettera, in Sardegna non ci sarei tornata. E forse non sarei neanche andata in giro a riesumare i morti e a parlare con persone che non conoscevo, a imparare lingue e dialetti che non saevo nemmeno esistessero. Forse me ne sarei rimaste a Milano e avrei continuato a lavorare in quella sartoria industriale. Forse non mi sarei neanche sposata. Invece l'ho aperta quella lettera e l'ho letta, e mentre la leggevo mi sembrava di essere Alice e di attraversare lo specchio, e scoprivo un mondo che era sempre esistito ma che io non avevo mai visto, sentivo pronunciare nomi nuovi, vedevo persone e paesi, ascoltavo suoni e storie che parlavano anche di me. (pp.143-144)

In questo libro il filo di rame si intreccia ancora magicamente alla lana nella lettera dell'ottuagenaria zia Evelina, sorella di Maria, parte finale del romanzo. È bellissimo quello che lascia in dono alla nipote sconosciuta: un albero con le radici, anche se storte. Questa si era sposata e aveva avuto due figlie, la più piccola l'aveva chiamata Evelina come la zia appunto, sorella della nonna. L'altra Rosaria, come sua madre e come sua bisnonna. "Volevo che i nomi parlassero, ricordassero, volevo che le mie figlie avessero un albero con le radici, anche se storte, ma volevo che lo avessero, loro, questo benedetto albero, queste benedette radici, e che lo sapessero disegnare, senza doverlo inventare come avevo fatto io, e che potessero mostrarlo alle loro di figlie e alle figlie delle loro figlie". (Mannu, 2016: 148)

Per lei le sue radici sono importanti e che queste camminano pur non avendo i piedi, e che più riescono a scendere in profondità più fanno diventare forti i loro rami e diventano splendite le loro gemme. Quando ristrutturò la casa di sua bisnonna Rosaria, Maria incontrò tutte le sue lettere e la sera con suo marito, si divertivano a riempire le pagine di quei quaderni vecchi con le storie che le aveva raccontato la zia e con le loro foto a colori, quelle color seppia di sua madre e quelle in

bianco e nero di sua nonna e sua bisnonna, così da poter ricostruire le radici della sua famiglia.

Riferimenti bibliografici

Acito, Monica. “*L’Accabadora* di Michela Murgia, l’ultima madre” [online]. *Selacapo.net, Laboratori di giornalismo partecipativo*. Disponibile all’indirizzo <<http://selacapo.net/new/prima-pagina/2012/10/16/laccabadoradi-michela-murgia-lultima-madre-monicaacito/>> (2013-05-25).

Amendola, Amalia (2000). *L’isola che sorprende: “La narrativa sarda in italiano” (1974-2006)*. Cagliari: CUEC.

Anon (2003). “Paura e carne” [online]. Recensione. *Italialibri.net*, 5 agosto. Disponibile all’indirizzo <http://www.italialibri.net/opere/pauraecarne.html> (2013-05-22).

Anon (2010). “Il coraggio dell’indipendenza” [online]. *D di Repubblica*, 30 luglio. Disponibile all’indirizzo <http://www.michelamurgia.com/sardegna/indipendenza/473-il-coraggiodelindipendenza>.

Baumann, Tania (2007). “*Donna Isola*”. Cagliari: CUEC.

Bachofen, Johann Jakob (1988). *Il matriarcato. Storia e mito tra Oriente e Occidente*. Torino: Einaudi.

- Cabiddu, Gino (1965). *Usi, costumi, riti, tradizioni popolari della Trexenta*. Cagliari: Editrice sarda F.lli Fossataro.
- Cannas, Andrea (2013). “La madre ne *Il giorno del giudizio*, ovvero Donna Vincenza nel laberinto” [online]. *La figure de la mère dans la littérature contemporaine*. E-talis,1. Disponibile all’indirizzo http://www.e-talis.com/n1_la_mere/2_cannas.pdf
- Deledda, Grazia (1995). *Tradizioni popolari di Sardegna*, a cura di Dolores Turchi. Roma: Newton & Compton.
- De Luca, Erri (2006). *In nome della madre*. Milano: Feltrinelli.
- Delussu, Simonetta (2016). *Stregoneria in Sardegna. Processioni dei morti e riti funebri*, a cura di Filios F. Piacenza: Edizioni Parallelo 45.
- Dessì, Giuseppe (1956). *Scoperta della Sardegna*. Milano: Edizioni il Polifilo.
- Ficara, Giorgio (2016). *Lettere non italiane*. Milano: Bompiani.
- Fois, Marcello (2001). *Dura Madre*. Torino: Einaudi.
- Ledda, Gavino (2014). *Padre padrone. L’educazione di un pastore*. Milano: Baldini e Castoldi.
- Liori, Antonangelo (1991). *Manuale di sopravvivenza in Barbagia*. Cagliari: Edizioni Della Torre.

- Losengo, Rosa (1963). *Le janas Sarde* in “*Atti del convegno di studi religiosi sardi, Cagliari, 24-26 maggio 1962*”. Padova: CEDAM.
- Murgia, Michela (2008). *Viaggio in Sardegna*. Torino: Einaudi.
- Murgia, Michela (2008). Femminilità. *Viaggio in Sardegna*. Torino: Einaudi, 171-184.
- Mannu, Cristian (2016). *Maria di Ìsili*. Firenze: Giunti Editore s.p.a.
- Niceforo, Alfredo (1897). *La delinquenza in Sardegna*. Cagliari: Edizioni della Torre.
- Niffoi, Salvatore (2005). *La leggenda di Redenta Tiria*. Milano: Adelphi.
- Onofri, Massimo (2015). *Passaggio in Sardegna*. Firenze: Giunti Editore s.p.a.
- Panella, Giuseppe (2011). «Ansia, esistenza sovrana. Giorgio Todde, *Dieci gocce*» [online]. *La poesia e lo spirito*, 27 maggio. Disponibile all’indirizzo <https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2011/05/27/storia-contemporanea-n-74-ansia-esistenza-sovrana-giorgio-todde-dieci-gocce/> (2013-05-20).
- Pitzalis Acciario, Maria (1978). *In nome della madre: Ipotesi sul matriarcato barbaricino*. Milano: Feltrinelli.

- Roggeri, Vanessa (2013). *Il cuore selvatico del ginepro*. Milano: Garzanti.
- Roggeri, Vanessa (2015). *Fiore di fulmine*. Milano: Garzanti.
- Sanna, Silvia (2009). *Fabrizio de Andrè. Storie, memorie ed echi letterari*. Roma: Effepi libri.
- Simoncini, Andrea, Mezzolani, Sandro (1989). *La miniera d'argento di Monte Narba Storia e ricordi*. Cagliari: Gia.
- Simoncini, Andrea, Mezzolani, Sandro (1993). *Sardegna da salvare. Paesaggi e architettura delle miniere*, Nuoro, Archivio Fotografico Sardo.
- Todde, Giorgio (2001). *Lo stato delle anime*. Nuoro: Il Maestrale.
- Todde, Giorgio (2003). *Paura e carne*. Nuoro: Il Maestrale.
- Todde, Giorgio (2005). *E qual amor non cambia*. Nuoro: Il Maestrale.
- Turchi, Dolores (2001). *Lo sciamanesimo in Sardegna*. Roma: Newton & Compton.

La incomprensible continuidad en la visión negativa del personaje de Morgana a través de M.K.Hume

María Elena Seoane Pérez

Universidad de Oviedo

Resumen

La escritora M.K. Hume dirige el argumento en torno al personaje principal Artores (pseudónimo de Arturo), que luchará por decidir libremente sobre un destino ya marcado. Casi todos los personajes son guiados por el odio y por la lealtad hacia un propósito, la seguridad y la protección de su pueblo. Asimismo, Hume mantiene el desprecio a Morgana, cuya finalidad vuelve a ser, una vez más, la venganza sobre Uter y, después, sobre Artorex. No existe en la autora un atisbo de cambio con respecto a Morgana, más bien se trata de una continuidad de la tradición literaria del siglo XIII.

Palabras clave: Morgana, Artorex, odio, mitología

Abstract

The writer M.K. Hume directs the plot around the main character, Artorex (an Arthur's pseudonym), who will fight to change his already sealed destiny. Most of the characters are driven by the hatred and loyalty to a common purpose, the safety and the defense of their own town. In the same way, Hume maintains contemptuous feelings towards Morgana, whose purpose will be, once more, firstly to take revenge against her step-father Uter, and secondly against Arthur. There is no change from the writer in her characterisation of Morgana, more like a continuation of the literary tradition from the 13th century.

Key words: Morgana, Artorex, Hatred, Mitology

1. Morgana y *El rey del Dragón*

M. K. Hume es una escritora australiana conocida principalmente por los libros relacionados con la materia artúrica: la trilogía del Rey Arturo (*El hijo del Dragón*, *El guerrero de Occidente*, *El Cáliz maldito*); la Profecía de Merlín (*Batalla de Reyes*, *Muerte de un Imperio*, *Red de traiciones*). Comenzó su pasión por la literatura medieval al realizar su tesis sobre Charles Williams, cuyos temas principales eran el esoterismo y el mito artúrico. Envuelta en su misterio, Hume decide basar el cuerpo de su bibliografía en torno a este tema. Además, el hecho de ser profesora le llevó a plantearse la leyenda y prefirió mostrar a un hombre real que busca la paz y el equilibrio de su pueblo. “One of the major things that these many hundreds of young minds taught me is how passionately they cry out for real heroes”, M.K. Hume.

En *El rey del Dragón*, Artorex es el hijo adoptivo de una familia romana que rige Villa Pompiniddi. En el momento en el que aparecen tres caballeros misteriosos (Myrddion, Luka y Llanwith Pen Bryn), la vida de Artorex cambia completamente. Desconoce por qué pero actúa según unas obligaciones que ni siquiera sabe explicar. Más tarde, al descubrir quién es (el hijo de Uter y de Igerne) tiene una lucha interior entre ser libre de

tomar sus propias decisiones y seguir los designios de los dioses que ya están marcados. Finalmente, sabe que no puede luchar contra el destino y se convierte en el esperado Gran Rey de los britanos.

2. Morgana y la visión negativa en la obra

En algunas novelas actuales, incluyendo la presente, el papel de Morgana continúa siendo descrita desde un punto de vista negativo dentro de la trama de la historia, de igual modo demuestra ser el personaje antagónico a Arturo (una de sus atribuciones en la materia artúrica). Ambos provienen de una familia real (Uter Pendragón / Igerne-Gorlois), con los privilegios propios de dicha clase social y con una libertad de actuación distinta a la mayoría. Sin embargo, Arturo suele beneficiarse de una mayor independencia, del respeto por parte de todos, de poseer una gran sabiduría en la toma de decisiones y de convertirse en el modelo de la sociedad imperante. De ahí que la autora nos indique el personaje de Morgana no muy diferente a lo que nos tienen acostumbrados los escritores a partir de las obras de la *Vulgata* (siglo XIII), la *Post-Vulgata*, la *Mort d'Artur*, entre otras. A pesar de que intenta no incluir en la obra trazos de la magia, del misterio y de los tópicos de la

materia artúrica, permanecen los estereotipos ligados a Morgana. A continuación se comentará los aspectos tanto negativos como positivos que se encuentran en el texto.

En cuanto a los puntos positivos, Morgana se describe como una mezcla de hada *-fée-* y de la diosa celta (concretamente Morrigan). En primer lugar, el hada es un ser mitológico y misterioso conocido por su gran belleza, virtuosidad y sabiduría. En las primeras obras en las que aparece (*Vita Merlini*, *Roman de Troie*, *Erec et Enide*, *Chevalier au Lion*, entre otras), es un hada benefactora y sanadora, bella y sabia, cuyo deber es llevar al malherido Arturo a la Isla de Ávalon para que el rey sea curado por las doncellas o hermanas –según el autor- y por la propia Morgana. Dicho viaje es el motivo¹ celta que introduce Geoffroy de Monmouth en su *Vita Merlini* para explicar la curación del espíritu que necesita el líder de los britanos que buscaban un estandarte, un modelo que les

¹ En la literatura medieval (ss. XI-XII), la épica trata el tema del heroísmo, centrado en la exaltación de un personaje que muestra las tradiciones del pasado y lo relativo a hechos de colectividades. Tal héroe debe enfrentarse a diversos conflictos (entre paganos y cristianos; entre relaciones conflictivas de vasallaje en el caso de Uter y Arturo), debe luchar por unos valores y por un pueblo que representa, el cual lo seguirá durante su destino. Además, la sociedad medieval en la que se desarrolla la épica era un fiel reflejo de una ideología feudal por lo que la estructura estaba basada en una línea patriarcal. Así mismo, nos da una visión de cómo las mujeres eran percibidas y valoradas: un objeto por el cual conseguir una mayor riqueza o un mayor poder; una vida basada en la sumisión total al hombre.

infundiera la esperanza de volver a ser un pueblo unido y fuerte. Hume indica que es una mujer con una belleza y una edad atemporal (representación distintiva de las divinidades). “Tenía una edad indeterminada bajo la sombra de la capucha de su capa” (Hume, 2009: 71); “Morgana no era vieja, ni siquiera mayor, era hermosa y en realidad, sin edad a la luz de los candelabros de la pared” (Hume, 2009: 72); “Su pelo era negro [...] sus extraños ojos, de un azul profundo [...] su boca tenía labios carnosos...” (Hume, 2009: 73). En segundo lugar, Morrigan² es la diosa celta de la guerra, de la vida y de la destrucción. En ella compendia las características de la Diosa del Paleolítico que después se extenderán en las demás diosas femeninas al igual que Astarté, Isis, Hera, Démeter: la Gran Madre, el Hada y la Bruja o Sacerdotisa. Se debe considerar en el caso del leitmotiv del viaje de curación de Arturo la mezcla de las dos representaciones de Morgana: la Gran Madre y el Hada. Es por esto que se ha mostrado siempre protectora y cuidadora de Arturo con el propósito de que vuelva a Britania a convertirse en su líder. Durante los dos primeros siglos de su

² “Mi nombre es Morrigan”-contestó- “soy la diosa de la guerra. A veces como mujer, otras como cuervo, otras como corneja, recorro los ríos de esta tierra limpiando el mal que los hombres dejan a su paso...”, *Morrigan, la diosa celta de la guerra*.

aparición en el ámbito literario, no existe ningún punto negativo ni en su personalidad ni en sus acciones.

Tras su cambio evolutivo hacia el mal a partir del siglo XIII, Morgana ha pasado de ser una mujer bella, fuerte, respetada, sabia a transformarse en una discípula del demonio cuyo fin es destruir todo lo que le rodea, principalmente a Arturo. Su representación constata que ha sido el modelo para censurar, infravalorar y acabar con la tradición pagana. Por tanto resulta complejo localizar alguna obra literaria que rompa con estos prejuicios. La intención de la autora no es, supuestamente, perpetuar su “mala imagen” sino oponerla a su hermanastro Arturo. Sin embargo, el hecho de que perpetúe aquello que la ha condenado a un mundo oscuro, frío y maligno, no ayuda a que cualquier lector cambie la visión que nos muestra, por ejemplo, la obra anteriormente citada, la *Vulgata* o las películas conocidas, *Excalibur* o la serie televisiva, *Merlín*.

En la aparición del personaje, Morgana predice una serie de hechos de la familia adoptiva de Artorex. “Señor, adivino la suerte y traigo noticias del mundo” (Hume, 2009: 72). Algunos son inventados para advertir a su hermanastro que finalmente “cae” en su juego puesto que se encuentra abatido y cansado por el hecho de que nadie le dice la verdad. A pesar de sus tentativas, ella se muestra enigmática al no querer desvelar

totalmente la información. Solo les muestra pequeñas trazas de lo que aún no le han contado los hombres misteriosos. “La sangre llama a la sangre”; “Estoy inextricablemente unida a vos por antiguos errores” (Hume, 2009:75); “Creo que nadie os ha dicho nada sobre vuestros derechos de cuna [...] Ahora que os miro, puedo ver algo de vuestra madre en vos –agregó-. Está en vuestros ojos, Artorex”. (Hume, 2009: 76).

No vuelve a aparecer hasta que Artorex entra en Tintagel en el que momento en el cual ya conoce su destino. “...Morgana se había ido durante la noche. Sería todo un hombre cuando otra vez volviera a oír hablar de ella”. (Hume, 2009: 77).

Como iremos viendo, todos los personajes, salvo en escasas ocasiones Merlín, repudian a Morgana, deseándole incluso la muerte. En cuanto a Arturo, la relación de ambos es delicada porque a lo largo de sus dos apariciones, Morgana lucha por sus derechos como descendiente de Igerne y Gorlois, los verdaderos reyes de Britania.

3. Morgana y Uter

Si ya se vislumbra el odio de Morgana a su hermano, no es comparable al que siente por su padrastro Uter. Conviene destacar que este personaje tampoco conlleva ninguna variación

ni en su carácter ni en su tiranía. Particularmente, es un rey cruel y despiadado que al verse abocado a su fin, su actuación es aún más deplorable.

Morgana debe cuidar a Uter durante su enfermedad y su vejez. En este momento que se transforma en la curadora de sus enfermedades (característica de Gran Madre y de Hada), goza del derecho de hablar libremente. La venganza vendrá de las visiones que tiene acerca de su hijo Artorex, del fin de su reinado ya que será quien le arrebatte el trono y qué le espera en el Más Allá. Por tanto, usa su don para provocar el mayor daño posible y para acrecentar el temor que se iba implantando lentamente en su mente hasta el día de su muerte. “¿Cómo podríais sobrevivir un solo instante más si yo muero? –le canturreó Morgana-. [...] Y cuando al fin se cierren vuestros ojos, habrá una larga cola formada por aquellos a quienes disteis muerte, que estarán esperando para ir a vuestro encuentro” (Hume, 2009: 320). Lo dicho hasta aquí supone que ninguno de sus dones (adivinación y curación) está vinculado al Bien, sino a desagaviar todo aquel dolor y sufrimiento que ha causado a su familia: se había encaprichado de su madre Ygerne y con la ayuda de su asesor Merlín, asesina a su esposo Gorlois, padre de Morgana, consiguiendo así su “premio”. El ambiente en el cual crecen y viven las tres mujeres (Igerne, Morgana y Morcadés, la

hermana pequeña) es totalmente desolador. La maldad con la que actúa Uter provoca en las tres un rechazo hacia los hombres y un rencor que sus hijas, desgraciadamente, llevarán toda la vida.

El agravio que sufre Igerne por parte de Uter con la ayuda del mago Merlín se trata de otro motivo de la materia artúrica. La ambición del rey Pandragón no tiene límite por lo que decide poseer a Igerne bajo un hechizo. Las consecuencias varían dependiendo del autor según si se encuentra más influenciado o no por la religión cristiana, el cual expone el fin de un período oscuro, caracterizado por la tiranía de un rey corrompido por la maldad. Arturo encarnará una nueva era, el derrocamiento no solo de una época sino también de una perspectiva mundana: una sociedad patriarcal donde se arraigan unas normas cívicas en las que la mujer ya no tiene cabida.

Por lo que se refiere a la autora, no entra en la dicotomía religiosa (paganismo / cristianismo), ya que Uter profesa el cristianismo, pero lo muestra efectivamente despreciable, guiado por la soberbia y, sin olvidar, por el miedo a sentirse débil y a que sus enemigos lo perciban. “Uter no tuvo el menor reparo en ordenar semejanza acto de cobardía y mezquindad; [...] Los reyes están por encima de las leyes de los hombres...y de los dioses”. (Hume, 2009: 258). El propósito es “sermonear”

a Arturo para que no se convierta en el ser que tanto detesta: su propio padre. Durante el relato de su vida, Hume compara el carácter, las acciones y las respuestas de cada uno de sus hechos. Mientras Uter se consume por la maldad y por la destrucción que provoca a su alrededor, su hijo es más racional ya que no busca el beneficio personal ni la fama. Al contrario, se mueve por el bien de su pueblo y por la búsqueda de la paz y de la unión de su gente. “Es un hombre para amar...y por él morir”, pensó Gruffydd para sí, ya que él también se sentía atrapado por el hechizo de la abierta y blanca sonrisa del joven líder” (Hume, 2009: 363).

Una vez muerto Uter, se descubren los hechizos, las maldiciones que Morgana había realizado para que su padrastro padeciera más allá de la vida: “El cadáver de una mujer había sido clavado al marco de la ventana [...] ante tal prueba de la perversidad de Morgana” (Hume, 2009: 400). Lo que es lo mismo su destino sigue marcado por un halo de demencia desatada que solo vive del odio que padece hacia Uter, aunque ya estuviera muerto. “Esa mujer está loca” (Hume, 2009: 401).

Este resentimiento gobernará su vida que estará basada en el resentimiento y en la infelicidad. No podrá olvidar el maltrato que ha causado a su madre, a su hermana y a ella misma. Ha convivido en un ambiente de maldad donde los sentimientos

negativos fueron los únicos que han aflorado en su ser, además, de una educación fundamentada en el rencor.

4. Morgana y Igrene

Igrene es la madre de Morgana, de Arturo y de la otra hija que se muestra en la obra, Morcadés. Sufre un hecho traumático que condiciona toda su vida y, a su vez, la vida de sus hijas. Su marido es asesinado por mandato de Uter y este mismo usurpa todo lo que le pertenece a Gorlois, incluyendo específicamente a su mujer. Hasta el momento que decide abandonar a su marido, demuestra su sumisión, su debilidad y su pasividad para cuidar de sí misma y de sus hijas. Morgana es quien tutela a su familia, quien se encarga de proteger a su madre. “Morgana levantó a Igerne bañada en lágrimas hasta ponerla de pie y la abrazó de forma protectora. Dulcificó su cara, disimulando su preocupación tanto como fue capaz y meció a su madre en sus brazos como si fuera una niña”. (Hume, 2009: 238).

En este punto se puede apreciar de nuevo las cualidades de la Diosa Madre: protege a su familia de las continuas vejaciones que les profería Uter –no se debe olvidar que también se encargaba de la atención de su padre moribundo. Cuando las hijas eran pequeñas, Uter pegaba y violaba a Igerne para

demostrar su poder. La brutalidad era tal que temió tanto por la vida de sus hijas que no dudó en soportar tal dolor con el fin de salvarlas. Una vez que Morgana reúne las fuerzas suficientes para enfrentarse a su padrastro, lo controla a base de usar su don de adivinación, de jugar con su patético miedo (perder su poder y morir) para vengarse de todo lo que había causado a la familia. “Morgana, su hijastra, es vidente y una sacerdotisa druida y subió tan alto dentro de esa congregación como pueda hacerlo una mujer. Desde niña, siempre odió a su padrastro y le anunció que un muchacho de alta estirpe y cabellos rojizos lo eclipsaría” (Hume, 2009: 240).

A continuación, planteo como hipótesis un hecho de la obra que quiero destacar: el perdón de Artorex a su madre.

Por lo que se refiere a cuando Artorex descubre a qué familia pertenece –hijo de Uter e Igerne-, no perdona que su madre lo haya abandonado y haya permitido que su padrastro actuara con todos ellos tan cruelmente. Siente animadversión hacia sus padres considerando que cada uno con su actuación provocaron la infelicidad familiar. No quiere saber nada sobre ella, a pesar de la insistencia de Merlín que siempre había visto en ella una víctima. Durante la coronación como el nuevo Rey de los britanos, su madre aparece con el propósito de defender a su hijo contando el sufrimiento que han padecido sus hijas y ella

misma viviendo con el antiguo rey y reconociendo a Artorex como hijo ilegítimo de Uter. “Soy Igerne, viuda del duque de Gorlois, el Jabalí de los Dumnonii. Uter Pandragón asesinó a mi esposo y me violó mientras me obligaba a ver la cabeza ensangrentada de mi amado Gorlois [...] Me quedé embarazada del niño y Uter se casó conmigo con la intención de asegurarse Cornualles sin más esfuerzos de tiempo y vidas. Y yo acepté, para asegurar el futuro de mis hijas vivas” (Hume, 2009: 462).

Como resultado, Artorex comprende la situación por la que ha pasado su madre y se desvanece todo pensamiento negativo hacia ella. Toma conciencia de lo que su madre ha padecido junto a su padre: ha dado a luz a pesar de haber sido a través de la violación. Durante su convivencia tuvo que soportar humillaciones para que no hiciera daño a sus hermanastras Morcadés y Morgana. “Al pasar junto a Artorex en su doloroso recorrido hacia el portal de la iglesia, éste se levantó, se arrodilló ante ella y besó sus pequeños pies vendados” (Hume, 2009: 463).

En contraste con lo anterior, Morgana es juzgada por los demás de forma negativa. No se evidencia ni una reseña de comprensión semejante a Igerne. No hay presente ninguna persona que haya apoyado y comprendido todo el infierno que les había causado el antiguo rey. Además, se debió encargar de

la casa, de la familia y del cuidado de su madre. Simultáneamente le correspondía ser la consejera y cuidadora de su padrastro. Por lo tanto, resulta descorazonador que recaiga todo el peso sobre el personaje de Morgana habiendo sido otros (Uter, Merlín, Igerne) los responsables de su dolor.

Cuando Igerne abandona la villa para dirigirse a Tintagel, le asaltan las dudas y se “reprocha” el dolor, el odio y el rencor que ha enseñado a sus hijas. Se lamenta de algo que ella misma había provocado y había transmitido su odio a sus hijas. Las había convertido en seres crueles y guiadas por la venganza. Existe un momentáneo arrepentimiento, pero las ha vuelto a dejar solas y delegado en otra persona las responsabilidades que le corresponden: primero en Morgana cuya misión era el cuidado de la familia; segundo en Merlín, una vez que decide ingresar en un convento para aplacar la tristeza que soporta “Sus hijas habían heredado todos los resentimientos y las malas costumbres de su madre [...] Myrddion sabría lo que habría de hacer” (Hume, 2009: 330).

5. Diferencias entre madre e hija a razón de la religión

Dado que Morgana casi siempre ha sido la representante de la tradición pagana, con poderes tanto de magia blanca como

negra, sacerdotisa de la Gran Madre, druida y hada, en un mundo cristianizado que busca acabar con cualquier huella de las antiguas tradiciones no tiene cabida. De ahí que en la mayor parte del corpus de la materia artúrica, Morgana resulte un ser “repugnante”, con “risa repugnante”, “ojos maliciosos”, “rostro frío” (Hume, 2009: 319).

En oposición a esta visión negativa del personaje y, por tanto, de la religión celta, los personajes Lucius, que salva a Artorex de ser asesinado por su padre, y Gruffyd, que transmitirá la historia del nuevo rey, defienden la religión cristiana de forma llamativa. El obispo Lucius encuentra su paz interior, la humildad, el amor hacia los demás a través del cristianismo. Antes de convertirse a la nueva religión era un guerrero despiadado y desalmado. Solo se guiaba por la ambición y el poder. “Dios se apiadó de mí y los monjes me alimentaron, hicieron caso omiso a mis desvaríos y me amaron (Hume, 2009: 412). La bondad de su personaje no solo se refleja en su manera de hablar, en cómo transmite paz en sus palabras, sino también en sus ropas. “...un monje vestido sencillamente, con el mismo hábito de lana cruda, toscamente tejida, al igual que sus compañeros...” (Hume, 2009: 411). Todo ello para equiparlo a la figura de Jesús que al igual que el cristianismo ayudará a todas las almas y dará la felicidad a todo aquel que la

profese. “El mundo es verdaderamente un lugar de vanidad y vergüenza y yo he elegido vestirme y actuar como lo hizo mi Señor [...] soy mucho más feliz de lo que nunca habrá sido Uter” (Hume, 2009: 411).

Gruffyd, un seguidor de otros dioses, escucha atentamente las palabras “sabias” de Lucius, su transformación en un hombre de paz y su actitud con respecto a la vida: paz, humildad y justicia. Percibe que gracias al cristianismo los desasosiegos del antiguo guerrero se han esfumado. A causa del deseo de esa paz interior, le ruega que le bendiga con la finalidad de acabar con ese peso de las muertes causadas.

Por tanto, el personaje de Morgana es tan denostado y agrio a los ojos de los otros y de los lectores que no conocen su origen. La autora persiste en una tradición que se inicia en el siglo XIII, cuya visión de las mujeres era infravalorada. Eran descritas como hijas de Satán de manera que sus conocimientos, su poder y sus decisiones se transmitían mediante el diablo con el propósito de ocasionar males a los hombres. El hada Morgana sigue encarnando este ser odiado y repudiado, puesto que Hume no rompe con ese ciclo que comenzó con el Lancelot en prose; se guía mediante la venganza y el odio hacia su padrastro y, más tarde, hacia Arturo.

Al comienzo de su leyenda, vivía junto a sus hermanas en armonía y en paz en la Isla de Ávalon donde llevará al rey Arturo a que se restablezca de sus heridas y retorne a Britania para salvar y liderar a los suyos. Después, una vez que se incluye el grado de parentesco entre Arturo y Morgana en la literatura medieval, su relación se basaba todavía en un respeto mutuo –más concretamente en las obras de Chrétien de Troyes (Lancelot, el Caballero de la carreta, etc.). Su hermana seguía siendo su consejera, la que le transporta a la Isla Mágica para recrear el leitmotiv celta. De ahí que no exista aún ese intento de acabar con su hermano y con todo aquello que representa la familia del dragón (Uter Pendragón).

A partir de Lancelot en prose, la protagonista da un giro de 180° resultando ser una bruja malvada dispuesta a acabar con su hermano y su soñado Camelot. Se infiere que este cambio va en consonancia con la evolución política-social del momento: la influencia de una Iglesia católica jerarquizada, las guerras entre los diferentes reinos y un sistema feudal con el reforzamiento de unas monarquías absolutas que no dejaban espacio para un equilibrio entre clases ni entre sexos. El pensamiento de la fe y de la teología condicionó, en gran medida, la conducta de la mujer con respecto a su lugar en la sociedad. Por ejemplo, el teólogo medieval Santo Tomás de Aquino apuntaba: “En lo que

se refiere a la naturaleza del individuo, la mujer es defectuosa y mal nacida, porque el poder activo de la semilla masculina tiende a la producción de un perfecto parecido en el sexo masculino, mientras que la producción de una mujer proviene de una falta de poder activo”, (Aquino, 1265-74: 822-826).

Más aún la mujer poseía una condición inferior al hombre en consonancia a que la Iglesia encarnaba paulatinamente la moral de una Europa fragmentada, repleta de guerras y conflictos internos. También sus opiniones no eran consideradas ya que el cristianismo sostenía que cualquier idea de la mujer era interpretada como una señal del mal y del diablo. Al mismo tiempo, la filosofía medieval nos presentaba dos tipos de mujeres: Eva, la culpable de la expulsión del paraíso y del pecado original frente a la Virgen María, la madre de Jesús que representa la bondad y el papel de una madre y fiel esposa.

En efecto, Morgana estaba relacionada con la pecadora Eva ya que no admitía este nuevo canon impuesto por otra religión que promulgaba la inferioridad de la mujer, el matrimonio como el destino final que incluía el cuidado de su marido y de sus hijos, por lo que su ámbito se reducía al hogar. Precisamente, procede de una época en la que las mujeres eran respetadas, donde podrían desempeñar los mismos cargos y trabajos que un hombre. Eran libres de decidir qué hacer con

respecto a su vida. No necesitaban depender de ningún hombre ni eran menoscabadas por el hecho de ser mujer. Incluso, en algunos pueblos celtas, la herencia y el reinado pasaban de madre a hija por lo que explica también el rechazo de nuestra protagonista a acatar unas leyes que no le eran propias y por juzgarlas totalmente injustas.

A continuación, conviene mencionar algunos elementos cristianos que han sido destacados con la intención de realizar una comparativa con los paganos a través de madre e hija. En primer lugar, Igerne aparece con un vestido blanco en la coronación de su hijo "...cuando una delgada monja vestida de blanco salió detrás de él" (Hume, 2009: 461). Conocemos que la Iglesia ha adoptado el color blanco como signo de pureza, inocencia, virginidad, por lo que cualquier persona que vista dicho atuendo estaría simbolizando un ser puro. Hasta que Igerne no se convirtió al cristianismo, su vida se basaba en el sufrimiento y en el rencor. Más, al convertirse, dejó todo esto atrás y se convirtió una mujer sabia y coherente. Mientras que Morgana siempre aparece vestida de negro (simbolizando a la diosa Morrigan) para resaltar que pertenece a las sombras, a la angustia, cuyo guía es el odio más profundo y cuya finalidad es la destrucción de la estirpe Pandragón.

Ambos colores han sufrido también una transformación en el contenido de su esencia. En el Paleolítico, dentro de una sociedad matriarcal, la mujer era venerada como la dadora de la vida por lo que se le asoció el color negro que señalaba la vida, la muerte y la resurrección. Junto a la figura de la mujer y a su don de creación están las cuevas húmedas (color negro) que se asemejaban al útero donde acontece la vida. Por el contrario, el blanco significaba la muerte, el fin y su mayor signo era el hueso humano.

En segundo lugar, la descripción del obispo Lucius. Su personalidad y su moral despuntan sobre el resto. Será quién maneje la vida y el destino de Artorex con la ayuda inestimable de Myrddon, Luka y Llanwith. Sus decisiones no son contrariadas, más bien son seguidas firmemente para conseguir un bien común: proclamar a Artorex, el rey de Britania. Gracias a la influencia del cristianismo, su actitud frente a la vida cambia positivamente: su vanidad, ambición y sed de sangre se convierten en sentimientos de humildad, gratitud y lealtad.

Lucius inicia la búsqueda de los objetos venerados (la espada y la lanza) por los pueblos celtas que Uter había escondido para que nadie pudiera arrebatarse el poder. Análogamente a esta búsqueda se puede relacionar con el camino de iniciación de los caballeros de la Tabla Redonda para

ser dignos de presenciar la imagen del Santo Grial, la copa que salvaría el reino de Camelot –sobre todo, en versiones ya cristianizadas, La búsqueda del Santo Grial.

El hecho de que existan escasas alusiones mágicas (los dones de Morgana y de Myrddion) como en el caso de los textos medievales, la autora intenta aportar mayor veracidad a una leyenda medieval. La magia implica irrealidad, la existencia de otros dioses que manejan el mundo de una época que ya nunca volverá. Ahora se trata del cristianismo la conversión en la religión imperante, la portadora de la verdad y el mando de un ser superior. “Dios decidirá quién será el guía en estos días de oscuridad” (Hume, 2009: 414).

Aunque se describe a grandes rasgos la religión a la que pertenece Morgana, su descripción y los elementos que le acompañan no dejan lugar a duda de que se trata de una sacerdotisa druida de la tradición pagana. Teniendo en cuenta que su religión estaba en vía de desaparición, el halo que la rodea y la describe es oscuro y sus acciones están básicamente encaminadas al mal.

Así pues, estos tres personajes muestran el antagonismo a nivel de creencias donde las circunstancias nunca serán favorables para Morgana.

6. Morgana y Merlín

Merlín es el único personaje que en algunos fragmentos defiende a Morgana ya que conoce muy bien todo lo que ha pasado ella, su madre y su hermana Morcadés. “Morgana fue perdiendo la razón con el transcurso de los años. Enterró cada uno de sus deseos naturales con el único objeto de vengarse de Uter”; “No, ella merece ser compadecida. Porque aunque Uter haya muerto, no puede dejar de odiarlo” (Hume, 2009: 401). Además, expresa su afinidad, sobre todo, en los momentos de arrepentimiento y de culpa³ por lo que ha ocasionado al querer alcanzar su fin: convertir a Artorex en el nuevo rey, la última esperanza de salvar al pueblo.

Sin embargo, los remordimientos son efímeros porque solo le importa realmente el Bien de su país. Asimismo, a falta de este pesar no le importa a quién usar –Artorex, “No descansará tan fácilmente en el futuro, a lo mejor nunca más, si ya está listo para acometer el destino que le hemos diseñado – suspiró Myrddion” (Hume, 2009: 145) o qué religión –el cristianismo- con tal de alcanzar su objetivo. “Como vos, a veces siento que sus sombras me rodean y entonces me

³ En diversas obras ya comentadas en anteriores artículos (*El rey del invierno*, *Morgana en Esmelle*, etc.) el arrepentimiento, la culpa y el resentimiento son sentimientos muy arraigados a los componentes de la novela.

arrepiento de haber enviado a hombres tan valientes a tierras enemigas. Pero ellos...y nosotros, cumplimos con nuestro deber, porque es el país lo que importa” (Hume, 2009: 340).

Ahora bien, la mayoría de las observaciones de Merlín son inaceptables. Así, por ejemplo, cuando se ofende por las palabras de Morgana⁴ en durante la coronación, su crítica es tal que consigue que las personas presentes la menosprecien y que huya avergonzada. “Morgana parecía encogerse dentro de sus negras vestiduras ante la repugnancia que le habían causado las palabras de Myrddion” (Hume, 2009: 465).

Otros insultos puestos en boca de Merlín son “la perra de Morgana” (Hume, 2009:352); “las maquinaciones de Morgana” (Hume, 2009: 337); “la sobrina de Morgana y de Morcadés, dos criaturas realmente inquietantes” (Hume, 2009: 333).

Habría que decir también que conocía perfectamente el plan de Merlín con respecto a su hermanastro. Le resultaba gratificante ya que al ayudarlo provocaba una furia irrefrenable en Uter. En cierta manera, Merlín se venga igualmente de Uter dado que se había convertido en un ser cruel y sin escrúpulos. Había llegado a un punto que el rey no se fiaba de nadie y vilipendiaba a cualquiera, incluso, a Merlín. “Esta vez es

⁴ Le recuerda su apoyo en la consecución de los caprichos de su padrastro y de todo lo que ha ocurrido tras la muerte de Gorlois.

Myrddion Merlín quien mueve los hilos y bien sabéis que él no os guarda ningún rencor. Es hacia mí tan amado padrastro, el Gran Rey, hacia quien apuntan directamente sus barbas” (Hume, 2009: 237-38).

7. Morgana y Arturo

Como se ha dicho anteriormente Morgana se acerca a la Villa, residencia de Artorex y de su familia adoptiva, para conocerlo y así entablar un primer contacto mediante sus premoniciones. Aún no se presenta como su hermana al tener noción de los planes de Merlín y no querer desvelar su origen.

En un principio, Artorex la describe como una mujer hermosa cuya belleza parece atemporal y atrayente. Pero, simultáneamente, le produce malos presentimientos a causa de su actuación misteriosa. “Pero era una belleza que atraía y repelía a la vez. Artorex recordó de inmediato la historia de Targo sobre la mujer escita y prudentemente decidió vigilar sus movimientos...” (Hume, 2009: 73).

En cuanto a la segunda aparición de Morgana, las piezas se van colocando en su lugar: su papel en la familia, los planes de Merlín se van cumpliendo, Artorex consigue paulatinamente el ser reconocido como un gran guerrero y una persona que

formaliza sus promesas. En esta ocasión, no interviene en la vida de ningún individuo y prefiere mantenerse al margen. “Uter pudo ver a Morgana, como un cuervo agitado, detrás del clérigo” (Hume, 2009: 260). Solo observa el rumbo tanto de su padrastro como de su hermanastro. Cada uno provocará en el otro el daño⁵ que había anhelado Morgana por lo que no es necesaria su ingerencia. Odia a su hermano por el hecho de ser el hijo de Uter, pero el amor que siente hacia él consigue que dude de sus actos. De igual modo sabe que el destino fatal ya está decidido a causa de una mujer rubia (otra premonición).

Será preciso apuntar que tal hecho resulta ser una novedad puesto que suele inmiscuirse en el destino de los hombres. Cada vez que sobrepasa sus límites, Merlín y Viviana le recuerdan que son los propios hombres quienes deben aprender de sus errores. Todos son conocedores del futuro y de los designios, sin embargo, permanecen impávidos ante lo que acontece.

Finalmente, Artorex reconoce un gran gesto por parte de Morgana cuando decide no quedarse a la celebración. Había sufrido tal humillación y menosprecio por los asistentes que consideró apropiado no participar en una farsa. El nuevo rey se pregunta quiénes de los presentes en la ceremonia están

⁵ Cada victoria de Artorex provoca una gran herida e ira en Uter por lo que el sentimiento de felicidad de Morgana se hace patente como signo de una venganza que la vida misma ejecuta.

fingiendo...Aquí comienza la desconfianza de Artorex que paulatinamente le asemejará a su padre Uter. “¡Por lo menos Morgana es honesta!, pensó Artor mientras se esforzaba por mantener la sonrisa en sus labios. Ella se negó a comer en mi mesa porque me considera su enemigo. ¿Cuántos de mis invitados están fingiendo?” (Hume, 2009: 471).

Conclusión

Desde hace algunos años, la mentalidad de la sociedad se ha ido transformando positivamente gracias a la influencia del feminismo y a los movimientos por la igualdad de sexos que empezaron, en particular, con la escritora feminista, Simone de Beauvoir –El segundo sexo-, y, las activistas Hélène Cixous, Catherine Clément, entre otras. Por tanto, es necesario no perder ninguna oportunidad para cambiar los estereotipos que han soportado las mujeres durante la historia de la humanidad. Las mujeres en la literatura, más aún en la literatura medieval, señalando al personaje que nos compete, fueron tratadas bajo dos vertientes de santa o de bruja. En ninguno de los dos casos, la mujer no tenía potestad sobre sí misma, más bien, era el hombre el que manejaba su vida y su destino.

A todo esto, me encuentro totalmente en desacuerdo con el tratamiento de Morgana por parte de la autora. No rompe con las características negativas de su personaje, al contrario, acentúa su parte resentida. Las palabras que le dedican los demás las considero verdaderamente inapropiadas. No existe ninguna justificación para tratarla de esta manera. Acerca del maltrato que sufren durante su vida por parte de Uter, la autora no le “perdona” sino que oscurece aún más sus acciones al “obligarle” a vivir con odio y venganza en vez de encontrar apoyos y sustento de Merlín o de Artorex, respectivamente, como así acontece a Igerne.

Finalmente, las escritoras deberían aprovechar su posición para hablar más desde una perspectiva positiva de los personajes femeninos ya que, desgraciadamente, los escritores se encargan de perpetuar estos roles ya anacrónicos.

Referencias bibliográficas

Ávila Granados, Jesús. (2007). *La mitología celta. Raíces y símbolos mágicos de la primera cultura europea*. Madrid: MR dimensiones.

Blázquez, J.M.; Martínez-Pinna, Jorge; Montero, Santiago (2011). *Historia de las religiones antiguas*. Madrid: Cátedra.

- De Aquino, Santo Tomás (1265-74). *Cuestión 92. Summa Theologiae* (822-26). Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Gimbutas, M. (2014). *Dioses y Diosas de la Vieja Europa, 7000-3500 a.C.* Madrid: Editorial Siruela.
- Harf-Lancner, Laurence (1991). *Le monde des fées dans l'occident médiéval.* París : Hachette Littératures.
- Hume, M.K. (2009). *El rey Arturo. El hijo del dragón.* Niño-Guerrero-Rey. Madrid: Alianza Editorial.
- Lendo Fuentes, Rosalba (2007). “Morgana, discípula de Merlín”, *Lingüística y Literatura* (Nº51), 59-71.
- Rabelo Cámara, Yls (2015). *Morgana versus Ginebra: Análisis de la dicotomía entre las representaciones del paganismo y del cristianismo en el celta de las Nieblas de Ávalon.* (Tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Filología, Compostela, Recuperado de <https://minerva.usc.es>. Consultado 23-09-2017.
- Rodríguez, P. (1999). *Dios nació mujer.* Barcelona: Barcelona Editorial.
- Santelia, Stefania (2015). “Modelos femeninos en la antigüedad tardía”, *Cuadernos Medievales* (18), 1-22.
- Solares, Blanca (2007). *Merlín, Arturo y las Hadas. Philippe Walter y la hermenéutica del imaginario medieval.* México:

Centro Regional de Investigaciones multidisciplinarias.
Universidad Nacional Autónoma de México.

Zorrilla Ortíz de Urbina, L. (2015). *La figura de Morgana en la materia de la breña hispánica*. Victoria-Gasteiz: Las Modernas.

Nathalie Gassel, del propio cuerpo andrógino a la construcción de un *yo* femenino literario

Mathilde Tremblais

Euskal Herriko Unibertsitatea

Resumen

El presente artículo aborda la obra de Nathalie Gassel, una escritora belga que se ha construido un cuerpo andrógino y atlético que le ha permitido acceder a la creación literaria. En sus textos de carácter autobiográfico, Nathalie Gassel pone en escena a un personaje femenino dotado de un físico hercúleo que transgrede los límites impuestos por el género sexual. La escritora defiende la idea de la deconstrucción de la ficción de lo femenino y reinventa el cuerpo de la mujer subvirtiendo los géneros sexuales y perturbando los géneros literarios.

Palabras clave: Nathalie Gassel, escrituras íntimas, cuerpo insólito

Abstract

This article addresses Nathalie Gassel's work, a Belgian writer whose androgynous, athletic body has allowed her to take up creative writing. In her autobiographical texts, Nathalie Gassel portrays a female character with a herculean physical appearance that transgresses the limits imposed by gender. Nathalie Gassel champions the idea of female fictional deconstruction and reinvents the female body by way of subverting sexual genders and perturbing literary genres.

Keywords: Nathalie Gassel, intimate writings, unlikely body

Nathalie Gassel es una escritora y fotógrafa bruselense que fue una atleta, adepta al body-building y campeona de boxeo tailandés. Se dio a conocer con *Éros androgyne*, una obra

compuesta en prosa poética en la que inventa una escritura de la
pregnancia del cuerpo. En *Musculatures*, su primera novela,
prosigue su reflexión sobre el poder y el dominio que le inspira
su propio cuerpo. *Stratégie d'une passion* es un insólito diario
íntimo en el que Nathalie Gassel concibe textos que confirman
su universo tan singular. *Construction d'un corps
pornographique* se presenta como un ensayo en el que la autora
medita sobre la creación de un cuerpo atlético, pornográfico y
literario. Se adentra en el territorio de su infancia con *Des
années d'insignifiance*, una obra que refleja la personalidad
fuera de la norma de esta escritora. *Récit plastique* ofrece una
interesante composición entre textos y fotografías hechas por la
propia autora y *Abattement y Ardeur et vacuité* son dos obras en
las que Nathalie Gassel prolonga su exploración íntima.

1. Un yo femenino hipertrofiado

Toda la obra de Nathalie Gassel se caracteriza por la
afirmación creciente del *yo* de la narradora cuya voz, texto tras
texto, y con mayor nitidez, se identifica con el *yo* de la propia
autora. En efecto, si en las dos primeras obras de Nathalie
Gassel emerge la voz homodiegética de la narradora, la escritora
no entabla un pacto autobiográfico con su lector hasta su tercer

libro. En el íncipit de *Stratégie d'une passion*, la escritora crea así por primera vez un pacto autobiográfico, siendo éste la condición que el teórico de la literatura Philippe Lejeune determina como fundamental para identificar textos de carácter autobiográfico¹. En el comienzo de la obra, el lector descubre que la narradora-protagonista responde al nombre de Nathalie Gassel. El hecho de que el *yo* del enunciado remita a una realidad exterior al texto, al *yo* de la propia autora, hace que un pacto referencial² domine toda la obra y oriente la lectura³.

A partir de *Des années d'insignifiance*, Nathalie Gassel firma pactos autobiográficos cada vez más explícitos con su lector. A menudo el paratexto contribuye a reforzar la identidad de la autora-narradora-protagonista: un autorretrato fotográfico de la escritora sirve así para ilustrar la portada de *Stratégie*

¹ “Pour qu’il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu’il y ait identité de *l’auteur*, du *narrateur* et du *personnage*” (Lejeune: 1975, 15). Éste es el primer pacto que el autor de un texto autobiográfico ha de establecer con su lector según Philippe Lejeune, un teórico de la literatura que se ha impuesto como el máximo exponente del género autobiográfico desde 1975, fecha en la que publicó por primera vez *Le pacte autobiographique*. Este libro está considerado como la referencia suprema en el ámbito de las investigaciones sobre la autobiografía y sigue conservando en la actualidad su vigencia.

² La noción de realidad interviene en este pacto que Philippe Lejeune denomina “pacte référentiel” (Lejeune, 1975: 44). Se entiende como un pacto que refleja el grado de adhesión a lo real de un texto que se declara autobiográfico.

³ El autor de un texto de carácter autobiográfico también teje con su lector un pacto de lectura, en este sentido Philippe Lejeune sostiene: “l’autobiographie : c’est un mode de lecture autant qu’un type d’écriture” (Lejeune, 1975: 45).

d'une passion, la de *Des années d'insignifiance* y también la contraportada de *Construction d'un corps pornographique*. Para *Récit plastique*, Nathalie Gassel elige insertar en las páginas de su obra varios autorretratos fotográficos, utilizando de esta forma el peritexto para insistir en el registro autobiográfico en el cual pretende anclar su discurso.

Además de estos recursos, Nathalie Gassel despliega en sus obras toda la retórica propia de las escrituras del *yo* para conceder un valor autobiográfico a sus textos. En las primeras líneas de *Stratégie d'une passion*, la autora promete decirlo todo y enuncia el anhelo de autenticidad que motiva su proyecto literario⁴. El *yo* anafórico que desde el inicio expone los motivos íntimos que le han impulsado al ejercicio de la escritura se propala en la obra entera adoptando el tono de la confesión tan habitual en la literatura del *yo*. El pacto de veracidad⁵ que sustenta su obra es otro rasgo definitorio de la literatura del *yo*.

⁴ “J’ai le projet d’écrire un livre en t’adressant des lettres. C’est un excellent prétexte permettant de dire tout, érotisme, philosophie, amour, corps, humeurs. Je serai directe, pas d’obligation de narration. Peuvent se rejoindre textes et authenticité...” (Gassel, 2004: 15).

⁵ Además de este “tout dire” que figura en el incipit de *Stratégie d'une passion*, la obra encierra varias fórmulas que anuncian el tono de la confesión tan habitual en la literatura íntima, por ejemplo “Je m’avoue que” (Gassel, 2004: 116), y también consta de frases que dan cuenta de la verdad en la que Nathalie Gassel pretende anclar su discurso, así se propone “atteindre un certain type de vérité” (*Ibid.*, p 47) o describe su trabajo como “une démarche personnelle : la recherche du vrai, creuser plus loin” (*Ibid.*, p. 121).

Por último, *Stratégie d'une passion* y los demás textos de Nathalie Gassel tratan la cuestión de la transparencia⁶ del *yo* a la que aspiran las escrituras íntimas.

Al contrario de los autores que conciben su autobiografía en una obra única, Nathalie Gassel elige desvelar una parte de sí en cada una de ellas, así en *Des années d'insignifiance* nos sumerge esencialmente en el territorio de su niñez. Se puede leer cada uno de los libros de Nathalie Gassel como una autobiografía incompleta, fragmentada o abierta, como una pieza que revela el espacio más amplio en el que se inscriben todos los textos para que se interpreten dentro de un conjunto. El efecto de relieve logrado a través de este proceso es la creación, para el lector, de un espacio autobiográfico, un espacio autobiográfico atomizado e imperfecto, propio de la mujer o del hombre postmodernos.

Adoptando un enfoque filosófico, en *Les Écritures du Moi* el teórico Georges Gusdorf define la literatura del *yo* como la

⁶ En las últimas páginas de *Stratégie d'une passion*, la escritora hace un balance en el que revela: "tout est débâillé, je suis un personnage public, transparent. Je suis en contact, me semble-t-il, transparent avec le monde" (Gassel, 2004: 157-158).

escritura de un sujeto que se toma a sí mismo como objeto⁷. Las obras de Nathalie Gassel responden a este criterio fundamental de las escrituras del *yo*, la autora se pone a sí misma en escena y discurre esencialmente sobre sí, convirtiendo su propio ser en el principal objeto que motiva el acto de escribir. Asimismo, el dominio de la escritura de Nathalie Gassel refleja, obra tras obra, la ascensión en potencia de la consciencia⁸ de la autora, este otro rasgo distintivo que el autor de *Auto-bio-graphie* destaca en sus investigaciones en el campo de las escrituras del *yo*.

Toda la obra de Nathalie Gassel se distingue por la expresión de un *yo* desmesurado que domina e invade los textos. Es sabido que la divulgación de escritos íntimos refleja en los autores un amor extremadamente narcisista, una vanidosa intención de ser alabado por sus contemporáneos y por la posteridad; por estas razones las escrituras íntimas, en primer lugar el diario íntimo, quedan a menudo desaprobadas por la crítica. Nathalie Gassel hace caso omiso de estas consideraciones, no pretende disimular su orgullo sino que

⁷ En *Les Écritures du Moi*, Georges Gusdorf define la literatura íntima con estas palabras: “La littérature du moi est l’écriture d’un sujet qui se prend lui-même pour objet” (Gusdorf, 1990: 8).

⁸ En *Auto-bio-graphie*, Georges Gusdorf emite la idea de que escribir su vida corresponde a “une ascension en puissance de la conscience” (Gusdorf, 1990: 9).

confiesa sin reticencias que el deseo de lucirse está en el origen de su proyecto literario. Existen en la obra de Nathalie Gassel numerosos fragmentos que dan cuenta de la propensión enfática de su autora a elogiarse a sí misma, a encomiarse, a subirse a un pedestal, de hecho ella misma no duda en calificar su trabajo como una “*exhibition de soi dans une expression libre*” (Gassel, 2004: 116).

2. Los orígenes de un cuerpo sublevado y fuera de las normas

En *Des années d'insignifiance*, la autora sumerge al lector en el territorio de su niñez y trata de discernir qué traumas o episodios del pasado la han llevado a convertirse en Nathalie Gassel. Desde la primera línea de la obra, confiesa que la infancia evoca para ella el infierno ya que de niña no encontraba su lugar, vivía persuadida de que suscitaba la indiferencia de los demás y se sentía profundamente irrisoria, incluso culpable de estar viva: “*À l'origine, je me suis sentie coupable d'exister, d'exercer ma liberté*” (Gassel, 2006: 17). Creció con el pensamiento de que no tenía legítimamente el derecho a existir, a formar parte de ese mundo en el que nadie la acogía ni la

escuchaba, y se resignó a aceptar el lugar insignificante que le habrían asignado con toda lógica y racionalidad.

Más allá de las conmociones, los tormentos y los desencantos experimentados durante la infancia, en *Des années d'insignifiance* Nathalie Gassel desvela que de niña se percató de que su identidad encerraba una parte ininteligible que le procuraba un indescriptible sentimiento de vergüenza y de “étrangeté non attendue” (Gassel, 2006: 12). Desde una edad muy temprana, Nathalie empezó a darse cuenta de su propia diferencia y la vivía con pavor: “La terreur et une forme d'ébullition des entrailles pénétraient mon être : enfant, nous avons peur des interdits ; j'avais peur de moi-même, de ma singularité” (Gassel, 2006: 20). La consciencia de la singularidad intrínseca de su ser contribuyó a intensificar el sentimiento de extrañeza que experimentaba para con la sociedad humana y también a fortalecer el mutismo casi total en el que se había refugiado.

En relación con este aspecto, conviene añadir que, además de carecer de voz propia, la niña Nathalie era, de alguna manera, hermética al lenguaje verbal. No lograba apropiarse de las palabras, no tenía elocución y percibía su propia impotencia ante la complejidad del verbo. No era capaz de formular un mero discurso que le hubiera permitido acercarse a los demás y

hacerse aceptar, ni siquiera en el círculo cerrado y privado de su entorno familiar. Frente a la inteligencia de las letras y del pensamiento que su padre encarnaba por su estatuto de escritor, la niña fue desarrollando un complejo de inferioridad. Su dislexia reforzaba la confusión traumática debida a la ausencia de dominio verbal que padecía. Con el fin de remediar la inaccesibilidad de las palabras y su incapacidad para comunicar, decidió centrarse en su cuerpo, que convirtió en su único lenguaje, y se volcó en él con una suerte de rabia corrosiva. En este contexto nació el cuerpo sublevado de Nathalie Gassel.

Para entender la importancia capital de éste, también hay que subrayar que, siendo adolescente, la futura escritora soñaba con tener un cuerpo musculoso para compensar el hecho de haber nacido mujer y de pertenecer al sexo débil. Así, la imagen de su propio cuerpo dotado de fibras musculares sobredimensionadas empezó a ocupar toda su imaginación, a poblar todas sus fantasías. Tras varios años someténdose a una disciplina muy exigente, Nathalie Gassel alcanzó su proyecto: la construcción de este cuerpo atlético y musculoso excepcional que encarnaba su ideal físico, un ideal que le permitiera establecer una nueva relación consigo misma, aprehender el mundo desde otra perspectiva y abrirse a los demás. Espesar sus músculos representaba para ella una forma de entablar una

comunicación visual directa con el otro, y de crear, mediante la única presencia de su cuerpo fuera de lo común, un mensaje inmediato y eficaz.

Lejos de la parodia de la oralidad que había marcado su infancia, de aquellas palabras que fingían, simulaban o reducían a la nada, de toda aquella comunidad verbal de la que se había sentido excluida, Nathalie Gassel introduce, gracias a la construcción de su cuerpo, su propio lenguaje. Por otra parte, para paliar el poco afecto que recibió de niña, la escritora concibe el cuerpo que ha imaginado y trabajado como un cuerpo que ha de seducir y desconcertar. Le agrada que la gente gravite alrededor del eje de su cuerpo y lo contemple, desee verlo y tocar su densidad atlética. Fantasea con convertirlo en un objeto de curiosidad y de atracción, en un espectáculo que llame la atención, en una escultura cuyo relieve capte la luz. Gracias a su cuerpo impactante, aspira a adquirir mucha visibilidad para superar la invisibilidad de la que sufrió en la niñez.

Sin lugar a dudas, la coraza corporal que decidió crear para sí misma Nathalie Gassel nace de la necesidad de romper radicalmente con su pasado, con las inhibiciones y los temores experimentados durante la infancia y que, superados, la llevan luego a exhibir con una osadía extrema la verdadera esencia de su yo: “Ce que, longtemps, je m’obligeais à cacher de peur de

déplaire, plus tard, je me suis plu à l'exhiber. Je gagnais tout à être, je ne perdais que ma triste mort de silence, l'effacement de ma vérité. Le moi « véritable » voulait resurgir triomphant" (Gassel, 2006: 15). La insignificancia a la que se había visto reducida en su niñez alimentó su voluntad de rebelarse: "À partir de l'insignifiance, il fallait créer du sens, de la signifiante ; renverser" (Gassel, 2006: 11). La palabra "invertir" es fundamental para entender el proceso de transformación que emprende Nathalie Gassel quien consigue precisamente invertir el pasado y otorgarse significado para sobrevivir encarnándose en otro ser, un ser fiel a la realidad profunda que la habita y de la que reivindica la legitimidad.

Por todo ello, el deseo imperioso de existir que latía en el fondo de ella cuando era niña la impulsa en la edad adulta a dar a conocer su *yo* íntimo, clamando la autenticidad que lo define, un hecho que aparece como un acto de transfiguración de la insignificancia en la que vivía sumergida durante su infancia: "Plus tard, dévoiler ma vie intime sera une façon de transparaître par opposition aux années d'inauthenticité" (Gassel, 2006: 27). Todas las lacras, taras o patologías que se le prestaban fueron inspirando el nuevo rumbo que decidió imprimir a su existencia y se convirtieron en el motor de sus hazañas corporales y deportivas, en el punto de partida de una vida atlética y literaria

que inventó para sí misma. Transgrediendo la insignificancia original, Nathalie Gassel fue cultivando su sublevación y pudo llevar a cabo su proyecto corporal, existencial, literario y artístico.

3. De la construcción del cuerpo andrógino y atlético a la creación literaria

Nathalie Gassel, al igual que el personaje que pone en escena, se siente ella misma profundamente andrógina: “J’étais ce monstre, l’identité hors normes, l’androgynie” (Gassel, 2005: 40). Los personajes femeninos de sus relatos poseen la asombrosa aptitud de poder desear, y a menudo dominar, los cuerpos tanto de manera viril como femenina, dos maneras habitualmente consideradas como irremediabilmente opuestas. Lo masculino y lo femenino se confunden cuando la escritora se acerca, sea física o literariamente, a un cuerpo de hombre o de mujer. La singularidad de la personalidad erótica de Nathalie Gassel se origina en el propio cuerpo que se ha forjado y que le ha permitido acceder a la creación literaria practicando una escritura andrógina⁹.

⁹ En lo que concierne a esta cuestión, remitimos al artículo de Juan Jiménez Salcedo: Nathalie Gassel y la escritura andrógina, *Asparkía*, Núm. 19, 2008, 89-103.

La autora defiende la tesis de que la construcción y la invención del propio cuerpo representan los fundamentos de su identidad. Concibe su cuerpo como la experiencia vital que le permite, en un primer tiempo, alcanzar el conocimiento de sí y, en un segundo tiempo, la escritura. En su proceso creativo, Nathalie Gassel hace hincapié en este hecho fundamental, en esta preeminencia del cuerpo sobre la escritura, así lo sentencia: “D’abord fut le corps” (Gassel, 2005: 13). Para ella, el cuerpo es la razón de ser de la escritura, primero existe el cuerpo y, solamente después, aparecen las palabras que lo evocan y lo recrean, los textos que lo enfocan, lo interrogan y lo convierten en una problemática literaria.

En esta perspectiva, no nos ha de sorprender que Nathalie Gassel rinda un culto a la *performance* física en sus obras, sobre todo en las dos primeras que trazan esencialmente el arduo recorrido que tuvo que realizar para transformar su cuerpo, moldearlo, tallarlo. Estas líneas de *Musculatures* dan fe de ello: “Je pliais mon corps aux plus dures épreuves musculaires, sans égard. Je jouissais du contact des barres olympiques. J’aimais voir mes muscles contractés en une grimace de veines et de boyaux, de chairs lacérées et comme propulsées par-dessus l’élasticité de la peau. Je le construisais quotidiennement à

l'image de mon phantasme, et dans une action qui me semblait surnaturelle" (Gassel, 2001: 9).

En esta construcción cotidiana de una morfología potente, resulta llamativa la capacidad que posee la protagonista para hacer abstracción de todo y situarse dentro de su cuerpo, en connivencia absoluta con él. Mientras levanta pesas y halteras, la protagonista entra en la única consciencia del cuerpo, de los nervios, los ligamentos, el sudor, el calambre, la resistencia. Logra inmergirse profundamente en la tensión entera de los músculos y hacer cuerpo con su propio cuerpo. En este devenir enteramente cuerpo y en la amplitud decuplada de la carne discernimos el aspecto sobrenatural de su empresa, un aspecto que ella misma no duda en caracterizar como bestial o monstruoso.

Toda la obra de Nathalie Gassel encierra múltiples descripciones físicas del cuerpo, de los intensos entrenamientos al que aparece sometido. La narradora resalta la belleza que emana de los movimientos de su cuerpo cuando se entrega al ejercicio físico, la plasticidad perfecta que desprende el volumen áspero de sus músculos, el impacto de sus brazos de acero, de sus hombros anchos y salientes, de sus pectorales secos, de sus bíceps firmes. A través de un lenguaje exaltado, escudriña la transformación que experimenta su piel cuando se hincha, la de

sus miembros que se crispan, la de sus músculos que se endurecen, la de sus venas que rebosan de sangre. No solamente la protagonista da cuenta de la presencia imponente de su cuerpo insólito sino también de la felicidad infinita que le proporciona el espectáculo del hinchamiento y de la germinación de sus músculos que sugieren la vida.

La autora añade a las descripciones físicas retratos de los estados interiores que atraviesa la narradora ya que su cuerpo tiembla interiormente por la emoción y el éxtasis sentidos durante los entrenamientos a los que lo doblega. La construcción de un cuerpo impactante, que llame la atención por la fibra perfectamente desdibujada y rugosa de sus músculos abruptos, le hace experimentar, más allá del sentimiento de júbilo, unas sensaciones orgiásticas. No cabe duda de que la morfología poderosa que ha creado para sí misma y que encarna su ideal despierta su deseo sexual. En *Musculatures*, la narradora fantasea con metamorfosear su cuerpo descomunal en una obra artística que revistiera la forma de un sexo en erección: “J’aspirais pour moi-même, à une surhumanité physique, à une surpuissance qui fût visible esthétiquement comme une œuvre inhabituelle et colossale. Je désirais que mon corps soit tout entier comme un sexe qui bande” (Gassel, 2001: 55). La

escritora convierte así el cuerpo en un órgano propicio al placer sexual, en una materia sensible al goce erótico.

4. Un cuerpo literario y pornográfico inédito

Nathalie Gassel practica una escritura de la fantasía, impregnada de ensoñaciones eróticas, de imágenes de seres sin género sexual claramente identificable y que designa a menudo como “hombre-mujer”¹⁰. El ideal del hombre y el de la mujer que la narradora prosigue están en las antípodas de los cánones de belleza, de hecho declara en *Musculatures*: “Je suis insensible à la beauté classique des corps et des visages” (Gassel, 2001:15). Necesita invertir los valores asociados a los estereotipos de belleza clásica para que se exprese su deseo sexual.

Más precisamente, la narradora que Nathalie Gassel pone en escena se siente sobre todo atraída por los hombres dotados de cuerpos endebles cuyas carnes son flácidas, así en *Musculatures* revela: “J’aime les chairs masculines un peu flasques, fines et adipeuses” (Gassel, 2001: 15-16). Prefiere a aquellos cuya sensibilidad es aparente, aquellos que son muy

¹⁰ “Homme-femme” inaugura significativamente la obra de Nathalie Gassel, aparece pues en el íncipit de su primer texto, *Éros androgyne* (Gassel: 2001, p. 13).

vulnerables y un tanto coquetos, y sucumbe a los encantos de los que manifiestan el deseo de ser mujer. Además, la narradora siente predilección por los hombres que muestran hacia ella una entrega absoluta y que siempre están dispuestos a rendirse ante sus caprichos más extravagantes. Cuanto más débil y sumiso es el hombre, tanto más crece el deseo sexual de la narradora y sus ansias de poseerlo, de dominarlo o de vencerlo. El ideal masculino que Nathalie Gassel plasma en sus obras está alejado de los esquemas tradicionales y del hombre deseado por la mujer tal y como generalmente aparece representado. La escritora prosigue así en sus textos el ideal sexual de un cuerpo masculino frágil, esclavo de las órdenes que dicta la voluptuosidad de una mujer dominadora y sensible al dolor que ésta le inflige. En esta situación de sumisión extrema a la que lo obliga, la mujer también se otorga el derecho a disponer de un uso público del cuerpo del hombre.

La escritura del deseo que desarrolla Nathalie Gassel se caracteriza por el dominio total y abusivo que la mujer pretende imponer al otro. En el momento paroxístico de su delirio sexual, el personaje femenino de *Éros androgyne* exclama: “Je veux l’inadmissible, l’invraisemblable, l’absolue possession” (Gassel, 2001: 40). Las narradoras de las obras de Nathalie Gassel sueñan con protagonizar relaciones físicas brutales que

hagan resaltar la fuerza de su anatomía y que pongan de realce el contraste entre la potencia implacable de su musculatura y la indefensión del cuerpo de un hombre desarmado; de hecho su voluptuosidad se embala conforme aumenta el contraste entre ambos cuerpos. En la escritura del deseo y del abuso del deseo que despliega la autora, los actos sexuales aparecen descritos con una violencia extrema y tienden hacia la muerte, un aspecto que recuerda la concepción que Georges Bataille defiende del erotismo cuando define esta noción como “l’approbation de la vie jusque dans la mort” (Bataille, 1957: 17).

En las múltiples escenas sexuales que encierra la obra de Nathalie Gassel, los personajes femeninos suelen abandonarse a un cuerpo a cuerpo propio de un combate intenso en el que aspiran a destruir al otro, a aniquilarlo. Su deseo se incrementa ante la presencia de hombres que remiten al espectro de la muerte, ante hombres febriles, con una mirada agónica y un cuerpo delicado y ensangrentado, en este sentido la narradora de *Musculatures* precisa: “Mon amour me porte vers ces êtres dont la chair saigne, dont les genoux sont égratignés et la tête harmonieusement pensante mais tordue par une volupté qui leur donne le vertige et si possible les menace des pires excès. Je veux qu’un sentiment de servitude, de générosité sacrificielle les fasse délirer jusqu’à les perdre” (Gassel, 2001: 26). La mujer

aparece como el verdugo que exige para alcanzar la plenitud sexual la posesión radical de un hombre cuya vida hace peligrar. Muy pocas veces el cuerpo del personaje femenino aparece sosegado, aplacado, en paz consigo mismo, siempre está en tensión, alerta, al acecho de nuevos cuerpos para dar rienda suelta a sus apetencias canibalescas.

Si los hombres a los que las protagonistas desean representan precisamente la antítesis de lo que ellas mismas son, conviene notar que éstas se sienten atraídas, en cambio, por las mujeres que poseen un físico similar al suyo, es decir las mujeres que poseen rasgos masculinos y cuerpos con texturas viriles: “Physiquement, au sens étymologique du terme, je désirais la virilisation de la femme: dureté, congestion du muscle, vasodilatation” (Gassel, 2004: 33). Los cuerpos que dejan entrever el carácter mixto de los géneros llaman su atención, de hecho la narradora de *Musculatures* cuenta que aprecia los aspectos viriles de su propio cuerpo y cómo siente placer cuando acaricia sus curvas hermafroditas: “J’aime penser que mes jambes appartiennent à un sexe indéfinissable. Je ne touche pas une femme, ma conscience n’a pas ce sexe féminin, seul mon corps peut l’avoir, mais bien des aspects le rendent en même temps viril. Cette masculinité est ma volupté” (Gassel, 2001: 17). La ambigüedad de su cuerpo andrógino, que

escudriña minuciosamente hasta en sus órganos sexuales, despierta su excitación sexual. Por haber logrado encarnar su ideal de belleza, la protagonista sueña con consumir el acto sexual consigo misma: “Je désirerais un dédoublement instantané de moi-même: que nous puissions nous baiser” (Gassel, 2001: 16). Los personajes femeninos de Nathalie Gassel se expresan a menudo a través de un lenguaje crudo y comunican sus fantasías de forma directa, sin recurrir a velos que matizaran la violencia de su deseo sexual. La escritora pretende así provocar en el lector reacciones físicas, estimularlo sexualmente, lo cual es lo propio de la pornografía.

A través de un cuerpo femenino literario y pornográfico, Nathalie Gassel da vida a un nuevo modelo de mujer, a una suerte de Hércules femenino, puesto que ha convertido la potencia en el fundamento de su identidad. Lejos de la imagen de la mujer vulnerable y frágil, así como del eterno femenino, la escritora alaba a la mujer fuerte, física y mentalmente, y poseída por brillantes aspiraciones intelectuales: “Rapidement, je compris que je cherchais chez une femme la démesure de la grandeur, la robustesse d’un devenir, l’inflexibilité d’une volition téméraire” (Gassel, 2004: 33). En sus obras, Nathalie Gassel cuestiona los valores vinculados a las antiguas concepciones del

cuerpo femenino e invita a reflexionar en torno a lo que ella misma llama “una destrucción de la ficción de lo femenino”¹¹.

5. La destrucción de la ficción de lo femenino

Nathalie Gassel creció en un ambiente familiar limitador, presa de órdenes que contradecían sus resoluciones interiores y de prohibiciones a las que no adhería. Confiesa que desde pequeña manifestaba inclinaciones que se oponían a las reglas que pretendían inculcarle y a los principios arbitrarios que rigen lo femenino y lo masculino. Relata que cuando tenía seis años su madre opinaba que era demasiado viril y por eso la llevó al médico para que tratara de feminizarla. Los adultos ignoraban la personalidad más profunda de esta niña que escapaba a las normas que dicta el género sexual y negaban su alteridad ejerciendo sobre ella la autoridad irrefutable de una legislación. Nathalie fue creciendo dividida entre conceptos de lo masculino y lo femenino con los que no se identificaba y cultivando el sentimiento de que su ser interior estaba fuera de la ley:

Longtemps, je m'étais sentie au banc des accusés, obligée aux simulacres, aux camouflages, à la non-identité, aux ambiguïtés de

¹¹ “Cette vision passe par la destruction de fictions (la fiction du féminin)”, escribe Nathalie Gassel en *Construction d'un corps pornographique* (Gassel, 2005: 41).

l'entre-deux ; où on ne peut assumer pleinement sa place, on tergiverse sans cesse. Je sentais la pression de ma nature virile et, en contrepartie, le destin d'un corps féminin qui devait, pour vivre sans trop de frustration, séduire en tant que tel. J'étouffais dans la féminité. Le corps de la femme était un manteau étriqué pour mon âme (Gassel: 2005, 17-18).

Para renunciar al cuerpo de mujer del que el destino la había provisto, Nathalie Gassel emprendió la construcción del cuerpo andrógino que expone en sus obras. Su proyecto de construir un cuerpo colosal y masculino está motivado por la firme voluntad que la ha animado a transgredir los límites que impone el género sexual y a invertir los códigos sexuales existentes. En *Construction d'un corps pornographique*, insiste en que destruyó instintivamente las normas sexuales con el objetivo de vencer los vestigios caducos. Se sitúa del lado de aquellas personas que se atreven a abandonar las sujeciones y que dan rienda suelta a sus pulsiones más sinceras. La escritora, que confiesa haberse sentido ajena a los parámetros que fijan la normalidad¹², expresa su afinidad con las minorías, con los individuos que como ella llevan un modo de vida sexual no-normativo.

Nathalie Gassel comparte la libertad de los que descartan las convenciones por necesidad vital y desarrolla su propia

¹² “Jamais je n'ai assumé aucune fonction « normale » de l'être” (Gassel, 2001: 50).

identidad huyendo siempre de la idea de la mujer que la sociedad transmite, negando los estereotipos y situándose al margen. La trayectoria entera de esta autora se entiende como la elección de forjarse una identidad femenina fuera de lo común y que rompe con el rol social que desempeña la mujer. Ella rechazó la ley social que quería obligarla a ingerir una parte de la cultura y que le asignaba un lugar que no le correspondía o un papel que no podía cumplir y, por ello, decidió emprender, desde la soledad, un trabajo de fondo para emanciparse de los códigos sociales y culturales. Rompió los límites y las barreras existentes para no verse asimilada a una identidad femenina en la que no se hubiera reconocido y decidió inscribir su existencia en una escisión de lo femenino como si se tratase para ella de un acto de supervivencia. Considera su propio recorrido como un progreso, como un camino muy personal del que ella misma es dueña, y su discurso no carece de ejemplaridad.

La superación de sí que sugiere la historia personal de Nathalie Gassel culmina cuando la escritora trata de definirse a sí misma respecto a lo femenino y se autoproclama “autre”¹³, es decir distinta de lo que la concepción clásica entiende como femenino. La autora ya no se siente en ruptura con lo femenino

¹³ En *Construction d'un corps pornographique*, Nathalie Gassel se define “autre” (Gassel, 2005: 41).

sino que ha aceptado el sentimiento de extrañeza que lo femenino despertaba en ella. Tras un arduo proceso para descubrirse a sí misma, rehabilitarse y asumir plenamente su diferencia, Nathalie Gassel reivindica su otredad, se erige en un modelo de mujer que se sitúa más allá de lo femenino y del concepto de género y que aboga en pro de:

Une esthétique qui prend le pouvoir sexuel, dérange les rôles anciens, glisse vers un autre registre. Des pourtours ouverts pour les rôles hommes /femmes, la fin d'une décennie. Mon amour passe à travers l'écriture qui aime abruptement – avec des rythmes sauvages – une scansion, pour déplacer les discours, refonder. Mettre en perspective. Les genres s'entrechoquent, il n'y a plus de féminin, de masculin, de chair, d'esprit, les scissions sont dépassées, libérées du fardeau des vieilles inégalités. Sortir des schismes, se laver des anciennes hiérarchies dans le corps. Pour une poétique des chairs en mouvement sexuel ; mouvance qui fait dériver de la norme et se crée à travers un chant plastique (Gassel, 2008: 15).

Es crucial insistir en que esta superación de lo femenino y del concepto de género que propone Nathalie Gassel en sus obras halla su origen y su significado en el cuerpo que se ha creado, en esta armadura de seducción dotada de una belleza dura y severa que ofrece una imagen inédita de la mujer andrógina. El recorrido de esta autora se puede interpretar como la metamorfosis de un cuerpo que se opone categóricamente a las funciones asignadas a la feminidad. Partiendo de su cuerpo y desplegando una escritura que lo trasciende, Nathalie Gassel

logra transgredir los esquemas corporales para reinventar lo femenino lejos de todo lo ya preestablecido, y hace estallar una serie de convenciones, sin omitir las literarias.

6. De la confusión de los géneros sexuales a la perversión de los géneros literarios

Además de invertir o confundir los géneros sexuales, Nathalie Gassel se complace en enturbiar las fronteras que imponen los géneros literarios. Es sabido que la noción de género es crucial para entender la historia de la literatura, los estudios literarios se dedican a edificar géneros para interpretar las obras a partir de rasgos comunes de forma y de contenido. Nathalie Gassel no sólo cuestiona las fronteras tan intocables entre los géneros literarios sino que llega en sus obras a pervertir dichos géneros literarios, a hacerlos desbordar de sus moldes rígidos, a anularlos, un hecho que sin duda desconcertaría a la crítica literaria y a quienes pretenderían profundizar en los trabajos de esta escritora basándose exclusivamente en los criterios de identificación que dicta el análisis de los géneros literarios.

Para ilustrar esta deconstrucción de los géneros literarios que lleva a cabo Nathalie Gassel, tomemos como ejemplo

Stratégie d'une passion. Llama la atención que esta obra que, como se ha dicho, encierra desde la primera línea un pacto autobiográfico y que reúne todas las características de la literatura del *yo*, conlleve el desestabilizador subtítulo *fiction épistolaire – mails*. Con este subtítulo, la autora pretende enturbiar los códigos y sembrar la confusión en la mente del lector. Además, el término ‘ficción’ aparece casi como irónico para presentar un texto en el que la autora exterioriza de manera muy patente su propio *yo*, un *yo* que remite al de Nathalie Gassel, el nombre con el que firma los mensajes que redacta. Esta ‘ficción epistolar’ introduce la duda en el lector, insinuando la vertiente ficcional de la que *Stratégie d'une passion* no estaría exenta, e invita a reflexionar sobre la ficción que impregnaría, fatalmente, toda la literatura del *yo*.

Al final de la redacción de *Stratégie d'une passion*, Nathalie Gassel esboza unas reflexiones muy pertinentes sobre el estatuto que desempeña el *yo* en el seno de las literaturas íntimas. En este sentido, en las últimas páginas de la obra la autora medita en torno a la cuestión del *yo* íntimo que su texto exhibe y confiesa: “Se mettre à nu. S’exposer. Ce n’est pas une vraie mise à nu, non, tout reste stratégique, bien qu’impulsif. Tout est calculé pour faire sensation. Je ne dirais pas que tout est faux, c’est à peu près aussi vrai que faux. Je dirais plutôt que

tout est tourné, tordu afin de servir” (Gassel, 2004: 153). Estas palabras de Nathalie Gassel sugieren la problemática inherente a las escrituras íntimas. En *Stratégie d’une passion*, como en cualquier texto de carácter autobiográfico destinado a ser publicado, la autora construye una imagen de sí con la finalidad de seducir a su lector. No se ciñe a su verdad personal, no plasma con palabras un fiel reflejo de su *yo*, sino que ofrece una imagen deformada de sí misma. El *yo* que Nathalie Gassel pone en escena, este *yo* “aussi vrai que faux”, remite al *yo* auténtico que las escrituras íntimas permiten hacer emerger. A través de la transformación intencional que realiza en torno a su *yo*, en sus obras la autora alcanza la autenticidad propia de la literatura íntima, la verdad más esencial sobre sí misma a la que podría aspirar.

Si consideramos *Stratégie d’une passion*, es preciso añadir que la autora turba aún más a su lector ya que no se trata en realidad de un texto epistolar como lo califica ella en el subtítulo de la obra sino de un diario íntimo. Así, *Stratégie d’une passion*, que se presenta bajo la forma de un enunciado fragmentado y que adopta el dispositivo del calendario, se caracteriza ante todo por la escritura diarista que en ella despliega la autora, es decir por una escritura inmediata, momentánea e intermitente y que, a diferencia de lo epistolar, parece excluir cualquier elaboración

previa. Además, el enigmático hombre al que la Nathalie Gassel dirige sus mails resulta ser un destinatario imaginario, un *tú* fantaseado que legitima la escritura del *yo*, el pretexto del que se vale para contarse, en el fondo, a sí misma. Por ello, no deja de ser sorprendente que *Stratégie d'une passion*, que la autora presenta a su lector como una ficción epistolar, se acerque más bien a un diario íntimo, un tipo textual problemático que varios teóricos dudan en evocar con términos de género literario¹⁴. Por su carácter equívoco y proteiforme y por situarse en la imperceptible frontera entre la literalidad y la infra-literalidad, el diario íntimo subvierte las clasificaciones y está visto como importuno en la literatura del *yo* y en la literatura en general.

Llama la atención que Nathalie Gassel, que ha elegido anclar sus obras en el territorio marginal de la escritura íntima, también se haya decantado por el diario íntimo, tal vez la forma de expresión más marginal de las que constan los modelos de literatura del *yo*. Es cierto que la desaprobación de la que sufren las escrituras íntimas es aún mayor si consideramos que el diario íntimo, y más aún el diario íntimo femenino, era víctima antaño de una imagen negativa, tachada de pasividad, de

¹⁴ Citemos a modo de ejemplo a Jean Rousset quien caracteriza el diario como “un nouveau venu dans la gamme littéraire [...] en marge de l'autobiographie [...] espèce mixte qui ne sait trop où prendre sa place dans les classifications littéraires” (Rousset, 1986: 13-14).

amaneramiento, de sentimentalismo y, en el peor de los casos, de beatería. Varios teóricos han tratado de legitimar el diario íntimo y han descrito su evolución, entre ellos Alain Girard y Jacques y Éliane Lecarme, y otros críticos de la literatura, como Béatrice Didier y Philippe Lejeune, han mostrado la connivencia de las mujeres con la escritura diarista.

Si las mujeres siempre se han sentido atraídas por la escritura diarista, es de deplorar que muchas de ellas contribuyeran a la sofocación de sus voces destruyendo sus diarios, un fenómeno que Michelle Perrot califica como un acto de autodestrucción y que achaca al silencio que la sociedad imponía a las mujeres que debían ocultar su verdad y consentir a la negación de sí¹⁵. Por ello la mujer se encontraba dividida entre su vivo anhelo de escribir y la poca aceptación social que acogería su empresa, así lo recalca Béatrice Didier: “L’écriture féminine semble presque toujours le lieu d’un conflit entre un désir d’écrire, souvent si violent chez la femme, et une société qui manifeste à l’égard de ce désir, soit une hostilité systématique, soit cette forme atténuée, mais peut-être plus perfide encore, qu’est l’ironie ou la dépréciation” (Didier, 1981:

¹⁵ En este acto de autodestrucción que cometen las mujeres cuando hacen desaparecer sus diarios íntimos, Michelle Perrot ve “un consentement à la négation de soi qui est au cœur des éducations féminine, religieuse ou laïque, et que l’écriture – comme aussi la lecture – contredisaient” (Perrot, 1998: 14).

11). Lejos de los silencios impuestos por la sociedad, de las miradas ajenas o de los prejuicios de los que han sido víctimas las escritoras, y más aún las que escriben sobre sí mismas, Nathalie Gassel exhibe sin tapujos su *yo* íntimo, un *yo* que se afirma en potencia y que no teme ni la suspicacia ni el descrédito de los que todavía pueda sufrir una mujer que elige poner en escena la singularidad extrema de su esencia íntima y pornográfica.

De la misma forma que *Stratégie d'une passion* no se corresponde verdaderamente a la ficción epistolar que Nathalie Gassel presenta en el subtítulo de la obra, *Éros androgyne* no es el diario que promete su autora cuando acompaña este título del subtítulo *Journal d'une femme athlétique. Musculatures*, que la escritora asemeja a un autorretrato¹⁶, tampoco reúne los rasgos que distinguen los autorretratos literarios tal y como los ha destacado Michel Beaujour, el principal investigador quien postula la existencia del autorretrato literario como un género literario de pleno derecho en su obra teórica *Miroirs d'encre*. Nathalie Gassel crea así efectos de interferencias particularmente eficaces, desorienta a su lector quien no puede sino cuestionar el valor autobiográfico que la escritora prometía

¹⁶ “moi, l'écriture et le corps qui m'est offert : véritable autoportrait” (Gassel, 2001: 107).

prestar a su discurso y el sistema enunciativo en el cual descansa toda su obra. A través de todos los recursos que despliega, la autora convierte la escritura íntima en una escritura subversiva, en el instrumento de una vida por inventar.

Algunas obras de Nathalie Gassel se acercan al ensayo, como *Construction d'un corps pornographique* cuyo alcance reflexivo se ilustra en los fragmentos en los que la expresión del *yo* íntimo se enriquece con el discurso ensayista, aportando así a esta obra su carácter metaliterario. La autora aparece pues como una novadora de la vena intimista, renueva las formas del relato íntimo hallando siempre un lenguaje nuevo en cada proyecto literario en el que se entrega en cuerpo y alma. Las fotografías que inserta en sus últimas obras o los blogs que escribe y comparte con su lector son tentativas estéticas que prolongan la polisemia de sus textos íntimos.

Nathalie Gassel practica una escritura íntima impregnada de una gran originalidad. Pocas mujeres han gritado su deseo sexual como lo hace ella, quien describe los movimientos interiores propios del erotismo, los extravíos de la pasión, los malestares físicos que le produce la ausencia de un cuerpo y las peregrinaciones que realiza en su búsqueda, a menudo infructuosa, para aplacar su apetito sexual. La autora da voz a las frustraciones de un *yo* femenino sujeto a las fantasías y a las

errancias de los sentidos. Como lo hace Catherine Millet en *La vie sexuelle de Catherine M.*, Nathalie Gassel asume plenamente su propensión a la exhibición y sueña con dar a conocer la singularidad de su personalidad sexual al mundo entero. Anhela a toda costa que su intimidad sexual quede descubierta, incluso en sus aspectos más secretos y tenebrosos, o en las facetas que podrían escandalizar o ser sujetas a desaprobación. Entre las autoras que pertenecen al ámbito de las letras francófonas contemporáneas y que eligen orientar sus obras hacia el territorio de la literatura íntima que adopta un carácter pornográfico, destaca sin duda la figura de Nathalie Gassel, una escritora que seduce por la forma con la que afirma en la escena literaria su *yo*, un *yo* íntimamente femenino, esencialmente humano e infinitamente recreado.

Referencias bibliográficas

- Bataille, Georges (1957). *L'Érotisme*. París: Les Éditions de Minuit.
- Beaujour, Michel (1980). *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. París: Seuil.
- Didier, Béatrice (1981). *L'Écriture-femme*. París: PUF.
- Gassel, Nathalie (2001). *Éros androgyne*. París: Le Cercle poche.

- Gassel, Nathalie (2001). *Musculatures*. París: Le Cercle.
- Gassel, Nathalie (2004). *Stratégie d'une passion*. Avin/Hannut: Éditions Luce Wilquin.
- Gassel, Nathalie (2005). *Construction d'un corps pornographique*. Bruselas: Les Éditions Cercle d'art.
- Gassel, Nathalie (2006). *Des années d'insignifiance*. Avin/Hannut. Éditions Luce Wilquin.
- Gassel, Nathalie (2008). *Récit plastique*. Lieja: Éditions Le Somnambule équivoque.
- Gassel, Nathalie (2009). *Abattement*. Bruselas: Éditions Maelström.
- Gassel, Nathalie (2012). *Ardeur et vacuité*. Lieja: Éditions Le Somnambule équivoque.
- Gusdorf, Georges (1991). *Les Écritures du Moi*. París: Odile Jacob.
- Gusdorf, Georges (1991). *Auto-bio-graphie*. París: Odile Jacob.
- Jiménez Salcedo, Juan (2008). Nathalie Gassel y la escritura andrógina, *Asparkía*, Núm. 19, 89-103.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- Millet, Catherine (2001). *La Vie sexuelle de Catherine M.* París: Éditions du Seuil.

Perrot, Michelle (1998). *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*. Paris: Flammarion.

Rousset, Jean (1986). *Le Lecteur intime*. Paris: Corti.