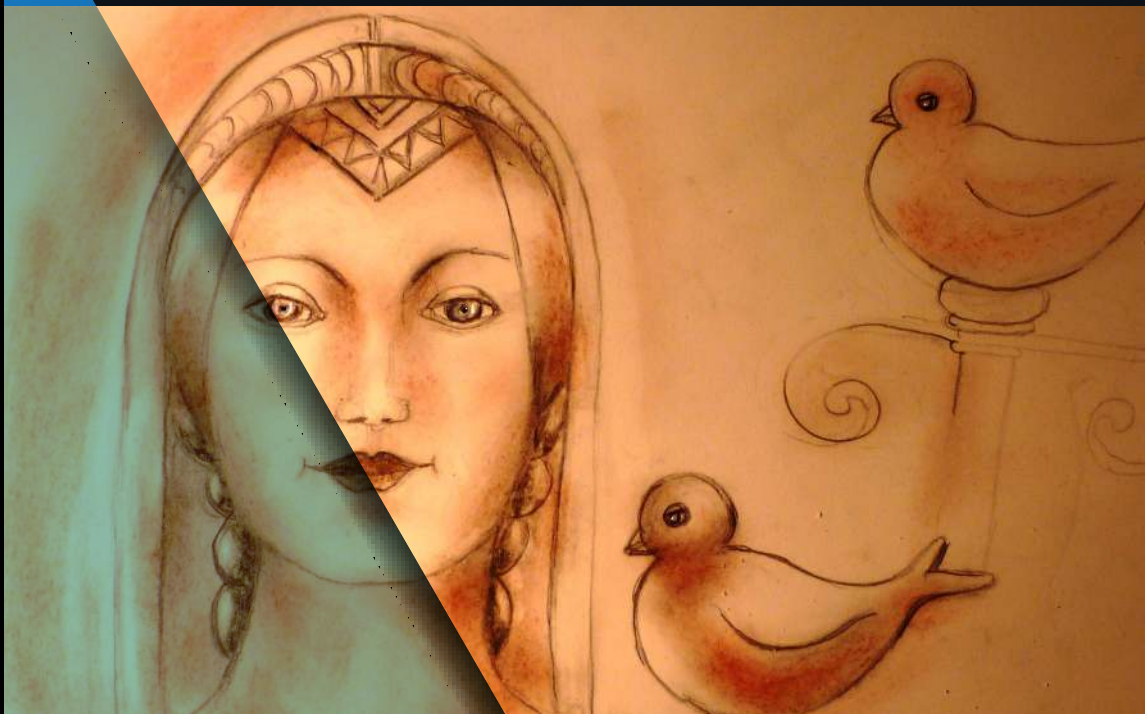


QUANDO L'ESSERE DONNA PUÒ
COSTITUIRE UN OSTACOLO



Benilde

QUANDO L'ESSERE DONNA PUÒ COSTITUIRE UN OSTACOLO

*José Vicente Romero, Alejandro Fernández González,
Trinis Antonietta Messina, Juan Aguilar, Andrea Martínez
Traduzione di: Elisa Maccagnan
A cura di: Filippo Giuseppe di Bennardo*

Beni De.



**QUANDO L'ESSERE DONNA
PUÓ COSTITUIRE UN
OSTACOLO**

B. Benini D. e.

QUANDO L'ESSERE DONNA PUÓ COSTITUIRE UN OSTACOLO

©Andrea Martínez Latorre, Voci messe a tacere: donne sul palcoscenico del "siglo de oro"

©Juan Aguilar, Le poetesse ignorate del XVII secolo

©Trinis Antonietta Messina Fajardo, María Ugarte: una scrittrice, una giornalista, una storica, una donna

©Alejandro Fernández González, Un testo fuori catalogo di un'autrice quasi dimenticata: Mabel (1928), romanzo di Concha Suárez del Otero premiato dalla biblioteca «Patria» de Obras Premiadas

©José Vicente Romero Rodríguez, Amelia Pincherle Rosselli: entre literatura y política

©Traduzione di: Elisa Maccagnan

©A cura di: Filippo Giuseppe

Di Bernardo

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

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

DISEÑO
Eva Moreno

IMAGEN DE PORTADA
Adriana Assini
www.adrianaassini.it

ISBN 978-84-16390-74-8

Volumen 13. Colección Benilde traducciones e Interculturalidad. Directora Mercedes González de Sande

Comité científico internacional

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

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

**QUANDO L'ESSERE DONNA
PUÓ COSTITUIRE UN
OSTACOLO**

A cura di Filippo Giuseppe di Bennardo

La traduttrice

Elisa Maccagnan si è laureata in Scienze della Mediazione Linguistica per il Management Turistico e il Commercio Internazionale presso il Campus CIELS di Padova. Nasce a Feltre (BL) il 28 gennaio 1996. Creativa e incuriosita da molteplici argomenti fin da piccola, ha scoperto la passione per le lingue straniere solo alla fine dei cinque anni di liceo scientifico, pur nutrendo da sempre un grande interesse per la lingua spagnola. L'aver intrapreso alcuni viaggi all'estero durante gli anni della scuola superiore l'ha indirizzata verso la scelta definitiva dell'università. La sua paura di non essere all'altezza della facoltà scelta si è ben presto trasformata in un grande stimolo per mettersi alla prova, regalandole grandi soddisfazioni. Le lingue da lei studiate all'università sono l'inglese e lo spagnolo. Nel corso della sua triennale, lo studio delle lingue applicato al settore turistico le ha anche permesso di scoprire il meraviglioso mondo del turismo, dell'accoglienza e della valorizzazione dei territori, facendole finalmente capire, dopo anni di incertezza, l'ambito della sua professione futura.

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

Andrea Martínez Latorre, *Voces silenciadas: mujeres sobre el tablado del Siglo de Oro*, in *Escritoras en los márgenes: transfiguraciones, teatro y querelle des femmes*

Juan Aguilar, *Las poetistas ignoradas del siglo XVII*, in *Desde los márgenes: narraciones y representaciones femeninas*

Trinis Antonietta Messina Fajardo, María Ugarte: una escritora, una periodista, una historiadora, una mujer, in *Desde los márgenes: narraciones y representaciones femeninas*

Alejandro Fernández González, *Un texto descatalogado de una autora casi olvidada: Mabel (1928)*, novela de Concha Suárez del Otero galardonada por la Biblioteca «Patria» de obras Premiadas, in *Desde los márgenes: narraciones y representaciones femeninas*

José Vicente Romero Rodríguez, Amelia Pincherle Rosselli: entre literatura y política, in *Intersecciones: relaciones entre artes y literatura*

La traduttrice	6
La traduzione	9
Voci messe a tacere. Donne sul palcoscenico del “Siglo de Oro”	10
Introduzione	10
L’ingresso della donna nel teatro spagnolo nei panni di attrice	11
“Figlie della commedia”: da attrici ad autrici	16
Conclusione	23
Riferimenti bibliografici	24
Le poetesse ignorate del XVII secolo	27
Maria Alberghetti	28
Tarquinia Molza	30
Isabella Farnese (Suor Francesca del Gesù)	35
Riferimenti bibliografici	39
María Ugarte: una scrittrice, una giornalista, una storica, una donna	42
Introduzione	42
María Ugarte in Spagna	43
María Ugarte a Santo Domingo	48
Conclusioni	54
Riferimenti bibliografici	56
Un testo fuori catalogo di un’autrice quasi dimenticata: Mabel (1928), romanzo di Concha Suárez del Otero premiato dalla Biblioteca «Patria»	60

Concha Suárez del Otero: un'autrice quasi dimenticata	60
La biblioteca « <i>Patria</i> » <i>de obras premiadas</i>	62
Mabel (1928), romanzo quasi dimenticato, premiato dalla biblioteca « <i>Patria</i> » <i>de obras premiadas</i>	64
Conclusioni	81
Riferimenti bibliografici	83
Amelia Pincherle Rosselli: tra letteratura e politica	85
Riferimenti bibliografici	93

La traduzione

La raccolta di questi cinque articoli si propone come mezzo per far conoscere i profili di alcune donne che, pur avendo rivestito ruoli molto importanti in diversi ambiti, dal teatro alla poesia, dalla politica alla letteratura, non hanno ricevuto il merito appropriato viste le loro competenze e conseguentemente non sono riuscite facilmente a lasciare un'impronta nella memoria collettiva. Si prenderanno perciò in considerazione le vite e le opere di alcune figure femminili a noi poco conosciute, ma con un grande e ricco potenziale. In questo modo si riafferma ancora una volta la volontà di sviluppare la prospettiva di genere e approfondire la conseguente e dibattuta uguaglianza uomo-donna, ancora lungi dall'essere pienamente raggiunta.

Voci messe a tacere. Donne sul palcoscenico del “Siglo de Oro”

*Andrea Martínez Latorre
Universidad de Valencia*

L'inclusione delle donne nell'attività teatrale affrontò diverse difficoltà per ottenere un pieno riconoscimento. Tuttavia, le attrici cominciarono a guadagnare terreno nella loro professione grazie alla comparsa del teatro commerciale. Tali attrici cominciarono a svolgere funzioni al di fuori del palcoscenico, acquisendo responsabilità proprie all'interno della compagnia teatrale nel ruolo di autentiche autrici di commedie.

Introduzione

Nell'ambito del teatro classico, la pratica scenica degli attori e delle attrici è stata relegata in secondo piano, apprendendo quest'ultima come un oggetto marginale del suo studio. Talvolta si dimentica che il testo drammatico, per la precisione, venne creato dai suoi drammaturghi per essere rappresentato su un palco ad opera delle tecniche attoriali.

Ci concentreremo sulle voci che, fino al XVI secolo, furono messe a tacere e non ebbero l'opportunità di mostrare su un palco quanto preziosa sarebbe potuta essere la loro interpretazione: le attrici. Attrici che si rivelano indispensabili nel momento di maggior auge del teatro spagnolo, diventando, inoltre, principali referenti per la creazione di testi drammatici; ciò vale a dire che opere di teatro del Siglo de Oro vennero create specificatamente per alcune di loro.

Nomi come María de Navas, María Calderón, María de Córdoba, Bernarda Ramírez o Manuela de Escamilla, diventarono

l'eco che iniziò l'inclusione della donna nel mestiere di attrice, fino ad allora destinato unicamente al genere maschile.

Attraverso esempi come le citate María de Navas e Manuela de Escamilla, vedremo come portarono a termine il loro proposito di essere attrici, ma anche autrici di commedie del Siglo de Oro spagnolo.

L'ingresso della donna nel teatro spagnolo nei panni di attrice

L'inclusione e l'integrazione delle donne come rappresentanti attive nelle compagnie teatrali professionali, sia come attrici, sia come autrici, non sarà visibile fino al XVI secolo, in cui si instaura il teatro a carattere professionale. Tuttavia, ci chiediamo come e quando queste donne ebbero la possibilità di imporsi con un atto di presenza così fondamentale nel teatro del Siglo de Oro spagnolo. Inoltre, potremmo anche chiederci se queste attrici e autrici ebbero la possibilità di essere ufficialmente riconosciute come autrici di merito, designate dal Consejo Real (Consiglio Reale) o se, al contrario degli uomini, svolsero le loro funzioni in modo "extra-ufficiale".

Il motivo per il quale le donne avevano difficilmente accesso al mondo teatrale è interconnesso al fatto che in quest'epoca, nel XVI e XVII secolo, le donne non erano considerate appieno come soggetti legali dal momento che dipendevano dalla figura maschile a loro più vicina (padre, marito, fratello, ecc.). Inoltre, il 6 giugno 1586 entrò in vigore un'iniziativa condotta dalla Junta de reformación¹ con la quale si proibiva alle donne di recitare: "le compagnie di rappresentazione non chiamino donne per rappresentare alcun personaggio femminile, pena cinque anni

¹ N.d.T. La *Junta de reformación* è stata un organo spagnolo incaricato di vigilare sulla moralità della Corte per salvaguardare la morale e le buone abitudini.

di esilio dal regno e 100.000 maravendís² ciascuno per la Camera e Sua Maestà” (Davis e Varey, 1997:125)³. Tale divieto fu uno dei tanti che apparvero nel corso della storia del teatro per il quale alle donne non era permesso recitare, semplicemente per il mero fatto di essere donne. Tuttavia, con i suoi alti e bassi, come vedremo in seguito, la situazione cambiò progressivamente.

Un anno dopo, il 1587 (per la precisione il 17 novembre di questo stesso anno) riveste una grande importanza per quanto riguarda l'introduzione della donna nel teatro. In tale data la compagnia italiana chiamata I Confidenti presentò una petizione al cospetto del Consiglio di Castiglia (Madrid) con la quale chiedeva che le proprie attrici potessero recitare nel teatro del Principe. In tale petizione questi attori italiani spiegavano che “le commedie che portano per essere recitate non potranno essere rappresentate senza che le donne della loro compagnia le mettano in scena, e inoltre questa licenza non arreca danno a nessuno, se non garantire un aumento di elemosina per i poveri” (Ferrer, 2002:141). Le donne alle quali si faceva riferimento erano le attrici Angela Martinelli, Silvia Roncagli e Angela Salomona, le quali poterono recitare a partire dal 18 novembre, dal momento in cui il Consiglio verificò che erano sposate e che avrebbero recitato insieme ai rispettivi mariti, senza travestirsi da uomo. Queste due condizioni, precisate attraverso un carattere morale affinché le donne potessero rappresentare, non sempre venivano rispettate, dal momento che alcuni scritti dell'epoca confermano che alcune donne andavano in scena travestite da uomo e recitavano con abiti maschili.

Tuttavia, bisogna sottolineare che, come sappiamo, nel 1574 la donna del famoso comico italiano Alberto Ganassa, Barbara Flaminia, interpretava insieme alla compagnia del marito il ruolo femminile di Ortensia. Inoltre, varie attrici, dirette da Mariana

² Leg.N.º 110. Madrid, 1587. Cfr. in *SH* la spagnola e portoghese, coniata dalla dinastia araba
³ N.d.T. Tutte le citazioni qui presenti comparivano nel prototesto in lingua originale (spagnolo), ma non godendo di una traduzione ufficiale italiana sono state da me tradotte.

Vaca e Mariana de la O, presentarono un memoriale dinanzi al Consiglio di Sua Maestà prima del documento della compagnia de I Confidenti (il 20 marzo 1587), nel quale chiedevano di poter recitare sul palcoscenico. In esso, con grande astuzia, alludevano a questioni morali per svolgere il loro compito come, per esempio, il fatto che i loro mariti erano assenti, dato che loro stessi dovevano rappresentare i ruoli femminili, pertanto, dovevano vestire gli abiti femminili. In questo senso, fino al momento in cui iniziarono a nascere le prime compagnie teatrali, erano gli uomini coloro che rappresentavano i diversi personaggi femminili delle opere. Infatti, le attrici di questo memoriale dicevano di essere tutte sposate con attori. Attrici che, sicuramente, furono tra le più rilevanti di questa prima epoca del teatro professionale spagnolo. Quest'ultimo dettaglio, ci fa pensare al momento in cui le attrici apparirono realmente sulla scena poiché, come possiamo vedere, la data del 1587 è più tarda rispetto al loro reale inserimento nella compagnia teatrale.

Come ipotesi, si valuta la possibilità che la donna di Lope de Rueda potesse collaborare nelle opere teatrali di suo marito (Rennert, 1909: 11). Mariana de Rueda lavorava per il duca di Medinaceli, don Juan de la Cerda, come intrattenitrice grazie al suo canto e alla sua danza dal 1554 al 1556, secondo quanto riporta la documentazione conservata. Questo atto potrebbe dimostrare il possibile lavoro istrionico come attrice nelle rappresentazioni di suo marito.

Successivamente, come nel 1596 o nel 1599, vi furono altri tentativi di proibire l'attività delle attrici. Nel 1596 tale divieto coincise con la chiusura del teatro in generale, a causa della morte di Felipe II nel 1598. Tuttavia, la stessa professione attoriale guadagnò una cattiva reputazione agli occhi della società del momento. Varie Ordinanze del Consiglio vertevano su punti espliciti per controllare la moralità degli stessi attori. Diverse occasioni rivelarono tentativi di censura per la recitazione delle attrici, ma non riuscirono a espellerle definitivamente dai

palcoscenici poiché, a poco a poco, pur presentando atti morali impropri, secondo la visione di alcune autorità, il teatro si consolidava e si stava dirigendo verso il suo massimo splendore.

Come abbiamo visto, le attrici ebbero una più graduale inclusione negli spettacoli teatrali rispetto agli attori. Tuttavia, la comparsa dei teatri commerciali significava un aumento delle attrici nelle opere drammatiche rappresentate. Con il passare dei decenni, la presenza femminile sulla scena aumentava; il decennio del 1570 presenta una grande ascesa, mentre, nel decennio del 1580, con questi teatri commerciali, la professione di attrice, si consolida. Così, con l'arrivo di un teatro a carattere più commerciale, il lavoro dell'attrice e, addirittura, dell'autrice si orientava verso l'obiettivo che si era proposto.

Attrici come Maria de Córdoba, María Inés Calderón e Bernarda Ramirez sono dei chiari esempi di questo consolidamento dell'attività di attrice nel Siglo de Oro. Queste donne, esempi di vera e propria attività teatrale, sono considerate figure importanti di tale professione attoriale. Con loro, possiamo intravedere l'ascesa di una professione dimenticata per le donne fino al XVI secolo.

María de Córdoba, conosciuta anche come "Amarilis" o "la Gran Sultana" e nata intorno al 1597, potrebbe presentarsi, oltre che come attrice, anche nel ruolo di autrice. Tuttavia, questo titolo le sarebbe stato concesso in quanto moglie di un autore di commedie, Andrés de la Vega e, pertanto, viene presentata come impresaria delle sue compagnie. Sebbene fosse evidente l'influenza del mondo dello spettacolo che suo marito lasciò in lei sin dall'anno in cui lo sposò, nel 1615, tale anno sicuramente coincide anche con quello in cui iniziò a recitare.

Questa attrice, affermatasi con il suo nome, fu chiamata a recitare al cospetto della Corte. Negli anni 1626 e 1627 le rappresentazioni realizzate a palazzo appaiono come opere rappresentate dalla compagnia di "Amarilis". Ciò indica il ruolo importante che María de Córdoba ricopriva all'interno della

compagnia del marito. María de Córdoba, nata sicuramente nel 1597, come abbiamo sottolineato in precedenza, ancora nel 1645 continuava a rappresentare i ruoli di primera dama⁴ nella compagnia di suo marito. Questo ci induce anche a pensare che, durante il teatro del Siglo de Oro spagnolo, gli attori si specializzassero in un certo tipo di personaggi e di maschere, che facevano rinascere più e più volte sul palcoscenico. A causa delle qualità che ogni attore o attrice possedeva, gli/le si attribuiva quel determinato personaggio. In questo caso, "la Gran Sultana" si specializzò in primeras damas e, di conseguenza, fino a quando invecchiò, continuò a mascherarsi dietro a esse.

Grazie alle sue grandi capacità recitative, "Amarilis" fu una delle attrici più acclamate dal pubblico del suo tempo. La portata del suo compito fu tale che il suo talento attraversò lo stesso palcoscenico. Venne elogiata da drammaturghi del calibro di Calderón de la Barca, Vélez de Guevara, Solórzano Castillo e Francisco de Quevedo, per la sua interpretazione in opere come *La dama duende*, *El diablo cojuelo* o *Las Harpías de Madrid*. Anche Lope de Vega stesso nella sua opera *¡Ay, verdades, que en amor ...!* dedica un elogio a tale attrice: "[DAMA] 2. Quanto parla bene Amarilis!" Analogamente, Quevedo le dedicò un romanzo: "A María de Córdoba, famosa attrice, conosciuta con il nome di Amarilis".

Questa attrice indimenticabile morì nell'anno 1678, lasciandosi alle spalle un elenco di attività teatrali e una carriera intramontabile.

Tra le poche opere iconografiche che conserviamo degli attori dell'epoca, troviamo un ritratto realizzato

⁴ All'interno del testo compaiono *primera dama*, *tercera dama*, *cuarta dama* e *quinta dama*. Tali espressioni identificano i ruoli femminili che costituivano parte della composizione della compagnia teatrale di María de Navas. Sono stati mantenuti in spagnolo anche nel testo italiano in quanto, non è stato trovato un corrispettivo esatto di un ruolo del teatro italiano. Per quanto riguarda il teatro spagnolo dell'epoca, il ruolo teatrale rappresentato da una donna era un chiaro indizio del suo valore di attrice; considerata la struttura gerarchica che caratterizzava la compagnia teatrale dell'epoca, senza dubbio quello di primera dama era il ruolo più importante a cui una donna potesse aspirare. Altrettanto importante era quello di tercera dama se la sua abilità era la musica.

molto probabilmente a una delle più importanti attrici del momento: María Inés Calderón, detta "la Calderona". Grazie a tale ritratto, possiamo avere un'idea di come sarebbe potuta diventare un'attrice di quel tempo. In essa vediamo una donna seduta, che si pettina accanto a una serva, vestita con la tipica sottana, in ambito cortigiano. "La Calderona" venne chiamata per rappresentare a Corte all'età di 16 anni con lo scopo di intrattenere lo stesso Re Felipe IV. Ciò ci fa pensare che sarebbe potuta essere nata intorno al 1611. Tra i pochi documenti di cui disponiamo riguardanti questa attrice, si può affermare che nel 1628 rappresentò nel Corpus, la compagnia di Maria de Córdoba e di suo marito Andrés de la Vega, facendo a turno con quest'ultima per interpretare il ruolo di primeras damas.

Bernarda Ramírez, soprannominata "la Napoletana" e nata intorno al 1616, riscosse molto successo rappresentando terceras damas, vale a dire i ruoli dei comici e dei musicisti. Questa attrice recitò in opere di Quiñones de Benavente, appare nella parte della *Loa segunda* con que volvió Roque de Figueroa a empear en Madrid del 1634 o di Antonio de Solís, nell'intermezzo *El retrato de Juan Rana* del 1652, solo per citarne alcuni. Condivise il palco con l'attore comico più applaudito del teatro barocco spagnolo, Cosme Pérez. La coppia di personaggi Cosme Pérez e Bernarda Ramírez, attori delle compagnie di Sebastián García de Prado e Diego Osorio tra gli anni 1657 e 1662, partecipò insieme in opere come *El desafío de Juan Rana*. Bernarda Ramírez muore il 24 ottobre 1662 a Madrid, lasciando un'importante eredità di rappresentazioni teatrali.

"Figlie della commedia": da attrici ad autrici

La donna, oltre a inserirsi come attrice in ambito drammatico, venne introdotta anche all'interno dell'impresa teatrale, nella direzione di una compagnia e come autrice di

commedie. L'anno 1660 fu significativo perché in esso possiamo trovare un'importante rappresentazione di opere scritte per mano di attrici. Pertanto, siamo consapevoli che diverse attrici erano anche responsabili di alcune compagnie teatrali, ma non ottennero il titolo ufficiale di autrici di merito, riconosciuto dal Consiglio Reale. Questo titolo ufficiale per rappresentare le donne non apparirà fino alla seconda metà del XVII secolo con Margarita Zuazo nel 1673, secondo la documentazione in nostro possesso.

Come abbiamo visto nel caso di María de Córdoba, diverse attrici che erano sposate con autori di merito, di tanto in tanto esercitavano come autrici, anche se questo titolo non veniva conferito a loro, bensì al loro marito. Nel caso particolare di María de Córdoba, sposata con Andrés de la Vega, in seguito a una richiesta di divorzio, si nota che era a capo di due compagnie di commedie. Tuttavia, la richiesta di divorzio non divenne ufficiale e continuarono una traiettoria teatrale congiunta. Maria de Córdoba, nel frattempo, nel 1638 inizia a svolgere un'attività che esercitavano molti autori di commedie: affittava gli abiti che appartenevano alla compagnia di Andrés de la Vega affinché venissero utilizzati durante le feste del Corpus. Infine, nel 1640 venne stabilito il divorzio e María de Córdoba ottenne la metà dei beni comuni del matrimonio, ma continuò ad affittare abiti per conto del suo ex marito e a recitare per la sua compagnia.

Dall'altro lato, troviamo autrici che diressero le compagnie teatrali senza che i loro mariti fossero presenti nella loro attività professionale, come nel caso di Jerónima de Burgos, che rappresentò a palazzo nel 1632 "senza alludere alla presenza del marito, Pedro de Valdés "(Ferrer, 2002: 156). In questo caso intravediamo una certa indipendenza dall'ordine patriarcale a cui era soggetta la donna di quel tempo. Il semplice fatto di poter vedere una donna dirigere un'opera teatrale senza la presenza di suo padre, fratello o marito, è un passo da giganti per la società dell'epoca.

Tuttavia, nella maggior parte delle occasioni in cui ci imbattiamo in attori o attrici che rappresentarono durante l'epoca del Siglo de Oro, questi ultimi acquisirono il mestiere attraverso i loro stessi geni. Questo significa che, per la maggior parte, il ruolo dell'attore viene trasmesso, come eredità, dai genitori ai figli o anche ai parenti stretti. Il caso delle attrici e delle autrici non è stato diverso, sono vere e proprie "figlie della commedia", donne che hanno assorbito e assimilato fin da piccole la saggezza e il talento attoriale dei loro parenti più stretti.

Come esempio di questo, a seguire presenteremo due donne che furono vere figlie del teatro, essendo allo stesso tempo attrici e autrici durante il loro percorso professionale: María de Navas e Manuela de Escamilla.

María de Navas: attrice e autrice indipendente

María de Navas, anche conosciuta come "la Milanese" per via della sua nascita a Milano nel 1666, fu un'attrice del teatro classico spagnolo che vantò un'appassionante carriera professionale "grazie al suo buon fare sui palcoscenici" (González, 2008: 138). Palcoscenici che la videro crescere nella sua attività teatrale di pari passo con altri grandi autori di commedie e compagnie teatrali, tra le tante quella di Augustín Manuel de Castilla durante le stagioni dal 1686 al 1694, e di prestigiosi drammaturghi dell'epoca, come Calderón de la Barca o Bances Candamo.

Cominciò la sua carriera teatrale rappresentando il ruolo di quarta e/o quinta dama fino a raggiungere il massimo splendore della recitazione e specializzarsi nel ruolo di primera dama. Rappresentò a Valencia i citati ruoli di quarta e quinta dama negli anni 1679 e 1680 insieme alla compagnia di José Verdugo. Tuttavia, secondo la documentazione del Corpus madrilenno, nel 1686, inserita nella compagnia di Rosendo López de Estrada, risulta aver rappresentato il personaggio di primera dama. Nella

compagnia di José Verdugo, suo padre Alonso de Navas, che era musicista e attore, rappresentò anche ruoli secondari e suonatore d'arpa negli anni 1679 e 1680. In questo modo, vediamo come la tradizione degli attori si tramandi di generazione in generazione all'interno di uno stesso nucleo familiare, come buona "figlia delle commedie".

Fu un'attrice che girò le città più importanti del momento (Valencia, Madrid, Barcellona e Lisbona), essendo questi luoghi i punti chiave per il teatro, in cui fu in grado di trasmettere allo spettatore il suo straordinario talento. Talento che presto separò da una dipendenza maschile poiché esercitò la sua attività in modo indipendente e libero: né suo padre, né i suoi fratelli, né i suoi mariti ebbero alcuna influenza su di lei. Mentre il XVII secolo avanzava, c'erano molte attrici che disobbedivano alle disposizioni della legge ed esercitavano la loro attività senza essere dipendenti dagli uomini a loro più vicini. In questo modo, sia le donne nubili sia le donne sposate agivano sotto il loro stesso nome. María de Navas non era diversa da esse, era infatti un'attrice indipendente nella sua attività, senza dover rendere conto a nessun membro della famiglia.

María de Navas vestì i panni di primera dama quasi dai suoi inizi come attrice fino alla fine della sua carriera. Inoltre, il suo successo come attrice per il suo "buon fare" sul palcoscenico fu tale che venne chiamata in varie occasioni per recitare e lavorare a Corte. Tuttavia, fu anche un'attrice amata nei vari teatri di commedie del tempo. Le abilità che María de Navas dimostrava sul palco erano predominanti per lo spettatore che, a volte, non distingueva realtà e finzione.

Sulla base dei documenti conservati, nel 1695 cominciò la sua attività come autrice di commedie, nella città di Lisbona (Bolanos e Reyes, 1989: 893)⁵. Tra il 1702 e il 1704 troviamo Maria

⁵ Piedad Bolaños e Mercedes de los Reyes, attraverso B. Gallardo con il suo *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, 4 volumi, Madrid, Imp. Y Estereotipia di M. Rivadeneyra, 1863-1889, I, 960, informano dell'esistenza di una lettera scritta dalla stessa María de Navas il 6 aprile a Lisbona. Inoltre, nel Libro di Despesa dell'Ospedale di Lisbona, in data 30 maggio, si indicano le spese

de Navas a Valencia che recita con la sua compagnia teatrale, ovvero come autrice di commedie, oltre che come attrice. In questo modo, "La Milanese" appare come direttrice della sua compagnia teatrale, la quale ottenne un grande successo tra il pubblico dell'epoca. Nel 1702 la Junta de corrales (Consiglio dei teatri) della città di Madrid richiese i servizi di questa compagnia affinché si recasse in detta città e lasciasse Valencia:

e augurando a questo Consiglio che quello che verrà sia il migliore che si sia mai formato, per ogni evenienza Sua Maestà (Che Dio vi salvi) la Regina Nostra Signora è lieta di avere una celebrazione di tale qualità; è stata scelta la compagnia di Maria de Nabas che si trova nella città di Valencia, concludendo in essa la festa del Corpus, che è la migliore formatasi dopo le due di Madrid... (González, 2002: 190).

Il 1704 fu l'anno in cui dovette lasciare Valencia per recarsi a Madrid e unirsi alla compagnia teatrale di Juan Bautista Chavarría per ordine di Sua Maestà, che la chiamò a lavorare a Corte. In questo modo, María de Navas nei panni di impresaria teatrale vide interrotta la sua pratica professionale per rappresentare e recitare a Madrid per ordine reale.

Fu attrice e autrice indipendente che vestì, addirittura, l'abito di un uomo con completo maschile. Ciò rappresentava oggetto di controversia con il documento del 1587 accennato in precedenza, nel quale si accettava che le attrici rappresentassero opere teatrali, ma a due condizioni: essere sposate e recitare sempre in abiti femminili. Abbiamo la consapevolezza, per esempio, che nel 1703, nel momento in cui si trovava a Valencia con la sua compagnia, Maria de Navas si travestì da uomo dato che "rappresentò signore e giovani attori travestendosi da uomo

causate dall'arrivo a Lisbona della compagnia dell'autrice Maria de Navas.

nella compagnia in cui era autrice” (Shergold e Varey, 1985: 476).

Il 5 marzo 1721, María de Navas morì, ricoprendo fino ai suoi ultimi giorni il ruolo di primera dama.

Manuela de Escamilla: attrice di commedie

Manuela de Escamilla conosciuta come “la Escamilla”, figlia dell’attore e autore Antonio de Escamilla, fu una delle grandi attrici, autrici e musiciste del teatro del Siglo de Oro. Le sue prime avventure come attrice iniziarono sin da molto piccola, essendo ancora una bambina quando salì per la prima volta su un palcoscenico; come vedremo, grazie alla documentazione che conserviamo, la possiamo individuare su un palco già all’età di sette anni.

Analogamente a María de Navas, anche Manuela de Escamilla si travestì da uomo in varie rappresentazioni, opponendosi al divieto del 1587 che imponeva che le attrici recitassero solamente con abiti femminili. Manuela de Escamilla portò sul palco la famosa maschera di Cosme Pérez, chiamata “Juan Rana”, maschera del comico per antonomasia⁶. Secondo quanto racconta la Genealogía, Manuela Escamilla “entrò in scena a sette anni nel ruolo di tercera dama, in intermezzi burleschi fuori Madrid. In seguito giunse a Madrid con suo padre (Antonio de Escamilla) rappresentando i Juan Ranillas” (Shergold e Varey, 1958: 421-422). In questo modo, Manuela de Escamilla vestì la famosa maschera di Juan Rana. Tuttavia, oltre a rappresentare la sua maschera, recitò insieme al suo principale attore, Cosme Pérez come si può apprezzare in una delle annotazioni che appaiono in *El retrato de Juan Rana*, opera scritta da Sebastián de Villaviciosa: “Prendete la bambina di

⁶ Il personaggio di “Juan Rana” fu una delle maschere più simboliche del teatro del Siglo de Oro. L’attore che gli diede vita fu Cosme Pérez, fino a confondere attore e maschera (siamo consapevoli che potrebbe apparire nelle opere drammatiche come “Cosme Rana” o “Juan Pérez”). L’influenza e l’elogio che mantenne tale maschera la portò a essere rappresentata da altri attori come la citata Manuela de Escamilla o l’attore e autore Simón Aguado.

Escamilla nella stessa forma in cui si presenta Rana e metteteli l'uno di fronte all'altro" (Sáez, 2005: 322).

Tra gli anni 1654 e 1657 il nome di "la Escamilla" risulta in una serie di festeggiamenti per rappresentare *terceras damas* iscritte alla parte della comicità, oltre a cantare e ballare, insieme al padre, che rappresentava il personaggio del comico. Il 20 febbraio del 1658 Manuela de Escamilla giunse al Buen Retiro di Madrid per recitare davanti alla Corte. Continuò nelle compagnie sia del padre sia di altri, come, per esempio, la compagnia teatrale di Sebastián de Prado, rappresentando *terceras damas* e, talvolta, *primeras damas*. Come *tercera dama*, musicista e cantante Manuela de Escamilla si specializzò in ruoli caratteristici del teatro breve, in concreto, negli intermezzi, grazie alle qualità vocali che questa attrice dimostrava.

Non fu prima del 1667 che Manuela de Escamilla cominciò a rappresentare il ruolo di *primera dama* all'interno della compagnia del padre nella città di Valencia. Tuttavia, continuò a specializzarsi nel ruolo di *tercera dama*, come nel 1672 che "veste il ruolo dello sciocco" nell'opera *Hércules o Fieras afemina* di Calderón de la Barca rappresentata a palazzo.

Manuela de Escamilla appare come autrice di commedie in una scrittura del 21 febbraio 1687 a Granada, tale e come appare nei documenti che derivano dall'Archivio dei Protocolli Notarili di Granada: "Nella città di Granada, a venti giorni del mese di febbraio del milleseicentottantasette, davanti a me, scrittore e testimoni, apparse Manuela de Escamilla, autrice di commedie e residente in questa città e le venne concesso di vendere e di dare in vendita reale" (Granja, 2002: 221). Negli anni 1693 e 1694 figura nuovamente che Manuela Escamilla ricoprì all'interno della sua compagnia teatrale il ruolo di autrice di commedie. Pertanto, autrice indipendente da una figura patriarcale, che si consacra come impresaria teatrale.

Il 2 marzo 1721 morì Manuela de Escamilla a 62 anni di età.

Due esempi, María de Navas e Manuela de Escamilla, che si iscrivono in un paradigma teatrale di indipendenza, nel quale, contro la legge, rappresentano come attrici senza la supervisione di alcuna figura maschile e con abiti di donne e uomini. Inoltre, due donne che si incorporarono all'impresa teatrale come autrici di commedie e che dirigevano le loro proprie compagnie senza dover rendere conto a nessuno.

Conclusioni

Durante questo piccolo percorso, abbiamo potuto verificare che l'attività delle attrici è stata subordinata a quella degli attori, sia per leggi differenti o per pratiche morali dell'epoca. Tuttavia, la professione di attore agli inizi del teatro professionale non era "ben vista" agli occhi della moralità propria della società. Analoga fu l'evoluzione del teatro e, con l'apparizione del teatro commerciale, la professione degli attori fu progressivamente elogiata e, soprattutto, le donne guadagnarono spazio e forza sul palco. Inoltre, bisogna sottolineare che l'attività teatrale degli attori in sé è stata relegata dallo studio del proprio testo drammatico. Il testo drammatico può darci informazioni circa le questioni culturali e sociali dell'epoca; nondimeno, grazie alla documentazione che conserviamo sugli attori, possiamo intravedere un'immagine delle prime tecniche teatrali (nonostante non esistano trattati riguardanti queste tecniche in quanto tali). Grazie a tale documentazione possiamo costruire un immaginario nel quale diamo un nome a coloro che svilupparono il teatro spagnolo per eccellenza.

D'altro canto, le commedianti o attrici del Siglo de Oro, rivestirono un ruolo decisivo nel teatro classico, tuttavia, fronteggiarono diverse difficoltà per raggiungere il successo tanto meritato di cui avevano bisogno. Come ben sottolinea Rodríguez Cuadros, "l'attrice, per quello che sappiamo, per quello

che leggiamo, è un centro o un corpo in cui convergono sguardi sociali. Sguardi, bisogna dirlo, soprattutto maschili che leggono a partire dal pregiudizio o interpretano dalla loro prospettiva” (1998: 574). Uno sguardo sociale che influì considerevolmente sull’attività drammatica di queste donne.

Donne che, alla fine, non solo raggiunsero il successo sul palcoscenico, ma che ottennero anche queste lodi al di là di esso. Non bisogna dimenticare in nessun caso che il teatro non è niente senza gli attori e senza le attrici. Loro stessi danno vita ai testi drammatici scritti dalla penna dei migliori drammaturghi dell’epoca. Senza di essi, quelle opere teatrali, scritte proprio per essere rappresentate, non potrebbero acquisire la virtuosa capacità di emozionare lo spettatore che assiste a palazzo o in un teatro di commedie.

Riferimenti bibliografici

- Bolaños Donoso, Piedad y Reyes Peña, Mercedes de los, “Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)”, in Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, 3 vols., Amsterdam, Rodopi, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, 1989, t. III, pp. 863-901.
- Buezo, Catalina, *El niño en el teatro cómico breve del siglo XVII*, in I. Arellano, M. del C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Universidad de Toulouse Le Mirail, 1993)*, 3 vols., Pamplona-Toulouse, GRISO-LEMSO, 1996, t. II, pp. 97-107.
- Davis, Ch y Varey, J. E., *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574- 1615. Estudios y documentos*, Madrid,

- Tamesis Books, 1997.
- DICAT: Teresa Ferrer (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- Ferrer Valls, Teresa, "La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro", in Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega (eds.) *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2002, p. 139-160.
- González, Lola, "María de Navas: bosquejo biográfico de una controvertida actriz de la escena española de finales del siglo XVII", *Scriptura*, 17 (2002), pp. 177-210.
- González, Lola, "Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas", *Revista sobre teatro clásico*, 2 (2008), pp. 135-158.
- Granja, Agustín de la, "De Manuela de Escamilla y de otras autoras de comedias", *Cuadernos de Historia Moderna*, 27 (2002), pp. 217-239.
- Lobato, María Luisa, "Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana", *Cuadernos de Historia Moderna*, 23, monográfico V (1999), pp. 79-111.
- Rennert, H. A., *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- Sáez Raposo, Francisco, "Juan Rana en escena", in Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005.
- Sanz Ayán, Carmen, "El patrimonio empresarial de autoras y actrices a fines del siglo XVII: vestidos de comedia", in Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato

- López, *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, vol. II, 2002, pp. 1629-1639.
- Shergold, N. D. y Varey, J. E., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis Books, 1985.
- Vega, Lope de, *¡Ay, verdades, que en amor...!*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. 20-10-16.
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccj8c7>>

Le poetesse ignorate del XVII secolo

Juan Aguilar González
Università di Napoli

Il problema principale al momento di esaminare le scrittrici del XVII secolo in Italia è la poca informazione che esiste su di esse. Alcune delle loro poesie (e non tutte), nel migliore dei casi, si trovano raccolte in antologie che riportano poco o niente oltre al testo. Inoltre, le fonti nella maggior parte dei casi sono le stesse e non fanno altro che ripetere ciò che è già stato detto in precedenza da altri autori.

Un caso significativo è rappresentato dalla prima autrice che produsse la sua opera letteraria durante il periodo di cui ci occuperemo, la ferrarese Marta Maria Gamberini: consultando varie fonti, possiamo solamente evincere che fu una donna dal carattere vivace e dalla fervente fantasia, nata nel 1590 e morta nel 1658 a 68 anni. Non si conosce l'età in cui entrò a far parte dell'Ordine delle Cappuccine di Ferrara con il nome di Benedetta. Compare un'unica poesia all'interno della grande opera di Luisa Bergalli, estratta, secondo quanto affermato dalla stessa poetessa, da *Rime Scelte de' Ferraresi*. Sebbene non sia aggiunta nessuna fonte, il riferimento temporale fa supporre che si riferisca all'opera *Rime scelte di poeti ferraresi antichi e moderni* (1713) del sacerdote Girolamo Baruffaldi (1675-1755), il quale fu anche poeta e letterato. Fortunatamente, non con tutte le autrici si presenta la stessa situazione, e di alcune di esse esiste una bibliografia dignitosa: la cantante Tarquinia Molza, che fece in modo che i suoi versi fossero comunque conosciuti, la monaca Isabella Farnese, che ottenne tra i muri del convento la libertà non concessa all'esterno, la comica Isabella Andreini, ecc.

Lo spazio del convento costituisce un nucleo importante di informazione per chiunque si appresti a studiare un secolo

così condizionato dagli ideali religiosi come il XVII. Da questi luoghi santi ci giunsero opere e notizie tanto disparate quanto interessanti: testimonianze di suore che furono obbligate a prendere i voti, mentre altre che concepirono lo stato monacale come una salvezza; corrispondenze epistolari tra sorelle e letterati; descrizioni di rapimenti mistici, ecc. La scrittura mistica è, senza dubbio, il genere meglio conosciuto nell'ambito della produzione realizzata dall'interno del convento, nonostante non sia stato l'unico, come dimostrano i testi (religiosi, questo sì) di Maria Alberghetti e delle sorelle Farnese che di seguito vengono riportati.

Maria Alberghetti

Quando Luisa Bergalli prese in esame la figura di Maria Alberghetti, poté affermare solamente che nacque a Venezia, ma senza aggiungere data né di nascita né di morte. Sono stati studi successivi come quelli di De Blasi (1930) e di Canonici Fachini (1824) che ci hanno permesso di sapere che nacque a Venezia il 4 settembre 1578 e morì a Padova nel 1664. Entrò a far parte dell'Ordine delle Orsoline a undici anni e delle Dimesse a ventitré. Verso il 1656 cominciò a scrivere per questo stesso ordine, da cui riuscì a fondare una congregazione a Padova.

Per quanto riguarda la sua attività letteraria, esercitò sia la prosa sia il verso. Nel 1656 l'editore Sebastiano Sardi pubblicò i *Discorsi sopra li evangelii*, dedicati a Giovanna Barbaro, superiora del convento delle Dimesse di Murano. Lo stesso anno videro la luce le *Meditazioni devote sopra la sacra passione di N.S.*⁷, che furono rieditate nel 1661, anche da Sardi, il quale aggiunse inoltre tre lettere e alcuni trattati che l'autrice aveva regalato alla contessa Faustina Zacco Monaca. Le sue opere più conosciute furono

⁷ In alcune antologie può apparire anche con il nome di *Gioello di devote meditazioni dato in luce da una serova di Gesù Cristo*.

le composizioni *Paradiso degli esercizi spirituali* (1657), scritta in prosa e verso e conosciuta anche come *Paradiso d'esercizi interni*, e *Giardino della poesia spirituale* (1674). Quest'ultima è una raccolta di poesie, riunite dalle sue sorelle di Padova dopo la sua morte. Risulta particolarmente interessante perché nel preludio si riscontrano alcuni dati riguardanti la vita e l'opera della sua autrice. Molti degli altri suoi scritti non furono pubblicati e alcuni manoscritti sono conservati nella biblioteca delle Dimesse di Padova.

Nei secoli successivi la Alberghetti fu praticamente dimenticata e abbiamo solo alcune poesie raccolte nei *Componimenti* (1726) e una composizione intitolata *Invito a Betlemme* negli *Annali della tipografia Volpi* dell'abate Fortunato Federici. Fachini nel 1824 la menzionò brevemente e annotò il dato bibliografico della sua nascita e morte, mentre Croce (1929) le dedicò due righe nelle quali citò le opere che già Bergalli aveva fatto conoscere nei secoli precedenti. Più diligente si dimostrò De Blasi (1930), il quale trascrisse una composizione intitolata *Dialogo spirituale tra anima e Gesù*, oltre a raccogliere dati utili riguardo a dove si possa trovare la poca informazione disponibile su questa autrice.

Anima:

Come ti veggo, oimè, di sangue asperso
E tutto immerso in gran pallor di morte!
O guerrier forte, chi t'ha sì piagato?
Ben crudo è stato: ahi, troppo crudo è stato.

Gesù:

Mi tradì fiero e disleale amico
- piangendo il dico-, e gli altri mi lasciârò
Vhe pur giurârò di seguir mia sorte
Tra ceppi e morte: ah, tra ceppi e morte.

Io corsi, come Agnello alla tonsura,
Tra gente dura, e per altrui delitto;
Or qui trafitto son, come mi vedi,
Il capo, e mani e piedi: e mani e piedi.

Acute spine e durissimi chiodi
Con strani modi m'han perforato.
Eppur dico: Piagato m'ha l'amore
Che m'arde il core: oh, come m'arde il core!

E non già per citati o per castella,
Ma per te, bella e dolce Anima mia,
Acciò sposa mi sia, con tal martoro
Languisco e moro: aimè, languisco e moro.

Anima:
Oh come tardi ti conosco, Amore!
Fenditi, core, in mille e mille parti;
Vo' consumarti in dolorose tempre,
Vo' pianger sempre: ah Dio, vo' pianger sempre (De Blasi
1930: 325-326).⁸

Tarquinia Molza

La prima notizia che abbiamo su Tarquinia Molza è quella della sua biografia, che compare in un manoscritto intitolato *L'amorosa filosofia* (1577), redatto dal filosofo Francesco Patrizi

⁸ N.d.T. Tutti i componimenti presenti nel testo compaiono in lingua originale (italiano) anche nel testo spagnolo.

(1529-1597), suo professore e amico. Molza Porrino (o Porrini, secondo la fonte) nacque a Modena nel 1542 e non nel 1591, come precisa Luisa Bergalli. Fu figlia del cavaliere Camillo Molza e di Isabella Colomba, anche se il suo parente più illustre fu il famoso poeta Francesco Maria Molza (1489-1544), autore della pastorale *Ninfa Tiberina* (1538).

La morte prematura del padre nel 1558 fu una disgrazia: oltre a significare la perdita del principale protettore della famiglia, provocò che l'istruzione umanista che stava ricevendo Tarquinia si interrompesse e che quest'ultima si dirigesse, sotto la tutela della madre, verso un'istruzione più vicina a quella che ricevevano le donne dell'epoca; ciò era un qualcosa da aspettarsi se si considera che sua madre si era sempre opposta al fatto che una ragazzina ricevesse lezioni di greco, latino ed ebraico. A ciò si aggiunge il fatto che suo padre non aveva scelto per lei nessun marito, cosa del tutto infrequente e problematica per i suoi sedici anni.

Dinanzi a questa situazione, i Molza decisero di chiedere aiuto alla potente famiglia Farnese, con la quale intrattenevano eccellenti relazioni grazie alla fedeltà che tributavano loro, e che risalgono ai tempi in cui il nonno Francesco Molza godeva della protezione e del rispetto del cardinale Alessandro Farnese. Le buone relazioni con la famiglia ferrarese continuarono grazie al padre defunto di Tarquinia. Per questo motivo fu proprio il cardinale Farnese in persona ad accogliere l'appello della famiglia Molza. Sotto la tutela del prelado Tarquinia ebbe l'opportunità di conoscere il famoso compositore napoletano Fabrizio Dentice, che era al servizio di Ottavio Farnese, e il poeta Pietro Vinci, che interpretò i suoi madrigali. Due anni più tardi si sposò con Paolo Porrino, un buon amico di suo nonno.

Le nozze portarono quiete e stabilità alla vita movimentata della giovane. Grazie alla tranquillità riconquistata con il matrimonio, poté riprendere i suoi studi umanistici e musicali

affiancata da grandi maestri: apprese la letteratura con Lazzaro Sabadini, la poesia con il platonico Francesco Patrizio e Giovanni Maria Barbieri, la retorica con Camillo Coccapani, la matematica e l'astronomia con Antonio Guarini, il greco con padre Latoni e l'ebreo con il rabbino Abramo. Un discorso a parte merita la sua istruzione musicale: secondo Patrizi (1963), il suo primo maestro fu un tale Cesarino, al quale seguirono Bartolomeo da Modena⁹, il poeta Francesco Calderino, cantante della cappella estense, Giovanni Maria Fiammingo e Vittorio Orfino. Ribera (1606), che altresì redasse la sua biografia, assicura che ricevette anche lezioni dal virtuoso Alfonso della Viola; ciò non è del tutto assurdo se si considera che il compositore mantenne relazioni con la famiglia Farnese almeno fino al 1570.

Il talento musicale di Tarquinia Molza si rivelò in modo eccezionale: nell'ottobre del 1568, al cospetto del duca di Ferrara, Alfonso II d'Este, sua moglie Barbara d'Austria e la sorella di quest'ultima, Tarquinia cantò magistralmente l'adattamento di Monteverdi del poema *Hor che 'l ciel et la terra et 'l vento tace* di Francesco Petrarca. L'interpretazione fu tale che, secondo Patrizi (1963), il duca le chiese di ripeterla dalle quattro alle sei occasioni, e stabilì inoltre che la giovane si sedesse alla sua tavola per la cena. Nel 1572, il compositore Marco Antonio Ingegneri avrebbe dedicato un sonetto all'indimenticabile cena. Non fu l'unico: anche l'umanista Giovan Battista Pigna ricordò il concerto con quattro sonetti. Il grande apprezzamento del duca nei confronti dell'artista si avvalorò ulteriormente quando quest'ultimo partecipò ad alcuni giochi sfoggiando i colori della casata dei Molza. Lo spettacolo venne ricordato da Torquato Tasso nel sonetto *Donna ben degna che per voi si cinga*.

Nel 1579 morì suo marito e dovette affrontare diversi processi con i parenti acquisiti a causa dell'eredità. Il duca di

9 In realtà le fonti fanno riferimento al maestro come il *Modonino*. L'ipotesi che sotto lo pseudonimo si celi Bartolomeo da Modena si deve a Strass (2003), che riscontrò il nome dell'artista nel registro dei maestri al servizio della famiglia Farnese.

Ferrara accorse nuovamente in suo aiuto offrendole supporto per quanto riguarda gli alterchi generatisi. In definitiva questa spiacevole situazione si trasformò in qualcosa di molto vantaggioso, poiché durante i suoi viaggi sempre più numerosi a Ferrara entrò in contatto con il *Concerto delle donne* di Margherita Gonzaga, terza moglie di Alfonso II. La relazione con la giovanissima duchessa si fece sempre più stretta: ciò le consentì, a partire dal 1583, di diventare la sua damigella d'onore, garantendosi un posto all'interno della corte con alcune condizioni che le assicuravano la tranquillità economica. Il suo ruolo all'interno del *Concerto* non è chiaro: Judith Tick (1986) afferma che cantò con il gruppo, mentre Newcomb (1986) ritiene che esercitò solamente nel ruolo di maestra e guida delle giovani artiste.

Il periodo trascorso presso la corte ferrarese risultò essere il più interessante della sua vita. Lì godette della tranquillità per dedicarsi alla musica e alla cultura, raggiungendo una fama davvero considerevole all'interno dei circoli letterari. Sfortunatamente, sembra che la gelosia da parte di qualcuno dei suoi musicisti, qualche tempo dopo, portò ad accusarla di intrattenere relazioni con il compositore Giaches de Wert, fatto che venne considerato indecoroso dal duca. A partire da quel momento, Tarquinia cadde in disgrazia e ritornò a Modena nel 1589, dove continuò la sua attività intellettuale. La sua casa divenne un importante centro culturale in cui si davano appuntamento personalità prestigiose della cultura modenese.

Prima di morire nel 1617 fu nominata Cittadina Romana e ammessa alla prestigiosa *Accademia degli Innominati*, fatto eccezionale che, secondo Stras (1999), avrebbe potuto essere il motivo del soprannome con il quale venne conosciuta, e che appare scolpito nella sua lapide all'interno della cattedrale di Modena: l'Unica.

Tarquinia Molza non spiccò solamente in campo musicale: le sue poesie furono raccolte da Muzio Manfredi in *Donne*

Romane. Rime di Diversi (1575) e successivamente nei *Componimenti* di Bergalli (1726). Gli *Opuscoli Inediti* sono la sua opera meglio conosciuta, pubblicati per la prima volta alla fine del secondo volume delle *Poesie Volgari e Latine di Francesco Maria Molza* nel 1750, in cui sono inoltre comprese poesie mai pubblicate e in dialetto. Altre composizioni sono: un madrigale raccolto da Stefano Guazzi in *La Ghirlanda della Contessa Angela Bianca Beccaria. Contesta di madrigali di diversi Autori* (1595), varie poesie incluse nell'operetta *Marci Condarati Cretensis de Bono Universi Liber* (1593), una lettera scritta a Nestore Cantuni, che raccoglie Tiraboschi (1783), e altre tre in *Lettere di Donne Italiane al Secolo Decimosesto de Bartolomeo Gamba* (1832). Tradusse inoltre *Carnide* e *Critone* di Platone, sebbene l'ultimo sia rimasto incompleto.

Illustre ed estesa è la lista dei letterati che riconobbero il suo talento: Tasso la incluse in un dialogo intitolato *La Molza ovvero dell'amore* (1585-1586) e le dedicò alcuni sonetti, Giulio Cesare Croce la ricordò nel poema *Gloria delle donne* (1590) e in *Canto di Tirsi pastore del picciolo Reno sopra le numerose famiglie della nobilissima Città di Modona* (1590), Giulio Cesare Capacio in *Illustrium mulierum et illustrium litteris virorum elogium* (1608). Neppure Baldini, Grillo, Pocaterra e molti altri intellettuali persero l'occasione di rendere omaggio a Tarquinia Molza.

S'io fossi, Muzio mio, qual mi dipingi,
Nelle tue rime, illustre, ed immortale,
Render potrei l'amata tua Vittoria,
Di cui'l mondo si gloria;
Ma tant'alto non sale
Mio stile, onde acquistar potessi onore,
A lei d'ogn'altra più bella, e gentile;
Piùtosto il suo valore
Scemar potrei, col mio dir rozzo umile

(Bergalli 1726, II: 58).

Isabella Farnese (Suor Francesca del Gesù)

Proprio all'interno della famiglia Farnese, per molto tempo protettrice dei Molza, vennero alla luce le sorelle Isabella e Vittoria. Successivamente, entrambe cambieranno i loro nomi nel momento in cui prenderanno i voti, chiamandosi Francesca del Gesù Maria la prima e Isabella di Gesù la seconda.

Nonostante ci siano pervenuti diversi dati su di loro, risulta impossibile datare con esattezza i loro anni di nascita, conoscendo solamente quelli della loro morte, 1658 nel caso di Isabella e 1651 in quello di Vittoria. Quest'ultima ci risulta la meno conosciuta, dal momento che di lei si parla poco o niente nei secoli successivi e, se viene nominata, è unicamente in riferimento alla parentela con Isabella, della quale si sono raccolte più informazioni.

Secondo Bergalli (1726) e Fachini (1824) entrambe nacquero a Roma, anche se nella breve biografia che stila Morandini (2001) si dice che esse nacquero a Parma. Nel caso le studioso coincidessero significherebbe che esse furono figlie del duca Mario da parte dei Farnese di Latera, e Camilla Meli Lupi, dei marchesi di Soragna. Di Isabella (Francesca a partire da questo momento per evitare la confusione con la sorella meno illustre), si dice che ricevette un'istruzione ricercata sotto la tutela della nonna materna alla corte di Parma. Lì fu istruita in musica, recitazione e letteratura, essendo quest'ultima la sua materia preferita.

Negli anni successivi la sua sorte cambiò a causa della peste, malattia che le sfigurò il volto e la condannò a rimanere nubile. Essendo quest'ultimo uno stato poco consona per una

signorina del XVII secolo, suo padre la obbligò a entrare in un convento; suor Francesca divenne un'altra "monaca di Monza", reclusa nel convento delle clarisse di San Lorenzo di Panisperna. Lì rimase sempre agli ordini della zia, una donna esigente che le impose una disciplina a cui non riuscì mai ad abituarsi e che cessò solamente con la morte di quest'ultima.

Dopo la morte della zia Francesca cominciò una fase di tranquillità nel convento, finché nel 1607 ritornò alla casa paterna. Lì trascorse un periodo finché non decise di fare ritorno al convento. È a partire da questo momento che si produsse in lei un cambiamento nel profondo che avrebbe segnato la sua vita: decise di intraprendere un cammino di devozione la cui principale caratteristica era quella di disfarsi di tutto ciò che c'era di materiale. Iniziò anche a punirsi fisicamente come forma di penitenza.

A causa dei conflitti sorti con le altre sorelle a seguito del suo nuovo modo di concepire lo stato monacale, Francesca decise di trasferirsi al convento dei Frati Minori, accanto alla chiesa di San Rocco. Tale monastero fu costruito proprio dalla famiglia Farnese nel 1560, motivo per cui suo padre fece in modo che Francesca potesse accedervi.

Nel corso della sua vita fondò nel 1631 il convento della Santissima Concezione di Albano, il monastero di Santa Maria delle Grazie (antico convento dei Frati Minori) e della Concezione a Roma; inoltre, riformò il convento di Santa Chiara a Palestrina, nominando badessa sua sorella Vittoria, e ispirò il progetto della chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori.

Il suo impegno più importante in vita conferitole dal vescovo di Castro, Alessandro Carissimi, fu la redazione delle *Costituzioni*, in cui doveva essere raccolta la regola di Santa Clara che avrebbe retto il convento. Furono pubblicate per la prima volta a Roma nel 1640 e si rieditarono nel 1731.

Compose inoltre poesie sacre che vennero incluse per la prima volta all'interno della raccolta *Poesie spirituali* (1679) di

Giacomo Hertz, secondo Bergalli (1726), nonostante secondo il catalogo di Ferri (1842) ci fu una raccolta precedente datata nel 1668 a Venezia, dove insieme ad altre religiose, si trovano anche versi di Francesca. Altre poesie inedite, anche di carattere sacro, si sarebbero pubblicate già nel XX secolo da Baffoni (1973).

Scrisse inoltre varie ottave, raccolte nei *Componimenti Poetici* (1726) e nel *Parnaso italiano* (1843) di Cesare Cantù; un libro intitolato *Pie e devote poesie* (1654); una *Lettera alle Suore di Santa Chiara* (1686); una *Canzone* in occasione della nascita del bambino Gesù; un *Colloquio* della Vergine Maria con il bambino Gesù appena nato, entrambe pubblicate negli *Annali della Tipografia Volpi-Cominiana* dell'abate Federici e della quale non si conosce l'anno di stampa. Redasse anche un romanzo prima di farsi monaca e molte altre poesie, ma tutto venne dato alle fiamme per espressa volontà dell'autrice.

Nella poesia di Francesca il sentimento più evidente è il disgusto, l'orrore del mondo, del corpo, della carne che marcisce, in un clima di lunga penitenza che invita a "soffrire" secondo l'intenzione mortificante della vita monastica, comune nella vita laica della seconda parte del Seicento (Safty 1987:575). Il luogo comune letterario della *miseria hominis* è il veicolo talvolta scelto dalla monaca per contrapporre la povera esistenza umana alla gloria del Signore. L'insistenza sul dolore della devozione nelle poesie di Francesca era destinata ad aumentare la sensibilità delle sorelle di fronte alle prove della vita, come penitenze di peccati individuali e collettivi, il cui fine era la morte, una morte barocca contrapposta ai lussi di quel "mondo" di corruzione che Francesca aveva conosciuto (Pomata, 2005:166).

Se di Francesca esiste una biografia dignitosa, sulla sorella Vittoria quasi non esistono informazioni. L'unica cosa che si sa è che anche lei compose poesie sacre, che figurano insieme a quelle della sorella e che si differenziano poiché sono contraddistinte da una croce. Nella maggior parte delle raccolte il nome di Vittoria-Isabella non compare.

Verrà, quel dì verrà
quando si chiuderà
quell'occhio che già fu
pien di curiosità
Habbi allora pietà
di me somma bontà
Verrà, quel dì verrà
ch'ognuno abborrirà
chi or non puol soffrir
pur un sol fatt'in là
Habbi allora pietà
di me somma bontà
Verrà, quel dì verrà
che il verme mangierà
quel ventre che cibossi
con tant'avidità.
Habbi allora pietà di
me somma bontà.
Verrà, quel dì verrà
che in cener ridurrà
la carne che già tolse
tante commodità
(Francesca Farnese 1654: 42-43).

Riferimenti bibliografici

Andretta, S., "Farnese Francesca", in *Dizionario Biografico*

- degli italiani*, vol. 45, Treccani, Roma 1995, pp. 87-90.
- Andretta, S., *La venerabile superbia. Ortodossia e trasgressione nella vita di Suor Francesca Farnese (1593-1651)*, Rosenberg & Sellier, Torino 1994.
- Annibaldi, F.M., *Notizie storiche della casa Farnese*, vol. II, Montefiascone 1871, pp. 92-98, 102.
- Baffioni, B., "Liriche sacre inedite di Francesca Farnese", in *Atti e memorie dell'Arcadia*, s. III, VI, 1973, pp. 1-18.
- Bandini Buti, M. F., *Donne d'Italia: Poetesse e scrittrici*, Tosi, Roma 1946, pp. 256- 257.
- Bergalli, L., *Componenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, vol. I, presso Antonio Mora Venezia 1726, p. 282-134; p. 58, 291.
- Bowers J. and J. Tick (eds.), "Women Making Music: the Western Musical Tradition, 1150–1950", in *Courtesans, Muses, or Musicians: Professional women musicians in sixteenth-century Italy*, di Anthony Newcomb, Urbana, Illinois 1986, pp. 90–115.
- Camerini, E., *Donne illustri. Biografie*, Libreria d'educazione e d'istruzione, Milano 1870, pp. 55-58.
- Canonici Fachini, G., *Prospetto biografico delle donne italiane rinomate in letteratura*, Venezia 1826, p. 152; p. 157.
- Crescimbeni, G. M., *Commentari intorno alla sua istoria della volgar poesia*, vol. IV, Roma 1711, pp. 82-83.
- Croce, B., "Donne letterate nel Seicento", in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari 1931, p. 158.
- De Blasi, J., *Scrittrici italiane dalle origini al 1800*, Nemi, Firenze 1930, pp. 322-324; 268-269.
- De Domenicis, G., "Suor Francesca Farnese (1593-1651)", in *L'Italia francescana*, XXXII, 1957, pp. 339-344.
- Farnese, F., *Pie e devote poesie*, Roma 1654.
- Ferri, P. L., *Biblioteca femminile italiana*, Tipografia Crescini, Padova 1842, pp. 158- 159; 239-240.
- Forciroli, F., *Vite dei modenese illustri*, a cura di S. Cavicchioli,

- Modena 2007.
- Gori, S., "La venerabile Francesca Farnese (1593-1651)", in *Frate Francesco*, XXXII, 1965, pp. 69-77, 129-136.
- Malmusi, C., "Delle relazioni di amicizia e di affetto fra T. M. celebratissima letterata modenese e Torquato Tasso", in *Memorie della R. Accademia di scienze, lettere ed arti in Modena*, vol. IV, Tipografia degli eredi soliani, Modena 1862, pp. 167-187.
- Manfredi, M., *Cento donne cantate*, Viotto, Parma 1580.
- Maria Molza, F., *Delle poesie volgare e latine, contenente le cose inedite e gli opuscoli di Tarquinia Molza nipote dell'autore*, Pietro Lancellotti, Bergamo 1750.
- Molza, J. G., *Alfonso II d'Este duca di Ferrara e Torquato Tasso nella vita di Tarquinia Molza.*, Stig, Modena 1971.
- Morandini G., *Sospiri e palpiti, scrittrici italiane del Seicento*, Marietti 1820, Genova 2001, pp. 125-133.
- Nicoletti, D. A., *Vita della Venerabile Madre Suor Francesca Farnese detta di Gesù Maria dell'ordine di Santa Chiara, fondatrice delli monasterii di S. Maria delle Grazie di Farnese e della Ss. Concettione di Albano e di Roma e riformatrice del monasterio di Santa Maria degli Angeli di Palestrina*, Stamperia di Michel Ercole, Roma 1660.
- Pagnacco, F., *L'attività letteraria e musicale di Tarquinia Molza*, tesi di laurea in musicologia, Università degli Studi di Pavia, a.a. 1992-93.
- Patrizi, F., *L'amorosa filosofia*, a cura di J.Ch. Nelson, Firenze 1963.
- Prandini, F., *La figura letteraria di Tarquinia Molza*, tesi di laurea in sociologia della letteratura, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1994-95.
- Ribera Valenciano, P. P., *Le glorie immortali de' Trionfi ed eroiche imprese di ottocento quarantacinque donne illustri antiche e moderne*, Libro XIV. Evangelista Deuchino,

Venezia 1606.

- Stras, L., "Musical Portraits of Female Musicians at the Northern Italian Courts in the 1570", in *Art and Music in the Early Modern Period: Essays in memory of Franca Trinchieri Camiz*, a cura di Katherine McIver, Ashgate Press, Aldershot 2003, pp. 145-172.
- Stras, L., "Recording Tarquinia: Imitation, Parody and Reportage in Marc'Antonio Ingegneri's 'Hor che 'l ciel e la terra e 'l vento tace'" in *Early Music* 27/3 (1999).
- Tiraboschi, G., *Biblioteca Modenese*, Vol. III, Società Tipografica, Modena (1781- 1786), pp. 244.
- Tiraboschi, G., *Storia della letteratura italiana*. Lib. III, Einaudi, Firenze 1805-1813.
- Vandelli, D., *Vita di Tarquinia Molza*. Nel volume secondo delle *Opere di Francesco Maria Molza*, Pietro Lancellotti, Bergamo 1750.
- Zernit, A., *Le rimatrici e le letterate italiane del 500*, Priora, Capodistria 1886.

María Ugarte: una scrittrice, una giornalista, una storica, una donna

*Trinis Antonietta Messina Fajardo
Università di Enna Kore*

Introduzione

Per quanto riguarda l'oggetto della discussione di questo importante incontro, l'obiettivo di questo lavoro è principalmente quello di contribuire a recuperare la voce di una pioniera, un'esiliata spagnola, María Ugarte (1914, Segovia - 2011, Santo Domingo), scrittrice, giornalista, storica, che sviluppò un'attività magistrale nella Repubblica Dominicana, luogo in cui, in diverse occasioni, fu insignita di vari premi e riconoscimenti pubblici, per la sua approfondita attività culturale e artistica. Visse sessantasei anni a Santo Domingo, dove grazie ai suoi studi accademici, le sue preve esperienze lavorative e la sua professionalità riuscì a ricoprire posizioni importanti.

Speriamo pertanto che questo studio possa servire a far risaltare l'immagine confusa di una letterata dal talento eccezionale, di grande intelligenza, una protagonista indiscussa in tutte le vicende storiche affrontate durante tutta la sua vita. Al contempo, vogliamo contribuire al riscatto di una "parte messa a tacere della storia" della Spagna e ricostruire quel brillante periodo della vita accademica e artistica della cultura spagnola.

Gli studi specifici riguardanti le donne impegnate nella politica e nell'attività intellettuale, le ricerche sull'esilio e i progressi della conoscenza, grazie a diverse pubblicazioni sulle donne esiliate spagnole come Dolores Ibárruri, María Teresa León, Victoria Kent, Teresa Pàmies, María Lejárraga, Federica

Montserrat e molte altre, così come la diffusione di interviste, biografie e alcune memorie, che raccolgono storie ed esperienze fondamentali, sia pubbliche sia private, hanno conferito loro maggiore visibilità e riconoscimento, oltre ad aver appoggiato la formazione di tale memoria collettiva.

Precisamente, è grazie agli studi di Shirley Mangini, Antonina Rodrigo, Giuliana di Febo, Josebe Martínez e quelli di altre studiose che si sono dedicate con diligenza a ripescare dal dimenticatoio figure esemplari del primo terzo spagnolo, che è stato riconosciuto alle esiliate un ruolo di protagoniste attive in occasione dell'esilio repubblicano sotto tutti i punti di vista: privato, lavorativo, culturale e politico, trattando argomenti come la resistenza, la deportazione, la denuncia della dittatura, la sopravvivenza quotidiana e la maternità. Tuttavia, ancora molte intellettuali rimangono nel silenzio, nonostante gli interessi rivendicativi di figure femminili. È questo il caso dell'autrice che stiamo trattando, della quale si è parlato molto poco¹⁰, nonostante i contributi importanti apportati al suo paese di accoglienza. Ella non lo abbandonò mai e in esso si sentì sempre identificata, pur ricordando sempre con nostalgia il suo paese natale.

Lì formò una nuova famiglia interamente dominicana, lavorando con passione e integrandosi totalmente con la cultura e i costumi, soprattutto con una popolazione che accolse con molta umanità i rifugiati. Ciò che risulta evidente è che in Spagna non le sia stato conferito il dovuto riconoscimento e, per questo, continui a essere una donna ignorata.

María Ugarte in Spagna

María Ugarte nacque a Segovia il 22 febbraio 1914. Della sua infanzia spagnola non si sa molto, infatti fu una donna con

¹⁰ María Ugarte è conosciuta in Spagna grazie all'apparizione in alcune interviste realizzate da *Cañete Quesada* (2009:125-144).

un carattere riservato che non parlò mai pubblicamente della sua vita privata.

Fu una delle prime studentesse universitarie spagnole, insieme a grandi donne del passato spagnolo quali Soledad Spottorno, figlia del celebre filosofo Ortega y Gasset, Isabel García Lorca, Ángela Barnés, María Teresa Bermejo, le sorelle Giménez Ramos, Conchita Zamacona, Carmen de Zulueta e molte altre che frequentarono la facoltà di Lettere e Filosofia dell'*Universidad Central de Madrid*, negli anni trenta del XX secolo (Rodríguez López, 2008-2009:476).

Questo primo e prestigioso centro accademico spagnolo vide la presenza di intellettuali rilevanti e uno straordinario gruppo di studenti, tra uomini e donne, contrassegnati dal confronto politico e ideologico, che influirono sulle trasformazioni sociali, economiche, culturali e politiche di questo importante, anche se breve, periodo storico: la Seconda Repubblica (1931-1936), "autentica *Edad de Plata*¹¹ universitaria" (Ribagorda, 2003:20).

La presenza femminile in quegli anni fu di grande impatto. Le aule della città universitaria di Madrid furono testimoni dell'ascesa della presenza femminile: "[...] esempio della donna moderna per antonomasia", come sottolinea Carolina Rodríguez López (2008-2009:480), dopo anni di ostacoli e impedimenti mentali. Si diffidava delle capacità della donna e della sua influenza nella vita politica e sociale della Spagna. Come è noto, all'inizio del XX secolo, grazie all'impulso del magistero del celebre Francisco Giner de los Ríos e di alcuni organismi importanti, promossi dalla *Institución Libre de Enseñanza-ILE* (Istituto di Libero Insegnamento), come la *Junta para la Ampliación de Estudios de Investigaciones científicas-Jae* (Comitato per l'ampliamento degli studi e delle ricerche scientifiche), il

11 N.d.T. *Edad de Plata*, in italiano "Età d'Argento", è il termine con il quale si denomina il primo periodo del XX secolo spagnolo, del quale si sottolinea la grande quantità e qualità della produzione letteraria.

Centro de estudios históricos (Centro degli studi storici), l'*Instituto de Investigaciones Físicas* (Istituto di ricerca fisica), la *Residencia de Estudiantes*¹², la *Residencia de Señoritas*¹³, riflettori della cultura femminile, e successivamente l'enorme influenza della *Universidad Central*, i programmi riformisti, la creazione di cattedre, riviste e altre associazioni fecero in modo che la donna riuscisse ad accedere all'insegnamento superiore e a proiettarsi nella vita pubblica, nonostante la sua rappresentazione risultò essere sempre inferiore a quella maschile.

In questo contesto di modernizzazione, di straordinarie riforme educative e di piani di studio innovativi realizzati negli anni Trenta, ma tradizionalista in alcuni casi, María Ugarte sviluppò i suoi studi, costituiti sulla base degli ideali dell'Istituto di Libero Insegnamento-ILE. Le si presentò un'opportunità eccezionale nella Spagna della *Edad de Plata*: il ripristino della Facoltà di Lettere di Madrid, un'esperienza unica ed esemplare.

Fu una donna molto intelligente, interessata alla conoscenza. Si laureò a 21 anni all'*Universidad Central de Madrid*, conseguendo la laurea in Lettere e Filosofia, e specializzandosi in Scienze Storiche, ottenendo la *calificación de sobresaliente y premio extraordinario*¹⁴. In quegli anni ottenere il diploma universitario era particolarmente difficile; era l'equivalente dell'ottenimento di un concorso, sottolinea Antonio Niño. La prova finale consisteva in "Quattro prove scritte di quattro ore, più un esame da sostenere davanti a una giuria composta da cinque docenti che interrogavano i candidati su diversi argomenti" (Calleja e Ribagorda, 2013:103).

12 N.d.T. La *Residencia de Estudiantes* di Madrid è un centro fondato nel 1910 dal Comitato per l'Ampliamento degli Studi e delle Ricerche Scientifiche, riflesso delle idee rinnovatrici iniziate in Spagna.

13 N.d.T. La *Residencia de Señoritas* è stato il primo centro ufficiale destinato a promuovere l'insegnamento universitario per le donne in Spagna.

14 N.d.T. *Calificación de sobresaliente* è uno dei livelli che fa parte del metodo utilizzato in Spagna e in altri paesi per valutare il rendimento scolastico dell'alunno, corrispondente a un punteggio compreso tra 9,5 e 10. I risultati ottenuti in ogni materia all'interno del piano di studi si valutano da 0 a 10. *Premio extraordinario* è un riconoscimento che viene offerto agli alunni che presentano i migliori curriculum accademici.

Inoltre bisogna ricordare che quelli furono anni di alte tensioni e conflitti che minacciavano la vita della Seconda Repubblica: in tempi veramente brevi sarebbe diventata scenario di lotta armata. Si narra che all'università "le pallottole fischiavano per le aule e per gli uffici, che il sangue scorreva all'interno del campus universitario" (Calleja e Ribagorda, 2013:28).

Durante gli anni di università, María Ugarte conobbe Constantino Brusíloff, un esiliato russo, veterano della Prima Guerra Mondiale, professore di Lingua e Letteratura Russa presso l'*Universidad Central de Madrid*, con il quale si sposò ed ebbe una figlia, María del Carmen. Esistono pochissimi dati riguardanti questo aspetto della sua vita.

Prima della rivolta militare che la porterà all'esilio, María Ugarte, grazie alla sua solida formazione e ai suoi magnifici espedienti accademici, cominciò la sua attività di insegnamento nelle aule universitarie come collaboratrice nelle lezioni pratiche dell'illustre Pío Zabala Lera, docente di Storia Moderna e Contemporanea, ex Rettore della *Universidad Central*¹⁵.

Nel 1933 viene nominata assistente universitaria di Storia Contemporanea, ricevendo uno stipendio di 3000 *pesetas*¹⁶ (Flecha García, 2010:277). Il suo saldo impegno di docente e ricercatrice si consolidò al fianco di molti giovani universitari e professori di fama e spessore nazionali e internazionali.

Con molta probabilità la giovane Ugarte, come docente universitaria, aspirava a occupare un posto di ruolo, con tutti i mezzi posseduti e con tutto in regola. In quegli anni era difficile ottenere un posto, si iniziava come aiutante, successivamente si passava al ruolo di assistente (Calleja e Ribagorda, 2013:313-314). È importante segnalare il numero crescente di donne che seguivano sempre più la carriera accademica, grazie ai

¹⁵ Pío Zabala y Lera, nacque a Zaragoza, il 19 novembre 1879 e morì a Madrid nel 1968, fu uno storico, docente e politico. Fu membro della *Real Academia de la Historia*.

¹⁶ N.d.T. Le *pesetas* sono state la valuta della Spagna che ha preceduto l'euro, in vigore dal 1868 al 1999.

cambiamenti sociali verificatisi durante la Seconda Repubblica.

In seguito alla nomina della prima docente donna, la Pardo Bazán, nel 1916, con la quale si definì l'inizio della docenza femminile all'università, che, ricordiamo, suscitò forti critiche e disaccordi, tra i più crudi quello di Ortega y Gasset, si succedettero varie docenti universitarie, e non solo nella facoltà di Lettere. L'inclusione delle donne nella vita accademica e politica, si posizionò chiaramente all'interno di un dibattito storiografico, il quale, come ricorda María Ángeles Durán (1982:27), "non fu un processo naturale, ma una battaglia che ancora non si è conclusa [...]". Con lo scoppio della guerra cambiò tutto e il clima politico si accese. Tutto ciò che si era ottenuto venne smantellato. Furono tempi amari per tutti.

All'inizio della Guerra Civile furono create le *Comisiones Depuradoras del personal de la Enseñanza española* (Commissioni depuratrici del personale dell'insegnamento spagnolo), incaricate di disabilitare professori, tirocinanti e professori temporanei dall'esercizio della docenza, fedeli alla Repubblica, le cui carriere professionali si videro bruscamente interrotte. I docenti "depurati" assistettero impotenti all'espulsione dei loro discepoli, alcuni allo smantellamento delle loro scuole scientifiche e la maggioranza di loro alla condanna all'esilio interno o all'estero; in questo modo si favorirono tuttavia, i paesi di accoglienza, soprattutto i paesi ispanoamericani, come sostiene Ignacio Chavez riguardo alla diaspora scientifica che raggiunse il Messico (cit. da Carvajal, 2003: 59).

Tutto quello sforzo che compì la Spagna e al quale si dovette, nel primo terzo di secolo, la sua rapida trasformazione nel campo delle scienze e delle discipline umanistiche, lo abbiamo raccolto noi. Siamo stati noi i beneficiari. Probabilmente, in quel momento,

la Spagna non seppe tutto ciò che perdeva insensatamente mandando in esilio i suoi migliori intellettuali... La Spagna non poteva soffrire un'emorragia peggiore. Noi, al contrario, si ci rendiamo conto di quello che con loro guadagnavamo¹⁷.

La depurazione, "carente di alcune garanzie minime giuridiche", portata a termine dai vincitori della faida cadde come un'enorme pietra sul sistema educativo e scientifico spagnolo, distruggendo come farebbe una burrasca ciò che si era conseguito con tanto sforzo. Scrive Otero Carvajal (2003: 60): Il costo fu travolgente, si perse un prezioso capitale umano del quale la Spagna era carente in quegli anni. La conseguenza fu evidente: un ritardo di decenni che cominciò ad aggiustarsi solo con l'istituzione della democrazia dopo la morte del dittatore.

Tra i docenti della *Universidad Central*, "vero nucleo di eccellenza scientifica e accademica" (Ribagorda, 2003: 13) e "autentica *Edad de Plata* universitaria", c'era María Ugarte, la quale ebbe la fortuna di poter continuare a Santo Domingo la sua attività iniziata in quei brillanti anni repubblicani.

María Ugarte a Santo Domingo

María Ugarte lasciò la Spagna nel 1939, al termine della Guerra Civile, con sua figlia, alla volta della Francia; in seguito ritornò in Spagna per far visita ai suoi genitori, e da lì si diresse verso la Repubblica Dominicana, dove vi giunse nel 1940, per ricongiungersi con il marito che già si trovava nel paese caraibico.

Nonostante la laurea, entrò nel paese come contadina, analogamente a quanto accadeva a tutti gli esiliati, ma ben presto cominciò a impartire lezioni di spagnolo, sviluppando il suo processo di adattamento sulla base delle sue conoscenze.

Furono i suoi studi e le sue esperienze lavorative con

17 N.d.T. Tutte le citazioni e gli estratti in spagnolo presenti nel testo originale, non godendo di una traduzione ufficiale in italiano, sono stati da me tradotti.

importanti intellettuali in Spagna che le permisero di sviluppare la sua carriera nella Repubblica Dominicana.

A differenza di molti esiliati spagnoli che fecero ritorno in Spagna dopo la morte di Francisco Franco, il paese caraibico non fu solo un luogo di passaggio per l'esiliata María Ugarte, che invece contribuì allo sviluppo culturale, artistico e scientifico del suo paese di accoglienza, fermandosi a vivere lì fino alla sua morte nel 2011.

Questa donna rappresenta un esempio di sopravvivenza in un contesto storico così complesso come fu la tirannide di Rafael Leónidas Trujillo Molina¹⁸ (1930-1961), il quale accolse gli esiliati per convenienze politiche, per denaro e per il suo desiderio di pulire la razza, piuttosto che per ragioni umanitarie. Divenne un esempio di sopravvivenza nel momento in cui assunse con coraggio e ferma decisione le sfide di quest'altro momento storico così complesso che si vide costretta ad affrontare, seppe trovare il modo di affermarsi professionalmente senza cadere nelle trappole della dittatura. María Ugarte, per la sua forza spirituale e il suo immenso desiderio di apportare contributi, aiutò a rafforzare i valori culturali, storici e giornalistici del paese, aprendo nuove prospettive.

Stabilitasi a Santo Domingo, cominciò a farsi conoscere collaborando con l'Università, come aiutante ricercatrice

18 Rafael Leónidas Trujillo Molina nacque nel 1931 a San Cristóbal. Salì al potere nel 1930 con un colpo di stato militare, proclamandosi presidente della Repubblica Dominicana. La sua sanguinosa dittatura durò 31 anni, durante i quali pensò di arricchire la sua famiglia e rafforzare il suo potere (come continuano a fare alcuni dittatori di oggi, per esempio l'attuale presidente del Venezuela). I suoi mezzi di controllo furono l'Esercito Nazionale e la Polizia Nazionale, con i quali repress brutalmente gli oppositori e uccise più di 17mila haitiani. Sotto il suo governo morirono più di 50.000 persone. Organizzò anche un grande corpo di spionaggio, creando un'atmosfera di costante terrore. Morì nel 1961 a Santo Domingo (che aveva rinominato Ciudad Trujillo), giustiziato durante un colpo di stato promosso dagli Stati Uniti. La dittatura di Trujillo si appoggiò all'Esercito e alla Polizia nazionali reprimendo brutalmente l'opposizione. Il nepotismo e la corruzione a scapito della maggioranza dei paesi furono delle costanti. Una ristretta oligarchia guidata dal suo gruppo dei Trujillo si fece multimilionaria grazie ad affari come il monopolio del tabacco, lo zucchero, i metalli, i tessuti, ecc. La sua mania di grandezza lo portò a cambiare il nome della capitale sostituendolo con il suo. Costruì opere, che per l'epoca erano megaprogetti. Il dittatore era un completo opportunista, in fondo cercava quello che credeva conveniente per se stesso e per il suo regime. Il suo anticomunismo e la sua proclamata fedeltà alla democrazia in stile nordamericano era semplice propaganda.

dell'allora rettore Julio Ortega, nell'*Archivo Nacional General* (Archivio Nazionale Generale), presso il quale lavorava alla trascrizione di documenti e nel *Boletín de artículos históricos* (Bollettino degli articoli storici). In questo periodo scoprì un vasto repertorio di documenti coloniali sconosciuti e molto preziosi con i quali avviò gli studi sull'epoca coloniale spagnola nella Repubblica Dominicana; successivamente inaugurò gli studi di Paleografia e per la prima volta insegnò a trascrivere scrittura procedurale a un impiegato dell'Archivio. Tenne vari corsi formando così una generazione di archivisti professionisti. Cominciò anche una collaborazione con il giornale *La Nación* nella pagina *Cívica*. Da allora, María Ugarte, costituì un esempio, apportando preziosi contributi storici, giornalistici, letterari, culturali e di ricerca in diversi ambiti.

Ottenne la cittadinanza dominicana verso la metà del decennio degli anni settanta del XX secolo.

Sulla base della sua specializzazione in Storia moderna e contemporanea intraprese una linea di ricerca sugli studi coloniali ispanoamericani, analizzando le mentalità storiche, artistiche e culturali di indigeni, spagnoli e soprattutto della vita a Santo Domingo, aprendo nuove prospettive per la sua analisi.

Nel 1945 divorziò da suo marito, il quale a causa della mancanza di libertà civili sotto la dittatura di Trujillo, concluse con la possibilità di partire per il Venezuela. María invece decise di rimanere nella Repubblica Dominicana con sua figlia.

Nel 1950 si sposò con José Antonio Jiménez Álvarez. Per volontà del marito si allontanò dal giornalismo e dal lavoro; quando nel 1966 rimase vedova tornò al giornale *El Caribe*, dove rimase fino al suo pensionamento nel 2000, dopo aver speso trent'anni collaborando e stimolando nuove promozioni di giornalisti e scrittori. Entrò in questo giornale come assistente, in seguito divenne direttrice del supplemento culturale, fino a diventare editrice e direttrice di tutti i supplementi. In particolare, si dedicò alla *Página Escolar* (Pagina Scolastica), pubblicando

produzioni letterarie di studenti della scuola secondaria di secondo grado. Con questo progetto ebbe l'opportunità di seguire il processo creativo di quei giovani che sarebbero diventati i poeti della Generazione del '48, tra cui spiccano: Lupo Hernández Rueda, Víctor Villegas, Máximo Avilés Blonda, Abelardo Vicioso e Ramón Cifré Navarro. "Ho avuto molta fortuna, ho incontrato questi talenti. Persone che sono riuscite a diventare veri poeti. Abbiamo creato un articolo di fondo, che tutti i giovani cercavano. Da lì uscì la Generazione del '48, una generazione importante che ha fatto la storia all'interno della letteratura dominicana. Quelli furono i miei primi tre anni qui", ricorda María Ugarte, a novantatré anni, in un'intervista, in cui affermò che preferiva maggiormente il giornalismo di quegli anni piuttosto di quello attuale, "tecnificato e freddo", privo di "anima e sentimento". Difendeva l'etica, la morale, la sincerità e la lealtà (<http://noticiasyciencias..it/2007/11/>). Scrive José Joaquín Pérez nel Diario Libre che María Ugarte fu un "faro di luce, un fiore che spargeva profumi su un cratere", effondendo dolcezze con l'autorità di un giudizio ben formato e la delicatezza severa del maestro. I suoi articoli giornalistici, erano attesi e letti con piacere, come vere cattedre del buon dire. (<http://www.diariolibre.com/opinion/ed-doa-mara-ugarte-ECDL2819591>)

Tra alcuni dei suoi saggi più conosciuti spiccano: *Monumentos coloniales* (1977); *La catedral de Santo Domingo, Primada de América* (1992); *Iglesias, Capillas y Ermitas Coloniales* (1995); *Estampas Coloniales* (due volumi) (1998).

All'interno di queste opere rivela la sua vasta esperienza e il dominio nella ricerca storica, contribuendo al riconoscimento dell'arte sacra nella Repubblica Dominicana. Le sue ricerche permisero di rivalutare il valore artistico e storico di opere quali quadri e sculture che si trovano nelle chiese e che risalgono al periodo della colonizzazione dell'Isola. In questo senso, esempi rappresentativi di tale momento storico sono due quadri del XVI secolo: *Nuestra Señora de la Altigracia*, che si trova nella *Basilica*

Catedral de Higüey e Virgen de la Antigua, che si conserva in una cappella della *Catedral de Santo Domingo* e si considera come la pittura religiosa più antica d'America.

María Ugarte fu storica della vita quotidiana e scrisse del popolo dominicano; non parlava infatti dei grandi avvenimenti storici, ma della "intra-storia", della vita attraverso la storia. La seguente è la concezione dell'essere storico di María Ugarte (Gonzalez de Peña, 2011:44).

Un individuo adattato all'ambiente in cui viviamo, capace di mettere al servizio dell'umanità del presente l'esempio sempre necessario degli avvenimenti di altre epoche; disposto a offrire in forma facilmente comprensibile, come si conviene a un momento di forti traumi sociali e politici, gli insegnamenti austeri di vite di uomini e generazioni di un tempo.

Intrattenne relazioni professionali con scrittori, scultori, Vicente Llorens, Jesús de Galíndez, con il pittore José Vela Zanetti, con lo scultore Antonio Prats-Ventós. Rappresentava una fonte di prim'ordine nella Repubblica Dominicana, per il suo impegno con il mondo culturale e sociale in cui visse.

Considerata la prima donna giornalista a Santo Domingo, fu premiata per il suo impeccabile lavoro con diversi premi importanti. In ambito giornalistico ricevette il premio di *Cronista Cultural* (Cronista Culturale) nel 1975; quello di Alfonso de Zuazo nel 1977; il *Caonabo de Oro* che premia la *Sociedad de Periodistas y Escritores* (Società dei Giornalisti e degli Scrittori) e riconoscimenti da parte del *Club de Corresponsales Extranjeros* (Club dei Corrispondenti Esteri) nel 1980 e altri dal *Club de Corresponsales de Prensa Extranjeros* (Club dei Corrispondenti della Stampa Estera) nel 1984.

Nel 1986 il re di Spagna Juan Carlos I le concesse la *Orden del Mérito Civil* (Onorificenza al Merito Civile) nel grado di *Comendador*¹⁹, e nel 1990 il governo dominicano la *Orden de*

¹⁹ N.d.T. *Comendador* è uno dei tre gradi dell'*Ordre des arts et de lettres* (Ordine delle Arti e delle Lettere), ordine onorifico istituito dal ministero della cultura francese.

Duarte, Sánchez y Mella (Onorificenza di Duarte, Sánchez e Mella) nel grado di *Caballero*²⁰.

Fu membro delle Accademie Dominicane di storia e delle Scienze. Il 22 maggio 1995 fu eletta come membro di ruolo della *Academia de la Historia Dominicana* (Accademia della Storia Dominicana).

Nel 2006 vinse un premio prestigioso nella Repubblica Dominicana, il Premio Nazionale della Letteratura.

Al ricorrere del 75esimo anniversario della facoltà di Lettere e Filosofia, le resero tributo nella *Universidad Complutense de Madrid*; l'evento corrispose a un'attività denominata, *Memoria y homenaje: antiguos alumnos del la Facultad de Filosofía y Letras en los años 30* (Memoria e omaggio: vecchi alunni della Facoltà di Lettere e Filosofia negli anni '30).

Nel 2013, l'Istituto Postale dominicano le rese omaggio, stampando francobolli con la sua immagine, per essere stata la prima giornalista investigativa dominicana.

Conclusioni

María Ugarte fu una straordinaria scrittrice e critica letteraria, oggi viene considerata una delle figure più influenti nella letteratura e nella cultura dominicana. Contribuì allo sviluppo del paese che la accolse, rinnovando la società con le sue conoscenze e la sua professionalità.

Nonostante il mondo in cui visse fu una donna ottimista, sebbene realista e per nulla ingenua, e conservò un carattere aperto e generoso.

Tutti la ricordano per il suo talento, la sua creatività, la sua capacità di lavorare con metodo e organizzazione, per i suoi studi ma anche per la sua personalità, semplicità e altruismo.

La scrittrice e Premio Nazionale della Letteratura 2011,

20 N.d.T. *Caballero* è un altro dei tre gradi dell'Ordine citato nella nota 8.

Jeannette Miller, affermava che “se il valore della letteratura poggia sulla gestione della parola, nell’attuazione di uno stile dove appaiono elementi estetici, tutta l’opera di María Ugarte deve considerarsi come letteraria” (2011:51). Nel contesto del premio Nazionale della Letteratura consegnato a María Ugarte nel 2006, si dichiara:

Anche per me, che venivo dal mondo vociferante e contestatore delle idee rivoluzionarie, trovare una donna che sapeva gestirsi da sola e che non necessitava di “dipendenze” per realizzare e programmare il suo lavoro, era qualcosa di impressionante, fuori luogo. Il lavoro ci avvicinava in quanto ad affinità e divergenze, ma prima di tutto mi permise di conoscere a fondo le qualità che ancora la definiscono: un carattere ostinato; un’incredibile capacità di lavoro; un accurato metodo di organizzazione; una sincerità nuda, che a volte può colpire, ma che si equilibra nella sua grande capacità di solidarietà con gli altri. (http://www.latinartmuseum.com/ugarte_miller.htm)

La poetessa Chiqui Vicioso spiega: “Lei, analogamente ai repubblicani che giunsero in questo deserto, gettò le basi per lo studio della città coloniale, del nostro patrimonio culturale. Una signora, madre di un’altra signora.”²¹ (www.diariolibre.com)

Odalís Pérez, scrittore e linguista, sostiene che “riconoscere l’apporto culturale di una ricercatrice che ha sviluppato, nella Repubblica Dominicana, diversi campi di studio nell’ambito della produzione intellettuale, implica collocare il suo lavoro come pratica culturale, intellettuale ed educativa.” (<http://hoy.com.do>).

Inoltre esalta l’eccellente esercizio intellettuale della scrittrice:

Un lavoro di studio, ricerca, diffusione e vivacità
come quello condotto da María Ugarte nella

21 Riferito a Carmenchu Brusiloff, sua figlia, nota giornalista.

Repubblica Dominicana deve indurre in riflessione, ma soprattutto, a un'attenzione sostenuta da parte dei nostri ricercatori culturali, circa un'opera che, nel caso della storia coloniale, della storia monumentale e della storia dell'arte, è indispensabile e per lo stesso motivo proficua per gli studi culturali dominicani.

Dall'altro lato, suo nipote Alexis Ramos Brusiloff ricorda con queste parole nostalgiche la generosità e l'immenso amore che sua nonna dispensava ai suoi nipoti e a tutti (<http://www.listindiario.com/>):

Nonna, oggi ti ricordo, sempre semplice, sempre pensando al benessere degli altri, a tutti noi prima che a te stessa. Sempre puntuale, sempre chiara. Non ricordo passassero due giorni senza che tu ti facessi vedere o che ti chiamassi o che non lo facessi tu; e mi rimproveravi con amore se non ti facevo visita o non ti chiamavo. Che benedizione è stata avverti per tanto tempo, mi manchi.

Il giornale Diario Libre la ricorda così:

Giunse nel nostro paese nient'altro che come una rifugiata, che fuggiva dalla guerra e dalla desolazione che bruciava la sua patria e divenne una delle donne che apportò maggiormente un contributo a quella che divenne la sua patria di adozione. Doña María Ugarte fu diligente e proficua, illuminata e comprensiva, e dai tempi dell'organizzazione dell'archivio dell'allora Segreteria delle Relazioni con l'Estero, fino alla sua grande opera di promozione delle arti, dell'architettura e della nostra eredità culturale, la

sua impronta è permeata di vita e del divenire di molte persone e istituzioni.

Queste ultime dichiarazioni certificano ammirevolmente chi fu María Ugarte, una straordinaria persona dagli alti valori morali e intellettuali, una grande studiosa, una grande donna che giocò un ruolo eccezionale risplendendo nella Repubblica Dominicana dopo aver conosciuto il dolore dell'esilio.

Riferimenti bibliografici

- Alted Vigil, A., "Repatriaciones y retornos", *La voz de los vencidos: el exilio republicano de 1939*, Madrid, Aguilar, 2005.
- Arenal, C., *La educación de la mujer*, Madrid, Sucesores de Ribadeneyra, 1896. Bustillo Cuesta, J., *Retornos (De exilios y migraciones)*, Madrid, Fundación Largo Caballero, 1999.
- Cabrera, C., Entrevista a María Ugarte, "Todo lo que hago tiene que ser algo que me divierte", *Revista Caudal*, Año 4, 13, gennaio-marzo, 2005.
- Calleja González, E., Ribagorda, Á., *La Universidad Central durante la Segunda República*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 2013.
- Cañete, C., Para mí España y República Dominicana van de la mano: Testimonio de la exiliada española María Ugarte Entrevista a María Ugarte 2007, *Cuadernos Americanos*, 127, 2009, pp. 125-144.
- Carvajal, L.E.O., "La junta para la ampliación de estudios y la Universidad Central", internacionales", *La Universidad Central durante la Segunda República*, Edizione di Eduardo González Calleja e Álvaro Ribagorda, 2013,

- pp. 33-67.
- Checo, J., "Elogio de María Ugarte", *Revista CLÍO*, 181-04, Santo Domingo, 2011.
- Internet 24-09-2016. (<http://ita.calameo.com/read/0005307755c7cd7eb8ad0>).
- Cuesta, J., "Las mujeres en las migraciones españolas contemporáneas", *Anales de Historia Contemporánea*, 24, 2008.
- Domínguez, P., *Voces del exilio. Mujeres españolas en México*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1994.
- Domínguez, P., "Exiliadas de la guerra civil en México", *Arenal*, 6, 2, 1999, pp. 295- 312.
- Durán, M. Á., *La investigación sobre la mujer en la Universidad española contemporánea*, Madrid, Ministerio de la cultura, 1982, pp. 26-27.
- Flecha García, C., "Profesoras en la universidad. El tránsito de las pioneras en España", *Arenal*, 17, 2, 2010, pp. 255 - 297).
- Internet 18-05-2016.
- <http://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/1451/1619>
- González, R., *María Ugarte Historia, diplomática y archivística. Contribuciones dominicanas*, Volumen CII, Santo Domingo, Archivo General de la Nación, 2010.
- González, R., "María Ugarte, historiadora", *Revista CLÍO*, 181-04, Santo Domingo, 2011. Internet 22-09-2016. (<http://ita.calameo.com/read/0005307755c7cd7eb8ad0>).
- Hernández, L., *La generación del 48, Tomo I*, Santo Domingo, Editora Taller, 1998. Martínez, J., *Exiliadas: Escritores, Guerra Civil y memoria*, España, Montesinos Ensayo, 2007.
- Messina Fajardo, T. A., "Mujer, guerra y exilio en Las Peregrinaciones de Teresa de María Teresa León", *Artistas, Activistas y Académicas, VIII Congreso AUDEM*,

- Universidad de Oviedo, 2014.
- Miller, J., "Semblanza de María Ugarte". Homenaje a María Ugarte. In *Memoriam*, Revista Clío, 181-04, Santo Domingo, 2011, Internet 26-09-2016. (<http://ita.calameo.com/read/0005307755c7cd7eb8ad0>).
- Mira Abad, A., Moreno Seco, M., "Españolas exiliadas y emigrantes: encuentros y desencuentros en Francia", *Les Cahiers de Framespa*. Internet. 12-08-2016. <http://framespa.revues.org/383>.
- Natale, D., "Memoria collettiva, scrittura autobiografica: Teresa Pàmies", en T. A. Messina Fajardo; D. Privitera, "Exilio Destierro, migración", *Miscellaneae Mediterraneae. Vecchi e Nuovi Mondi*, vol. II, Roma, Aracne, 2014, pp. 31- 45.
- Niño, A., "La reforma de la Facultad de Filosofía y Letras y sus referentes internacionales", *La Universidad Central durante la Segunda República*, Edizione di Eduardo González Calleja y Álvaro Ribagorda, 2013, pp. 67-106.
- Pérez, O., *María Ugarte y los estudios culturales*. Internet 22-03-2016. (<http://hoy.com.do>).
- Pons, F., *Manual de Historia Dominicana*, Santo Domingo, Universidad Católica Madre y Maestra, 1977.
- Revista Clío. *Órgano de la Academia Dominicana de la Historia*, año 71, 66 (julio- diciembre 2003), p.19.
- Rodrigo, A., *Mujer y exilio*. 1939. Madrid, Compañía Literaria, 1999.
- Rodríguez López, C., "Las Universitarias", en *La Facultad de Filosofía y Letras en la Segunda República*, Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales Ayuntamiento de Madrid, 2008/2009, pp. 475-490.
- Rosario, R., *El exilio republicano español en la sociedad dominicana*, Santo Domingo, Comisión permanente de Efemérides Patrias, Archivo General de la Nación y

Academia Dominicana de la Historia, 2010.

Zavala, I. M., "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico", *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Madrid, Anthropos, I, 1993, pp. 27-76.

Un testo fuori catalogo di un'autrice quasi dimenticata: Mabel (1928), romanzo di Concha Suárez del Otero premiato dalla Biblioteca «Patria»²²

Alejandro Fernández González
IES Santa Clara e APE "Gerardo Diego" de Cantabria

Concha Suárez del Otero: un'autrice quasi dimenticata

Ipochi dati che oggi conosciamo in merito alla scrittrice e intellettuale Concha Suárez del Otero Aguirre, la quale nacque a Luarca, nelle Asturie, il 26 dicembre 1908 e morì il 3 giugno 1966, sono raccolti in varie fonti, nonostante la più famosa sia la banca dati *Mujeres asturianas destacadas*²³, che può essere consultata online (institutoasturianodelamujer.com). Si diplomò e laureò a Oviedo, continuò poi la sua formazione in Lettere e Filosofia a Madrid e soggiornò presso la *Residencia de Señoritas* finché non si laureò. All'*Università Central*, Elías Tormo accettò di essere il suo relatore di tesi. Lavorò presso la sua cattedra e ottenne il dottorato nel 1931. La sua carriera intellettuale si formava alla pari di quella letteraria, poiché nel 1928 era diventata nota come romanziera con *Mabel*, un'opera oggi quasi dimenticata e che sarà oggetto di studio in questa relazione; nel 1930 aveva pubblicato un altro romanzo, *Vulgaridades*. Nel 1933 ottenne la cattedra di Letteratura presso l'*Instituto-Escuela*

22 N.d.T. Biblioteca «Patria» de obras premiadas è un'iniziativa editoriale che incoraggiava le buone letture. Considerata come un'opera di "risanamento letterario", è costituita da 319 volumi che risalgono al periodo tra il 1904 e il 1930.

23 N.d.T. *Mujeres asturianas destacadas*, in italiano letteralmente *Donne asturiane rinomate*, è una banca dati nata con la volontà di riscattare e far conoscere alla società alcuni contributi di donne e gruppi di donne asturiane importanti.

de Madrid, costituì “il corpo docente dell’Edificio del Retiro, 4ª sezione” dove fu collega di “Isabel García Lorca” (Poveda Sanz, 2014: 440), e presso l’*Instituto de Enseñanza Media* di Mieres, nelle Asturie. Nel 1935 sposò l’ingegnere Jesus Iribas de Miguel, con il quale ebbe quattro figli. Questa data suppone un prima e un dopo nella sua vita, dal momento che abbandonerà il suo ruolo di intellettuale e non tornerà ad esserlo prima che siano passati 15 anni. Nella sua vita pulsa continuamente il contrasto tra la donna colta, l’intellettuale che aveva avuto relazioni con la *Residencia de Señoritas* e l’*Instituto-Escuela*, istituzioni progressiste, e la pressione della società del tempo, che finiranno per influenzarla finché deciderà di chiedere il permesso per abbandonare il suo lavoro nell’insegnamento e nella creazione letteraria. Questo accadrà nel 1949, quando pubblicherà la sua unica raccolta di poesie, *Vida plena*. Collaborò con i principali giornali e riviste spagnole. Per i suoi racconti, vinse due premi letterari *Hucha* in concorsi indetti dalla Confederazione spagnola delle Casse di Risparmio. Oltre a quelle già citate, è autrice di altre opere: le collezioni di racconti *La vida en un día* (1951), finalista del premio Álvarez Quintero della RAE e *Mi amiga Andréa* (1954); *Satanás no duerme* (1958); *Me llamo Clara* (1968), e il manuale *Consejos para las señoras de cierta edad (ensayos con un poco de humor)*, 1972, che mostra vari aspetti della vita delle donne in epoca tardo-franchista. Per scrivere uno dei suoi racconti, intitolato *En media hora de sueño*, si basò su una commedia dallo stesso titolo finalista del premio “Calderón de la Barca”, in collaborazione con la sua amica scrittrice Clemencia Laborda (1908-1996), una donna conservatrice priva di studi universitari che coltivò tutti i generi letterari, ma spiccò come poetessa grazie a *Jardines bajo la lluvia* ed *Égloga*. Entrambi del 1943, contribuiscono al *Garcilalismo*²⁴. La stessa Clemencia Laborda, come drammaturga, in tutte le sue opere si interessa a temi come la religione e la famiglia.

24 N.d.T. Il *Garcilalismo*, o *Juventud creadora* (“Gioventù creatrice”), è una delle correnti principali della poesia del periodo post guerra civile spagnola.

Siamo di fronte a una donna precoce per il suo tempo, un'intellettuale la cui opera letteraria si interessò sempre alla situazione delle donne della sua epoca. Per la sua professione e l'ambiente in cui si muoveva, avrebbe potuto sviluppare la sua carriera accademica, ma abbandonò questa parte della sua vita per dedicarsi al suo matrimonio, tensione che si può riconoscere nel suo romanzo *Mabel*.

La biblioteca «*Patria*» de obras premiadas

La *Biblioteca «Patria» de Obras Premiadas* (1904-1931) fu un'iniziativa editoriale patrocinata ideologicamente dalla Chiesa Cattolica; i suoi capi furono Antolín López Peláez, vescovo di Jaca, arcivescovo di Tarragona e cardinale di Burgos, Benlloch e Vivó; venne appoggiata economicamente dall'aristocrazia più cattolica e tradizionalista, personificata nel secondo marchese di Comillas, Claudio López Brú. Questa raccolta, di trecento diciannove volumi, è formata per la maggior parte da romanzi i cui personaggi si propongono come modelli di comportamento per realizzare "un lavoro di restauro morale e puro della Letteratura spagnola" (Menéndez Pelayo, 1908: VIII). L'obiettivo della *Biblioteca* era di promuovere le buone letture in Spagna e nei territori ispanoamericani come modello di comportamento cristiano. Il *Patronato Social de Buenas Lecturas* (Patronato Sociale di Buone Letture) era l'istituzione che forniva il denaro di cui erano costituiti i premi e decideva quali erano i lavori vincitori. Tra i suoi costituenti si trovavano persone davvero influenti nella società del momento come José Ignacio Suárez de Urbina, il suo direttore e presidente, "fondatore della *Liga Nacional Antimasónica y Antisemita* (Lega Nazionale Antimassonica a Antisemita) nel 1912" (Álvarez Chillida, 2002: 279), il militare Vázquez de Mella, ideologo del carlismo durante la Restaurazione, numerosi nobili (come il marchese di Salvatierra, il barone di Satrustegui

o il conte di Güell), vescovi (di Guayaquil, Burgos o Messico) e vedove di aristocratici. Uno degli obiettivi del *Patronato* appare nell'ultima pagina di alcuni dei suoi volumi:

I nostri popoli latini non otterranno l'indipendenza se non a condizione che in essi prevalgano questi due fattori fondamentali del genio della razza: la religione cattolica e la purezza della lingua. Il vero patriottismo consiste, perciò, nel fortificare suddetti baluardi contro l'ostilità delle nazioni imperialiste. A questo ispira con le sue opere il *Patronato Social de Buenas Lecturas*²⁵.

Il "genio della razza" include non solo la purezza nella religione cristiana e nella lingua, ma anche il patriottismo, che ha senso solo con una società che mantenga quegli ideali e combatta per conservarli, difenderli e custodirli di fronte alle società che vogliono sradicarli e sostituirli da vizi come la codardia, l'indecenza o il denaro; per questo i premi che stabilisce il *Patronato* devono servire affinché gli scrittori, per mezzo delle loro opere, promuovano questa idea di "razza" e mantengano "la purezza della lingua", pilastri sopra i quali ruotano il *Patronato* e le raccolte che pubblica. La citazione del teologo e critico letterario francese Adrien Baillet, secondo la quale "Chi non ha ricevuto dalla Natura uno spirito fallace e un cuore perverso, li può sostituire con la frequente lettura di libri cattivi, tanto o più dannosi della conversazione e la relazione con uomini corrotti", che capeggia molti dei volumi premiati dalla *Biblioteca*, afferma con chiarezza il proposito di questa raccolta e la funzione dottrinale che la letteratura doveva avere per i suoi alfieri nell'ambito di una relazione paternalista tra le élite illuministe e le masse scarsamente alfabetizzate, con uno

25 N.d.T. Tutti i passi e le citazioni intratestuali qui presenti, che nel testo originale compaiono in spagnolo, in mancanza di una traduzione ufficiale italiana, sono stati da me tradotti.

speciale impatto tra il pubblico femminile.

Mabel (1928), romanzo quasi dimenticato, premiato dalla biblioteca «Patria» de obras premiadas

All'interno del repertorio di romanzi di questa raccolta, interessata a presentare diverse tipologie femminili come modelli di condotta, appaiono donne contraddistinte da caratteristiche comuni: la donna dai valori cristiani che educa i giovani; la ragazza che sacrifica o meno la sua vita e l'amore che sente a favore di qualcuno dei suoi familiari; la donna che non segue le regole stabilite e subisce una punizione per tale azione; e la donna fedele e virtuosa, con un'educazione morale e religiosa rigida, subordinata all'uomo. Nel frattempo, i personaggi maschili tengono le fila dell'azione e se compiono atti degni di una condanna, vengono perdonati, solitamente per iniziativa delle donne, al contrario di queste che nello stesso caso sono additate dalla società.

Mabel ottiene il premio della Biblioteca «Patria» e viene pubblicato nel marzo 1928; è il tomo 280. I volumi di questa raccolta si vendevano copiosamente, per il fatto che i personaggi erano modelli ben conosciuti tra le donne dell'epoca. Il romanzo, con evidenti elementi autobiografici, racconta la storia di una giovane aristocratica, Mabel, caduta in disgrazia per la morte del padre, ragione per la quale finisce col lasciare il suo fidanzato, maggiormente interessato in altre donne ricche. Mabel aveva studiato per diventare insegnante, vince un concorso e si reca a lavorare in un villaggio asturiano con sua zia Aurora. Entrambe vivranno in una casa in affitto per evitare che la maestra supplente e la figlia affetta da tubercolosi debbano abbandonare l'alloggio destinato alla maestra del villaggio. Grazie ai suoi contatti, Mabel le troverà un posto all'interno del sanatorio per

i poveri affetti da tubercolosi. La maestra aiuta tutti al villaggio: riesce a convincere Rita che la figlia Catalina debba sposarsi per amore; riesce a ottenere nuove strutture per la scuola dei bambini e delle bambine; queste ultime studiano nell'edificio vicino alla stalla, e dispensa consigli sui problemi e sull'istruzione sia ai suoi alunni sia a Rosa *la Húngara*, prostituta con due figli, e a Josefa de Roque, abbandonata dal marito e con quattro bimbi piccoli. Le sue buone azioni alla fine verranno ricompensate con l'amore di Gonzalo, un bracciante ricco che restituirà a Mabel la felicità e la sua posizione sociale. La tensione nella quale vive la protagonista, tra la sua vita precedente e quella di maestra al villaggio, è quella che si riflette nella vita dell'autrice tra la vita che avrebbe potuto sperimentare per la sua istruzione e intelligenza e quella che alla fine decise per se stessa: prendersi cura di suo marito e dei suoi figli, abbandonando l'aspetto accademico della sua professione seppur continuando con la parte creativa.

Le donne più anziane: la zia Aurora e Rita la Linda

La zia Aurora è la sorella del padre di Mabel. Vedova, si presenta come "una donna dolce e benevola che era stata al suo fianco nelle veci di madre" (Suárez del Otero, 1928: 10). Quando Mabel sta scegliendo il suo abito da sposa, la zia già conosce la fine di suo fratello e non si occupa molto di sua nipote: "non dimostrava la sua tranquillità abituale, perché qualche inquietudine della sua anima veniva riflessa attraverso lo sguardo vago e la smorfia amara della sua bocca" (Suárez del Otero, 1928: 12). Con il suo "sorriso forzato",

Aveva tentato due volte di dare la notizia alla nipote, che le era giunta attraverso una lettera breve e dolorosa dal fratello Lorenzo. Ma non poteva. Voleva troppo bene a quella ragazzina; sapeva che

sotto il manto di frivolezza nel quale si avvolgeva, nascondeva un'anima eccellente di raffinata sensibilità, che si sarebbe afflitta amaramente per la disgrazia di suo padre. Anche il signor Salazar lo sapeva, e per questo affidava alla sorella il finale di quella lettera «...dai con cautela la notizia a Mabel» (Suárez del Otero, 1928: 12).

Il padre e la zia avevano paura di sottrarre improvvisamente Mabel dal mondo meraviglioso in cui viveva. La paura che prova nell'arrecare danno a sua nipote per la morte di suo padre ce la mostra come una donna che dubita sempre prima di fare le cose, necessita che suo fratello le dica cosa deve fare:

«Glielo dirai domani, durante il viaggio» - pensò, con quella tendenza che hanno gli abulici a lasciare le imprese tristi alla fine. Ma neanche durante il viaggio glielo disse perché durante tutto il tragitto non rimasero da sole un momento... E anche se lo fossero state, probabilmente *doña* Aurora non sarebbe stata capace di rivelarle il segreto: era tanto vigliacca e voleva tanto bene alla «piccola»! (Suárez del Otero, 1928: 14).

Il narratore prende chiaramente posizione durante la narrazione; ciò ci permette di considerarlo un romanzo di tesi; è attraverso questi interventi che risulta chiaro il suo modo di pensare e, pertanto, quale doveva essere quello dei lettori di questa raccolta. In questo estratto, il narratore presenta la zia come una donna impacciata, abulica, incapace di risolvere alcuna questione senza interpellare l'uomo ricco della famiglia, chi davvero deteneva il potere decisionale. È determinata solamente nel vendere i suoi gioielli dopo la morte del fratello vedendosi in una situazione pericolosa per una donna della sua posizione

sociale; così descrive il suo stato: "C'era *doña* Aurora, mentre parlavo, tranquilla, quasi serena, per un'eccezione rara nel suo temperamento sensibile e debole, che non cessava di lamentarsi delle recenti disgrazie" (Suárez del Otero, 1928: 23); ancora una volta la valutazione del narratore ci presenta la zia con le stesse caratteristiche. Di seguito viene presentata nuovamente la sua indole abituale mentre parla a Mabel tra i singhiozzi: "Non voglio privarti di niente, piccina... Non voglio che tu soffra. Trascorreremo quest'anno meglio che possiamo..." (Suárez del Otero, 1928: 23). Lo stesso padre di Mabel descrive sua sorella nella lettera che lascia come ultima volontà a sua figlia in questo modo: "Prenditi sempre cura con affetto della mia povera sorella Aurora; è debole e docile come una bambina, e non potrà più arrangiarsi" (Suárez del Otero, 1928: 25-26). Ancora una volta i punti di vista del narratore e del personaggio del padre di Mabel coincidono, e con questo si riafferma il carattere della zia; si torna a parlare di questo quando Mabel le dice quale è il suo nuovo incarico. *Doña* Aurora le fa i complimenti ma le dice che deve essere forte perché l'aspetta un compito difficile:

E strinse forte al petto la testa castana della bambina con un gesto di tale impotenza e durata, che María Isabel osservandola vide chiaramente come mai prima d'ora la doppia missione che doveva portare a termine. Sviluppare le menti e i desideri infantili e apportare calma e rassegnazione a quella povera anima che soffriva per lei (Suárez del Otero, 1928: 47).

Si evincono quindi chiaramente quali siano i compiti della maestra nel popolo: occuparsi dei suoi alunni per quanto riguarda l'intelletto e i desideri, ma occuparsi anche di colei che si è comportata con lei come una madre. Così, il modello della zia, dal carattere fragile e tendente ai singhiozzi, è cambiato rispetto

alla persona più anziana che viene presentata abitualmente nella raccolta, che spicca come modello di comportamento per i giovani; la capacità di Mabel di trasformarsi in un "angelo del focolare" aumenta con il tanto amare e aiutare sempre colei che considera la propria madre.

Rita *la Linda* è la padrona della casa in cui vanno a vivere Mabel e sua zia. Rude nelle sue maniere e analfabeta, è rispettata dal popolo per il denaro che suo marito e i suoi figli le inviano dall'America. La sua ignoranza le fa credere che la cosa più importante nella vita sia la posizione, non l'amore né la dignità; è un altro dei caratteri che la *Biblioteca "Patria"* presenta come fondamentali per quel "fingere" così tipico dell'epoca.

L'autrice presenta nel romanzo un mondo idilliaco, quello del luogo comune del "disprezzo della corte ed elogio del villaggio", nel quale i contadini rappresentano la bontà, e l'uso del dialetto asturiano è la chiave per presentare quei caratteri caratteristici del Costumbrismo letterario²⁶ con i quali i lettori si identificano rapidamente; per questo motivo quando la madre, preoccupata per l'avvenire della figlia Catalina, si reca dalla maestra affinché parli con quest'ultima e la convinca che la cosa migliore è sposarsi con l'emigrante arricchitosi in America – "Per questo vengo a chiederle, signora maestra, a vedere se riesce a convincerla della pazzia che vuole fare" (Suárez del Otero, 1928: 133) –, termina con il cedere di fronte alle domande e alle argomentazioni che Mabel snocciola davanti a lei. La maestra le chiede se si sposò da innamorata e le fa vedere che forse sua figlia è innamorata di un altro: "In questo caso, a essere sinceri, non c'è modo di obbligarla a essere disgraziata tutta la vita..." (Suárez del Otero, 1928: 135).

Donne fuori dalla norma: Catalina, Rosa *la*

26 N.d.T. Il Costumbrismo è un genere di letteratura narrativa e di pittura sviluppatosi in Spagna nella prima metà del XIX secolo. Si contraddistingue per l'interesse nel creare un'opera d'arte prendendo spunto dai costumi e dagli usi popolari.

Húngara e Josefa de Roque

Catalina è la figlia di Rita *la Linda*, giovane obbligata a sposarsi con Manuel, un emigrante del paese arricchitosi in America al quale “quasi gli si dava il triplo dei suoi anni” (Suárez del Otero, 1928: 104) e con cui i suoi genitori combinarono un matrimonio di convenienza prima che quest'ultimo partisse per Cuba. In questo monologo vediamo come questa fosse una pratica che solitamente non produceva buoni risultati dato che la giovane dall'alto di quei suoi diciassette anni si era già innamorata di un altro:

Aveva aspettato “l'americano” dal cuore libero come le era stato promesso? No. Ma non era sua la colpa di non aver mantenuto la promessa data. La colpa era del cuore docile che si era lasciato afferrare nel nodo che le avevano teso i canti d'amore che [...] intonava sotto la sua finestra la voce dolce e malinconica di Ramón de Telva, un ragazzone forte e buono che non osava manifestarle in un altro modo il fatto di amarla, perché sapeva l'impegno che univa la ragazza (Suárez del Otero, 1928: 105).

Risulta evidente che Catalina non voglia sacrificarsi a vantaggio dei suoi genitori, motivo per il quale deve essere punita nonostante i loro pianti, come si evince in questo dialogo con sua madre:

- Piangi perché un uomo ricco e serio si vuole sposare con te, sciocca?
- Io non amo *don Manuel*... Lo so che è buono e che mi conviene, ma non provo alcun affetto... [...]
- Non provi alcun affetto? ... Beh lo proverai, non preoccuparti! Non è un uomo buono e onesto, e per di più ricco? [...] Lo amerai, non temere, l'affetto arriva con il tempo... [...] Non capisci che avendo il denaro si sistema

tutto, e che se ti sposi con un uomo di qui dovrai essere una villana e lavorare la terra per tutta la tua vita? Quello che tuo padre può darti non ti basterà per pranzare, perché hai altri tre fratelli, e inoltre tuo padre ed io non pensiamo ancora di morire... Quindi scegli [...] Cosa preferisci?

Catalina si era rabbonita a mano a mano che sua madre parlava, e Rita era convinta che la sua eloquenza le avesse assicurato la vittoria, quando la figlia rispose:

– Preferisco essere una villana tutta la vita, e sposarmi con uno di qui...

La disperazione di Rita raggiunse l'apice: – Sai quello che dici? ... Asina, peggio di asina! ... Ti è capitata la fortuna tra le mani e la lasci andare per la tua ingenuità! ... Esci prima di me, altrimenti cozzerei con un mio schiaffo! ... (Suárez del Otero, 1928: 106-107).

Questa conversazione fa risaltare i punti chiave nell'educazione della donna dell'epoca e il modello da seguire che si presentava: rassegnazione di fronte a un matrimonio di convenienza accordato dai genitori; nel matrimonio importa di più il denaro che l'amore; le giovani dovevano cercare marito e sposarsi perché non veniva destinato loro quasi niente dell'eredità del padre se avevano fratelli e dovevano adattarsi al volere dei padri, che pianificavano la vita dei loro figli a loro piacimento. Se non avesse seguito questo comportamento, non sarebbe stata considerata una donna modello per una società nella quale apparire era più importante di essere, nella quale non era importante la donna in sé, bensì cosa ci si aspettava da essa.

Rosa *la Húngara* era stata una prostituta, e aveva due bambini: Justo, il bambino prediletto di Mabel, e una bambina ancora più piccola, "una ragazzina allegra e bella che sapeva ridere e balbettare brevi parole" (Suárez del Otero, 1928: 192). La giovane madre è molto grata a Mabel per il suo aiuto: "coloro ai quali la giovane maestra elargiva maggiormente le dolci cure del

suo animo sensibile si trovavano nella povera casa abbandonata di Josefa de Roque e nella triste casa di Rosa *la Húngara*" (Suárez del Otero, 1928: 192). Tutto il villaggio considerava la giovane madre una "smarrita", nessuno aveva voluto intrattenere relazioni con lei né l'aveva aiutata fino all'arrivo della maestra; era il prezzo da pagare per la sua "cattiveria":

Che Dio vi ripaghi signorina, per tutto il bene che sta facendo ai miei bambini – era solita dirle Rosa imbarazzata e grata. E dato che la giovane maestra mentre l'ascoltava le dimostrava una parvenza dolce e una tenerezza compassionevole, aggiungeva: – Ero abituata a non ricevere altro che affronti e disprezzi, perciò questa sua bontà mi sembra una cosa strana... (Suárez del Otero, 1928: 192).

È Mabel che la incoraggia a continuare sul cammino della virtù e dell'amore per i suoi figli, e ciò la riporterà "in poco tempo, e grazie alla sua buona condotta, a essere rispettata e amata da tutti come lo era stata Maria di Magdala (Suárez del Otero 1928: 193), il personaggio biblico che tante intellettuali di quest'epoca ricordarono nelle loro opere per quanto riguarda il suo modello: aver sbagliato e aver rivolto i suoi occhi a Dio. Anche Rosa deve prendersi cura dei suoi figli ed educarli, come le chiedeva la maestra, e ciò alla fine la farà brillare di purezza:

La supplicava dopo che aveva cercato di guidare per la strada del bene quelle piccole anime pure di Justo e della bambina, quei due fiori gentili che non sembravano nati dal peccato.

– Da voi dipende il fatto che vostro figlio sia un criminale o un brav'uomo, e che la tua bambina sia una donna onesta o smarrita ...

Nei meravigliosi occhi profondi de *la Húngara* brillavano poi le luci purissime dell'amore materno, e persino le sue labbra elevavano promesse di virtù che soddisfacevano completamente la sua giovane protettrice (Suárez del Otero, 1928: 193).

Grazie alle parole di Mabel, Rosa si trasforma in una donna nobile e virtuosa, come ci si aspettava in seguito al suo rapporto con la maestra. La vita familiare doveva offrire ai figli un'educazione virtuosa e concorde con la religione e dipendeva solamente dalla madre che la sua prole si comportasse o meno in quel modo.

Josefa de Roque aveva dovuto sopportare molte disgrazie nel corso della sua vita. Il narratore ce la racconta il giorno in cui si reca a scuola per vedere se la nuova maestra voglia accettare sua figlia:

... rimase orfana molto giovane, e guidata dalla sua inesperienza, unì la sua vita a quella di un furfante di Treves, che l'abbandonò, partendo per l'America dopo averle speso tutto ciò che aveva ereditato dai suoi genitori ... Da allora l'infelice abbandonata viveva in compagnia della sua povertà e dei suoi quattro figli, quattro diavoli dispettosi che l'uccidevano a forza di dispiaceri. E per completare la sua disgrazia dovette combattere con il suocero, un vecchio fannullone come il figlio, e completamente dedito al bere ... (Suárez del Otero, 1928: 117-118).

La madre racconta tutto questo alla maestra affinché ammetta nuovamente Pepina a scuola. Mabel si rende conto che la bambina è molto vivace e poco rispettosa, e le chiede perché Tina la espulse:

un giorno non capii la lezione e mi lasciò in castigo a scuola senza andare a mangiare ... io avevo fame e scappai dalla finestra ... poi quando arrivai nel pomeriggio mi colpì duramente con il bastone ... io me ne andai, la morsi un po' sulla mano ... e ruppi il bastone ... lei mi cacciò per quello (Suarez del Otero, 1928: 119).

Di fronte a tale dichiarazione, la maestra cambia il suo atteggiamento nei suoi confronti. Vedendo che Pepina continua a comportarsi allo stesso modo (non è servito il cambiamento nella pedagogia) alla fine della mattinata parla con lei e cerca di convincerla affinché si comporti bene con le sue compagne:

Vedi, io non ho un bastone, né picchio le bambine. Vorrei che tutte le alunne di questa scuola fossero come sorelle, si volessero bene e si comportassero bene. Quindi se vuoi che non ti rimproveri e ti voglia bene come le altre ... – anche più delle altre, perché so che sei ancora più generosa! –, devi cercare di essere buona e smettere di colpire le compagne. [...] ... non voglio che tu ti faccia giustizia da sola... [...] Devi farti volere bene dalle tue compagne, e per questo devi iniziare tu a voler loro bene, e se mai ti dovessero provocare, lo sai, me lo dici (Suárez del Otero, 1928: 121).

Mabel la educa con i valori che quella società le aveva imposto. E le sue parole fanno breccia sulla bambina, perché “Pepina ascoltava la maestra con occhi ben aperti, riflettendo sul suo volto tutta l’attenzione che prestava alle parole di María Isabel” (Suárez del Otero, 1928: 122). Per questo, quando Mabel le dice di accompagnarla a casa per darle un regalo, questa è la sua reazione: “Gli occhi limpidi di Pepina guardarono grati e splendenti la maestra quando quest’ultima pose nelle sue mani

una delle bamboline che aveva comprato a Lera" (Suárez del Otero, 1928: 122). La tenerezza di Mabel farà in modo che Pepina l'ultimo giorno di lezione vada a cercare per lei una rosa bianca, simbolo di purezza e di innocenza, per l'affetto che la maestra ha dimostrato nei suoi confronti che la farà diventare migliore. D'altra parte, il tipo di donna che aveva sofferto e che continuava a soffrire è quello della madre ignorante che deve prendersi cura della sua famiglia nonostante suo marito non venga punito in nessun modo.

L'"angelo del focolare": Mabel

Il personaggio che aiuta tutti gli altri, le cui parole sono un conforto per i più sfortunati e le cui azioni cercano il bene comune, è María Isabel, la maestra del villaggio di El Pinar. Tra i modelli che la raccolta voleva presentare, lei rappresenta l'"angelo del focolare", profilo con il quale si denomina questo tipo di donne a partire dalla pubblicazione dell'opera con lo stesso titolo di María del Pilar Sinués (1859).

Mabel sopporta alcune vicissitudini: la morte del padre, la perdita del fidanzato, che preferisce coloro che dispongono di più denaro rispetto a lei; l'impartire lezioni nella struttura vicina alla stalla o l'umiliazione delle Sánchez-Luque, le donne nubili che la ammirano mentre pensano che si sposerà con suo nipote Gustavo e che successivamente la umiliano, in seguito al rifiuto della maestra nei confronti del giovane, con le seguenti parole: "Respingilo! Cosa vorrà di più questa maestra? E diede a quest'ultima frase un tono dispregiativo" (Suárez del Otero, 1928: 188). Tuttavia si trasforma nell'"angelo del focolare" perché di fronte all'avversità, continua a dispensare buoni consigli e ad aiutare sempre i più sfortunati del villaggio, oltre a finire col dipendere da un uomo per recuperare la sua posizione. Quando le si presentano questioni che la abbattano, la maestra non si dà per vinta: il suo animo e l'appoggio della sua propria fortuna la

incoraggiano nelle occasioni più difficili.

Quando María Isabel viene promessa a Rafael Heredia, quest'ultimo la fa soffrire con le sue continue civetterie e i suoi interessi nei confronti di altre donne, come quando le dice: "Mi sono reso conto che Maruja Rojo è bellissima" (Suárez del Otero, 1928: 122). La sua promessa reagisce guardandolo "con sicurezza, ferita per il tono ponderabile, un po' insolente, con il quale Rafael aveva pronunciato quelle parole" (Suárez del Otero, 1928: 37); ma non può fare niente in questa situazione. In occasione della stessa conversazione le dice:

Ieri ho passeggiato con loro dopo lo spettacolo pomeridiano e mi hanno aspettato oggi a mezzogiorno per scattare loro qualche foto ... Immagino che non ti arrabbierai per questo, perché comprenderai che non puoi uscire di casa a causa del lutto, ma non è il caso che io resti in casa come un detenuto ... o che esca e scappi dalle ragazze (Suárez del Otero, 1928: 38).

Queste parole lasciano trasparire l'animo sporco di Rafael, il quale si preoccupa solamente dei suoi propri interessi. A lui si contrappone l'anima pura di Mabel: "per un momento, dimenticando il suo dolore, sentì pena per quel conte miserabile nello scorgere la lotta che sopportava la sua anima: l'amava, e non la voleva amare!" (Suárez del Otero, 1928: 39). La povertà morale di Rafael non meritava l'anima pulita di Mabel: "Quello che non devi trovare è un'altra sciocca idealista che ti ami, come io ti ho amato" (Suárez del Otero, 1928: 44); di conseguenza lei lo abbandona pur provando compassione.

Prima di intraprendere il viaggio verso il suo nuovo incarico come maestra, è la stessa Mabel a incoraggiare sua zia, che si pone una domanda retorica: "Perché ci saranno uomini così canaglie?" (Suárez del Otero, 1928:47), alludendo

chiaramente a Rafael. È Mabel che le risponde con alcune parole che già la annunciano come quell'"angelo del focolare" pieno di coraggio, come un nuovo modello non indicato generalmente nelle opere di questa raccolta, ma collegato al modo di vedere il mondo dell'autrice e alla sua condizione di donna libera, grazie alla sua influenza europea che aveva ricevuto durante i suoi studi universitari:

Non preoccuparti di questo ... Inoltre Rafael non è stato così cattivo come pensi. L'ho cacciato. Era mio dovere dato che aveva concluso un accordo con una ragazza milionaria ma poi ha trovato una ragazza povera. Era mio dovere rispondergli, zia.

– Sì, era tuo dovere, cuore mio ... Ed era suo dovere non permetterlo ... Ma, alla fine, è meglio così. Ha dimostrato di non essere un gentiluomo, di non meritarti. Saresti stata infelice con lui, figlia mia.

– Hai ragione, zia. È meglio così (Suárez del Otero, 1928: 47-48).

Si mostra nuovamente il contrasto tra la vita più vicina all'intelletto o quella che scelsero la protagonista e l'autrice: la vita del matrimonio, quella dell'"angelo del focolare".

Quando la maestra e sua zia giungono al villaggio, dopo che Mabel si oppose al fatto che la maestra supplente e sua figlia affetta da tubercolosi dovessero andarsene dall'abitazione a loro destinata, il sindaco le porta in chiesa. Mabel "prega sinceramente" (Suárez del Otero, 1928: 65) e ricorda che il dottore è "amico intimo del Direttore del Sanatorio Cima, un magnifico dispensario per i poveri affetti da tubercolosi" (Suárez del Otero, 1928: 79), così potrà aiutare lei e sua madre.

In poco tempo nel ruolo di maestra, Mabel riesce a fare in modo che le bambine migliorino in posizione e istruzione e si prefigge di cambiare edificio in cui impartire le lezioni.

Comincia a condurre ricerche e pratiche per portarlo a termine dal momento che crede che l'istruzione sia l'unico aspetto che possa aiutare anche solo in parte quelle povere bambine del villaggio. La tensione tra i due modelli di vita a cui si è fatto riferimento tornano a presentarsi nonostante in questo caso pesi di più l'istruzione. Sebbene i suoi tentativi di persuadere il sindaco, quest'ultimo le risponde:

– Ecco, la verità è che non mi sembra che per imparare l'"a-b-c" ci sia bisogno di un palazzo "rinascimentale"! questo è quanto ... Inoltre, non mi sembra che il locale della scuola sia così brutto come dite, [...] E per quanto riguarda il cambiare la sede con la *Agrícola*, vi dico che non è possibile... Come potremmo mettere le patate in una topaia così umida? [...] Prendete le cose come stanno e smettetela di pensare a sistemazioni senza motivo (Suárez del Otero, 1928: 97).

Risultano evidenti l'ignoranza e l'inettitudine del sindaco, il quale ritiene che, affinché le bambine apprendano le lettere (a questo si riduceva quasi esclusivamente l'istruzione delle ragazze) non serva un luogo gradevole; inoltre, chiede alla maestra di dimenticare le sue idee di miglioramento della scuola poiché non gli sembra importante l'istruzione di alcune bambine. Nonostante quel giorno fosse arrabbiata con tutti, persino con sua zia, e si sentisse male e stufa del popolo, anche se termina con il chiedere perdono, non si conforma e pensa a un'altra soluzione. Di fronte al sindaco di El Pinar, un ignorante, il sindaco di Lera, capitale del consiglio comunale, si presenta come un pedante, ma interessato all'istruzione e alla cultura quali basi della società:

– Mi interessano molto, signorina, tutte le questioni pedagogiche, perché credo fermamente che l'istruzione sia alla base dell'ingrandimento e della felicità dei popoli; e la cultura, il piedistallo solido e sicuro attraverso il quale si raggiungono le cime gloriose, i vertici radiosi della gloria e della cultura ... e ... e ... (Suárez del Otero, 1928: 111-112).

Confortata da queste parole, Mabel decide di chiamare i genitori e chiedere loro di investire dei soldi per un nuovo edificio scolastico mentre lei cerca di convincere il sindaco a vendergli la terra dove vuole costruirlo. Quest'ultimo invia Girolamo, l'impiegato, per riferire che ciò non si farà in nessun modo, ma questa volta il caso accompagnerà la maestra, forse spinta dal fatto che prima di lasciare Lera, dopo aver fatto visita al sindaco, entrò in una chiesa "per ringraziare il Re della Creazione e pregare con fervore per alcuni istanti. [...] e chiese con fede di poter vedere finito l'edificio scolastico di El Pinar" (Suárez del Otero, 1928: 114-115). Alcuni giorni dopo il figlio del sindaco si fa molto male cadendo da un albero ed è Mabel che lo aiuta curarsi le ferite "aveva il gomito destro completamente lussato" (Suarez del Otero, 1928: 141). In assenza di un medico, è la maestra stessa che "rimise al proprio posto le ossa slogate e fasciò il braccio con decisione" (Suarez del Otero, 1928: 141), nonostante le sue "limitate conoscenze mediche acquisite essendo una donna infermiera della Croce Rossa" (Suarez Otero, 1928: 141). Questa era una professione, insieme a quella di insegnante, a cui le donne di allora potevano accedere. Più tardi, Mabel dice che tornerà per vedere come sta Pacho, ma prima di andarsene, riesce a ottenere il cambiamento di idea da parte del sindaco e l'appoggio alla sua giusta causa:

– *Doña Isabel* ... Mi faccia il favore ... vorrei dirle che può contare su quel terreno: glielo regalo io.

La giovane maestra gli tese la mano in un sincero gesto di ringraziamento: – Grazie, signor Francisco.

E il paesano con tremante devozione appoggiò le labbra su quella mano raffinata che gli era stata tesa e riconobbe: – Devo ringraziare lei... che è una *santina*²⁷ (Suárez del Otero, 1928: 142).

Le ultime righe abbondano del modello dell'"angelo del focolare" che rappresenta la giovane maestra: la devozione con cui il sindaco posa le sue labbra sulla sua mano e la sua allusione nell'essere una "Santina" – questo è il modo in cui viene chiamata la Vergine di Covadonga – definisce con chiarezza questo modello. Mabel continua ad agire come tale davanti alle persone più bisognose del villaggio, in particolare con Rosa *la Húngara* e suo figlio Justo, che adora come se fosse suo figlio; anche con Josefa de Roque, la donna abbandonata che soffre con i suoi quattro figli e il suocero ubriaco; per evitare che i bambini di queste donne soffrano il freddo, cucirà per tutto l'inverno.

Il suo atteggiamento gentile, nonostante quello che sopporta, otterrà una doppia ricompensa alla fine del romanzo: la scuola costruita e l'amore di un uomo buono, sul piano intellettuale e su quello personale. Gonzalo, il ricco bracciante, nipote di Rita *la Linda*, e Mabel si innamorano quando si vedono per la prima volta ma nessuno dei due osa dire nulla – anche lui non crede di essere all'altezza di Mabel essendo un contadino. Per raggiungere meritatamente il lieto fine con l'"angelo del focolare", non solo si presenta come un ragazzo giovane, bello e con un'anima pulita, ma si confronta con il vecchio fidanzato, Rafael:

27 N.d.T. *Santina* è l'epiteto con il quale è popolarmente conosciuta la *Virgen de Covadonga*. La Vergine è la patrona delle Asturie che, secondo la tradizione, aiutò i cristiani guidati da Pelagio a decimare l'esercito arabo nella Battaglia di Covadonga. La vittoria di questa battaglia viene infatti considerata come l'inizio della Reconquista. L'immagine della Vergine Maria si trova in una grotta a Covadonga, diventata un luogo di pellegrinaggio.

Quel conte miserabile, il debole senza volontà e senza energia, il ragazzino debole e malaticcio, avrebbe ottenuto la sua mano se non avesse smesso di essere milionaria ... La perdita della sua fortuna mostrò a María Isabel la piccolezza morale del suo promesso, e capì che la sua povertà era stata la sua salvezza. Rafael era il marito ideale per una ragazza frivola e superficiale, ma non sarebbe stato in grado di rendere felice una donna con cuore e cervello. [...] Al contrario Gonzalo, intelligente e gentiluomo, nobile d'animo, si riteneva indegno di lei – lo riflettevano chiaramente i suoi occhi imploranti e arresi (Suárez del Otero, 1928: 194).

Il confronto tra i due porta il lettore a comprendere anche il cambiamento di Mabel in María Isabel, la maestra: solamente lei può amare Gonzalo perché è nobile e puro, l'uomo di cui una donna intelligente e buona deve innamorarsi e colui che le restituirà il denaro e la posizione; al contrario, "quel conte miserabile di San Clemente", come si riferisce a lui il narratore, con disprezzo, sarebbe servito solo per l'aristocratica e capricciosa Mabel, prima della sua trasformazione. Tale evoluzione richiama il contrasto tra le due diverse forme di vita con cui l'autrice, ma anche la protagonista, si sono confrontate:

Addio, gioielli, tesori e abiti sontuosi! ... Addio amiche frivole dai volti truccati di bambola, e buoni amici, elegantissimi *spormans*! Addio in modo definitivo a Mabel de Salazar! La pazzia gioiosa che codificava la sua illusione in un bellissimo vestito, una macchina da corsa o un cane lupo, doveva essere eclissata, scomparire senza speranza di resurrezione, per far posto a *Doña* María Isabel de Salazar y Ordóñez, maestra di El Pinar, un una giovane donna di buon senso e prudente che si

sarebbe guadagnata da vivere dedicandosi a una professione onorevole e umile (Suárez del Otero, 1928: 46).

Il frammento chiarisce quale sia l'opzione verso la quale una donna debba orientarsi: l'autrice, e anche Mabel, devono dimenticare frivolezze, capricci e amicizie per dedicarsi a una vita in cui la famiglia e il lavoro come maestra, professione onorevole e umile che non l'avrebbe resa superiore a nessun uomo, sono la cosa veramente importante.

Conclusioni

Considerando che l'obiettivo prioritario del *Patronato Social de Buenas Lecturas* nel pubblicare la *Biblioteca «Patria»* era l'istruzione delle donne da un punto di vista paternalista, considerandole inferiori, l'analisi dettagliata dei personaggi femminili di questo romanzo dimostra chiaramente tali implicazioni ideologiche. In un progetto didattico e morale come questo era fondamentale mostrare come le donne fossero sempre sottomesse alle volontà dell'uomo, umiliate di fronte ai ruoli maschili, come si apprezza qui con la zia Aurora, e in molte delle donne del villaggio di El Pinar come Rita *la Linda* o sua figlia Catalina, che devono risolvere il problema del matrimonio della figlia con l'emigrante arricchitosi in America che non ama, nonostante sia volere dei propri genitori, la madre chiede consiglio alla maestra non potendo contare sul padre. Qui Mabel si presenta in un ruolo maschile aiutando la madre a prendere una decisione, pertanto è "l'angelo del focolare", il modello da seguire; come Josefa de Roque o Rosa *la Húngara*, che soffrono sempre per non avere al loro fianco un uomo che possa prendersi cura di loro, che possa decidere cosa sia meglio per loro. Il *Patronato Social de Buenas Lecturas* premia romanzi come

questo nel quale le donne devono presentarsi come inferiori agli uomini, subordinate ai loro desideri e nei quali, in un modo o nell'altro, l'uomo decideva per loro.

Questo romanzo presenta, tuttavia, alcune varianti rispetto al modello abituale, soprattutto nel caso della maestra protagonista, dato che prevale su molti dei personaggi maschili che qui appaiono. Nel corso del XIX secolo, la società patriarcale aveva assegnato alla donna il ruolo di "angelo del focolare" e per rompere con questo, sorgono, nei primi decenni del XIX secolo, quelle che si chiameranno "donne moderne", tutte di classe media e alta, la cui attività culturale seguiva la moda che arrivava in Spagna attraverso il cinema, i romanzi e gli scritti di donne come Margarita Nelken, Clara Campoamor o Victoria Kent, le quali denunciavano la situazione sessuale e sociale discriminante che le affliggeva. È il caso di Concha Suárez del Otero e anche della sua protagonista: nonostante entrambe mantengano il contrasto tra quei due ruoli, entrambe finiranno con il decidere che il loro ruolo nella vita è sposarsi ed essere madri, dimenticando il loro ruolo come intellettuali.

In questa raccolta è comune che le attitudini dei personaggi femminili cambino per un qualcosa attuato da un uomo, nel caso di Mabel, due: il padre che la lascia senza niente e il fidanzato che perde tutto l'interesse in lei perché non dispone più di denaro. Una volta giunta al villaggio, nonostante sia lei sia la zia sentano la mancanza della vita in città, smette di essere Mabel de Salazar, l'aristocratica, per essere María Isabel, non solo la maestra delle bambine di El Pinar, ma anche la donna che aiuta chiunque ne abbia bisogno. Si trasforma, allora, nel modello di "angelo del focolare", pertanto, modello da imitare dalle altre donne del popolo. Sembrava che questa donna fosse un modello estraneo a quelli della *Biblioteca «Patria»* per la sua superiorità morale e intellettuale, ma questo prototipo non poteva essere consentito in una raccolta come questa i cui pilastri erano l'aristocrazia cristiana e la Chiesa.

Mabel aveva perso il suo denaro e con esso, la sua posizione sociale; il denaro implicava ottenere la sua libertà come donna e ciò si ripete nuovamente nel contrasto tra i due modi di vita della donna dell'epoca. Tutto ciò che aveva perso lo avrebbe recuperato non per essere maestra delle bambine – a cosa mai avrebbe potuto aspirare una donna sola? – ma perché le sarebbe stato permesso solamente dal suo fidanzamento e dal suo matrimonio con un uomo ricco e buono, Gonzalo; chiaramente questo implicherà perdere la sua libertà come donna.

Il *Patronato Social de Buenas Lecturas* pretendeva, attraverso le raccolte che pubblicava, di diffondere il modo in cui avrebbero dovuto comportarsi le donne, per questo aspira a presentare solamente dei prototipi. Nonostante il caso di Mabel differisca dal paradigma abituale, viene presentata con valori superiori a tutti gli uomini; la fine è analoga a quella delle donne della sua epoca: sposarsi con l'uomo al quale "apparterrà", come se fosse un semplice oggetto, e solo grazie a lui recupererà la sua posizione. I modelli delle donne senza un uomo sono quelli che il *Patronato* vuole evitare; è per questo che l'ideale dell'"angelo del focolare" sarà chi le aiuterà a trasformarsi in donne come lei. L'analfabeta del villaggio è il paradigma che il *Patronato* vuole mantenere poiché rappresenta la donna che si preoccupa di mantenere unito il nucleo familiare, idea fondamentale per conservare nella società le idee che il *Patronato* promuoveva.

Riferimenti bibliografici

- Álvarez Chillida, G., *El antisemitismo en España. La imagen del judío (1812-2002)*, Madrid, Marcial Pons, 2002.
- Menéndez Pelayo, E., *Blasones y talegas* di José María de Pereda, introducción, *Biblioteca «Patria» de obras premiadas*, 1908.
- Poveda Sanz, M., *Mujeres y segunda enseñanza en Madrid*

(1931-1939). El personal docente femenino en los institutos de bachillerato, Madrid, Universidad Complutense, 2013 (tesi di dottorato).

Suárez del Otero, C., *Mabel*, Madrid, Biblioteca «Patria» de obras premiadas, 1928.

Amelia Pincherle Rosselli: tra letteratura e politica

Jose V. Romero Rodríguez
Universidad de Valencia

Amelia Pincherle Rosselli nacque a Venezia nel 1870 all'interno di una famiglia benestante ed ebrea. La famiglia di Amelia visse durante l'epoca del Risorgimento e lottò incessantemente per conseguire l'unificazione italiana, motivo per il quale trasmise una forte ideologia di paese ai propri figli. La sua vita trascorse tranquillamente fino a quando si sposò con Joe Rosselli, compositore che si trasferì con lei a Vienna per continuare l'apprendimento. Al suo ritorno in Italia, nel 1898, Amelia pubblicò la sua prima opera teatrale, intitolata *Anima*, che risultò essere un successo sia per il pubblico, sia per la critica. Pochi anni dopo, nel 1903, Amelia e Joe si separarono.

Amelia si trasferì quindi a Firenze con i suoi tre figli, dove cominciò una nuova fase della sua vita, durante la quale sarebbe diventata famosa tanto per il suo impegno nella letteratura, quanto per la sua decisa ideologia politica. In questo periodo Amelia ricoprì un grande ruolo socioculturale, offrendo il suo contributo a riviste letterarie come *Il Marzocco*, collaborando con associazioni femministe, scrivendo commedie sia in italiano, sia in veneziano e pubblicando racconti per l'infanzia. Dopo la morte di Aldo Rosselli, suo primogenito, Amelia fondò una casa di accoglienza per i bambini lesi dagli effetti della Prima Guerra Mondiale.

Il suo impegno politico raggiunse l'apice con l'avvento del fascismo in Italia, soprattutto a causa della fervente attività antifascista che condussero gli altri suoi due figli, Carlo e Nello Rosselli, famosi per la loro attività culturale e politica. I pericoli che questi due giovani rappresentavano per il fascismo non

erano dovuti soltanto ai loro forti temperamenti, al contrario poiché avevano la capacità di attirare molti intellettuali e studenti che potevano mettere a rischio il regime. Carlo Rosselli fondò il partito *Giustizia e Libertà*, aperto in quanto a ideologie ed estrazione sociale dei suoi membri, i quali erano però uniti nell'opposizione attiva contro il fascismo e avevano molta influenza all'interno e al di fuori dell'Italia.

A causa delle diverse attività dei suoi figli, Amelia Pincherle Rosselli è meglio conosciuta come la madre di Carlo e Nello Rosselli. Tuttavia, l'attività di Amelia fu vasta e approfondita. Nelle sue *Memorie*, ci narra la sua vita dal momento in cui nacque nella città di Venezia fino a poche settimane dopo dal momento in cui incarcerarono il suo secondogenito per essersi opposto al regime fascista. Si tratta di una serie di manoscritti che Marina Calloni ha trascritto e pubblicato con il titolo di *Memorie* (Rosselli, 2001), testi che vedono la donna impegnata in prima persona nella letteratura e nella politica.

Nella prima parte della narrazione, Amelia esprime il suo personale modo di vedere il mondo attraverso i suoi occhi di bambina. In questo primo capitolo l'autrice mostra come la sua coscienza infantile vada trasformandosi e acquisisca le qualità della persona che diventerà una volta adulta, essendo questo il punto importante e necessario della fase infantile. La narrazione usa un tono letterario, che l'accompagnerà in tutte le memorie e che inoltre a volte si avvale dell'uso della terza persona per parlare di Amelia Pincherle bambina:

La bimba segue ogni atto, ogni gesto, con l'attenzione dei solitari cui tutto serve di avvenimento importante, ma poi torna a fissare con desiderio la riva in faccia, perché sa che sta per cominciare il grande spettacolo dei monelli che si bagnano nel canale (Rosselli, 2001: 43).²⁸

28 N.d.T. Tutti i passi di seguito riportati tratti dalle *Memorie di Amelia Pincherle Rosselli*

Questo primo capitolo viene utilizzato dall'autrice per mostrare in che modo si svilupperà la narrazione nel corso di tutte le sue memorie. Di conseguenza la maggior parte del capitolo narra il trascorso di Amelia nella vita quotidiana o nelle sue relazioni personali con la famiglia, le domestiche, i vicini e gli amici e conoscenti della famiglia. Ciononostante, non perde l'opportunità di raccontare gli eventi che maggiormente segnarono la sua infanzia, proprio quelli che ne definirono la sua personalità.

All'inizio delle memorie già lascia intravedere la sua riflessione a proposito della società e per mezzo di un episodio metaforico conclude affermando: "Ebbero così la prima visione della spietata legge di natura per la quale c'è chi mangia e chi viene mangiato" (Rosselli, 2001: 39). In seguito narra come scaturì in lei il sentimento altruista, grazie al quale provava felicità solamente quando rendeva felici gli altri. Lei stessa riconosce nell'altruismo un segno di debolezza, dal momento che "l'individuo perde ogni sua difesa" (Rosselli, 2001: 65):

S'iniziò in me quel bisogno prepotente di fare della felicità degli altri la felicità mia: quel modo indiretto di godimento che si chiama *altruismo*. [...] passai inavvertitamente al bisogno di rinnovarlo in me per virtù mia propria. [...] La continua trasposizione di me in altri divenne una necessità (Rosselli, 2001: 65).

Questi frammenti servono anche per dimostrare il grande mondo interiore che la giovane autrice già dimostrava di possedere. Come si evince chiaramente in queste memorie, Amelia fu una bambina molto attiva e con molta iniziativa, che suo malgrado si vide costretta a seguire degli ordini, fossero questi ultimi dei fratelli maggiori o della sua domestica, che le impedivano di fare quello che desiderava. Tuttavia, quando

compaiono in lingua originale (italiano) anche nel testo spagnolo.

crebbe ciò non accadde più e fu lei stessa a prendere in mano le redini della sua vita.

Pertanto, nel 1903 decise di stabilirsi a Firenze con i suoi tre figli, separandosi legalmente dal marito in seguito ad alcuni episodi dolorosi omessi nelle memorie. Nonostante ciò, non perse mai il rapporto con la famiglia del marito, ricordandola con emozione e dolcezza. Non sono poche le pagine da lei impiegate per parlare delle relazioni familiari ed elaborare una cronaca familiare sia della famiglia Pincherle Moravia, sia della famiglia Nathan Rosselli. Per questo motivo troviamo riferimenti a suo nipote, il famoso scrittore Alberto Moravia:

Un altro mio fratello, Carlo, era certo meno profondo intellettualmente, ma di più vivace ingegno. Spirito alquanto bizzarro, artista: nei periodi di riposo dal suo abituale lavoro – era un ingegnere architetto – se ne andava a Venezia, che adorava, e dipingeva acquarelli squisiti. Egli è padre del giovane scrittore, assai noto specialmente per il suo libro *Gli indifferenti*, Alberto Moravia. (Moravia era il nostro secondo cognome di famiglia, da lui prescelto in arte per non essere confuso con un altro scrittore abbastanza noto, Alberto Pincherle.) Da deplorarsi non mai abbastanza, ch'egli indulga sempre nei suoi libri su tutto quanto l'umanità ha di più deprimente e basso: ché non si può negargli un potente ingegno. Non ne so più nulla da anni, essendosi egli iscritto nel fascismo, o al meno non avendo più contrastato ad esso, mentre prima era, o pareva, fervido antifascista. È ciò ha fatto per opportunismo o, nell'ipotesi più benigna, per debolezza (Rosselli, 2001: 112).

Amelia aveva una forma molto personale di comprendere la società; dal suo punto di vista nessuna persona era migliore di

un'altra per il solo fatto di appartenere a una classe sociale più alta. Prova di ciò è che abbia trovato un impiego come artigiano al figlio maggiore, il quale si dimostrava elitario nelle relazioni con coloro che si trovavano in una posizione inferiore, o che sia riuscita a realizzare un fondo di garanzia per le persone che prestavano servizi domestici. Importante fu anche il suo impegno sociale, per cui è opportuno sottolineare il suo operato umanitario all'interno del *Consiglio Nazionale delle Donne Italiane*, dove si occupò del servizio di notizie riguardanti i soldati durante la Prima Guerra Mondiale, e la fondazione de *La Casina di Aldo*, una casa per i bambini lesi dalle tragedie della medesima guerra, rimasti privi della protezione e della tutela dei loro genitori e che non avevano altro luogo in cui rifugiarsi.

La Prima Guerra Mondiale fu devastante per la famiglia Rosselli. Aldo, il primogenito, partì poco dopo l'inizio della guerra; era stato interventista dal momento in cui cominciò a forgiarsi l'idea di una guerra totale, per cui, come sosteneva, non poteva non arruolarsi dopo aver incitato per le strade l'entrata dell'Italia. Altrettanto fecero Carlo e Nello in quanto avevano l'età necessaria per tale incarico. Tuttavia Aldo non fece ritorno a Firenze e il suo nome comparve sulle liste dei dispersi. Invece, gli altri due figli, Carlo e Nello tornarono e poterono riprendere la loro vita dal punto in cui l'avevano lasciata.

Poco dopo la guerra cominciò l'ascesa di un movimento politico che sarebbe stato terribilmente famoso in tutta Europa: il fascismo. È in questo momento che Amelia sfruttò tutto il suo potenziale per cercare di frenare questa ascesa, nonostante sia risaputo che i due figli di Amelia furono coloro che crearono più difficoltà al regime. Entrambi avevano concluso i loro studi quando cominciarono a riunirsi in gruppi culturali per discutere e scambiare opinioni e notizie, tutti quanti all'interno di ambienti antifascisti. Gli incontri di solito si svolgevano presso la casa dei Rosselli; per questo, per dare loro una lezione, in varie occasioni alcuni tentarono di distruggere la loro abitazione.

Non furono poche le volte in cui Amelia, come autrice della denuncia per un torto subito, venne trattata nel modo in cui si tratta il colpevole. I Rosselli cominciarono a nutrire una brutta reputazione a causa della loro ideologia antifascista, per cui qualsiasi attacco nei loro confronti poteva presentarsi senza preavviso. Inoltre la Questura li controllava attraverso il giardiniere della loro casa. La famiglia Rosselli, che tanto si era impegnata per un'Italia giusta e unitaria fin dai tempi del Risorgimento, era segnata dal sistema giuridico. Amelia narra una delle tante volte in cui si recò a deporre come autrice della denuncia e venne trattata come colpevole:

Anche questa volta fui chiamata dal Giudice Istruttore per denunciare il fatto. [...] Fui ricevuta dal Giudice in persona, un tipo alto, magro, di aspetto ostico. Mi fece subire un interrogatorio di quale esulava ogni minima simpatia verso di noi, i colpiti e i denunziatori al tempo stesso: tanto che a un certo punto non mi potei trattenere dall'esclamare: «Ma signor Giudice, Lei mi parla come se fosse io la colpevole, mentre se non m'inganno, mi ha fatto chiamare Lei per sporgere denuncia di una mancata violazione di domicilio a mano armata». Il Giudice si guardò intorno, quasi temesse che qualcuno avesse potuto sentire; borbottò qualcosa fra i denti e riprese a interrogarmi, scrivendo via via quanto dicevo, con accento e comportamento più benigno. Ma me ne venni via con l'assoluta convinzione che [...] non se ne sarebbe fatto nulla di nulla (Rosselli, 2001: 193).

Alla fine, i fratelli Rosselli furono incarcerati con accuse differenti e con un finale tragico per entrambi, poiché furono assassinati nel 1937 in Francia, mentre viaggiavano a bordo della loro auto. In seguito a questo episodio Amelia si sentì costretta a

fuggire dal paese con le sue due nuore e i suoi nipoti, iniziando un lungo pellegrinaggio che toccò vari paesi e che la portò fino agli Stati Uniti. Durante quest'esperienza dura e traumatica, Amelia rappresentò il perno e il sostegno per tutta la sua famiglia, dimostrando un coraggio e una forza interiore enormi, persino in momenti così duri per tutte.

Amelia Pincherle Rosselli trasferì la sua vasta ideologia alle sue opere letterarie, dato che cominciò a sviluppare la sua vena letteraria sin da molto giovane. Tra le sue opere figurano diversi generi che comprendono drammi, commedie, testi in dialetto, testi in italiano e racconti per l'infanzia. Tra questi, l'opera che risalta maggiormente è *Anima*, la sua opera prima, che le permise di distinguersi come autrice emergente. Tale opera le garantì un successo immediato e la qualificò come prima donna ad aver scritto per il teatro, come lei stessa afferma.

Anima è un'opera molto eloquente che riesce a trasmettere il suo messaggio senza la necessità di argomenti complicati. Il tema dell'opera espone come siano le decisioni che si prendono a definire ciò che una persona è, al di là delle esperienze che si siano vissute. Servendosi di un argomento molto semplice, quest'opera si fa strada verso un messaggio molto chiaro che esorta a essere riflessivi e non impulsivi.

L'opera racconta la storia di Olga de Velaris, una nota pittrice e donna indipendente che si è fidanzata in segreto con Silvio Vettori, il quale la respinge in quanto impura dopo che lei gli ha confessato in lacrime il suo passato. Olga continua a dimostrarsi forte poiché confida nella purezza della sua anima, quel qualcosa che nessuno le potrà sottrarre, ma che non vale come motivazione per Silvio.

Mentre Silvio è impegnato in un pranzo con amici, si presenta Olga, fortemente scossa dai fatti recenti. Lei cerca di indirizzare la conversazione affinché tutti si esprimano sulla sua situazione, ma in modo tale che nessuno capisca che si sta parlando di lei. Olga scoppia in pianto nel momento in cui vede

che Silvio la ripudia per davvero e che quasi tutti i suoi amici la pensano come lui. Ciononostante trova conforto in Giorgio, che afferma di comprenderla, supportarla e amarla.

Alla fine dell'opera Olga si è sposata con Giorgio, che non dà importanza al suo passato, mentre Silvio si è sposato con Graziana, la sorella di Giorgio che è cresciuta pura sotto il severo controllo di sua madre. L'unico obiettivo di Graziana era quello di sposarsi per potersi liberare dell'oppressiva presenza materna, così una volta sposata, ignora la presenza del marito, considerandolo un problema.

L'opera mostra come la società indichi un'abitudine di comportamento che non ha motivo di essere adeguata. Olga è una donna che a causa di un passato traumatico è cresciuta con la paura di fidarsi degli uomini, motivo per il quale tarda nel rivelare la sua storia a Silvio. Tale paura si vede personificata nella figura di Teresa Mauri, madre di Graziana, dal momento che quest'ultima ha imposto una forte sorveglianza nei confronti della figlia affinché non imbocchi la via della devianza. Inoltre, le riluttanze di Silvio sono appoggiate dal suo gruppo di amici, che senza sapere sostengono le sue argomentazioni e umiliano Olga. Tuttavia, si presenta anche la figura della redenzione, personificata da Giorgio, l'unico capace di cogliere la purezza che esiste in Olga e darle l'opportunità che si merita.

Il contrappunto lo segna la figura di Graziana. Lei è fondamentale nello sviluppo dell'opera, nonostante le sue brevi apparizioni, poiché rappresenta definitivamente l'antonimo di Olga. Indica la rettitudine imposta da una società vile e chiusa, incapace di distinguere tra azione e volontà. La ferma spalla materna che produce la purezza di Graziana si vede annullata dalla sua terribile personalità, che cerca di raggiungere la libertà solamente per potersi gettare nella dissolutezza. L'evoluzione di questo personaggio viene messo in evidenza solamente in relazione al suo stato civile, visto che da quando si separa dalla madre smette anche di rispettarla.

Sebbene sia evidente l'intenso sfondo psicologico di Graziana, la quale teme di andare contro il giudizio popolare, quest'ultima preferisce attendere per ottenere la libertà, senza interessarsi di quanto tardi, piuttosto che comportarsi come lei è realmente. Olga, sotto questo aspetto, è più cauta, dal momento che preferisce essere se stessa in ogni momento, senza interessarsi di ciò che pensano gli altri. Olga dà spiegazioni solamente a chi crede le meriti, ma rispettando sempre coloro che ha accanto a sé. Al contrario, gli uomini che compaiono nell'opera sono psicologicamente vuoti, poiché agiscono solamente secondo come indica la società senza riflettere su niente.

Il rifiuto dell'ipocrisia della società che accetta la repressione come pratica morale positiva. Attraverso la lettura sia delle sue memorie, sia della sua opera prima, ciò che emerge in Amelia Rosselli è il suo desiderio di libertà individuale, la sua difesa della sincerità nelle relazioni sociali, la nobiltà interiore e l'essere fedele a se stessa dimostrandosi coerente con le proprie decisioni senza preoccuparsi delle future conseguenze. Con tutto ciò vediamo una scrittrice che, nonostante le circostanze storiche e sociali e le dolorose perdite subite, fu sempre coerente con se stessa e con la sua ideologia. Tutto ciò si riflette nella sua opera.

Riferimenti bibliografici

- Alberti, M. "La drammaturgia di Amelia Pincherle Rosselli", in *Atti del Convegno "Ricordo di Amelia Pincherle Rosselli"*, Quaderni del circolo Rosselli, Firenze, Alinea, 2006, pp. 95-106.
- Calloni, M.-Cedroni, L. (a cura di), *Politica a affetti familiari. Lettere dei Rosselli ai Ferrero (1917-1943)*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- Ciuffoletti, M.-Corradi, G.L. (a cura di), *Lessico familiare*.

Vita, cultura e politica della famiglia Rosselli all'insegna della libertà, Città di Castello, Edimond, 2002.

Ciuffoletti, Z. (a cura di), *I Rosselli. Epistolario familiare 1914-1937*, Milano, Mondadori, 1997.

Rosselli Pincherle, A. *Anima*, a cura di N. Costa-Zalessow, Roma, Salerno Editrice, 1997.

Rosselli Pincherle, A., *Memorie*, a cura di Marina Calloni, Bologna, Il mulino, 2001.

