



STEREOTIPI PATRIARCALI E  
RIBELLIONI

*Benilde*

STEREOTIPI PATRIARCALI E RIBELLIONI

*Elisa Maria Casero Osorio, Francisco Moya  
Avila, Mattia Bianchi, Juan de Dios Torralbo  
Caballero*

A cura di Filippo Giuseppe di Bennardo  
Traduzione di Cristina Chetrea

## **STEREOTIPI PATRIARCALI E RIBELLIONI**

*Elisa Maria Casero Osorio, Francisco Moya Avila, Mattia Bianchi, Juan de Dios Torralbo  
Caballero*

Traduzione di: Cristina Chetreat

# **STEREOTIPI PATRIARCALI E RIBELLIONI**

- © *Elisa Maria Casero Osorio, Donne nella letteratura delle New Women*
- © *Francisco Moya Avila, La simbologia dell'eros ne Los cálices vacíos di Dalmira Agustini*
- © *Mattia Bianchi, Oltre il genere: differenze e personaggi femminili nell'opera di Pier Paolo Pasolini*
- © *Juan de Dios Torralbo Caballero, "Sí, romanzi": teorizzando il romanzo Northanger Abbey*

© Traduzione di: Cristina Chetreat

© A cura di: Filippo Giuseppe Di Bennardo

© BENILDE EDICIONES

2019

<http://www.benilde.org>

Sevilla-España

Illustrazione di copertina:

Adriana Assini

[www.adrianassini.it](http://www.adrianassini.it)

ISBN: 978-84-16390-92-2

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; Katjia 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).

**STEREOTIPI PATRIARCALI  
LA NUOVA DONNA SI RIBELLA**

A cura di

Filippo Giuseppe Di Bennardo



## INDICE

**LA TRADUZIONE** .....pag. 8

Elisa María Casero Osorio

**DONNE NELLA LETTERATURA DELLE *NEW WOMEN*** .....pag.10

**I. New Women**.....pag.10

**II. Le scrittrici femministe e le loro protagoniste. la rappresentazione della *New***

***Woman***.....pag.12

**III. Conclusioni**.....pag.18

**Bibliografia**.....pag.20

Francisco Moya Ávila

## LA SIMBOLOGIA DELL'EROS NE *LOS CÁLICES VACÍOS* DI DALMIRA

<b>AGUSTINI</b> .....	pag.22
<b>I. Introduzione</b> .....	pag.22
<b>II. Delmira Agustini: dai <i>Novecientos</i> e Rubén Darío</b> .....	pag.23
<b>III. Architettura simbolica dell'eros: analisi e interpretazione dei versi</b> .....	pag.26
<b>IV. Conclusioni</b> .....	pag.36
<b>Bibliografia</b> .....	pag.37

Mattia Bianchi

## OLTRE IL GENERE: DIFFERENZE E PERSONAGGI FEMMINILI NELL'OPERA DI PIER PAOLO PASOLINI .....

<b>Bibliografia</b> .....	pag.50
---------------------------	--------

Juan de Dios Torralbo Caballero

## “SÍ, ROMANZI”: TEORIZZANDO IL ROMANZO NORTHANGER

<b>ABBEY</b> .....	pag.52
<b>I. Introduzione</b> .....	pag.52
<b>II. Il contesto critico sull'ontologia del genere</b> .....	pag.52
<b>III. Negando: “Quando una giovinetta é destinata ad essere         un'eroina”</b> .....	pag.54
<b>IV. Catherine Morland: l'eroina tra i 15 e i 17 anni</b> .....	pag.56
<b>V. Difendendo: “É solo un romanzo!”</b> .....	pag.60
<b>VI. Le fantasie gotiche di Catherine</b> .....	pag.66
<b>VII. Conclusioni</b> .....	pag.68
<b>Bibliografia</b> .....	pag.70

<b>LA TRADUTTRICE</b> .....	pag.72
-----------------------------	--------

## LA TRADUZIONE

I brani tradotti sono accomunati da una presa di coscienza da parte delle donne riguardo alle loro potenzialità, al loro ruolo sociale e al loro valore. In tutti i brani le protagoniste femminili si ribellano alle idee convenzionali e imposte da un mondo governato dal potere maschile, condannando il ruolo stereotipato assegnato alle donne nella società del XIX secolo.

Nascono così nuove figure colte ed indipendenti dalla figura maschile, che si riscattano dando voce a pensieri fino ad allora oppressi, talvolta affrontando le loro vite in maniera diretta e con decisioni improvvise, creando scompiglio tra il pubblico in quanto vengono affrontate anche tematiche riguardanti anche la sfera sessuale, argomento tabù sul quale le donne non potevano e non dovevano esporsi.

La nuova donna, consapevole di sé, auspica ad un mutamento radicale della società e del rapporto uomo-donna attraverso la liberazione sessuale e l'abolizione dei ruoli tradizionalmente attribuiti alle donne.



# DONNE NELLA LETTERATURA DELLE *NEW WOMEN*

Elisa María Casero Osorio

UNED

## I. NEW WOMEN

Il termine *nuova donna*, chiamata anche *novissima*, *new woman*, *odd woman*, *wild woman* o *superfluos woman*, apparve per la prima volta in un articolo pubblicato nel *North American Review* nel maggio del 1894 (Grand, 1894: 271)

...but the new woman is a Little above him, and he never even thought of looking up to where she has need sitting apart in silent contemplation all these years, thinking and thinking, until at last she solved the problem and proclaimed for herself what was wrong with Home.is.the.Woman's-Sphere, and prescribed the remedy.<sup>1</sup> (Sic!)

La sua autrice, Sarah Grand, fu una scrittrice femminista che difendeva la parità tra uomini e donne e parlava degli oneri delle donne della classe media nella sua nazione, rendendo l'idea in tal modo (Grand, 1894: 271):

What she perceived at the outset was the sudden and violent upheaval of the suffering sex in all parts of the world. Women were awaking from their long apathy, and, as they awoke, like healthy children unable to articulate, they began to whimper for they knew not what. They might have been easily satisfied at that time had not society like an ill-conditioned and ignorant nurse, instead of finding out what they lacked, shaken them and beaten them and stormed at them until what was once a little wail became convulsive shrieks and roused up the whole human household.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> [T.d.T. Traduzione del traduttore]...ma la nuova donna è leggermente al di sopra di lui, e lui non ha nemmeno mai pensato di guardare dove lei necessita di sedersi in parte a contemplare silenziosamente tutti questi anni, pensando e pensando, fino a quando risolve il problema e decide per se stessa cosa ci sia di sbagliato nel concetto "la casa è il posto della donna" e prescrive il rimedio.

<sup>2</sup> [T.d.T.] Quello che lei percepì all'inizio era l'improvvisa e violenta agitazione del sesso sofferente in tutte le parti del mondo. Le donne si stavano svegliando dalla loro lunga apatia e, una volta svegliate, come dei bambini sani incapaci di articolare, cominciarono a frignare per motivi che nemmeno loro sapevano. È probabile che loro sarebbero state facilmente soddisfatte se al tempo la società non fosse stata come un'infermiera malata ed ignorante, invece di ricercare ciò in cui mancavano, che le agitava o che le picchiava e ciò che le faceva infuriare fino a quando quello che una volta era un piccolo lamento divenne un grido convulsivo che svegliò la domesticità umana.

Il termine nacque come forma di reazione al ruolo che la società precedente, conosciuta come vittoriana, aveva imposto alla donna. Questa nuova donna era colta, aveva ricevuto un'istruzione. Non dipendeva da nessun uomo, era economicamente indipendente e a momenti viveva di un suo salario. Partecipava alle discussioni politiche del paese e, prima di tutto, esercitava pieno potere decisionale sulla sua vita. Come spiega Moya (2011: 25) "l'emblema più significativo di questo cambiamento senza ritorno si ha, senza dubbio, quando la donna ottiene il diritto di voto nel 1918".

Quali sono i precedenti che hanno fatto in modo che sorgesse questo nuovo modello di donna? Qual era il ruolo femminile nella società del XIX secolo? In termini generali si potrebbe affermare che il modello esistente nella società di quel periodo seguiva gli schemi vittoriani<sup>3</sup> e, sebbene questo termine abbia avuto origine nel contesto britannico, può essere utilizzato per riferirsi anche agli altri paesi europei e agli Stati Uniti. Il modello delineava una donna sottomessa, moglie e madre, la cui vita si svolgeva all'interno dell'ambito domestico privato. Aveva diritto all'istruzione, ma unicamente per imparare ad essere una buona moglie o per l'intrattenimento del marito. Ricordiamo un proverbio vittoriano *it's a man world; woman place is the home* (è un mondo per gli uomini, il posto delle donne è la casa). In questa società il ruolo maschile e femminile erano separati: il mondo esterno, ovvero al di fuori delle mura domestiche, corrispondeva al genere maschile ed il mondo interno, ovvero all'interno della casa, corrispondeva a quello femminile. Moya (2011: 24-25) lo definisce in tal modo:

La casa è concepita come unità sociale in cui le funzioni di uomo e donna sono perfettamente delineate, essendo entrambi intesi come le due facce della stessa medaglia. L'uomo borghese deve lottare per progredire nella società, nel mondo esterno, mentre la funzione principale della donna è salvaguardare la casa dalla corruzione proveniente da tale mondo esterno. A tal fine la donna deve mantenersi pura ed integerrima. In questa società si impone così l'ideale de "l'angelo della casa" (*the angel in the house*), basato sulla famosa poesia che Coventry Patmore dedicò a sua moglie Emily nel 1854: *Man must be pleased; but him to please is woman's pleasure* ("l'uomo deve essere compiaciuto, ma compiacerlo è il piacere della donna").

La fine del XIX secolo, però, indicava anche la nascita di un nuovo pensiero femminista che difendeva i diritti delle donne e che cercava un nuovo ruolo per esse in una società fortemente patriarcale. E così nasce la *New Woman*. Come definito precedentemente, è una donna forte, indipendente, che esce di casa per confrontarsi con il mondo e cerca di farsi sentire in un mondo di uomini. Economicamente indipendente, partecipa alla vita politica e sociale. Questa nuova donna

---

<sup>3</sup> La società Vittoriana è iniziata in Inghilterra a partire dalla metà del XIX secolo fino alla fine del secolo. Tale nome deriva dal regno della regina Vittoria (1837-1901)

appare unita alla suffragette, movimento che nacque nel XIX secolo e che, principalmente, esigeva il diritto di voto per le donne.

Molte di queste nuove donne furono scrittrici che vissero questa nuova forma di vita e descrissero nelle loro opere, in modi distinti, la differenza di genere nella società e la necessità di un cambiamento nel ruolo femminile: alcune volte presentando donne incatenate ad una società patriarcale che, in qualche modo, cercavano di fuggire, nonostante il cammino le portasse alla morte o alla pazzia; altre volte descrivendo la vita quotidiana della donna dell'epoca, occupata con la casa e con i figli, ma alla ricerca del tempo per poter sfuggire ai suoi obblighi ed essere una donna diversa. Sono molte le rappresentazioni femminili e molte le modalità di rappresentazione ed in questo lavoro intendo analizzarne alcune, facendo conoscere la vita delle scrittrici che furono considerate *New Women* e le modalità con cui le loro idee sul ruolo della donna vennero descritte in alcune delle loro opere. Furono molte ad esempio Mona Caird, Edith Wharton, Olive Schreiner, George Egerton, Willa Cather, Sarah Grand, Kate Chopin, Virginia Woolf, Charlotte Perkins Gilman, Netta Syrett, Ellen Wood, Mary Sinclair, Ellen Glasgow, tra molte altre.

## **II. LE SCRITTRICI FEMMINISTE E LE LORO PROTAGONISTE. LA RAPPRESENTAZIONE DELLA *NEW WOMAN***

Gilman e Chopin sono le due scrittrici della fine del XIX secolo con le quali voglio iniziare questo studio. Ho scelto queste due autrici perché, nelle loro prime opere, i loro personaggi femminili non mostrano apertamente questa ribellione nei confronti della società patriarcale. Le protagoniste scapperanno dalle briglie patriarcali in modo sottile, ma in un modo molto differente rispetto alle altre protagoniste dei racconti del XX secolo. Charlotte Perkins Gilman fu un'importante scrittrice e sociologa nordamericana alla fine del XIX secolo. Nacque nel Connecticut, all'interno di una famiglia tradizionale. Studiò disegno e, anche se non arrivò a diplomarsi, gli insegnamenti appresi la aiutarono nei momenti economici difficili, sfruttandoli per l'elaborazione di biglietti da visita. Nel 1884 si sposò con Charles Walter Stetson, artista con il quale ebbe la sua unica figlia. Da sempre dubbiosa sul matrimonio, fu la maternità a portare alla luce le sue contraddizioni tra i doveri di moglie e madre ed i suoi desideri di continuare il suo lavoro intellettuale. Questi compiti e obbligazioni la portarono ad ammalarsi e a soffrire di una forte depressione. La cura per questa malattia, secondo i medici dell'epoca, la condusse a scrivere la sua famosa opera *The Yellow Wallpaper*, pubblicata nel 1892, come spiega Carraso (2012: 108):

I doveri familiari che le vennero attribuiti come moglie e madre, e che suo marito sperava adempisse, la portarono a sviluppare una forte depressione. Con poca fortuna per lei, consultò un

prestigioso neurologo dell'epoca, il Dott. Silas Weir Mitchel, secondo il quale le donne dovevano essere l'*angelo della casa*, idea che lo portava a diagnosticare l'isteria alla maggioranza delle sue pazienti donne; malattia causata, secondo il suo punto di vista, dall'ostinazione delle donne nell'imitare l'attività intellettuale degli uomini. Pertanto il rimedio prescritto a Gilman fu l'abbandono di tale attività ed una "cura di riposo" di sei settimane, durante le quali doveva rimanere isolata in un'abitazione, senza nessun tipo di attività. Quest'esperienza la portò a scrivere una delle sue opere più conosciute, *La carta da parati gialla* (*The Yellow Wallpaper*), pubblicata per la prima volta nel 1892. Racconto breve che narra il processo graduale tramite il quale si arriva alla pazzia di una donna in ragione del ruolo che le si attribuiva come casalinga, che le impediva di sviluppare una vita personale ed intellettuale libera.

Dopo il divorzio nel 1888, iniziò a viaggiare per gli Stati Uniti ed in Inghilterra, partecipando ad una moltitudine di attività, conferenze e movimenti sociali. Durante la sua vita lavorò in diverse discipline come l'economia, la sociologia e la letteratura. In quest'ultima utilizzò la poesia, i saggi ed i romanzi. Nei suoi scritti denunciava la situazione delle donne causata dall'assegnazione dei ruoli nella società basata sul genere. Secondo Carraso (2012: 108) "Per lei la casa, tale com'era concepita, era un'istituzione che opprimeva e isolava le donne, fatto che le rendeva economicamente dipendenti dai mariti e le escludeva dai diritti politici e sociali."

La Gilman pubblicò varie opere, però una delle più conosciute, come menzionato precedentemente, fu *The Yellow Wallpaper*, un racconto breve, in un certo senso autobiografico, che descrive l'immersione nella pazzia di una donna che si ribella contro il sistema patriarcale e tenta di imporre i suoi desideri alle opinioni e ai consigli delle figure maschili della sua opera. Ma prima di conoscere questo personaggio voglio presentare l'altra scrittrice e la sua opera: Kate Chopin.

Catherine O'Flaherty, meglio conosciuta come Kate Chopin, nacque a St. Louis, Missouri, nel 1850. Orfana di padre in età molto giovane, la famiglia materna francese influenzò in gran parte la sua opera successiva. Nel 1870 si sposò con Oscar Chopin, stabilendosi a New Orleans. Ebbe sei figli. A causa della malaria rimase vedova a 32 anni, e si trasferì a St. Louis con la sua famiglia. Durante il decennio successivo si concentrò sul lavoro scrivendo centinaia di racconti, storie brevi, articoli e traduzioni. Nel 1899 scrisse *The Awakening* (*Il risveglio*), romanzo che ricevette moltissime critiche, in cui narra la storia di una moglie insoddisfatta e la sua ricerca di identità. I personaggi protagonisti delle sue opere mostrano la problematica esistente per quanto riguarda la donna e la sua posizione nella società, anche se non difese i diritti delle donne in modo fermo come altre scrittrici. Come spiega Álvarez Calleja (1993: 439) "Ne *The Awakening*, l'ultima opera

importante che scrisse, Kate Chopin crea una protagonista multidimensionale che contesta le innumerevoli restrizioni causate dalle aspettative e dalle proibizioni imposte agli individui dalla società e alle donne in modo particolare.”.

Tornando al racconto breve *The Yellow Wallpaper* della Gilman, la protagonista è una donna senza nome, con una presunta depressione post-parto, obbligata al riposo come cura della sua malattia. Le viene proibito leggere, scrivere o uscire dalla casa che suo marito ha scelto per lei come luogo di riposo. Però lei non comprende: poco a poco si immerge nella pazzia che le produce la carta da parati gialla, the yellow wallpaper, della sua casa. Dall'altra parte *The Awakening* descrive una protagonista, Edna Pontellier, che è l'immagine della donna tipica della fine del XIX secolo: sposata, con figli, di alta classe, però insoddisfatta di tutto. Cerca di dare un senso alla sua vita e lo fa aggrappandosi ad un amore impossibile che la abbandona, al contempo che lei trascura i suoi doveri di moglie. Alla fine del libro si rende conto della realtà in cui vive e non le piace: si lascia quindi trasportare dalle acque dell'oceano.

Álvarez Calleja (1993: 436) spiega perfettamente quali sono i punti di vista di queste donne riguardo alla loro situazione:

La protagonista di *The Yellow Wallpaper* sostiene di non essere d'accordo con le idee del marito che ambisce a liberarla da qualsiasi occupazione e isolarla dall'esterno per lasciarla riposare: «Personalmente credo che un lavoro piacevole, vario ed eccitante, mi farebbe bene» e anche «vai a visitare il cugino Henry e Julia» mentre «mi sdraiò sul letto e si sedette accanto a me, lesse fino a quando la mia testa si stancò». Allora Edna Pontellier decide che il ruolo esclusivo di madre non rispecchia le sue aspirazioni: «Mi sento come un quadro» afferma disattendendo gli ordini del marito: «Mi sembra una follia per una donna a capo di una famiglia, e madre di bambini, trascorrere in un atelier giorni che sarebbero meglio occupati organizzando il comfort della sua famiglia». Le due protagoniste cercano di fuggire da un mondo che non offre loro la possibilità di convertirsi nel tipo di donna-artista che loro desidererebbero, convinte che l'arte sia l'unico sentiero per evadere dalla prigione minuziosamente elaborata dalla società patriarcale durante i secoli.

Sia Gilman che Chopin descrivono delle donne che non capiscono perché le loro vite debbano essere come sono e si ribellano nei confronti della società patriarcale, cercando di liberarsi da essa. Ne *The Yellow Wallpaper* la protagonista ci riuscirà tramite la pazzia; Edna Pontellier con la morte. Questi finali erano impensabili per le storie scritte durante l'epoca vittoriana ed fu una forma di denuncia che le autrici utilizzarono per manifestare la necessità di un cambiamento nel ruolo della

donna. Gilman e Chopin, in questo modo, manifestarono sottilmente che il ruolo della donna della società di fine secolo fosse sbagliato.

Non tutte le scrittrici del secolo di questo cambiamento furono, però, tanto sottili. Altre scrittrici, denominate *new women* furono grandi sostenitrici del movimento femminista nelle loro vite e nelle loro opere. La prima di queste che voglio citare è Mona Caird, scrittrice britannica e saggista, oltre ad attiva suffragetta dai 20 anni. Nel 1877 si sposò con un contadino, James Alexander Heryson-Caird che, per appoggiare le idee di sua moglie, passò la maggior parte della vita lontano da lei, dato che la Caird trascorreva molto tempo a Londra o viaggiando all'estero. Una delle pubblicazioni più famose, oggetto di un grande dibattito, fu il suo articolo *Marriage*, che pubblicò nel *Westminster Review* nel 1888. Fondamentalmente criticava l'idea patriarcale della dominazione maschile e della sottomissione della donna. Nel suo articolo analizzava le umiliazioni a cui la donna era sottoposta all'interno del matrimonio. Affermava che il matrimonio fosse un fallimento e che se la donna avesse avuto l'indipendenza economica non si sarebbe dovuta sposare, in quanto in grado di scegliere cosa fare della propria vita. Come spiega Ledger (1997: 22):

Mona Caird era una trentaquattrenne pressoché sconosciuta quando scrisse *Marriage*, articolo che, per un breve periodo, la catapultò verso alcune eminenze come le più note femministe d'Inghilterra. Il suo saggio venne quasi lasciato marcire nelle pagine del *Westminster Review* che, probabilmente dopo essere stato ampiamente letto dal ceto medio istruito, non avrebbe suscitato così tanto scalpore. Ma lì non è marcito. *The Daily Telegraph* era colpito dalle idee principali dell'articolo: il matrimonio era un "irritante fallimento" in cui "l'uomo che si sposa si ritrova senza libertà, e la donna scambia un insieme di restrizioni per un altro"

Il personaggio femminile che voglio presentare di questa scrittrice, che serve da esempio di come queste donne di fine secolo denunciavano la situazione della donna nella società, è Hadria Fullerton, del libro *The Daughters of Danaus*. La trama racconta la vita di due sorelle, figlie di un matrimonio scozzese, Algitha e Hadria, quest'ultima la protagonista. Hadria aspira ad essere una compositrice, ma non ne trova il tempo a causa dei suoi obblighi famigliari. Il libro inizia con un dialogo sulla libertà individuale, nel quale troviamo una forte opposizione alle norme culturali, specialmente all'idea che gli uomini siano liberi mentre le donne debbano sacrificare la loro libertà per il "bene della comunità". Lungo tutta la storia la protagonista esprime i suoi dubbi sul matrimonio in quanto il suo principale obiettivo è andare a Parigi per concludere i suoi studi di musica. E questi dubbi si fanno più visibili quando sua sorella, Algitha, lascia la casa per andare a lavorare a Londra, opponendosi alle idee della madre. La figura della madre rappresenta, in questo racconto, l'ideale della donna vittoriana, dedita alla casa e al marito e vuole inculcare questo stile di

vita alle sue figlie. Però madre e figlia sono molto differenti e hanno diverse discussioni e quando Hadria rifiuta la vita domestica, la madre interpreta questa scelta come un insulto alla società di tutto il mondo a lei noto. Hadria mantiene, durante tutto il racconto, le sue idee femministe e cerca di trovare un punto intermedio tra i suoi desideri di essere compositrice e i suoi doveri di donna. Credendo di poterci riuscire prese la decisione di sposarsi, però una volta fatto si rese conto di essere sempre più infelice ogni giorno che passava, frustrazione che di volta in volta diventava sempre più evidente. In un momento della storia le sue idee femministe le diedero l'impulso di lasciare il marito e andare a Parigi con la figlia adottiva, Martha. Questo viaggio è chiaramente un atto di ribellione nei confronti della società patriarcale che la tiene prigioniera. È un momento della sua vita in cui lei è felice. Come spiega Youngkin (2007: 94):

Il punto di vista interno di Hadria aumenta ulteriormente man mano che il suo matrimonio peggiora. Decide di adottare Martha e lascia Temperley per andare a Parigi, il primo vero atto di resistenza che compie. Per esempio la Caird usa il punto di vista interno quando Hadria arriva a Parigi e si ritrova a godersi la sua libertà, anche se con qualche difficoltà nel conciliare questa nuova libertà con il suo precedente modo di vivere.

È obbligata, però, a tornare in Inghilterra a causa della malattia mortale da cui è affetta la madre. Nuovamente la figura materna appare per far ritornare sua figlia tra gli artigli del patriarcato facendole lasciare alle spalle la fuga compiuta per la libertà. Il finale del libro si concentra sulla morte del professor Fortescue e il suo consiglio per Hadria. Youngkin (2007: 96) lo spiega in tal modo:

La fine di *The Daughters of Danaus* non si focalizza sulla resistenza di Hadria ma sulla morte del professor Fortescue, il quale è malato nell'ultima parte del romanzo. Mentre Fortescue intrattiene, prima della sua morte, un dialogo di incoraggiamento con Hadria, il suo ultimo consiglio per lei non è quello di compiere azioni ma di trovare un modo per vivere che tenga sano il suo corpo e in pace la sua mente "se le donne non ripudiano nella pratica le affermazioni che ritengono ingiuste nella teoria, come possono sperare di scappare? Potremmo parlarne all'infinito se non agiamo"

Concludendo nello stesso modo in cui ha iniziato, Yungkin (2007: 96) "...e la storia termina come inizia, con una conversazione sulle tensioni basiche tra la libertà individuale e la forza delle circostanze nel limitare la libertà."

Grazie al personaggio di Hadria creato da Mona Caird possiamo apprezzare un'altra forma di denuncia del ruolo della donna alla fine del XIX secolo, molto differente da quello delle scrittrici menzionate precedentemente, Gilman e Chopin. Mentre queste mostravano dei personaggi femminili con il desiderio di staccarsi dalla società e cercare una propria identità al margine delle convinzioni sociali dell'epoca, terminando le loro storie con la morte o con la pazzia, il personaggio della Caird continua a cercare questa identità e questa indipendenza, ottenendola in alcuni momenti della sua vita, anche se alla fine torna al punto iniziale. Però non ha un finale spiacevole: intuiamo la possibilità di poter raggiungere tale obiettivo, opportunità impossibile nei racconti delle già menzionate Gilman e Chopin.

Esistono altre scrittrici che seguirono la linea di Mona Caird. Sarah Grand, nata a Donaghadee, in Irlanda del Nord nel 1854, fu una donna femminista con idee molto chiare riguardo istruzione delle donne, leggi matrimoniali, sessualità e tutti i cambiamenti della donna rispetto alla vita pubblica e privata della stessa. Fu questa scrittrice che inventò il termine *new woman* nel suo articolo *The New Aspect of the Woman Question* pubblicato nel *North American Review* nel 1894, come ho menzionato all'inizio di questo lavoro (Grand, 1894: 271):

...but the new woman is a Little above him, and he never even thought of looking up to where she has need sitting apart in silent contemplation all these years, thinking and thinking, until at last she solved the problem and proclaimed for herself what was wrong with Home.is.the.Woman's-Sphere, and prescribed the remedy.

*Ideala* è il suo primo romanzo che condanna apertamente il matrimonio tradizionale, dal momento che costituisce il principale problema per il progresso delle donne. Descrive il viaggio di Ideala per capire se stessa e per trovare un posto nella società. Come altre donne protagoniste del romanzo dell'epoca, il personaggio principale si ritrova in un matrimonio che non funziona. Mostra come le donne elaborino le restrizioni legali ed economiche all'interno di un matrimonio infelice. La protagonista deve decidere se abbandonare suo marito ed il figlio biologico per un altro uomo (altro matrimonio) o se, al contrario, incorporarsi al movimento femminista sacrificando in tal modo le sue relazioni personali. Con questo personaggio Grand semina le basi della nuova donna che sta aparendo nella società fine secolare, in opposizione a tutto il convenzionalismo sociale.

Un altro esempio è Netta Syrett, scrittrice inglese nata a Landsgate, Kent, nel 1865. Inizialmente fu istruita in casa dalla madre, ma all'età di 11 anni abbandonò la casa per andare a studiare in un collegio a Londra. Fu professoressa nella Scuola Politecnica per bambini di Londra.

Solitamente i suoi romanzi includono personaggi descritti come giovani donne che si ribellano alle loro famiglie e alla società che le circonda. Generalmente rappresentano il prototipo delle *new women*, donne che cercano di essere di essere qualcosa di più rispetto a casalinghe, mogli e madri.

Il suo romanzo più famoso è *Portrait of a Rebel*, pubblicato nel 1929 e adattato al cinema come *Una donna si ribella* nel 1936.

La protagonista della sua storia è Pamela Thistlewaite, una donna che lotta contro i rigorosi convenzionalismi dell'epoca. Sfida l'autorità di suo padre, il giudice Thistlewaite, ha un'avventura con un uomo che la abbandona lasciandola sola con una figlia e alla fine rifiuta di sposarsi con un uomo che le aveva fatto la proposta. Syrett ci presenta in questo modo un personaggio caratterizzato dall'essere tutto il contrario di ciò che ci si aspettava da una donna. La scrittrice rompe totalmente con la visione vittoriana della donna. Pamela, la protagonista, dimostra che una donna può arrivare dove vuole senza l'accompagnamento da parte di un uomo: lei arriva ad essere capo della redazione di un giornale. Nel momento in cui si ritrova da sola con sua figlia ha l'opzione di ritornare con il padre o di sposarsi con un uomo, che è ciò che ci si aspetta da una donna in questa società a fine del XIX secolo, ma lei sceglie la libertà, l'opportunità di scegliere la sua vita.

### III. CONCLUSIONI

La storia delle donne che possono catalogarsi come nuove donne, *new women*, potrebbe completare innumerevoli pagine di qualsiasi libro. Alcune raggiunsero la fama, altre, meno conosciute, hanno comunque apportato il loro granello di sabbia all'enorme cambiamento che si produsse nella vita di tutto il genere femminile alla fine del XIX secolo e all'inizio del XX. Questo breve articolo rappresenta una piccolissima parte delle differenti modalità che alcune di queste scrittrici hanno adottato per denunciare la situazione della donna in una società di tradizione vittoriana. Charlotte Perkins Gilman o Kate Chopin, ad esempio, ci descrivono ne *The Yellow Wallpaper* e ne *The Awakening* delle protagoniste nelle quali intuiamo questo desiderio di interrompere il ruolo che è loro imposto dalla società patriarcale. Cercano un proprio posto in un mondo di uomini. Quelli di noi che non conoscono questa lotta interna che afflisse molte di queste donne alla fine del secolo potrebbero pensare, leggendo queste storie, che fossero semplicemente pazze, senza notare che quello che stava realmente accadendo era che si stavano ribellando: questo anticonformismo che le spingeva a realizzare determinati atti non erano proprio di una buona casalinga, moglie e madre. Gilman e Chopin utilizzarono queste storie per richiamare l'attenzione sul fatto che qualcosa stava accadendo. Siccome le idee sono più forti dei desideri di un unico individuo, la fine di queste protagoniste sarà la pazzia e la morte. Non tutte le opere di queste due grandi scrittrici descrivono questo tipo di personaggio però ho voluto dimostrare queste per, come già affermato precedentemente, mostrare le diverse modalità di denuncia della situazione della donna attraverso la letteratura.

Mona Caird ne *The Daughters of Danaus* inventa un personaggio femminile che fa un passo avanti nel metodo di ricerca della liberazione. Come ho descritto precedentemente, il suo personaggio, Hadria Fullerton, è una donna combattuta tra ciò che ci si aspetta da lei e ciò che lei vuole, ovvero sposarsi e avere figli o continuare la sua carriera da compositrice. Crede che sia possibile ottenere entrambe le cose però, secondo le idee dell'autrice, si rende conto che è impossibile. Benché questo personaggio ad un certo punto del racconto ottenga la libertà, fatto che non accade ai personaggi femminili delle storie precedenti, alla fine comunque deve tornare a casa insieme al marito e ai figli. Caird dimostra che è possibile uscire dal mondo patriarcale. Alla fine, nelle opere di Sarah Grand e Netta Syrett, rispettivamente *Ideala* e *The Portrait of a Rebel*, si rappresenta una donna libera che prende le proprie decisioni in opposizione a tutto il convenzionalismo sociale, che spezza le catene che la collocano all'interno della casa, al di sotto delle decisioni delle figure maschili come il padre o il marito. Sono donne indipendenti, libere, sono donne nuove. E anche se la loro vita non è facile, danno esempio al resto delle donne e le incitano ad unirsi a questa nuova forma di vita infrangendo le idee, il pensiero e le tradizioni che, nel secolo precedente, avevano posto la donna in un secondo piano, come affermato da Mona Caird "non siamo governati dalle armi, ma dalle idee"<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Mona Caird spiega, con questa frase, come il potere delle idee influisca nel governo delle persone e nel mondo intero.

## BIBLIOGRAFIA

Álvarez Calleja, M.A. *El «despertar» de la mujer norteamericana: creación de una estética feminista en The Awakening de Kate Chopin*, Revista de Filología, no 9,1993, pp. 431-454.

Caird, M. *The Daughters of Danaus*. London: Bliss, Sand, and Foster, 1894.

Caird, M. *The Morality of Marriage and Other Essays on the Status and Destiny of Woman*, London, George Redway, 1897.

Carrasco, C. *Presentación del texto. Charlotte Perkins Gilman (180-1935)* Revista de Economía Crítica, no 13, primer semestre 2012. Internet. 20-10-16 <[http://revistaeconomiacritica.org/sites/default/files/revistas/n13/8\\_REC13\\_Clasicos\\_C\\_Carrasco.pdf](http://revistaeconomiacritica.org/sites/default/files/revistas/n13/8_REC13_Clasicos_C_Carrasco.pdf)>

Chopin, K. *The Awakening and Selected Stories* (Introduction: «The Second Coming of Aphrodite»), Sandra M. Gilbert. New York: Viking Penguin, 1898.

Grand, S. *The New Aspect of the Woman Question*, The North American Review, vol. 158, No 448 (Mar., 1894) pp. 270-276.

Grand, S. *Ideala*, London, George Redway, 1888. Internet. 25-10-2016. <http://www.gutenberg.org/cache/epub/6855/pg6855-images.html>

Ledge, S. *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester, UK: Manchester University Press, 1997, pp. 22.

Moya, A. *Historia(s) de la diferencia: la novela inglesa de mujeres en el s. XIX*, Revista Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea, t. 23, 2011, pp. 19-36.

Perkins Gilman, C. *“The Yellow Wallpaper” & Other Stories*, Dover Publications; Unabridged edition, 1997.

Syrett, N. *The Portrait of a Rebel*. Dodd, Mead & Company, 1930.

Youngkin, M. *Feminist Realism at the Fin de Siècle. The influence of Late-Victorian Woman’s Press on the Development of the Novel*. Ohio State University Press, 2007, pp. 94-94. 20



# LA SIMBOLOGIA DELL'EROS NE *LOS CÁLICES VACÍOS* DI DALMIRA AGUSTINI

Francisco Moya Ávila

*Universidad de Sevilla*

## I. INTRODUZIONE

Spesso la critica redige numerosi modelli teorici che pretendono di facilitare la conoscenza e la comprensione dei diversi testi che gli autori e le autrici hanno prodotto lungo la storia letteraria. Sebbene sia vero che questi precetti siano di grande aiuto in molte occasioni, è necessario comprendere le limitazioni reali che possono comportare. È così che molte scrittrici riescono ad infrangere questi modelli per uscire dalla concezione teorica che hanno di loro stesse, creando la propria letteratura, attraverso la quale possono esprimere il loro io interiore. Questo è senza dubbio il caso di Delmira Agustini, poeta uruguayana dell'inizio del XX secolo che riuscì a costruire, malgrado la sua morte prematura, tutta un'architettura poetica restando vicina alla primavera con i suoi versi fioriti. Consacrata principalmente intorno al dio Eros, tramite il quale cerca di trasmettere, insieme all'ambientazione modernista<sup>5</sup>, una poetica dell'amore, della sessualità e del desiderio che finiranno per elevarla ad una delle migliori autrici uruguayane del XX secolo. Ma che

---

<sup>5</sup> Il modernismo è la forma spagnola della crisi universale dei testi e dello spirito che verso il 1885 avvia la dissoluzione del XIX secolo e che si manifestò nell'arte, nella religione, nella politica e gradualmente negli altri aspetti della vita intera, con tutte le caratteristiche pertanto di un profondo cambiamento storico il cui processo continua oggi (Onís 2012: 15).

elementi utilizza per disegnare questo scenario dove l'Eros è il principale protagonista? Qual è la simbologia che predomina nella sua poesia? È qui che voglio inserire questo lavoro come un'analisi dell'utilizzo che fa l'uruguaiana dell'immagine e del colore che ricamano le sue poesie, così come le diverse manifestazioni del dio dell'amore nei suoi versi, nei quali appare e compare più e più volte, come la fantasia di un ricordo vivo che non la dimentica.

## II. DELMIRA AGUSTINI: DAI *NOVECIENTOS* E RUBÉN DARÍO

### II.1. Un'estetica in progressione

Sebbene la sua opera si articoli in tre libri di poesie<sup>6</sup>, *El libro blanco*, *Cantos de la mañana* e *Los Cálices Vacíos*<sup>7</sup>, sarà proprio quest'ultimo che porrà sull'Eros la maggiore importanza, convertendosi in un "libro-tempio" (García, 2013: 118) che consegna come offerta al dio, disposta a riempire di nuovo la vita: sogno e amore sono i calici che conformano la sua idiosincrasia come donna. Ne *Los cálices vacíos*, si ha l'attenta ricerca della poeta nel suo io interiore, viaggiando attraverso la fantasia, il ricordo, lo sguardo introspettivo ed il desiderio vitale impossibile, che impregnano la sua poesia di tutta l'estetica modernista che eredita da Rubén Darío, che le dedica il suo famoso *Pórtico* all'inizio del libro. "Di tutte le donne che oggi scrivono poesie, nessuna ha impressionato il mio animo come Delmira Agustini" scrive il nicaraguense e non è per niente fuori strada poiché se analizziamo gli accenti poetici che sorgono in questo periodo tra i secoli, frutto dell'innovazione dariana che si sviluppò dalla fine degli anni ottanta al 1905, la principale poeta degna di nota è Delmira Agustini. Proprio come dice Manuel Alvar nella sua opera *La poesía de Delmira Agustini*, "È la prima nel tempo e per questo la più vicina alle forme moderniste. Senza dubbio il carattere della sua opera non è sempre stato abbastanza chiaro: si è messo a tacere il vincolo rubeniano o, purtroppo, gli è stato assegnato una posizione ambigua" (1958: 10). Di conseguenza eredita dai novecentisti, e più concretamente dal nicaraguense, il gusto e la vocazione di "migliorare il clima poetico delle letterature spagnole" (1958: 11), se non con il fine di cancellare, con l'intenzione di sfumare le evocazioni che il regime realista aveva imposto nella prospettiva artistica di molti autori. Il modernismo vuole provocare visioni splendide e lontane dalla decadenza vitale e sociale che gira attorno alla realtà del mondo ispanico, utilizzando la poesia come veicolo di fantasia col il quale viaggiare verso mondi impossibili o fantastici. Per raggiungere questa trasformazione sarà necessario cercare "il talismano magico in grado di trasformare in elementi poetici le questioni grossolane" (1958: 16-17). Cosciente di ciò, Rubén Darío disegnò la pietra miliare con la quale realizzare questo reindirizzamento onirico del potere poetico, avvicinandosi di più ad una riformulazione del simbolismo rispetto al modo in cui poeti francesi degli anni precedenti,

---

<sup>6</sup> Mi riferisco alle opere realizzate in vita, non a quelle postume.

<sup>7</sup> Le tre raccolte vennero pubblicate rispettivamente negli anni 1907, 1910 e 1913, mentre le opere complete non uscirono sul mercato fino agli anni venti, precisamente nel 1924 nella città di Montevideo.

come Charles Baudelaire, Stephan Mallarmé o Paul Verlaine<sup>8</sup> avessero impostato, cercando di allontanare la concezione poetica dell'oggettivismo, che più tardi influenzerà l'estetica realista, verso un infinito numero di simboli relazionati, tramite i quali si sviluppa un ritmo universale che il poeta non vedeva l'ora di decifrare. Tuttavia, è questa l'unica base che sostiene il modernismo?

Darío "tracciò un credo poetico" (1958: 17) riunendo le principali regole di questa nuova mentalità artistica che offriva tributi agli dei, all'esotica e lontana estetica del dormiveglia, all'attività poetica. Chiamare scuola, movimento o collettivo questo gruppo di poeti a mio giudizio poco importa, ma è rilevante al contrario segnalare che infine è stato il nicaraguese a definire l'atteggiamento dello stesso, secondo una serie di principi generali anche se, come solitamente accade con un'idea impersonale, nascono attorno delle sfaccettature considerabili che individualizzano la percezione stessa e la sua rappresentazione particolare in base alla mano di chi scrive il verso. E così "Delmira Agustini traccia una giustificazione meramente personale [...] ogni corifeo apporta la sua valutazione soggettiva all'interno di un denominatore comune e Delmira, donna, riesce a trasmettere emozioni liriche alla realtà quotidiana avvalendosi di un elemento irrazionale: il sogno ad occhi aperti" (1958: 19). La sua poesia è elementare, al pari di quella delle sue coetanee, ma con sfumature importanti, come la fusione dello scenario poetico e delle sue creature con la vita della poeta, la varietà simbolica, la maturità erotica o l'imponente desiderio di indebolire la meraviglia modernista, deviando il tono delle sue poesie verso un'ambientazione più vitale, dove non sia necessario viaggiare fino ai paesaggi indù o arabi per trovare la sensualità, che è presente e cosciente in una semplice abitazione o ospitata in una foto. Un'innovazione che non significa che dobbiamo convertirla nell'emblema per antonomasia della letteratura latino-americana, sottolineando "in eccesso il suo gesto pioniero perché ciò significa anche allontanarla da un Herrera y Reissing, un Lugones o un Rodó per relazionarla con tutte le scrittrici successive con le quali probabilmente ha meno punti in comune" (Bruña 2008: 18-19).

## **II.2. Mito e realtà dell'autrice uruguaiana**

L'esperienza vitale, come dicevo prima, si converte in una caratteristica poetica che riguarda la visione artistica che l'uruguaiana trasmette attraverso la sua opera; anche se ci sono altri aspetti che devono essere necessariamente segnalati al momento dell'avvicinamento all'uruguaiana: principalmente tutta la mitologia che nasce intorno alla sua figura. Come dice María José Bruña

---

<sup>8</sup> Gli archetipi della poetica e l'immaginario simbolico mitico iniziano ad essere trasformati nella seconda metà del XX secolo, in seguito ai disastri causati dalla guerra spagnola e da quella mondiale, in espressioni esistenziali, forme di ontologia immaginaria e metafora dell'impegno e della storicità [...] Le ultime forme di questo espressionismo, che è al tempo stesso continuazione dell'espressione esistenziale e rottura con i miti dell'immaginazione dal paradosso della sua ricostruzione, si riferiscono all'invenzione estetica dell'irrealtà come prospettiva dell'immaginazione simbolica di una maggiore capacità artisticamente esplicativa (Baena, 2014: 12).

Bragado, “al mito<sup>9</sup> della “poeta-bambina” si collega il mito della “poeta-chiromante” e quello della “poeta cortigiana”; all’ “enigma” della precocità si collega quello della capacità visionaria e l’erotismo esplicito delle sue poesie” (2008: 28), quindi nasce come risultato di un insieme di mistificazioni alimentate dalla sua biografia<sup>10</sup>, dal suo stile erotizzato e dalla sua irriverenza lirica e critica. Ma è logico limitare tutto ad una relazione di esperienze direttamente rappresentate della sua poetica? Ciò che è certo è che “non tutto ciò che scrive ha una corrispondenza diretta nella vita, ma non è necessariamente una chiave metaforica che fa riferimento ad una chiave sopra-vitale” (2008: 30), nonostante sia questa l’interpretazione principale fatta dalla maggioranza della critica. Nasce pertanto la problematica della dicotomia di identità in Delmira Agustini, ancorata alla logica della “doppia personalità” dell’autrice, che gioca continuamente con la mitizzazione estetica e la mitizzazione della vita. Si produce così un contrasto evidente tra la concezione della giovane eclissata da una società patriarcale e maschilista dove non può espandersi come poeta con tutta la libertà che desidererebbe e la visione poetica di un io che scruta sempre il verso fino a renderlo corporeo, per denudarsi di fronte ad esso alla ricerca di una consacrazione erotica, sensuale e divina. Realtà attraverso il sogno, il ricordo e il desiderio, costituiscono le basi su cui Agustini ricama costantemente le sue domande durante l’insonnia delle sue notti, nelle quali, secondo la critica, sembra trasformarsi in un’altra donna, liberata dal corsetto sociale della sua epoca.

Tuttavia questa doppia concezione non ha senso se consideriamo che non necessariamente una persona deve avere una doppia personalità per il semplice fatto di trasmettere, tramite le sue parole, immagini che nella sua corporeità vitale non può o non “deve” rappresentare. Inserita nei modelli comunitari del comportamento borghese classista e patriarcale di fine secolo, Delmira Agustini utilizza la poesia per eliminare i demoni che vivono nel suo intimo quotidiano, rinchiusi nella realtà monotona alla quale si vede sottomessa in tutti gli strati sociali della sua vita, eccetto che nella poesia.

Forse si deve a questo il fatto che la critica non assegni una concezione unitaria della sua poesia, essendo abituali le correnti che considerano l’elemento erotico unicamente come una decorazione

---

<sup>9</sup> I miti trasmettono la trasparenza mancante dell’io rispetto allo stesso, il leggendario, la fragilità dei limiti tra l’io e l’altro. (Baena 2014: 13)

<sup>10</sup> L’opera della Agustini, informò Arturo Sergio Visca già nel 1968, “venne giudicata dalla sua vita generando, in questo modo, una confusione criticamente insostenibile tra la sua vita e la sua opera”. E anche se è così, si potrebbe correggere la frase e convenire che, più che dalla sua vita, iniziò ad essere giudicata dopo la sua morte [...] Oggi che finalmente abbiamo la sensibilità e la formazione culturale che permette di individuare, interpretare e perseguire la violenza maschilista scagionando la vittima, è necessario leggere la poesia della Agustini dimenticando la sua morte e mettere in dubbio tutte le ipotesi riguardanti la sua naturalezza interiore che sia stata usata per giustificarla o darle un senso [...] Alla fine la morte della Agustini non ci dice nulla su di lei, una morte che, insieme al suo trattamento sociale ed accademico, parla solo dell’uomo che la uccise, della società in cui crebbe e della cultura in cui esercitò, controcorrente, come poeta. (García 2013: 22-23)

metaforica o allegorica, nella quale rientrerebbe per esempio Alberto Zum Felde<sup>11</sup>, e altre che considerano centrale la sessualità nella sua poesia, considerando quest'ultima come un'esaltazione del desiderio vitale fino a diventare estetica. All'interno di queste ultime correnti, ci sarebbe la visione di Anderson Imbert, secondo il quale la vita di una donna sessualmente attiva

non avrebbe importanza spirituale se si limitasse a quello e ci dicesse, spontaneamente, solo, quello che succede al suo organismo [...] lei è andata oltre al suo erotismo ed il piacere del corpo si è trasformato in piacere estetico. La bellezza dei suoi desideri acquisì un valore indipendente, certamente divenne arte tramite le palpitazioni della vita biologica ma spiritualizzate in immagini meravigliose. Nessuna donna era mai stata talmente audace fino alle confessioni in *Visión*. [...] queste confessioni vanno considerate non per gli aneddoti di vita, ma per le visioni in cui la voluttà si sublima in poesia. (Anderson 1982: 66).

Sono, per tanto, due concezioni distinte che studiano la realtà erotica, che sia essa metaforica o trascendentale, presente nella poetica dell'uruguaiana. In ogni caso, entrambe devono trovare una struttura che permetta loro di svilupparsi. Tutta un'architettura che configura la poeta eretta intorno ad una divinità come pietra egemonica sulla quale si fonda il fusto dal quale ramificherà la cosmovisione sensuale che descrivono i suoi versi.

Per Delmira Agustini, Eros<sup>12</sup> si trasformerà nel tu poetico al quale rivolgerà i suoi pensieri, riflessioni e scintille estetiche come un bersaglio imperterrito al quale i colpi e le critiche, frutto della realtà straziante in cui vive, non spaventano.

### III. ARCHITETTURA SIMBOLICA DELL'EROS: ANALISI E INTERPRETAZIONE DEI VERSI

Eros, dualità costante, sarà pertanto l'elemento di punta sul quale si edificerà la sua ultima opera in vita *Los cálices vacíos* fino al punto di offrire il libro al suo dio maschile in una poesia di presentazione in cui si incontrano i principali simboli che svilupperà poi nelle venti poesie restanti, divise in tre sezioni: *los cálices vacíos*; *lis púrpura*; *de fuego, de sangre y de sombra*. Ognuna di

---

<sup>11</sup> Rifiutando l'interpretazione della critica revisionista, il precoce giudizio di Zum Felde merita una rilettura. Nel 1921 la poesia della Agustini era per lui "un sogno ad occhi aperti ardente e doloroso [...]". Oggi "sogno ad occhi aperti" risulta anacronistico e acritico, benché non lo fosse per la Agustini, e scomodo per il tono con cui sembra togliere personificazione reale al desiderio femminile, però ha ragione quando enfatizza che "tutte le sue poesie sono formate da visioni straordinarie e condite dalla sofferenza" quando parla di soggettività, di spirito eroico e soprattutto di sete (García 2013:33).

<sup>12</sup> Questo personaggio divino, chiamato Cupido nella mitologia romana, "è l'amore carnale, crea ferite nel cuore perché chi ama non sta bene nei suoi pensieri e desideri, la stessa cosa desiderata che porta alla morte della virtù e dell'onestà [...] l'amore, come il non amore, rappresenta ferite e fatti con qualche arma e così come misero saette per ferire il cuore per amare così misero saette per ferire per non amare [...] entrambe le passioni sono in una stessa parte dell'anima (Pérez 1995: 295)

queste possiede una tematica concreta<sup>13</sup> all'interno dell'obiettivo principale del libro, il quale prima di essere concretizzato era già stato assegnato al disegno del dio amore. Ma cosa offre veramente? Delmira Agustini offre un pensiero, una visione, un'identità, un sogno, un io poetico ad un tu che cerca di convertirsi dall'incorporeità divina in un essere tangibile, un amante, unitario al desiderio della poeta, che riempia i suoi calici e alimenti la sua voglia ancora viva che persiste nella sua bramosia.

*Porque haces tu can de la leona  
Más fuerte de la vida, y aprisiona  
La catena de rosas de tu brazo.  
Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo  
Esencial de los troncos discordantes  
Del placer y el dolor, plantas gigantes.  
Porque emerge en tu mano bella y fuerte  
Como en broche de místicos diamantes  
El más embriagador lis de la muerte.  
Porque sobre el Espacio te diviso  
Puente de luz, perfume y melodía,  
Comunicando inferno y paraíso.*

Poiché fai il cane della leonessa  
Più forte della Vita, e l'imprigiona  
La catena di rose del tuo braccio.  
Poiché il tuo corpo è la radice, il laccio  
Essenziale dei tronchi divergenti  
Del piacere e del dolore, piante giganti.  
Poiché emerge nelle tue mani belle e forti,  
Come in una spilla di mitici diamanti  
Il più inebriante giglio della morte.  
Poiché nello Spazio io ti scorsi  
Ponte di luce, profumo e melodia,  
Che collega inferno e paradiso.

- *Con alma fúlgida y carne sombría*

- Con anima di luce e carne d'ombra.

Se osserviamo il vero poema portante dell'opera<sup>14</sup>, lasciando da un lato la prefazione che scrive Darío, è presente una serie di elementi che possono essere segnalati come i diversi punti di rotazione sui quali girano i versi della poesia, coincidendo per la maggior parte con la simbologia teorica conosciuta all'interno del mondo poetico. La mia analisi consisterà, pertanto, nell'interpretazione dei simboli principali che possono osservarsi all'interno delle venti poesie: la *mano*, il *fiore*, la *pietra*, la *luce* e l'*oscurità*. Ognuno di questi, diviso in una dualità simbolica

---

<sup>13</sup> “La sezione *Los cálices vacíos* è la realizzazione dell'obiettivo presentato. Per questo inizia con uno splendido *Notturmo* nel quale la poeta riconquista la sua camera da letto, recupera il dominio di questo frutto di cui a volte è stata prestigiatrice, del quale arrivò ad esercitare, come voluto da Rimbaud, l'“Alchimie du verbe” (...) Non si può escludere senza dubbio che un uomo concreto, sicuramente Ugarte, sia presente nelle tre poesie della sezione *lis púrpura* che fanno riferimento a scene quotidiane di un amore vissuto segretamente, le prime due, e una sentita orazione a Eros nella quale implora la realizzazione di questo amore desiderato, l'ultimo [...] è nell'ultima sezione *De fuego, de sangre y de sombra* dove sono incluse le maggiori poesie, le più polemiche e le più complesse: quelle nelle quali riappare la riflessione meta-letteraria nelle quali emergono la poesia ed il poeta come temi.” (García 2013: 119-123).

<sup>14</sup> Facendo riferimento a Pórtico di Rubén Darío come se fosse un prologo poetico in cui si presenta e si avvalora unicamente l'autrice

dell'estetica modernista e della visione erotica, configurano sottocategorie poetiche che in sintesi definiscono l'identità del libro e il messaggio che questo vuole trasmettere. Tuttavia, è necessario studiarli in modo congiunto, stabilendo coppie significative tra di loro. Ad esempio la *mano* o la *bocca* non appaiono mai senza il loro opposto *pietra*, che sia in forma di *marmo*, *caverna* o *roccia*, proprio come può notarsi nella poesia *Tu boca (La tua bocca)*:

<i>Yo hacía una divina labor, sobre la roca</i>	Io facevo un'opera divina, sulla roccia
<i>Creciente del Orgullo. De la vida lejana,</i>	Crescente del mio Orgoglio. Dalla vita lontana,
<i>Algún pétalo vívido me voló en la mañana,</i>	Qualche petalo vivo volò nel mattino,
<i>Algún beso en la noche. Tenaz comò una loca,</i>	Qualche bacio nella notte. Tenace come una pazza,
<i>Seguía mi divina labor sobre la roca.</i>	Continuavo la mia opera divina sulla roccia.

Attraverso questo riferimento la poetica corporale, la *mano*, la *bocca*, le *labbra* si convertono nella rappresentazione del *corpo*, oggetto massimo del desiderio sensuale ed erotico, che dà forma ad un tu incorporale al quale l'io poetico si riferisce. La *pietra* simbolizza la durezza estrema, la villania dell'irraggiungibile oggetto sessuale che permane eretto dinanzi alla divina bramosia dell'amore, rappresentato direttamente o indirettamente dall'Eros in qualsiasi momento. Il *marmoreo* brilla e seduce la poeta, che si lascia inebriare dalla possibilità di poter convertire l'amata *sfinge* in carne dove le *fiamme* della passione possano brillare.

Una *fiera* di fronte a lei, rispecchiata o meno, verso la quale si riferisce la *voce* poetica, a volte disperata, nell'ultimo tentativo di conquistare la sua resistenza egemonica.

<i>Curiosidad mi espíritu se asoma a su laguna</i>	Il mio spirito curioso si affaccia alla sua laguna
<i>Interior, y el cristal de las aguas dormidas,</i>	Interiore, e il cristallo delle acque assonate
<i>Refleja un dios o un monstruo, enmascarado en una</i>	Riflette un dio o un mostro, mascherato in una
<i>Esfinge tenebrosa suspensa de otras vidas.</i>	Sospesa Sfinge tenebrosa di altre vite.
( <i>La ruptura</i> )	( <i>La rottura</i> )

*¡Oh Tú que me arrancaste a la torre más fuerte!*  
*Que me alzaste suavemente la sombra como un velo,*  
*Que me lograste rosas en la nieve del alma,*  
*Que me lograste llamas en el mármol del cuerpo;*

*Que hiciste todo un lago de cisnes, de mi lloro...*

(¡Oh Tú)<sup>15</sup>

I simboli modernisti sono presenti anche nella scrittura dell'uruguaiana, sebbene "l'erotismo con le sue varianti fu una costante particolarmente significativa nel modernismo ispanico" (García 2013: 41), lo furono anche gli elementi esotici che già Darío inserì nella sua raccolta di poesie *Azul...* nel 1888. Il *cigno* come l'*azzurro* saranno temi coincidenti per tutto ciò che scrive all'interno di questa cosmo-visione artistica. Delmira Agustini non sarà da meno, poiché inserirà all'interno dei suoi versi la simbologia dariana, proprio come dimostra la poesia *El cisne (Il cigno)*:

*Pupila azul de mi parque*

*Es el sensitivo espejo*

*De un lago claro, muy claro!...*

[...]

*Flor del aire, flor del agua,*

*Alma del lago es un cisne*

*Con ds pupilla humanas,*

*Grave y gentil comò un príncipe;*

[...]

Pupilla azzurra del mio parco

è il sensibile specchio

di un lago limpido, molto limpido!...

[...]

Fiore dell'aria, fior dell'acqua,

anima del lago è un cigno

con due pupille umane,

maestoso e gentile come un principe;

[...]

Risulta chiaro il riferimento all'eredità del nicaraguense, rappresentato non solo tramite la figura elegante e sontuosa del *cigno* ma anche tramite la consacrazione della *gemma*, caricando di esotismo e di bellezza il contenuto della poesia. Pertanto la *pietra* preziosa si contrappone alla *roccia marmorea* inerte, facendo nascere da lei la coronazione del *piacere* al quale si offre il corpo dell'io in qualsiasi momento. Il *diamante*, il *rubino* o la *perla* si fondono insieme alla *mano* per riflettere bellezza colorita opposta l'uniformità del marmo, configurando una nuova unione tra alcune delle sottocategorie poetiche precedentemente annunciate.

*Manos que vais enjoyadas*

*Del rubí de mi deseo,*

*La perla de mi tristeza,*

*Y el diamante de mi beso:*

*¡Llevad a la fosa misma*

---

<sup>15</sup> [T.d.T] Oh tu che mi hai condotto alla torre più forte!/ Che mi hai sollevato delicatamente l'ombra come un velo,/Che mi hai dato le rose nella neve dell'anima,/Che mi hai dato le fiamme nel marmo del corpo;/ Che hai fatto un intero lago di cigni, del mio pianto...

*Un pétalo de mi cuerpo!*

*(Para tus manos)*<sup>16</sup>

L'altro grande elemento attorno al quale gira la poesia erotica e sensuale dell'uruguaiana sarà il *fiore*. La poetica floreale viene rappresentata in quasi tutta la raccolta di poesie, relazionata o meno al corpo, che sia del tu o dell'io che esala la sua voce in verso, però sempre con una significativa importanza per quanto riguarda il messaggio che vuole trasmettere la poesia. E così che anche il *petalo* forma una parte del *corpo*, in una simbiosi sincretica in cui lo *stelo* ed il *tronco*, che già appaiono nella poesia prologo del libro, sono parti dello stesso essere, da cui si radica il desiderio tramite il quale si proietta l'unica salvezza possibile.

*Te inclinabas a mí como la torre*

*De mármol del Orgullo,*

*Minada por un monstruo de tristeza, [...]*

*Te inclinabas a mí como si fuera*

*Mi cuerpo la inicial de tu destino*

*En la página oscura de mi lecho; [...]*

*Tú te inclinabas más y más... y tanto,*

*Y tanto te inclinaste,*

*Que mis flores eróticas son dobles,*

*Y mi estrella es más grande desde entonces*

*Toda tu vida se imprimió en mi vida...*

*Yo esperaba suspensa el aletazo*

*Del abrazo magnífico; un abrazo*

*De cuatro brazos que la gloria viste*

*De fiebre y de milagro, será un vuelo!*

*Y pueden ser los hechizados brazos*

*Cuatro raíces de una raza nueva:*

*Y esperaba suspensa el aletazo*

*Del abrazo magnífico... [...]*

*(Visión).*<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> [T.d.T.] Mani che siete ingioiellate/ del rubino del mio desiderio,/ La perla della mia tristezza,/ E il diamante del mio bacio:/ Portate alla tomba stessa/ Un petalo del mio corpo!

<sup>17</sup> [T.d.T.] Ti chinavi a me come la torre/ Di marmo dell'orgoglio,/ Scavata da un mostro di tristezza,/ [...]/ Ti chinavi a me come se fosse/ Il mio corpo l'inizio del tuo destino/ Sulla pagina oscura del mio letto;/ [...]/ Ti chinavi sempre di più ... e così tanto,/ E così tanto ti inchinasti,/ Che i miei fiori erotici sono doppi,/ E la mia stella è più grande da allora/ Tutta la tua vita è stata impressa nella mia vita .../ Io aspettavo sospesa il movimento/ Del magnifico abbraccio; un abbraccio/ Di quattro braccia che la gloria veste/ Di febbre e miracolo, sarà un volo!/ E possono essere le braccia stregate/ Quattro radici di una nuova razza:/ E io aspettavo sospesa il movimento/ Del magnifico abbraccio.../ [...]

Concretamente sono due i fiori che risaltano tra gli altri: la *rosa* ed il *giglio*. La prima rappresenta l'esaltazione passionale del sesso femminile, che esplode in petali colorati e carnali, mentre il secondo appartiene alla corrente modernista, chiamato anche *lis*, e rappresenta il *giglio* e la sua leggerezza, la sua *innocenza* dormiente che aspetta pazientemente il risveglio del desiderio. Di nuovo sorge una contrapposizione tra due elementi della simbologia poetica che utilizza l'autrice. Se la rosa rappresenta la brama, il giglio è la pazienza, se una l'imposizione del dionisiaco e del piacere, l'altro sarà la permanenza dell'apollineo e dell'armonia, di conseguenza si manifesta nuovamente la dualità strutturale che configura tutta l'architettura poetica della Agustini, allo stesso tempo estranea a questa dicotomia resterebbe un altro elemento della poetica floreale: l'*edera* relegata al tocco della *pietra* che conforma il corpo senza vita, incapace di reagire di fronte all'impulso di una *passione sovrumana*.

[...]

*En llamas me despedazo*

*Por engarzarme en tu abrazo,*

*Y me calcina el delirio*

*Quando me ergo en tu vida,*

*Toda de blanco vestida*

*Toda sahumada de lirio!*

*(En silencio...)*

[...]

In fiamme mi frantumo

Per incastonarmi nel tuo abbraccio,

E cenere sono, delirio,

Quando m'ergo nella tua vita,

Tutta vestita di bianco,

Tutta profumo di giglio!

*(In silenzio...)*

*Eros yo quiero guiarte, Padre ciego...*

*Rido a tus manos todopoderosas,*

*Su cuerpo excelso derramado en fuego*

*Sobre mi cupreo desmayado en rosas*

*(Otra stirpe)*

Eros, voglio guidarti, Padre cieco...

Chiedo alle tue onnipotenti mani

Il suo eccelso corpo cosparso in fuoco

Sopra il mio, consumatosi in rose!

*(Un'altra stirpe)*

[...]

*Y crecí de entusiasmo; por el tronco de piedra*

*Ascendió mi deseo como fulmínea hiedra*

*Hasta el pecho, nutrido en nieve al parecer;*

*Y clamé al imposible corazón...la escultura*

*Su gloria custodiaba serenísima y pura,*

*Con la frente en Mañana y la planta en Ayer.*

*Perenne mi deseo, en el tronco de piedra*

[...]

E crebbi di entusiasmo; per il tronco di pietra

Ascese il mio desiderio come fulminea edera

Fino al petto, apparentemente nutrito di nevi;

E invocai all'impossibile cuore...la scultura

La sua gloria custodiva serenissima e pura,

Con la fronte sul Domani e il piede sull'Ieri.

Perenne il mio desiderio, sul tronco di pietra

<i>Ha quedado prendido como sangrienta hiedra;</i>	Colpito come insanguinata edera
<i>Y desde entonces muerdo soñando un corazón</i>	E da allora mordo sognando un cuore
<i>De estatua, presa suma para mi garra bella;</i>	Di statua, preda somma per la mia grinfia bella;
[...]	[...]
( <i>Fiera de amor</i> )	( <i>Fiera d'amore</i> )

La psiche dell'io poetico innamorato di Eros, o dell'immagine che questo rappresenta, giunge a lanciare una *preghiera* con la quale spera arrivare ad ottenere sua approvazione, per travasare da un lato all'altro, l'attesa alla quale si sente sottomessa. Se sarà *Morte* o se sarà *Vita* è una decisione che sembra dipendere unicamente, almeno in certe occasioni, dal dio che, con un *profilo arcano*, rimane impassibile di fronte alle suppliche dell'io poetico che continua il suo *cammino* alla ricerca della *presenza* che possa compensare la profonda *manca* che la accompagna.

– <i>Eros: acaso no sentiste nunca</i>	– Eros, per caso sentisti mai
<i>Piedad de las estatuas?</i>	Pietà per delle statue?
<i>Se dirían crisálidas de piedra</i>	Si direbbero crisalidi di pietra
<i>De yo no sé que formidable raza</i>	Di non so che formidabile specie
<i>En una eterna espera inenarrable.</i>	In un'eterna attesa inenarrabile.
[...]	[...]
<i>Víctimas del Futuro o del Misterio,</i>	Vittime del Futuro o del Mistero,
<i>En capullos terribles y magníficos</i>	In boccioli terribili e magnifici
<i>Espera a la Vida o a la Muerte.</i>	Aspettano la Vita o la Morte.
<i>Eros: acaso no sentiste nunca</i>	Eros, per caso sentisti mai
<i>Piedad de las estatuas?–</i>	Pietà per delle statue?–
[...]	[...]
( <i>Plegaria</i> )	( <i>Preghiera</i> )
<i>Tu vida viuda enjoyará aquel día...</i>	
<i>En la gracia silvestre de la aldea</i>	
<i>Era una llaga tu perfil arcano;</i>	
[...]	
<i>Tus ojos eran un infinito camino</i>	
<i>Y crecían las lunas nuevas de tus ojeras;</i>	
<i>En solo un beso nos hicimos viejos...</i>	
[...]	
<i>Tu vida viuda enjoyará aquel día...</i>	

*Mi nostalgia ha pintado tu perfil Wagneriano*

*Sobre el velo tremendo de la ausencia.*

*(A lo lejos)*<sup>18</sup>

Infine, è necessario menzionare l'ultima dicotomia rilevante presente nella struttura poetica che conforma Delmira Agustini. La dualità luce-oscurità appare rappresentata in molteplici forme, violando il resto degli elementi simbolici precedentemente menzionati, in questo modo potranno incontrarsi una *rosa di sole* come un corpo che sta *sprofondando nell'ombra*, non necessariamente rappresentati separati o isolati l'uno dall'altro. L'interazione tra la luminosità e la penombra si produce ininterrottamente lungo l'esperienza poetica che si riscontra durante la lettura del libro.

*Esta noche hace insomnio;*

*Hay noches negras, negras, que llevan en la frente*

*Una rosa de sol...*

*En estas noches negras y claras no se duerme.*

[...]

*(Nocturno)*

Questa è una notte di insonnia;

Ci sono notti oscure, così oscure che portano sulla fronte

Una rosa di sole

In queste notti oscure e chiare non si dorme.

[...]

*(Notturmo)*

*Náufraga de Luz yo me ahogaba en la sombra...*

*En la húmeda torre, inclinada a mí misma,*

*A veces yo temblaba*

*Del horror de mi sima.*

[...]

*(¡Oh Tú!)*<sup>19</sup>

Tuttavia, nonostante si tratti di una chiara dualità costantemente confrontata, entrambi gli elementi posseggono di per sé una simbologia importante, che serve alla poeta per approfondire ulteriormente il significato del suo messaggio poetico. La luce pertanto, segnalerà due cammini: l'innocenza nella sua forma cangiante e l'esaltazione massima della festività amorosa che provoca anche la cecità dell'io. Il primo elemento sarà più ricorrente, esposto a partire da moltissimi oggetti e immagini che trasportano il lettore in un mondo occasionalmente onirico che gioca a fondersi con

---

<sup>18</sup> [T.d.T.] La tua vita vedova si rallegrerà quel giorno.../ Nella grazia selvatica del villaggio/ Il tuo profilo arcano era una ferita;/ [...] I tuoi occhi erano un percorso infinito,/ e le nuove lune delle tue occhiaie crebbero;/ In un solo bacio siamo diventati vecchi.../ [...] La tua vita vedova si rallegrerà quel giorno.../ La mia nostalgia ha dipinto il tuo profilo wagneriano/ Sul tremendo velo dell'assenza.

<sup>19</sup> [T.d.T.] Naufragata nella Luce affondavo nell'ombra.../ Nella torre umido, chinata a me,/ A volte tremavo/ di terrore della mia fossa oceanica./ [...]

la realtà nella sua particolare ferrata dormiveglia, mentre la presenza totale della luce, frutto di un'esplosione di vitalità, appare in scala minore.

[...]

... *Amémonos por eso!* ...

*Sobre mi lecho en blanco,*

*Tan blanco y vaporoso como flor de inocencia,*

[...]

(*Nocturno*)

*Me abismo en una rara ceguera luminosa*

*Un astro, casi un alma, me ha velado la Vida.*

*¿Se ha prendido en mí como brillante mariposa,*

*O en su disco de luz he quedado prendida?*

*No sé...*

[...]

(*Ceguera*)

[...]

...Amiamoci per questo...

Sopra il mio letto insonne,

Bianco e vaporoso come il fiore dell'innocenza,

[...]

(*Notturmo*)

Mi inabisso in una strana cecità luminosa

Un astro, forse un'anima, mi ha nascosto la Vita.

Si è impadronita di me come una farfalla luminosa

O nel suo disco di luce sono rimasta impigliata?

Non so...

[...]

(*Cecità*)

Dal canto suo l'oscurità rappresenta da un lato la notte e la sua prolungata *insonnia*, nella quale Delmira Agustini riesce a trovare la pace per scavare nel suo desiderio carnale e vitale, e dall'altro la *morte*<sup>20</sup>, che sia sanguinolenta o tediosa, nella quale l'attesa si fa infinita e l'indolenza della solitudine è rappresentata tramite la tragedia del sogno<sup>21</sup>, trasformando il *letto insonne* in una *tomba*. Nonostante tutto, l'io poetico non teme l'arrivo dell'oscurità, essendo la sua *insonnia* un desiderio e limite della sostanza, in fin dei conti una risposta alla sua richiesta divina.

*Engarzado en la noche el lago de tu alma,*

*Diríase una tela de cristal y de calma*

*Tramada por las grandes arañas del desvelo.*

[...]

(*Nocturno*)

Incorporata nella notte la tua anima

Si direbbe una ragnatela di cristallo e di calma

Tessuta dai grandi ragni dell'insonnia.

[...]

(*Notturmo*)

<sup>20</sup> “La morte (per la quale i mortali devono attraversare il fiume Acheronte) è sorella del Sogno e figlia della Notte, secondo quanto detto da Omero [...] È scritto che sia sorella del sogno perché così come colui che dorme presta poca attenzione a tutto, colui che muore perde la cautela delle cose del mondo.” (Pérez 1995: 643).

<sup>21</sup> “Il Sogno è figlio della Notte e fratello della Morte. [...] Rendendo il Sogno figlio della Notte perché l'umiltà della Notte aumenta i vapori che salgono dallo stomaco verso le parti alte del corpo, le quali dopo essere diventate più fredde, con il freddo del cervello, discendono e generano il Sogno [...] Che sia fratello della Morte è per avvertire gli uomini che Dio ci ha dato il sonno non solo per farci recuperare le forze quando i lavori svaniscono, ma perché tramite il sonno ci ricordiamo della morte, e perché tutto ciò che ha necessità di dormire prima o poi deve morire o perché chi dorme sembra morto.” (Pérez 1995: 644-645).

*Oh tú que duermes tan hondo que no despiertas!*

*Milagrosas de vivas, milagrosas de muertas,*

*Y por muertas y vivas eternamente abiertas,*

*Alguna noche en duelo yo encuentro tus pupilas*

*Bajo un trapo de sombra o una blonda de luna.*

[...]

*Un lecho o una tumba parece cada una.*

*(Inextinguibles)*<sup>22</sup>

Un'oscurità dove ha spazio anche la luce tramite le stelle che formano il buio universo. Insieme agli astri, si trasformeranno negli ultimi elementi importanti nella simbologia della Agustini, inseriti all'interno di un'altra dualità: quella del cielo e della terra. Mentre il corpo terreno desidera essere riempito dalla luminosa passione della stella, questa si erige come un oggetto irraggiungibile al pari degli stati freddi e lontani causando la malinconia dell'io, obbligato ad assumere la realtà manichea della leggerezza del celestiale, di fronte alla gravità del terreno. In tal modo la simbiosi tra l'esperienza divina e la realizzazione materiale dell'atto amoroso resta possibile solo se la distanza che esistente tra entrambi i mondi si riduce completamente, dando luogo alla convivenza simultanea del mistico e del corporale.

[...]

*De la sombra y la luz, tus ojos graves*

*Dicen grandezas que yo sé y tú sabes...*

*Y te dejo morir...queda en mis manos*

*Una gran mancha lívida y sombría...*

*Y renaces en mi melancolía*

*Formado de astros fríos y lejanos!*

*(Con tu retrato)*

[...]

Di ombra e luce, i tuoi occhi seri

Dicono cose nobili che io so e tu sai...

E ti lascio morire...resta nelle mie mani

Una gran macchia livida e ombrosa...

E rinasce in me una malinconia

Fatta di stelle fredde e lontane!

*(Con il tuo ritratto)*

[...]

*Selle, mi musa, el surtidor de oro*

*La taza rosa de tu boca en besos;*

*El amante ideal, el esculpido*

*En prodigios de almas y de cuerpos,*

*Arraigando las uñas extrahumanas*

*En mi carne, solloza en mis ensueños:*

[...]

Suggelli, mia musa, lo zampillo d'oro

La tazza rosa della tua bocca in baci;

L'amante ideale, quello scolpito

Nei prodigi delle anime e dei corpi,

Affondando le unghie disumane

Nella mia carne, singhiozzo nei miei sogni:

---

<sup>22</sup> [T.d.T] Oh tu che dormi così profondamente che non ti svegli! / Miracoloso di vivi, miracoloso di morti, / E per morti e vivi eternamente aperti, / Qualche notte nel dolore trovo le tue pupille / Sotto uno straccio d'ombra o un raggio di luna. / [...] Sembra ognuna un letto o una tomba

–Yo no quiero más Vida que tu vida.

Son en ti los supremos elementos;

Déjame bajo el cielo de tu alma.

En la cálida tierra de tu cuerpo!–

[...]

(*El surtidor de oro*)

–Io non voglio altra vita che la tua vita.

In te sono gli elementi supremi;

Lasciami sotto il cielo della tua anima.

Nella calda terra del tuo corpo!–

[...]

(*Lo zampillo d'oro*)

#### IV. CONCLUSIONI

Una volta realizzata l'analisi minuziosa dei versi, si può affermare con certezza che esiste una suddetta struttura simbolica che sostiene l'architettura poetica de *Los cálices vacíos*, convertendola in un'opera erotica, sensuale e lirica in cui la simbologia modernista si fonde con quella carnale e profana, per formare un prodotto poetico unico. Considerare il suo contributo poetico un'innovazione all'interno del campo lirico della letteratura latino-americana o, al contrario, una continuazione dei modelli modernisti instaurati dai suoi contemporanei è un fatto, al pari del carattere sperimentale o metaforico della sua poesia, sul quale la critica deve ancora mettersi d'accordo, sebbene sia certo che è innegabile la riformulazione che attua l'uruguaiana di certi elementi poetici, instaurati all'interno di una cosmo-visione che lei reinterpreta e definisce con la sua propria convinzione artistica. Delmira Agustini si conferma attraverso quest'ultimo libro, tramite il quale raggiunge la maturità letteraria che già anticipò Rubén Darío nel suo *Pórtico*, assicurandosi un posto nel parnaso poetico dove anche le scrittrici hanno spazio, estranee alle limitazioni sociali che sperimentano in vita.

## BIBLIOGRAFIA

Alvar, Manuel., *La poesía de Delmira Agustini*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1958, pp. 10-19.

Anderson Imbert, Enrique., *Historia de la literatura hispano-americana. II, Época contemporánea*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 66.

Baena, Enrique., *La invención estética: contribución crítica al simbolismo en las letras hispánicas contemporáneas*, Madrid, Cátedra, 2014, pp. 11-13.

Bruña Bragado, María José., *Cómo leer a Delmira Agustini: algunas claves críticas*, Madrid, Verbum, 2008, pp.

De Onís, Federico., *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Sevilla, Renacimiento, 2012, p. 15.

García Gutiérrez, Rosa., “Una triple profanación”, en Agustini, Delmira., *Los cálices vacíos*, Atarfe (Granada), Point de Lunettes, 2013, pp. 22-123.

Pérez de Moya, Juan., *Philosophía secreta de la gentilidad*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 295-645.

## FONTI

Agustini, Delmira., *Los cálices vacíos*, Atarfe (Granada), Point de Lunettes, 2013.

# OLTRE IL GENERE: DIFFERENZE E PERSONAGGI FEMMINILI NELL'OPERA DI PIER PAOLO PASOLINI

**Mattia Bianchi**

Università di Salamanca

## RIASSUNTO

Lo studio propone un'analisi di alcune importanti figure femminili del cinema pasoliniano con il fine di offrire modelli e contro modelli di donne nelle quali l'espressione della dimensione femminile, considerata al di fuori della borghesia e in accordo con la dialettica marxista, si converte in un'autentica dimostrazione di alterità.

**Parole chiave:** studio di genere, personaggi femminili, Pasolini, cinema

Pier Paolo Pasolini assistette in prima persona all'Italia del *boom* economico, all'affermarsi della società del consumo neo-capitalista, una società che l'intellettuale nativo di Bologna seppe descrivere in maniera estremamente lucida e di cui riuscì a profetizzare con successo, tanto nei suoi articoli e nei suoi saggi che tramite la sua produzione letteraria e cinematografica, gli effetti secondari più dannosi.

Questa è una civilizzazione moto razionale, strutturata partire dalla rete di valori dell'egemonia borghese, e configurata secondo le leggi di mercato, le incontrollabili possibilità della τέχνη<sup>23</sup> e la conseguente disumanizzazione dell'essere umano, convertito simultaneamente in compratore senza una propria identità e in semplice prodotto catalogato; tragicamente ogni volta più ingranaggio di

---

<sup>23</sup> [N.d.T.] [Pur non essendo presente una spiegazione nel testo originale, si è preferito inserirla per chiarire significato al lettore] Nella sua latitudine di significato, corrisponde a ciò che è *ars* in latino, "arte", nel senso di saper fare.

una catena di montaggio in cui ogni individuo compie una funzione di facciata al perenne sistema di potere nel quale siamo stati tutti formati, ovvero gli, culturalmente ed economicamente *soggiogati* come i *soggiogatori*. E nell'Italia degli anni '60 e '70 tanto i primi quanto i secondi condividono, paradossalmente, le stesse aspirazioni, codificate e promosse tramite i mezzi di comunicazione di massa, *in primis* la televisione, *medium* molto vituperato dall'autore. Per questo motivo, affermava Pasolini, "tutti vogliono le stesse cose e si comportano nello stesso modo" (Siti, De Laude, 1999: 1725), come intrappolati in un vortice di omologazione che tende ad annientare completamente l'autentica *alterità*.

Quest'ultimo termine *alterità* ha una particolare rilevanza all'interno del vocabolario pasoliniano, specialmente se contrapposto al termine *alternativa*, apparentemente simile. Per comprendere opportunamente la differenza di significato tra le due parole possiamo fare riferimento al discorso che l'autore scrisse in occasione del XV Congresso del Partito radicale italiano (Firenze, 4 novembre 1975) e che sfortunatamente non arrivò a pronunciare.

Nello scritto di riferimento, Pasolini tornò a porre l'attenzione nel tema della lotta per i diritti civili e la parità dei cittadini, perno delle rivendicazioni politiche dei radicali, affrontando la questione partendo dalla dialettica marxista:

È abbastanza semplice: mentre gli estremisti lottano per i diritti civili marxistizzati pragmaticamente, in nome, come ho detto, di una identificazione finale tra sfruttato e sfruttatore, i comunisti, invece, lottano per i diritti civili in nome di una alterità. Alterità (non semplice alternativa) che per sua stessa natura esclude ogni possibile assimilazione degli sfruttati con gli sfruttatori. La lotta di classe è stata finora anche una lotta per la prevalenza di un'altra forma di vita (per citare ancora Wittgenstein potenziale antropologo), cioè di un'altra cultura (Pasolini, 2009: 209).

Dal frammento citato si può comprendere che Pasolini utilizza *alterità* per riferirsi a qualcosa di molto più profondo e, aggettivo che arriva dal caso, radicale rispetto ad una semplice alternativa, che non permette di uscire dal perimetro tracciato dalla realtà anonima, alla quale si oppone e la cui identità viene rafforzata e legittimata precisamente dall'esistenza di un'alternativa che definisce i suoi limiti. Al contrario il concetto di alterità di cui parla l'autore deve intendersi quindi come antonimo di *identità*: un'espressione originale e "pura" di cultura, una linea di pensiero che possa considerarsi reale e, per le costruzioni socio-culturali dominanti, pericolosamente divergente. Di fatto Pasolini sottolinea "coloro che lottavano in nome dell'alterità rivoluzionaria [...] non hanno

mai opposto all'economia e alla cultura del capitalismo un'alternativa, ma , appunto, un'alterità. Alterità che avrebbe dovuto modificare radicalmente i rapporti sociali esistenti: ossia, detta antropologicamente, la cultura esistente” (Pasolini, 2009: 210).

All'espressione “cultura esistente” si sottintende una visione del mondo ben determinata, che è propria della classe borghese e che ovviamente include l'organizzazione sociale etero-patriarcale. Pertanto se nel contesto socioeconomico, segnato da un centro egemonico borghese, il proletariato, in quanto classe dominata, risulta un elemento periferico; da un punto di vista socioculturale lo stesso dovrebbe dirsi per le donne, storicamente emarginate e condannate ad un ruolo sottomesso rispetto all'ideologia ufficiale conformata dal pensiero maschile. Per questa ragione, al pari del proletariato, la “classe sociale” delle donne è stata depositaria di una cultura “altra”, subordinata, tanto che in definitiva è lecito affermare che il genere femminile (inteso al di fuori della concezione borghese e della sua iconografia) porta in sé, intrinsecamente, questo carattere di alterità che intendeva Pasolini.

Senza dubbio, proprio come anticipato all'inizio del presente articolo, con la comprensione delle teorie sociologiche pasoliniane, dagli anni '60 del secolo passato, con la schiusa della religione consumista in Italia e l'entrata del paese nell'era neocapitalista, si è dato il via ad un processo di omologazione senza precedenti, determinato dalla produzione di relazioni umane non modificabili:

il consumismo può creare dei rapporti sociali imm modificabili, sia creando, nel caso peggiore, al posto del vecchio clericofascismo un nuovo tecnofascismo (che potrebbe comunque realizzarsi solo a patto di chiamarsi antifascismo), sia, com'è ormai più probabile, creando come contesto alla propria ideologia edonistica un contesto di falsa tolleranza e di falso laicismo: di falsa realizzazione, cioè, dei diritti civili. In ambedue i casi lo spazio per una reale alterità rivoluzionaria verrebbe ristretto all'utopia o al ricordo (Pasolini, 2009: 211).

Quest'omologazione dilagante prosegue contemplando alternative, le quali, come detto precedentemente, non costituiscono una minaccia reale per le categorie e le costruzioni socioculturali nelle quali il centro di potere struttura la realtà, però non manifestazioni di alterità. Il risultato finale è che la *forma mentis* borghese si è elevata ad unica visione del mondo per tutte le categorie della società, che dal punto di vista culturale (non economico, naturalmente) sono confluite in un una macro classe impostata secondo la morale del centro. L'efficacia della società di consumo in questo senso è stata talmente travolgente come sostenne Pasolini, probabilmente senza esagerare, che in Italia “nessun centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi” (Pasolini, 1975: 22).

Tenendo in considerazione questa panoramica inedita, anche la lotta per la realizzazione dei diritti civili deve essere riconsiderata e reinterpretata alla luce del nuovo schema. Uno schema mono-culturale che mette in crisi la stessa applicazione della dialettica marxista in quanto la cultura della classe dominante assorbe la cultura della classe dominata, i cui membri aspirano ad ottenere “l’identica felicità degli sfruttatori”, producendo in tal modo un’identità totale degli “sfruttati” con gli “sfruttatori”; questo è, nel migliore dei casi, “una democratizzazione in senso borghese” (Pasolini, 2009: 208).

Una lotta che parte da questi presupposti, sostiene Pasolini, non può essere considerata una lotta di classe da nessun punto di vista, ma una guerra civile come quella dei casi estremisti di sinistra che comunemente insegnano che “bisogna usufruire degli identici diritti dei padroni”, rivelando tutta quella “rabbia inconscia del borghese povero contro il borghese ricco, del borghese giovane contro il borghese vecchio, del borghese impotente contro il borghese potente, del borghese piccolo contro il borghese grande” (Pasolini, 2009: 207-208). O può anche essere vista come una sorte di confronto generazionale, come quello dei giovani sessantottini, che “oppongono terrorismo di giovani borghesi a terrorismo di vecchi borghesi” (Pasolini, 2010: 43).

In entrambi i casi, è chiaro che “la realizzazione dei propri diritti altro non fa che promuovere chi li ottiene al grado di borghese” (Pasolini, 2009: 209). Pertanto nella presa di coscienza dei dominati (periferici) e nella giusta rivendicazione dei propri diritti civili “bisogna lottare per la conservazione di tutte le forme, alterne e subalterne, di cultura” (Pasolini, 2009: 212); il che sarebbe a dire che è fondamentale mantenere l’alterità.

Tuttavia tornando al discorso sul tema della donna, si è già evidenziato che un’espressione di alterità rivoluzionaria, rispetto allo schema imposto dalla società borghese patriarcale, è rappresentata dal genere femminile con valore trasgressivo e, come vedremo, che va oltre i limiti di genere.

Senza dubbio, continuando su questa linea, e parafrasando ciò che Pasolini affermava riguardo al proletariato e all’omologazione nella società di consumo, si può dire che nel processo di emancipazione femminile risulta primordiale la salvaguardia di questa alterità, di questa cultura subordinata interna alla “classe sociale” femminile, evitando in tal modo che le sue rivendicazioni si includano nelle coordinate proprie di una guerra civile “vecchia come la borghesia: essenziale alla stessa esistenza della borghesia” (Pasolini, 2009: 209), condotta quindi da una prospettiva borghese e focalizzata in funzione della morale, delle aspirazioni e dei desideri imposti dall’egemonia patriarcale e non in nome di questo spazio femminile periferico e divergente. Perché se la lotta delle

donne per l'uguaglianza si limitasse a questo, ad una battaglia il cui obiettivo è l'identificazione con il centro di potere, allora il raggiungimento dei propri diritti non sarebbe altra cosa che promuovere chi li ottenesse nella categoria borghese, che sarebbe a dire quella maschile/patriarcale. La conseguenza sarebbe, in definitiva, che il femminismo così posto, soprattutto quando giunge ad apparenti progressi e benefici per le donne<sup>24</sup>, si riduca ad una semplice alternativa all'interno dello *status quo* o, in altre parole, ad un mero prodotto della società di consumo, perfettamente catalogato e controllato.

L'unico modo per uscire da questo inganno adialettico sembra essere, in termini pasoliniani, il recupero della vera voce femminile, *voce fuori dal coro*, capace di mettere in crisi, tramite la sua alterità, lo schema dominante. A tale proposito, è *conditio sine qua non* che la donna riesca a sottrarsi dal ruolo che le è stato storicamente attribuito dalla società patriarcale e riaffermata dalla civilizzazione consumista: questo genere, costruzione culturale, dopotutto etichetta, venne denunciato da tutti quelli che rifiutano la divisione degli essere umani in categorie astratte, artificiali e fisse, specialmente quando queste avevano a che vedere con l'identità sessuale.

A tal proposito è necessario ricordare che lo stesso Pasolini, con la sua vita, e non solo quella sessuale, è stato un esempio costante di come rompere qualsiasi "identità di genere" (termine che va inteso non solo in riferimento al genere, ma in modo più ampio come tutta la categoria universale chiusa), molte volte fino a cadere in contraddizione; identità che sono assolutamente necessarie per chi non riconosce le etichette o le catalogazioni frutto di una strutturazione troppo razionale e ordinata della realtà incompatibile con il mistero del sacro.

Inoltre la dimensione femminile che abbiamo delineato, a partire dalla sociologia pasoliniana, come un elemento, uno spazio, trasgressore e rivoluzionario, si vede riflessa coerentemente nell'opera, in particolare quella cinematografica, dell'autore, nella quale possiamo rintracciare differenti personaggi femminili che arrivano a mettere in crisi la cultura dominante e le sue costruzioni opprimenti. Questo avviene solo quando queste donne riescono a svincolarsi dal loro ruolo pre-impostato dalla società, togliendosi il peso di questa maschera pirandelliana o, come nel caso di Medea, quando provengono da un ambiente totalmente estraneo alle dinamiche ipocrite e alle forme razionalizzate della nostra società.

---

<sup>24</sup> Questi presunti progressi e benefici sarebbero registrati in "un contesto di falsa tolleranza e di falso laicismo: di falsa realizzazione, cioè, dei diritti civili" (Pasolini, 2009:211).

Medea, straordinariamente interpretata dalla diva Maria Callas, è una delle figure più complesse e appariscenti del cinema pasoliniano e senza dubbio quella che meglio incarna l'essenza femminile intesa in chiave anti-borghese e anti-patriarcale tanto che, come vedremo in seguito, può essere considerata un'espressione di autentica alterità.

Attraverso la sua personale trasfigurazione della tragedia di Euripide, Pasolini rappresenta, nelle sue proprie parole “lo scontro dell'universo arcaico, ieratico, clericale e del mondo di Jasón, contrariamente, mondo razionale e pragmatico” (Duflot, 1971: 130). E lo fa partendo dalla presentazione, che occupa quasi un terzo della pellicola, dello spazio di Colchide: una regione lontana, tanto dal punto di vista temporale quanto da quello geografico, dove ancora non si è instaurato il governo della parola socratica, teatro di un “modo di vita primitivo, barbaro e violento, ma autentico” (Morán Rodríguez, 2014: 44), costituito da rituali ancestrali e brutali sacrifici umani. L'opposizione costruita da Pasolini tra questo universo ancora mitico, con tutta la sua traboccante carica di irrazionalità, e lo spazio borghese del λόγος è assolutamente conflittuale e di fatto trova tragico epilogo come tutti sappiamo.

Centro del mondo della vita organizzata e profana è Corinto, metafora della società contemporanea, luogo in cui Medea non può integrarsi in quanto estranea, caratterizzata da una diversità che la fa essere percepita come pericolosa e la porta ad essere inevitabilmente rifiutata dai membri della comunità. Simbolo della sua esclusione è la collocazione della sua casa al di fuori delle mura della città e la decisione finale di Creonte di condannarla all'esilio. In questo senso sono emblematiche le parole che il re rivolge alla sacerdotessa: “mi fai paura, te lo dico apertamente, per la mia figliola. È noto a tutti in questa città che, come barbara, venuta da una terra straniera, sei molto esperta nei malefici. Sei diversa da tutti noi: perciò non ti vogliamo tra noi”.

Senza dubbio “il disagio e l'emarginazione rispetto ai mondi che abita è una costante nella raffigurazione di questo personaggio”, anche se aumenta come risultato del suo trasferimento nella Corinto borghese, tanto che “Medea è sempre fuori luogo, in un continuo differire tra segni, mai totalmente inglobata da alcun genere, in una costante messa in discussione dei mondi a cui appartiene, di cui è espressione, perfino del mondo sacro che rappresenta” (Petrilli, 2009). Questo si può riscontrare già lungo tutta la prima parte del lungometraggio. Basta ricordare che l'evento che costituisce il colpo di scena della trama è la scelta di Medea di tradire il suo popolo e anche la sua famiglia, arrivando ad uccidere il proprio fratello e a farne a pezzi il corpo, in modo tale da soddisfare un desiderio amoroso che appare strettamente legato ad un impulso dinamico, ad una

perpetua e razionale attrazione per lo sconosciuto rappresentato da Jasón, fantino e straniero, attrazione che la pone in un piano completamente differente rispetto ai chiusi abitanti di Corinto.

Questa peculiarità di Medea di non cristallizzarsi in nessuna forma vuota, di non identificarsi fino alla fine con niente e nessuno è anche uno dei suoi drammi, sua condanna all'ostracismo e alla solitudine, uguale a ciò che fu proprio per Pasolini e che è evidente dopo il suo viaggio nella nave degli Argonauti. All'arrivo a terra il regista ci mostra, con un primo piano, la vista perduta della sacerdotessa che, non incontrando segni di ciò che è sacro, esplose in un grido disperato diretto ai suoi profani compagni di viaggio, i quali la guardano indifferenti e per nulla turbati dalle sue parole senza logica: "Questo luogo sprofonderà perché senza sostegno! Non pregate Dio perché benedica le vostre tende, non ripetete il primo atto di Dio! Voi non cercate il centro, non segnate il centro, no! Cercate un albero, un palo, una pietra!".

Poco dopo la vediamo camminare molto nervosamente come se stesse cercando qualcosa perso per sempre, una connessione con le profondità fluide e fertili della vita, impossibile da recuperare: "Parlami, Terra, fammi sentire la tua voce. Non ricordo più la tua voce! Parlami Sole!".

Sebbene l'impossibilità di Medea di integrarsi in differenti ambienti e strati sociali e la sua propensione a mettere in discussione le regole di qualsiasi posto in cui abita da un lato la portano, come già detto, a non essere più compresa e accettata, specialmente nel mondo borghese e retorico di Jasón e Creonte, irrimediabilmente lontano da quella spiritualità e irrazionalità che la caratterizzano; dall'altro la elevano a simbolo di pura alterità femminile, svincolata da qualsiasi ipocrita categoria civile: "Rispetto al mondo secolare rappresentato da Giasone e governato da Creonte, Medea è l'eccesso, l'esorbitante [...]. Tutte le azioni di Medea fuoriescono dalla logica del mondo chiuso sulla propria identità". (Petrilli, 2009).

Un'altra dimostrazione del suo essere totalmente isolata dal suo ruolo di genere e da qualsiasi altra categoria pre-costituita è la sua capacità di ironizzare e utilizzare a proprio vantaggio alcuni stereotipi che secondo l'immaginario borghese evidenziano caratteristiche tipiche della donna. In concreto quando il suo piano omicida è già elaborato e agisce come se volesse riconciliarsi con l'ex marito Jasón, egli le chiede perché continua a piangere e lei risponde freddamente: "non preoccuparti, la donna è una creatura debole e facile alle lagrime".

La ribellione di Medea raggiunge il suo punto più alto quando attua la sua terribile vendetta. Più che un attacco diretto a castigare la slealtà di Jasón, il suo può essere inteso come un'insurrezione nei confronti di tutto l'ordine sociale che ha tentato di emarginarla e umiliarla senza pietà, un ordine

cinico e incapace di accettare l'alterità, elemento disturbante che deve essere eliminato in quanto minaccia per il suo sistema chiuso.

Il parricidio è stato tradizionalmente percepito come uno dei crimini più atroci e irrispettosi di tutto l'apparato sociale. Però quando si tratta, come in questo caso, dell'omicidio di tutta la propria prole diventa, inoltre, un vero confronto contro quelle leggi che regolano l'ordine naturale, in particolare per quanto riguarda la perpetrazione della specie. In questo senso Medea, sacerdotessa della fertilità, sembra disprezzare e tradire questa stessa naturalezza alla quale si sente tanto vincolata spiritualmente.

Tuttavia ciò che riguarda la procreazione e la difesa dei figli, concetti derivanti da una prospettiva medico-scientifica della psicoanalisi freudiana però già intuiti, in termini filosofici, da Schopenhauer, sono istinti del subconscio dell'essere umano, che la *Natura* ha conferito alla donna ai suoi fini di auto-conservazione e che entrano inevitabilmente in conflitto con le esigenze di un ego talmente forte come quello della maga di Colchide. Pertanto il gesto di Medea, per quanto orribile possa sembrare, aggredisce brutalmente la rappresentazione, nel senso schopenhaueriano, della donna come madre, convertendosi il suo in un atto di estrema ribellione causato da un ambiente intollerante e asfissiante, contro il suo stato sociale e biologico di generatrice di futuro. In definitiva la sua azione distruttrice la avvicina ancora di più all'essenza irrazionale della vita e a quelle forze universali, a momenti contraddittorie, con le quali può sembrare in conflitto solo sotto uno sguardo profano:

Sia quando crea, sia quando distrugge, Medea si comporta secondo un sistema di valori che la collega, in un rapporto di stretta interconnessione e di reciproca rispondenza, con le forze vitali del cosmo. Paradossalmente, tutte le sue azioni, anche le più distruttive, hanno un senso alla luce del progetto per la salvaguardia della qualità della vita stessa. (Petrilli, 2009)

Un altro personaggio femminile pasoliniano molto simile a Medea è senza dubbio quello di Mamma Roma, doppiamente connesso a questa in quanto madre e in quanto proveniente da uno spazio "altro" e quasi primitivo, dove ancora si percepisce, come a Colchide, un vincolo viscerale tra la terra e gli individui che la abitano. Nel caso del film *Mamma Roma* (1962), questo ambiente marginale ed emarginato è rappresentato dalla borgata romana, scenario prediletto dal Poeta delle Ceneri.

Mamma Roma incarna, all'inizio, una cultura popolare originaria, totalmente estranea a quella ufficiale e ancora caratterizzata da quell'autenticità che nell'Italia in via di omologazione dei primi anni '60 era già a rischio di estinzione e che, secondo Pasolini, poteva trovarsi esclusivamente nelle

zone più povere, degradate e culturalmente lontane dai centri industrializzati, com'erano i quartieri sub-proletari romani di allora.

Analizzando più dettagliatamente questa figura femminile, che è rimasta impressa nella storia del cinema italiano grazie all'intensa recitazione di Anna Magnani, va sottolineato, oltre alla sua estrazione sub-proletaria, la sua condizione di prostituta: una professione che, nel piano etico, non la rende né un personaggio positivo né negativo, bensì una vittima dello sfruttamento capitalista e, naturalmente, dell'oppressione maschilista rappresentata perfettamente dal suo protettore, Carmine: perché anche il libero commercio dell'amore ha i suoi proprietari, che si approfittano delle donne come i padroni delle fabbriche fanno con i loro operai.

Una donna che, obbligata o meno, si guadagna il pane mettendo in vendita il proprio corpo è condannata a vivere nei margini più esterni della società, soprattutto in quell'Italia falsamente cattolica e religiosamente democristiana, la quale, giusto quattro anni prima della prima del film, ha approvato l'incriminata Legge Merlin (1958) che, lontana dal risolvere il problema della mercificazione del sesso, semplicemente relegava le prostitute alla clandestinità delle strade fredde e oscure dove non potevano infastidire gli occhi dei moralisti. Inoltre le condotte sessuali promiscue di una meretrice sono in netto contrasto con l'ipocrita morale borghese e la rigida categoria della monogamia matrimoniale, motivi per cui una figura scandalosa come Mamma Rosa costituisce un evidente elemento di alterità difficile da digerire. A tal proposito si può notare la sequenza iniziale della pellicola nella quale vediamo la protagonista realizzare un'ironica e sgarbata distruzione della cerimonia organizzata per celebrare il matrimonio di Carmine con la sua giovane ed innocente fidanzata. Mamma Rosa ride della ragazza ricordandole, in una lite a base di *stornelli*, come adesso che si sposerà dovrà essere sottomessa a quel uomo dal quale lei è appena riuscita a liberarsi "Fiore de merda / io me so' liberata de 'na corda / adesso tocca a 'n'altra a fa la serva!". Tuttavia è lo stesso Carmine che immediatamente prevede la sfumatura di una nuova sottomissione per la donna, poiché secondo lui a schiavizzarla sarà proprio suo figlio Ettore. Le sue parole "morto un pappone se ne fa 'n artro" furono quanto meno profetiche dato che Mamma Rosa cadrà proprio vittima dell'esagerato amore che nutre nei confronti del piccolo.

Passano gli anni e, con molti sforzi, Mamma Rosa ha raggiunto abbastanza risparmi per poter intraprendere una nuova vita, che simbolicamente inizia con il trasferimento in un piccolo appartamento nella periferia della capitale insieme a suo figlio, già adolescente però completamente all'oscuro del passato lavorativo della madre. Questa è una zona periferica che, a differenza della Guidonia rurale dov'è cresciuto Ettore, è influenzata dalla cultura borghese, che si è insinuata nel

modo di pensare di Mamma Rosa reindirizzando i suoi valori e le sue aspirazioni. Dalla finestra della sua casa si contempla la Roma consumista e benpensante: una vista molto differente rispetto al brutto e tenebroso cimitero del suo primo appartamento romano o rispetto al paesaggio ostile della Guidonia. Questo panorama è la rappresentazione metaforica del suo inedito sogno borghese che non è altro che una volontà di identificazione con la classe dominante.

Dimostrazioni tangibili della trasformazione nascente di Mamma Rosa e della sua afflizione all'ideologia consumista sono i regali che lei stessa fa al figlio con lo scopo di convincerlo ad adattarsi alle dinamiche dell'esistenza piccolo-borghese, fatta di (apparenti) buone amicizie, domeniche nella chiesa del quartiere e lavori in cui le mani non si sporcano di fango.

Di spirito libero e indomabile, Mamma Rosa diventa schiava delle sue irraggiungibili aspirazioni, che la portano a riprendere la strada quando nella sua vita riappare definitivamente Carmine, che la minaccia di svelare il suo passato segreto a Ettore se non torna a prostituirsi. È significativo anche il fatto che il suo modo di intendere e di esprimere la realtà è così irriverente e spudorato all'inizio del film tanto da essere in accordo con i vincoli dello schema patriarcale come quando dice a suo figlio, in occasione del suo primo lavoro nella *trattoria* del signor Pellissier: “No ‘o sai che da oggi diventi er capo de famija?”.

Totalmente accecata dalla ricerca di raggiungere la stabilità borghese, Mamma Rosa finisce per trascinare inconsciamente Ettore fino ad una morte tanto tragica quanto annunciata, frutto del suo smisurato amore materno e dal desiderio di assicurargli un futuro “migliore”. Un amore che, da un punto di vista completamente conformista, potremmo definire inappropriato; fatto a momenti di sguardi complici e momenti in cui i corpi di madre e figlio entrano in contatto in modo quasi incestuoso<sup>25</sup>: in poche parole un sentimento completamente fuori dai parametri della società conservatrice, come lo è l'essenza di questi personaggi distrutti direttamente (Mamma Rosa) e indirettamente (Ettore) dal peso di questo nuovo mondo piccolo-borghese, dalla sua mentalità e dalle sue dinamiche.

Se in una società patriarcale la dimensione femminile è terra fertile per l'alterità, il genere maschile, inteso come spazio mascolinizzato, contrariamente, dovrebbe intendersi come sede della cultura omologante in quanto tradizionalmente connesso al potere, strettamente vincolato al

---

<sup>25</sup> A tal proposito è emblematica la scena nella quale poco dopo l'arrivo di Ettore a Roma, madre e figlio ballano insieme un tango e mentre provano un casqué cadono per terra ridendo.

pensiero borghese e centro intorno al quale ruotano la maggior parte delle categorie relative alla sessualità.

Tuttavia la dimensione femminile, come già anticipato, deve essere intesa come un valore oltre al genere, un territorio che può essere perfettamente occupato in tutto dall'uomo che sappia evadere dalla sfera dell'identità maschile e quindi dalla mentalità conformista.

Nella produzione cinematografica pasoliniana possiamo distinguere due chiari esempi di personaggi maschili che, chiaramente fuori mano dal loro ruolo di genere, risaltano per il loro assoluto anticonformismo. Un anticonformismo che si fa evidente a partire da una deviazione delle condotte sessuali comunemente accettate dall'eteropatriarcato. Facciamo riferimento al giovane e seduttore personaggio del lungometraggio *Teorema* (1968) che attraverso la sua transessualità "rappresenta la sacralità del sesso come forza mitica, misteriosa, distruttiva, irriducibile a qualsiasi ordine istituzionale" (Santato, 1980: 258); e naturalmente Julian Klotz, protagonista della pellicola *Porcile* (1969), la cui zoofilia non costituisce un fatto ripugnante ma una metafora della sua massima alterità rispetto al contesto in cui vive.

*Porcile* risulta particolarmente interessante di fronte al nostro studio perché in questo film appaiono due personaggi femminili che, a differenza di quelli analizzati finora, restano completamente intrappolati nel carcere del genere, nella ragnatela dell'omologazione. Il primo è la Signora Klotz, madre di Julian e prototipo della donna borghese, praticamente ridotta ad una maschera senza un minimo di individualità. Il secondo, molto più profondo, è il personaggio di Ida, ragazza progressista e dalle idee apparentemente rivoluzionarie le cui proteste, tuttavia, possono essere facilmente paragonate a quelle dei giovani estremisti borghesi che, secondo Pasolini, lottavano semplicemente per prendere il posto dei loro genitori conservatori. L'incapacità di Ida di aggirare l'omologazione e di rappresentare qualcosa di più di una mera alternativa all'interno della cultura dominante è vincolata e curiosamente esemplificata dalla sua riluttanza all'ora di scrollarsi di dosso il suo ruolo di genere che la porta, nelle sue polemiche con Julian, ad intendere ed esprimere l'orgoglio rivoluzionario e il diritto al dissenso in chiave fallica :

Ida: È giunto il momento, i ragazzi di Berlino per la prima volta si muovono. Per protesta, andranno a pisciare contro il Muro in diecimila. E i comunisti, dall'altra parte, staranno a guardare...

Julian: Quella cosa che tu non hai...

Ida: Ma io sono una bambina maschio: e piscerò anch'io.

Attraverso questi ultimi esempi, e tutti quelli già affrontati, si è cercato di dimostrare che le donne svolgono un ruolo cruciale all'interno dell'opera pasoliniana però, più che i personaggi

femminili in sé, è proprio nella sfera femminile che grazie alla dialettica marxista propria di un discepolo, anche se eretico, di Gramsci, è riconducibile ad un'alterità che è indispensabile recuperare e conservare nella lotta per i diritti degli "altri". Una lotta che, come si è evidenziato, deve emergere dalla volontà di compromettere tutte costruzioni artificiali che opprimono gli individui e che impediscono qualsiasi aspirazione alla rinascita della palingenesi:

Contro tutto questo voi non dovete far altro (io credo) che continuare semplicemente a essere voi stessi: il che significa essere continuamente irricognoscibili. Dimenticare subito i grandi successi: e continuare imperterriti, ostinati, eternamente contrari, a pretendere, a volere, a identificarvi col diverso; a scandalizzare; a bestemmiare (Pasolini, 2009: 215).

## BIBLIOGRAFIA

Duflot, J., *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, Barcelona, Anagrama, 1971. Morán Rodríguez, C., “Partidario de la barbarie: Pasolini, Medea, 1969” [en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 7 (2014), pp. 42-57, [30/10/2016] <<http://www.uv.es/extravio>>

Pasolini, P. P., “Acculturazione e acculturazione”, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 22-25.

Pasolini, P. P., “Relazione al congresso del Partito radicale”, *Lettere Luterane*, Milano, Garzanti, 2009, pp. 204-215.

Pasolini, P. P., “Porcile”, Teatro 2. *Porcile, Orgia, Bestia da stile*, Milano, Garzanti, 2010, pp. 29-123.

Petrilli, S., “Genere e fuori genere: il discorso e il femminile in Pier Paolo Pasolini” [en línea] *Revue Interdisciplinaire "Textes & contextes"*, 2 (2009), [30/10/2016] <<http://revuesshs.u-bourgogne.fr/textes&contextes/document.php?id=714>>

Santato, G., *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza, Neri Pozza, 1980.

Siti, W., De Laude, S. (eds.), *Pasolini. Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1723-1730.



# “SÍ, ROMANZI”: TEORIZZANDO IL ROMANZO

## *NORTHANGER ABBEY*

Juan de Dios Torralbo Caballero

University of Córdoba

### I. INTRODUZIONE

Questo capitolo tratta lo *status* che aveva il genere del romanzo alla fine del XVIII secolo per contestualizzare i postulati teorici e la difficile situazione pratica del nuovo genere che deriva dall'opera che Jane Austen (1775-1817) cominciò a scrivere nel 1798, allora intitolata *Susan*, nome che divenne *Northanger Abbey* (*L'abbazia di Northanger*<sup>26</sup>). Secondo le ricerche di Deirdre Le Faye, questa novella venne terminata nell'estate del 1799 (2006: xvii). *Northanger Abbey* venne pubblicata postuma nel dicembre del 1817, insieme a *Persuasion*, accompagnata da una “Biographical Notice” stesa da Henry Austen.

### II. IL CONTESTO CRITICO SULL'ONTOLOGIA DEL GENERE

Le disquisizioni teoriche che emergono in *Northanger Abbey* riguardo al romanzo devono essere contestualizzate nel dibattito esistente alla fine del XVIII secolo, quando Jane Austen compose l'opera. Il concetto di romanzo non era monolitico e non aveva limiti definiti rispetto ad altre forme di racconto. Un secolo dopo un'autrice come Aphra Behn si preoccupò di sottotitolare il suo

---

<sup>26</sup> [N.d.T.] Tutti i passi del romanzo presenti successivamente fanno riferimento a Austen, J., *L'Abbazia di Northanger*, [trad. it Teresa Pintacuda], Garzanti Libri, 1982

romanzo *Oroonoko; or, the Royal Slave* come *A True History*, come lo scritto *The Nun; or The Perjur'd Beauty* (Behn, 1995: 293), mentre *The Lucky Mistake* aveva come sottotitolo *A New Novel* (Behn, 1995: 163). Anche William Congreve (2003, 27) ha indagato la differenza tra novella e romanzo all'interno della sua opera *Incognita* alla fine del XVII secolo, quando la critica letteraria emergeva come “una pratica sociale delle contese pubbliche”, come “moderna”, come un modello sociale che si occupava di spingersi oltre ai postulati di poeti singoli, con vocazione nel convertirsi in una conoscenza letteraria condivisa (Gavin, 1016: 53).

Queste strategie rivelano la preoccupazione degli scrittori per l'ontologia del loro lavoro. Da lì questo argomento si affaccia nelle prefazioni di Daniel Defoe (*Moll Flanders*), di Fielding (*Joseph Andrew*) o di Tobias Smollet (*Roderick Random*). Ad esempio, Fielding inizia la sua prefazione affermando la necessità del suo da farsi: “Come è possibile che il semplice lettore inglese possa avere una differente idea di romanticismo rispetto a quella dell'autore di questi piccoli volumi [...] può non essere improprio premettere alcune parole riguardanti questo tipo di scrittura [...]. Ora un romanticismo comico è un comico poema epico in prosa” (Fielding, 1980: 3-4). Il Dr. Johnson (2009: 173) disertò il “lavoro della fiction” nel suo quarto numero di *Rambler*, il 31 marzo del 1750, sostenendo che “questo tipo di scrittura può essere definito, non impropriamente, la commedia del romanticismo [...]”.

Nicholas Seager (2012: 5) conferma che “Derivando dalla novella italiana e condividendo una radice con la *nouvelle* francese, *novel* in Gran Bretagna prima del 1750 rappresentava una breve storia romanzata che solitamente includeva il romanticismo, come definì il lessicologo Samuel Johnson nel 1755 “una piccola storia, solitamente d'amore””. Dopo Johnson, James Beattie (1783: 508) pubblicò *Dissertations Moral and Critical* approfondendo “l'origine e la natura del Romanticismo Moderno”. Clara Reeve (1785, I: 111) pubblicò *The Progress of Romance* definendo il romanzo come “favola eroica, che tratta di personaggi e cose favolose” mentre la novella era concettualizzata come “un ritratto di vita e modi reali e del tempo in cui veniva scritta”.

Nell'epoca prima della stesura di *Northanger Abbey*, pensatori come David Hume disertarono la naturalezza umana e i sentimenti, conferendo a questi la priorità rispetto alla ragione (il “sentimentalismo” - empirico - sulla “razionalità morale”), concretamente in *Enquiry concerning the Principles of Morals* (1751). Un esempio di romanzo è *The Man of Feeling* (di Henry Mackenzie, 1771) che contiene le basi del romanzo sentimentale. Le origini riguardanti la “Sensibility” combinarono “una nozione empirica della conoscenza umana derivata da filosofi quali John Locke con pensieri espressi da [...] Rousseau, che l'umanità è in uno stato di natura e

naturalmente buona e benevola, ma corrotta dalla società e dalla civilizzazione. Rousseau evidenziò l'importanza della naturalezza e il potere dei sentimenti". Così come "[...] la sensibilità è una proprietà del genere femminile, in quanto, venne dichiarato, le donne erano formate da una costituzione più delicata per cui erano più propense alle emozioni" (Kitson, 2008: 329).

Un'altra linea di scrittura sviluppata fu "The Gothic" che simboleggiava il medioevo, "the Dark Ages", che si trova nelle cattedrali antiche, nelle rovine, nei giardini misteriosi. Edmund Burke teorizzò sull'estetica del terrore come sublime nel suo *Enquiry concerning the Origin of our ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757). In poesia, conosciuta come "Graveyard School" si compiaceva nella malinconia e nelle rovine solitarie, essendo Thomas Gray pragmatico in *Elegy Written in a Country Church Yard*. Il romanzo gotico deriva dagli manoscritti, come affermò Horace Walpole ne *The Castle of Otranto (Il Castello di Otranto)* (1764) che nasce come traduzione di un lavoro scritto dall'italiano Onuphrio Muralto<sup>27</sup> nella prima metà del XVI secolo. In seguito la supremazia del genere corrisponde precisamente ad una donna, Ann Radcliffe, grazie ai suoi quattro volumi che costituiscono *The Misteries of Udolpho (I misteri di Udolpho)* (1794).

### **III.NEGANDO: “QUANDO UNA GIOVINETTA É DESTINATA AD ESSERE UN'EROINA”**

Il primo capitolo inizia con una particella negativa e viene ribadita in varie occasioni. Questa morfologia è sufficientemente richiamante e per questo motivo la si ritrova in una spiegazione in sintonia con l'universo immaginario dell'opera. La prima frase "Nessuno, vedendo Catherine Morland da bambina, avrebbe mai immaginato che fosse destinata ad essere un'eroina" anticipa una semantica negativa. La seconda frase, tramite il concetto del pregio, nega la stessa protagonista "La sua situazione sociale, il carattere dei suoi genitori, le sue stesse personali attitudini vi si opponevano" (Austen, 2006: 5).

L'aspetto fisico di Catherine Morland non concorda con la bellezza raggianti delle altre protagoniste: "Aveva un viso magro ed insignificante, una pelle scialba e scolorita, capelli neri e lisci e tratti marcati [...] e nulla che sembrasse conveniente all'eroismo" (Austen, 2006: 5). Non solo evidenzia la descrizione ma anche l'aggettivo "conveniente" preceduto dalla particella negativa "nulla". Anche le sue passioni tradiscono il suo anti-eroismo: "Le piacevano i giochi da ragazzi:

---

<sup>27</sup> Il titolo completo dell'opera a cui si fa riferimento: *The Castle of Otranto. A Story. Translated by William Marshal, Gent. From the Original Italian of Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas at Otranto.*

preferiva nettamente il cricket, non soltanto alle bambole ma a più eroici divertimenti infantili, come allevare un ghiro, nutrire un canarino e innaffiare un roseto”. E persiste la negazione “I giardini non le piacevano [...]” (Austen, 2006: 5-6).

In un altro ordine di cose bisogna sottolineare che Catherine si mostra come una ragazza straordinaria (“le sue capacità erano quasi straordinarie”): “Mai aveva capito o imparato qualcosa prima che gliel’avessero insegnata; e qualche volta neanche allora, perché era spesso disattenta e qualche volta ottusa” (Austen, 2006: 6). Ulteriori negazioni in forma di particelle o di prefisso, “mai”, “neanche”, “disattenta”, si legano per evidenziare l’incapacità, la stoltezza e la goffaggine che è riconosciuta di essere l’eroina di questo romanzo. Anche la rotondità significativa che fornisce le due caratteristiche sintattiche coordinate al finale devono essere tenute in considerazione. Imparò poco quando sua madre la istruì, tranne la poesia narrativa di John Gray che parlava di animali: “Non che Catherine fosse sempre stupida, niente affatto: imparò la favola della *Lepre ed i suoi molti amici* con la rapidità di qualsiasi altra ragazzina inglese”. Invece, con molta difficoltà e goffaggine per il lettore, sua madre dedicò molto tempo invano affinché apprendesse la poesia *La preghiera del povero (The Beggar)*, opera del reverendo Thomas Moss.

Anche l’apprendimento della musica è degno di nota: “Sua madre avrebbe desiderato che imparasse a suonare, e Catherine era sicura che le sarebbe piaciuto perché si divertiva al tintinnio dei tasti della vecchia abbandonata spinetta. Così, a otto anni, cominciò le lezioni. Esse durarono un anno e lei non ne volle più sapere [...]”. Nuovamente si coniugano morfologia, sintassi e semantica negative. La stessa inefficienza le capita anche con il disegno: “Quanto al disegno le cose andavano allo stesso modo [...] faceva quello che poteva, disegnando case e alberi, galline e polli tutti simili uno all’altro”. Lo stesso accade per altre conoscenze come la scrittura e le operazioni matematiche, incluso il francese, tutto sfumato per l’ammirazione della narratrice che la definisce apertamente come un’estranea e un’“irragionevole”, termine che porta a due significati, tanto “irresponsabile” quanto “inspiegabile”: “A scrivere e a far conto le insegnava suo padre, la lingua francese sua madre, ma il profitto in ambedue le cose non era notevole, e sfuggiva a entrambe le lezioni ogni qualvolta le fosse possibile. Che strano, irresponsabile personaggio!” (Austen, 2006: 6).

Secondo ciò che ritiene Chika Ozaki (2003: 65) “Catherine è descritta come un nuovo tipo di eroina. La Austen descrive il suo aspetto ed il suo personaggio all’inizio [...] e mostra quanto è diversa lei dall’immagine di eroina presente nelle novelle tradizionali”. Katherine Goertz (2013: 35) dimostra che “Catherine Morland [...] è un terribile fallimento nell’essere un’eroina in stile gotico”. La scrittrice sta modellando una protagonista che può essere considerata anti-eroina. L’autrice sta

smantellando le caratteristiche della tipica eroina. Proseguendo si legge “Non c’era dunque da stupirsi se Catherine non possedeva per natura nulla di eroico, preferiva il cricket, il baseball, l’equitazione e, a quattordici anni il girovagare per la campagna ai libri, o almeno ai libri d’informazione perché nessuna utile conoscenza potesse scaturirne [...]”. A quindici anni “il suo aspetto era migliorato; cominciò ad arricciarsi i capelli e a pensare al ballo. La sua carnagione era più chiara e i suoi lineamenti si erano addolciti, arrotondati e coloriti, gli occhi erano più animati, la figura più gradevole”. In poche righe, l’autrice rispecchia l’accelerazione nel suo apprendimento riflettendo il miglioramento delle sue caratteristiche compresa la sua nuova, e senza precedenti, voglia di apprendere “[...] Ora le faceva piacere sentire qualche volta suo padre e sua madre complimentare i suoi miglioramenti”. Qui si nota una moderata ironia tale che deriva dal cambio di apparenza fisica che sperimenta arrivando ad una quasi bellezza: “Catherine sta crescendo quasi come una ragazza di bell’aspetto - è quasi carina” erano parole che le giungevano all’orecchio ogni tanto; e quanto piacere le facevano queste parole! Essere quasi *carina* [...]” è evidente il contrasto: “diventare più piacevole per una ragazza, che è stata comune per i primi quindici anni della sua vita, più di quanta bellezza la sua culla potesse mai ricevere” (Austen, 2006: 7). È ironia tendente alla parodia.

Anche sua madre emerge in modo anomalo secondo la tradizione romanza: “[...] Catherine è nata; e invece di morire nel portare quest’ultima nel mondo, come qualsiasi corpo potesse aspettarsi, continuò a vivere [...]”. Non può dedicare molto tempo alle sue figlie più grandi “[...] sperava di vedere le sue figlie diventare qualsiasi cosa volessero essere, ma il suo tempo era così impegnato nel continuare ad insegnare alle più piccole, che le figlie più grandi erano inevitabilmente abbandonate a loro stesse” (Austen, 2006: 5). In tal modo si dichiara il carattere del romanzo di formazione, di *bildungsroman*<sup>28</sup>, che si trova nell’evoluzione della protagonista lungo tutto il suo percorso dei trentun capitoli in cui sviluppa il romanzo.

#### IV. CATHERINE MORLAND: L’EROINA TRA I 15 E I 17 ANNI

L’ironia si trasforma in parodia quando la narratrice si ferma su questo dettaglio che avviene nella transizione della protagonista dai quindici ai diciassette anni, “Tuttavia dai quindici ai diciassette anni ecco che cominciò il suo apprendistato da eroina: lesse tutte quelle opere che

---

<sup>28</sup> Questo termine venne impiegato con questo significato dal filologo tedesco Johann Karl Simon Morgenstern nel suo libro *Über das Wesen des Bildungsromans* del 1820.

un'eroina deve leggere per arricchire la sua memoria di quelle citazioni che sono così utili e confortanti nelle vicissitudini della sua vita futura” (Austen, 2006: 7), designando che se Catherine fosse arrivata ad essere un'eroina sarebbe stata un'eroina finta ed ignorante. Le citazioni letterarie che trascrive, per creare una mente eroica sono di Pope, Gray, Thompson e Shakespeare. In tutti i casi si tratta di “passaggi esemplari della letteratura classica inglese” che “erano tratte da antologie scolastiche come i due volumi *Elegant Extracts* di Vicesimus Knox (1785)” (Benedict & Le Faye, 2006: 296).

La potenziale eroina inizia a formarsi tramite letture serie e inizia a perfezionare la sua istruzione, sebbene non sia capace di dipingere né di scrivere un sonetto. Nel quattordicesimo capitolo sarà messa in evidenza l'incapacità di partecipare alla conversazione sul paesaggio con i fratelli Tinley: “Si vergognava di cuore della sua ignoranza” (Austen, 2006: 112) e per non saper disegnare. Catherine è sprovvista di alcune caratteristiche tipiche delle eroine gotiche. Vi sono qui altri due limiti nella figura Morland. Tenendo conto (Benedict & La Faye, 2006: 297) che il nuovo interesse nel verso storico ha fatto rinascere il sonetto, come si può apprezzare nei tre volumi della raccolta di Thomas Percy (1765) *Reliques of Ancient English Poetry* o nella pubblicazione venti anni dopo di Charlotte Smith intitolata *Elegiac Sonnets and Other Essays*.

Arriva ai diciassette anni e continua la parodia. Persiste l'assenza di elementi che la definiscano come vera eroina della suo romanzo e la narratrice si vanta di ciò “Qui manca miserabilmente delle caratteristiche eroiche. [...] Infatti aveva raggiunto il diciassettesimo anno senza aver veduto un solo giovanotto che avesse potuto toccare la sua sensibilità né aver ispirato una vera passione e neppure un'ammirazione diversa da un semplice e fuggevole apprezzamento”. Se prima si evidenziavano i particolari e i prefissi negativi, qui si trova un copro ripetitivo composto dalla preposizione “senza” per rimarcare la carenza di queste caratteristiche. A tutti questi antefatti si aggiunge l'assenza di un amore che la ispiri, non esiste la “sensitivity” (caratteristica tipica dei romanzi dell'epoca) e nemmeno l'amicizia necessaria per l'auspicata passione in un'eroina. Per questo il lettore non coglie tanta anormalità, tutto ciò sta nel reclamo dell'autrice della narratrice tramite l'ammirazione “Questo era veramente strano!” Congiunta ad un riferimento al *modus operandi* del romanzo gotico, alla presenza di elementi estranei che si vanno a scoprire man mano: “Ma le cose strane possono essere ritenute responsabili se le loro cause possono essere rintracciate” (Austen, 2006: 9).

L'irriverenza di questo passaggio è la spiegazione che è applicata alla protagonista stessa, per cui si articola la prima premessa del sillogismo. Abbonda la congiunzione avversativa la cui funzione sintattica è coerente con quella semantica: una protagonista che non possiede le caratteristiche per

essere l'eroina, ma che senza dubbio lo è: “Ma quando una giovinetta è destinata ad essere un'eroina, la pervicacia di quaranta famiglie di vicini non potrà impedirglielo. Prima o poi deve accadere qualcosa che metta un eroe sulla sua strada, e qualcosa accadrà”. Catherine non si è innamorata perché nessuna delle famiglie dei dintorni “aveva cresciuto e fatto in modo che un ragazzo si trovasse accidentalmente alla sua porta” (Austen, 2006: 9), sottolineando altri componenti tipici del romanzo, cioè la presenza di un eroe di dubbia origine del quale la protagonista si innamora. Emerge il momento che decanta gli eventi fino alle strade dell'avventura, spianando lo sviluppo argomentale fino al gotico. Emerge Mr. Allen e sua moglie che, come *deus ex machina*, salvano la situazione preliminare “affettuoso nei confronti di Miss Morland, e probabilmente consapevole che se le avventure non accadono ad una signorina nel suo villaggio, lei dovrebbe cercarle di fuori” (Austen, 2006: 6). Così è. Siccome nella sua città (Fullerton) non trova l'avventura desiderata, la invitano a passare alcuni giorni a Bath dove festeggiano la ragazza con un'evidente felicità: “[...] la invitarono ad andare con loro. Il signor e la signora Morland erano d'accordo e Catherine era al settimo cielo” (Austen, 2006: 6). Così comincia l'opera. Tra la presentazione singolare di Catherine Morland, emerge il viaggio provvidenziale e il trasferimento da Fullerton a Bath. Cambia lo scenario e, in seguito, le possibilità che la protagonista può sfruttare. Teniamo conto che questo viaggio avviene in un'altra località del suo paese e non si tratta di un viaggio all'estero come quelli realizzati dalle altre eroine, per esempio Emily in *The Mysteries of Udolpho* (Radcliffe, 1983: 36), il fatto che il destino eroico sia deciso dalla scrittrice contiene un elemento ironico per di sé. La protagonista, arrivata a Bath, alloggia in *Pulteney-street* (Austen, 2006: 12), che è la parte moderna della città<sup>29</sup>, e in questo secondo capitolo già partecipa ai saloni insieme alla ricca società del posto.

Catherine è una giovane che si mette in ridicolo svariate volte; per esempio quando Isabella e i suoi fratelli escono a ballare e Catherine resta in compagnia di due persone più grandi perché John Thorpe non si presenta, momento definito dalla narratrice come “disonorante”, “sapore di umiliazione” o “infamia”, perché “Catherine si sente isolata” (Montes, 2009: 4); o quando in questi momenti momenti passa Henry Tilney con “una bella e affascinante giovane donna” (che Catherine crede sua sorella) “screditando la sua importanza eroica” (Austen, 2006: 48). La voce narrante si occupa di evidenziare l'ontologia di Catherine quando, per esempio alla fine del dodicesimo capitolo, dice “È tempo, ora, di lasciare la mia eroina nel suo letto insonne, che è il vero ruolo di

---

<sup>29</sup> Si tratta di una parte dell'est della città di recente costruzione delineata da Thomas Baldwin nel 1788 (Benedict & Le Faye, 2006: 301-302).

un'autentica eroina; cuscini strapazzati e bagnati di lacrime. Potrà sentirsi fortunata se avrà una notte di buon sonno nei prossimi tre mesi” (Austen, 2006: 89).

La presenza di caratteristiche atipiche per un'eroina continua anche negli altri capitoli, come nel secondo in cui si rafforza l'idea che Catherine iniziò il suo viaggio con elementi poco favorevoli alla stesura di un romanzo. Durante la sua prima apparizione in pubblico di fronte alla società benestante di Bath si nota la sua singolarità in quanto non le viene richiesto di ballare e a malapena viene guardata dai corteggiatori presenti nella sala termale. Infine appare un episodio parodico che esalta la solitudine della protagonista quando si sente lusingata da due commenti sulla sua bellezza, fatto nettamente in contrasto con le abbondanti lodi letterarie che avrebbe ricevuto una tipica eroina nelle stesse circostanze:

In effetti qualcuno la notò con una certa ammirazione; infatti poté sentire lei stessa due signori che la giudicavano una bella ragazza. Queste parole ebbero l'effetto dovuto; immediatamente pensò che la serata era stata più piacevole di quanto le fosse sembrato prima: la sua umile vanità fu accontentata, e si sentì più grata ai due giovani per questa semplice lode di quanto sarebbe stata un'eroina di prima classe per quindici sonetti che celebrassero il suo fascino, e se ne tornò al suo posto ben disposta verso tutti e perfettamente soddisfatta della parte di interesse suscitata in pubblico. (Austen, 2006: 16)

Di fatto, prima che il maestro delle cerimonie le presentasse Tilney, Catherine appare passeggiando per la città “guardando tutti ma parlando con nessuno” (Austen, 2006: 17). L'ironia dell'autrice continua, perché il bel giovane di venticinque anni le pone varie domande di seguito e, *motu proprio*, dice che “Sono stato davvero negligente, ma vi sentite abbastanza a vostro agio da soddisfare la mia curiosità su questi particolari? Se sì, comincio subito”, passando immediatamente ad un interrogatorio disgregato, come se Catherine non fosse in grado di elaborare il discorso coerente che Tilney ha fatto e abbozzato tutto di seguito. Prima di finire le tematiche, Tilney attenua in tal modo l'ironia dell'autrice: “Ora io devo farvi un sorrisetto compiaciuto, e poi potremmo di nuovo comportarci da persone ragionevoli” (Austen, 2006: 18).

Catherine è “lontana dall'essere un'eroina, [...] [lei è] imperfetta e commette errori. Lei [Austen] è la pioniera dell'eroina imperfetta” (Byrne, 2014: 3). Un'altra dimostrazione della sua singolarità si nota nel quattordicesimo capitolo quando l'autrice ripete “Nessun invito inaspettato, nessuna intrusione impertinente che mandasse all'aria i loro piani, la mia eroina, per quanto incredibile ciò possa apparire, riuscì a tener fede al suo impegno, anche se si trattava di un appuntamento con

l'eroe" (Austen, 2006: 107), confermando che Catherine ha la strada spianata per ottenere un appuntamento con il suo amato Tilney incamminandosi verso il sud di Bath, fino a Beechen Cliff.

## **V. DIFENDENDO: "É SOLO UN ROMANZO!"**

Nel terzo capitolo Tilney invita Catherine a descrivere il loro primo incontro sul suo diario, il che le permette di affermare che "É noto a tutti che il talento di scrivere lettere è tipicamente femminile" (Austen, 2006: 19) aggiungendo, con tono peggiorativo che "Per quanto ho avuto l'opportunità di giudicare, mi sembra che lo stile con cui le donne scrivono abitualmente le loro lettere sia irreprensibile, tranne che in tre particolari". I difetti che Tilney trova nella scrittura femminile sono "Una carenza generale di soggetto, una mancanza totale di attenzione per i punti fermi, e un'ignoranza molto frequente della grammatica" (Austen, 2006: 20). L'autrice sta alludendo al romanzo sentimentale che, insieme ai libri di condotta, divenne popolare dal 1770 al 1830 (Benedict & La Faye, 2006: 3). Austen considera "il sentimentalismo è un concetto scivoloso. [...] Il culto della sensibilità o del sentimentalismo è stato messo in atto in un codice di condotta che poneva l'accento sui sentimenti piuttosto che sulla ragione" (Byrne, 2014: 2). Alla fine di questo capitolo, quando la protagonista va letto felice per aver conosciuto Tilney, la narratrice intercala sentieri riflessivi a mo' di libri di condotta: "come ha affermato un famoso scrittore, non vi è giustificazione alcuna per una giovinetta che si innamori prima che l'altro abbia dichiarato il proprio amore, deve essere estremamente sconveniente che una giovinetta sogni un uomo prima di sapere che lui l'abbia sognata per primo. [...]" (Austen, 2006: 22).

Catherine instaura una profonda amicizia con Isabella Thorpe giungendo a leggere insieme alcuni romanzi nei giorni in cui il tempo impediva loro di uscire ad approfittare del conforto di Bath:

[...] e se una mattina piovosa le privava di altri divertimenti, erano comunque risolte a vedersi sfidando il fango e la pioggia, e si chiudevano in casa, a leggere romanzi insieme. Sì, romanzi, poiché non adotterò quell'abitudine tanto poco diplomatica e meschina, così diffusa tra i romanzieri, di svilire con loro, con la loro sprezzante censura, proprio quelle pubblicazioni che loro stessi stanno contribuendo ad aumentare, essi si uniscono infatti ai loro più grandi avversari nel riversare gli epiteti più duri su tali opere, e non permettono quasi mai che vengano lette dalla loro stessa eroina, la quale, se per caso prende in mano un romanzo, sicuramente ne sfoglierà le pagine insulse con disgusto. (Austen, 2006: 30)

Quest'affermazione emanata dalla narratrice mostra lo *status* che aveva il romanzo nel momento della stesura dell'opera, criticando chi realmente era fervente di raggiungere il record. Il contenuto di questa digressione fa intendere che il romanzo fosse un genere censurato, le sue eroine erano disdegnate, i suoi contenuti noiosi e insipidi. Servano da esempio i casi di Selina Bunbury o Maria Edgeworth le cui prime novelle furono pubblicate in modo anonimo. La prima argomentò motivi economici e cristiani. Altre scrittrici, come Mary Leadbetter, difendevano i loro discorsi riguardo la novellistica (*Cottage Dialogues*) nel contesto dell'istruzione della maggioranza. La seconda novella di Maria Edgeworth (1993: 3), *Belinda*, era preceduta da questa *excusatio non patita*: "Il seguente lavoro è offerto al pubblico come un racconto morale - l'autore che non desidera riconoscere un romanzo [...] tanta follia, errore e vizio sono disseminati in libri classificati sotto questa denominazione, che si spera che il desiderio di assumere un altro titolo sarà attribuito a sentimenti che sono lodevoli e non schizzinosi". La Austen continua così il suo discorso:

Ahimè! Se l'eroina di un romanzo non offre il proprio appoggio all'eroina di un altro, da chi potrà poi aspettarsi protezione e stima? Non sono d'accordo. Lasciamo che siano i critici a bistrattare queste effusioni della fantasia, e a parlare, all'uscita di ogni nuovo romanzo con accenti ormai triti, della robaccia che fa gemere i torchi. Non abbandoniamoci, siamo un corpo ferito. Benché il piacere offerto dalle nostre opere sia stato più diffuso e costante di quello di qualsiasi altra corporazione letteraria del mondo, nessun genere è stato altrettanto denigrato. (Austen, 2006: 30)

Di nuovo lamenta le critiche paradossali provenienti dai propri romanzieri e si sfoga contro i critici che ritengono il genere che apporta maggior piacere estetico ai lettori rispetto a qualsiasi altro genere. Questo insieme di romanzieri appare menzionato come *corporazione letteraria* sostenendo così un'unità degli autori per difendersi, portando fortuna al corporativismo nascente tra i romanzieri, considerati come *corpo ferito*. Austen sottolinea che molti scrittori screditano il ruolo del romanziere e contrappone quelli seri rispetto alle scrittrici di romanzi del momento, vale a dire gli storici, gli autori-editori del classico inglese come Milton, Pope o Prior così come chiunque inviasse articoli nello *Spectator*<sup>30</sup>, nelle sue 555 pubblicazioni tra il 1711 e il 1712 o negli 80

---

<sup>30</sup> È il periodico fondato da Addison e Steele che conteneva testi di carattere sociopolitico e storico, il cui primo numero uscì dalle stampe il 1 marzo 1711 ed è stato pubblicato fino al 12 dicembre 1712 (Martín Párraga, 2015, 37-46). Il lettore interessato ad approfondire la vita di questo mezzo di diffusione culturale e letteraria può consultare il libro *Joseph Addison y The Spectator. Estudio crítico y edición de textos* (Martín Párraga, 2015).

numeri pubblicati nel 1714<sup>31</sup>:

Per presunzione, per ignoranza, o per essere alla moda, i nostri nemici sono numerosi quasi quanto i nostri lettori. E mentre migliaia di penne elogiano il talento del novecentesimo autore di un compendio di storia dell’Inghilterra, o di chi mette insieme e pubblica in un volume una dozzina di versi di Milton, di Pope, di Prior, un articolo dello *Spectator* e un capitolo di Sterne, pare sia un desiderio quasi generale denigrare la figura e sottovalutare la fatica del romanziere, e disdegnare le opere che a loro credito possono vantare genio, spirito e buongusto. (Austen, 2006: 30-31)

Per quanto riguarda la storia, bisogna tener presente che nel 1711 Oliver Goldsmith pubblicò i suoi quattro volumi intitolati *The History of England, Form the Earliest Times to the Death of George II*, diffondendo due anni dopo varie edizioni di *Abridgement of the History of England, from the Invasion of Julius Caesar, to the Death of George II*. E’ provato che gli Austen avessero i quattro volumi di Goldsmith nella loro biblioteca (Benedict & La Faye, 2006: 312) nei quali Jane annotò alcuni elogi sulla Casa Stuart. Nel quattordicesimo capitolo si apprezza un dialogo riguardo le opere storiche, su chi le disapprova e chi le preferisce, appuntandovi anche una definizione:

“[...] *Udolpho* [...] Vi piace quel genere di letture?”

“A dire la verità, non mi piace quasi nient’altro.”

“Addirittura?”

“Voglio dire, posso leggere anche poesie, e teatro, e cose del genere, e non mi dispiacciono i libri di viaggio. L’unica cosa che non riesce ad interessarmi è la storia, la storia vera, solenne. E voi?”

“A me sì, a me la storia piace tantissimo.”

“Vorrei che piacesse anche a me. Ne leggo un po’ per dovere, ma non ci trovo nulla che non mi annoi o non mi stanchi. In ogni pagina papi e re che litigano, guerre e pestilenze; gli uomini sono tutti buoni a nulla, e di donne non si parla o quasi; è molto noiosa: eppure penso che è strano che sia così noiosa, perché buona parte dev’essere invenzione. I discorsi che vengono attribuiti agli eroi, i loro pensieri e piani, la maggior parte di tutto ciò deve essere frutto dell’invenzione, e l’invenzione è ciò che mi piace di più negli altri libri.” (Austen, 2006: 109-110)

---

<sup>31</sup> Ci sono prove del fatto che il fratello maggiore di Jane avesse una collezione di otto volumi di questo giornale pubblicati nel 1775, e che la scrittrice stessa avesse il quarto volume quanto meno di un’edizione del 1744 (Gilson, 1997: 435-436).

Interviene in seguito la sorella di Henry Tilney, creando un bel esempio di critica letteraria per tanto riguarda le descrizioni storiche, l'immaginazione, la realtà, il falso, la bellezza e la buona scrittura:

“Pensate dunque che gli storici” disse la signorina Tilney “Non siano molto portati a voli della fantasia. Dispiegano l'immaginazione, senza riuscire a destare l'interesse. A me piace la storia, e sono più che soddisfatta di accettare il falso con il vero. Gli storici possono apprendere i fatti principali da fonti come gli antichi trattati di storia e i documenti, di cui ci si può fidare, penso, quanto ci si può fidare di tutto ciò che non accade proprio sotto i nostri occhi; e per quel che riguarda i piccoli abbellimenti di cui voi parlate, sono appunto abbellimenti, e li accetto come tali. Se un discorso è ben condotto lo leggo con piacere, chiunque lo pronunci, e probabilmente con piacere molto maggiore se è frutto dell'immaginazione di uno Hume o di un Robertson, piuttosto che delle vere parole di Caractacus, Agricola, o Alfredo il Grande”. (Austen, 2006: 110)

Torniamo all'oggetto della lettura di romanzi e all'opinione pubblica del momento. Austen predilige lo stile diretto, diminuendo anche l'esempio di casi reali, per mostrare tramite sineddoche l'opinione di chi nasconde le proprie passioni o il rossore di chi viene scoperto attuando la sua prediletta lettura, nonostante il lavoro abbia un linguaggio bello ed elegante e nonostante rifletta l'occulta condizione umana dappertutto. Le dimostrazioni che espone appartengono loquacemente a scrittrici come Frances Burney (*Cecilia*, 1782, e *Camilla*, 1795) e Maria Edgeworth (*Belinda*, 1801):

“Non leggo romanzi. È raro che sfogli un romanzo. Non credetemi tipo da leggere romanzi. Non c'è male per essere un romanzo” la solita cantilena. “E cosa leggete, signorina?”. “Oh, niente, è solo un romanzo!”, replica la giovinetta, mentre depone il libro con affrettata indifferenza, o con una momentanea vergogna. “È solo *Cecilia*, o *Camilla*, o *Belinda*”. Vale a dire, è solo un'opera in cui si dispiegano le più alte doti dell'intelletto, e nel linguaggio più squisito viene esposta al mondo la più profonda conoscenza della natura umana, la descrizione più felice della sua varietà, la profusione più vivace di spirito e humor. (Austen, 2006: 31)

Austen sta dimostrando la moda letteraria fine secolare in cui le eroine riflettono alcune determinate norme sociali. In questo modo consolida il genere della fiction popolare fino al suo tempo, ed i romanzi di comportamento e i romanzi sui modi (novel of manners) che, essendo un'idealizzazione dello stesso, è anche una parodia premeditata.

Appare di nuovo il contrasto nei confronti dell'ipotesi che se una donna stesse leggendo lo *Spectator* lo mostrerebbe fieramente, ipotesi che la Austen sfrutta per inserire i fatti, irreali,

raccontati da questo giornale, temi di scarso interesse, personaggi inverosimili in quanto il linguaggio utilizzato è ordinario e poco levigato:

Ma se la stessa signorina, invece che con un'opera di questo tipo, fosse stata impegnata col volume dello *Spectator*, con quale orgoglio avrebbe esibito il libro, e ne avrebbe detto il titolo! Anche se è del tutto improbabile che ella si potesse appassionare a una parte qualsiasi di quella voluminosa pubblicazione, il cui argomento e il cui stile non debbono ripugnare a una persona di buongusto; di fatto però quegli articoli consistono molto spesso dell'esposizione di circostanze improbabili, di personaggi innaturali, di argomenti di conversazione che non interessano più nessuno al mondo; e anche il linguaggio è spesso così grossolano da non dare un'idea molto favorevole dell'età che riusciva a sopportarlo. (Austen, 2006: 31)

Un altro passaggio che abbonda il disprezzo nei confronti del romanzo si ha quando Catherine chiede a John Thorpe “Avete mai letto *Udolpho*, signor Thorpe?” E il giovane risponde offeso “*Udolpho*! Oh, Dio! Certo che no! Non leggo mai romanzi, ho altro da fare io.”, aggiungendo che “Tutti questi romanzi sono pieni di assurdità e di sciocchezze. Dai tempi di *Tom Jones* non ne è uscito uno di decente, a parte *Il Monaco*” (Austen, 2006: 43).

Detto ciò si conclude che *Northanger Abbey* è un'opera che difende la forma forte del romanzo, rispetto a chi lo caratterizza come genere insignificante e banale.

Catherine si dimostra tassativa quando, incamminandosi verso Beechen Cliff, insieme a Henry Tilney parla riguardo al tema: egli disdegna la lettura di romanzi in quanto li considera assurdi e sciocchi, lei afferma, in difesa del genere, che chi non trova piacere in un buon romanzo è stupido, facendo esempio delle sue letture preferite:

“[...] Ma forse voi non leggete romanzi...”

“E perché non dovrei?”

“Perché sono troppo sciocchi per voi... gli uomini leggono libri migliori”

“La persona, uomo o donna, cui non piaccia un buon romanzo, non può che essere incredibilmente stupida. Ho letto quasi tutte le opere di Ann Radcliffe, e la maggior parte mi è piaciuta molto.” (Austen, 2006: 107-108)

Senza dubbio nonostante questo scambio, Eleanor (sorella di Henry) prosegue confermando il suo interesse nella lettura di *Udolpho* a quanto lo stesso Henry Tilney risponde cambiando radicalmente la semantica delle sue risposte precedenti “Sono davvero molto felice di sentirvi parlare così, e ora non mi vergognerò più del fatto che mi piace *Udolpho*. Ma davvero avevo sempre pensato che voi uomini disprezzaste incredibilmente i romanzi” puntualizzando che

“Incredibilmente, è così; se li disprezzano, il fatto deve davvero suscitare incredulità, dato che ne leggono quanti ne leggono le donne. Io stesso ne ho letti centinaia e centinaia” (Austen, 2006: 108).

Anche il fatto di pubblicare un libro ha il suo posto nel romanzo: alla fine del quattordicesimo capitolo, quando Catherine menziona “Ho sentito che a Londra si avrà presto qualcosa di sensazionale. [...] Questo non lo so, né so chi ne sarà l’autore” (Austen, 2006: 113) e Eleanor confonde questa ricezione della pubblicazione imminente con un’ecatombe di scontri e omicidi. Suo fratello Henry Tilney chiude il terzo grado così: “[...] la rivolta esiste solo nella tua mente. C’è stata un’incredibile confusione. Ciò di cui la signorina Morland parlava non era nulla di più terribile di una nuova pubblicazione che uscirà fra breve, formato dodicesimo, duecentosettantasei pagine ognuna, con un frontespizio al primo volume che rappresenta due pietre tombali e una lanterna. Capisci ora?” (Austen, 2006: 114). Tilney sta delineando il formato normale di una pubblicazione, schema seguito dai romanzi della Austen (tranne *Northanger Abbey* e *Persuasion*), “i romanzi erano solitamente stampati in diversi volumi e in piccoli libri approssimativamente in formato 18x10 centimetri, avendo la stampante dodici fogli (o ventiquattro facciate) per tipo sopra l’unico pezzo di carta” (Benedict & Le Faye, 2006: 333).

Per quanto riguarda la costruzione del romanzo moderno, viene evidenziato un episodio anche nel quindicesimo capitolo (ultimo della prima parte). Isabella confessa alla sua amica Catherine Morland il reciproco amore che ha con James Morland, fatto che fa ragionare la protagonista su “the force of love”, quando Isabella allude alla parte economica. Isabella temeva di essere respinta da parte della famiglia Morland: “Io non oso aspettarmelo; la mia dote sarà così esigua; non acconsentiranno mai”. La risposta incisiva di Catherine è: “Isabella, sei davvero troppo modesta. La differenza di beni non ha nessuna importanza” (Austen, 2006: 121). La scrittrice evidenzia questa caratteristica di modernità, rispetto alla tradizione ancorata al matrimonio di convenienza omogeneo a livello economico, e per questo Catherine pensa alla novità di questo indice tematico: “Questi nobili sentimenti, tanto nuovi quanto colmi di buonsenso, ridestarono in Catherine il piacevolissimo ricordo di tutte le eroine di sua conoscenza, e pensò che l’amica non era mai stata così bella come quando aveva espresso quell’elevato pensiero” coronando il suo pensiero con questo intervento in stile diretto: “Sono certa che acconsentiranno [...] sono certa che saranno felicissimi che abbia scelto te” (Austen, 2006: 122). Questo atteggiamento appare anche alla fine del quindicesimo capitolo, quando John Thorpe cerca di convincere Catherine del suo amore nei suoi confronti: “Ciò che io penso è piuttosto semplice. [...] La ricchezza non è niente. Io sono sicuro di avere una buona entrata, da parte mia; e se lei non ha uno scellino, beh, chi se ne importa” (Austen, 2006: 126).

Catherine valorizza la stessa idea: “E se penso che sposarsi per denaro sia la cosa peggiore del mondo” (Austen, 2006: 127). Coesistono due livelli di significato: da una parte ci sono i personaggi che disertano l’idea tradizionale del matrimonio, dall’altra parte troviamo la narratrice onnisciente (che esprime l’interpretazione sulla modernità di questo matrimonio per amore) che in alcune occasioni verbalizza i pensieri della sua scrittrice.

## VI. LE FANTASIE GOTICHE DI CATHERINE

Le immaginazioni fantasiose di Catherine da un lato postulano il romanzo gotico, e dall’altro lo criticano. Paula Byrne (204: 1) stabilisce che Austen “In quanto suprema satirista sociale [...] è deliberatamente decisa a minare i romanzi popolari del suo tempo”.

Quando Catherine non trova il suo amato Tilney nelle conversazioni, nei balli, nei concerti o nei teatri di Bath, germoglia il mistero e la mente di Catherine transita per queste strade proprio come esprime la narratrice all’inizio del quinto capitolo: “Questo alone di mistero, che tanto si addice a un eroe, conferì alla sua persona e ai suoi modi un fascino nuovo nell’immaginazione di Catherine, e aumentò la sua ansia di saperne di più sul suo conto” (Austen, 2006: 29). Questo episodio inoltre rispecchia un cliché del romanzo sentimentale, precisamente “l’improvvisa, inaspettata partenza dell’eroe dalla scena sociale ed il conseguente disagio dell’eroina” (Benedict & La Faye, 311).

Comincia il sesto capitolo e Catherine posticipa il suo appuntamento con Isabella perché stai leggendo, per l’appunto, *Udolpho*, affermando categoricamente “Sì, non ho fatto che leggere da quando mi sono svegliata, e sono arrivata al velo nero” (Austen, 2006: 32) puntualizzando che “Oh! Ma che bel libro! Passerei tutta la vita a leggerlo” (Austen, 2006: 33). In altri capitoli continuano le allusioni a questa lettura che monopolizza l’attenzione della protagonista (Austen, 2006: 43, 46) per esempio alla fine del settimo capitolo, nelle parole di María José Montes Gonzáles: “Il punto debole di Catherine è la sua ossessione per i romanzi gotici. Questi sono come una via di fuga [...] Catherine è talmente devota a questo tipo di letture che più è ossessionata da queste e più sembra immatura”. Katherine Goertz (2013: 35) conclude che “Austen difende e provoca il tipico romanzo gotico [...] spezzando gli stereotipi del genere e sfidando la visione romantica accettata dalla sua epoca”.

Jane Austen accoglie la presenza di romanzi gotici nella sua opera, abbozzando un riconoscimento dell’opera che era in voga. Allo stesso tempo, tuttavia, la romanziere sta parodiando i romanzi gotici, cosa che continua fare per la maggior parte del romanzo dato che il

comportamento della protagonista traduce gli effetti delle sue attente letture letterarie di questi testi. Roberto del Valle (2009: 96) identifica nel romanzo una “comunità di identificazione estetica dove le ingiunzioni normative del mondo "reale" non si applicano più, e dove i fantastici ingredienti della letteratura gotica forzano un sistema parallelo a sentire e capire”.

Il romanzo gotico viene elogiato attraverso una lista che Isabella scrive e che propone di leggere insieme: “Leggeremo insieme L’Italiano; [...] eccoli leggo dal mio taccuino: *Il Castello di Wolfenbach*, *Clermont*, *Misteriosi Presentimenti*, *Il Negromante della Foresta Nera*, *Campana di Mezzanotte*, *L’Orfana del Reno* e *Orridi Misteri*”. Si tratta di sette romanzi pubblicati tutti a Londra nel decennio del 1790: *Il Castello di Wolfenbach* opera di Eliza Parsons, pubblicata nel 1793 da Minerva Press; *Clermont* di Regina Maria Roche, pubblicata nel 1798 dalla stessa casa editrice; *Misteriosi Presentimenti* di Eliza Parsons (pubblicata nel 1796 dalla stessa casa editrice), *Il Negromante della Foresta Nera*, opera di Carl Friedrich Kahlert, che inizialmente venne pubblicata in anonimo (stampata nello stesso anno dell’opera precedente sempre dalla stessa casa editrice), tradotta da Peter Teurhold dalla versione tedesca di Lawrence Flammenberg, *La Campana di Mezzanotte* scritto da Francis Lathom anche se viene pubblicato in anonimato nel 1798, con la legenda editoriale “printed for H. D. Symonds”; *L’Orfana del Reno* di Eleanor Sleath, pubblicato nel 1798, sempre da Minerva Press; e, infine, la traduzione di Peter Will di *Orridi Misteri* dalla fonte di Karl Friedrich August Grosse, pubblicato da Minerva Press nel 1796.

Un altro occholino alla tradizione gotica si ha nel quattordicesimo capitolo, quando Catherine e Henry si incamminano verso la collina di Beechen e parlano del paesaggio, il quale ricorda loro i tipici scenari del sud della Francia:

“Quando la guardo” disse Catherine, mentre camminavano lungo il fiume “non posso fare a meno di pensare al sud dell Francia”.

“Siete stata all’estero, allora?” Disse Henry, u po’ sorpreso.

“Oh, no! Alludo solo a ciò che ho letto. Mi fa sempre venire in mente la campagna che Emily ed il padre attraversano ne *I Misteri di Udolpho*. Ma forse voi non leggete romanzi...” (Austen, 2006: 107)

In seguito la giovane chiede “[...] Non pensate anche voi che *Udolpho* sia il più bel libro del mondo?” Domanda a cui Henry Tilney risponde “Il più bello...immagino intendiate il più elegante: deve dipendere dalla rilegatura” (Austen, 2006: 109), passando ad una digressione sull’aggettivo “il più bello” secondo il lessicografo Samuel Johnson o secondo il parroco e professore di retorica Hugh Blair. Questa conversazione termina in modo singolare: mentre la protagonista conferma il

suo amore per il gotico (“Certamente [...] Non intendevo dire nulla di sbagliato; ma è effettivamente un bel libro, e perché non dovrei definirlo così?”), Henry Tilney lo riconosce di nascosto e cambia argomento, nonostante venga utilizzato l’aggettivo “bello” fino a cinque volte e rafforza pure lui il significato del termine: “Verissimo, [...] e questa è una bellissima giornata, e noi stiamo facendo una bellissima passeggiata, e voi siete due bellissime signorine. Oh! É davvero una bellissima parola. Va bene per tutto. [...] erano belli gli abiti della gente, i loro sentimenti o le loro scelte [...]” (Austen, 2006: 109). Implicitamente, come sostiene sua sorella, si tratta di una lamentela nei confronti del lessico della donna in quell’epoca, che pure comprende l’istruzione se ci atteniamo all’effetto della sineddoche: “Venite, signorina Morland. Lasciamolo a meditare sulle nostre improprietà di linguaggio e parliamo tra di noi di *Udolpho* con le lodi e i termini che preferiamo” (Austen, 2006: 109). Più avanti riappare il tema dell’istruzione della donna, in questo caso tinto di aspetti misogini e patriarcali, per bocca di Henry Tilney: “Abbassarsi qualche volta per poter essere compresi dal vostro. E forse non sono ossessatrici, mancano di sagacia, di capacità di giudizio, di fuoco, di genio e di spirito” (Austen, 2006: 114).

## VII. CONCLUSIONI

All'interno del dibattito teorico classificante riguardo al romanzo che emerge alla fine del XVIII secolo si comprendono meglio i propositi che Jane Austen perseguiva nel discorso letterario in *Northanger Abbey*. Tramite queste insenature si nota che l’autrice sta realizzando un’incursione nell’ontologia stessa del romanzo, differendolo da chi lo disapprova e dimostrando i suoi benefici per la letteratura e per i lettori. Risulta emblematica la caratterizzazione di Catherine Morland, un’eroina atipica con *bona indoles* e incoscienza che in molte occasioni la pongono in ridicolo di fronte alla società. La protagonista è ossessionata dai romanzi gotici e con queste fantasie popola la sua immaginazione che splende nella sua visione della vita, nella sua presa di decisioni e nelle sue aspettative.

Austen non considera secondario il genere del romanzo (Burney, Radcliffe, Edgeworth) e non vuole che una donna o un uomo si vergognino di leggere un’opera composta da una scrittrice di romanzi. Rispetto ad altre pubblicazioni, come la storia (Hume, William, Robertson, Goldsmith), l’edizione degli autori classici (Bryden, Pope), la poesia (Milton, Gray) o l’emergente critica letteraria (Addison, Steele, William Gilpin), Austen non vuole che il romanzo sia un genere

ripudiato. Austen non vuole che il romanzo venga considerato come ausiliario, di seconda scelta o domestico.

Per raggiungere i suoi obiettivi Austen sfrutta i differenti tasselli del mosaico che le offre la tradizione letteraria (romanzo epistolare, romanzo sentimentale, romanzo gotico). *Northanger Abbey* è un'opera in difesa del romanzo (in parte anche del romanzo gotico), della sua scrittura e della sua lettura e principalmente del romanzo scritto da donne.

## BIBLIOGRAFIA

- Alexander, Christine, "The prospect of Blaise: landscape and perception in *Northanger Abbey*", *Persuasions: the Jane Austen Journal On-Line*, (1999), pp. 15-29.
- Alexander, Michael, *A History of English Literature*, New York: Macmillan, 2007.
- Austen, Jane, *The Cambridge Edition of the Works of Jane Austen. Northanger Abbey*, Barbara M. Benedict & Deirdre Le Faye, eds. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Beatie, James, *Dissertations Moral and Critical*, London and Edinburgh: W. Strahan, T. Cadell, and W. Creech, 1783.
- Behn, Aphra, *The Works of Aphra Behn. The Fair Jilt and Other Short Stories. Vol III*, Janet Todd, ed. London: William Pickering, 1995.
- Benedict, Barbara M. & Deirdre Le Faye, "Introduction" and Notes", Jane Austen, *The Cambridge Edition of the Works of Jane Austen. Northanger Abbey*, Cambridge University Press, 2006, pp. xxiii-lxi, 291-354.
- Byrne, Paula, "Jane Austen and Satire", *The Oxonian Review*, 24.6 (2014), pp. 1-7. Congreve, William, *Incognita*, Peter Ackroyd, ed. London: Hesperus Press Limited, 2003.
- Del Valle, Roberto, "*Northanger Abbey*, or, the passions of anti-structure: Liminal politics and poetics in Jane Austen", *Journal of English Studies* 7 (2009), pp. 95-110.
- Edgeworth, Maria, *Belinda*, Kathryn J. Kirkpatrick, ed. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Fielding, Henry, "Preface", *Joseph Andrews*, London: Penguin, 1980, pp. 3-9.
- Gavin, Michael, "Historical Text Networks: The Sociology of Early English Criticism: Eighteenth-Century Studies, 50.1 (2016), pp. 53-80.
- Gilson, David, *A Bibliography of Jane Austen. New Introduction and Corrections by the Author*. Winchester: St. Paul's Bibliographies/New Castle, Delaware: Oak Knoll Press, 1997.
- Goertz, Katherine, "Beyond Gothic Freedom and Limitation: Jane Austen's *Northanger Abbey* as an Expansion of Female Independence", *The Albatross*, 3.1 (2013), pp. 35- 42.
- Johnson, Samuel, *Selected Writings. Samuel Johnson. A Tercentenary Celebration*, Peter Martin, ed. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.
- Kitson, Peter, J., "The Romantic period, 1780-1832", in *English Literature in Context.*, Paul Poplawski, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pp. 306-402.
- Le Faye, Dreirde, "Chronology", Jane Austen, *The Cambridge Edition of the Works of Jane Austen. Northanger Abbey*, Cambridge University Press, 2006, pp. xv-xxi.

Martín Párraga, Javier, Joseph Addison y The Spectator. Estudio crítico y selección de textos, Granada, Comares, 2015.

Montes González, María José, “Emily Aubert y Catherine Morland: Naturaleza e interiores en su camino hacia la madurez”, *Oceánide*, 1 (2009), pp. 1-6.

Ozaki, Chika, “A Comparative Study of Characters in Jane Austen’s *Northanger Abbey* and the Ideal Lady in the 18th Century in Britain”, *English and American Literature*, 53 (2013), pp. 65-66.

Radcliffe, Anne, *The Mysteries of Udolpho*, Oxford: Oxford University Press, 1983. Reeve, Clara, *The Progress of Romance* [...], Colchester: W. Keymer, 1785.

Seager, Nicholas, *The Rise of the Novel. A reader’s guide to essential criticism*, New York, Macmillan, 2012.

## LA TRADUTTRICE

Cristina Chetrean nasce in Moldavia il 27 marzo 1996, ma si trasferisce in Italia, precisamente nella provincia di Vicenza, con la madre nel 2001. Già all'età di 5 anni si è trovata a dover fare i conti con una lingua a lei estranea: la lingua italiana. Senza scoraggiarsi, rese sua una lingua completamente diversa da quella con cui era cresciuta. Questo cambiamento, ed in parte stravolgimento, le ha fatto sviluppare la passione per le lingue straniere.

I cinque anni di scuola superiore di II grado (ITET Aulo Ceccato) le sono stati ulteriormente utili per modellare un certa affinità alle lingue. Indecisa sul percorso universitario tra le Lingue e l'Economia, altra sua passione, predilesse l'ambito linguistico. Ora è una studentessa presso il Campus CIELS, la Scuola Superiore per Mediatori Linguistici nella città di Padova, dove frequenta l'indirizzo di Interpretariato di Conferenza Parlamentare e Congressuale all'interno del Corso di Studi Triennale in Scienze della Mediazione Linguistica.

Sin da piccola ha mostrato vivacità e solarità, grazie a cui riesce a relazionarsi facilmente con le altre persone senza alcuna timidezza. Tanta vivacità ed energia l'hanno portata a praticare diversi sport: nuoto, pattinaggio, pallavolo, karatè, danza classica e basket, il quale ha dovuto abbandonare poiché gli impegni sportivi stavano sommergendo i doveri scolastici. La danza classica le ha fatto apprendere la disciplina e l'ambizione, qualità che la spronano a non arrendersi di fronte alle difficoltà, mentre il basket le ha conferito la capacità di operare in una squadra, nonostante spesso prediliga il lavoro individuale a quello di gruppo.

Amante delle lingue e della capacità che esse hanno di mettere in contatto persone di paesi e culture diverse intraprese il corso di mediazione linguistica, percorso ormai giunto al termine e dopo il quale continuerà a seguire le lingue utilizzandole per proseguire una carriera legata all'ambito dell'economia internazionale.

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

- *Mujeres en la literatura de las New Women*, Elisa Maria Casero Osorio, da *Escritoras periféricas y adaptaciones de textos*;
- *Hacia un modernismo erótico: Delmira Agustini y la renovación feminista del sistema poético de Rubén Darío*, Jaime Puig Guisado, da *Desde los márgenes*;
- *La simbología en los Cálices Vacíos de Delmira Augustini*, Francisco Moya Avila, da *Intersecciones*;

- *Al margen del género: alteridad y personajes femeninos en la obra de Pier Paolo Pasolini*, Mattia Bianchi, da *Escritoras en los márgenes*;

- *Yes, novels: teorizando la novela en Northanger Abbey*, Juan de Dios Torralbo Caballero, da *Desde los márgenes*.

© *Elisa Maria Casero Osorio, Donne nella letteratura delle New Women*

© *Jaime Puig Guisado, Verso un modernismo erotico: Delmira Agustini e l'innovazione femminista del sistema poetico di Rubén Darío*

© *Francisco Moya Avila, La simbologia dell'eros ne Los cálices vacíos di Dalmira Agustini*

© *Mattia Bianchi, Oltre il genere: differenze e personaggi femminili nell'opera di Pier Paolo Pasolini*

© *Juan de Dios Torralbo Caballero, "Sí, romanzi": teorizzando il romanzo Northanger Abbey*

© Traduzione di: Cristina Chetrean

© A cura di: Filippo Giuseppe Di Bennardo

© La Traduzione: Cristina Chetrean

© 2018 Benilde Ediciones

Illustrazione di copertina:

Stampa:

ISBN:

Deposito legale:





