

IL CORPO CHE ABITO.

VISIONI E RIFLESSIONI NELLA
LETTERATURA E DINTORNI.



Marta Galiñanes Gallén
Loredana Salis
Alessandra Cattani
(A cura di)

Edizioni Kailash

**Il corpo che abito.
Visioni e riflessioni
nella letteratura e dintorni.**

Colección **ESCRITORAS Y ESCRITURAS**

Eva María MORENO Lago Y CATERINA DURACCIO
Directoras

Comité científico

Antonella Cagnolati, *Universidad de Foggia,*
Italia Katjia Torres Calzada, *Universidad de*
Sevilla Patrizia Caraffi, *Universidad de Bolonia,*
Italia

Ana Maria Díaz Marcos, *Universidad de Conecticut, USA*
Kostantina Boubara, *Universidad Aristotele di Tesálonica, Grecia*
Diana del Mastro, *Universidad de Secheskin, Polonia*
Rocio González Naranjo, *Universidad católica del Oeste, Angers, Francia*
Camilla Cederna, *Universidad de Lille, Francia*
Carolina Sánchez-Palencia, *Universidad de Sevilla*
Verónica Pacheco Costa, *Universidad Pablo de Olavide*
Isabel Clúa Gines, *Universidad de Sevilla*
Milagro Martín Clavijo, *Universidad de Salamanca*
Mercedes González de Sande, *Universidad de Oviedo*
Yolanda Morató Agrafojo, *Universidad de Sevilla*
Estela González de Sande, *Universidad de Oviedo*
Daniele Cerrato, *Universidad de Sevilla*

**IL CORPO CHE ABITO.
VISIONI E RIFLESSIONI
NELLA LETTERATURA
E DINTORNI.**

Marta Galiñanes Gallén

Loredana Salis

Alessandra Cattani

A cura di

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

Los capítulos presentes en este libro
han sido sometidos a evaluación por pares doble ciego

© Marta Galiñanes Gallén, Loredana Salis, Alessandra Cattani (editoras)

© Las autoras

© Imagen de portada: Giusy Calia

2025

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid

Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69

e-mail: info@dykinson.com

<http://www.dykinson.es>

<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1070-899-0

Maquetación:

Realizada por los autores

ÍNDICE

INTRODUZIONE	
LOREDANA SALIS E ALESSANDRA CATTANI	13
‘DIVENIRE-ANIMALE’ E ‘LETTERATURA MINORE’ IN ANNA MARAI ORTESE	
ELISA ATTANASIO	26
“FATTE MALE NEL SESSO” QUANDO A PARLARE SONO LE DONNE TRA PIACERE E COLPA: CORPI DI CARNE E STELLE NE <i>L’AMICA GENIALE</i> DI ELENA FERRANTE	
CAROLINA BERTAGGIA	39
SCRITTURA, CORPO E AUTOCOSCIENZA FEMMINILE IN <i>QUADERNO PROIBITO</i> DI ALBA DE CÉSPEDES	
GIULIA BIDDAU	49
CORPI MANCHEVOLI, CORPI DISABILI, CORPI- TRAPPOLE NELL’ERA DEL PATRIARCATO FEROCO. LE DONNE DI MARIA MESSINA	
DANIELA BOMBARA	64
IL CORPO FEMMINILE NEI RAGIONAMENTI DI LODOVICO DOLCE	
ADA BOUBARA	78
ESCRIBIR PARA TRASCENDER. EL CASO DE HIGEBURGA DE HEIDENHEIM	
JUAN LUIS CALBARRO	86
IL CORPO FEMMINILE E LA FUGACITÀ DEL TEMPO: “COLLIGE, VIRGO, ROSAS”	
SARA CANIGLIA	101
L’IMPORTANZA DELLA SCELTA: LA MATERNITÀ IN DOLORES REDONDO E ANNIE ERNAUX	
CHIARA PETRA CANU	116

ANIMA E CORPO NEGLI SCRITTI DI CATERINA VIGRI E NEL TRATTATO DI FRATE ANTONIO DA PONTREMOLI MARIA CARDILLO	130
RIPRISTINARE LINEAMENTI POETICI DI UN CORPO LOGORATO NEL TEMPO: IL CASO DI ISABELLA MORRA FEDERICA CARGIAGHE	143
“UNO SPIRITO SENZA CORPO”. IL CORPO IN CONVENTO IN ITALIA NELLA PRIMA ETÀ MODERNA ELEONORA CARINCI	155
SIMBOLI DI FEMMINILITÀ E SENSUALITÀ NELLA CULTURA GITANA NELLA LETTERATURA DEI <i>PAYOS</i> MAURIZIO CARTA	173
LA RAPPRESENTAZIONE DEL DOLORE NELLA SCRITTURA EPISTOLARE DI ANNA MARIA ORTESE BARBARA CAVALLINI	181
IL VIAGGIO SENSORIALE DI LAURA WILLOWES AURORA COSSU	197
LE DONNE DISSIDENTI: CORPI MILITANTI E POLITICI IN <i>NATALIA</i> DI FAUSTA CIALENTE CARLOTTA FAZZI	207
INQUIETUDES INEFABLES: REIVINDICACIÓN Y REPRESENTACIÓN DEL DESEO FEMENINO EN TRES POEMAS DE LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL MARÍA HELENA FERNÁNDEZ SERRANO	221
DESEO, VOLUNTAD Y CONSENTIMIENTO. UNA MIRADA ÉTICA DE LA TRASCENDENCIA FEMENINA JUAN PABLO GAVILANES ALMEIDA	234
<i>LA TEORIA DELLA RAGAZZA TRISTE</i> : APROXIMACIÓN TEÓRICA A LAS ¿NUEVAS? TEMÁTICAS DE LA NOVELA ITALIANA RAISA GORGOJO IGLESIAS	245

LA MALATIA D'AMORE: DIVAGAZIONI DI GENERE NELLA TRADIZIONE MEDICA OCCIDENTALE ANNAGIULIA GRAMENZI	259
LA RAPPRESENTAZIONE DEI CORPI CELESTI INTESI COME SPAZI E ANIME DELLE DONNE CHE VIAGGIANO NEL RACCONTO <i>VIAGGIO DI UNA SCONOCIUTA</i> (1991) DI LIVIA DE STEFANI. ALENA HORVATH CORRAL	274
TRASFORMAZIONI E MEMORIA DEL CORPO IN <i>VOLEVO ESSERE MADAME BOVARY</i> (2022) DI ANILDA IBRAHIMI ANTONELLA IPPOLITO	285
ANATOMÍA DEL DOLOR EN UN CUERPO SIN NOMBRE: ANÁLISIS DE <i>COMETIERRA</i> DE DOLORES REYES KAREN FERNANDA LIMÓN CASTILLO	301
SONDAGGIO SULLA PRODUZIONE TRAGICA DI FORTUNATA SUGHER FANTASTICI: LA BELLEZZA SENZA CORPO NEL <i>NARCISO</i> SARA LORENZETTI	307
VERONICA FRANCO, LA SALARIATA DELL'AMORE IVANA MARTEDDU	321
LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA COMO SUPERACIÓN DEL TRAUMA: <i>MEMORIA DE LA MELANCOLÍA</i> DE MARÍA TERESA LEÓN TRINIS ANTONETTA MESSINA FAJARDO	335
LA DONNA, IL CORPO, IL MOVIMENTO VS. L'ISOLA NIKICA MIHALJEVIĆ	346
ABITARE IL MARGINE, REIMMAGINARE IL PIANETA. SU <i>ALONSO E I VISIONARI</i> DI ANNA MARIA ORTESE ELEONORA NEGRISOLI	361
CORPI <i>ALTRI</i> NELLA LETTERATURA PER L'INFANZIA: RAPPRESENTAZIONI DI DISABILITÀ AL FEMMINILE SILVIA PACELLI	373

LA PROIEZIONE SOCIALE DEL RUOLO MATERNO NEL LAVORO DELLE PRIME DONNE MEDICO: IL CASO FIORENTINO EMBLEMATICO DELLA REALTÀ NAZIONALE	CARMELA PANARELLO	386
OLTRE LA <i>PRIGIONE</i> DELLA DISABILITÀ? LE RIVELAZIONI DEI CORPI DISABILITATI	ELLEN PATAT	400
EROICI E SALVIFICI INTRECCI TRA CORPI CELESTI E CORPI TERRESTRI NELLE DIFESE DELLE DONNE DI DOMENICO BRUNI DA PISTOIA	DAMIANO PIRAS	415
IL CORPO DELL'ANIMA: RICONCILIAZIONI E TRASFORMAZIONI DEL CORPO NELLA PROSA DI L. ULICKAJA	MONICA PUGLIA	428
L'ANGELO DEL FOCOLARE: STORIA DI DONNE DALLA LIBERTÀ SOTTRATTA	MIRIAM RAGAZZO	441
<i>LE BELLE MEMBRA</i> : L'AMORE PER LAURA TRA <i>IL CANZONIERE</i> E <i>I TRIUMPHI</i>	CARMELA PIA RESTIVO	457
AMOR, DESENCANTO Y OBLIGACIÓN CONYUGAL: LA TRAGEDIA FEMENINA EN LAS NOVELAS DE REGINA DI LUANTO	INÉS RODRÍGUEZ GÓMEZ	471
SESSO, AMORE E DISABILITÀ NEL ROMANZO AUTOBIOGRAFICO FEMMINILE	YOLANDA ROMANO MARTÍN	485
<i>RARINANTES IN GURGITE VASTO CUERPOS MIGRANTES</i> .	ANNA GRAZIA RUSSU	500
L'AVVENTURA DEL CORPO NEL TEATRO DELLA <i>FIN DE</i>		

<i>SIÈCLE: SALOMÈ</i> DI OSCAR WILDE (1893) LOREDANA SALIS	516
DOLOR E INTIMIDAD EN EL LIBRO <i>DIARIO DEL DOLOR</i> DE MARÍA LUISA PUGA CARLA SANTÁNGELO LÁZARO	532
CORPI ESCRITTI. IL MOVIMENTO DEL FEMMINILE NELLA <i>RAGAZZA DI NOME GIULIO</i> DI MILENA MILANI GIULIA SCIALPI	541
LA MORGANA TERRESTRE-HECHICERA FRENTE A LA MORGANA CELESTE-DIOSA CELTA. LA REIVINDICACIÓN DEL CUERPO-ALMA FEMENINOS MARÍA ELENA SEOANE PÉREZ	557
<i>I HAVE SHUT MY MOUTH TO EVERYTHING BUT WORDS. IL CORPO FEMMINILE TRA FAME E DIGIUNO IN EAT OR WE BOTH STARVE</i> (2021) DI VICTORIA KENNEFICK VALERIA STRUSSI	570
IL CORPO AL CENTRO DE <i>L'ARTE DELLA GIOIA</i> FLAVIA TODDE	584
LA RAPPRESENTAZIONE DEL CORPO NEI LIBRI D'ARTISTA: LETTURE PER L'ADOLESCENZA VALENTINA VALECCHI	599
L'EVOLUZIONE DEL CORPO FEMMINILE ATTRAVERSO L'ESPERIENZA SEPARATISTA FEMMINISTA. ROVESCIARE IL CANONE A PARTIRE DAL <i>PICCOLO DIZIONARIO</i> DI ALICE CERESA. EVA VANACORE	612
RIFLESSIONI SULL'EROS: VOLUTTÀ ED ESTASI IN <i>AMO DUNQUE SONO</i> DI SIBILLA ALERAMO VALENTINA ZUCCHI	622

INTRODUZIONE

LOREDANA SALIS E ALESSANDRA CATTANI

*Me ama este cuerpo que yo habito
me abre sus ventanas y me teje
y desteje cada día que me asomo.
Es mi cuerpo quien fabrica las palabras
la conciencia de estar/de ser de aquí
porque él lo quiere
y si no lo quiere entonces nada
de nada.*

Rossella di Paolo (2002)

Il corpo della donna è soggetto e oggetto di narrazioni in cui chi scrive indaga le emozioni, le pulsioni, le frustrazioni, i dolori, i traumi, i ricordi, le ambizioni, i limiti, le limitazioni e le metamorfosi di cui un corpo è capace. Ma è un corpo che, sempre e comunque, scopre di essere perfetto così come è, creativo e anticonformista, che sa quel che vuole, fundamentalmente libero e liberatore: per l'appunto, “*Todo este buen objeto que es un cuerpo*”, come scrive Rossella di Paolo nella poesia che dà spunto al titolo di questo volume, racchiudendone i temi e le questioni centrali. Il corpo è protagonista di visioni e riflessioni letterarie che trascendono i limiti della pagina scritta per accogliere e raccontare la parte più intima del sé, ma anche quella più esposta alle sollecitazioni e ai dettami di una cultura non sempre ospitale in cui una donna è facile bersaglio di pregiudizi e moralismi: “*Es mi cuerpo quien fabrica las palabras ... Sin mi cuerpo no hay voz*”, scrive ancora di Paolo, riconoscendo al corpo, e rivendicando per esso, il potere straordinario di esprimersi e creare una lingua propria, unica e speciale. Luogo e veicolo della creazione letteraria e della costruzione del sé, il corpo della donna costituisce non solo un'entità fisica, ma è anche simbolo di identità e lotta per l'autonomia e la riconoscibilità, in opposizione a convenzioni sociali radicate. Se per Virginia Woolf

l'indipendenza intellettuale e artistica delle donne è legata strettamente alla loro capacità di possedere e controllare il proprio corpo, per Elena Ferrante esso è anche testimone di esperienze di crescita, sofferenza e scoperta. Le protagoniste delle sue opere oscillano tra le aspettative sociali e il desiderio di libertà, spesso confrontandosi con il peso di tradizioni culturali e consuetudini familiari. Così il contributo di Valentina Valecchi, che nel libro d'artista, in modo particolare nel *Dizionario folle del corpo* di Katy Couprie e in *I see me. And you and you and you* di Adelaide Cioni individua un potente catalizzatore per una percezione del corpo libera da stereotipi e cliché. Analogamente, il personaggio di Valeria, protagonista del romanzo *Quaderno proibito* analizzato da Giulia Biddau, scopre una dimensione autoanalitica della scrittura che va di pari passo con quella del proprio sé e della propria identità di donna. Il caso di Higeburga di Heidenheim, proposto da Juan Luis Calbarro, è quello di una scrittrice che nell'esperienza del viaggio ha trovato il proprio destino e nella letteratura lo strumento per dotare la propria esistenza di dignità e trascendenza, fornendo un contributo fondamentale alla formazione del cristianesimo tedesco e trovando, contemporaneamente, un modo sottile per aggirare i requisiti dell'umiltà femminile.

La scrittura diventa il mezzo per esprimere il sentimento amoroso nel lavoro di Carmela Pia Restivo, che analizza le liriche del *Canzoniere* e passi tratti dai *Triumphs* di Petrarca in cui l'amore per Laura è tratteggiato attraverso la descrizione del suo corpo e delle sue virtù. In un primo momento, tali elementi concorrono alla narrazione di un amore per un corpo terreno percepito come minaccia. Successivamente, l'amore si rivela un mezzo di introspezione intima del poeta, permettendogli di vedere lo spirito dell'amata tra i beati, come si legge nei versi finali del *Triumphus Mortis*. La scrittura privata, declinata nella forma dell'epistolario, viene analizzata da Barbara Cavallini e

apre nuove prospettive di ricerca nell'ambito degli studi dell'opera di Anna Maria Ortese. Nei testi in analisi, il motivo della sofferenza viene associato a sensazioni che partono dal corpo e vengono superate attraverso la scrittura in "funzione galvanizzante". Ancora sulla Ortese scrive Elisa Attanasio, il cui contributo, dedicato al romanzo *L'Iguana*, mostra come attraverso la parola creativa femminile si possa giungere a due concetti fondamentali della filosofia di Gilles Deleuze e Felix Guattari, ovvero il "divenire animale" e la "letteratura minore". Sempre nel filone della scrittura o dell'espressione artistica in quanto liberazione del corpo, Federica Cargiaghe sostiene che Isabella Morra, giovane petrarchista il cui racconto di vita appare tragico e straziante, recupera la propria dignità non più come oggetto di narrazione, ma come valido soggetto scrivente, mentre Carla Santángelo Lázaro analizza il *Diario del dolor* di María Luisa Puga, testo narrato in modo frammentario attraverso voci di diario che esplorano le esperienze più intime dell'autrice affetta da artrite reumatoide. Puga personifica il dolore, che così diventa protagonista del *Diario*, rivelando la propria evoluzione narrativa ed emotiva nel corso delle sue successive annotazioni. L'articolo di Trinis Antonietta Messina Fajardo propone la scrittura autobiografica in quanto strumento di cura tramite il quale superare il trauma della malattia e dimenticare un passato doloroso. Gli eventi negativi ispirano opere in cui l'autrice rende conto di ciò che ha vissuto: sulla base di queste affermazioni, lo studio prende in considerazione *Memoria de la melancolía*, opera autobiografica di María Teresa León. Il lavoro di Raisa Gorgojo Iglesias propone un approccio formale al tema della malinconia in quanto soggetto letterario, focalizzandosi sul regno digitale in cui si osservano, oltre a una riscrittura della malinconia come simulacro, anche riletture superficiali che ri-ancorano il femminile alla subalternità. Di malinconia erotica parla Annagiulia Gramenzi nel suo contributo, dedicato al tema della

malattia d'amore e alla sua lunga tradizione medica e letteraria. Partendo dalla definizione, dai sintomi e da alcuni passaggi storici, Gramenzi esplora come il mal d'amore sia stato funzionale alla creazione e al consolidamento di pratiche discorsive e atteggiamenti misogini. In particolare, analizza la relazione con le malattie femminili come l'isteria e con forme eroiche d'amore o intellettuali di malinconia ritenute esclusivamente maschili.

Il volume si arricchisce di un altro filone di grande interesse e forte impatto emotivo, ovvero la mortificazione del corpo. È questo un tema ricorrente in numerose opere letterarie, utilizzato sovente per esplorare le complessità dell'esistenza umana e le tensioni tra corpo e spirito. Il corpo, difatti, si profila in quanto territorio conteso, luogo di scontro e di dolore: ogni cicatrice, ogni sofferenza racconta una storia di lotte e trasformazioni. In tale ottica il dolore fisico diventa simbolo di conflitti interni, di una negazione di sé e della propria femminilità. Una simile mortificazione si riflette nella rappresentazione di corpi senza vita, che non possono più parlare, metafora della perdita di voce e di potere da parte della donna, e si manifesta attraverso pratiche di autodisciplina, sofferenza e rinuncia, evidenziando il conflitto tra desideri corporei e aspirazioni spirituali. È quanto accade nel lavoro di Valeria Strusi che, in *Eat Or We Both Starve*, raccolta di poesie della poetessa irlandese Viktoria Kennefick, che individua un atto di controllo nell'imposizione del digiuno e si interroga sul significato più profondo di una tale scelta per una donna irlandese cresciuta tra le maglie del cattolicesimo. Una forma particolare di mortificazione del corpo è la geofagia narrata da Dolores Reyes nel romanzo *Cometierra*, oggetto di studio per Karen Fernanda Limón Castillo, che alla perversione della protagonista attribuisce la capacità di entrare in contatto con corpi di persone disperse e defunte. La riflessione sul simbolismo della terra e sull'utilizzo degli elementi soprannaturali appare

pregnante e diventa un'interessante chiave di lettura. Per Antonella Ippolito il tema della mortificazione è assai significativo all'interno del recente romanzo di Anilda Ibrahimi *Volevo essere Madame Bovary*. Attraverso il punto di vista del “sé narrante”, la scrittrice descrive emblematicamente il cammino di un'intera generazione di donne albanesi nate negli anni Settanta del secolo scorso e il passaggio dal “socialismo reale”, percepito come apoteosi del patriarcato, all'epoca del confronto con il mondo occidentale. Tale confronto, tuttavia, dà adito a una serie di interrogativi derivati dal fatto che l'Occidente, in nome della lotta per l'emancipazione femminile, non accetta gli ideali e i desideri di Era, protagonista del romanzo, delineandosi così come una nuova forma di dittatura.

Nella letteratura religiosa i santi abbracciano sovente la mortificazione del corpo per avvicinarsi a Dio, rifiutando i piaceri terreni in nome di una vita ascetica. È quanto emerge nel lavoro di Maria Cardillo, in cui le donne consacrate, nel Medioevo e ancora nell'età moderna, si infliggono torture quali digiuni prolungati, veglie e punizioni corporali per espiare i propri peccati, oppure per entrare in comunione mistica con Cristo mediante stati di trance estatica. Cardillo presenta i miracoli e la spiritualità di Caterina Vigri attraverso la testimonianza della sua prima biografia, *Illuminata Bembo*, e tramite gli scritti stessi della santa. Il contributo illustra infine *La via de tri di*, trattato scritto da Fra Antonio da Pontremoli per Innocenzia Annichini, una delle prime compagne di Santa Caterina. In esso la clausura viene presentata come via della rinuncia, della mortificazione, della negazione del corpo e della propria volontà. Il corpo disabile, fin dal quattordicesimo secolo, ha trovato espressione significativa in letteratura, diventando simbolo di sfide esistenziali, lotte sociali e ricerca di identità. Autori e autrici hanno esplorato le esperienze di vita di persone con disabilità, mettendo in luce non solo gli impedimenti e le discriminazioni, ma anche la resilienza,

la creatività e la capacità di reinventarsi. In molti casi, il corpo disabile si fa veicolo di una narrazione che sfida le convenzioni e invita chi legge a riconsiderare le proprie percezioni, promuovendo una maggiore inclusività e comprensione delle diversità. Sulla base di questo tema si sviluppa l'articolo di Silvia Pacelli, che affronta il romanzo per adolescenti *One*, vincitore della Carnegie Medal, nel quale due gemelle siamesi si scontrano, tra emozioni e difficoltà, con le prime esperienze di crescita e con l'altro sesso. L'incontro con corpi portatori di alterità consente di trascendere i limiti della "normalità" e mette in discussione idee prestabilite, facendo riflettere sul rapporto tra identità, corpo e norma. Analoga la linea di ricerca di Ellen Patat, il cui contributo analizza i racconti di quattro scrittrici – Marilù Oliva, Myriam Altamore, Patrizia Debicke van der Noot e Claudia Savatori – inseriti in *Capacità nascoste*. La prima antologia diversamente *thriller*. Nel relazionarsi con la disabilità, attraverso il senso della vista, si arriva a una duplice scoperta del sé interiore e della società esteriore coeva, mentre il corpo disabile smette di essere semplicemente un "corpo-prigione". Il tema della disabilità si intreccia con quello del sesso e dell'amore nello studio proposto da Yolanda Romano Martín, dedicato al lavoro di alcune scrittrici contemporanee che rivendicano il diritto ad amare o a essere amate pur con un corpo "imperfetto".

Il corpo, in letteratura, tuttavia si erge anche a simbolo di trasformazione nel fluire del tempo; medium tra vita e morte, il corpo celeste invita a riflettere sulla natura effimera della vita. Ogni suo ciclo e ogni sua fase ricordano che tutto è soggetto a cambiamento, che ogni istante è prezioso e fugace. Il corpo si fa metafora delle esperienze umane, invito a riconoscere la meraviglia del presente, nonostante l'inarrestabile scorrere del tempo. Il tema è affrontato, seppur declinato in diverse varianti, nell'analisi dei racconti de *Il corpo dell'anima*, raccolta di Ljudmila Ulickaja, proposta da Monica Puglia. In essi, il corpo è

traditore nella malattia e al contempo compagno dell'anima nell'esperienza sensoriale, vitale ed erotica e in quella finale della morte; per questo l'autrice gli concede di scortare l'anima anche nell'oltre vita. L'articolo proposto da Alena Horvath Corral analizza il racconto *Viaggio di una sconosciuta* della scrittrice siciliana Livia De Stefani, proponendo come chiave di lettura la rappresentazione dei corpi celesti intesi in quanto anime e spazi nella letteratura. Nikica Mihailjević mostra come il corpo femminile funzioni da "mediatore" tra la protagonista e gli altri personaggi, e altresì con l'intero ambiente isolano, nell'opera *Slani mrak* di Lora Tomaš. La mutazione del corpo ricorre ancora in Anna Maria Ortese, osserva Eleonora Negrisola: in *Alonso e i visionari*, il corpo dell'animale, il cucciolo di puma, visibile e invisibile allo stesso tempo, diventa la prova della sua sacralità e del suo potere trasformativo. L'inesorabilità del trascorrere del tempo, per contro, viene contemplata in relazione al corpo femminile in una selezione di sonetti del Siglo de Oro che affrontano topoi classici, oggetto di studio da parte di Sara Caniglia in "Il corpo femminile e la fugacità del tempo: Collige, virgo, rosas". Attraverso le visioni di Garcilaso e Góngora e nel loro confronto con l'interpretazione di Sor Juana Inés de la Cruz si giunge a un'interpretazione del testo in prospettiva profemminista. Il dolore fisico, crudo e violento, viene raccontato da Anna Grazia Russu in uno studio incentrato sui migranti e sulle identità di un'umanità variegata che bussa alle porte dell'Occidente, tema ricorrente in diverse opere letterarie contemporanee in cui il corpo diventa cartina di tornasole delle sofferenze fisiche ed emotive di chi affronta l'esperienza del viaggio e dell'esilio. In questi testi, il corpo non è solo un'entità fisica, ma è anche un territorio di battaglia, segnato da traumi, privazioni e precarietà.

Il corpo della donna è addomesticato nella trattatistica rinascimentale di Ludovico Dolce: Ada Boubara ne rilegge in

particolar modo le pagine dedicate alla questione della donna, sottolineando come in esse il corpo di vergini, maritate e vedove sia visto in relazione alla religione e alle virtù della verginità e della castità. Per contro, la figura femminile, sagace e illuminata, viene nobilitata tra le pagine di *Difese delle Donne* (1549-1552) di Domenico Bruni da Pistoia, testo brillante che, nella lettura di Damiano Piras, si configura come un viaggio letterario tra coraggio e pudicizia, bellezze del corpo e castità della mente e dello spirito. Di donne addomesticate parla anche Miriam Ragazzo nel suo contributo dedicato a due romanzi del XIX secolo, *La Gaviota* di Fernán Caballero e *Jane Eyre* di Charlotte Brontë. Partendo da una riflessione su alcune rappresentazioni del femminile nel corso dei secoli, il saggio si sofferma sul radicamento temporale e spaziale della “teoria delle due sfere” e del modello vittoriano di angelo del focolare. Analogamente, Inés Rodríguez Gómez approfondisce lo studio di temi quali l’amore, il disincanto e l’obbligo coniugale nei romanzi di Regina di Luanto (1862-1914), la cui opera si distingue per lo stile diretto e schietto e la denuncia di situazioni che vedono la donna in ruoli passivi e di sottomissione. La seconda metà del 1800 inglese fa da sfondo anche ai contributi di Carmela Panarello e Loredana Salis. Nel primo caso, si prende in esame la questione lavorativa delle donne, e più specificamente il tabù culturale che le relegava a ruoli di assistenza e cura, dando per scontata una funzionale predisposizione del carattere femminile verso le sofferenze degli ammalati. Alle laureate in medicina, fa notare Panarello, fu precluso sia il lavoro negli ospedali sia la carriera universitaria, e il loro campo d’azione venne limitato alla ginecologia e alla pediatria. Il secondo saggio propone una lettura della *Salomè* di Oscar Wilde in quanto narrazione di una straordinaria avventura del corpo. L’opera del drammaturgo irlandese racconta di un corpo che diviene strumento e luogo di accadimenti singolari e inaspettati; indifferente a qualsiasi divieto, il corpo di Salomè è

dirompente, veicolo di una trasformazione estetica e culturale che supera la tradizionale scissione tra mente e corpo e tra corpo e spirito, perseguendo una congiunzione rigeneratrice di intelligibile e sensibile. Riflettendo su tematiche analoghe di dissonanza tra mente e corpo, María Elena Seoane Pérez si concentra sulla figura di Morgana, divinità celtica nata libera sotto l'unione cinestetica del corpo-anima e che, in virtù dei suoi attributi divini, supera qualsiasi archetipo che la inquadri unicamente in un corpo materiale.

Il tema dell'eros ricorre in diversi contributi che, a vario titolo, riflettono sulla rivendicazione da parte della donna del proprio diritto ad esistere in quanto corpo radicato nella terra, un corpo femminile che si ribella all'accusa di "essere fatta male nel sesso". Così scrive Carolina Bertaggia nel suo saggio, dedicato alla serie de *L'Amica geniale*, baluardo di una letteratura nuova che, come auspica Elena Ferrante, pur parlando dettagliatamente di sesso, non è "afrodisiaca". Analogamente, le poesie di Lucía Sánchez Saornil, qui rilette da María Helena Fernández Serrano, rivendicano il piacere e il desiderio femminile, dando voce a forme inesplorate di erotismo che passano attraverso la proiezione su altri corpi "doppi" e la decostruzione dei motivi della lirica amorosa classicista e modernista. Percepito e vissuto con mistica sensualità e al tempo stesso con pulsione carnale, estasi e voluttà, a verificare il miracolo del mondo, l'eros è centrale nella scrittura di Sibilla Aleramo. Valentina Zucchi ne rievoca sapientemente *Amo dunque sono*, testimonianza delle intuizioni sorprendentemente moderne della scrittrice sull'erotismo. Di riscoperta del sé attraverso esperienze sensoriali che contemplan i suoni, i profumi, i colori del bosco parla Sylvia Townsend Warner in *Lolly Willowses or The Loving Huntsman*. Il romanzo, nella lettura proposta da Aurora Cossu, narra del viaggio seducente di una donna che si allontana dalla routine di una vita cittadina, e nell'isolamento della campagna inglese

rincorre una passione segreta, la stregoneria, sotto lo sguardo misterioso del suo *loving huntsman*, ovvero il demonio. Il corpo della donna trasgredisce, dunque. Impossibile da cancellare, si oppone alla prescritta mortificazione del desiderio in nome di una spiritualità scevra da contaminazioni terrene. Analizzando alcuni scritti di monache e manuali di condotta e di prediche ad esse destinati, Eleonora Carinci si sofferma sulla tensione tra il dover essere e l'essere donna, e sul ricongiungimento, non sempre pacifico, tra anima e corpo in spazi chiusi e controllati. Corpo e spirito ritrovano l'armonia perduta nella dimensione femminile, scrive Juan Pablo Gavilanes Almeida: abbracciando il diritto di ogni donna di dire e sentire; l'intuito e la ragione femminile ne legittimano il desiderio, la volontà e il consenso. Affermazione di vita e di sensualità femminile, i dettagli del corpo danno spunto allo studio comparato proposto da Maurizio Carta: gli occhi, i capelli e i nei o pois, che in spagnolo vengono entrambi chiamati *lunares*, ricorrono sia nella cultura dei gitani (pertanto anche nel flamenco) sia nella letteratura dei *payos*, ovvero dei non gitani.

Alla rivendicazione del corpo in quanto luogo del desiderio e della riscoperta del sé fa eco quella di chi si confronta con i limiti imposti da un sistema culturale tradizionalmente fallocentrico o comunque patriarcale. Il contributo di Sara Lorenzetti muove contro la violenza ermeneutica che connota il canone italiano per riscoprire l'opera di Fortunata Sulgher, autrice settecentesca oggi pressoché dimenticata, del cui *Narciso*, dramma pastorale inedito incentrato sulla "bellezza indicibile" del personaggio, è offerta una lettura. Analogamente Eva Vanacore studia la ricerca e la conquista di spazi separatisti e spazi letterari in cui la donna può liberarsi dal predominio maschile con particolare attenzione al *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile* di Alice Ceresa, qui inteso come luogo autonomo e rivendicativo tramite il quale smascherare il canone imposto da una società fondata su esigenze maschili. I limiti "posti al corpo femminile dall'ordine

fallogentrico” sono oggetto di riflessione nella lettura di *La ragazza di nome Giulio* (1964) presentata da Giulia Scialpi. Considerato scandaloso alla sua pubblicazione, il romanzo riesce nel proprio intento di liberare il corpo femminile da quella dimensione satura di significazione che, secondo Jean-Luc Nancy, è implicita in ogni atto di scrittura. L’oppressione che la società patriarcale del primo Novecento esercita sul corpo femminile è oggetto di analisi nello studio di Daniela Bombara che prende in considerazione alcune tipologie fisiche stigmatizzate, o divenute oggetto di violenza, – la donna brutta, anziana, disabile, abusata – in opere di Maria Messina, scrittrice siciliana riscoperta negli anni ’80 del secolo scorso da Leonardo Sciascia e valorizzata per la capacità di raffigurare la piccola e infima borghesia siciliana.

Di corpo e corporalità parla tanto e prepotentemente Goliarda Sapienza in *L’arte della gioia*. Per Flavia Todde la protagonista è una “donna clitoridea”, secondo la definizione di Carla Lonzi, la cui presa di coscienza e autodeterminazione dipendono dal modo in cui Modesta, la protagonista, reagisce e si muove all’interno dei vari contesti e in relazione ai diversi personaggi con cui si rapporta. Di autodeterminazione parla anche Carlotta Fazzi nel suo ritratto di Fausta Cialente, donna impegnata nella lotta contro il regime fascista, “corpo militante e dissidente”, autrice di opere anticonformiste incentrate su personaggi femminili forti, che si autoaffermano attraverso il corpo disattendendo ai vincoli familiari e liberandosi da ruoli e costumi imposti dalla società. Analoga è la battaglia portata avanti ben cinque secoli prima da Veronica Franco, petrarchista *engagée* e meretrice che, come sostiene Ivana Marteddu, utilizzava il proprio corpo per amare e far soldi, ma anche per contrastare uomini che abitualmente denigravano le donne. Sfidandoli in duelli poetici, Franco riusciva nel suo intento di denunciare e scardinare lo stereotipo della donna fragile e non in grado di

sostenere una guerra, seppur verbale. Impegno e diritto di scelta fanno da sfondo anche allo studio proposto da Chiara Petra Canu. Rileggendo la *Trilogía del Baztán* di Dolores Redondo, Canu si sofferma ad analizzare le dinamiche familiari in essa descritte con particolare attenzione al ruolo della madre e alle conseguenze che la maternità comporta. In contrapposizione, analizza anche la riflessione autobiografica di Annie Ernaux nel romanzo *L'evento*, incentrato su un tema mai semplice da trattare quale quello dell'aborto.

La traiettoria dei quarantasei contributi qui raccolti replica, amplificandola, quella di una letteratura in cui il corpo della donna si fa simbolo potente di trasformazione, strumento di evoluzione ed emancipazione individuale e collettiva: riconoscerne e celebrarne la multi-dimensionalità significa avviare un dialogo profondo e necessario su valori fondanti e imprescindibili quali l'autonomia, l'identità e la dignità, contribuendo a una visione inclusiva e autentica della letteratura e dell'arte. In tale letteratura, e per suo tramite, le emozioni, talvolta represses e silenziose, trovano finalmente voce e si manifestano in forme visibili o udibili, e le donne, quelle che scrivono o che vengono narrate, riscoprono e rivendicano il diritto di abitare il proprio corpo come luogo delle libertà – di agire, di scegliere, di esprimersi, di essere donna.

Sassari, ottobre 2024

“DIVENIRE-ANIMALE” E “LETTERATURA MINORE” IN ANNA MARIA ORTESE

‘BECOMING-ANIMAL’ AND ‘MINOR LITERATURE’ IN ANNA MARIA ORTESE

Elisa ATTANASIO
Università di Bologna

Riassunto

Il contributo intende mettere a dialogo due concetti della filosofia di Gilles Deleuze e Félix Guattari, quello di ‘divenire-animale’ e di ‘letteratura minore’, con la scrittura di Anna Maria Ortese. Si parte dalla messa in discussione della nozione di identità, per giungere infine a mostrare come nel romanzo *L’Iguana* assistiamo sia al divenire-animale (nell’incontro fra il conte Daddo e Estrellita) sia all’utilizzo della lingua minore (da parte della scrittrice e dell’iguana).

Parole chiave: Ortese, Deleuze, Guattari, divenire-animale, letteratura minore

Abstract

The paper aims to establish a dialogue between two notions from Gilles Deleuze and Félix Guattari’s philosophy, that of ‘becoming-animal’ and ‘minor literature’, with Anna Maria Ortese’s writing. Setting out from the questioning of the notion of identity, the essay shows how in the novel *L’Iguana* we observe both the becoming-animal (in the encounter between Count Daddo and Estrellita) and the use of the minor literature (by the writer and the iguana).

Keywords: Ortese, Deleuze, Guattari, becoming-animal, minor literature

L'opera di Anna Maria Ortese (1914-1998) sta godendo, negli ultimi anni, di una fortunata riscoperta: i suoi testi sono in particolare letti e analizzati alla luce di questioni di urgente attualità, quali il rapporto fra l'uomo e le altre specie (animali, ma anche vegetali), la situazione di crisi che stiamo vivendo, il concetto di 'abitare' (una casa, ma anche un pianeta).

Il punto centrale di queste *nuove* interpretazioni¹ risiede nella messa in evidenza, nel corpus ortesiano, della radicale critica all'antropocentrismo e del ripensamento del paradigma umanista.

Il presente contributo vuole situarsi all'interno di tale pista, proponendo una lettura del romanzo d'esordio, *L'Iguana* (1965), alla luce di due concetti tratti dal pensiero di Gilles Deleuze e Félix Guattari, quelli di 'divenire-animale' e di 'lingua minore'.

Chi è Anna Maria Ortese? Sappiamo che la sua opera è di difficile classificazione, che l'autrice ha iniziato a scrivere negli anni '30 e lo ha fatto fino alla morte (avvenuta nel 1998), che ha pubblicato racconti, romanzi, reportage e saggi e che ha cambiato tantissime case, facendo del nomadismo una condizione di vita e di scrittura. Potremmo anche delineare alcuni temi cari alla scrittrice, tendenze narrative, generi a cui si avvicina, ma preferiamo prendere la definizione che Ortese stessa, all'interno dell'*Autodizionario degli scrittori italiani*, dà della sua opera:

Anna Maria Ortese ritiene in verità impossibile esprimere un'opinione critica sul proprio lavoro, del quale ha un'idea molto confusa e irrilevante. Metà narrativa, metà giornalismo, ma casuale sempre, come sono stati tutti gli approdi della sua vita. E senza mai un progetto, perché non era in suo potere attuarne qualcuno. Un lavoro, quindi, affidato al caso. Spesso eseguito male. Motivazioni profonde non ne trova: se non lo sconcerto, del resto comune, e spesso l'indignazione, davanti a ciò che si chiama reale. E questo sentimento – che resta – le impedisce adesso di preoccuparsi se qualche futuro lettore potrà farsi di lei un'immagine più o meno vicina alla realtà. Di realtà – uno che sia in polemica eterna col reale, non può averne. Difficile, soprattutto dal di dentro, capire chi sia veramente, o che voglia,

¹ Si vedano, tra gli altri: Iovino, 2013; Di Rosa, 2016; Federici, 2020; Attanasio, 2022; Negrisoli, 2023; Farnetti, 2023; Ceravolo, 2024.

uno che non accetta – non ama – quanto è reale. Anna Maria Ortese non sa cosa ha voluto, né chi è (Piemontese, 1990)

Proprio da queste parole vorrei partire per imbastire il dialogo con la filosofia di Gilles Deleuze e Félix Guattari. I due punti su cui insiste Ortese nell'*Autodizionario* sono l'impossibilità di farsi un'idea sul proprio lavoro e lo sconcerto di fronte al reale. È evidente come la prima sia la conseguenza della seconda: Ortese – e con lei la sua opera – sono in “polemica eterna col reale”. L'autrice non sa chi è, non conosce nemmeno i propri desideri, e si definisce indignata davanti al reale, che è per lei inaccettabile: “io non amavo il *reale*, esso era per me, sebbene non ne fossi molto consapevole, come non lo sono forse nemmeno ora, quasi intollerabile” (Ortese, 2008: 174). Nelle prime pagine de *Il mare non bagna Napoli* si legge: “da molto, moltissimo tempo, io detestavo con tutte le mie forze, senza quasi saperlo, la cosiddetta *realtà*: il meccanismo delle cose che sorgono nel tempo, e dal tempo sono distrutte. Questa realtà era per me incomprensibile e allucinante” (ivi: 9-10).

Il difficile e doloroso rapporto con la realtà, si diceva, rende impossibile la definizione del proprio lavoro, così come quella della propria identità. L'idea di soggetto si sgretola, in favore di un *divenire*. Ortese lo sa bene: le persone, così come le opere, non sono pienamente definibili, non presentano caratteri fissi, tratti del tutto descrivibili. In quegli stessi anni, le riflessioni di Gilles Deleuze si pongono sulla stessa linea:

contro chi pensa “io sono così, io sono cosà”, e quindi pensa ancora in maniera psicoanalitica (riferimento alla propria infanzia o al proprio destino), occorre pensare in termini incerti, improbabili: non so che cosa sono, malgrado ricerche o tentativi necessari, non-narcisistici, non-edipici [...]. Il problema non è di essere questo o quell'uomo, quanto piuttosto di un divenire inumano, di un universale divenire animale: non considerarsi una bestia, ma disfare l'organizzazione umana del corpo, attraversare questa o quella zona di intensità del corpo, scoprendo ciascuno le proprie zone e i gruppi, le popolazioni, le specie che le abitano (Deleuze, 1999: 21-22).

Il filosofo ci invita a pensare in termini incerti e improbabili, perché ogni tentativo definitorio non potrà che fallire. Non siamo

così o cosà, bensì attraversiamo continuamente zone di intensità, linee di fuga e contraddizioni. Deleuze propone allora la nozione di *divenire*, che permette di pensare da un altro punto di vista i nostri funzionamenti. All'interno di questo discorso, un ruolo fondamentale rivestono le riflessioni sul 'divenire-animale'. Si tratta di un concetto formulato verso la metà degli anni Settanta, ovvero nella terza fase della produzione deleuziana, quando il filosofo pensa e scrive insieme a Félix Guattari. Se già in *Differenza e ripetizione*, del 1968, Deleuze, recuperando la linea di pensiero Spinoza-Nietzsche-Bergson, aveva messo radicalmente in discussione l'idea di *identità*, per insistere sul concetto di *differenza*, a partire dagli anni Settanta lavora su quello di *divenire*, e in particolare 'divenire-animale'. Ed è proprio nella letteratura (Woolf, Kafka, Joyce, Proust, Melville) che osserviamo la *pratica* di dissolvere la logica dell'identità, a favore di un *divenire*, dove non ci sono più soggetti e oggetti, bensì affetti e flussi di intensità attraverso cui due elementi *si concatenano*.

In particolare, il concetto di 'divenire-animale' compare in *Kafka. Per una letteratura minore* (1975) e *Mille piani* (1980), secondo volume dello studio *Capitalismo e schizofrenia*, avviato con *L'Anti-Edipo* (1972). La funzione dell'animale è, in prima istanza, quella di sottrarre identità all'uomo: l'*animale* serve, cioè, a scalfire i caratteri della soggettività umana (cultura, linguaggio, pensiero), e di conseguenza a mettere in discussione la tradizionale separazione gerarchica fra uomo e animale. Deleuze e Guattari propongono un punto di vista radicalmente diverso: né l'uomo né l'animale possono essere definiti all'interno di una logica identitaria; si tratta piuttosto di continui processi di sconfinamento e ibridazione. Non siamo soggettività date, bensì *corpi che possono*², entità che agiscono, subiscono, si scompongono e ricompongono attraverso gli affetti. Al posto delle nozioni di io, soggetto e coscienza, Deleuze propone quelle di intensità, affetto e soglia (quest'ultima è il punto dove gli affetti si incontrano e reagiscono configurandosi sempre in modo instabile). È in questa nuova proposta che si colloca il concetto di

² Si fa riferimento alle lezioni su Spinoza, tenute da Deleuze all'Università di Vincennes tra il novembre del 1980 e il marzo del 1981 (Deleuze, 2007).

divenire, quale processo in cui un'entità si trasforma nel momento in cui viene a contatto con un'altra entità, aprendo un campo nel quale si produce un concatenamento (non da intendere in senso di un'evoluzione, bensì di alleanza e simbiosi, come spiegano Deleuze e Guattari nel decimo capitolo di *Mille piani*, intitolato *Divenir-intenso, devenir-animale, devenir-impercettibile...*).

Il 'divenire-animale' è allora una *funzione*: grazie all'incontro con l'animale, siamo prese in un concatenamento che scioglie la nostra identità umana e ci permette di esperire un'altra umanità. Importante sottolineare che per Deleuze il 'divenire-animale' non c'entri nulla con l'imitazione: nell'*Abécédair*e – otto ore di interviste tra Gilles Deleuze e Claire Parnet, filmate da Pierre-André Boutang nel 1988-1989 e trasmesse poi sul canale *Arte* tra il novembre 1994 e la primavera 1995, che si aprono proprio con la "A" di "animal" – il filosofo insiste sulla necessità di avere un rapporto animale (e non umano) con l'animale. Manifesta ad esempio fastidio verso le persone che passeggiano con il proprio cane e gli parlano come fosse un bambino; 'divenire-animale' non significa questo. Si tratta invece, come afferma Vignola, di "un movimento di scambio e ibridazioni continue tra l'uomo e l'animale [...], un processo di dis-identificazione al tempo stesso dell'uomo e dell'animale, che segue una dinamica decostruttiva nei confronti della frontiera tra i due soggetti, al fine di costituire una forma di alleanza *reale*, non immaginaria o simbolica" (Vignola, 2014: 118). Nello studio su Kafka leggiamo:

Divenire animale significa appunto fare il movimento, tracciare la linea di fuga in tutta la sua positività, varcare una soglia, arrivare ad un *continuum* di intensità che valgono ormai solo per se stesse, trovare un mondo di intensità pure, in cui tutte le forme si dissolvono, e con loro tutte le significazioni, significanti e significati, a vantaggio d'una materia non formata, di flussi deterritorializzati, di segni asignificanti. Gli animali di Kafka non rimandano mai a una mitologia, né a degli archetipi, ma corrispondono soltanto a gradienti superati, a zone d'intensità liberate in cui i contenuti si affrancano dalle loro forme come le espressioni si affrancano dal significante che le formalizzava. Nient'altro che movimenti, vibrazioni, soglie in una materia deserta: gli animali, topi, cani, scimmie, scarafaggi, si distinguono soltanto per l'una o l'altra soglia, per queste o quelle

vibrazioni, per un certo percorso sotterraneo nel rizoma o nella tana [...]. Nel divenir-topo è un fischio che strappa alle parole la loro musica e il loro senso. Nel divenir-scimmia, è una tosse che “suonava minacciosa ma non significava nulla” [...]. Nel divenir-insetto è un pigolio doloroso che si mischia alla voce e confonde la risonanza delle parole (Deleuze, Guattari, 1996: 23-24).

Si tratta di movimenti, linee di fuga, flussi e vibrazioni; come spiega ancora Vignola, “nel divenire, il rapporto tra uomo e animale è costituito da soglie, da alleanze temporanee che devono essere intese come processi di mutazione” (Vignola, 2011: 46). È proprio grazie a questi momenti di trasformazione che l’uomo può sottrarre “al proprio paradigma identitario le costanti – comportamentali, percettive o di postura – che lo contraddistinguono in quanto essere umano” (ibidem).

Come si diceva, è attraverso esempi letterari che Deleuze e Guattari introducono il concetto di ‘divenire-animale’: nel già ricordato *Abécédaire*, il filosofo spiega che lo scrittore è colui che spinge il linguaggio a quel limite che lo separa dall’animalità, dal grido, dal canto. Ma non solo: chi scrive è responsabile di fronte agli animali che muoiono, e scrivere “per” loro, significa portare il linguaggio a questo limite. Ed è quello che fa la letteratura: portare il linguaggio e la sintassi al limite che separa l’uomo dall’animale.

Il concetto di ‘divenire-animale’ è così strettamente legato a quello di letteratura minore, che Deleuze e Guattari esplorano nello studio su Kafka, dove leggiamo: “una letteratura minore non è la letteratura d’una lingua minore ma quella che una minoranza fa in una lingua maggiore” (Deleuze, Guattari, 1996: 29). Per capire meglio cosa intendano i due pensatori, vediamo i tre caratteri attribuiti alla letteratura minore: il primo è la “deterritorializzazione della lingua”. Come spiega Angelucci, si tratta del “movimento di uscita da un territorio abituale, inteso in senso proprio o figurato, e la conseguente entrata in un nuovo ambito” (Angelucci, 2017: 9). In Kafka, questo si traduce in “una continua fuga della lingua da sé stessa, nell’oscillazione tra possibilità e impossibilità dell’uso del tedesco” (ivi, p. 10), che diventa una lingua della minoranza (il vocabolario è ridotto,

alcune frasi sono sintatticamente scorrette, spesso si nota l'influenza del ceco). "Sono deterritorializzazioni della lingua anche i fischi, i pigolii, i muggiti, le tosse dei personaggi e degli animali presenti nei suoi racconti" (ibidem).

Il secondo carattere della letteratura minore è l'innesto dell'individuale sul politico: tutto è politica. "Il fatto individuale diviene quindi tanto più necessario, indispensabile, ingrandito al microscopio, quanto più in esso si agita una storia ben diversa" (Deleuze, Guattari, 1996: 30). Terzo e ultimo carattere: tutto si carica di un valore collettivo. Chi scrive si collega sempre a un'enunciazione collettiva, e "se lo scrittore resta ai margini, o al di fuori, della sua fragile comunità, questa situazione lo aiuta ancora di più a esprimere un'altra comunità potenziale, a forgiare gli strumenti di un'altra coscienza e di un'altra sensibilità" (ivi: 31). La macchina letteraria diventa macchina rivoluzionaria. L'aggettivo *minore*, spiegano ancora Deleuze e Guattari, non qualifica allora certe letterature a discapito di altre, bensì "le condizioni rivoluzionarie di ogni letteratura all'interno di quell'altra letteratura che prende il nome di grande (o stabilità)" (ivi: 33).

Il concetto di 'divenire-animale' è presente in molti scritti di Ortese, a partire dal tema dei romanzi *L'Iguana* (1965); *Il cardillo addolorato* (1993); *Alonso e i visionari* (1996), dove al centro della narrazione sta non tanto un animale (iguana, cardillo e puma), bensì la relazione fra un animale e un umano, dove né l'uno né l'altro sono essenze pure e immutabili. Si tratta sempre di sconfinamenti e processi decostruttivi di quella frontiera che diventa campo, si allarga comprendendo una ampia zona metamorfica e indistinta, dove il rapporto fra uomo e animale si riconfigura per poi distruggersi e ricrearsi, secondo affetti e sentimenti più che distinzioni di specie.

In particolare, l'opera di Ortese che vorrei prendere per mostrare sia il 'divenire-animale' che la lingua minore è *L'iguana*. Tutto il romanzo è incentrato sul rapporto fra l'iguana e il conte: grazie a questa relazione, entrambi perdono un po' dei loro caratteri (di borghese da una parte e di animale dall'altra) per entrare in una zona indeterminata, appunto in divenire. Il conte Daddo vorrebbe reintegrare il mostro Estrellita nella società umana, ma si rende ben presto conto che questo tentativo è inutile

e che soprattutto sarà lui stesso a dover in qualche modo mutare, abbandonando strada facendo le sue folli proposte di matrimonio, i suoi principi borghesi, delle parti della sua *soggettività*. Una scena dove possiamo osservare la questione è sicuramente quella che occupa il capitolo VIII, dal titolo *Daddo turbato*; qui incontriamo, durante una notte illuminata da una forte luce lunare, l'Iguanuccia al pollaio. Il Daddo la osserva mentre gioca a "La settimana", poi si avvicina e le parla, sconvolto dalla sua bellezza segreta:

Il conte appoggiò un braccio sul tetto del pollaio, e guardando in giù verso la stravagante creaturina, ritrovava in quegli occhietti splendenti e fissi una soavità che a Milano mai aveva visto negli occhi di alcuno, e gliene veniva un sentimento pacato e grave del segreto dell'Universo, di tutti gli abissi che ci circondano, e, molto probabilmente, della loro bontà (Ortese, 1986: 78).

Gli occhietti della "fanciulla-bestia" hanno la potenza di suscitare il segreto dell'Universo: da questo momento, si instilla in Daddo il seme del cambiamento. Di fronte alle risposte dell'Iguana, che rifiuta di voler partire e di volersi sposare, il conte *deve* trasformarsi, non potendo più abbracciare le convinzioni e le sicurezze che fino ad ora lo avevano accompagnato. E in parte è consapevole del mutamento: alla fine del capitolo, si domanda infatti come sia possibile trovarsi, in piena notte, sulla deserta isola di Ocaña, a chiedere a un'iguana di sposarlo e di partire con lui in Europa. Ecco così il 'divenire-animale': dopo l'incontro, Daddo si allontana provando "uno smarrimento che solo gli uomini semplici sperimentano, allorché la pace di Dio si allontana da loro" (ivi: 81).

L'iguana Estrellita è molto simile a quel drago che Ortese aveva sognato tante volte da bambina: l'incontro con la creatura dagli occhi gioiosi e imploranti al tempo stesso, trasforma la piccola Anna Maria. È proprio il *concatenamento*, in sogno, con il drago, a renderla una scrittrice: il dolore condiviso con questa *piccola persona* (la bambina sa che deve uccidere, e nel momento in cui il drago diventa freddo e piccolo, lei stessa prova una fitta atroce) lascia una traccia fondamentale. Ortese non osa più passare davanti a uno specchio "per paura di vedere qualcosa di

noto, di *verde*”. In una lettera all’amico Dario Bellezza, così si confida:

Alla fine, ancora anni dopo, guardandomi in un vetro della cucina, fui rassicurata: c’era sì qualcosa di verde e di irto, in me, ma poteva sfuggire, la vera metamorfosi non era che interiormente. Interiormente, ahimè, oramai ero Drago. Per Drago intendo appunto una creatura non formale, dotata di una qualche intelligenza, sì, ma a circuito chiuso – non malvagia, forse neppure tanto, ma irrimediabilmente *diversa*. Ne ero tristemente orgogliosa. [...] ben presto, compresi che, pur essendo Drago, per il solo fatto di essere nata e avere appetito di moscerini e briciole di pan secco, qualcosa dovevo fare, e certi Ragni – che io peraltro rispettavo e amavo – nel mio stanzino, mi insegnarono con vera bontà l’arte di tessere, invece che fili di ragnatele, fili di parole (Ortese, Borghesi, 2015: 157-158).

Il ‘divenire-animale’ è avvenuto: Ortese perde alcuni tratti della sua ‘umanità’, incorporando “qualcosa di verde e di irto”, ma soprattutto avendo fatto esperienza di una metamorfosi interiore. Il suo essere drago le permette altresì di comunicare con certi Ragni che le insegnano l’arte di tessere fili di parole. Ortese *diviene* scrittrice grazie al concatenamento – sognato – con un drago. E torniamo a *Mille piani*, dove Deleuze e Guattari affermano che se “lo scrittore è uno stregone, lo è perché scrivere è un divenire, [...] divenire-topo, divenire-insetto, divenire-lupo” (Deleuze, Guattari, 2003: 344). Lo scrittore è colui che riesce a spingere il linguaggio al limite: Deleuze intende proprio la soglia che separa il *logos* dal grido, dal canto, dall’animalità. La letteratura è quel movimento che porta il linguaggio nella zona dai confini instabili tra essere umano e animale. In *Che cos’è la filosofia* leggiamo:

Lo scrittore si serve di parole, ma crea una sintassi che le traspone nella sensazione e che fa balbettare, tremare, gridare o anche cantare la lingua corrente: è lo stile, il tono, il linguaggio delle sensazioni o della lingua straniera nella lingua, quella che sollecita un popolo futuro [...]. Lo scrittore torce il linguaggio, lo fa vibrare, lo condensa, lo fende, per strappare il percepito alle percezioni, l’affetto alle affezioni, la sensazione all’opinione – in vista, si spera, di questo popolo che ancora manca (Deleuze e Guattari, 1996: 176).

Deleuze insiste, in più momenti, sulla necessità di “lottare contro il linguaggio, inventare un balbettamento, [...] per tracciare una linea vocale o scritta che farà colare il linguaggio fra questi dualismi e che definirà un uso minoritario della lingua, una variazione inerente” (Deleuze, Parnet, 1977: 41).

Vorrei allora concludere proponendo una lettura di tale “uso minoritario della lingua” da parte di Ortese, che possiamo individuare a due livelli nella sua opera, prendendo ancora l’esempio de *L’Iguana*: da una parte, la lingua che Ortese ‘inventa’ per il romanzo; dall’altra, la lingua parlata dall’iguana. Per il primo livello, si pensi a quanto sia centrale, per la scrittrice, la costruzione di un’altra lingua (che potremmo appunto definire ‘minore’), scavata nella lingua maggioritaria. Da *Il porto di Toledo*, leggiamo di quanto sia stato doloroso rendersi conto, scrivendo, che “la lingua mancava, mancavano i mezzi più atti alla lingua” (Ortese, 2018: 23); “nulla capivo, come se a me intorno tutto parlasse una lingua completa, grandiosa, pura, piena di risposte che mi avrebbero calmata, ma nell’insieme assolutamente sconosciuta, estranea” (ivi: 35). La lingua di cui Ortese vuole servirsi per esprimere quanto le è caro non esiste, e per questo va creata, modellata, inventata a ogni frase: si tratta di una “lingua nuova di zecca” (Seno, Bubba, 2018: 26-27) che “rifiuta i mezzi usuali, per qualche motivo nevrotico oppure oscuramente saggio, e ne forma di propri” (Ortese, 2018: 33). La scrittrice, definendo *L’Iguana* un romanzo-fiaba, afferma di averlo voluto “difficile per reazione all’atroce linguaggio corrente” (Clerici, 2002: 601); potremmo dire, con un lessico deleuziano, che Ortese ha fatto un uso minoritario della lingua italiana, forzando i suoi limiti e spingendo la sintassi alla soglia della comprensibilità. Allo stesso modo, l’iguana sa che per ‘dirsi’ dovrà *costruire* una lingua, un procedere sintattico, un mondo che non siano quelli già dati, già pensati. Estrellita si esprime infatti con gemiti, balbettii miagolanti e atterriti. Basti, a esempio, la scena intitolata *Effetti di una sciarpa*, nel terzo capitolo: di fronte al dono, da parte del conte, di quel “puro simbolo della civiltà europea”, l’iguana stride e mormora:

Quando l’Iguana, perché era proprio una Iguana, vide, steso sull’immenso focolare della cucina, quel puro simbolo della

civiltà europea, diede uno strido acutissimo, che finì in un lamento, le sue zampette davanti, di cui una, come il Lettore ricorderà, era fasciata, si congiunsero in un gesto di straziante muta ammirazione; poi, da quegli impercettibili e miti occhietti, che palpebre rugose in eterno nascondevano, scese, cioè salì una lacrima, in quanto le palpebre delle iguane si aprono esclusivamente dall'alto. Essa mormorò qualcosa d'incomprensibile, in cui si distingueva tuttavia un:

«*Nào para mim... Nào para mim...*».

[...]

«Basta, ora, Estrellita; ora va' in camera tua, ché il signor conte e io dobbiamo parlare» disse con bontà, eppure durezza, don Ilario.

«*Nào... Nào... Nào...*» e altre confuse interiezioni della lingua di Camões, nel balbettio di quell'essere avevano un che di miagolante e, ora, di atterrito [...]

E venivano di là, ancora, ma soffocati, certi «*nào... nào... nào...*», ch'erano la voce di una disubbidienza forse cronica, non lontana dal pianto (Ortese, 1986: 31-33).

La lingua de *L'Iguana* e dell'iguana è 'minore' o 'intensiva' non soltanto perché esce da un territorio abituale, trova il proprio dialetto e mescola diversi linguaggi, ma anche (e soprattutto) perché grazie alla sua potente carica di disubbidienza – “la voce di una disubbidienza forse cronica, non lontana dal pianto” –, da individuale diventa politica e ha il valore di un'enunciazione collettiva, dando corpo e voce a tutte le subalterne che, come loro, sono serve, bambine, vecchie e donne.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANGELUCCI, Daniela (2017). “Contro la metafora. Deleuze e Guattari su Kafka”. In A. F. Bertollini (a cura di), *Soglie del linguaggio* (pp. 7-18). Roma: Roma Tre E-press.
- ATTANASIO, Elisa (2022). *Divenire drago: esplorazioni nell'opera di Ortese*, Bologna: Pendragon.
- BORGHESI, Angela (2015). *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Macerata: Quodlibet.

- CERAVOLO, Marco (2024). «*Illuminare un po' l'inferno*». *Simbologie del non umano in Dino Buzzati e Anna Maria Ortese*, Roma: Carocci.
- CLERICI, Luca (2002). *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano: Mondadori.
- DELEUZE, Gilles (1999). *Pourparler*, Macerata: Quodlibet.
- DELEUZE, Gilles (2007). *Cosa può un corpo. Lezioni su Spinoza*, Verona: ombre corte.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1996). *Kafka. Per una letteratura minore* [1975], Macerata: Quodlibet.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1996). *Che cos'è la filosofia* [1991], Torino: Einaudi.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (2003). *Mille piani* [1980], Roma: Castelvecchi.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire (1977). *Dialogues*, Paris: Flammarion.
- DI ROSA, Rossella (2016). "La questione Animale di Anna Maria Ortese: *Alonso e i visionari* e l'etica del soccorso". *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, vol. 7, n. 2, pp. 134-148.
- FARNETTI, Monica (2023). "Raccontare il post-umano. L'opera di Anna Maria Ortese", *Symbolon*, XVII, n. 14, pp. 55-66.
- FEDERICI, Elvira (2020). "Ecologia letteraria, ecofemminismo. Ancora su Morante, Ortese, Lispector". *Literatura Italiana Traduzida*, 1, 6 (2020), pp. 1-7.
- IOVINO, Serenella (2013). "Loving the Alien. Ecofeminism, Animals, and Anna Maria Ortese's Poetics". *Feminismo/s*, 22, pp. 177-203.
- NEGRISOLI, Eleonora (2023). "Oltrepassare il verbum. La comunicazione non-verbale nella trilogia fantastica di Anna Maria Ortese, *Finzioni*, vol. 3, n. 5, pp. 49-61.
- ORTESE, Anna Maria (1986). *L'Iguana* [1965], Milano: Adelphi.
- ORTESE, Anna Maria (1987). *In sonno e in veglia*, Milano: Adelphi.
- ORTESE, Anna Maria (2008). *Il mare non bagna Napoli* [1953], Milano: Adelphi.
- ORTESE, Anna Maria (2018). *Il porto di Toledo* [1975], Milano: Adelphi.

- PIEMONTESE, Felice (1990) (a cura di). *Autodizionario degli scrittori italiani*, Milano: Leonardo Editore.
- SENO, Cosetta (2020). “Il femminismo di Anna Maria Ortese”. In A. Bubba (a cura di), *La grande Iguana. Scenari e visioni a vent’anni dalla morte di Anna Maria Ortese*. Atti del convegno internazionale, Roma 4-6 giugno 2018 (pp. 21-28). Canterano (RM): Aracne editrice.
- VIGNOLA, Paolo (2011). *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*, Macerata: Quodlibet.
- VIGNOLA, Paolo (2014). “Divenire-animale. La teoria degli affetti di Gilles Deleuze tra etica ed etologia”, in M. Andreozzi, S. Castiglione, A. Massaro (a cura di), *Emotività animali. Ricerche e discipline a confronto* (pp. 117-124). Milano: LED edizioni Universitarie.

“FATTE MALE NEL SESSO” QUANDO A
PARLARE SONO LE DONNE. TRA PIACERE E
COLPA: CORPI DI CARNE E STELLE NE *L’AMICA
GENIALE* DI ELENA FERRANTE

“DONE WRONG IN SEX” WHEN THE WOMEN
SPEAK BETWEEN PLEASURE AND GUILT:
BODIES OF FLESH AND STARS IN *MY
BRILLIANT FRIEND* BY ELENA FERRANTE

Carolina BERTAGGIA
Università Gabriele D’Annunzio Chieti-Pescara

Riassunto:

L’articolo analizza come, attraverso un intreccio di narrazioni, che ricorda la sequela delle madri (Muraro 1992), la tetralogia si erga a baluardo di quella nuova letteratura auspicata da Ferrante che «pur dicendo dettagliatamente del sesso, non sia afrodisiaca» (Ferrante 2018), in cui le protagoniste, ribellandosi all’accusa di essere «fatte male nel sesso», rivendicano il loro diritto a esistere quali corpi di carne radicati nella terra, senza rinunciare alla vastità del cielo e delle stelle.

Parole chiave: Ferrante, corpi, donne, sessualità, tetralogia.

Abstract: The article examines how, through an interweaving of narratives reminiscent of the sequence of mothers (Muraro 1992), the tetralogy stands as a bulwark of the new literature envisioned by Ferrante, which «despite detailing sex explicitly, is not aphrodisiac» (Ferrante 2018). In this literature, the protagonists, rebelling against the accusation of being «badly made in sex» assert their right to exist as fleshly bodies rooted in the earth, without relinquishing the vastness of the sky and stars.

Keywords: Ferrante, bodies, women, sexuality, tetralogy

1. AL DI LÀ DELL'EDIPO: COSA VUOLE LA DONNA?

In una lucida riflessione sulle scritture femminili, Maria Rivera Garretas, già nel 1997, difendeva l'evidenza empirica di due diversi regimi di significato, in opposizione a un neutro preteso universale, dove la sessuazione agiva da significante. Eppure, cosa l'inconscio riveli davvero sull'essere uomini e sull'essere donne, rimane un pungolo nella dottrina psicanalitica. Del resto, lo stesso Freud, nonostante abbia avuto l'innegabile merito di lambire per primo le coste di quel "continente oscuro" (Freud, 1970), rappresentato dal desiderio delle donne, finirà per dichiarare: "La grande domanda, alla quale nemmeno io ho saputo rispondere, malgrado trent'anni di lunghe ricerche, è questa: che cosa vuole la donna?" (Freud e Bernays, 2005).

Bisognerà aspettare almeno la metà del Novecento, perché Jacques Lacan getti un fascio di luce su ciò che ci può essere *al di là dell'Edipo*. Se la resa del padre della psicoanalisi, infatti, pareva sottintendere che l'Edipo fa l'uomo ma non la donna, dal momento che in lei, la scelta narcisistica nella relazione d'oggetto non può essere primaria, dovendo effettuare uno spostamento sull'altro sesso e una conseguente rinuncia alla madre come amore primordiale, il contributo del celebre psicanalista francese ci permette di distinguere due diversi tipi di godimento, che definiscono la differenza tra i sessi. Si tratterebbe del "tutto fallico" per l'uomo e del "non tutto fallico" (Soler, 2013) per la donna.

Nel peso di quel *non* è già racchiuso il nocciolo pulsante dell'assenza di soggettività della donna, che non può che rifrangersi anche nell'aspetto della soggettività sessuale. Come rilevava, in anticipo sui tempi, la grande scrittrice e filosofa Simone de Beauvoir, l'essere femminile si definisce non di per se stesso, ma bensì in quanto "Altro assoluto" a partire dall'uomo, il quale racchiude in sé i due poli, negativo e positivo, come testimonia "il fatto di dire «gli uomini» per indicare gli esseri umani. [...]. La donna invece appare come il solo negativo, al punto che ogni determinazione le è imputata in guisa di limitazione, senza reciprocità" (Beauvoir, 1961: 27).

La femminilità diviene così *una situazione*, connotata socialmente e culturalmente come mancanza, *in primis* del

simbolo e dell'incarnazione stessa del desiderio, ovvero il fallo. Nella teoria freudiana proprio questo elemento giustificerebbe il monopolio maschile del desiderio, di cui la donna sarebbe destinata ad essere soltanto oggetto passivo, tant'è che soggiacente al quesito preso precedentemente in considerazione, sul *che cosa vuole la donna* se ne può leggere, secondo la psicoanalista Jessica Benjamin, un altro, ancor più provocatorio e denso di conseguenze e cioè: "le donne vogliono davvero?" (Benjamin, 1991: 100). Si può, in altre parole, attribuire al femminile un desiderio tutto per sé?

Dopo quasi settanta cinque anni dall'uscita de *Il Secondo sesso*, è lecito ormai dare per assodata la convinzione, diventata iconica del pensiero di Beauvoir, che *donne non si nasce ma si diventa*; ciononostante questa costruzione, come ci insegna la psicanalisi, comporterebbe, come prezzo, l'accettazione da parte della donna della sua passività sessuale e del suo "status di oggetto" (Benjamin, 1991: 100). Come ribadisce Benjamin, infatti, per Freud il segno distintivo della femminilità altro non è che: "la rinuncia alla sessualità attiva. [...] E anche se possiamo rifiutare la sua definizione, non di meno siamo costrette ad affrontare il fatto doloroso che ancor oggi si continua a identificare la femminilità con la passività, con l'essere oggetto del desiderio altrui, con l'assenza di un desiderio attivo proprio" (Benjamin, 1991: 100).

Ne consegue che l'unica alternativa possibile per la donna che vuole desiderare resterebbe quella di affidarsi al desiderio dell'uomo, nell'intento, spesso frustrato, di "acquisire per interposta persona" (Benjamin, 1991: 103) un qualcosa di cui è costituzionalmente carente. Secondo Benjamin l'origine di questa sorta di difetto di fabbrica sarebbe ascrivibile all'identificazione delle bambine con le proprie madri, a loro volta sprovviste di soggettività sessuale, ma problema ancor più spinoso, a dire dell'autrice è rappresentato dal fatto che: "l'enfasi posta dal femminismo contemporaneo sull'identità che le donne acquistano dalle madri, tende a trascurare [...] il desiderio" (Benjamin, 1991: 104). "Un filone" piuttosto nutrito "della politica femminista", infatti, "sostiene che possiamo evitare l'oggettualizzazione sessuale e la passività solo rinunciando completamente al sesso" (Benjamin, 1991:104). Risulta evidente

che questa non può essere la strada, dal momento che non farebbe che perpetuare un sistema in cui “la libertà e il desiderio rimangono senz’altro sfera di dominio maschile, lasciando alle donne il compito di essere virtuose ma spogliate di ogni erotismo, affettuose e premurose, ma prive di piacere” (Benjamin, 1991:105).

Una risposta più efficace sembrerebbe piuttosto quella che porta a recuperare la verità del corpo, attraverso la concretezza del quale è possibile per una donna trasformarsi in *soggetta di desiderio*. Ma per non cadere nel summenzionato rischio dell’oggettualizzazione è necessario che tale corpo si carichi di nuovi significati simbolici, come suggeriva già Donna Bassin sulla scia di Winnicott, facendosi rappresentazione di uno “spazio interiore”, che ha poco a che vedere con la passività, ma si autoproclama piuttosto fautore del “contenimento e dell’esplorazione di sé come aspetti attivi della ricettività” (Benjamin, 1991: 139).

1.1. RIPRENDERSI LA PAROLA: IL CASO DI ELENA FERRANTE

Essere *soggette di desiderio*, non solo semanticamente, ma anche grammaticalmente, implica al contempo il riappropriarsi di una narrazione in prima persona, facendo sentire la propria peculiare voce, senza più limitarsi ad essere raccontate, plasmate e inventate dal maschile. La stessa Simone de Beauvoir, in un’intervista con Alice Schwarzer del 1978, si rammaricava di non essere mai riuscita a scrivere un resoconto davvero “franco ed equilibrato” della propria sessualità, essendo cosciente del fatto che, il raggiungimento di una “sincerità” (Beauvoir, 1961: 13) autentica in chiave femminista, avrebbe avuto un valore politico, prima ancora che personale (sebbene ad oggi sia conclamato che il personale è a sua volta politico).

Forse i tempi ancora non erano maturi, il subbuglio del sessantotto, la rabbia, le lotte erano ancora troppo prossime, il fermento dell’introspezione condivisa ancora troppo guizzante per essere catturato in forma di romanzo nella pagina scritta, ma questa sfida, lungi dall’essere caduta nel vuoto, si può dire sia stata raccolta, nella contemporaneità più recente, da Elena Ferrante, scrittrice che rappresenta ormai un emblema della letteratura italiana nel mondo (De Rogatis, 2016).

Naturalmente, non è dato sapere con certezza che questo pseudonimo, annoveri nel suo corredo cromosomico la doppia X d'ordinanza, essendo l'identità dell'autrice, al netto delle molteplici ipotesi e congetture più o meno fondate, ancora un mistero. D'altro canto, proprio questo nome cavo, permette l'annidarsi al suo interno della pluralità del demone biblico legione, simboleggiano una sorta di donna lacaniana, portavoce di una nuova soggettività femminile postmoderna, impegnata a riprendersi tutto: la parola, il corpo, il desiderio, nel tentativo di decostruire una colonizzazione patriarcale che per secoli non ha risparmiato nemmeno l'immaginario.

Vediamo, dunque, in che modo la tetralogia, scritta tra il 2011 e il 2014, si erga a baluardo di una letteratura, che, come afferma Ferrante: “pur dicendo dettagliatamente del sesso, non sia afrodisiaca, e perciò espliciti ciò che noi donne per pudore, per quieto vivere, per amore, sottaciamo” (Ferrante, 2018). Come è noto, la saga, che ha venduto ben dieci milioni di copie ed è stata tradotta in quarantadue paesi, ripercorre le vite di due amiche, Lenù e Lila, dall'infanzia all'età adulta, abbracciando un arco temporale di circa sessant'anni. Più in generale, però, il ciclo de *L'amica geniale* rappresenta anche “un'indagine” approfondita sulla “condizione femminile” nella sua complessità (Spera, 2018), includendo pertanto anche l'aspetto della sessualità, che si arricchisce di nuove trame e punti di vista attraverso, le differenti vicissitudini delle tante *subalterne* presenti nel testo.

Quei *soggetti imprevisti*, come li denominava la femminista Carla Lonzi nel suo libro manifesto: *Sputiamo su Hegel*, che, a fatica, dai margini delle periferie, si sono conquistati uno spazio d'azione. Dallo stupro, all'aborto, passando per le mestruazioni, le battaglie per la parità di genere, la pillola contraccettiva, la maternità, fino ad arrivare alle contraddizioni del desiderio e al suo devastante potere distruttivo dell'ordine precostituito nelle sue derive extra coniugali, sono poche le tematiche che Ferrante lascia scoperte, scendendo in profondità inesplorate, senza paura di raschiare i propri fondali più bui, spingendosi oltre i limiti del “vocabolario accreditato” (Ferrante, 2016: 102), per nominare con parole nuove ciò che ancora le donne non avevano detto di loro stesse, delle loro precipue esigenze, dei loro bisogni, delle loro voglie e del loro

godimento, riscattato una volta per tutte dallo stigma della colpa.

Tutta quella “roba sporca”, insomma, che “i maschi non vogliono sentire e le femmine conoscono ma hanno paura di dire”

(Ferrante, 2012: 156), oggetto anche, in una fantastica *mise en abyme*, del primo libro Lenù, dove l’esperienza degradante e traumatica di abuso nella spiaggia dei Maronti di Ischia, da parte del padre del ragazzo amato fin dall’infanzia, verrà rielaborata, portando la protagonista a una rinascita identitaria come scrittrice, ma anche a un netto rifiuto del ruolo passivo di vittima.

Di fatto, con un’ambivalenza che può apparire sconcertante, Elena Greco, per mano di Ferrante, arriverà ad ammettere, a se stessa in primo luogo, di non essersi pentita nemmeno una volta di aver accettato che le mani, la bocca, i denti, la lingua di Donato Sarratore, tirassero fuori, in modo “inverecondo”, quell’io nascosto che non sapeva nemmeno di avere e di essersi lasciata penetrare “travolta da una necessità di piacere così esigente e così egocentrica da cancellare non solo tutto il mondo sensibile”, ma “anche il corpo [...] vecchio” del suo amante “e le etichette con cui era classificabile” (Ferrante, 2012: 300).

Ferrante, insomma, sparglia le carte, infrangendo ogni retorica e luogo comune, tanto che è proprio dentro la legittimità del matrimonio appena consacrato di Lila e Stefano che si consuma l’infamia più grande. Il mito romantico della prima notte di nozze viene dissacrato con efferatezza, facendo emergere quello che la sociologa Riane Eisler descrive come il paradigma della dominanza, all’interno del quale il sesso da atto sacro e spirituale si è trasformato in pratica abietta e strumento di potere da parte degli uomini. Il vincolo coniugale sancisce, a tutti gli effetti, l’acquisizione da parte dello sposo di una proprietà di cui può disporre a suo piacimento, così Stefano si rivolge a Lila con queste parole: “Hai detto che dovevamo aspettare e abbiamo aspettato [...] anche se starti vicino senza toccarti è stato brutto e ho sofferto. Adesso però ci siamo sposati, sta’ buona”. (Ferrante, 2012: 40). L’ammonimento non ammette repliche così che al protrarsi del diniego da parte della neo-moglie, la sua voce sale di tono e il linguaggio deraglia nella volgarità:

«Mo' mi stai rompendo il cazzo, Lina». Ripeté quella frase due o tre volte, sempre più forte, come per assimilare bene un ordine che gli veniva da molto molto lontano, forse addirittura da prima di nascere. L'ordine era: devi fare l'uomo, Ste'; o la pieghi adesso o non la piegherai più; bisogna che tua moglie impari subito che lei è femmina e tu maschio e che perciò dev'essere ubbidiente (Ferrante, 2012: 40).

Il padre, orco mafioso che terrorizzava il rione, straripa dai lineamenti del figlio, crepandogli la pelle, modificandogli lo sguardo, esplodendogli nel corpo, fino alla conclusione inevitabile:

E infatti eccolo, le strappò la camicia in petto, le denudò il seno, glielo strinse con ferocia, si chinò a mordicchiarle i capezzoli. E quando lei, come sapeva fare da sempre, represses l'orrore e provò a strapparselo di dosso tirandogli i capelli, annaspando con la bocca per morderlo a sangue, lui si sottrasse, le afferrò le braccia, gliele bloccò sotto le grosse gambe ripiegate, le disse sprezzante: che fai, statti quieta, sei meno di una fucella, se ti voglio rompere ti rompo. [...] Quando, dopo qualche tentativo maldestro, le lacerò la carne con una brutalità entusiastica, Lila era assente. La notte, la camera, il letto, i baci di lui, le mani sul suo corpo, ogni sensibilità, erano assorbiti da un unico sentimento: odiava Stefano Carracci, odiava la sua forza, ne odiava il peso sopra di lei, ne odiava il nome e il cognome (Ferrante, 2012: 42).

Ma anche quando Lila troverà il coraggio di traslocare il suo desiderio al di fuori di quel cognome esecrato, tradendo il marito con l'affascinante Nino Sarratore, la fugace estasi della fusione erotica verrà archiviata a posteriori dal giudizio di lui, che la definirà, in uno sfogo con Elena, "fatta male nel sesso". (Ferrante, 2013: 27). Pur all'interno delle proiezioni e delle gelosie che il triangolo amoroso risveglierà in Lenù, quest'ultima, da amica, ma soprattutto da donna, non potrà fare a meno di soffrire il peso di questa frase bruciante, che denuncia, ancora una volta, l'impossibilità per il femminile di uscire dai perimetri della schiavitù del volere maschile, tanto che la porterà a rivedere le sue esperienze intime passate alla luce di un nuovo dubbio: "quand'è che una ragazza è fatta male nel sesso?" (Ferrante, 2013: 155).

A poco a poco però l'insicurezza serpeggia e si fa strada un'altra ipotesi:

Lui, mi dissi, è esperto. Ha conosciuto molte donne, sa cos'è una buona condotta sessuale femminile e di conseguenza sa riconoscerne una cattiva. Essere fatta male nel sesso vuol dire, evidentemente, non riuscire a provare piacere sotto i colpi del maschio, vuol dire torcersi di voglia strusciandosi per acquietare il desiderio, vuol dire afferrargli le mani, portarsele contro il sesso come a volte ho fatto io con Franco ignorando il suo fastidio, anche la noia di chi ha già avuto il suo orgasmo e ora vorrebbe assopirsi (Ferrante, 2013: 157).

Ferrante raccoglie l'onda d'urto delle istanze femministe che avevano fatto tremare le fondamenta di un sistema consolidato, rivendicando il diritto a una "verità erotica" (Ferrante, 2018) disincantata fuori dalla gabbia dell'idealizzazione maschile, rinunciando alle formule consolidate, ripudiando ogni finzione, alla ricerca di una nuova autenticità non più assoggettata incondizionatamente al piacere altrui a scapito del proprio.

Quello che accomuna, seppur con modalità e strategie diverse, le due protagoniste della storia di Ferrante è, infatti, un duplice movimento di autoconsapevolezza e rifiuto del destino di violenza e sottomissione che aveva contraddistinto le generazioni precedenti. Non solo le loro madri, che temono da un momento all'altro di veder spuntare nei loro corpi, nei lineamenti, con la loro sguaiatezza, con la rassegnazione, con i difetti fisici, ma anche tutte quelle altre figure sbiadite "del rione vecchio", "nervose" e "acquiescenti", nelle quali il silenzio o le urla producono lo stesso eco muto di incomunicabilità, che si aggirano "a labbra strette", "a spalle curve", "magrissime, con gli occhi e le guance infossate, o con sederi larghi, caviglie gonfie, petti pesanti, le borse della spesa", "mangiate dal corpo dei mariti, dei padri, dei fratelli, a cui finivano sempre più per assomigliare", perdendo tutti i loro "connotati femminili" (Ferrante, 2012: 102).

Per non essere cannibalizzate, per poter vincere questo assedio che non risparmia nemmeno la nostra fisicità, Ferrante pare sussurrarci, attraverso un intreccio di narrazioni a più livelli che ricorda la "sequela delle madri" (Muraro, 1992), quanto sia

assolutamente necessario cominciare ad esistere e resistere simbolicamente, come corpi di carne radicati nella terra, che portano però in sé la vastità del cielo e la nostalgia delle stelle a cui non siamo più disposte a rinunciare, dimostrando che la società della *partnership* auspicata da Eisler non è solo possibile, ma è già qui.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENJAMIN, Jessica (1991). *Legami d'amore. I rapporti di potere nelle relazioni amorose*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- DE BEAUVOIR, Simone (1961). *Il secondo sesso*. Milano: Il Saggiatore.
- DE ROGATIS, Tiziana (2018). *Parole Chiave*. Roma: edizioni e/o.
- EISLER, Riane (1996). *Il piacere è sacro. Il mito del sesso come purificazione*. Torino: Frassinelli.
- EISLER, Riane (2006). *Il calice e la spada. La presenza dell'elemento femminile nella storia da Maddalena a oggi*. Torino: Frassinelli.
- CHODOROW, Nancy (1978). *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press.
- FERRANTE, Elena (2011). *L'amica geniale*. Roma: edizioni e/o.
- FERRANTE, Elena (2012). *Storia del nuovo cognome*. Roma: edizioni e/o.
- FERRANTE, Elena (2016). *La frantumaglia*. Roma: edizioni e/o.
- FERRANTE, Elena (2019). *L'invenzione occasionale*. Roma: edizioni e/o.
- FREUD, Sigmund (1970). *La questione della situazione analitica*. Torino: Boringhieri.
- FREUD, Sigmund (1989). *Opere*. Torino: Boringhieri.
- FREUD, Sigmund; BERNAYS, Minna (2005). *Correspondence, 1882-1938*. Paris: Seuil.
- IRIGARAY, Luce (1978). *Questo sesso che non è un sesso*. Milano: Feltrinelli.
- IRIGARAY, Luce (1998). *Speculum. L'altra donna*. Milano: Feltrinelli.
- LACAN, Jacques (1974). *Scritti*. Torino: Einaudi.
- LANGER, Marie (2022). *Maternità e sesso. Studio psicoanalitico e psicosomatico* Molfetta: La Meridiana.

- LONZI, Carla (1982). *Sputiamo su Hegel*. Milano: Gammalibri.
- MAZZOTTI, Maurizio (2017). *Il desiderio al di là dell'Edipo. Una lettura del seminario VI. Il desiderio e la sua interpretazione di Jacques Lacan*. Roma: NeP edizioni.
- MITCHELL, Juliet (1976). *Psicoanalisi e femminismo*. Torino: Einaudi.
- RICH, Adrienne (1977). *Nato di donna*. Milano: Garzanti.
- SOLER, Colette (2013). *Quello che Lacan diceva delle donne. Studio di psicoanalisi*. Milano: FrancoAngeli.
- WINNICOTT, Donald (1971). *Gioco e realtà*. Roma: Armando.
- DE ROGATIS, Tiziana (2015). "Elena Ferrante e il made in Italy. La costruzione di un immaginario femminile e napoletano". In D. Balicco, *Made in Italy e cultura. Indagine sull'identità italiana contemporanea* (pp. 288-317). Palermo: Palumbo.
- BASSIN, Donna (1982). "Woman's Image of Inner Space: Data Toward Expanded Interpretive Categories". *International Review of Psycho-analysis*. (9), p. 200.
- FERRANTE, Elena (2018). "Even today, we fold and adapt to the male story of sex". *The Guardian*. Recuperato da <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2018/apr/14/elena-ferrante-male-story-sex-women-love-poems-porn> [data di consultazione: 12/07/2024].
- RIVERA GARRETAS, Maria Milagros (1997). "La scrittura femminile. Un fantasma ricorrente". *POLITICA. Sull'orlo del tempo, DWF* 36 (4). Recuperato da <https://www.dwf.it/rivista/politica-sullorlo-del-tempo-dwf-36-1997-4/> [data di consultazione: 12/07/2024].
- SPERA, Federica (2018). "L'amica geniale: un'indagine romanzesca sul sesso e sulla femminilità". *Libero Pensiero*. Recuperato da <https://www.liberopensiero.eu/23/05/2018/rubriche/lamicageniale-sesso-femminilita/> [data di consultazione: 12/07/2024].
- VIGNERI, Marta (2019). "Vogliosa e intraprendente. La donna nel sesso si è piegata al volere dell'uomo, secondo Elena Ferrante". Recuperato da: <https://www.tpi.it/salute/elena-ferrante-sesso-donne-guardian-20190624353296/> [data di consultazione: 12/07/2024].

SCRITTURA, CORPO E AUTOCOSCIENZA
FEMMINILE IN *QUADERNO PROIBITO* DI ALBA
DE CÉSPEDES

WRITING, BODY, AND FEMALE SELF-
CONSCIOUSNESS IN *FORBIDDEN NOTEBOOK*
BY ALBA DE CÉSPEDES

Giulia BIDDAU

Università degli Studi di Sassari; Universidad de Sevilla

Riassunto

Attraverso il personaggio di Valeria, protagonista del romanzo *Quaderno Proibito* (1952) di Alba de Céspedes, prende avvio un percorso di autocoscienza femminile per cui la scoperta della dimensione autoanalitica della scrittura va di pari passo con quella del proprio Sé e della propria identità di donna; in una poetica della (*R*)esistenza che dà spazio e voce, e quindi corpo, a donne comuni, reali, anticipando l'assunto femminista degli anni Settanta, ancor oggi attuale, per cui *il personale è politico*.

Palabras clave: Alba de Céspedes, Quaderno proibito, Corpo, Scrittura, Autocoscienza

Abstract

Through the character of Valeria, the protagonist of Alba de Céspedes' novel *Quaderno Proibito* (1952), a journey of female self-awareness begins, in which the discovery of the self-analytical dimension of writing goes hand in hand with the discovery of her identity as a woman; a *poetics of Existence and Resistance* that gives space and voice, and therefore body, to ordinary women, anticipating the feminist tenet of the 1970s, still relevant today: *the personal is political*.

Keywords: Alba de Céspedes, Forbidden notebook, Body, Writing, Self-consciousness.

L'incredibile poliedrica personalità di Alba de Céspedes (Roma, 11 marzo 1911 – Parigi, 14 novembre 1997) spicca nel panorama intellettuale del XX secolo: scrittrice italo-cubana di romanzi, racconti e poesie, ma anche autrice di testi per il cinema e il teatro; giornalista e cronista radiofonica politicamente impegnata nelle vesti di partigiana, sotto lo pseudonimo di *Clorinda*, personaggio tassiano de *La Gerusalemme liberata*; nonché fondatrice e direttrice di *Mercurio. Mensile di politica, arti e scienze*: una delle riviste culturali di riferimento per gli e le intellettuali degli anni Quaranta.

Ancora in vita, Alba de Céspedes godette di un amplissimo riconoscimento letterario:

Tradotta in 24 lingue, in 29 paesi, in modo continuativo dal 1939 al 1985, non soltanto in Europa – dove maggiore diffusione e notorietà ha avuto in Francia, in Germania e in Spagna – ma anche negli Stati Uniti, in Brasile, in Giappone” (Di Nicola, 2013: 77).

Eppure, a distanza di neanche trent'anni dalla sua morte, il suo nome risulta essere quasi sconosciuto, vittima dell'ostracismo di una tradizione androcentrica che l'ha condannata a una vera e propria *damnatio memoriae*. Fortunatamente, negli ultimi anni, grazie all'importante lavoro d'una compagine della critica letteraria sensibile alla causa, de Céspedes sta vivendo una felice riscoperta che ha condotto alla riedizione di molte delle sue opere dopo decenni di oblio editoriale, a seguito di una tardiva rivalutazione complessiva del suo impegno letterario¹.

La poetica di Alba de Céspedes, infatti, sebbene non prontamente riconosciuta come tale – anzi, proprio a causa

¹ Solo nel 2022, infatti, la casa editrice *Cliquot* pubblica la prima riedizione della raccolta di racconti *L'anima degli altri*, esordio letterario di Alba de Céspedes, ottantasette anni dopo l'unica edizione del 1935 per *Maglione*. Tra il 2021 e il 2022 invece, Mondadori ripubblica, uno dopo l'altro, tutti i suoi romanzi: *Dalla parte di lei*, *Quaderno proibito*, *Nessuno torna indietro*, *Il rimorso*, *La bambolona* e *Nel buio della notte*; insieme alla raccolta di poesie *Le ragazze di maggio*. Sempre nel 2022 esce anche la nuova edizione del Meridiano Mondadori: *Alba De Céspedes. Romanzi (a cura e con un saggio introduttivo di Marina Zancan)*.

dell'enorme successo di pubblico e critica, “erroneamente giudicata «commerciale»” (giudizio che ha causato in parte il silenzio di alcuni decenni) (Di Nicola, 2013: 74) – concepisce la scrittura come forma di *(R)esistenza*: mezzo sovversivo, strumento di lotta verso la liberazione politica – dalla dittatura fascista e dalla guerra – e verso la liberazione sociale della donna, per la sua condizione di subalterna rispetto all'uomo, che la stessa autrice sperimenta in prima persona anche in qualità di scrittrice, confinata fin da subito nel ghetto rosa della letteratura². Lei stessa, durante un'intervista del 1980, trasmessa in un documentario intitolato *Incontro con Alba de Céspedes*, diretto da Elena Doni e Giancarlo Tomassetti, dichiara:

Si è sempre pensato che ho voluto scrivere per le donne. Io non voglio avere questo merito. Io ho sempre salvato una condizione, ho salvato una società, soprattutto una società in un'epoca, con le norme che la regolavano e quindi anche i disagi, le sofferenze che procurava, i conflitti del nostro tempo. A volte era una donna, a volte era un uomo, questo per me non ha avuto nessuna importanza. Naturalmente, quando osservavo la condizione femminile mi rendevo conto di quanto infelice fosse la condizione femminile, come guardando a volte la condizione di un giornalista, di uno scrittore, mi rendo conto di quanto poco libero sia effettivamente anche in un paese libero (Doni e Tomassetti, 1980).

Entro la vasta produzione letteraria dell'autrice, *Quaderno proibito* risulta essere probabilmente il romanzo più noto e studiato; un'opera per certi versi paradigmatica della sua visione letteraria. Pubblicata per la prima volta in ventisei puntate, tra il 1950 e il '51, nel settimanale *La Settimana Incom Illustrata* e solo nel dicembre 1952 come romanzo integrale per la casa editrice Mondadori – primo volume della collana *Grandi narratori*

² È curioso constatare, ad esempio, come l'edizione del 1994 di *Quaderno proibito* Mondadori-DeAgostini sia stata pubblicata entro la collezione *Grandi romanzi d'amore*, benché, sullo sfondo d'un matrimonio che si scopre più infelice di quel che la protagonista pensasse, si sviluppa tra le pagine del romanzo una complessa analisi psicologica che mette in dubbio il concetto stesso d'amore romantico a cui la società patriarcale da sempre ci educa.

italiani –, l'opera racconta la storia, in prima persona, di Valeria Cossati – all'anagrafe Pisani –, una donna di quarantatré anni, moglie di Michele e madre di Riccardo e Mirella, divisa quotidianamente tra il lavoro domestico e quello da impiegata nella ditta di Guido.

Una domenica mattina del novembre del 1950, Valeria esce di casa per comprare le sigarette al marito e si ritrova, senza un motivo apparente, ad acquistare anche, impulsivamente, quel quaderno proibito che dà appunto il titolo all'opera. L'aggettivo *proibito* è esplicito fin dal principio da una circostanza concreta, data dal fatto che al tempo, nei giorni festivi, non era consentito comprare dai tabaccaia articoli che non fossero prettamente per fumatori; e finisce per assumere, con l'evolversi del romanzo, un richiamo alla dimensione di segretezza nella quale la protagonista si ritrova a scrivere, di notte, lontana dagli occhi degli altri membri familiari, sentendosi colpevole di trascurare i propri doveri domestici per dedicarsi a una attività percepita futile, quale appunto la scrittura: “A casa, non so perché, ho sempre voglia di chiedere scusa” – riflette Valeria – “Forse perché so di trascurare molte cose a causa di questo quaderno” (de Céspedes, 2022_b: 100).

Ma c'è di più: su un piano più intimo e profondo, quel quaderno – in cui Valeria scrive di sé e per sé – è proibito poiché comincia a rivelarle, con il procedere della scrittura, impreviste e scomode consapevolezza che la costringono a vedersi, a guardarsi dentro, a interrogarsi. Lo comprende immediatamente lei stessa, quando constata:

Prima dimenticavo subito ciò che accadeva in casa; adesso, invece, da quando ho incominciato a prendere nota degli avvenimenti quotidiani, li trattengo nella memoria e tento di capire perché si siano prodotti. Se è vero che la nascosta presenza di questo quaderno dà un sapore nuovo alla mia vita, debbo riconoscere che non serve a renderla più felice (de Céspedes, 2022_b: 16).

L'acquisto del quaderno segna dunque un prima e un dopo nella vita di Valeria, dando avvio a un personale percorso di *autocoscienza* per cui la scoperta della dimensione autoanalitica

della scrittura va di pari passo con quella del proprio Sé e della propria identità di donna, al di là dei ruoli di moglie, madre e figlia che da sempre l'hanno definita in relazione agli altri e mai per sé stessa³.

Ricalcando l'incipit del celebre romanzo di Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*⁴, nella prima pagina del suo diario Valeria racconta che quella domenica mattina decide per prima cosa di comprare un bel mazzo di fiori. E non perché “gli uomini ci fanno caso”, come commenta la fioraia, ma “li comperavo per me” – scrive – “per tenerli in mano mentre camminavo” (de Céspedes, 2022b: 3). L'innovazione che caratterizza la visione letteraria di Alba de Céspedes, risiede dunque proprio in questo cambio di prospettiva che, grazie al ricorso alla forma diaristica e alla prima persona femminile singolare, pone al centro – in qualità di soggetto e non più unicamente oggetto – personaggi femminili senza alcuna caratteristica di straordinarietà, capaci di raccontarsi con voce propria ed essere referenti d'un intero universo femminile, sfaccettato e irriducibile, che finalmente *si* dice anziché esser detto, proprio grazie alla scrittura. Così:

L'intreccio a filo doppio che de Céspedes trama con la scrittura si può indagare, nell'ottica di *Quaderno proibito*, assumendo due differenti punti di vista: da un lato la modalità con cui de Céspedes vive la scrittura in prima persona – in primis come autrice di romanzi e, secondariamente, in relazione alla forma diario – e, dall'altro, il valore che la scrittrice attribuisce alla scrittura quando la rende oggetto dei propri romanzi, filtrandola attraverso il proprio sguardo di donna (Da Ronch, 2018: 49-50).

³ Rifacendoci al pensiero di Carla Lonzi, “nella pratica autocoscienziale, il «sé» indicava anzitutto la soggettività singola, e dunque metteva in primo piano la dimensione esistenziale completa” (Boccia, 1990: 9); e infatti: “con l'autocoscienza si compie un'operazione così primaria per l'essere umano che gli permette di ridare senso a gesti ormai istituzionalizzati e consunti. Per esempio, lo scrivere diventa uno strumento necessario proprio nella sua funzione originaria di fermare i pensieri, dare la possibilità di precisarli, coordinarli e renderli comunicabili alle altre nel loro svolgimento” (Lonzi, 2010: 29).

⁴ “La signora Dalloway disse che i fiori sarebbe andata a comprarli lei” (Woolf, 1992: 21).

Alba de Céspedes concepisce insomma la scrittura come strumento di denuncia e rappresentazione d'una condizione femminile di cui Valeria, in tal caso, in qualità di protagonista, diviene portavoce, ma che lei stessa, in quanto scrittrice, vive in prima persona. Non è casuale, infatti, la scelta ripetuta e prevalente di dare spazio e voce, nei propri romanzi, a donne che, proprio grazie all'intimità del *diario*, del *memoir* o dell'*epistola*⁵, possono e riescono finalmente a mettersi a nudo, a prendere corpo tra le pagine, manifestando una propria personale identità che svela a sua volta complesse e contraddittorie soggettività di donne, plurali e diverse, in contrapposizione a quel nucleo generico di donna singolare, riduttivo e stereotipato, che da sempre è stato rappresentato unicamente come alterità secondo la norma maschile. Difatti, come evidenziò Carla Lonzi in *Taci, anzi parla. Diario di una femminista* (1978):

La difficoltà a esporsi pubblicamente, scrivendo liberamente di sé e coinvolgendo tutti coloro che in qualche modo fanno parte del proprio iter, ha scoraggiato e infine fatto tacere le donne che in privato hanno sempre adottato il diario come la forma di espressione più congeniale alla loro ricerca di sé (Lonzi, 2010: 1).

Il rapporto delle donne con la scrittura, a causa delle avverse condizioni storico-sociali in cui è andato sviluppandosi, ha assunto connotazioni proprie, dando alla luce opere intrinsecamente distinte da quelle prodotte dall'esperienza maschile⁶. La silenziosa ricerca di sé femminile di cui parla Lonzi e che Alba de Céspedes ritrae nei propri romanzi, è la stessa che la scrittrice persegue in vita, in quanto, come lei stessa professa: “uno scrittore non produce la sua opera: è lui stesso la sua opera”

⁵ Con *diario*, *memoir* ed *epistola* ci si riferisce rispettivamente alle forme dei romanzi *Quaderno proibito* (1952), *Dalla parte di lei* (1949) e *Il rimorso* (1963), in cui è possibile riconoscere una sorta di “trilogia della scrittura” (Da Ronch, 2018: 49).

⁶ Con l'aggettivo *distinte* non si vuole alludere, citando Dacia Maraini, “alla esistenza di una scrittura femminile riconoscibile come tale. [...] Ma appunto, qualcosa che deriva dalla stratificazione di idee e di costumi e non certo dalla biologia” (Maraini, 2012: 2-3).

(Zancan, 2022_a: XVI). D'altronde, come evidenzia Marina Zancan:

l'adozione della forma diaristica e il grande tema della scrittura come cronaca intima, e svelamento dei frammenti di identità, ci riportano, innanzi tutto, ai diari, la scrittura privata che, pur discontinua nel tempo, accompagna de Céspedes dal 1936 al 1992. Ventidue quaderni, in gran parte «neri, lucidi, spessi», come quelli che Valeria descrive all'inizio di *Quaderno proibito*: «Mi piace scrivere sul diario», aveva annotato de Céspedes la sera del 5 ottobre 1941, «perché è una messa a punto con me stessa» (Zancan, 2022: 1650).

Come per Valeria, anche per de Céspedes scrivere equivale a *(R)esistere*, a rivendicare la propria esistenza come donna e scrittrice di fronte alla “parzialità con la quale, anche nel campo dell'arte – viene giudicato il lavoro dell'uomo e quello della donna” (de Céspedes, 2015: 32); di fronte alla discriminante visione gerarchica della letteratura per cui, appunto, le donne che scrivono paiono non poter ambire al prestigio della cosiddetta *letteratura alta* (riservata al *genio*, il quale – come la parola stessa suggerisce – è contemplato soltanto al maschile) e che vede le autrici relegate all'etichetta di letteratura di consumo, *bassa*, popolare. Una consapevolezza, questa, che spinge de Céspedes, sul finale degli anni Sessanta, a decidere di lasciare l'Italia per trasferirsi a Parigi, dove, come confessa, “gli scrittori mi hanno accolta come se fossi da sempre una di loro” (de Céspedes, 2022_a: 1592); e ancora:

mi sono avveduta dell'ingiustizia con la quale è stato trattato finora il mio lavoro. Si dimentica, mi si confina tra le scrittrici popolari, femminili [...]. Mi domando se questo atteggiamento ormai generale, che va diventando massiccio [...] sia ciò che io effettivamente merito o una forma di diffidenza regionale, provinciale, verso il mio successo all'estero. E questo dubbio, forse, che mi turba, il timore di non saper più scrivere, di non averlo mai saputo fare seriamente, nonostante l'impegno portato in ogni idea, ogni parola, ogni pagina (Ciminari, 2005: 36).

Tale percezione relativa al doppio standard di giudizio circa il lavoro di scrittrici e scrittori traspare indirettamente già dalle pagine di *Quaderno proibito*, evocata dal parallelismo tra la scrittura diaristica, pudica e nascosta di Valeria, vissuta con vergogna e senso di colpa, e quella sentita come valida e impegnata del marito Michele, che nel corso del romanzo aspira a pubblicare ciò che ha scritto per diletto, sperando di venderlo come soggetto cinematografico. Ebbene dunque, la rivoluzione di de Céspedes parte proprio da qui: dalla contestazione della gerarchica scala di valori binari che permea la nostra cultura; dalla rivendicazione di quel popolare che riflette il quotidiano – giacché ogni rivoluzione parte dal basso – e che dà voce, e quindi corpo, a donne assolutamente comuni, reali, anticipando quell’assunto femminista degli anni Settanta, ancor oggi estremamente attuale, per cui *il personale è politico*.

Valeria è una donna del secondo dopoguerra che ha dato la propria vita per la famiglia, offrendo letteralmente il proprio corpo in sacrificio per adempiere ai ruoli ausiliari di moglie, madre e figlia. Anche il suo nome sembra non esistere più ormai, sostituito dall’appellativo *mammà* con cui anche Michele giocosamente ha iniziato a chiamarla senza più smettere. Non a caso, la prima parola che si ritrova a scrivere sul quaderno è proprio il suo nome, che per i primi quindici giorni dall’acquisto si limita ad osservare scritto in corsivo sulla prima pagina, disorientata di fronte a un’identità che non (ri)conosce, senza riuscire ad aggiungere alcunché, impegnata anzitutto a trovare un luogo sicuro, un posto solo suo, dove poterlo nascondere. Grazie al quaderno, infatti, Valeria si rende conto ben presto dell’assenza nella propria vita d’*una stanza tutta per sé*, che la scrittura giunge a incarnare, delimitando metaforicamente i confini d’uno spazio protetto in cui poter finalmente esprimersi. L’atto effimero del narrarsi diviene così spazio d’esistenza personale e privato in cui potersi autopercepire, conoscere; gesto sovversivo che, a partire dalla rivendicazione del proprio nome e della propria voce, le consente finalmente di autosignificarsi e riappropriarsi d’un corpo, il proprio, a lungo annullato e dimenticato, attraverso cui poter essere presente a sé stessa e al mondo. È per questo che, improvvisamente, vedendosi, comincia a sentire, a desiderare, a

riconoscere che vorrebbe essere vista anche dalle persone intorno in quanto Valeria e non solo come *mammà*.

Per quanto rivelatorio, scrivere è al tempo stesso fonte d'estrema sofferenza, causa della crisi d'ogni certezza su cui Valeria s'era passivamente adagiata. Le pareti immaginarie della sua *stanza tutta per sé*, ovvero il quaderno stesso, sono specchi brutalmente sinceri che la coinvolgono in un metaforico *corpo a corpo* con la propria coscienza. Per la prima volta nella sua vita, Valeria scrivendo si ritrova di fronte alle proprie pulsioni nascoste, a una voce interiore che aveva lungamente zittito e che è causa di un conflitto profondo tra la volontà di adempiere a un ruolo sociale prestabilito e quella di sentirsi libera e scevra da sovrastrutture che in qualche modo, benché limitanti, danno un senso al proprio vissuto:

Se non lo avessi scritto lo avrei dimenticato. Siamo sempre inclini a dimenticare ciò che abbiamo detto o fatto nel passato, anche per non avere il tremendo obbligo di rimanervi fedeli. Mi pare che altrimenti tutti dovremmo scopirci pieni di errori, e, soprattutto, di contraddizioni, tra quello che ci siamo proposti di fare e quello che abbiamo fatto, tra quello che avremmo desiderato di essere e quello che ci siamo accontentati di essere in realtà (de Céspedes, 2022_b: 40).

Comincia a vedere, in altri termini, quel palcoscenico che è la vita stessa, ove ognuno, entro le dinamiche familiari prescritte, recita una parte nell'interazione con l'Altro, celando la propria vera essenza. Non è un caso che l'epigrafe con la quale de Céspedes sceglie di aprire *Quaderno proibito* riporti la seguente citazione di Ramón de la Cruz: “*Señor don Blas, de qué libro / ha sacado uste ese texto? / Del teatro de la vida / humana que es donde leo*” (de Céspedes, 2022_b: 1).

Si svela così, lungo le pagine, un sentimento di profonda solitudine che deriva dalla presa di coscienza di un'incomunicabilità inevitabile tra la propria interiorità e le percezioni esterne e che riflette, da un punto di vista femminile, la grande tematica novecentesca della *frammentazione dell'io* pirandelliana. Così come Vitangelo Moscarda – il protagonista di *Uno, nessuno e centomila* per cui d'improvviso diviene intrusivo

“il pensiero ch’io non ero per gli altri quel che finora, dentro di me, m’ero figurato d’essere” (Pirandello, 2007: 20) – anche Valeria, presto, s’accorge che:

A poco a poco, perduta in questi pensieri, ho cominciato a piangere. Ero sola nella casa vuota, nel silenzio domenicale, e mi pareva di aver perduto per sempre tutti quelli che amo se essi, in realtà, sono diversi da come li ho sempre immaginati. Se, soprattutto, io stessa sono diversa da come loro immaginano me (de Céspedes, 2022: 39).

Quest’incomunicabilità, tema centrale della produzione decéspedesiana, oltre che nei rapporti interpersonali, si evince, in termini più ampi, dalla comparazione tra mondo maschile e mondo femminile, che mette in luce l’incurante indifferenza degli uomini riguardo la profonda solitudine delle donne: “Non ce la faccio più ad essere sola” (de Céspedes, 2022_b: 183), riconosce Valeria, la quale paradossalmente soffre proprio della mancanza d’uno spazio in cui poter godere della propria solitudine. Ed è proprio scrivendo che, giunta al termine del quaderno, lei stessa ne comprende la ragione inconscia dell’acquisto: “Ero sola e mi pareva che non fosse giusto esser sola in una giornata simile a quella, perciò sono tornata a casa sottobraccio al quaderno” (de Céspedes, 2022_b: 244).

Risuonano così le parole che Natalia Ginzburg scrisse proprio su *Mercurio*, nel 1948: “Le donne sono una stirpe disgraziata e infelice con tanti secoli di schiavitù sulle spalle” (Ginzburg, 1992: 61) e con “la cattiva abitudine di cascare ogni tanto in un pozzo, di lasciarsi prendere da una tremenda [...] sofferenza sconfinata che gli uomini non conoscono” (Ginzburg, 1992: 58-59). Eppure, secondo Alba de Céspedes, proprio questi pozzi rappresentano per le donne una risorsa:

Poiché ogni volta che cadiamo nel pozzo noi scendiamo alle più profonde radici del nostro essere umano, e nel riaffiorare portiamo in noi esperienze tali che ci permettono di comprendere tutto quello che gli uomini – i quali non cadono mai nel pozzo – non comprenderanno mai (de Céspedes, 1992: 62).

Valeria, grazie alla scrittura, cade nel pozzo, ne sperimenta la profondità, prende coscienza di sé. Ma è una coscienza che rimane limitata poiché, tornando a Carla Lonzi, “l’autocoscienza di una è incompleta e si blocca se non ha riscontro nell’autocoscienza di un’altra” (Lonzi, 1978: 35). A Valeria, di fatto, manca il confronto, la dimensione dello scambio, che è essenziale per potersi comprendere pienamente, per poter *esistere* nel senso etimologico del termine (dal latino *ex-sistere*: *porsi fuori*, stare nel mondo, oltre che in sé)⁷.

Quel seme di autocoscienza che si genera in Valeria con la scrittura non riesce a trasformarsi in rivolta e condurrà la protagonista a scegliere di retrocedere, disfarsi del quaderno, dimenticare tutto; incapace di liberarsi dal senso di colpa causato dal proprio desiderare e di emanciparsi dal tipo di cultura patriarcale in cui è immersa. È la stessa de Céspedes, nel 1955, che spiegherà:

Per uscire dallo stato di soggezione lo sforzo maggiore deve essere compiuto dalla donna; e non tanto per riuscire ad affrontare i propri diritti quanto per prendere coscienza di se stessa. Tutti siamo sempre dibattuti tra le nostre idee e la difficoltà di attuarle; ma quando le nostre idee sono chiare a lungo andare esse finiscono per imporsi e, insomma, solo se siamo convinti di avere diritto alla libertà potremmo riuscire a liberarci (Endrighetti, 2015: 70).

Difatti, come anche sottolinea Marina Zancan: “Valeria si ferma alla soglia del cambiamento: disposta, nella trama del racconto, tra la madre, assorta nel proprio passato, e la figlia, protesa, negli affetti e nel lavoro, verso la libertà” (Zancan, 2022b: 1649). Proprio per questo, il rapporto con sua figlia è tanto conflittuale e ambivalente, perché Mirella, al contrario di Valeria lotta con fermezza per difendere e affermare la propria indipendenza. Ed è interessante l’analisi che ne fa Valeria stessa, quando considera:

⁷ Sulla base del pensiero del filosofo Martin Buber: “L’*io*, inteso come il *proprium* della persona, può [...] affermarsi solo perché presuppone un *tu*: si dà e si costituisce solo nella relazione e fuori di questa sarebbe impensabile” (Indellicato, 2019: 156).

Non capisce che sono stata proprio io a renderla libera, io con la mia vita dilaniata tra vecchie tradizioni rassicuranti e il richiamo di esigenze nuove. È toccato a me. Sono il ponte di cui lei ha approfittato, come di tutto approfittano i giovani: crudelmente, senza nemmeno avvedersi di prendere, senza darne atto. Adesso posso anche crollare (de Céspedes, 2022_b: 239-240).

Emerge questa immagine meravigliosa del ponte come metafora del cammino d'emancipazione femminile – ricorrente nei romanzi decéspedesiani⁸ – che ci ricorda, come sostiene Nadia Terranova nella Prefazione alla nuova edizione di *Quaderno proibito* per Mondadori, che:

Guardiamo sempre ai padri da sostituire e così poco alle madri di cui prendiamo il posto: scorgere i loro passi invisibili è complesso, ma non impossibile. Se capiamo il significato profondo di questo romanzo, se capiamo Valeria, le capiamo tutte: le madri e le nonne che sembravano immobili nei loro ruoli, e invece sono state più rivoluzionarie di noi (Terranova, 2022: IX).

Da questa eredità, da questa grandezza che nonne e madri ci hanno tramandato, s'origina e prosegue la nostra *(R)esistenza*: dall'elogio di quel margine di cui parlava bell hooks, in cui le donne da sempre vengono confinate, che è “qualcosa di più di un semplice luogo di privazione. [...] è un luogo di radicale possibilità, uno spazio di resistenza” (hooks, 2018: 128), che diventa la base di partenza per rivendicare una nuova etica, un'etica della cura, quella teorizzata da Carol Gilligan, che “porta il «prender cura» dai margini della struttura della società al centro

⁸ In *Nessuno torna indietro* (1938) è proprio la stessa metafora del ponte a spiegare il significato del titolo stesso del romanzo: “È come se fossimo su un ponte. Siamo già partite da una sponda e non siamo ancora giunte all'altra. Quella che abbiamo lasciato è dietro le nostre spalle, neppure ci voltiamo per guardarla. Quella che ci attende è ancora avvolta nella nebbia. Non sapremo cosa scopriremo quando si dissiperà. Qualcuna si sporge troppo per meglio vedere il fiume, cade e affoga. Qualcuna, stanca, si siede in terra e resta lì, sul ponte. Le altre, quale bene, quale male, passano all'altra riva” (de Céspedes, 2022_c: 78).

della preoccupazione morale” (Gilligan, 2011: 319), permettendo – in linea con il pensiero di Virginia Woolf⁹ – di difendere e riaffermare il valore d’una differenza femminile, rendendo prezioso e necessario il pensiero di una donna sul mondo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BOCCIA, Maria Luisa (1990). *L’Io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*. Milano: La Tartaruga.
- CIMINARI, Sabina (2005). “Alba de Céspedes a Parigi. Fra isolamento, scrittura ed engagement”. *Bollettino di italianistica*, 2(2), pp. 33-57.
- DA RONCH, Sara (2018). “Alba de Céspedes e il romanzo della scrittura. Il caso di Quaderno Proibito”. *OBLIO*. VIII (29), pp. 49-60.
- DE CÉSPEDES, Alba (1992). “Lettera a Natalia Ginzburg”. *Tuttestorie* n. 6/7 (dicembre 1992), pp. 61-63.
- DE CÉSPEDES, Alba (2015). *Dalla parte della ragione. Appunti di vita italiana*. Cagliari: Xedizioni.
- DE CÉSPEDES, Alba (2022_a). “Con grande amore”. In M. Zancan (a cura di), *DE CÉSPEDES, Romanzi* (pp. 1475-1604). Milano: Mondadori.
- DE CÉSPEDES, Alba (2022_b). *Quaderno proibito*. Milano: Mondadori.
- DE CÉSPEDES, Alba (2022_c). *Nessuno torna indietro*. Milano: Mondadori.

⁹ Il riferimento è ai saggi *Una stanza tutta per sé* (1929) e *Le tre ghinee* (1938), in cui Virginia Woolf sostiene rispettivamente che “sarebbe mille volte un peccato se le donne scrivessero come gli uomini, o vivessero come gli uomini [...]; poiché se due sessi non bastano, considerando la vastità e la varietà del mondo, come ci potremmo arrangiare con uno solo?” (Woolf, 2011: 111) e che – riferendosi alle donne come a una *Società delle Estranee* – “non si tratta né di un pensiero né di un’emozione, ma di qualcosa di più profondo, di più fondamentale. Di una differenza forse. E diversi lo siamo, come hanno dimostrato i fatti, per sesso e per educazione. È da quella differenza, ancora una volta, che può venirvi l’aiuto [...] per difendere la libertà” (Woolf, 2016: 141).

- DI NICOLA, Laura (2013). "Il canone inverso. I classici italiani del Novecento all'estero". In L. Di Nicola e C. Schwartz (a cura di), *Libri in viaggio. Classici italiani in Svezia* (pp. 64-88). Stoccolma: Acta Universitatis Stockholmiensis.
- DONI, Elena e TOMASETTI, Giancarlo (1980). *Incontro con Alba de Céspedes* [Video] 00:26'45" - 00:42'14". Recuperato da https://www.youtube.com/watch?v=vtZwrT6_eSs&t=36s [Data di ultima consultazione: 10/07/2024].
- ENDRIGHETTI, Francesca (2015). *Un confessionale in pubblico. La «piccola posta» nei settimanali femminili*. Mestre: Quaderni di storiAmestre.
- GILLIGAN, Carol (2011). "La resistenza all'ingiustizia: un'etica femminista della cura". *Iride: Filosofia e Discussione Pubblica*, 23 (2), pp. V-IX.
- GINZBURG, Natalia (1992) "Discorso sulle donne". *Tuttestorie* n. 6/7 (dicembre 1992), pp. 58-61.
- HOOKS, Bell (2018). "Elogio del margine". In M. Nadotti (a cura di) *Elogio del margine-Scrivere al buio*. Napoli: Tamu.
- INDELLICATO, Michele (2019). "Il primato della persona in Martin Buber". In R. Pagano (a cura di), *La persona tra tutela, valorizzazione e promozione. Linee tematiche per una soggettività globalizzata* (pp. 153-161). Bari: DJSGE.
- LONZI, Carla (2010). *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*. Milano: Et Al/Edizioni.
- MARAINI, Dacia (2012). "«altrelettere»: rivista di critica letteraria sulla scrittura delle donne in Italia". *Altrellettere*, vol.1. Recuperato da: https://www.altrelettere.uzh.ch/article/view/al_uzh-5 [Data ultima consultazione: 17/07/2024].
- PIRANDELLO, Luigi (2007). *Uno, nessuno e centomila*. Firenze: Demetra.
- TERRANOVA, Nadia (2022). "Prefazione". In A. de Céspedes, *Quaderno proibito* (pp. V-IX). Milano: Mondadori.
- WOOLF, Virginia (1992). *La signora Dalloway*. Roma: Newton Compton.
- WOOLF, Virginia (2011). *Una stanza tutta per sé*. Roma: La Biblioteca di Repubblica.
- WOOLF, Virginia (2016). *Le tre ghinee*. Milano: Feltrinelli.

ZANCAN, Marina (2022_a) “Introduzione”. In M. Zancan (a cura di), *DE CÉSPEDES, Romanzi* (pp. IX-LXII). Milano: Mondadori.

ZANCAN, Marina (2022_b). “Quaderno proibito”. In M. Zancan (a cura di), *DE CÉSPEDES, Romanzi* (pp. 1649-1668). Milano: Mondadori.

CORPI MANCHEVOLI, CORPI DISABILI, CORPI-
TRAPPOLE NELL'ERA DEL *PATRIARCATO*
FEROCE. LE DONNE DI MARIA MESSINA

DEFICIENT BODIES, DISABLED BODIES,
BODIES AS TRAPS IN THE ERA OF *FIERCE*
PATRIARCHY. THE WOMEN OF MARIA
MESSINA

Daniela BOMBARA
Ricercatrice indipendente

Riassunto

Questo lavoro indaga l'oppressione che la società patriarcale del primo Novecento esercita sul corpo femminile prendendo in considerazione alcune tipologie fisiche stigmatizzate, o fatte oggetto di violenza, – la donna brutta, anziana, disabile, abusata – in opere di Maria Messina.

Parole chiave: Maria Messina, zitella, disabilità, abuso, stigma

Abstract

This work investigates the oppression that early 20th century patriarchal society exerts on the female body by considering some stigmatised or abused physical types, – the ugly, elderly, disabled, abused woman – in works by Maria Messina.

Keywords: Maria Messina, spinster, disability, abuse, stigma

L'oppressione della donna è stata assicurata da un costante controllo che, dal punto di vista culturale e sociale, l'ideologia patriarcale ha attuato sia, in generale, in corrispondenza di specifiche modalità di normare i comportamenti e le abitudini generalmente considerate accettabili sia, nello specifico, in funzione della riproduzione e della maternità, definendo la donna e categorizzandola quale soggetto subordinato all'uomo; tutto ciò è avvenuto entro consolidati ruoli (familiari e sociali), come impone la logica gerarchica del *pater familias* (Casadei, 2021: 5).

Le norme costrittivi del patriarcato si incarnano soprattutto nel corpo femminile, merce di scambio nelle società tradizionali – in Italia ancora almeno sino alla seconda metà del Novecento –, *prodotto* usato e gestito dall'uomo, sottoposto quindi a inflessibili parametri valoriali che ne esaltino la *femminilità*¹; se la percezione della corporeità/apparenza fisica è una costruzione mentale e sociale, in particolare riguardo al genere (Butler, 1993: 2), il fisico della donna, la sua sessualità e sfera riproduttiva sono stati per lungo tempo *luoghi* di produzione e gestione del potere maschile².

Questa ricerca intende indagare alcune forme di oppressione del corpo femminile, da parte della società patriarcale di primo Novecento, nelle opere di Maria Messina (1887-1944), scrittrice siciliana riscoperta negli anni '80 da Leonardo Sciascia e valorizzata per la capacità di raffigurare “la piccola e infima borghesia siciliana e, dentro l'angustia e lo spento grigiore di una tal classe, la soffocata e angosciante condizione della donna” (Sciascia, 1981: 59); l'autorevole parere orienta gli studiosi a individuare negli scritti messiniani la messa in rilievo dell'ingiusta sottomissione della donna al dominio maschile (cfr. Bourdieu, 2019), sia nel caso di figure paterne che maritali (Magistro, 1996: 111-128; Kroha-Haedrich, 2000: 63-75; Muscariello, 2002: 69-90; Gochin Raffaelli, 2009: 20-54; Sapegno, 2012: 1-22; La Grotteria, 2022).

¹ “On the exchange market – especially, or exemplarity, the market of sexual exchange – woman would also have to preserve and maintain what is called femininity. The value of a woman would accrue to her from her maternal role, and, in addition, from her ‘femininity’. But in fact that ‘femininity’ is a role, an image, a value, imposed upon women by male systems of representation. In this masquerade of femininity, the woman loses herself, and loses herself by playing on her femininity. [...] Unless her pleasure comes simply from being chosen as an object of consumption or of desire by masculine ‘subjects’ [...]. In our social order, women are ‘products’ used and changed by men” (Irigaray, 1985: 84).

² Mutuiamo da Foucault il concetto di biopolitica, che secondo lo studioso si afferma come fenomeno dal Settecento, quando il potere abbandona la sfera della sovranità, delle conquiste territoriali e della giustizia, per controllare e regolare l'ambito della vita e della sua proliferazione. Si vedano al riguardo Foucault, 2003; 2005. Sulle connessioni fra biopotere foucaultiano e questione di genere si può consultare Piga, Desole, Concas, Marras, 2023: 137-148.

Maria Di Giovanna ha sottolineato come nel discorso messiniano all'approccio critico non segua la volontà, o forse l'effettiva capacità, di mutare lo *status quo* (1989; 1990), ma in realtà già "l'affresco delle condizioni del sistema patriarcale nell'Italia del nuovo secolo ventesimo" (Sapegno, 2012: 10) acquista in sé un carattere di denuncia, perché agisce direttamente sul fisico delle protagoniste, ignorato, svalutato, disprezzato, teatro di uno scontro tragico fra istinti, desideri, istanze femminili, e norme societarie. È palese la forza sopraffattoria di un sistema sociale che sembra accanirsi contro la stessa realtà *biologica* della donna; di conseguenza, è "la stessa 'naturalità' ed eternità del patriarcato ad andare in frantumi: l'abuso di potere, la sua violenza assoluta fatta soprattutto della complicità subalterna e della impotenza di tutti" (10).

La prima categoria in esame è quella del corpo femminile *carente*, perché esteticamente non valido, o anziano, impossibilitato quindi a svolgere il ruolo deputato di moglie e madre; un fisico su cui pesa la condanna dello stigma (Goffman, 1963), impresso persino dalle stesse donne. Rientra in questa categoria la zitella: figura imperfetta perché non attraente, o non più giovane, frequente nella letteratura dell'epoca, di cui in Messina abbiamo diversi esempi³. In un crescendo di distanza da un ideale forgiato da parte maschile, passiamo al corpo con disabilità, *imprigionante*, che impedisce di svolgere un'esistenza in accordo al sistema sociale, di comunicare, di svolgere compiti essenziali. Infine, il corpo *trappola*, abusato perché suscita ma anche prova passione; la volontà di possesso maschile fa leva infatti su istinti sottaciuti, di cui al tempo stesso sanziona l'illiceità tramite l'atto prevaricatore.

Donne condannate alla solitudine sono il drappello di nubili messiniane, chiuse in corpi inariditi, impermeabili al desiderio dell'uomo ma esposti al giudizio impietoso della comunità: Liboria, sgraziata, povera e malvestita, già avanti con gli anni, è fatta oggetto

³ Bisogna dire che il personaggio della nubile nel panorama letterario italiano mostra anche risvolti comici, talvolta venati di saggezza popolare – si pensi alla Perpetua manzoniana (Agovino, 2019), o presenta un'avvertita consapevolezza della propria condizione, al punto da arrivare a contestare il privilegio maschile, ad esempio nel personaggio di Teresa, protagonista dell'omonimo romanzo del 1886 di Neera (Gallo, 2023).

dello scherno cittadino durante la sua triste passeggiata serale con il padre, nella speranza assurda di trovare un pretendente, in *Ti-nesciu* (raccolta *Piccoli gorghi*, 1911). Povera e priva di amicizie, la protagonista avverte con dolore “la vergogna delle sue passeggiate” inutili (Messina, 1988: 96), che compie con imbarazzo e goffaggine: “camminava, cercando di mantenere dritte le spalle che s’incurvavano involontariamente, con i grandi occhi inquieti nel viso pallido e affloscito, e la bocca che voleva atteggiarsi a espressione di sorriso, mentre nella sua mente si agitavano i più strani e malinconici pensieri” (97). Le leggi non scritte della società patriarcale le impongono di mettersi comunque in mostra, di offrirsi a un improbabile – in realtà del tutto virtuale – compratore, per quanto sia proprio il suo esporsi, dileggiato o scrutato con sprezzante compassione, a sancirne l’esclusione.

Un’altra Liboria, detta Bobò, è confinata in casa del fratello e della cognata, che ne hanno impedito il matrimonio affinché i suoi soldi vadano alla nipote, nel racconto *Rose rosse* (raccolta *Ragazze siciliane*, 1921). Ormai donna matura, la protagonista osserva allo specchio un corpo che è il ribaltamento parodico del fisico avvenente di un tempo: “[e]bbe una specie di pietà di se stessa [...]. Si vide le spalle ad arco, la faccia piena di grinze come una piccola mela dimenticata, il petto più liscio d’una tavola, un po’ incavato” (Messina, 2015: pos. 40)⁴. Ma quando la donna incontra un antico amore, la sua fisicità disfatta, “goffa, meschina, rugosa” (pos. 105), non impedisce comunque il contatto; sarà allora lo sguardo malevolo del corpo sociale, riassunto nella persona della cognata che la apostrofa come “Vecchia rimbambita!” (pos. 120), a sottolineare la ridicolaggine di Bobò, l’inopportunità di un sentimento fuori luogo e fuori tempo, da “vecchia zitella ancora innamorata” (pos. 125), scoraggiando ogni successivo approccio.

La doppia emarginazione delle due Liborie – un *nomen omen* ribaltato⁵ –, perché femmine e prive (o private da parenti

⁴ La forzata reclusione di Bobò determina infatti un mutamento irreversibile: “E il tempo passò lento lento, e cambiò il colore delle cose, come un velo di polvere deforma un balocco abbandonato. I capelli diventarono opachi, il petto si abbassò, gli occhi perdettero il dolce splendore” (Messina, 2015: pos. 76).

⁵ Per quanto l’etimologia del nome Liborio sia incerta, è probabile che derivi

disonesti) di adeguati mezzi di sussistenza, individua chiaramente la logica di profitto che ha trasformato le donne, “ridotte allo statuto di strumenti di produzione o di riproduzione del capitale simbolico o sociale” (Bourdieu, 2019: 55), attraverso una “violenza simbolica” come “forma di potere che si esercita sui corpi, direttamente, e come per magia, in assenza di ogni costrizione fisica” (45, 49). I corpi marginali delle donne sole messiniane incarnano una poetica dello scarto, del rifiuto, del vecchio e degradato, che è già novecentesca nel suo opporsi all’ordine esistente, denunciando implicitamente l’ingiustizia e la fallibilità del sistema patriarcale⁶.

Un corpo-prigione è quello di Ciancianedda, protagonista dell’omonima novella (raccolta *Le briciole del destino*, 1918): sorda e muta per una malattia avuta da adolescente, innamorata da tempo di un giovane che intende sposarla nonostante la sua menomazione, la protagonista si sposta fiduciosamente nel nuovo ambiente della casa maritale e in un quartiere sconosciuto, sperimentando però per la prima volta il disprezzo altrui e l’esclusione; tradita dal marito, che le preferisce una ragazza dalla voce seducente, Ciancianedda tenta infine, ma senza successo, di uccidere la rivale.

La vicenda è stata interpretata simbolicamente, come emblema della donna silenziata (Barbarulli, 1996: 41-42; Sapegno, 2012: 16); si consideri però che l’afasia di Ciancianedda⁷ è reale, non derivata da costrizioni familiari. La

da Libero o Liberio (Burgio, 1992: 230), con connotazione antifrastica, ancora più evidente nel personaggio di Liberata in *Una giornata di sole* (raccolta *Il guinzaglio*, 1921), costretta ad accudire a tempo pieno il padre malato. Lenta, impacciata, dal viso scialbo, la “zitellona” (Messina, 1996: 60) prova ancora, come Bobò, momenti di bruciante passione, che contrastano con il fisico devastato dall’età e da un’esistenza reclusa.

⁶ Francesca Valdinoci (2018), mutuando da Francesco Orlando (2015), afferma che nel Novecento “[i]n ogni sua declinazione tematica il rifiuto appare come la testimonianza di una marginalità sovversiva, attestabile a livello sia individuale sia sociale, perché gli ammassi di scarti appaiono anche come un ricettacolo di nuove possibilità per il futuro in grado di minare l’ordine costituito” (235).

⁷ Ciancianedda conserva il soprannome che aveva da bambina, quando era chiamata campanellino – questo è il significato in siciliano – perché parlava e cantava allegramente; l’epiteto ha una funzione antifrastica, riferita

menomazione non ha impedito in ogni caso alla protagonista di svolgere i compiti tradizionali di massaia, nonché di donna seducente e amorevole, almeno sino al momento del matrimonio: –“ha tenuto la casa in regola come un orologio” (Messina, 1988: 189) – afferma con orgoglio e rimpianto il padre, quando già si pensa alle nozze – e ha stabilito con Graziano una relazione amorosa efficace perché basata su una profonda intesa fisica, che anche dopo la malattia consente alla coppia di comunicare senza problemi; è ancora il padre ad affermare che “i due [s]i intendono come se parlassero” (190). Ciancianedda ha quindi affrontato positivamente la sua disabilità – che appare l’effettivo focus della novella, molto più che la relazione di genere –, almeno sino a quando rimane all’interno del rassicurante perimetro familiare; ma nel momento in cui viene esposta allo sguardo *altro* delle donne del nuovo quartiere, il suo corpo appare difettoso, in-valido nel senso etimologico di privo di valore, nella logica economica della società patriarcale: “la sposa è proprio [...] un bell’acquisto in verità!”, esclama una delle paesane⁸(193).

Ma cosa si rimprovera, in effetti, a Ciancianedda che, per quanto non descritta, percepiamo avvenente, e in grado di condurre perfettamente, nonostante i suoi problemi fisici, il *ménage* familiare? Sicuramente l’incapacità di gestire e mantenere quel gioco della seduzione che le permetterebbe di conservare l’invidiabile status di donna sposata, sia nel contesto della relazione coniugale, che nel confronto con le altre donne, tutte possibili rivali. Alla protagonista si sostituisce allora nel matrimonio Silvestra, la cui voce sirenaica che parla d’amore attrae Graziano⁹. Se il grazioso soprannome costringeva

specificamente alla disabilità con cui la protagonista cerca di venire a patti, per quanto il nome le ricordi sempre ciò che ha perduto, costringendola quindi a vivere costantemente la propria condizione come mancanza, sottrazione di un’importante parte di sé.

⁸ Agisce nel racconto il cosiddetto ‘modello sociale’ della disabilità, che considera in primo luogo i condizionamenti ambientali e culturali, che incidono sulla percezione della malattia, poiché “la causa di forme di discriminazione [...] non è la disabilità in sé ma lo sguardo che ciascuno di noi vi posa” (Bocci e Straniero, 2020: 10-11).

⁹ La donna deve attrarre e competere con altre sue pari proprio perché soggetto debole nella relazione di genere. Come afferma Bourdieu (2019), la seduzione

Ciancianedda a percepire la propria disabilità in forma sottrattiva¹⁰, il tradimento del marito rende evidente l'inutilità delle strategie attuate per compensare la menomazione. Nulla può sostituire il linguaggio per complessità e forza di persuasione: quando Ciancianedda cerca di avere spiegazioni dal marito, la sua gestualità eccessiva appare ridicola e inane, suscitando il gesto violento del coniuge, che sanziona la sposa *imperfetta*.

Le parole che non poteva pronunciare le stringevano la gola arsa. [...] [A]lzò il viso disfatto, mosse le labbra e poi stese le mani. Lo voleva respingere. Lo voleva fermare. C'era negli occhi dilatati una potente volontà di parlare [...] [L]a respinse, la ributtò in un canto, percotendola (Messina, 1988: 197, 198).

Nella conclusione il tentato omicidio di Silvestra ha una consistenza onirica, irreali: Ciancianedda si procura una pistola (come?) e avvolta in un mantello bussa alla porta della donna, guardandola a lungo con “due occhi strani, lucenti, pieni di terrore” (Messina, 1988: 200), ma non ha il coraggio di sparare e si accascia per terra, soccorsa poco dopo da un vecchio che la crede un ragazzo colto da un malore; il mantello “scivolò su un corpetto a fiorami mentre una molle treccia color castagno si disfaceva come una matassa di seta” (200). La sensuale bellezza della protagonista, il suo corpo desideroso di amore, comunque di empatia, anche da uno sconosciuto – “Ciancianedda lo fissava con dolci occhi ardenti e pieni di angoscia” (200) – non trova interlocutori, ed è destinato, come la morbida treccia, a disfarsi e consumarsi nell'indifferenza¹¹.

L'impossibilità di agire si ritrova anche nell'esperienza di Ienna, protagonista del racconto *La porta chiusa* (raccolta *Le briciole del destino*, 1918). La donna, a causa di una grave

femminile “nella misura in cui poggia su una forma di riconoscimento del dominio, è fatta per rafforzare il rapporto stabilito di dominazione simbolica” (72)

¹⁰ L'antropologo Charles Gardou (2006) individua otto modelli di disabilità, fra cui) “le modèle soustractif”, in cui “le handicap est ‘quelque chose en moins’, qui a été soustrait ou s'est échappé de la personne [...]”(35).

¹¹ Pausini (2001: 34) osserva come la conclusione della novella faccia emergere l'assoluta mancanza di *agency* del personaggio, ormai incapace di agire come di parlare.

malattia cardiaca che le impedisce di fare le scale, è stata confinata dal marito al pianterreno dell'abitazione, spodestata quindi dal suo *regno*, dove lavora in vece sua la cameriera Savatura; infatti "la cucina, la saletta da pranzo, la camera della serva, la credenza... La parte più importante, insomma" (Messina, 1989: 175), perché centro economico e di potere della casa, si trovano al piano superiore. I pensieri della protagonista, resi palesi al lettore dalla focalizzazione interna – "É mai possibile che una padrona di casa debba trascurare tutto, essere come un'estranea nella propria casa?" (175) – sembrano presentire i successivi eventi; quando Ienna, sfuggendo al controllo del coniuge, riesce a salire al secondo piano, scopre da indizi inequivocabili che il marito amoreggia con la domestica. Nuovamente la moglie menomata, bene *difettoso*, è stata sostituita da una figura in grado di assolvere pienamente compiti di pertinenza muliebre, per quanto forse, in questo caso, la disabilità, e lo stigma che ne deriva, sono esagerati ad arte, per legittimare il tradimento. Come Ciancianedda, inoltre, Ienna non riesce veramente a imporsi e ad affrontare il marito, pur possedendo in questo caso gli strumenti del linguaggio, condannandosi quindi a un'immobilità che non è più solo del fisico, ma anche della mente:

Rimandava a poi, a domani, Non poteva dir di più perché si sentiva male. Non poteva rispondere con le parole che le salivano alla gola, perché dicendo: - io so!, - non doveva continuare a vivere come ieri, come l'altro ieri. [...] I suoi giorni da venire le apparivano cupi, senza speranza, rischiarati solo dalla livida luce del suo dolore inconfessabile (Messina, 1989: 181).

In *Un fiore che non fiorì* (1923), la protagonista Franca è anch'essa bloccata fisicamente per una malattia non chiarita, che nel romanzo funziona quale conclusione simbolica del percorso discendente compiuto dalla ragazza, da una libera esistenza di *flapper* in centro Italia alla sottomissione al gretto contesto ambientale di un paesino siciliano, nella speranza di piacere a Stefano, l'uomo amato, sospettoso e retrogrado. Già impedita a esprimere se stessa in Sicilia, perché chiusa in abiti mortificanti, costretta a parlare a voce bassa, a negare il suo passato,

considerato peccaminoso, Franca fallisce nel suo progetto matrimoniale, perché evitata in ogni caso da Stefano che non si fida di lei; e non troverà più alcun senso alla sua vita neanche tornando nel suo precedente ambiente: la progressiva paralisi, che forse riecheggia un vissuto autoriale¹², è segno di un annichilimento della volontà e della facoltà immaginativa (alle ultime battute del romanzo la mano della protagonista si blocca nell'atto di scrivere), come anche dell'impossibilità di pensarsi al di fuori della logica patriarcale. L'incapacità di movimento di Franca è quella della donna che non può fare riferimento a una *protettiva* figura maschile.

Infine, il corpo è trappola quando subisce violenza, poiché l'atto fa leva subdolamente sulla stessa fisicità desiderante della vittima, non consentendo quindi da parte sua alcuna forma di resistenza o di dissenso. Il tema è frequente nel corpus messiniano interessando due racconti e ben quattro romanzi¹³.

Già Luigi Capuana aveva imposto una svolta al motivo letterario con la novella *Tortura* (1893), che racconta la sofferenza di una donna abusata dal cognato e ossessionata dal ricordo, spostando l'attenzione sui confusi sensi di colpa della vittima, che avverte quanto ciò che ha subito corrisponda, sia pure in modo deformato, ai suoi reconditi desideri.

La violenza maschile a questa data si origina dall'incipiente

¹² Messina era affetta dalla sclerosi multipla; "La malattia le impedì, progressivamente, anche di scrivere, condannandola, tragicamente, alla paralisi ed all'afasia, ad una sorta di funesta immobilità e di coazione a tacere che aveva già siglato, del tutto involontariamente, il destino fatale di tante sue maschere" (Muscariello, 1994: 345).

¹³ In *Il ricordo* (Piccoli gorghi, 1911) una contadina, non bella né intelligente, è costretta dal padrone a una convivenza di pochi giorni che la emargina dalla comunità del paese; nel romanzo *Primavera senza sole* (1920) è invece la microsocietà di un palazzo popolare a favorire l'atto prevaricatore, che dovrebbe *sistemare* un giovane poco raccomandabile con la seria e giudiziosa protagonista; in *La casa nel vicolo* (1921) il padrone di casa violenta ripetutamente la sorella della moglie, considerandola un suo possesso personale; in *Un fiore che non fiorì* (1923) lo stupro si svolge solo sul piano onirico, dando sfogo alla repressa attrazione erotica – ma anche ai sottaciuti timori – di Franca nei confronti di Stefano; infine in *Le pause della vita* (1926) l'abuso, compiuto verso una donna parzialmente consenziente, individua un momento di cedimento della protagonista, che ne segnerà l'esistenza.

crisi del patriarcato, che distrugge psicologicamente e fisicamente una donna che oscuramente teme, utilizzando come arma il suo stesso corpo, inibendone quindi la soggettività desiderante: questo è anche la drammatica sorte delle protagoniste messiniane.

All'interno dell'ampia casistica di stupri del corpus messiniano, si sceglie in questa sede di trattare l'esempio più rappresentativo, a nostro avviso, della tematica.

Nella novella *L'avventura*, (raccolta *Il guinzaglio*, 1921) è presente il motivo della tentata violenza sessuale come punizione implicita per la donna lavoratrice e lettrice, che non rientra quindi nei canoni della tradizione e nel ruolo sottomesso che la società patriarcale le assegna tacitamente. Rosalba, impiegata alle Poste e appassionata di romanzi sentimentali, romanticizza lo squallido corteggiamento dell'anziano collega Lavagna, sino ad accettare di essere accompagnata a casa da lui. Ma l'uomo la trascina in un vicolo:

Rosalba, che pareva impazzita di spavento, non udiva se non i tonfi dell'acqua delle grondaie, nel silenzio; non vedeva se non gli occhi lucenti di lui; non sentiva se non quel calore nuovo, impuro, che dal fianco serpeggiava per tutte le membra. [...]

Si inginocchiò nel fango, per accrescere la resistenza: morse gemendo.

Egli la lasciò soffocando una bestemmia.

—... Andate sola! Andate a tessere un romanzo, adesso! Credevate... (Messina, 1996: 100).

La violazione intrappola la giovane come una morsa, individuandone ossimoricamente il corpo come luogo dell'esaltazione dei sensi, elicitati dalle letture romantiche, e mezzo per il controllo e la punizione degli stessi attraverso il dolore dell'abuso.

Nel personaggio femminile, il desiderio, censurato dalla società sessista del primo Novecento, è destinato a esprimersi solo in modo deformato e ribaltato: dal piacere, per quanto solo immaginario e immaginato, alla sofferenza e alla vergogna. Significativa, infine, la focalizzazione delle conseguenze dell'atto, che segnano per sempre la psiche della vittima:

Rosalba risaliva il vicolo di corsa, senza ascoltare; il vicolo interminabile dal quale non sarebbe uscita mai. Pareva che il buio, e le altezze smisurate dei muri lucidi e tetri l'avessero inghiottita. [...] No, non era successo nulla. Pure la vergogna e il dolore le bruciavano l'anima [...]. Socchiuse gli occhi [...] per non rivedere l'espressione di Gigi Lavagna che le pareva di dover scorgere – per sempre – sulla faccia degli uomini (Messina 1996: 100, 101).

Il racconto si conclude con il totale isolamento dalla comunità della donna violata, strappata a un passato felice. Rosalba si allontana nella notte, a distanza intravede la propria abitazione, ma “[e]bbe l'impressione che la pace della saletta da pranzo, a casa, non le appartenesse più” (101).

Nel mondo finzionale di Maria Messina, che rispecchia le reali condizioni dell'Italia primonovecentesca, la donna non ha scampo; il suo corpo si rivela quasi sempre *non conforme*, costretto al letto di Procuste delle aspettative maschili: se brutta, anziana, disabile, non ha valore sul mercato della società patriarcale, per quanto tenti di adeguarsi, sviluppando altre abilità o capacità; se attraente ma non protetta dalla figura padronale di un coniuge, è esposta alla violenza, rischiando di perdere l'unico suo *bene* realmente capitalizzabile, la verginità (Fiume e Scaraffia, 1990: 701-714). È quindi virtualmente impossibile, per le dolenti protagoniste messiniane, ma anche per molte donne reali del periodo, sfuggire all'atroce soggezione, a un dominio che tiene in scacco insieme il fisico e la mente della donna.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARBARULLI, Clotilde e BRANDI, Luciana (1996). *I colori del silenzio. Strategie narrative e linguistiche in Maria Messina*. Ferrara: Tufani.
- BOCCI, Fabio e STRANIERO, Alessandra (2020). “Introduzione”. In F. Bocci, A. M. Straniero (a cura di), *Altri corpi. Visioni e rappresentazioni della (e incursioni sulla) disabilità e diversità* (pp. 9-11). Roma: Roma TrE-Press.

- BOURDIEU, Pierre (2019). *Il dominio maschile*. Milano: Feltrinelli.
- BURGIO, Alfonso (1992). *Dizionario dei nomi propri di persona. Origine, significato e valore dei nomi di persona*. Terni: Hermes.
- BUTLER, Judith (1993). *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*. New York & London: Routledge.
- CASADEI, Thomas (2021). "Uno sguardo (imprevisto) sull'esperienza giuridica: il giusfemminismo". In P. Torretta, V. Valenti (eds.), *Il corpo delle donne. La condizione giuridica femminile (1946-2021)* (pp. 3- 26). Torino: Giappichelli.
- DI GIOVANNA, Maria (1989). *La fuga impossibile. Sulla narrativa di Maria Messina*. Napoli: Federico & Ardia.
- DI GIOVANNA, Maria (1990). "La testimone indignata e le trappole del sistema. Il percorso narrativo di Maria Messina". In D. Corona (ed.), *Donne e scrittura*. Atti del seminario internazionale (Palermo, 9-11 giugno 1988) (pp. 337-345). Palermo: La Luna.
- FIUME, Giovanna e SCARAFFIA, Lucetta (1990). "Premessa", *Quaderni storici*, 25 (75), fasc. 3, *Vergini/ Verginità*, pp. 701-714.
- FOUCAULT, Michel (2003). *La volontà di sapere. Storia della sessualità*, 1, trad. it., P. Pasquino, G. Procacci. Milano: Feltrinelli.
- FOUCAULT, Michel (2005). *Nascita della biopolitica. Corso al College de France (1978- 1979)*, trad. it. M. Bertani, V. Zini. Milano: Feltrinelli.
- GALLO, Cinzia (2023). "«È una miseria l'essere donna»: Teresa di Neera". In *Letteratura e Potere/Poteri* Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Catania, 23-25 settembre 2021 a cura di A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana. Roma, Adi editore 2023. Recuperato de <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere/Gallo.pdf> [Data di consultazione: 10/07/2024].
- GARDOU, Charles (2006): "Handicap, corps blesse et cultures". *Recherches en psychanalyse*, 2 (6) pp. 29-40.

- GOFFMANN, Erving (1963). *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, New York, Simon & Schuster.
- IRIGARAY, Luce (1985). *This sex which is not one*, translated by Catherin Porter. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- KROHA, Lucienne e HAEDRICH, Alexandra (2000). "Modernity and Gender-Role Conflict in Maria Messina". In R. Jones, Verina e A. L. Lepschy (eds), *With a Pen in her Hand. Women and Writing in Italy in the Nineteenth Century and Beyond* (pp. 63-75). Leeds: The Society for Italian Studies.
- LA GROTTIERA, Giusi (2022). *Les Femmes dans l'œuvre de Maria Messina. Figures de passage de la Sicile au continent*. Paris: Garnier.
- MAGISTRO, Elise (1996). "Narrative Voice and the Regional Experience: Redefining Female Images in the Works of Maria Messina". In M. O. Marotti (ed.), *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present. Revising the Canon* (pp. 111-128). University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- MARQUES, Francisco Cláudio Alves (2011). "Vozes em unísono: o silêncio histórico das mulheres messinianas". In Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura e V Seminário Internacional *Mulher e Literatura: Palavra e Poder: Representações Literárias* (pp. 1- 11). Brasília: Universidade de Brasília.
- MESSINA, Maria (1989). *Piccoli gorgi*. Palermo: Sellerio.
- MESSINA, Maria (1996). *Il guinzaglio*. Palermo: Sellerio.
- MESSINA, Maria (2015). *Ragazze siciliane*, a cura di F. Accadia. Roma: Vecchie Letture.
- MUSCARIELLO, Mariella (2002). "Vicoli, gorgi e case: reclusione e/o identità nella narrativa di Maria Messina". In M. Muscariello, *Anime sole, Donne e scrittura tra Otto e Novecento* (pp.69-90). Napoli: Libreria Dante & Descartes.
- ORLANDO, Francesco (2015). *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Torino: Einaudi.
- PAUSINI, Cristina (2001). *Le briciole della letteratura: le novelle e i romanzi di Maria Messina*. Bologna: Clueb.
- PIGA, Maria Lucia, DESOLE, Patrizia, CONCAS, Carla e MARRAS, Francesca (2023). "Il corpo della donna: una questione di biopotere". *Sociologia italiana*, (23), pp. 137-148.

- RAFFAELLI, Lara Gochin. (2009). "Tradition and progress, future and past in the novels of Maria Messina". *Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa Australe*, (1), pp. 20-54.
- SAPEGNO, Maria Serena (2012). "Sulla soglia. La narrativa di Maria Messina". *Altrelettere*, pp. 1-22. Recuperato da www.altrelettere.uzh.ch/article/view/al_uzh-3/304 [Data di consultazione: 10/07/2024].
- SCIASCIA, Leonardo (1981). "Nota". In M. Messina, *Casa paterna* (pp. 57-63). Palermo, Sellerio.
- VALDINOCI, Francesca (2018). "Tra ordine e caos: gli oggetti di scarto nelle eterotopie calviniane". *Rivista di studi italiani*, xxxvi (3), pp. 234-246.

IL CORPO FEMMINILE NEI RAGIONAMENTI DI LODOVICO DOLCE

THE FEMALE BODY IN THE REASONINGS OF LODOVICO DOLCE

Ada BOUBARA

Università Aristotele di Salonico, Grecia

Riassunto

Lodovico Dolce nel suo trattato di carattere pedagogico e morale, *Dialogo di M. Lodovico Dolce dell'istituzione delle donne secondo li tre stati, che cadono nella vita humana*, tra i vari argomenti inerenti alla formazione della donna secondo i dettami della religione cattolica e della buona condotta della società rinascimentale, affronta anche la questione del corpo femminile. Il trattatista espone i suoi ragionamenti in proposito in tutti e tre i libri e le regole che riguardano questa tematica vanno rispettate dalle vergini, dalle maritate e ovviamente dalle vedove. Il corpo viene visto in relazione alle virtù della verginità, della castità, della religione. Emerge la superiorità dell'anima, mentre il corpo, che lo caratterizza terrestre, deve essere disciplinato alla morale della buona condotta.

Parole chiave: Lodovico Dolce, corpo, vergini, maritate, vedove.

Abstract

Lodovico Dolce in his pedagogical and moral treatise, *Dialogo di M. Lodovico Dolce dell'istituzione delle donne secondo li tre stati, che cadono nella vita humana*, among the various topics inherent to the formation of women according to the dictates of the Catholic religion and good conduct of Renaissance society, also addresses the issue of the female body. The writer explains his reasoning on this matter in all three books and the rules regarding this topic must be respected by virgins, married women and obviously widows. The body is seen in relation to the virtues of virginity, chastity and religion. The superiority of the soul emerges, while the body,

which characterizes it as earthly, must be disciplined to the morality of good conduct.

Keywords: Lodovico Dolce, body, virgins, married, widows.

Le opinioni dominanti intorno al sesso femminile, le sue capacità e le sue caratteristiche e per lo più il ruolo della donna nella società, sono già dall'antichità e nel lungo periodo medievale nonché anche tramite le opinioni della religione cristiana, convergenti alla tendenza che per lo più la donna è di natura difettosa, idiota e inferiore all'uomo (Arriaga Flórez e Moreno Lago, 2022: 70). Contro questa tendenza nel 1405 Christine de Pizan con la sua opera *La Città delle Dame* si pone contro i pregiudizi secolari e diventa la voce di difesa del proprio sesso e diede avvio al lungo dibattito intorno al sesso femminile, la prova delle capacità intellettuali delle donne, della loro forza e abilità allo studio e alla cultura (Caraffi, 2021¹²: 9-26).

Nel periodo rinascimentale il dibattito intorno alla *Querelle des Femmes* arriva al suo apice e molti sono gli scrittori che partecipano alla discussione con testi allo scopo di difendere il sesso femminile e elogiare i loro pregi e virtù; nello stesso tempo mirano all'educazione delle donne secondo le norme vigenti. Il genere letterario adatto agli obiettivi citati sopra è quello della trattatistica, genere ampiamente sviluppato che ha contribuito alla formazione di un canone secondo il quale dovrebbero essere affrontate tematiche come il comportamento e la posizione della donna nella società a seconda della sua età e dello stato in cui si trova in ogni fase della sua vita.

Lodovico Dolce si inserisce a questa tendenza con il trattato di carattere pedagogico e morale, *Dialogo di M. Lodovico Dolce dell'istituzione delle donne secondo li tre stati, che cadono nella vita humana*, pubblicato a Venezia nel 1545 presso la stamperia di Gabriel Giolito de'Ferari. *Il Dialogo* si svolge tra due interlocutori, Flaminio e Dorotea ed è articolato in tre libri, ognuno dei quali mira all'educazione delle donne in conformità allo stato in cui si trovano, cioè vergini, maritate e vedove.

Di conseguenza Dolce, avendo un obiettivo ben preciso per cui scrive la sua dissertazione, nei suoi ragionamenti espone tutti i concetti che crede siano indispensabili essere commentati. Per

di più, dal suo discorso si deducono delle regole che le donne hanno l'obbligo di seguire con assoluta devozione se desiderano essere degne del loro sesso e del loro stato, oltre al fatto di essere ben educate e stimate nel loro ambiente familiare e sociale.

Entro questo contesto una delle tematiche su cui si è discusso molto riguarda il binomio cuore e corpo. Il “Cuore, considerato principio di vita, generatore di parole e di metafore, sede del coraggio, del valore, dell'intelletto e dei sentimenti più profondi – si intreccia con corpo, femminile e maschile, amato e odiato, idealizzato e smembrato” (Caraffi, 2012: retro di copertina). Quindi è basilare prendere in considerazione i concetti anima e corpo la loro relazione poiché,

Tra anima e corpo esiste insomma un tale intreccio di relazioni che risulta difficile, se non impossibile, parlare dell'una senza fare riferimento all'altro e viceversa. Entità diverse, ma non autonome, anima e corpo si pongono una rispetto all'altro in un rapporto che non è mai di separazione e di contrapposizione. Può essere un rapporto gerarchico nel quale l'anima viene collocata su un piano superiore rispetto al corpo, [...]. Ma può anche essere un rapporto di collaborazione nel quale anima e corpo intervengono a volte anche con pari dignità di funzioni: (Casagrande; Vecchio, 2017: XI).

Anche Dolce nel suo trattato espone le sue convinzioni riguardanti il corpo femminile ed è una dissertazione che la incontriamo in tutti e tre i libri del *Dialogo*. Partendo dal primo libro dedicato all'*institution della vergine*, il trattatista espone i suoi ragionamenti su questo stato della vita della giovane fanciulla (Boubara, 2020: 51-59). Inizia a parlare dell'importanza dell'allattamento per lo sviluppo non solo biologico della fanciulla ma soprattutto per la creazione di rapporti affettivi e legami particolari tra madre e figli. Così il corpo della donna che durante la gravidanza ha funzionato come spazio fertile per la crescita del feto, allo stesso modo il corpo materno bisogna continuare a nutrire il neonato poiché il latte materno pone le basi per il benessere generale, fisico e morale. A questo proposito sono le madri le uniche adatte a tale compito e non le balie. Nel caso in cui la cura del figlio si affida a una nutrice ovviamente

deve essere di ottima salute e impeccabile morale. E per tutto ciò Dolce scrive

il qual latte vorrei, che in quanto fare si potesse, fosse della propria madre: perciò che di qui tra lei e la figliuola quasi sempre maggior charità e amore ne segue e lasciando stare, che nessun'altra, fuor che la madre, ha parte di tal nome; del quale le fanciulle sogliono volentieri battezar le Balie; sì avviene egli, che pare a ciascuna assai più vera figliuola quella, che essa non solo ha portata nel suo corpo, e d'indi con la dura legge del nascere, partorita; (Dolce, 1545: car. 8-9) [...] poi, che le Gentildonne aborriscono questa opera di pietà; pongano almeno ogni dilingente cura in trovare una Balia, degna a cui si debba commetter l'ufficio di tanta importanza: nella quale le parti principali, che si ricerchino, siano la bontà, e la sanità: atteso, che dalla sanità della Balia dipende anchora la sanità della fanciulla: con ciò sia cosa, che essendo altro il latte, che sangue; se questo è da qualche infirmità corrotto; per la bocca di lei entrando, si sparge per tutte le parti del corpo, e produce effetto simile a lui. Quella cioè la bontà è necessaria: perchè quando l'animo della nudrice è offeso da qualche vitio, oltra che gran parte di quel vitio si beve col latte, egli a guisa di peste che da una ad altra persona s'avventa, ne infetta l'animo similmente della fanciulla. (Dolce, 1545: car. 9-10).

Un altro punto fondamentale relativo al corpo è incentrato all'attenzione che deve prestare il padre, oltre alla madre o la balia, agli eventuali stimoli esterni o contatti della fanciulla con persone o ambienti che possono corrompere l'animo e portare al peccato il corpo mortale. Per enfatizzare questo ragionamento lo scrittore fa un parallelismo del corpo a una nave che si trova nel mezzo di un mare agitato. Presenta un'immagine molto intensa proprio per chiarire la sua argomentazione, in particolare Dolce scrive

Considerando, che questo corpo mortale, è a guisa di Nave posta nel mare di molte sceleratezze: le quali perchè non possano penetrar nella parte interna (che è esso animo) in modo, che si sommerga in quelle, bisogna chiuder loro tutte l'entrate. Il che si farà, allontanando dagli occhi e dalle orecchie della fanciulla, quanto si può, il vitio (Dolce, 1545: car. 11).

Oltre a quanto riferito sopra, per quanto riguarda il corpo le vergini devono seguire i dettami delle sante scritture, il che significa che devono curare non solo l'anima ma anche il corpo in modo che, come regola inviolabile, “fece quella santa anima e quel santo corpo ripieno albergo di tutti i thesori delle sue gratie” (Dolce, 1545: car.22).

Dolce non si limita alla descrizione del corpo come santa dimora di tutte le grazie ma analizza ulteriormente il suo ragionamento precisando le virtù di cui deve essere dotata la fanciulla. La verginità, la castità, l'onestà e la purezza sono meriti indispensabili e sottolinea che questi pregi riguardano sia il corpo che l'anima dato che

La Virginità veramente esteriore, cioè del corpo (la quale non può esser senza l'interna) è, come la veggiamo, tanto, nobile, che per insino agli huomini impudichi la inchinano, et la tengono in riverentia. (Dolce, 1545: car. 23) [...] che, come s'è detto, la Castità e la Virginità, che si conserva nell'animo, non può ricever macchia nel corpo (Dolce, 1545: car. 26).

Lo scrittore rafforza il suo discorso sostenendo che la ragazza per evitare i peccati carnali necessita incentrarsi alla purezza dell'anima; considera basilare “che l'animo sia padrone del corpo, che servo, che zopi anzi il piede, che la honestà” (Dolce, 1545: car. 27). Nel discorso il trattatista sottolinea l'importanza della cura del corpo sempre in relazione alla salute e all'igiene personale senza ovviamente trascurare salute dell'anima. Inoltre, la cura e la scelta attenta dell'abbigliamento è importante poiché l'ornamento del corpo così come l'uso di belletti vari è indice di corruzione e immoralità. A tal proposito il consiglio che suggerisce è ben preciso: “se ella è bella; curi di fare, che non habbia l'animo brutto: se è brutta, s'affatichi di ricompensar la bruttezza del corpo con la bellezza dell'animo” (Dolce, 1545: car. 31).

Similmente nel libro dedicato all'*istitution della maritata*, tra i ragionamenti (Boubara, 2022: 149-160) messi in evidenza la tematica del corpo è uno degli argomenti sviluppati. Inizia dal ragionamento che nel legame matrimoniale “ella e egli sono un corpo solo” (Dolce, 1545: car. 40). Chiarito questo, il trattatista

presenta come dato di fatto che la donna non è padrona del suo corpo, anzi appartiene al marito. La donna allora deve essere devota, fedele e casta, in più deve essere molto attenta con gli ornamenti, i vestiti, il comportamento nei confronti degli altri a non creare il sospetto della gelosia. Così nel corso dell'argomentazione constatiamo che Dolce quello che vuole passare come messaggio è "che l'ornamento della Donna non tanto consiste nei panni fregiati, nella bellezza del corpo, o in haver maggior copia d'oro; quanto nella modestia, nei costumi, e nella honestà della vita:" (Dolce, 1545: car. 59).

In modo analogo, nel terzo libro destinato all'*istituzione della vedova* lo scrittore presenta i meriti di cui deve essere in possesso una donna in tale stato (Boubara, 2022: 89-102). Deve avere il corpo pudico e vestirsi in modo onesto, il che significa che deve indossare l'abito vedovile ed evitare tutti i piaceri mondani. Deve condurre una vita in assoluta castità, dignità e devozione alla memoria del consorte perso. Deve seguire i dettami religiosi in modo impeccabile e sapere che la sua anima e il suo corpo, appartengono a Dio, "perché essendo vivo il marito, era divisa tra Dio e l'huomo. Hora è tutta sua, e però dee esser tutta di CHRISTO" (Dolce, 1545: car. 72).

Quindi constatiamo che per Dolce il corpo è un elemento costante nei suoi ragionamenti per tutti e tre *li stati della vita humana* della donna. Le scritture sacre e i dettami religiosi determinano il comportamento femminile, la buona condotta, le regole comportamentali e la buona educazione richiedono che la donna metta il corpo a pari passo con la purezza dell'anima. In conseguenza di ciò, in conclusione, la donna nei confronti del proprio corpo, deve seguire le virtù della verginità, della castità e dell'onestà; se è sposata, appartiene al marito, diventato un corpo unico. In più, anche dopo la morte del consorte la donna insieme al defunto deve seppellire ogni piacere mondano e carnale.

Queste regole di Lodovico Dolce, proposte in modo chiaro nei libri del trattato, evidenziano il suo punto di vista. Il corpo femminile deve essere sottomesso al rigido canone religioso. Lontano dai piaceri, affatto ornato allo scopo dell'abbellimento ma solo curato per motivi di salute. È sempre in possesso del marito oltre che ovviamente appartiene al Dio creatore. La donna usa il proprio corpo solo per soddisfare il dovere matrimoniale, il

parto e l'allattamento. È impensabile qualsiasi altro approccio che sia legato al suo volere o ai suoi desideri. Dunque, Dolce seguendo la tendenza dell'*institution* della trattatistica educativa delle donne, anche il corpo non poteva mancare dai suoi ragionamenti.

Il corpo fa parte del “discorso sulla bellezza fisica della donna, si interseca e si collega a quello sulla natura, sulla dignità e sul ruolo della donna nella società rinascimentale” (Bettella, 1999: 319).

Il corpo femminile è stato al centro di approcci filosofici, teologici e letterari nel passar del tempo ed era una delle problematiche delle discussioni intorno all'inferiorità della donna e alla conseguente subordinazione al sesso maschile. E ciò è assolutamente comprensibile se prendiamo in considerazione che “la concezione del corpo, il suo spazio nella società, la sua presenza nell'immaginario e nella realtà, nella vita quotidiana e nei momenti salienti hanno subito mutamenti in tutte le società storiche” (Le Goff, Truong, 2005: 6).

Il pensiero di Dolce si allinea a tale tendenza ed è un contributo al dibattito in questione conforme alla mentalità dell'epoca in quanto la buona condotta e la fede religiosa facevano da pilastri dell'educazione femminile.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes; MORENO LAGO, Eva María (2022). “La Querella de las mujeres como transformación del imaginario patriarcal”, in M. E. Mirande; M. S. Blanco; A. F. Zambrano (coords.), *Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales: problemas, revisiones y propuestas* pp. 69-100). San Salvador de Jujuy: Tiraxi Ediciones.
- BETTELLA, Patrizia (1999). “Corpo di Parti: Ambiguità e frammentarietà nella rappresentazione della bellezza femminile nei trattati di Trissino e Firenzuola”. *Forum Italicum*, 33(2), pp. 319-335.
- BOUBARA, Ada (2020). “I ragionamenti di Lodovico Dolce sulla Institution della vergine”. *Revista de la Sociedad Española de Italianistas, Tra Medioevo e Rinascimento: Scrittori italiani e Querelle des Femmes*. vol.14, pp. 51-59.

- BOUBARA, Ada (2022). “Lodovico Dolce nella storia delle idee femministe”. *Revista Internacional de Pensamiento Político*. vol.16, pp. 149-160.
- BOUBARA, Ada (2022). “I ragionamenti di Lodovico Dolce sulla “Institution della Vedova””. *Labor Histórico, Voces masculinas en la Querella de las mujeres (siglos XIII-XVIII)*. vol. 8, n.3, pp. 89-102.
- CARAFFI, Patrizia (a cura di) (2021¹²). *Christine De Pizan, La Città delle Dame*. E. J. Richards (ed.), Roma: Carocci editore.
- CARAFFI,, Patrizia (a cura di) (2012). *Corpo e Cuore*. Città di Castello: Editore Emil.
- CASAGRANDE, Carla, VECCHIO, Silvana (2017). *Anima e corpo nella cultura medievale* [Ebook]. Firenze: SISMEL Edizioni del Galluzzo
- DOLCE, Lodovico. (1545). *Dialogo di M. Lodovico Dolce della institution delle donne secondo li tre stati, che cadono nella vita humana*. Venezia: Gabriele Giolito de' Ferrari.
- LE GOFF, Jacques e TRUONG, Nicolas (2005). *Il corpo nel Medioevo*, trad. di F. Cataldi Villari, Roma – Bari, Laterza, (I ed. *Une histoire du corps au Moyen Age*, ed. Liana Levi, 2003).

ESCRIBIR PARA TRASCENDER.
EL CASO DE HIGEBURGA DE HEIDENHEIM

WRITE TO TRASCEND.
THE CASE OF HYGEBURC OF HEIDENHEIM

Juan Luis CALBARRO
Universidad de Salamanca

Resumen

El caso de Higeburga de Heidenheim es el de una escritora que viajó para encontrar su destino, que utilizó la literatura para dotar de dignidad y trascendencia a su existencia, que contribuyó de manera fundamental a la formación del cristianismo alemán y que encontró una forma sutil de sortear los requerimientos de la humildad femenina y perdurar a través del ingenio personal: ser, doce siglos después, algo más que un cuerpo sin nombre.

Palabras clave: Higeburga, literatura latina medieval, autoría femenina, hagiografía, san Wilibaldo.

Abstract

The case of Hygeburc of Heidenheim is that of a writer who traveled to find her destiny, who used literature to give dignity and transcendence to her existence, who contributed fundamentally to the formation of German Christianity and who found a subtle way of circumvent the requirements of feminine humility and endure through personal ingenuity: to be, twelve centuries later, something more than a nameless body.

Keywords: Hygeburc, medieval Latin literature, female authorship, hagiography, St. Willibald.

1. INTRODUCCIÓN

En los siglos VIII y IX se produce lo que los historiadores conocen como la “misión anglosajona en el continente”: numerosos frailes de la prácticamente recién evangelizada Inglaterra acuden a la parte oriental del reino de los francos para acometer la conversión de frisonos, sajones y otros pueblos paganos (*vid.* Levison, 1946; Talbot, 1954; Blair, 1956: 162-166; Stenton, 1984: 165 y ss.; Bede, 1984, libro V; y Palmer, 2004). Entre todos ellos destaca la labor fundacional y organizativa de Bonifacio (ha. 675-754), primer obispo de Maguncia de la serie moderna, que llegará a ser santo patrón de Alemania. En contacto permanente con el papado y con la corte de Aquisgrán, Bonifacio predica y educa; funda buen número de obispados y abadías; allega recursos económicos y humanos; viaja a Roma; mantiene relación epistolar con intelectuales de media Europa; organiza la iglesia germana y reforma la carolingia; y produce una obra escrita considerable. Entre aproximadamente 690 y 900, la labor de los misioneros ingleses transforma profundamente la fisonomía de la parte oriental del reino de los francos, en lo que ha sido calificado como “uno de los logros más destacados en toda la historia de la Iglesia en Inglaterra” (Blair, 1956: 162)¹.

En un sentido sociocultural, los misioneros anglosajones formaban parte de la élite instruida de la Inglaterra de su siglo. Como ha sido bien señalado, en el siglo VIII existía a lo largo y ancho de Inglaterra un número elevado de hombres y mujeres capaces de mantener una correspondencia competente en latín con Bonifacio y con su sucesor Lulo (*Lull*, *Lullus*), como antes sucedió con Aldelmo (*Ealdhelm*) de Malmesbury (Whitelock, 1982: 197; *cf.* Watt, 2020: 159; y Fulk y Cain, 2013: 9). El caso de la monja benedictina de Heidenheim de la que nos ocuparemos no fue, por tanto, excepcional en ese sentido, salvo por el hecho de que Wilibaldo la escogió, de entre todos los miembros de la comunidad monástica de Heidenheim, para recoger por escrito sus hechos y transmitirlos a la posteridad. La competencia literaria fue uno de los factores más importantes del programa de “construcción de santidad” por parte de los

¹ Aquí y en lo sucesivo, la traducción es mía.

benedictinos anglosajones en su actividad evangelizadora en el reino de los francos.

2. WILIBALDO, WINEBALDO Y LA *VITA*

Entre los personajes más importantes de este movimiento evangelizador se encuentran los hermanos Wilibaldo (ha. 700-ha. 787), Winebaldo (ha. 702-761) y Walburga (ha. 710-777 ó 779); si bien Lulo, por su cercanía a Bonifacio, fue elegido su sucesor a título de arzobispo, los sobrinos del santo fueron los responsables de continuar su titánica obra. San Wilibaldo pertenecía a la nobleza –si no a la realeza– de Wessex; las leyendas fabricadas ya en el siglo X en los entornos cristianos de Luca y Heidenheim lo hacen hijo de un rey honrado por la Iglesia como san Ricardo el Sajón o el Peregrino, que no aparece en la biografía de Wilibaldo, y de santa Wuna de Wessex, según algunos eruditos hermana de san Bonifacio. Ingresó en la orden benedictina a los cinco años, en cumplimiento de una promesa hecha por sus padres para obtener su curación de una enfermedad grave. Hombre aparentemente muy enérgico, peregrinó a Roma con su padre y su hermano. Ricardo no alcanzó la Ciudad Eterna, ya que enfermó, murió y fue inhumado en Luca. Después, Wilibaldo se convierte en el primer viajero inglés conocido en la Historia que peregrina a Tierra Santa; Winebaldo, que goza de peor salud, permanece en Roma, donde estudia y abraza la vida monástica. El apasionante viaje de Wilibaldo se prolonga en el tiempo (721-729); durante unos cuatro años, visita los Santos Lugares y, más tarde, permanece en Constantinopla al menos otros dos. A su vuelta a Occidente, se establece en la abadía matriz de la orden de san Benito, Montecasino, donde permanecerá una década. Estando en misión oficial en Roma, relata sus viajes al papa Gregorio III, quien le ordena unirse a su tío Bonifacio en Baviera. Ordenado sacerdote en 741, al año siguiente, junto a su hermano Winebaldo (que también ha dejado Roma para unirse a la misión anglosajona en Germania a instancias de Bonifacio) funda la abadía benedictina de Heidenheim, integrada por frailes y monjas, según la costumbre de la época en Inglaterra y en los territorios sometidos a su influjo (Noble y Head, 1979: 142; Ferguson, 2021: 16-17). Su primer abad será

Winebaldo, a quien, a su muerte en 761, sustituirá su hermana Walburga. Por su parte, Wilibaldo será ungido obispo de Eichstätt en 746, cargo que ejercerá durante más de cuatro décadas, residiendo a menudo en el monasterio de Heidenheim. Hacia el final de su vida va a encargarle a una monja de la comunidad que deje por escrito los detalles de su afamado viaje (Bauch, 1962: 22-122; Stenton, 1984: 174-175), que –pese a sus otros logros, muchos y relevantes– parece considerar el mayor mérito de su vida, como si su viaje a los treinta años hubiera impreso su carácter con la condición de peregrino para siempre (Limor, 2004: 270).

La redacción de hagiografías era una actividad intelectual muy frecuente en aquel contexto: era costumbre que misioneros de la segunda o tercera hornada escribiesen sobre la vida y milagros de sus fundadores. Estas obras estaban destinadas a la lectura, pero también a la liturgia (PALMER, 2004: 190-191). Es, por lo tanto, imposible que la obra de nuestra *sanctimonialis Heydenheimensis* no tuviese un papel relevante en la construcción de la imagen de santidad de Wilibaldo tras su muerte y, por tanto, en su canonización oficial siglo y medio después (Conti, 2023: 330).

La religiosa escribió una doble hagiografía (Holder-Egger, 1887; y Noble y Head, 1979) que recoge las vidas de Wilibaldo y Winebaldo y que ha sido conocida de varias formas, en conjunto o por separado, pero que ella aparentemente llamó *Vita germanuum Willibaldi et Wynnebaldi*, en singular, tal vez para resaltar el carácter unitario de la acción misionera de los hermanos y el de su propia obra al registrar aquella. De ella se conservan varios manuscritos de entre los siglos VIII y XV; el primero de ellos fue copiado en Frisinga, cerca de Eichstätt y de Heidenheim y, probablemente, todavía en vida de su autora; hoy se custodia en la Biblioteca del Estado de Baviera, en Múnich².

3. UNA IDENTIDAD OCULTA DURANTE 1200 AÑOS

La autora afirma en su prólogo a la vida de Wilibaldo ser monja benedictina en Heidenheim y pariente suya. Comienza su texto con una intensa protesta de humildad:

² Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 1086, f. 44v.

Yo, hija indigna de la raza sajona, última de los que hasta aquí han venido desde aquella tierra, que soy, en comparación con mis compatriotas, y no solo por mi edad, sino también por su virtud, solo una pobre criaturita... (ms. cit., f. 72r)

A esta fórmula general de *captatio benevolentiae* se suma más adelante una minuciosa disculpa por la osadía de haber escrito un libro sobre Winebaldo y Wilibaldo siendo mujer:

No soy, sin embargo, más que una mujer, manchada de la fragilidad de mi sexo, sin pretensión alguna de sabiduría o inteligencia en que apoyarme, sino instada solamente por mi propia voluntad, como el chiquillo ignorante que arranca unas flores aquí y allá, entre abundantes ramas ricas en follaje y fruta.

[...]

Yo, un ser insignificante, no emprendo esta tarea, oh, grandes hombres de letras, porque sea ignorante de vuestros talentos, sino porque, indigna como soy, sé que nací de la misma raíz genealógica que [los biografiados], aunque sea de los brotes más bajos de sus ramas, y, por tanto, me inclino a poner en manos del lector detalles dignos de recordar concernientes a tan grandes y venerables hombres (ms. cit., ff. 72r-72v y 73v-74r).

La autora no firmó el documento con su nombre, en una actitud que podría considerarse coherente con sus protestas de humildad. No obstante, entre el final del relato de la vida de Winebaldo y el principio del prólogo de la de Wilibaldo, la autora había insertado un enigmático párrafo que se conserva solo en el más antiguo de los manuscritos existentes, el de Frisinga (Weston, 2018: 80), que en el resto no aparece (probablemente los copistas lo descartaron debido a su ininteligibilidad) y que quedó sin traducción casi 1200 años. Durante todos estos siglos, la obra se atribuyó a “la monja de Heidenheim” e, incluso, se ha asignado erróneamente a la propia abadesa Walburga³. Ninguno de los editores, ni siquiera Holder-Egger, había manejado el manuscrito más antiguo o había sido capaz de prestar la suficiente atención a esas cuatro líneas que separaban las vidas de ambos santos

³ Así sucede en la *Enciclopedia Católica*, en la *Hagiopedia* de Cristina Huete García y en otros sitios de internet que continúan propagando el error.

(Levison, 1946: 294 y ss.). Tendría que llegar 1931 para que un estudiante alemán de doctorado, Bernhard Bischoff (futuro paleógrafo, filólogo, historiador y, no por nada, director de *Monumenta Germaniae Historica*), descifrara el mencionado párrafo y hallara el nombre real de la autora (Bischoff, 1931: 387-397).

El fragmento reza así:

*Secdgquar·quin·npri·sprixquar·nter·
cpri·nquar·mter·nsecun·hquin·gsecd
bquinrc·qarr·dinando hsecdc·scrter·
bsecd·bprim·* (ms. cit.: f. 71v).

El uso de criptogramas, acertijos, abreviaturas, acrósticos, monogramas y otros juegos textuales fue tradición a lo largo de varios siglos a ambos lados del Canal de la Mancha. Por lo que se refiere a los criptogramas, Levison cita varios ejemplos ingleses y continentales en los que los respectivos autores ocultan las vocales mediante principalmente dos tipos de cifra: su sustitución por combinaciones de puntos o por sus respectivas letras inmediatamente posteriores en el alfabeto latino o, en su caso, anglosajón. Diversos eruditos señalan la importancia del magisterio de Bonifacio en la difusión de estas prácticas, su función en la conservación de la identidad de grupo en la comunidad misionera anglosajona, su origen aldelmiano (Levison, 1946: 290-294; Cavell y Neville, 2023). No obstante, la monja de Heidenheim utilizó una cifra innovadora que ha sido calificada de “única” (Conti, 2023: 321), y que despistó a los filólogos hasta que Bischoff vino a desvelarla: en el párrafo transcrito *supra*, las vocales van sustituidas por abreviaturas (no siempre regulares: *pri*, *secd/secun*, *ter*, *quar/qar*, *quin*) de los numerales ordinales que les corresponden en su secuencia de cinco. Aplicando esa clave, el texto se reformula de este modo:

*Secundagquarta·quinta·nprima·sprimax quarta·ntertia·
cprima·nquarta·mtertia·nsecunda·hquinta·gsecunda
bquintarc·q(u)artar·dinando hsecundac·scrtertia·
bsecunda·bprimm·*

es decir, sustituyendo ordinales por vocales:

Ego, una saxonica nomine Hugeburc, ordinando hec scribebam,

en una fórmula que recuerda a algunas cláusulas de los comienzos de sus propias biografías de san Wilibaldo y san Winebaldo y, también, de otras obras medievales (Levison, 1946: 294, n. 4). La autora, una inglesa de lengua materna anglosajona (*Old English*), que vive en Alemania y escribe en latín, deletrea su nombre anglosajón en transcripción latina: “Hugeburc”.

Así como Wilibaldo es el primer peregrino inglés a los Santos Lugares del que tenemos noticia, Higeburga es la primera persona originaria de Inglaterra que sepamos ha relatado un viaje a Tierra Santa (Levison, 1946: 43). También es, como han señalado repetidamente sus biógrafos, la primera mujer inglesa conocida autora de una obra literaria extensa (Larrington, 2004: 599-600); y, además, la única mujer hagiógrafa de la Europa carolingia (Noble y Head, 1979: 141). De ella solo sabemos que procedía de Wessex, que era pariente de los tres hermanos santos –perteneciente, por tanto, a la nobleza sajona suroccidental y probablemente relacionada con su realeza (Weston, 2018: 76)– y que disponía de una formación muy notable para su sexo según los estándares del siglo octavo (Adams, 2015: 13), aunque no tan infrecuente entre las mujeres pertenecientes al clero anglosajón, como prueban las alusiones a las diversas materias que estudiaban las monjas de Barking en la obra de Aldelmo *De virginitate* (Ferguson, 2021: 17-18). A los vínculos familiares se sumaron los monásticos: partió de su isla natal en o muy poco después de 761 para unirse en la misión a Walburga, recién nombrada abadesa de Heidenheim a la muerte de Winebaldo. De su educación podemos deducir que conocía la hagiografía en boga y que dominaba el latín lo suficiente como para intentar imitar el estilo aldelmiano, aunque sin el brillo del obispo de Sherborne. Las vidas de san Winebaldo y san Wilibaldo fueron redactadas en todo caso antes de 787/788 (fecha de la muerte de Wilibaldo); la obra no circuló demasiado fuera del ámbito cristiano alemán y se conserva en solo unos pocos manuscritos (Noble y Head, 1979: 142). No obstante, Higeburga forma parte singular de lo que la bibliografía ha llamado Círculo de Bonifacio: una red internacional de identidad monástica, pero también literaria,

apoyada en el intercambio de textos (cartas, poemas, biografías, juegos literarios) por hombres y mujeres que comparten unos intereses, una retórica y un registro estilístico comunes (Weston, 2018: 76-77; Head, 2002: 29-41; Ranft, 2002: 6-10 esp.).

4. HIGEBURGA EN EL CONTEXTO DE LA AUTORÍA FEMENINA EN LA EDAD MEDIA

El papel de las mujeres en la misión anglosajona en el continente ha sido destacado por los estudiosos. Los conventos femeninos con frecuencia actuaron como *scriptoria*, como fueron los casos de Fulda o Echternach. Mujeres produjeron también o promovieron la producción de *vitae*, como la propia Hieburga al escribir las vidas de Wilibaldo y Winebaldo, o las monjas Angildruth y Hadamout, al encargar las de Sturm y Leoba respectivamente (Palmer, 2004: 81-82). La bibliografía debate el grado de libertad y la importancia del papel social entre las mujeres anglosajonas antes y después de la conversión al cristianismo y antes y después de la conquista normanda (*cf.* Hollis, 1992: 1-14); en ese sentido, Patricia Ranft sostiene y documenta que la tradición cristiana no fue exclusivamente misógina, sino que esta corriente convivió a lo largo de la Edad Media con una actitud positiva basada en la igualdad espiritual entre hombres y mujeres (*cf.* Ranft, 1998).

Pero así mismo han sido señalados límites en los roles femeninos. Del testimonio de varios autores de la Alta Edad Media se desprende que el viaje de Inglaterra al continente en misión evangelizadora estaba reservado a los hombres, y que solo circunstancias especiales (virtudes reconocidas, como la fama de santidad de Leoba; o relaciones especiales, como la fraternal de Walburga con Wilibaldo y Winebaldo) justificaron la incorporación de religiosas a las misiones. El caso de Hieburga, pariente de los tres santos y mujer culta, parece una de esas excepciones (Palmer, 2004: 82-83). Y es un hecho que, mientras las vidas de santos fueron registradas inmediatamente después de sus muertes, hubo que esperar casi un siglo para que las biografías de santas como Leoba o Walburga justificaran la producción de *vitae* (Palmer, 2004: 83). La misma Leoba es ignorada por Wilibaldo de Maguncia cuando

dice que “hombres sabios vinieron desde Gran Bretaña para ayudar a Bonifacio” (Palmer, 2004: 90).

En su prólogo, como hemos visto, Higeburga se disculpa excesivamente por su condición femenina, que asocia con la debilidad y la estupidez, y, aunque es cierto que las fórmulas de *captatio benevolentiae* son frecuentes en todo tipo de discursos, las excusas de Higeburga son especialmente duras consigo misma y, muy específicamente, con su condición de mujer (Palmer, 2004: 90; cf. Watt, 2020: 93). Un siglo antes, otra monja erudita, Baldonivia de Poitiers, había escrito una *Vita Radegundis* (Krusch, 1888: 377-395), en cuyo prólogo dice de sí misma ser “pusilánime”, de “escasa formación intelectual”, “la de menos valor entre todas las de menos valor”, “menos instruida que devota” y de “lenguaje rústico”, animada a escribir solo por la “familiaridad” que adquirió con la biografiada y sin intención de “repetir lo que el obispo Fortunato, varón apostólico, escribió en relación con la vida de la bienaventurada” (Cf. Pejenaute Rubio, 2006: 326-327). Cabe comparar y señalar las similitudes entre ambos discursos de humildad femenina (Consolino, 2016: 51-79), dado que Higeburga habla de sí misma en términos de “indigna”, “enana”, “ignorante”, “poco hábil” y “corruptible por la femenina y frágil debilidad de mi sexo”, pero también las diferencias: Baldonivia no atribuye sus deméritos a su condición de mujer, mientras que Higeburga, como hemos mencionado *supra*, aclara a su público masculino que, siendo una mujer y, por tanto, ignorante, no pretende escribir porque menosprecie la inteligencia de ellos, hombres sabios; parece temerosa de romper las barreras impuestas por la sociedad a la mujer que pretende escribir (*vid.* Rivera, 1991: 129-130). Por otro lado, como Baldonivia, la monja de Heidenheim justifica su iniciativa por familiaridad con los biografiados y por piedad cristiana. También Duoda, condesa de Barcelona y duquesa de Septimania en el siglo IX (mencionada *supra*), Rosvita de Gandersheim en el X (“pobre ignorante”, “incapaz de hacer cosa buena”, “despreciable mujercilla”) y, en el XII, Hildegarda de Bingen (la primera mujer que osó adentrarse en el terreno de la teología cristiana; hoy santa y doctora de la Iglesia) emplearon fórmulas denigratorias contra sí mismas en cuanto mujeres (*cf.* LaVoy, 2015: 11 y 267; *cf.* Calvo, 2004). Escritoras a lo largo de toda la Alta Edad Media se emplean a

fondo en el autodesprecio, más allá del tópico de la falsa modestia, justificando una actividad que sus homólogos varones aparentemente no sienten tal necesidad de justificar (*cf.* Santos Paz, 2007: 137-154).

Como hemos visto, los criptogramas también eran frecuentes en la literatura anglo-latina de la época; sin embargo, es excepcional que, como en el caso de Higeburga, el juego consista en la ocultación de la propia identidad. De “ejemplo único de una tipología diferente” lo ha calificado algún experto criptólogo (Gathen, 2015: 78-79). El anonimato de Higeburga, quebrantado en el mismo acto textual por su criptograma, parece darle a su voz paradójicos matices tanto de humildad como de orgullo. Ora Limor apunta que, fuese cual fuese el motivo de las excusas y de la ocultación de su nombre, la monja de Heidenheim no pudo resistirse al placer de narrar, ni al orgullo de juzgar lo que había escrito como algo que merecía lectura. Si se consideraba inferior a los hombres para los que principalmente escribía, también es cierto que superó esa modestia, se atrevió a escribir y logró perdurar (Limor, 2004: 269).

Hayley LaVoy advierte que, si bien la colaboración entre sexos era fluida en los conventos anglosajones y las mujeres eran en general consideradas –por ejemplo– dignas compañeras de trabajo, corresponsales o copistas, que se dedicasen particularmente la tarea de “producir textos originales para consumo de los hombres” podía ser conflictivo (LaVoy, 2015: 19). Aidan Conti, aunque entiende que la *Vita* no presenta un contenido ideológico que supere o se oponga a la estructura sociocultural dominante, considera que la actitud de Higeburga, por cuanto abriga y pone en práctica el deseo de escribir, sí debe ser analizada en términos sociales y feministas; la considera una “figura central” (Conti, 2023: 319 y 337).

Peter Dronke concede que Higeburga era muy consciente de que su discurso estaba dirigido a un público de hombres (dirige su texto a “todos los sacerdotes, diáconos y príncipes de la administración eclesiástica”) y atribuye las protestas de modestia a su sexo (Dronke, 1984: X; *cf.* Watt, 2020: 113). Tras la protesta de humildad, la religiosa justifica su impulso de escribir por la relevancia de los hechos y milagros de los santos, que sería injusto dejar en el olvido, pero sin dejar de insistir en su inferioridad

con respecto a los prelados, “no solo por ser del sexo masculino, sino por la dignidad de su divino ministerio”. “¿Qué debemos hacer —se pregunta ahora el crítico alemán— ante tal mezcla de confianza e inseguridad?” Leemos, entre sus manifestaciones de debilidad femenina, afirmaciones de su voluntad irresistible de escribir. La oscilación de ánimo parece, así, indicar una voluntad decidida de autoría, pero también la previsión de lo que todo un mundo de hombres pensaría de una mujer que mete las manos en una materia normalmente reservada a ellos.

Quizá la clave de esta paradoja la formula Josefina Ludmer cuando, a propósito de sor Juana Inés de la Cruz y su *Respuesta a sor Filotea* (Cruz, 1987: 425-463), describe lo que llama “tretas del débil”. Sor Juana en el siglo XVII, como Higeburga en el VIII, reconoce que “no sabe decir”, que es como reconocer la superioridad de su interlocutor, el obispo de Puebla. “La ignorancia —afirma Ludmer— es una relación social determinada transferida al discurso”. Como Higeburga, sor Juana entró en la orden religiosa para “sepultar con mi nombre mi entendimiento y sacrificárselo solo a quien me lo dio [...], dejando solo lo que basta para guardar su Ley, pues lo demás sobra, según algunos, en una mujer”. Sor Juana confiesa haber ocultado de niña saber leer (“no decir que sabe”); calla ante su madre, calla ante el obispo de Puebla y calla ante el Santo Oficio porque, en palabras de Ludmer, “el silencio constituye su espacio de resistencia frente al poder de los otros” (Ludmer, 1984: 47-52). Y ese silencio es la “treta” que emplea también Higeburga para seguir brillando privadamente en su ciencia sin violentar la norma social: silencia su nombre, pero, mediante su inteligencia, cumple su voluntad de trascender.

Si bien no cabe hablar de feminismo en el texto ni en la ideología de Higeburga, sí cabe aplicarle el concepto de *heroísmo epistémico* que propuso José Medina, si atendemos al “arroyo” y a la “lucidez” de la anglosajona (Medina, 2013: 186 y ss); o, mejor aún, el de *confluencia epistémica* que definió Elena Nájera a propósito de las obras y las figuras de Christine de Pizan y —nuevamente— sor Juana Inés de la Cruz y su relevancia en la formación colectiva del pensamiento feminista contemporáneo:

Más que de un encadenamiento de prácticas de resistencia trazable de una manera precisa, se trata de un proceso múltiple y abier-

to, siempre inacabado, que, como se señalaba, se sujeta en el horizonte de expectativas de una sociedad (Nájera, 2023: 10).

Desde este punto de vista, Higeburga supondría un escalón indispensable en ese proceso múltiple y abierto de emancipación de la mujer en el terreno de la autoría. Humildad y orgullo de autora están inextricablemente trenzados en el prólogo de Higeburga (Dronke, 1984: 33-35; LaVoy, 2015: 5-9). Este patrón anímico lo confirma su criptograma, que sirve a la vez para ocultar el nombre de la escritora tras una cortina de modesto anonimato y, paradójicamente, también para conservarlo para la posteridad, como recuerda Elisabeth van Houts: las protestas de modestia de Higeburga chocan irónicamente con “la inteligente forma en que ocultó su autoría”; en definitiva, “nunca sabremos si se trató de un simple juego o una forma de disimular su sexo” (Van Houts, 1999: 43). Aunque lo que resulta indiscutible es que esta es una incógnita que jamás se habría planteado en el caso de haberse tratado de un escritor varón.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, Matthew, *Teaching Classics in English Schools, 1500-1840*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- BAUCH, Andreas (ed. y trad.), *Quellen zur Geschichte der Diözese Eichstätt*, vol. 1: *Biographien der Gründungszeit*, Eichstätt: J. M. Sailer, 1962.
- BEDE, *A History of the English Church and People*, traducción e introducción de Leo Sherley-Price, edición revisada por R. E. Latham, 12ª reimpresión, Harmondsworth: Penguin, 1984 (primera edición: 1955).
- BISCHOFF, Bernhard, “Wer ist die Nonne von Heidenheim?”, *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens*, vol. 49, Salzburg, 1931, pp. 387-397.
- BLAIR, Peter Hunter, *An Introduction to Anglo-Saxon England*, Cambridge: Cambridge University Press, 1956.

- CALVO, Yadira, *Éxtasis y ortigas. Las mujeres, entre el goce y la censura*, San José de Costa Rica: Farben Grupo Editorial Norma, 2004.
- CAVELL, Megan, y Jennifer NEVILLE, “Aldhelm’s Fandom: The Humble Virtues of Boniface’s Riddles”, *The Review of English Studies*, vol. 74, núm. 317, noviembre de 2023, pp. 775-794.
- CONSOLINO, Franca Ela, *Il genere della biografia negli scritti di due agiografe: Baudonivia e Hugeburc (VII-VIII secolo)*, en Henar Gallego Franco y Mónica Bolufer Peruga (eds.), *¿Y ahora qué? Nuevos usos del género biográfico*, Barcelona: Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres, 2016.
- CONTI, Aidan, “The Literate Memory of Hugeburc of Heidenheim”, en Robin Norris *et alii* (eds.), *Feminist Approaches to Early Medieval English Studies*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023, pp. 317-341.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Obra selecta*, ed. de Luis Sainz de Medrano, Barcelona: Planeta, 1987, pp. 425-463.
- DRONKE, Peter, *Women Writers of the Middle Ages. A Critical Study of Texts from Perpetua († 203) to Marguerite Porete († 1310)*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- FERGUSON, Lori, *Monks Praise the Female Saints of Anglo-Saxon England: Hild of Whitby and Edith of Wilton*, tesis de licenciatura, University of Western Ontario, 2021.
- FULK, Robert D., y Christopher M. CAIN, *A History of Old English Literature*, segunda edición, Chichester: Wiley-Blackwell, 2013 (primera edición: Blackwell, 2003).
- GATHEN, Joachim von zur, *CryptoSchool*, Berlin: Springer, 2015.
- HEAD, Pauline, “Who Is the Nun from Heidenheim? A Study of Hugeburc’s *Vita Willibaldi*”, *Medium Aevum*, vol. 71, Oxford, 2002, pp. 29-41.
- HOLDER-EGGER, Oswald (ed.), *Monumenta Germaniae Historica*, serie *Scriptores*, núm. XV, parte 1, Hannover: Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde, 1887.
- HOLLIS, Stephanie, *Anglo-Saxon Women and the Church. Sharing a Common Fate*, Woodbridge: Boydell & Brewer, 1992.

- KRUSCH, Bruno, (ed.), *Monumenta Germaniae Historica*, serie *Scriptores Rerum Merovingicarum*, t. II: *Fredegarii et aliorum Chronica. Vitae sanctorum*, Hannover: Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde, 1888.
- LARRINGTON, Carolyne. "Hugeburc [Huneburc]", en H. C. G. Matthew y Brian Harrison (eds.), *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford: Oxford University Press, 2004, vol. XXVIII, pp. 599-600.
- LAVOY, Hailey J., "Why Have You Been Silent for So Long?": *Women and Letter Writing in the Early Middle Ages, 700-900*, tesis de licenciatura, Notre Dame, Indiana, 2015.
- LEVISON, Wilhelm, *England and the Continent in the Eighth Century. The Ford Lectures Delivered in the University of Oxford in the Hilary Term, 1943*, Oxford: Oxford University Press, 1946.
- LIMOR, Ora, "Pilgrims and Authors: Adomnán's *De Locis Sanctis* and Hugeburc's *Hodoeporicon Sancti Willibaldi*", *Revue Bénédictine*, vol. 114, núm. 2, Anhée: Abbaye de Maredsous, 2004, pp. 253-275.
- LUDMER, Josefina, "Las tretas del débil", en Patricia Elena González y Eliana Ortega, *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras: Huracán, 1984, pp. 47-54.
- MEDINA, José, *The Epistemology of Resistance. Gender and racial oppression, epistemic injustice, and resistant imaginations*, Oxford: Oxford University Press, 2013.
- NÁJERA, Elena, "Heroicidad epistémica y conciencia feminista. Una reflexión a partir de los casos de Christine de Pizan y sor Juana Inés de la Cruz", *Isegoría. Revista de Filosofía moral y política*, núm. 69, Madrid: Instituto de Filosofía, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, julio-diciembre de 2023, pp. 1-12.
- NOBLE, Thomas F. X., and Thomas HEAD (eds.), *Soldiers of Christ: Saints and Saints' Lives from Late Antiquity and the Early Middle Ages*, University Park: Pennsylvania State University, 1979.
- PALMER, James Trevor, *Constructions of Sanctity and the Anglo-Saxon Missions to the Continent (690-900)*, tesis doctoral, University of Sheffield, 2004.

- PEJENAUTE RUBIO, “La *Vida de Santa Radegunda* escrita por Baudonivia”, *Archivum*, núm. 56, Universidad de Oviedo, 2006, pp. 313-360; pp. 326-327.
- RANFT, Patricia, *Women and spiritual equality in Christian tradition*, London: McMillan, 1998.
- , *Women in Western Intellectual Culture, 600-1500*, London: Palgrave Macmillan, 2002.
- RIVERA, María Milagros, “La historia de las mujeres y la conciencia feminista en Europa”, en Lola G. Luna (comp.), *Mujeres y sociedad. Nuevos enfoques teóricos y metodológicos*, Barcelona: Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad, Universidad de Barcelona, 1991, pp. 123-140.
- SANTOS PAZ, José Carlos, “Sexo y género en la obra de las escritoras medievales hasta el siglo XII”, en Manuel Reyes García Hurtado y Paz Romero Portilla (eds.), *De culturas, lenguas y tradiciones. II Simposio de Estudios Humanísticos (Ferrol, 14-16 noviembre de 2006)*, A Coruña: Universidade da Coruña, 2007, pp. 137-154.
- STENTON, Sir Frank M., *Anglo-Saxon England*, tercera edición, segunda reimpresión, Oxford: Oxford University Press, 1984 (primera edición: 1943).
- TALBOT, Charles H. (ed. y trad.), *The Anglo-Saxon Missionaries in Germany*, London: Sheed & Ward, 1954.
- VAN HOUTS, Elisabeth, *Memory and Gender in Medieval Europe, 900-1200*, London: MacMillan, 1999.
- WATT, Diane, *Women, Writing and Religion in England and Beyond, 650-1100*, London: Bloomsbury, 2020.
- WESTON, Lisa M. C., “A Vicarious Voyage in Queer Time: Hygeburg’s *Hodoeporicon*”, en Albrecht Classen (ed.), *op. cit.*, 2018, pp. 76-94.
- WHITELOCK, Dorothy, *The Beginnings of English Society*, segunda edición, 15ª reimpresión, Harmondsworth: Penguin Books, 1982 (primera edición: 1952).

IL CORPO FEMMINILE E LA FUGACITÀ DEL TEMPO: *COLLIGE, VIRGO, ROSAS*

FEMININE BODY AND FLEETINGNESS OF TIME: *COLLIGE, VIRGO, ROSAS*

Sara CANIGLIA

Università degli Studi di Catania

Riassunto

Questo studio si propone di analizzare il tema del corpo femminile come misura dell'inesorabile trascorrere del tempo nella lirica del *Siglo de Oro*, concentrandosi su sonetti che affrontano *topoi* classici, quali *Carpe diem* e *Collige, virgo, rosas*. Si esplorano le visioni di Garcilaso e Góngora, confrontandole con l'interpretazione di Suor Juana Inés de la Cruz, poetessa barocca messicana, che apporta un contributo significativo alla riflessione da una prospettiva protofemminista, in un contesto che marginalizzava le espressioni femminili.

Parole chiave: donna, fugacità del tempo, *Carpe diem*, *Collige, virgo, rosas*

Abstract

This study aims to analyse the theme of the female body as a measure of time in *Siglo de Oro* poetry, focusing on sonnets that deal with classical *topoi*, such as: *Carpe diem* and *Collige, virgo, rosas*. The visions of Garcilaso and Góngora are explored, comparing them with the interpretation of Juana Inés de la Cruz, a Mexican poetess of the Baroque period, who contributes significantly to reflection from a proto-feminist perspective, in a context that marginalised female expression.

Keywords: woman, fleetingness of time, *Carpe diem*, *collige, virgo, rosas*

1. *CARPE DIEM* E *COLLIGE, VIRGO, ROSAS* NELLA LIRICA SPAGNOLA DEL SIGLO DE ORO

Il panorama letterario spagnolo del *Siglo de Oro*¹ volge lo sguardo alla classicità, con il fine di recuperare temi che diventano espressione di una sensibilità rinnovata. Tra i *topoi* letterari, spicca la tradizione del *Carpe diem*²: un'attitudine, di fronte alla caducità della vita e all'inevitabilità della morte, che si traduce nell'invito a godere dell'esistenza, nonostante la constatazione del suo carattere effimero. Davanti a questa consapevolezza, l'essere umano risponde con un vitalismo che esorta ad assaporare la vita, per quanto fugace ed effimera.

La natura, con i suoi cambiamenti stagionali e l'alternanza tra giorno e notte, è testimonianza patente del tempo in costante mutamento. Allo stesso modo, il corpo femminile rappresenta un altro substrato in cui è possibile constatare l'inesorabile trascorrere del tempo. Il concetto oraziano di *Carpe diem* si intreccia in letteratura con un altro motivo, che prende il nome da un verso del *De rosis nascentibus* del poeta latino Ausonio, *Collige, virgo, rosas*: formula espressiva ampiamente impiegata dai poeti aurei, la quale sottintende un invito al godimento amoroso prima dello sfiorire della gioventù e della bellezza. Il tema della rosa, simbolica per la sua rapidità nell'appassire, diventa l'apice dell'espressione della fugacità del tempo, ma, allo stesso tempo, incarna la gioventù, la passione e il fascino femminile.

Il suddetto *topos* letterario viene ripreso e ampliato da molteplici autori all'interno del panorama letterario europeo del XVI e XVII secolo. Si pensi, per esempio, al magnifico sonetto di Ronsard: *Cueillez des d'aujourd'hui les roses de la vie*³ (1578).

In Spagna, questi temi hanno ispirato numerosi componimenti poetici del *Siglo de Oro*, noti come sonetti del *Carpe diem*,

¹ Il *Siglo de Oro* spagnolo, un'epoca che abbraccia il Rinascimento e il Barocco, è tradizionalmente circoscritto tra due pietre miliari: il 1492, con la pubblicazione della prima Grammatica della lingua spagnola di Antonio de Nebrija, e il 1681, segnato dalla scomparsa di Pedro Calderón de la Barca.

² È una locuzione latina tratta dall'Ode del *Carpe diem* del poeta latino Orazio: "*Carpe diem quam minimum credula postero*" (*Odi* I, 11, v. 8).

³ "Cogliete fin da oggi le rose della vita" (Esposito, 2011: 243).

composti da due quartine e due terzine di versi endecasillabi. In questi sonetti, la donna diventa il simbolo dell'effimero, essendo evidenti i segni del tempo sulla sua bellezza. Spesso, le parti del corpo femminile sono paragonate ad elementi naturali, anch'essi soggetti agli inevitabili effetti del trascorrere del tempo.

Tali tematiche risultano ancora oggi di un'attualità dirompente e vengono spesso riportate nell'arte contemporanea. Un esempio eloquente al riguardo è rappresentato dal film *L'attimo fuggente* (noto in Spagna come *El club de los poetas muertos* [1989]), diretto da Peter Weir, in cui emerge un richiamo alla celebre espressione del poeta latino Orazio, che invita a cogliere l'attimo. In particolare, vengono citati alcuni versi tratti dalla poesia *To the Virgins, to Make Much of Time* del poeta inglese Robert Herrick (1648):

Gather ye rose-buds while ye may,
Old Time is still a-flying;
And this same flower that smiles today
Tomorrow will be dying. (Herrick 1648: 91)

Questi versi trovano una perfetta corrispondenza nella traduzione italiana:

Cogli la rosa quando è il momento,
Ché il tempo, lo sai, vola;
E lo stesso fiore che oggi sboccia,
Domani appassirà. (Weir, 1989)

Il suddetto riferimento rievoca una tradizione letteraria che attraversa i secoli. Da queste premesse, si analizzerà l'evoluzione dei suddetti *tópicos literarios* nella lirica spagnola, ponendo l'attenzione su alcuni componimenti significativi del Rinascimento e del Barocco, definiti sonetti del *Carpe diem*, e la loro rilevanza nel contesto culturale del *Siglo de Oro*.

Nei sonetti del *Carpe diem*, le membra femminili sono oggetto di una *descriptio pulchritudinis*, conosciuta anche come *descriptio puellae*: si tratta di un motivo letterario che consiste nell'enumerazione graduale delle caratteristiche di una fanciulla, spesso dotandola di tratti estremamente idealizzati. L'Europa del

tempo elabora questo antico motivo a partire dal Canzoniere di Petrarca, che stabilisce alcuni parametri che fungeranno da punto di riferimento per gli altri autori. Nella *descriptio puellae* si evidenzia la ponderazione della bellezza femminile: procedimento retorico che consiste nel paragonare i tratti fisici della dama a elementi fissi, solitamente appartenenti al mondo della natura, come, ad esempio, elementi vegetali, floreali, atmosferici, minerali e pietre preziose.

I sonetti del *Carpe diem* sono caratterizzati da una struttura ricorrente, contraddistinta da due tipi di isotopie, definite dal linguista Greimas (1979: 171-173) un insieme ridondante di tratti semantici che ha lo scopo di ribadire un concetto, favorendo la coerenza complessiva e la continuità semantica di un testo. Nelle quartine si individua *la isotopía del antes o de la juventud*, in cui si dipinge il quadro della giovinezza: viene offerta una descrizione della dama quando è giovane e bella, con l'obiettivo di rafforzare l'idea che tali caratteristiche facciano di lei l'oggetto del desiderio maschile. Nelle terzine viene collocata *la isotopía del después o de la viejez*, in cui si dà spazio all'esortazione, che si accompagna ad una argomentazione, affinché la donna decida di concedersi e di godere della giovinezza, prima che la sua bellezza sfiorisca. In alcuni componimenti l'ordine delle isotopie può essere invertito, ma la struttura resta invariata.

Spicca, tra questi, il sonetto XXIII del celebre poeta spagnolo Garcilaso de la Vega, il cui grande merito è quello di aver fatto trionfare in Spagna la metrica italiana e il sonetto⁴.

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;

⁴ Nel 1526, a Granada, ha luogo un avvenimento che determina l'inizio di una nuova tappa nella lirica spagnola: Andrea Navagero, ambasciatore e umanista veneziano, conosce il poeta spagnolo Juan Boscán. Il loro incontro segna l'introduzione delle forme poetiche italiane in Spagna. La lettera di Navagero *A la Duquesa de Soma* riveste un'importanza cruciale in letteratura: Boscán racconta dell'incontro e di come Navagero lo abbia incoraggiato a dedicarsi alla pratica delle forme metriche italiane, come il sonetto, la lira e la silva. Queste forme, seppur ancora immature nell'opera di Boscán, si perfezioneranno con Garcilaso, il quale le adatterà in modo più esaustivo alla lingua castigliana.

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena;

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre. (Vega, 2007: 116-117)

1.1. GARCILASO, SONETTO XXIII

La prima parte del sonetto di Garcilaso presenta una dettagliata descrizione della donna, avvalendosi di un confronto con la natura e richiamando gli stereotipi della bellezza femminile tipici del Rinascimento: si sottolinea la preminenza della giovinezza, si esaltano le guance rosate e la pelle candida, si esprime ammirazione per la lunga chioma bionda, che ricorda l'oro, mossa sensualmente dal vento, e per il portamento elegante del collo. Nella seconda parte, viene offerto un consiglio alla dama e ne viene data giustificazione: nella prima terzina, Garcilaso suggerisce di sfruttare pienamente la giovinezza; nella seconda, tale consiglio viene giustificato, poiché il trascorrere del tempo e le inevitabili trasformazioni fisiche conducono all'infelicità, la cui massima espressione è il declino dell'aspetto esteriore.

Nella prima quartina si osserva una *descriptio puellae* in cui si evidenziano due elementi chiave per definire le connotazioni fisiche e caratteriali della dama: la rosa e il giglio sono i simboli della bellezza muliebre, i cui colori, il rosso e il bianco, si manifestano nel volto femminile. Il rosso delle gote e il bianco del viso candido, oltre a evocare l'essenza cromatica dell'attrattiva femminile, che viene paragonata agli elementi floreali, sono permeati da altre sottili sfumature semantiche. Non solo si fa riferimento all'apparenza fisica, ma anche alla bellezza interiore, poiché con l'affermazione “se muestra la color en vuestro gesto”, Covarrubias suggerisce che per *gesto* si intenda “demostrar en el rostro el efeto que está en el ánima” (1611: 215).

Lo sguardo della donna è dipinto con due aggettivi contrastanti, ardente e onesto, che rappresentano due dimensioni della sua personalità. L'universo femminile coesiste nella rosa e nel giglio: due elementi floreali che simboleggiano rispettivamente la passione e la castità. Questa dualità si mantiene costante lungo l'intero componimento poetico, offrendo un ritratto della donna non solo fisico, ma anche comportamentale. In lei convivono la passione, il fervore e l'intensità emotiva, propri della giovinezza, e l'integrità e la moderazione imposte dalla società. La seconda quartina presenta una dettagliata descrizione della chioma della donna, la quale viene associata all'oro, sottolineandone la preziosità. I capelli si muovono inaspettatamente intorno al collo bianco ed eretto, a causa del vento. Un elemento cruciale nel sonetto è il movimento, in quanto si sottolinea l'atteggiamento vitale e dinamico associato alla gioventù.

Nelle terzine, il ritmo acquista un'andatura vorticoso, evocando la fugacità del tempo. Tale percezione si accentua grazie all'*enjambement*, che distacca il verbo *coged* dal suo complemento *el dulce fruto*, relegandolo al verso successivo. L'*enjambement*, pertanto, costituisce una sovrabbondanza semantica che trascende la struttura del verso, mentre il prosieguo nel verso successivo ne armonizza il significato. Questa tecnica, inoltre, infonde un dinamismo innegabile al tessuto testuale.

Nell'esortazione alla dama, l'invito a godere della propria giovinezza emerge come un *leitmotiv*, poiché si sottolinea l'effimera bellezza primaverile dell'esistenza umana. Il richiamo alla stagione primaverile, sovrana della fioritura e della rinascita, si distingue come metafora della giovinezza. Il concetto di godimento fisico è incapsulato nel sintagma nominale *el dulce fruto*, simboleggiante la verginità e la purezza. Al contrario, la vecchiaia, associata all'inverno, avvolge il capo della donna come un manto di neve che si accumula sulla cima di una montagna, metafora del progressivo incedere degli anni e della trasformazione fisica. Per placare la sua ira, il tempo dovrà interrompere la manifestazione della primavera nel corpo femminile. Il vento gelido sarà l'artefice della decadenza della rosa e il tempo, inarrestabile, muterà ogni cosa, poiché nessuno può arginarlo. Quest'ultimo viene definito *edad ligera*:

un'espressione che coniuga l'elemento temporale con l'aggettivo che evoca movimento e fugacità.

Dai commenti del Brocense e di Fernando de Herrera, non c'è dubbio che la fonte del sonetto di Garcilaso sia il *topos* latino *Collige, virgo, rosas*, che appartiene al componimento latino *De rosis nascentibus*, attribuito ad Ausonio. Marcelino Menéndez y Pelayo indica chiaramente che:

es clara paráfrasis en sus últimos versos del *Collige, virgo, rosas*... [...] Pero la imitación en este caso no fué directa, sino a través de un soneto de Bernardo Tasso, como ya advirtieron en sus respectivos comentarios el Brocense y Herrera [...]. (Menéndez y Pelayo, 1952: 216)

Durante il suo soggiorno a Napoli, Garcilaso fu membro dell'Accademia Pontoniana, alla quale appartenevano anche Tansillo, Minturno e il colto Tasso, menzionati nel Sonetto XXII. Che sia per emulazione accademica o meno, è innegabile che Garcilaso abbia imitato, nel suo Sonetto XXIII, la Rima 75 del Libro secondo delle Rime del veneziano Bernardo Tasso, riportata di seguito:

Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno
all'ampia fronte con leggiadro errore;
mentre che di vermiglio e bel colore
vi fa la primavera il volto adorno;

mentre che v'apre il ciel più chiaro il giorno,
cogliete, o giovinette, il vago fiore
de' vostri più dolci anni, e con amore
state sovente in lieto e bel soggiorno.

Verrà poi 'l verno, che di bianca neve
suol i poggi vestir, coprir la rosa,
e le piagge tornar aride e meste.

Cogliete ah stolte il fior; ah siate preste,
che fugaci son l'ore e 'l tempo lieve,
e veloce alla fin corre ogni cosa. (Tasso, 1995: 137)

Garcilaso e Tasso esortano le fanciulle utilizzando lo stesso imperativo impiegato da Ausonio: *coged*. Con esso, invitano la dama - o la presunta lettrice - a “raccolgere” in un arco temporale specifico: la primavera, metafora della giovinezza.

1.2 GÓNGORA, SONETTO CLXVI

Il Barocco eredita il repertorio lirico rinascimentale, la *descriptio puellae* e gli stilemi petrarcheschi, ma la visione del mondo appare mutata, le forme si contorcono per esprimere il disincanto, suggerendo l’idea che non esista alcuna corrispondenza armoniosa tra l’essere umano e la natura.

Mientras por competir con tu cabello è uno tra i sonetti esemplificativi più celebri di Luis de Góngora, il quale prende avvio dal sonetto di Bernardo Tasso “Mentre che l’aureo crin v’ondeggia intorno”, già elaborato nel sonetto XXIII di Garcilaso. Il tema cardine è quello oraziano del *Carpe diem* che, rivisitato alla luce di un diffuso epigramma di Ausonio, *Collige, virgo, rosas*, trovò ampia fortuna nella lirica rinascimentale europea.

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello,

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o víola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada. (Góngora,
1985: 230)

Nelle quartine è presente la descrizione della dama d'accordo con il *topos* petrarchesco: la *descriptio puellae* segue un ordine discendente e le parti del corpo femminile descritte mantengono una relazione di competizione con elementi della natura: la chioma con l'oro, la fronte con il giglio, le labbra con il geranio, il collo con il cristallo. Góngora riprende fedelmente il modello di Tasso, utilizzando quattro subordinate temporali introdotte da *mientras*, distribuite equamente nelle due quartine che introducono l'isotopia del *antes*: ogni due versi si descrive una parte del corpo. Nei primi due versi viene descritta la chioma, che risplende più dell'oro stesso; nei vv. 3-4 si dipinge la candida fronte della dama, che rivela una delicatezza superiore a quella del giglio; nei vv. 5-6 si evocano le labbra, associate al geranio, che suscitano il desiderio di coglierle come si farebbe con un fiore e, infine, nei vv. 7-8 si delinea la descrizione del collo, trasparente più di un cristallo.

Al primo verso della prima terzina si riserva l'imperativo esortativo *goza*, nella stessa posizione in cui lo aveva collocato Garcilaso. L'esortazione *Goza cuello, cabello, labio y frente* presenta un'enumerazione riassuntiva: i quattro elementi, presentati separatamente in strutture parallele nelle quartine, nell'esortazione si uniscono in modo disordinato. L'invocazione è rivolta alle singole parti del corpo della dama, dando luogo a uno smembramento metonimico. Come in Garcilaso, l'isotopia del *después* si colloca nelle terzine: si invita la donna a gioire prima che sopraggiunga la vecchiaia e la bellezza svanisca, e prima che, dopo la morte, abbia luogo la progressiva trasformazione della carne in terra, fumo, polvere e ombra. Tale trasformazione implica un *climax* ascendente, poiché incrementa gradualmente l'impalpabilità, fino a pervenire alla completa dissoluzione della materia. La correlazione fra i quattro tradizionali elementi della bellezza muliebre (capelli, labbra, fronte, collo) e il loro corrispettivo metaforico appartenente al mondo naturale (oro, giglio, geranio, cristallo) si frantuma nell'enumerazione conclusiva (terra, fumo, polvere, ombra, nulla), il cui culmine è la parola *nada*, tipicamente barocca, che simboleggia la degradazione della materia e la sua inevitabile dissoluzione.

2. ISONETTI DI GARCILASO E GÓNGORA A CONFRONTO

Nei sonetti di Garcilaso e Góngora prende forma un'immagine plastica di un tipo di donna che rappresenta l'ideale di bellezza femminile del *Siglo de Oro*. Di solito, l'invito a godere della primavera della vita è rivolto a una dama e, per enfatizzare la freschezza della giovinezza, in netto contrasto con l'asperità dell'età avanzata e la paura della morte, i poeti si sforzano di dipingere un ritratto sempre uguale, che diventa così l'ideale del loro tempo: il colore dei capelli, degli occhi, della carnagione, la disinvoltura dei gesti e la riservatezza modesta definiscono un modello esemplare presentato nei componimenti.

Tutte le donne sono immaginate e delineate secondo uno stesso prototipo e presentano gli stessi tratti: i loro capelli sono d'oro, la fronte è bianca come le piume del cigno, le loro guance sono rose, rossi garofani invidiano il colore delle loro labbra, rosse come coralli; i loro denti sono piccoli e bianchi come perle e la loro bocca emana ambra: tutta la figura palpita di una dolcezza e delicatezza dello spirito, destinate però a svanire rapidamente.

Le differenze tra la visione del mondo rinascimentale e barocca emergono chiaramente nei due sonetti di Garcilaso e Góngora. Nel testo di Garcilaso si stabilisce una relazione di profonda comunione tra la donna e la natura, tipica del Rinascimento, dove si instaura un costante dialogo tra l'essere umano e la natura intesa come *locus amoenus*. La bellezza della natura è considerata espressione della perfezione divina, riflessa nella bellezza della donna stessa. Il vento, personificato all'inizio come un bambino che gioca con i capelli della donna, sottolinea una relazione di prossimità tra i due, con un'idea di movimento predominante.

Nel testo di Góngora, invece, si instaura una relazione di competizione tra la donna e la natura, indicando una rottura dell'equilibrio tra l'essere umano e l'ambiente circostante. La natura compete con la bellezza della donna, ma è destinata a soccombere. Emerge un senso di staticità che suggerisce rigidità della figura femminile, priva di movimento e descritta come una bellezza artificiale. Góngora si rivolge alle diverse parti del corpo della donna in modo disgregato, creando un senso di caos e vuoto.

Mentre Garcilaso si riferisce al tempo come *edad ligera*, trasmettendo l'idea di movimento, Góngora lo definisce *edad dorada*, evocando l'idea di splendore e bellezza, ma perdendo ogni connotazione di dinamismo. Molte critiche, infatti, identificano il componimento di Góngora come un sonetto funebre, poiché, dietro alla celebrazione del momento presente, si cela la consapevolezza della disgregazione universale e del fluire inesorabile verso il nulla.

2.1 SUOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: *CARPE DIEM* E PROSPETTIVA DI GENERE

Suor Juana Inés de la Cruz, poetessa messicana del XVII secolo, riprende il *topos* del *Carpe diem* in prospettiva profemminista, con il fine di sottolineare la fugacità della bellezza, il dolore dell'invecchiamento e affrontare i luoghi comuni del tema, discostandosi dagli autori maschili del XVI e XVII secolo.

Miró Celia una rosa que en el prado
ostentaba feliz la pompa vana
y con afeites de carmín y grana
bañaba alegre el rostro delicado;

y dijo: Goza, sin temor del hado,
el curso breve de tu edad lozana,
pues no podrá la muerte de mañana
quitarte lo que hubieres hoy gozado.

Y aunque llega la muerte presurosa
y tu fragante vida se te aleja,
no sientas el morir tan bella y moza;

mira que la experiencia te aconseja
que es fortuna morirte siendo hermosa
y no ver el ultraje de ser vieja. (Cruz, 1951: 390)

Per l'autrice la bellezza femminile è sacra e non deve essere volta al soddisfacimento del piacere maschile, come se fosse dovuto. Afferma, inoltre, che il piacere è un privilegio che non risiede necessariamente nella sensualità o nel concedersi

all'amato, ma nella scelta di morire prima di sperimentare la vecchiaia.

Nei sonetti del *Carpe diem*, la rosa simboleggia la giovinezza e la bellezza della donna. Il sonetto di Suor Juana descrive una donna, Celia, che osserva una rosa nel prato e la esorta a vivere, senza paura del destino, il breve corso della sua rigogliosa età. Grazie all'allusione alla natura e al ricorso al simbolo della rosa, possiamo dedurre che Celia stia dando un consiglio a un'altra donna. Nella descrizione del sonetto, la stessa autrice chiarisce questo concetto: "Soneto que muestra que se debe escoger antes el morir, que exponerse a los ultrajes de la vejez" (1951: 390). Quindi, secondo Suor Juana, è più onorevole scegliere la morte che sperimentare l'invecchiamento, in quanto invecchiare implica l'irrimediabile perdita della bellezza. La rosa personifica una giovane donna che non è al corrente della crudeltà della vecchiaia e Celia, la voce poetica del sonetto, le spiega che è una fortuna morire senza sperimentare l'oltraggio della vecchiaia.

Al contrario, il Sonetto CLXVI di Luis de Góngora e il Sonetto XXIII di Garcilaso de la Vega utilizzano la sineddoche per qualificare la loro attrazione sessuale verso le donne. Il narratore del sonetto di Góngora esprime il suo desiderio per il corpo femminile in modo smembrato: collo, capelli, labbra, fronte. L'assenza di sineddoche, che implica un'attrazione sessuale, è evidente nel sonetto di Suor Juana. I tre sonetti di Suor Juana, Garcilaso e Góngora affrontano il tema del *Carpe diem*, anche se da prospettive diverse a seconda del loro sesso.

Nel suo saggio *La recepción del Carpe diem en las letras hispánicas del Siglo de Oro*, Félix Carrasco analizza l'impatto del carattere edonistico sull'ideologia della Spagna del *Siglo de Oro*. Secondo Antonio García Berrio, i sonetti presentano le tre caratteristiche essenziali del *Carpe diem*: "[...] ponderación de la hermosura de la dama, reflexión sobre degradación de la hermosura por la acción destructora del tiempo y exhortación al placer" (Carrasco, 1991: 415).

I tre sonetti analizzati presentano questi tratti attraverso l'uso di figure retoriche, di simboli appartenenti al mondo naturale e riferimenti alla morte. La distinzione deriva dall'interpretazione di questi temi: mentre l'uomo vuole apprezzare e godere della bellezza femminile, l'autrice, che comprende che la giovinezza

non può durare, suggerisce di morire prima di sperimentare il deterioramento dettato dalla vecchiaia.

In sintesi, le differenze principali includono l'interpretazione del ruolo della donna, il significato dei simboli naturali e la concezione della morte come evento trascendentale. I sonetti di Suor Juana Inés de la Cruz, Garcilaso de la Vega e Luis de Góngora convergono sull'importanza di godere della gioventù e della bellezza, ma è nel sonetto di Suor Juana Inés de la Cruz che si trovano gli approfondimenti peculiari di una donna riguardo alla filosofia del *Carpe diem*. Emergono chiaramente le distinzioni tra i rispettivi approcci poetici: Suor Juana Inés de la Cruz affronta le qualità femminili con un tono di cortesia e dignità, mentre Garcilaso e Góngora dipingono la donna come oggetto del desiderio, godendo del suo corpo con una sottintesa pretesa di diritto. Come afferma Rivers a proposito del sonetto di Suor Juana:

[...] ya no es un hombre interesado que insinúa la seducción de una mujer advirtiéndole de los horrores de la vejez, ni mucho menos un hombre solitario que se resigna estoicamente a la muerte, sino una mujer que ve en la rosa una hermana suya, o sea su propio reflejo, aconsejándole que se aproveche del tiempo y que se alegre de poder morir siendo todavía joven y bella (Rivers, 1992: 255).

In conclusione, i tre sonetti riflettono in modo eloquente le molteplici differenze di genere riguardo alla concezione di bellezza, piacere e morte. Attraverso un'analisi attenta, emerge un affascinante affresco delle concezioni culturali e sociali del loro tempo, sottolineando il ruolo cruciale che la poesia svolge nel riflettere e trasformare le percezioni e le aspettative legate al genere.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALDA TESÁN, Jesús Manuel (1943). "La fugacidad de la vida en la poesía áurea española". *Príncipe de Viana*, 4(13), pp. 495-510. Reperibile in

- <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2243734>
[Data di consultazione: 07/04/2024].
- AMADO GARLITO, María Dolores (2007). “Recreación de un tema clásico en dos poetas del siglo XVI: Garcilaso de la Vega y Luís de Camões”. *Limite: Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonía*, 1, pp. 175-185. Reperibile in <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2976349>
[Data di consultazione: 09/04/2024].
- CARRASCO, Félix (1991). “La Recepción Del ‘Carpe Diem’ En Las Letras Hispánicas Del Siglo de Oro”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15(3), pp. 411-425. Reperibile in <http://www.jstor.org/stable/27762854> [Data di consultazione: 15/04/2024].
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española / compuesto por Sebastian de Cobarrubias Orozco*. Madrid: Luis Sanchez.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la (1951). *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. I lírica personal*, edición, introducción y notas de A. Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica.
- DÍEZ TABOADA, Paz (2018). “Miró Celia una rosa que en el prado... de sor Juana Inés de la Cruz”. Reperibile in <https://ciudadseva.com/secciones/miro-celia-una-rosa-que-en-el-prado-de-sor-juana-ines-de-la-cruz/> Data di consultazione: 16/04/2024].
- ESPOSITO, Edoardo (2011). “Da Ronsard (Sonnets pour Hélène)”. In A. Csillaghy, A. Riem Natale, M. Romero Allué, R. De Giorgi, A. Del Ben e L. Gasparotto (a cura di), *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali* (pp. 243-245). Udine: Forum.
- GALICIA LECHUGA, David (2011). “Carpe diem y vanitas vanitatum en los sonetos de Sor Juana”. *Acta poética*, 32(1), pp. 205-231. Reperibile in https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822011000100008 [Data di consultazione: 16/04/2024]
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1978). “Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el carpe diem”. *Dispositio*, 3, pp. 243-293. Reperibile in

- <https://www.jstor.org/stable/41491146> [Consultato in data: 16/04/2024]
- GÓNGORA, Luis de (1985). *Sonetos completos*, edición, introducción y notas de B. Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia.
- GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, Blanca (1938). *Los temas del “Carpe diem” y la brevedad de la rosa en la poesía española*. Barcellona: Universidad de Barcelona.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Parigi: Hachette.
- HERRICK, Robert (1648). *Hesperides, or, The Works Both Humane & Divine of Robert Herrick Esq.* London: John Williams and Francis Eglesfield.
- JIMÉNEZ MARTÍN, Daniel (2016). *El poema De Rosis Nascentibus y su tradición clásica en la literatura española* [Tesi di laurea]. Cáceres: Universidad de Extremadura. Reperibile in https://dehesa.unex.es/bitstream/10662/5113/1/TFGUEx_2016_Jimenez_Martin.pdf [Data di consultazione: 17/04/2024].
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1952). *Bibliografía hispano-latina clásica. Catulo-Cicerón*, a cura di E. Sánchez Reyes. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ORAZIO FLACCO, Quinto (1985). *Odi ed Epodi*, a cura di E. Mandruzzato. Milano: Garzanti.
- RIVERS, Elias (1992). “Géneros poéticos en el Siglo de Oro”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40(1), pp. 251-264.
- ROSA, Antonio Ignacio de la (2016). “El sentido del Carpe diem del soneto XXIII de Garcilaso de la Vega”. *Cuadernos de estudios manchegos*, 41, pp. 173-194. Reperibile in <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=4792306> [Data di consultazione: 10/04/2024].
- TASSO, Bernardo (1995). *Rime*, a cura di D. Chiodo e V. Martignone. Torino: Res.
- VEGA, Garcilaso de la (2007). *Obra poética y textos en prosa*, introducción y notas de B. Morros. Barcelona: Crítica.
- WEIR, Peter (Director) (1989). *L’attimo fuggente* [Film] 00:13’20”- 00:13’30”. USA: Touchstone Pictures.

L'IMPORTANZA DELLA SCELTA: LA MATERNITÀ IN DOLORES REDONDO E ANNIE ERNAUX

THE IMPORTANCE OF CHOICE: MATERNITY IN DOLORES REDONDO AND ANNIE ERNAUX

Chiara Petra CANU
Università degli Studi di Sassari

Riassunto

All'interno della *Trilogía del Baztán* di Dolores Redondo sono molti i personaggi femminili che popolano le pagine. Amaia, Rosario, Flora e zia Engrasi, sono tutte donne che lungo lo scorrere degli eventi ci rendono partecipi delle loro vite e, soprattutto, dei loro desideri. Desideri, a volte oscuri, che si relazionano con il tema della maternità. Maternità desiderate che sembrano non arrivare, maternità non richieste, maternità scelte, maternità mostruose. Ci troviamo, dunque, ad affrontare un tema ricorrente e complesso. I personaggi e le varie situazioni presenti ci offrono lo spunto per una riflessione profonda sulle dinamiche familiari, andando ad esplorare il ruolo della madre sotto diversi punti di vista e sulle conseguenze che la maternità comporta per i vari personaggi. In contrapposizione alle maternità letterarie presenti nella *Trilogía* troviamo quella di Annie Ernaux, premio Nobel per la Letteratura 2022, nel libro *L'evento*, frutto della riflessione autobiografica dell'autrice che presenta un tema difficile da trattare, quello dell'aborto. Corpi di donne che vogliono cose differenti si intersecano in quella che è l'esperienza maternale, andando ad evidenziare l'importanza della scelta in un tema centrale nella visione del corpo femminile.

Palabras clave: Dolores Redondo, *Trilogía del Baztán*, maternidad, Annie Ernaux, aborto.

Abstract

Within Dolores Redondo's *Baztan Trilogy*, numerous female characters populate the pages. Amaia, Rosario, Flora, and Aunt Engrasi are all women who, over the course of events, share their lives with us and, most importantly, their desires. These desires, sometimes dark, relate to the theme of motherhood. Desired motherhoods that seem unattainable, unwanted motherhoods, chosen motherhoods, monstrous motherhoods. We are thus confronted with a recurring and complex theme. The characters and various situations provide an opportunity for a deep reflection on family dynamics, exploring the role of the mother from different perspectives and the consequences that motherhood entails for the various characters. In contrast to the literary maternities present in the *Trilogy*, we find that of Annie Ernaux, Nobel Prize for Literature 2022, in her book *The Event*, the result of the author's autobiographical reflection on the difficult topic of abortion. Women's bodies wanting different things intersect in the maternal experience, highlighting the importance of choice in a central theme concerning the vision of the female body.

Keywords: Dolores Redondo, The Baztan Trilogy, motherhood, Annie Ernaux, abortion.

1. GRAVIDANZA, MATERNITÀ ED EMBLEMA DELL'ISTINTO MATERNO

Prima di focalizzarci sulle protagoniste letterarie è necessario andare a confutare quei preconcetti che da sempre ruotano intorno al binomio donna – madre. Primo tra tutti è quello che viene definito istinto materno: sono numerose le volte in cui se ne parla come se fosse un istinto naturale, associando dunque la capacità biologica di procreare a quella sociale di essere madre. Ma come dice Stefania Andreoli: “diventiamo madri, nessuna lo è per natura” (2022: 41). Questo, chiaramente, ci porta ad una doverosa distinzione tra il concetto di maternità e quello di gravidanza. Secondo la Treccani la gravidanza è: “La condizione (detta anche gestazione) della donna, e in genere delle femmine dei mammiferi, nel periodo che va dall'inizio del concepimento al parto (o comunque all'espulsione del feto), e la durata stessa di

tale periodo”; mentre, la maternità viene identificata come “La condizione dell’essere madre” o “il periodo della vita della donna dall’inizio della gestazione fino all’allevamento del neonato”. Pertanto, se anche la lingua definisce in maniera differente queste due condizioni, perché il corpo della donna dovrebbe confutarle? Come dice Palomar:

La maternidad no es un “hecho natural”, sino una construcción cultural multideterminada, definida y organizada por normas que se desprenden de las necesidades de un grupo social específico y de una época definida de su historia. Se trata de un fenómeno compuesto por discursos y prácticas sociales que conforman un imaginario complejo y poderoso que es, a la vez, fuente y efecto del género. Este imaginario tiene actualmente, como piezas centrales, dos elementos que lo sostienen y a los que parecen atribuírsele, generalmente, un valor de esencia: el instinto materno y el amor maternal (Badinter, 1980 y Knibiehler, 2001). A partir de la consideración de que la “naturaleza femenina” radica en una biología que asegura ambos elementos, la maternidad es entendida como algo que está separado del contexto histórico y cultural, y cuyo significado es único y siempre el mismo (Palomar, 2005: 36)

Appare chiaro, dunque, che nei meccanismi sociali si stia arrivando, progressivamente, ad un’idea di corpo che si allontana da ciò che era per avere una nuova funzione nelle dinamiche non solo familiari, ma anche collettive. Come dice Murgia: “non è quindi tollerabile oggi in un discorso serio sentir definire “maternità” il processo fisico della sola gravidanza, che in sé – e lo sappiamo tutte – può escludere sia il desiderio di procreare sia la disposizione ad assumersi la responsabilità e la cura di chi nasce” (Murgia, 2024: 65-66). La maternità assume significati eterogenei in corpi che scelgono di avere esperienze diverse, non per questo tutti anormali, deviati o malati.

2. LA MATERNITÀ MULTIPLA NELLA *TRILOGÍA DEL BAZTÁN* DI DOLORES REDONDO

Dolores Redondo, autrice della *Trilogía del Baztán*, analizza il tema dell’essere madre in modo non convenzionale, associando

ad ogni donna del romanzo una maternità differente e, soprattutto, intrecciando questo tema con le tradizioni e il miticismo tipici dei Paesi Baschi, zona da cui proviene. Parliamo, quindi, di maternità multiple, associabili e confrontabili con quelle che ci circondano quotidianamente. Il tema della maternità mostruosa è quello che funziona come anello di congiunzione tra i tre romanzi. La madre-mostro è impersonificata da Rosario, genitrice della protagonista Amaia Salazar. Rosario è un personaggio ambivalente, madre-mostro per Amaia, madre amorevole per le altre due figlie. Come dice Martín:

Frente a otros personajes malvados de la literatura, me atrevo a señalar que Rosario nos produce una mayor animadversión, acentuada por la situación acomodada en la que se encuentra: tiene una posición económica estable, puede tener ayuda en casa y en el obrador si lo desea, y tiene dos hijas mayores a las que quiere y cuida, es decir, con las que ejerce como «buena madre» (2022: 109).

La sua maternità malvagia spaventa ancor di più quando si scopre che la *Trilogía* nasce da un evento di cronaca reale: il sacrificio di una bimba di 14 mesi, Ainara, da parte dei suoi genitori. La maternità mostruosa di Rosario, dunque, non è solo finzione, ma si vede nelle cronache dei quotidiani, non di così tanto tempo fa. L'atteggiamento di Rosario è definibile, sicuramente, come mostruoso, ma dietro di sé cela importanti messaggi che si nutrono delle credenze popolari, quasi ancestrali, della mitologia basca, tra cui la devozione al male. Pertanto, l'esempio di Rosario non serve per classificare la "buona madre" o la "cattiva madre" – concetti di cui ci siamo liberati – quanto per mettere in evidenza lo sconvolgimento di quel ruolo di cura che viene sempre attribuito alle donne e che, ovviamente, non esiste in questo personaggio. Da questo punto di vista abbiamo quasi un'inversione dei ruoli poiché sarà Juan, il padre di Amaia, ad essere la prima figura di sicurezza e protezione, nel momento in cui deciderà di affidarla a zia Engrasi e rinunciare a lei per permetterle di vivere.

Nonostante il suo rapporto conflittuale con Rosario, Amaia desidera diventare madre, ma il suo corpo non dà frutto e questo

rappresenta un profondo fallimento dal punto di vista personale: per lei la maternità avrebbe significato qualcosa di più, la possibilità di dare ad un'altra persona l'infanzia felice che lei non aveva avuto a causa della mancanza di amore da parte di sua madre (Redondo, 2013a: 144). Dopo numerosi tentativi riuscirà finalmente a vedere realizzato il proprio desiderio, mettendo alla luce – contrariamente a tutte le previsioni – un bambino: Ibai. La maternità di Amaia, tuttavia, è complicata poiché è consapevole che Rosario sia stata cattiva con lei¹ e questo la porta a non sentirsi mai all'altezza del proprio ruolo, divisa tra il compito di madre e quello di detective. Quando Ibai viene rapito da Rosario Amaia si rende conto che tutti le sue incertezze provengono dal rapporto conflittuale con sua madre, andando a confermare quella teoria di Palomar secondo cui:

Son igualmente serios los efectos que recaen en los niños y niñas que, al no ser deseados, no tendrán quién los críe, los proteja y les dé afecto. Pero más aún, al no contar ellos con soportes afectivos que garanticen vínculos íntimos consistentes, será difícil que logren devenir sujetos conscientes y responsables de su existencia, además de que inevitablemente se convertirán en víctimas de la pobreza, la violencia, el abuso y otros males que los harán padecer una enorme serie de limitaciones, sufrimientos y dificultades (Palomar, 2004: 14).

Amaia soffrirà queste conseguenze solo in parte, poiché, per sua fortuna può contare sul rapporto con zia Engrasi nella visione di una maternità che esiste nonostante non sia biologica. Questa condizione non convenzionale, nella *Trilogía del Baztán* viene vissuta da due personaggi: Engrasi e la mamma di Anne Arbizu. La prima perché si ritrova ad essere madre pur non avendo partorito, la seconda perché non riesce ad avere figli.

Engrasi rappresenta per Amaia l'unica figura materna, che si è presa cura di lei, crescendola e proteggendola, a cui lascia Ibai

¹ Amaia viene continuamente sottoposta ad abusi fisici ed emotivi. Rosario cerca di ucciderla e questo sarà il motivo per cui suo padre la affiderà a zia Engrasi. Si scopre, inoltre, che Amaia aveva una sorella gemella che venne uccisa da Rosario mentre era in culla e che lei sopravvisse poiché suo padre entrò nella stanza prima che potesse soffocare anche lei.

quando deve allontanarsi, il suo porto sicuro, un rapporto così forte da indurre la protagonista a pensare che sia veramente sua madre: “– Siempre me he sentido bien en esta casa, como si éste fuera mi hogar. Cuando tenía ocho años incluso fantaseaba con la idea que Engrasi fuera mi verdadera madre” (Redondo, 2013a: 113).

Il rapporto che ha Amaia con Egrasi sembrerebbe essere quello della figlia d'anima, un modello di famiglia che ha origine nelle comunità rurali, soprattutto della Sardegna, in cui non si adotta, né si affida, ma ci si prende cura incondizionatamente del figlio di qualcun altro poiché la famiglia di origine non può farlo. Un diritto di famiglia diverso da quello concepito attualmente, che basa la propria esistenza sulla “scelta reciproca”. Come dice Murgia:

La filiazione d'anima è una affinità elettiva, può nascere in condizioni di bisogno o in condizioni di particolare trasporto affettivo. [...] E questo è possibile solamente in posti dove di madre non ce n'è una sola [...] In tutte le società rurali di madre ce n'è una ogni angolo di strada, dove serve la madre arriva. Di solito l'istanza, la domanda parte dal bambino o dalla bambina, ma le famiglie prendono l'accordo; quindi, non è un figlio che non ha più i genitori, è una cosa completamente diversa dall'affido così come lo conosciamo nel sistema giuridico italiano. È proprio il riconoscimento del fatto che l'affetto, l'amore possono generare dei legami paragenitoriali (*La Repubblica*, 2023)

Inoltre, nonostante la negatività della sua esperienza con Rosario, Amaia lotta per spezzare il ciclo di abusi e per costruire una famiglia amorevole con suo marito e Ibai. La determinazione di essere una madre diversa da Rosario dimostra la sua forza e la sua capacità di resilienza. Questo desiderio di cambiare il corso del destino familiare rappresenta un tema potente e redentore nella trilogia, mostrando come Amaia riesca a trasformare il dolore in una nuova forma di amore e protezione per la sua famiglia. Non solo, l'unico momento in cui Amaia troverà il conforto sarà quando incontrerà una donna sconosciuta, la diosa

Mari² sotto mentite spoglie, che le farà capire che la vera maternità è quella in cui viene donato l'amore incondizionato. (Redondo, 2013b: 443)

La maternità adottiva, invece, viene rappresentata dalla madre di Anne Arbizu, che prende questa scelta poiché non è in grado di avere figli:

[...] Yo no podía tener hijos, las criaturas morían en mi vientre en las primeras semanas de gestación, los abortos me sobrevenían súbitamente, enteros y sin residuos, naturales los llaman, como si pudiera haber algo de natural en el hecho de que tus hijos se te mueran dentro. Tuve cinco abortos antes de ir a buscar a Anne, y para entonces yo ya había perdido cualquier tipo de ilusión por ser madre, ya no quería..., no quería volver a pasar de nuevo por aquello y era incapaz de imaginarme a mí misma sosteniendo en las manos algo más que uno de aquellos saquitos sanguinolentos que eran todo lo que podía llegar a gestar. (Redondo, 2013a: 165)

Il corpo della donna è, dunque, logorato dal continuo fallimento in ciò che, in teoria, dovrebbe essergli più naturale, portandola ad uno stato di incertezza sulla propria concezione del sé. La madre di Anne diventa genitrice perché lo desidera profondamente, tanto da decidere di adottare ciò che il suo corpo non è in grado di generare. Si scoprirà, lungo le pagine del romanzo, che questa maternità è possibile grazie ad un'altra che non è voluta: quella di Flora, sorella di Amaia, rimasta incinta di Anne troppo giovane e che, pertanto, decide di darla in adozione. Il peso di questa scelta si fa sentire ulteriormente poiché Flora, per quanto ci provi, non riesce ad avere più figli. La maternità di Flora, in qualche modo, ha degli elementi in comune con quella di Annie Ernaux presente ne *L'Evento*. Flora, infatti, non voleva diventare madre sia per la sua giovane età sia perché quella bambina era il frutto di una semplice avventura. Era andata ad abortire in modo illegale fuori dalla Spagna, ma il medico che l'aveva operata oltre ad averla rovinata per sempre non era riuscito ad interrompere la gravidanza.

² La *diosa* Mari è la dea più importante per la mitologia basca, capace di scatenare terribili bufere quando è arrabbiata, ma talmente tanto buona e potente da poter donare la fertilità alle donne e alla terra stessa.

—No, al principio conseguí ocultarlo. Reuní algo de dinero; el aborto estaba prohibido en todo el país, así que acudí a la consulta de un médico, al otro lado de la frontera, que era conocido por hacer ese tipo de trabajos. Me practicó un aborto, o eso creí yo a la vista de cómo sangraba y cómo me dolía. Aquel carnicero me arrancó los ovarios, Amaia, me destrozó por dentro y me incapacitó para tener hijos. Sin embargo, no hizo lo que tenía que hacer. A pesar de la hemorragia, a pesar de la pérdida de líquido y sangre, el embarazo siguió adelante. (Redondo 2014: 481).

La maternità mostruosa di Rosario si presenta ancora una volta, è lei infatti a dire a Flora di non dare sua figlia in adozione, ma di offrirla. Quando Flora non rispetterà questa volontà, andando a partorire da un'altra parte per far sì che la bambina venga affidata ad una famiglia che l'avrebbe amata, Rosario si vendicherà, facendola offrire in sacrificio diciotto anni più tardi.

Queste maternità così diverse ci portano, dunque, all'idea che ogni donna debba scegliere se e come diventare madre, poiché la gravidanza non è ciò che desiderano tutte, anzi, dal punto di vista fisico – parafrasando Simone de Beauvoir – possiamo dire che è un vero e proprio lavoro che non offre alla donna dei benefici, ma addirittura ne richiede i sacrifici. Il parto non è da meno, è doloroso e pericoloso, a volte letale per il feto o per la madre; inoltre, l'allattamento rappresenta il nutrimento per il neonato e il dispendio di energia per la madre.

Il conflitto specie-individuo, che nel parto prende spesso un aspetto drammatico, dà al corpo femminile una fragilità inquietante. Si dice volentieri che le donne “hanno le malattie nel ventre”; e in realtà racchiudono dentro di sé un elemento ostile: è la specie che le consuma (de Beauvoir, 1949: 56).

3. IL DIRITTO ALLA NON MATERNITÀ: ANNIE ERNAUX

Il personaggio letterario di Flora e la scrittrice francese Annie Ernaux condividono qualcosa: l'esperienza dell'aborto, tema attraverso cui si andrà a sviluppare l'idea primaria della scelta nell'esperienza maternale.

In *L'Evento*, Ernaux esplora la maternità non solo come un'esperienza biologica, ma soprattutto come una scelta culturale, sociale e personale. La sua gravidanza, avvenuta durante gli anni dell'università, rappresenta una crisi esistenziale. In un'epoca in cui la società imponeva rigidi ruoli di genere e la maternità era spesso vista come destino ineluttabile per le donne, Ernaux si ritrova a lottare contro un sistema che non le lascia spazio per decidere autonomamente della propria vita. L'autrice descrive con lucidità e precisione il senso di isolamento e di disperazione che accompagna la sua decisione di abortire. La sua è una scelta dolorosa e sofferta, ma inevitabile: la maternità non voluta diventa una minaccia alla sua identità, ai suoi studi, ai suoi sogni e alle sue aspirazioni. La scrittrice ci mostra come, per lei, la vera autonomia consista nel poter disporre del proprio corpo e della propria vita, al di là delle convenzioni sociali e delle leggi oppressive.

L'evento è un'autobiografia che si presenta come un diario; l'unica confidente di Annie, in questo periodo difficile, sarà un'agenda, in cui appunterà tutti i pensieri e le emozioni che prova:

Voglio tornare a immergermi in quel periodo della mia vita, sapere ciò che è stato trovato lì dentro. Questa esplorazione si iscriverà nella trama di un racconto, l'unica forma in grado di rendere un evento che è stato solo tempo all'interno e al di fuori di me. L'agenda e il diario di quei mesi mi forniranno i punti di riferimento e le prove necessarie alla ricostruzione dei fatti. Mi sforzerò soprattutto di calarmi in ogni immagine, fino ad avere la sensazione fisica di «raggiungerla», fino a che ne emerga qualche parola tale da farmi dire: «ecco». (Ernaux, 2019: 19)

Francia, 1963: l'aborto è illegale e la protagonista aspetta in maniera quasi compulsiva la comparsa delle mestruazioni. “Nell'ottobre 1963, a Rouen, ho aspettato per più di una settimana che mi venisse il ciclo” (Ernaux, 2019: 13). Comincia a scrivere sull'agenda, sempre la stessa parola, tutte le sere: “NIENTE” (Ernaux, 2019: 13). Passa il mese, e insieme a lui anche la speranza di vedere finalmente quelle macchioline che indicassero l'assenza di una “REALTÀ dentro la pancia” (Ernaux, 2019: 14).

A inizio ottobre avevo fatto l'amore varie volte con P., uno studente di scienze politiche conosciuto durante le vacanze che ero poi andata a trovare a Bordeaux. Sapevo, in base al calendario Ogino-Knaus, di essere in un periodo a rischio, ma non credevo che «potesse attecchire» all'interno del mio ventre. Nell'amore e nel piacere non mi sentivo un corpo intrinsecamente diverso da quello degli uomini (Ernaux, 2019: 16).

L'appuntamento del ginecologo è obbligatorio, poco dopo arriva la notizia "è orribile: sono incinta" (Ernaux, 2019: 16). Annie torna a casa per le festività e deve nascondere la situazione ai propri genitori, una rapida e piccola macchia di sangue rosato la aiuta, sistema gli indumenti da lavare in bella vista, in questo modo tutto sarà sotto controllo. Tornata a Rouen chiama il dottor N., il certificato di gravidanza arriva l'indomani: "Sig.na Annie Duchesne. Data presunta del parto: 8 luglio 1964. Ho visto l'estate, il sole. Ho strappato il certificato" (Ernaux, 2019: 17).

Annie è sola, la prospettiva di abortire non la spaventa "mi sembrava una cosa, se non facile, perlomeno fattibile, che non richiedeva nessun particolare coraggio. Una prova come le altre. Bastava seguire la strada sulla quale legioni di donne mi avevano preceduta" (Ernaux, 2019: 23). Sente le esperienze di quelle che, come lei, si erano dovute rivolgere a quei medici chiamati cucchiari d'oro o fabbricanti di angeli e tra queste appare anche quella di una donna, che non dà particolari dettagli, ma si incentra prevalentemente sul dolore provato, un dolore che la protagonista accetta di subire:

L'anno precedente una giovane divorziata mi aveva raccontato che un medico di Strasburgo l'aveva liberata di un bambino. Nessun dettaglio, soltanto «mi faceva così male che mi aggrappavo al lavandino». Ero pronta ad aggrapparmi al lavandino anch'io. Non pensavo che avrei potuto morirne (Ernaux 2019: 24).

Non riesce a trovare qualcuno che la aiuti a liberarsi di quello che non vuole. È sola, solo L.B. è l'unica donna che la può aiutare ma non riesce a rintracciarla, presa dallo sconforto scrive

“Aspettato ancora L.B. sotto la pioggia. Non è venuta. Sono disperata. Bisogna che questa cosa qui se ne vada” (Ernaux, 2019: 28).

Il corpo di Annie continua a darle quei fastidiosi sintomi della gravidanza: nausea, dolori allo stomaco, stanchezza. Decide di andare da un altro medico, non ha il coraggio di chiedergli di farla abortire, lui si limita a prescriverle delle fiale di calcio e delle iniezioni di estradiolo. Continua, nonostante tutto, a seguire le lezioni e ad andare in biblioteca, aveva anche chiesto la tesi durante l'estate. Adesso tutto è cambiato:

Ora, il «cielo delle idee» mi era diventato inaccessibile, mi ci trascinavo stancamente al di sotto, con il mio corpo impantanato nella nausea. A volte speravo che in futuro, dopo essermi sbarazzata del mio problema, sarei ridiventata capace di riflettere, altre volte era come se le conquiste intellettuali fossero in me una costruzione fittizia che era definitivamente crollata (Ernaux, 2019: 35).

La sofferenza fisica, dunque, viene accompagnata da quella emotiva: “Avevo smesso di essere «intellettuale». Non so se questo sentimento sia diffuso. Provoca una sofferenza indicibile” (Ernaux, 2019: 36). Annie non vuole quel figlio e riguarda la sé del passato con nostalgia, quella Annie che appare nella foto del settembre precedente la ritraeva pienamente ragazza, in cui è presente a pieno l'evoluzione della seduzione.

Nel presente romanzo, dunque, il corpo della donna viene visto come un nemico, il fatto di poter procreare è quasi una punizione, più che un privilegio. La maternità obbligata, forse, è un fardello pesante tanto quanto quella bramata e non raggiunta. Annie prova ad abortire in diversi modi, dal ferro infilato nel sesso fino alla sonda, inserita dalla signora P. sotto lauto compenso. È grazie a questo che Annie riesce ad interrompere la gravidanza. Il lungo percorso dell'aborto è difficile, perché non esiste una legge che lo tuteli: “E, come al solito, era impossibile determinare se l'aborto era proibito perché era un male o se era un male perché era proibito. Si giudicava in base alla legge, non si giudicava la legge” (Ernaux, 2019: 33). Il racconto della Ernaux ci consente di capire che ognuna di noi ha il diritto di

scegliere se e quando diventare madre, secondo i propri tempi e le proprie convinzioni, mettendo in discussione ciò che pretende la società ed evidenziando, soprattutto, la solitudine delle donne che si ritrovano ad affrontare una gravidanza indesiderata.

Ernaux esplora il diritto delle donne a decidere sul proprio corpo, associando il tema della maternità al tabù dell'aborto e allo stigma sociale che ne consegue. Critica, dunque, la società intera che giudica e opprime le donne che scelgono di non diventare madri. Come dice Dondi:

Qualunque cosa una donna faccia o abbia fatto nella vita, la prima domanda che vorranno porle è se ha o non ha figli. E la madre di tutte le domande, per dirla con la sintesi chirurgica di Rebecca Solnit, quella che impone a ogni donna di giustificarsi, chiarire le ragioni della propria scelta di non maternità, e dichiarare l'intenzione o meno di porvi rimedio in tempi ragionevoli. Siamo definite dal nostro essere o non essere madri: costantemente interrogate sui nostri prodotti riproduttivi, o sulla loro mancanza. In tutte le biografie di donne passate o presenti si precisa chi ha o non ha avuto figli. E laddove si segnali assenza di prole (quasi viene taciuto), se ne dà motivazione o almeno un'ipotesi. Nelle biografie maschili il dato non è necessario: se manca, nessuno ne chiede conto [...] Una donna può raggiungere qualsiasi traguardo, ma la maternità sarà comunque il dato primario e costitutivo della sua identità. (2024: 15-16)

4. CONCLUSIONI

I romanzi analizzati presentano tra loro molte differenze, ma anche tante analogie. Nella *Trilogía del Baztán*, il tema della maternità viene sviluppato attraverso la storia personale di Amaia e i tentativi di conciliare il proprio passato traumatico con il presente, e dalle storie, intrecciate, degli altri personaggi che svolgono il ruolo di protagoniste nel tema della molteplicità delle scelte. In questi romanzi, la maternità viene spesso associata al dolore e alla sofferenza, ma anche alla resilienza e alla capacità di superare le difficoltà.

In *L'evento*, la maternità è esplorata in termini di scelta e controllo del proprio corpo. Ernaux mette in luce la solitudine e la stigmatizzazione che circondano l'aborto, offrendo una

riflessione profonda sulla condizione femminile. La gravidanza inaspettata e non voluta di Annie, le genera angoscia e solitudine, ma permette la nascita di un capolavoro letterario come *L'evento*.

I romanzi condividono però alcune caratteristiche: sono libri coraggiosi, uno perché parla di maternità multiple, l'altro perché parla dell'esperienza di una gravidanza non desiderata; entrambe le opere, dunque, sfidano le norme sociali e i tabù che da sempre ruotano intorno a questo tema. Inoltre, offrono un resoconto personale ed un'introspezione sull'essere o non essere madri, associando spesso la maternità ad un corpo che soffre e ad esperienze traumatiche e difficili, ma dimostrando che il cuore pulsante della questione è solo uno: la scelta.

Per concludere, Dolores Redondo e Annie Ernaux offrono due visioni diverse ma complementari della maternità, evidenziando come questa esperienza possa essere vissuta e interpretata in modi estremamente diversi a seconda del contesto culturale, sociale e personale, andando ad incrementare dunque uno dei compiti più importanti della letteratura: allenare l'empatia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANDREOLI, Stefania (2022). *Lo faccio per me: essere madri senza il mito del sacrificio*. Milano: Rizzoli.

DE BEAUVOIR, Simone (2016) prima edizione (1949). *Il secondo sesso*. Trad. it. R. Cantini, M. Andreose, Milano: Il Saggiatore.

DONDI, Ilaria Maria (2024) *Libere di scegliere se e come avere figli* [Epub], Torino: Einaudi.

ERNAUX, Annie (2019) prima edizione (2000). *L'evento* [Epub] Trad. it. L. Flabbi, Roma: L'orma.

MARTÍN PÉREZ, Angela (2022). "Ficción detectivesca y representaciones de la maternidad en la *Trilogía del Baztán* de Dolores Redondo". *Revista de Estudios Hispánicos*, IX (2), pp. 95-117.

MURGIA, Michela (2024). *Dare la vita*. Milano: Rizzoli.

REDONDO, Dolores (2013a). *El guardián invisible*, Donostia: Destino.

REDONDO, Dolores (2013b). *Legado en los huesos*, Donostia: Destino.

- REDONDO, Dolores (2014). *Ofrenda a la tormenta*, Donostia: Destino.
- PALOMAR VERA, Cristina (2005). "Maternidad: historia y cultura". *La Ventana*, 22, pp. 35-67.
- PALOMAR VERA, Cristina (2004). "Malas Madres: la construcción social de la maternidad". *Debate Feminista*, 30, pp. 12-34.
- QUARANTA, Pasquale (2023). Addio Michela Murgia, "Ecco cosa significa essere madre d'anima" [Facebook], *La Repubblica*, 00:51"-01:56". Recuperato di <http://m.facebook.com/watch/?v=977985106863428&vanity=Repubblica> [Fecha de consulta: 05/07/2024].
- TRECCANI - <https://www.treccani.it/vocabolario/gravidanza/> [06/05/2024].
- TRECCANI - <https://www.treccani.it/vocabolario/maternita/> [06/05/2024].

ANIMA E CORPO NEGLI SCRITTI DI CATERINA
VIGRI E NEL TRATTATO DI FRATE ANTONIO
DA PONTREMOLI

SOUL AND BODY IN THE WRITINGS OF
CATERINA VIGRI AND IN THE TREATISE OF
FRIAR ANTONIO DA PONTREMOLI

Maria CARDILLO

*Pontificia Università Antonianum,
Scuola Superiore di Studi Medievali e Francescani*

Riassunto

Il corpo è una componente fondamentale della mistica tardo medievale. Il contributo intende offrire alcune considerazioni in merito all'uso che le religiose facevano del proprio corpo, così come emerge dalla trattatistica francescana di fine Quattrocento. *Parole chiave:* corpo, mistica, trattatistica, Caterina Vigri, Antonio da Pontremoli.

Abstract

The body is an essential part of late medieval mysticism. This contribution aims to offer a few considerations on the use that the nuns made of their bodies, as it emerges from some Franciscan treatises of the late 15th century.

Keywords: body, mysticism, treatises, Caterina Vigri, Antonio da Pontremoli.

*Ego dilecto meo, et dilectus meus mihi,
qui pascitur inter lilia
(Cantico dei Cantici 6, 3)*

A cavallo tra il XIV e il XV secolo gli ordini religiosi furono attraversati da una spinta riformatrice nota come Osservanza. Il movimento, che si caratterizzò come un ritorno al carisma originario, coinvolse anche la società laica. Nell'ambito mendicante e, più specificatamente francescano, la riforma è racchiudibile nell'arco temporale compreso tra il 1368 e il 1517, quando con la bolla *Ite vos* il papa Leone X (1475-1521) ufficializzava la definitiva separazione dell'Ordine dei frati Minori in due rami: l'Osservante e il Conventuale. Analogamente si registravano spinte riformatrici anche nella parte femminile dell'Ordine, ossia Secondo e Terzo Ordine (Bartolomei Romagnoli, 2013: 215-309).

Bisognerebbe preliminarmente precisare – sulle orme di quanto evidenziato già da Bartolomei Romagnoli (2013: 231) – che la religiosità femminile presentava nel corso del XIII secolo un carattere di fluidità. Accanto al monachesimo tradizionale di matrice benedettina e al neo-monachesimo mendicante – esperienze di vita cenobitica-comunitaria nella più rigorosa clausura – si trovavano anche forme di vita più flessibili, quali l'eremitismo urbano e suburbano, e, infine, i gruppi spontanei e irregolari di bizzoche, ossia comunità di donne non vincolate da voti perpetui, *sine regula*. Fu una stringente preoccupazione della Santa Sede quella di normare e di regolarizzare queste comunità, così come era stato stabilito nel IV Concilio Lateranense (1215).

Saltando quindi a piè pari il lungo processo storico di regolamentazione delle penitenti di area francescana, non esente da contraddizioni e ambiguità, bisognerebbe soltanto ricordare che – ancora nel Quattrocento, quando esplodeva il movimento dell'Osservanza – permaneva una situazione problematica sul piano normativo, dal momento che una minoranza delle comunità monastiche seguiva la Regola I, quella scritta da santa Chiara (1194-1253) e approvata con la bolla *Solet annuere* nel 1253; e una maggioranza adottava invece la Regola II, quella vergata da papa Urbano IV (1195-1264) nel 1263, che si presentava più elastica in merito all'osservanza della povertà (Conti 2002: 20).

Restava inoltre il nodo controverso della *cura monialium*: i francescani sperimentarono un difficile rapporto con il ramo femminile, come sottolinea Giulia Baroni (1994: 86). Spesso i frati furono recalcitranti nella cura spirituale delle

sanctimoniales, affidatagli definitivamente da papa Eugenio IV (1383-1447) con la bolla *Ordinis tui*, il che si sostanziò in periodiche confessioni, nella produzione di una letteratura ascetico-devozionale rivolta a quelle religiose, come si dirà più avanti, e nell'attività di controllo amministrativo dei cenobi.

Inoltriamo quindi verso il tema di queste giornate: il corpo. Esso è la via maestra della mistica, *cognitio Dei experimentalis*. L'estasi – dal greco *éktasis*, ossia uscire fuori da sé – produce un rallentamento temporaneo e reversibile delle funzioni sensitivo-motorie, che si traduce in una perdita di conoscenza o, più in generale, in uno stato di coscienza alterato (Marianeschi, 2003: 17). Il quadro psicosomatico è molto variegato e non è nostra intenzione fare qui una casistica. Tuttavia, è bene sottolineare che si tratta in linea generale di un'esperienza non comune riservata a pochi eletti. L'estasi non è comunque un fatto eminentemente cristiano: esistono fenomeni mistici anche nel neoplatonismo, nell'induismo, nel buddismo e nel sufismo (Marianeschi, 2003: 24). In ambito giudaico-cristiano gli stati estatici sono però spontanei e si manifestano di preferenza nei proficienti, vale a dire in persone che hanno sviluppato una profonda personalità religiosa (Marianeschi, 2003: 72). La Bibbia narra di forme di estasi sia nel Vecchio che nel Nuovo Testamento: Isaia, Ezechiele, Daniele, Amos, Abdia e Zaccaria e, ancora, il rapimento mistico di san Paolo fino al terzo cielo¹ (Dermine, 2003: 86-87).

È nel libro veterotestamentario Cantico dei Cantici che venne formulata l'idea del matrimonio mistico tra Dio e il suo popolo. Fu nel III secolo d. C. che il teologo alessandrino Origene (185-253/254) nel suo commento, noto soprattutto nella traduzione latina di Girolamo († 430) e di Rufino di Aquileia (340-410), ne diede una interpretazione per così dire nuziale, considerando lo sposo Cristo e la sposa l'anima. Furono poi le 86 omelie di Bernardo di Chiaravalle (1090-1153) che consolidarono questa concezione di matrimonio mistico.

¹ “Conosco un uomo in Cristo che, quattordici anni fa - se con il corpo o fuori del corpo non lo so, lo sa Dio - fu rapito fino al terzo cielo. E so che quest'uomo - se con il corpo o senza corpo non lo so, lo sa Dio - fu rapito in paradiso e udì parole indicibili che non è lecito ad alcuno pronunziare” (Corinzi, 12: 2-4).

In questo senso non si può non ricordare un testo chiave della mistica francescana, vale a dire *L'Itinerarium mentis in Deum*, steso nel 1259 da Bonaventura da Bagnoregio (1221-1274), che ha scritto le pagine più belle della spiritualità e della teologia mistica francescana. Il testo propone un cammino ascensionale in sei gradi che culmina nell'unione mistica con Dio, ossia la visio in facie del Sommo Bene (Ceschia, 2020: 22). Secondo la formula della tradizione scolastica l'uomo è *capax Dei*, cioè Dio si lascia determinare dall'essere umano, tuttavia questa conoscenza è dono di grazia per il Bagnorese, data gratuitamente da Dio in modo da colmare l'inferiorità ontologica dell'uomo e renderlo deiforme. Il dottor serafico elaborava così quella che viene definita una teologia affettiva, nel senso che egli sostiene che l'uomo raggiunge l'unione trasformante e unitiva con Dio per dono dello stesso Creatore. In altri termini quella che si delinea nella riflessione di Bonaventura è una *experientia affectualis* di Dio e non *rationalis*, perché – come sottolinea al riguardo Horowski (2020: 185) – la conoscenza mistica per Bonaventura è caliginosa, ovvero del tutto inadeguata a ciò che deve conoscere.

Il matrimonio mistico è una componente fondamentale del monachesimo mendicante. Si tratta di una mistica cristocentrica che identificava Cristo con lo sposo. Le premesse, come abbiamo detto, erano state poste da Origene e sviluppate poi da Bernardo di Chiaravalle. Ma, a questo punto, non si può non parlare di Francesco (1181/1182-1226), l'uomo che più di ogni altro ha amato e si è conformato a Cristo, *l'alter Christus*, al punto da ricevere dei signa sul corpo: il santo di Assisi fu il primo a ricevere le stimmate nella storia della Chiesa. La sequela Christi per Francesco si sostanziava nell'incontro con la sofferenza fisica e con i lebbrosi. Da questa prospettiva furono soprattutto le donne le vere eredi di Francesco (Barone, 1994: 91); basti citare come esempio Chiara da Montefeltro (1268-1308), che portava nel cuore i segni della passione di Cristo. Del resto, bisognerebbe ricordare in tal senso che la società secolare relegava il genere femminile alla cura sanitaria; si pensi in particolar modo all'assistenza che esse prestavano durante i parti e le sepolture (Barone 1994: 88-89). Queste donne quindi – sull'esempio dell'Assisiote che baciava i lebbrosi – mangiavano il pus o i pidocchi per impossessarsi della malattia, che è forse il segno più

evidente, ma non il solo, della santità, vale a dire l'eroica sopportazione di indicibili sofferenze (Walker Bynum 1994: 118). Ma non soltanto le sante, un gran numero di penitenti si flagellavano, rifiutavano il cibo e si nutrivano soltanto di ostie. Come ribadisce la studiosa Caroline Walker Bynum (1994: 126) le donne sembrano essere più inclini degli uomini ai cambiamenti insoliti del corpo, in altri termini alla somatizzazione dell'esperienza spirituale. Esistono infatti resoconti di molteplici fenomeni che potremmo dire paramistici riguardanti le donne: levitazioni, stati di catatonìa, forme di irrigidimento del corpo o altre forme di rigonfiamenti e di allungamenti anomali. L'attenzione al corpo non dovrebbe rappresentare una novità, sostiene ancora la Walker Bynum (1994: 141), se solo considerassimo il fatto che la nostra religione si fonda proprio sull'Incarnazione.

Emarginate e poste ai bordi della Chiesa dal *Decretum Gratianii*, le donne misero al centro della loro fede un rinnovato culto dell'eucarestia, dell'Incarnazione, dell'umanità di Cristo; e la festa del Corpus Domini, istituita nel 1246, lo dimostra (Bartolomei Romagnoli, 2022: 368-369, 374). Era quindi la carne al centro della mistica, che trasformava il corpo umano in quello di Cristo, né più né meno di quanto accade con l'eucaristia nell'atto della consacrazione (Bartolomei Romagnoli, 2022: 374). Non era un caso quindi che molte fondazioni monastiche fossero dedicate al *Corpus Domini*, come si avrà modo di dire più avanti.

La grande novità in area francescana in merito alle donne fu la messa in discussione della religiosa illetterata (Bartolomei Romagnoli, 2013: 305). Del resto, Chiara fu la prima santa a scrivere la regola di un ordine, che fin da subito attirò *puellae licterate*, ossia giovani donne aristocratiche e istruite, quali Paola Malatesta (1393-1449), Battista da Montefeltro (1383-1448), Camilla Battista da Varano (1458-1524) e Serafina Sforza (1434-1478), tanto per fare qualche nome. I monasteri clariani erano dotati di scriptoria e libreria, in queste comunità si copiavano e si miniavano manoscritti. La scrittura, che fu la grande conquista delle clarisse del Quattrocento, voleva testimoniare il privilegio dell'unione divina, trasudando sofferenza fisica e spirituale a ogni riga, perché, come sottolinea al riguardo padre Pozzi (1997: 33),

l'esperienza mistica viene certificata dall'annichilizzazione dell'Io, vale a dire la perdita della propria volontà e della propria identità, affinché l'anima possa sentirsi unita e trasformata in Dio.

Si trattava in generale di una scrittura esitante, spezzata e, soprattutto, al di fuori del tempo e dello spazio, che tentava continuamente di dire ciò che non poteva essere detto, e, quindi, oscillava tra il paradosso e il nonsenso. In altri termini la scrittura mistica era intessuta di paradossi, ossimori, iperboli e frequente uso di superlativi, una prosa che si spingeva quindi fino al limite della comunicabilità nel tentativo di rappresentare il trascendente.

La mistica in quanto parola scritta non è confinabile a un genere ben preciso, spesso si tratta di narrazioni autobiografiche su cui interviene il potere di controllo maschile, tendenzialmente i padri confessori, nel tentativo di imbrigliare e controllare la parola mistica e ricondurla nel solco della comprensibilità e della legittimazione. Allora è legittimo interrogarsi quanto il percorso spirituale sia autentico o sia frutto di una stilizzazione agiografica dei confessori-biografi, perché fino al Quattrocento questo genere di scrittura era di mano maschile. A tal proposito la studiosa

Bartolomei Romagnoli (2022: 221-222), in uno suo recente lavoro, parla di passo a due tra la religiosa e il suo confessore. Bisogna invece attendere fino alla seconda metà del Quattrocento per incontrare il primo scritto autografo: le Sette armi spirituali di Caterina Vigri (1413-1463), la santa bolognese, di cui forniremo qualche breve cenno biografico.

Poco più che tredicenne, dopo essere stata damigella di Margherita d'Este (1411-1476), Caterina entrava nella comunità di penitenti guidate da Bernardina Sedazzari (nata attorno al 1370), che costituì il nucleo primordiale del monastero del Corpus Domini, di cui la Vigri divenne abbadessa qualche anno più tardi, avendo professato i voti solenni poco più che ventenne nel 1432. Il papa Eugenio IV inglobò poi il suddetto monastero ferrarese tra quelli che aderivano alla riforma osservante e da questo luogo pio partì, nel luglio del 1456, una delegazione di sorores, guidate dalla stessa Caterina. La Vigri, infatti, era stata designata dai superiori dell'Ordine come abbadessa del nuovo monastero, che si aveva intenzione di edificare a Bologna e dedicato anch'esso, come quello ferrarese, al *Corpus Domini*.

Caterina trascorse quasi tutta la sua vita nel cenobio di Ferrara, qui, si distinse come educatrice, quando le fu conferito l'ufficio di maestra delle novizie, e altresì grande umiltà – era solita parlare di sé stessa come “minema cagnola latrante” (Vigri, 2000: 3) – e rivelò palesi segni di santità già in vita. Tutti i biografi – soprattutto la sua discepola, Illuminata Bembo (1410 circa-1493), autrice di un'agiografia intitolata Specchio di Illuminazione – ricordano l'episodio del pane. Frate Alberto da Sarteano (1385-1450) – noto come il principe dei predicatori, nonché uno delle quattro colonne dell'Osservanza assieme a Bernardino da Siena (1380-1444), Giovanni da Capestrano (1386-1456) e Giacomo della Marca (1393-1476) – si trovava a Ferrara per la predicazione. Caterina – che in quel tempo esercitava l'ufficio di fornaia al Corpus Domini – prima di andare ad ascoltarlo, mise le pagnotte nel forno. La predica durò ben cinque ore, ma il pane non si bruciò e le pagnotte furono ben cotte².

Altro evento che merita di essere ricordato avvenne post mortem. Il dies natalis di Caterina – come gli antichi cristiani chiamavano il giorno della morte – avvenne il 9 marzo 1463. Subito dopo la sepoltura, cominciò a spandersi un soave profumo dalla sua tomba: Caterina era stata inumata avvolta in un panno nel giardino del suddetto monastero. Avendo quindi avuto licenza dal padre confessore di riporre il corpo in una cassa di legno, le suore del monastero riesumarono il cadavere della Vigri diciotto giorni dopo la morte, come ci racconta ancora Illuminata Bembo (2022: 86-92), testimone diretta di quanto accaduto. Il disseppellimento rivelò un ennesimo miracolo, quello del corpo incorrotto. La salma della Vigri venne trasferita quindi nella chiesa del monastero, dove molte autorità vennero a vederla col permesso del cardinal legato Angelo Capranica (1451-1478), mentre tutta la città di Bologna gridava al miracolo. Fu poi

² “Unde, non voglio lassare quello ocorse una volta, <inperò che a me pare fusse bello e notabile miraculo>. Inperò che avendo lei una volta messo lo pane ne lo forno, e venendo lo venerabile e devoto patre fra' Alberto a predicare, e essa predica durò per spatio de hore cinque e più. E quando lei benedicta andò a questa predica, disse a lo pane: «Io te ricomando a Christo». Mirabile cosa! Quando ella andò per trarlo, credendo fusse brusato, et era bellissimo e pariva rose, e multi seculari volse de lo dicto pane in signo del miraculo” (Bembo, 2022: 19).

Clemente XI (1649-1721) nel 1712 a innalzare Caterina agli onori degli altari, proclamandola santa.

Il misticismo cristocentrico di Caterina è pienamente comprensibile dal *modus scribendi* del suo trattato intitolato *Le sette armi spirituali*, nel quale l'invocazione a Cristo ricorre ben 650 volte, come specifica Maurizio Muccioli (1963: 139), uno dei biografi moderni di Caterina. Il trattato venne scritto in più riprese tra il 1438 e il 1456, non sappiamo, sottolinea ancora Muccioli, se ci fu una seconda redazione del testo, perché né la stessa Caterina né i primi biografi, ossia Illuminata Bembo e l'umanista bolognese Giovanni Sabadino degli Arienti (1445-1510), lo menzionano. Il testo è a metà tra un'autobiografia e un trattato mistico. L'opera cateriniana affonda le radici nella sua personale esperienza mistica, ossia i cinque anni di tentazioni demoniche, quando ancora tredicenne entrava, come si è detto, nella comunità della Sedazzari e viveva in prima persona le fasi della formazione di quella comunità, che la Vigri riuscì a superare con l'ausilio delle sette armi. La lotta spirituale contro il diavolo è espressa da Caterina in metafore guerresche con chiara funzione euristica con un lessico che rimanda ai poemi cavallereschi. Del resto, come abbiamo detto, Caterina era stata dama di corte di Margherita alla corte estense e qui aveva ricevuto una formazione letteraria. Il racconto si configura quindi come una serie di prove da superare, che comportano dubbi inopportuni, rallentamento dell'osservanza alla Regola; per esempio la Vigri sottolineava la difficoltà dell'obbedienza ai Superiori:

E la sequente nocte essendo ancho in coro e dicendo matutino, li vene uno tedio nella mente e uno stanchamento corporale sì grande che quaxi pareva incomportabile a ssi medessma. E con questo li vene uno pensiero nel core, demonstrandoli commo, per la faticha dello offitio e de l'altre asperece che sosteneva voluntariamente, doveva recevere per debito de iustitia più alto statto cha Christo, lo quale non aveva possuto peccare né recevere alcuna concupiscentia de' vitii, commo aveva fato essa, la quale aveva libertade de pechare ed era suzeta al peccato e nondimeno avea lassa<ssa>to la via d'i vicii peccati exercitandosse nelle virtude. Per la qual cossa avedendose subito che questo era mexione diabolicha, ricorse alle arme della humilitade, sotoponendose con mentale immaginatione allo

abisso infernale e considerando commo da Dio avea ricevuto el dono della bona voluntade senza la quale non avea possuto adoperare alcuno bene (Vigri, 2000: 31)

La seconda tentazione riguardava i dubbi eucaristici. Forse era questa tra tutte la più dolorosa per Caterina, considerando l'importanza che la stessa attribuiva al Santissimo Sacramento e le ore che trascorreva in preghiera davanti al tabernacolo, ma Dio la consolò concedendole una remuneratio, nel senso che la Vigri venne introdotta alla conoscenza del mistero eucaristico (mistagogia eucaristica) attraverso l'estasi:

Onde essendo essa [Caterina] una matina per tenpo nella chiezia del presente loco [Bologna, monastero Corpus Domini] e stando inn oratione, Idio vixitò la mente sua e parlando intellectualmente con lei gli diede aperto cognosimento como veramente in quella hostia, la quale consacra el sacerdote, li è tuta la divinità e humanitade de esso Dio nostro. E foglie mostrato como e in che modo era possibile che sotto quella pocha spetia de pane fosse tuto Dio e tuto homo. E brevemente li diete cognosimento de tuto quello se alpertene cercha la fede de esso sacramento, removendo le bataglie e dubitatione che aveva abiuto e potesse avere nell'avenire, e assolvendole tute con beli e naturali assenpii. (Vigri, 2000: 45)

Infine, il saper discernere tra buone e cattive visioni. Spesso nei casi di possessione demonica si riscontra un'inversione comportamentale che ingenera dubbi, disperazione e ritrosia nell'osservanza della regola (Bartolomei Romagnoli, 2013: 416). Caterina però si avvide che erano cattive visioni, sebbene il diavolo si presentò con le sembianze di Cristo e della Vergine: “Ma Dio in ciò volendola [Caterina] humiliare e mostrare che lo nemico era più malletioxo e astuto de lei, li permesse uno sottile inganno: cioè che esso diavolo li aparve in figura della verzene Maria” (Vigri, 2000:16).

Non sarà inutile precisare, seppur brevemente, che risale agli inizi del XIV secolo la discussione, sorta all'Università di Parigi, circa la razionalizzazione dei fenomeni mistici, ossia il problema della genuinità delle visioni. Fu Jean Gerson (1363-1429) col trattato *Discretio spirituum* a porre le basi di un disprezzo verso

le mulierculae visionarie nel tentativo di espellere ogni forma di estremismo mistico dalla devozione, ossia un passaggio verso forme più interiorizzate di spiritualità che avrà ripercussioni teologiche fino alla riforma post-tridentina. (Zarri, 1994: 179-181; Bartolomei Romagnoli, 2013: 385-389).

Ritornando a Caterina, la quale – adoperando «l’anello della volontà» (Vigri, 2000: 43), ossia piegando il corpo alla fatica del lavoro e sottoponendosi a una incessante ed estenuante preghiera anche dopo l’ufficio della mezzanotte – ricevette durante la notte di Natale del 1445 la visione della Vergine Maria con il Bambino, che la religiosa poté stringere tra le sue braccia:

E abiuta licentia, intrò in la predicta chiexa del prexente locho e pose in core proponimento de dire mile volte l’Ave Maria a in venie, a reverentia della madre de Christo. E abiandone dicto alquante, continuando infino cerca la quarta hora della nocte, nella quale ora credo nacque el Salvatore, subito innanci a essa li aparve la Verzene glorioxa con lo suo dillectissimo Figliolo in brace; ed era fassato proprio in quella forma che se fano li altri parvuli quando nasseno; e apropinquandose a questa sore, cortexemente e con grande benignitade ge lo poxe in bracce. E cognoxendo essa [Caterina] per divina gratia che questo era el vero Fiolo dello eterno Padre, se lo strense fra le brace, metendo la faza sopra quella del dolcissimo fantino Christo Iesù (Vigri, 2000: 41-42)

L’altro trattato della Vigri è intitolato i XII giardini – scritto tra il 1434 e il 1437 a Ferrara e strutturato in due lettere indirizzate a una anonima consorella – possiamo a tutti gli effetti considerarlo una summa del pensiero spirituale di Caterina. Si tratta infatti di un percorso ascetico con forti richiami all’Itinerarium mentis in Deum di Bonaventura, da percorrere in tre giorni attraverso dodici giardini, che richiamano ovviamente all’Eden e, quindi, al libro della Genesi, ma anche al Cantico dei Cantici. In questo secondo trattato il corpo è assente, l’elemento centrale è l’anima sganciata, alienata, separata dalla carne, affinché essa con l’aiuto di Dio si elevi alla contemplazione delle cose celesti.

L’ultimo esempio da proporre è il trattato inedito la Via de tri di, scritto da frate Antonio da Pontremoli, un Minore osservante

quasi sconosciuto, per suor Innocenzia († 1493) da Ferrara, una delle discepoli di s. Caterina da Bologna, anch'essa poco nota. Non si conoscono nemmeno le circostanze che portarono alla stesura del testo o se esso rispondeva a qualche esigenza della dedicataria. Il testo – scritto in volgare verosimilmente tra il 1487 e il 1492 – presenta una struttura in tre giorni, corrispondenti ai tre voti: l'obbedienza, la povertà e la castità, ma, a differenza dei lavori della Vigri, la componente ascetica è qui totalmente azzerata e predomina piuttosto una dimensione pragmatica, seppur volta a una dimensione cenobitico-claustrale. L'autore instaura un dialogo intimo con la dedicataria e prepara per lei una serie di pratiche quotidiane e raccomandazioni generali per la vita claustrale. Le finalità pedagogiche-educative sono perfettamente visibili dall'organizzazione del testo, che appare infarcito di fonti scritturistiche, normative e patristiche. In questo senso il trattato afferisce a quel genere di opuscoli riservati alle religiose e allestiti dai frati confessori. Nota al riguardo Roberto Rusconi (1984: 214) come si tratti di testi brevi, schematici, ripetitivi, perché pensati e calibrati per rispondere alle esigenze delle singole realtà monastiche a cui erano indirizzati. Se limitiamo la lettura del testo al tema di queste giornate ossia il corpo, allora dobbiamo spostarci nella parte centrale del trattato, in cui l'invito di frate Antonio è quello di un quotidiano e assoluto esercizio alla povertà evangelica, spogliarsi di tutto: vivere *sine proprio* in Cristo. Di contro, nella terza e ultima parte del trattato, quella dedicata al voto di castità, il corpo è considerato un bene da custodire nei nostri corpi fragili come vasi d'argilla: un'immagine suggestionata da un versetto paolino della seconda lettera ai Corinzi. Il rimedio suggerito a suor Innocenzia è, in questo caso, quello di accompagnarsi alle consorelle dal volto pallido, perché provate dal digiuno, d'età matura e di comprovata virtù.

La religiosità del corpo tipica del periodo tardo medievale ci ha lasciato una quantità di testimonianze scritte da parte di mistiche e religiose in odore di santità che è direttamente proporzionale all'espansionismo delle comunità monastiche stesse che trovarono il volano nel movimento dell'Osservanza. La scrittura fu la grande conquista delle religiose del XV secolo e quindi la riscoperta di questi testi ancora parzialmente sepolti negli archivi monastici permetterà di avere una visione più

esaustiva sulla devozione, sulla santità e sulla vita religiosa delle donne, che furono la più grande novità del XV secolo, in un periodo segnato da una profonda crisi della Chiesa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARONE, Giulia (1994). “Società e religiosità femminile (750-1450)”. In L. Scaraffia e G. Zarri (a cura di), *Donna e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, (pp. 61-113). Roma-Bari: Laterza.
- BARTOLOMEI ROMAGNOLI, Alessandra (2013). *Santità e mistica femminile nel Medioevo*. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- BARTOLOMEI ROMAGNOLI, Alessandra (2022). *Corpo sacro. Scrittura ed esperienza mistica tra Medioevo ed età moderna*. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- BEMBO, Illuminata (2022). *Specchio di illuminazione. Redazione lunga: edizione critica sulla base del ms. Ambrosiano Y46Sup.*, R. Pane (a cura di). Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo.
- CESCHIA, Marzia (2020) “Il liber: Itinerarium e itineraria, gradus e passus”. In A. Bartolomei Romagnoli-M. Vedova, *Angela e Bonaventura. Dalla teologia spirituale alla esperienza di Dio*, (pp. 19-34). Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- CONTI, Martino (2002). *Introduzione e commento alla regola di santa Chiara*. Assisi: Porziuncola.
- DERMINE, François-Marie (2003). “Teologia dell'estasi” ”. In U. Occhialini et al. (a cura di), *L'estasi* (pp. 82-133). Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- HOROWSKI, Aleksander (2020). “«Visio in tenebris» e «raptus» secondo Bonaventura. In A. Bartolomei Romagnoli-M. Vedova, *Angela e Bonaventura. Dalla teologia spirituale alla esperienza di Dio*, (pp. 169-188). Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- MARIANESCHI, Paolo Maria (2003). “L'estasi come fenomeno. Il punto di vista delle scienze umane”. In U. Occhialini et al. (a

- cura di), *L'estasi* (pp. 17-80). Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- MUCCIOLI, Maurizio. (1963). *Santa Caterina da Bologna: mistica del Quattrocento*. Bologna: Antonianum, ed. Nigrizia.
- POZZI, Giovanni (maggio 1997). "Il nulla di sé nella mistica francescana". In Marco Poli (cura di), *La mistica oggi. Atti della XVI edizione delle «Giornate dell'Osservanza»*, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Bologna.
- RUSCONI, Roberto (ottobre 1984). "«Confessio generalis». Opuscoli per la pratica penitenziale nei primi cinquanta anni dalla introduzione della stampa". In *I frati Minori tra '400 e '500*. Atti del XII convegno internazionale, Università di Perugia, Centro di Studi Francescani, Assisi.
- VIGRI, Caterina (2000). *Le sette armi spirituali*, A. degl'Innocenti (a cura di), Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo.
- WALKER BYNUM, Caroline (1994). "Corpo femminile e pratica religiosa nel tardo medioevo". In L. Scaraffia e G. Zarri (a cura di), *Donna e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, (pp. 115-156). Roma-Bari: Laterza.
- ZARRI, Gabriella (1994). "Dalla profezia alla disciplina (1450-1650)". In L. Scaraffia e G. Zarri (a cura di), *Donna e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, (pp. 177-225). Roma-Bari: Laterza.

RIPRISTINARE LINEAMENTI POETICI DI UN CORPO LOGORATO NEL TEMPO: IL CASO DI ISABELLA MORRA

RESTORING THE POETIC FEATURES OF A BODY WORN OUT OVER TIME: THE CASE OF ISABELLA MORRA

Federica CARGIAGHE
Università degli Studi di Sassari

Riassunto

Il tragico racconto di vita di Isabella Morra risulta essere piuttosto “accattivante” per la molteplicità di temi che, sulla scia del delitto, contribuiscono alla creazione di un personaggio fantasioso e privo di materialità, protagonista di una storia fittizia che, per concretizzarsi, esige che ci si soffermi sui sonetti e le pochissime canzoni pervenuteci, collocando così il suo proprio corpo e la sua propria anima in spazi non sempre equivalenti ma che sono l'uno la prigionia dell'altro.

Parole chiave: Isabella Morra, Corpo, Vita, Poesia.

Abstract

The tragic life story of Isabella Morra proves to be quite “captivating” due to the multitude of themes that, in the wake of the crime, contribute to the creation of a fanciful and immaterial character, the protagonist of a fictional story that, to take shape, requires us to dwell on the sonnets and the very few songs that have reached us, thus placing her own body and soul in spaces that are not always equivalent but are each the prison of the other.

Keywords: Isabella Morra, Body, Life, Poetry.

1. SCOPERTA E OCCULTAZIONE DI MORRA

Per inquadrare il personaggio di Isabella Morra all'interno del panorama letterario, è necessario compiere due salti temporali: il primo conduce al 500, ovvero l'epoca in cui la giovane poetessa è vissuta, mentre il secondo, decisamente più breve, va dal giorno d'oggi al secolo scorso. È il 900 infatti quando Benedetto Croce, non con intenti lodevoli, pone l'accento su un gruppo eterogeneo ma coeso di autrici rinascimentali allora sconosciute, che si sono servite della pratica poetica seguendo, più o meno fedelmente, il modello petrarchesco, canone Cinquecentesco per eccellenza.

Il presente lavoro ha lo scopo di porre l'accento su un'autrice in particolare, la cui personalità poetica è stata pretestuosamente trascurata: Isabella Morra. La sua fu una vita contrassegnata dal dolore e dalla violenza, ed è proprio sulle vicissitudini biografiche di Morra, riportate da Croce in *Vite di avventure, di fede e di passione*, che ci si è soffermati negli anni, romanticizzando e romanzando la storia della sua vita. Ciò ha impedito di inquadrare l'autrice come tale, svalutando il suo reale personaggio storico e il suo ruolo di poetessa per mettere in luce un personaggio quasi fiabesco, che come sottolinea Maria Antonietta Grignani incarna lo stereotipo della “fanciulla perseguitata”. (Grignani, 2014: 199). Negli anni, fu ignorata la sua piccola raccolta di sonetti e canzoni, che possiamo chiamare *Canzoniere* proprio perché si rifà alla raccolta di Petrarca: essere autori nel '500 significava prendere parte a quel fenomeno culturale che, secondo l'ideologia e gli schemi messi a punto da Pietro Bembo nelle *Prose della Volgar Lingua*, prende il nome di petrachismo e prevede che si attinga dal *Rerum Vulgarium Fragmenta* sia per quanto concerne lo stile e la forma che i temi e i contenuti. Ciò aveva lo scopo di preservare la purezza della lingua italiana, ed era strettamente necessario aderire almeno apparentemente al canone stabilito per scansare la censura e favorire l'approvazione. A ogni modo ciò non avverrà in modo fedele e concreto in quanto questo schema rigido, fatto di regole che limitano la scrittura, sarà messo completamente in crisi dai vari elementi caratteristici della poesia femminile. Morra si inserisce in questo contesto storico e culturale piuttosto rigoroso e intransigente. Tuttavia ciò non sembra aver avuto rilevanza al

momento della sua scoperta, soprattutto per via dei pregiudizi che riguardano le donne e la scrittura. Infatti, “l'orgoglio della scoperta si mescolava alla subitanea perplessità del giudizio, e la radiosa occasione si adombrava sul nascere di oscuri dubbi relativi alla «non poesia» di quella poesia” (Farnetti, 2014: 10).

Lo stesso già citato Croce, con ogni probabilità anch'esso vittima del paradigma machista radicato nella società da secoli, in *Isabella Morra e Diego Sandoval de Castro*, non inquadra Morra come singola, ma come parte costituente di un intreccio amoroso, facilmente contestabile in quanto non attestato, a cui prende parte assieme a un nobile spagnolo, Diego Sandoval de Castro, anch'esso poeta. Infatti, anche il nobile spagnolo fu autore di diversi componimenti fedeli al petrarchismo: la vicinanza tra i due, come sostenuto da Daniela De Liso, potrebbe dunque essere espressione della volontà di stabilire un confronto e un contatto di tipo letterario, piuttosto che passionale:

Nessun documento o verso può comprovare l'esistenza di una relazione tra la Morra ed il petrarchista spagnolo. [...] Probabilmente Isabella, alla soglia dei trent'anni, coltivando il desiderio di far conoscere la sua poesia fuori dall'ambito circoscritto della sua provincia dimenticata, aveva cercato conferme ed opportunità nel confronto col Sandoval de Castro (De Liso, 2017: 121).

Solo apparentemente, proprio per via di questa relazione amorosa, ma più probabilmente per motivi politici, Isabella Morra venne uccisa brutalmente dai tre fratelli, Cesare, Fabio e Decio:

Ora accadde che ai fratelli fosse dato avviso di lettere contenenti versi che il De Castro, in nome di sua moglie, aveva inviate a Isabella per mezzo di un pedagogo o maestro di scuola. I fratelli le sorpresero, ancora chiuse e non lette tra le mani di lei, che affermò venirle dalla Carracciolo, come le era stato detto: la quale risposta non frenò il furore di quei tre, Cesare, Fabio e Decio «che il luogo agreste aveva educati feroci e barbari», i quali, senza por tempo in mezzo, misero crudelmente a morte il pedagogo, e poi uccisero a pugnate la sorella innocente (Croce, 1947: 11).

Una volta riesumato il suo personaggio nel XX secolo, è un po' come se la morte le fosse stata inflitta due volte, la prima materialmente, la seconda poeticamente, a causa della svalutazione del ruolo da lei occupato, ruolo che ha contribuito a dar voce a un nuovo tipo di *sentire* in campo letterario, che vede la donna non solo come oggetto della poesia ma come soggetto che propone e ricerca nuovi oggetti a cui indirizzare le sue rime, altrettanto validi e interessanti.

2. CENNI BIOGRAFICI

Le notizie biografiche pervenuteci sono state tramandate dal nipote della poetessa, Marcantonio Morra, figlio di Camillo, fratello più giovane dell'autrice, in una storia pubblicata negli anni '30 del 600, *Familiae nobilissimae de Morra historia a Marco Antonio de Morra regio consiliario conscripta*. Grazie a tale fonte sappiamo che nella prima metà del XIV secolo, Giovan Michele Morra, padre della scrittrice, deteneva la baronia civile di Favale, odierna Valsinni, in Basilicata. I già presenti screzi con il principe di Salerno Ferrante Sanseverino, furono marcati dall'invasione del Regno di Napoli, di proprietà aragonese, da parte dei francesi. Giovan Michele si schierò con gli invasori (che dopo anni di contese, nel 1544, rinunciarono definitivamente ai territori italiani con la pace di Crepy) e nel 1528 fu costretto ad abbandonare l'Italia per rifugiarsi in Francia, dove diventò poeta e letterato alla corte di Re Francesco I. Dichiarato ribelle e accusato di aver offerto sostentamento all'esercito di Lautrec, venne privato dei suoi feudi e allontanato dagli otto figli e dalla moglie Luisa Brancaccio.

Parlarne tutt'oggi, scrivere di Isabella Morra, ha lo scopo di restituire alla poetessa quella dignità che le è stata tolta, sia nei secoli in cui il suo nome è stato taciuto che nel secolo della sua parziale riscoperta. Si è poc'anzi accennato alla figura di Diego Sandoval De Castro, presunto amante di Morra, e da qui, per negazione, è possibile cominciare a disfare lentamente la matassa dei numerosi temi che caratterizzano la poetica morriana. D'altronde, l'intreccio amoroso è stato tanto presente nella sua biografia raccontata da terzi, quanto assente nelle sue rime. Mancano completamente riferimenti all'amore romantico, così

come mancano completamente le figure a cui indirizzarlo. Non c'è minima traccia neanche delle famose epistole che proverebbero quegli scambi adulteri, favoriti dal precettore di Isabella.

Il corpo, nelle rime di Isabella Morra, non è un luogo di piacere, non è il mezzo attraverso cui si concretizza l'unione tra due amanti o in cui si riversano le pulsioni di un amore che non può concretarsi ma, piuttosto, sembra essere per Morra una vera e propria prigionia nella prigionia di Favale, da cui la mente espatia per raggiungere luoghi dell'immaginazione e desideri, di evasione e poetici. Favale è il luogo in cui la donna è relegata lontano dal padre, unica figura maschile a cui serva un amore incondizionato ed esplicito che nutre la propria poesia, colma di sofferenza proprio per via di tale lontananza. La carne è prigioniera di quei luoghi maledetti e coercitivi, l'anima, a sua volta, è reclusa in un corpo che la poetessa sembra quasi non sentire suo: "questa spoglia, dov'hor mi trovo involta" (Grignani, 200: 47) trasmette il senso di costrizione percepito, l'impossibilità di redimersi. Isabella non ha scelta, non può agire per riscattare quel corpo che sembra appartenere a metà. Ciò che resta da fare, è cercare di lavorare per far sì che l'essenza della sua poesia, espressione profonda di un animo fragile e inquieto, permanga nel tempo e si trasmetta ai postumi. Il rapporto di interdipendenza tra poesia e spirito permette, con il riconoscimento della prima, la liberazione del secondo. Questo sintetizza il senso della poesia in generale, che acquisisce un determinato valore nei secoli e che va poi a stabilizzarsi grazie alla fruizione del messaggio contenuto in essa. Il concetto espresso sembra essere ben radicato in Isabella e ciò contribuisce a renderla una poetessa meritevole e degna di nota non per il vissuto che la caratterizza, ma per la sua propria capacità di tramutarlo in versi.

3. L'UNIVERSO POETICO

Attraverso la figura paterna, l'autrice propone una delle innumerevoli sfaccettature dell'amore che il lettore probabilmente conosce ma che in questo caso, è particolarmente enfatizzata perché nell'uomo sembrerebbe riporre tutta la sua fiducia di un cambiamento radicale e ripone in lui i suoi utopici

desideri di libertà. In realtà, si può dire che tale fiducia sia sincera, ma in parte apparente, perché nonostante la giovanissima età (basti pensare che la poetessa aveva circa 25 anni quando è stata uccisa), è proprio in lei e nelle sue capacità che la scrittrice crede fermamente forse più di ogni altra cosa, seppur con la consapevolezza che tali competenze non siano sufficienti per abbandonare quei luoghi tanto ostili. Sono diversi gli autori che hanno individuato nella figura di Isabella Morra il *topos* classicheggiante dell'Arianna abbandonata da Teseo a Dia: Palumbo, nell'edizione critica di *Rime morriane* scrive che “sembra riecheggiare il topos di Arianna abbandonata” (Palumbo, 2019: 52), e ancora, secondo Lorin “nella sua anima riecheggia la poetica di Catullo, in particolare Arianna Abbandonata da Teseo a Dia” (Lorin, 2019: 67) e infine, Grignani sostiene che “La poetessa di Vlasinni ricrea in se stessa, nel giro rapido del sonetto, il personaggio mitico classico di Arianna” (Grignani, 2014: 205). Stavolta non è un'amante a subire la separazione, nonostante, tra le parti, sia sempre la donna a soffrirne. Nel caso di Morra è ben presente e tangibile l'esigenza di esternare il dolore che l'allontanamento comporta. La voce di Isabella è inarrestabile, irriducibile al silenzio, si materializza nei suoi versi e assume una posizione precisa, tutt'altro che passiva e di emancipazione. Il nucleo poetico si basa dunque sul suo proprio sentire, sui tormenti della propria anima, denunciati attraverso la pratica poetica.

È proprio questa la caratteristica di quel gruppo di donne che inizialmente è stato definito eterogeneo ma coeso: ognuna delle autrici che rientra all'interno dell'ordine delle petrarchiste racconta ciò che conosce meglio, ovvero le proprie emozioni, ciò che vivono e percepiscono sulla loro pelle, che si differenzia da autrice a autrice per via di vissuti estremamente differenti. La vicinanza è data dunque dalla potenza dell'intensità di quei vissuti sinceri e straordinariamente vicini alla vita.

La poesia di Isabella Morra, sulla base dei contenuti tematici, si può suddividere in due fasi: la prima di denuncia, da attribuire ai sonetti, in cui l'autrice urla a gran voce il proprio dolore e si scaglia contro il fato, che si incarna in Fortuna, ma anche contro il paesaggio, complice di tanto accanimento da parte di quel destino che pare immutabile; e una seconda fase che si può

definire di accettazione, da attribuire invece alle canzoni, in cui gli elementi trascendenti dominano il contenuto poetico.

Importante è anche soffermarsi sui due referenti delle rime morriane citati finora oltre al padre, ovvero il fato e il paesaggio.

Entrambi, infatti, subiscono una forte personificazione e permettono di avanzare ipotesi di possibili contaminazioni letterarie che vanno oltre il *Canzoniere* petrarchesco, attribuibili anche ad autori come Boccaccio, nel cui *Decameron* la Fortuna non è altro che il destino, qualcosa di inesorabile che sfugge alle capacità umane. Anche nel caso dell'autrice rinascimentale Fortuna rappresenta il fato, che arriva però a umanizzarsi nell'immaginario suo e del lettore per il fatto che la poetessa le si rivolge in modo diretto, e fa sì che assuma le sembianze di una donna crudele, che ha delle responsabilità incontestabili e la colpa di essersi accanita senza alcuna pietà. Conseguentemente, il peso degli avvenimenti da lei condizionati è schiacciante e ineluttabile.

“I fieri assalti di crudel Fortuna scrivo piangendo” (Grignani, 2000: 46), recita la prima parte di un sonetto che nelle rime successive sembra quasi invocare la morte, da preferire a quella vita vissuta in prigionia. La morte appare allora come la meta di un corpo soggetto a pene continue e insopportabili.

La differenza con Boccaccio consiste nella diversa percezione che gli autori hanno del fato soprattutto in relazione alle possibilità dell'essere umano: in Boccaccio, l'uomo può trarre insegnamento dalle vicende a cui è destinato, Morra, invece, che fa riferimento esclusivamente alla sua propria esperienza, non si lascia abbattere e assume una posizione di coraggio e denuncia, ma è consapevole della forte disparità delle parti, ed è il senso di disperazione che risulta avere sempre la meglio. Un ulteriore collegamento con Boccaccio, che non riguarda però l'influenza letteraria che quest'ultimo può aver avuto su Morra, fu identificato da Maria Antonietta Grignani e sottolinea l'affinità della storia personale di Isabella con quella di Lisabetta da Messina: “la storia di segregazioni, feroci gelosie e punizioni all'interno del nucleo familiare ricorda leggende in versi [...] e il filone novellistico di amore e morte ripreso dal Boccaccio nella vicenda di Lisabetta da Messina” (Grignani, 2000: 11), protagonista della IV giornata del *Decameron*, in cui a raccontare la novella è Filomena. Lisabetta è una giovane donna che, come

Isabella, vive sotto il controllo dei tre fratelli mercanti: ad accomunarle è l'assenza della figura paterna, deceduta nel caso di Lisabetta, ma non solo. Anche nella novella Boccacciana, i fratelli della ragazza si macchiano di un atroce delitto, che vede coinvolto Lorenzo, suo amato. La vita di Lisabetta si spezzerà poco dopo, non per mano dei fratelli ma per il dispiacere da loro inflittole. Questi, nonostante non la uccidano, sono comunque responsabili della sua morte. Allora, resta il dolore il principale elemento accomunante tra le due giovani, frutto di una Fortuna che, in egual modo, è crudele. L'analogia tra il personaggio di Lisabetta da Messina e la vita di Isabella Morra spiega come la reale storia di quest'ultima ben si presti alla creazione di una figura letteraria romanzata.

L'autoreferenzialità è una delle caratteristiche principali della poetica di Isabella, così come lo è per Petrarca. Tutto ruota attorno all'Io lirico, la poesia è una vera e propria trasfigurazione in versi del vissuto, che rispetto a Petrarca, in Morra, è più reale, o meglio, sincera, perché aderisce fedelmente alla sua esperienza, alle sensazioni e alle emozioni provate attraverso il proprio corpo. Con ciò non si vuole affermare che Petrarca non fosse in grado di esperire emozioni o di metterle nero su bianco: anche nel suo caso queste ultime sono tangibilissime e in grado di arrivare dritte al lettore, ma sono spesso anche il frutto di una ricerca stilistica ben ponderata, in cui il contenuto si conforma allo stile e non il contrario. Si può affermare che il suo proprio sentire appaia più soggetto a rielaborazioni prima di prendere forma attraverso la penna.

Tornando al discorso delle due fasi poetiche, ciò che lega indissolubilmente questi due momenti è un filo rosso che si costituisce non solo di quel dolore a cui già più volte si è accennato ma anche di grandi sogni e desideri di redenzione oltre la morte, possibili grazie alla scrittura e al riconoscimento della validità di quei componimenti. Ed è proprio qui che Isabella Morra va oltre la dimensione della corporeità, il suo sguardo abbraccia altre sfere oltre a quelle della vita infelice che è costretta a vivere. Se è vero che la sua esistenza è stata particolarmente tormentata e solitaria, le sue esplicite speranze sono quelle di ricevere almeno *post-mortem* la gloria poetica, il riconoscimento da parte dei posteri della sua posizione di autrice:

“degno il sepolcro se fu vil la cuna” (Grignani, 200: 46) scrive nel sonetto di probabile intenzione proemiale, e ancora “de' grievi affanni deporrò la salma e queste chiome cingerò d'alloro” (Grignani, 2000: 55), scrive in un altro sonetto, indirizzato a Clarice Orsini, nobile signora in cui Isabella ripone speranze di aiuto e stima poetica. Non è l'unica a cui Isabella si rivolge in cerca di protezione: in un altro sonetto si rivolge a Luigi Alamanni, esponente della cultura letteraria in Francia presso la corte Medicea, e al re Francesco I, dietro la cui figura si celano la fiducia e il desiderio, un domani non troppo lontano, di migliorare la propria condizione. È interessante notare come, rivolgendosi ad Alamanni, Isabella Morra si ponga nei suoi confronti in una posizione di subordinazione: il suo “ben purgato inchiostro” (Grignani, 2000: 55) si contrappone al “rozo inchiostro” (Grignani, 2000: 58) di lei. Questa scelta è con ogni probabilità più ponderata di quanto non si pensi, perché potrebbe mascherare la volontà di rivendicare uno spazio autonomo d'espressione che scardina i prototipi lirici Cinquecenteschi idealizzati da Bembo. Tra l'altro, dietro la posizione di subordinazione assunta, si potrebbe celare anche la volontà di dimostrare orgogliosamente le conoscenze letterarie rinascimentali ormai interiorizzate. Ed ecco che, nonostante lo stile sia alto, il tono è colloquiale: Isabella sembra rivolgersi a un collega.

Per quanto concerne le canzoni invece, la scelta di trattare la materia trascendentale e rivolgersi alla Vergine e a Cristo è dovuto, oltre ai possibili condizionamenti religiosi del periodo e del modello, anche alla volontà di sublimare la poesia, che nei sonetti precedenti ha delineato anche in modo crudo paesaggi impetuosi e infernali, tanto da ricordare la prima cantica dantesca. Ancora una volta l'autrice fa sì che venga presa in considerazione l'idea di contaminazione dapprima attribuita a Giovanni Boccaccio e ora attribuibile al quasi contemporaneo Dante. Ad avvalorare questa tesi sono le descrizioni dei diversi elementi del paesaggio e del paese in cui Morra è imprigionata, che lei stessa, servendosi di una locuzione Dantesca utilizzata dall'autore per far riferimento al primo regno da cui si è appena congedato, mentre si prepara ad attraversare il Purgatorio, chiama “valle inferna”. In realtà però, ciò che risveglia nella memoria quelle immagini infernali, che Dante ha fatto sì che si fissassero nell'immaginario

collettivo, non sono solo quei luoghi caratteristici e oscuri. La dimensione infernale infatti, per l'autore, è qualcosa di più concettuale da non limitare a semplici figurazioni della mente, che risiede nel significato di perdita e di eternità del dolore a cui sono destinati perfino oltre la morte i personaggi della prima cantica, che non potranno mai godere della luce di Dio. Nella *Commedia* la dimensione della perdita e dell'eterno si fondono, dando forma al peggiore dei tormenti e generando una sofferenza che è sì collettiva, in quanto tutti devono misurarsi con l'impossibilità di fare conoscenza della luce divina, ma al contempo, singolare: ognuno di essi si strugge per il proprio passato e la propria esperienza di vita terrena che si ripercuote ineluttabilmente nell'aldilà. Così, anche Isabella Morra percepisce i suoi patimenti come una condanna, ma una condanna da limitare esclusivamente alla sfera corporea, in quanto la sua anima potrebbe godere di un riscatto che realizzandosi nel riconoscimento del proprio universo poetico sarebbe puro risarcimento. Allora, sulla base di tali considerazioni, è difficile decretare cosa sia più doloroso, se vivere una vita aggrappati all'incertezza del proprio avvenire, inteso nella terrestrità del termine ma in particolar modo nel suo paradigma ultraterreno come nel caso di Isabella, o essere costantemente risucchiati, oltre la morte, dalla consapevolezza inaccettabile di non poter mai godere della luce. Il non conoscere pace è il *fil rouge* che avvicina e raffronta Morra, nella sua materialità gravosa, nel suo spazio e nel suo tempo, alle varie anime incontrate dal pellegrino Dante nell'universo incorporeo.

Il modo in cui Isabella Morra tratta la materia religiosa è piuttosto singolare: c'è una contrapposizione evidente tra la dimensione celeste, in cui si collocano Cristo e la Vergine, e il "mondo errante", in cui invece si colloca lei stessa, e ciò sembrerebbe dunque imporre una distanza esplicita e quasi necessaria, condizionata con ogni probabilità dal modello petrarchesco che essendo influenzato dal contesto medievale, è subordinato alla visione teocentrica del mondo.

In realtà però, nella canzone dedicata a Cristo, Morra si sofferma meticolosamente sulle bellezze di un corpo che da mistico si fa quasi erotico, su cui, come lei stessa scrive, "sfoga i disir" (Grignani, 2000: 78), ovvero i suoi desideri di amante. Le

due sfere allora, quella celeste e quella terrena, si avvicinano grazie alla spontaneità della *descriptio personae* di cui Morra si serve per disegnare, non con il tratto ma con le parole, il “bel volto umano” (Grignani, 2000: 78) di Gesù Cristo, senza tralasciare alcun dettaglio fisico. Cristo, dal suo proprio ambiente immateriale, è catapultato nell'ambiente materiale di Isabella per stabilire un contatto, un legame stretto che porta la poetessa a proporsi come “fida amante” (Grignani, 2000: 77), amante fedele. Il Signore viene rappresentato nelle rime alla stregua di un essere umano, il suo corpo è carne e ossa. È possibile allora affermare che la religione, in questo caso, non corrisponde esclusivamente all'adesione alla fede ma rappresenta un'opportunità di riflessione personale sul trascendente, in cui il tema del sacro è frutto di un'esigenza personale e intima che consiste nell'instaurare un rapporto con Dio, un contatto con la divinità in cui il corpo ha un ruolo centrale perché non è emblema del peccato ma uno dei doni del Signore, da sfruttare per congiungersi a lui.

Isabella Morra dimostra allora di essere un'autrice dai metodi narrativi insoliti ed eccezionali, capace di sfruttare, nel suo periodo storico, le tecniche della descrizione su un soggetto che non solo è raro perché maschile, ma è l'individuo perfetto, che viene caricato della materia amorosa senza paura di sfociare nella sensualità. E “se niente autorizza a dire che don Diego e Isabella morirono d'amore, sebbene la messinscena dei fratelli di lei esibisca procedure da delitto d'onore, non si può negare che morirono di poesia” (Toscano, 2007: 14). Dunque, sebbene Morra sia morta ingiustamente, la visione del trapasso di Toscano restituisce una vaga essenza di pace, oltre che di pietà, che va a congiungersi con la forte passione per la scrittura che caratterizzò la breve esistenza dell'autrice.

Sulla base di quanto detto, si può affermare che vale la pena ascoltare la storia di Isabella Morra partendo dalle sue rime e dalla sua capacità di esprimersi, che rendono la sua personalità straordinariamente completa e complessamente umana, in cui, ogni lettore, con il suo proprio corpo e il suo fardello di emozioni vissute, può ritrovarsi e specchiarsi, dimostrando, anche a distanza di secoli, l'universalità del sentire umano. Si può allora dire che, se il suo corpo, in vita, è stato veicolo di inquietudini e turbamenti, a distanza di secoli, nella sua immaterialità, abbia

raggiunto il tanto bramato desiderio di gloria poetica che eternamente tutto riallinea e legittima.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CROCE, Benedetto (1983). *Isabella Morra e Diego Sandoval de Castro*. Palermo: Sellerio Editore.
- DE LISO, Daniela (2017). *Vivere e morire di poesia: Isabella Morra*, in M. Martin Clavijo (a cura di), *Escrituras autobiográficas y canon literario*. Sevilla: Benilde.
- FARNETTI Monica, FORTINI Laura. (a cura di) (2012). *Liriche del Cinquecento*. Roma: Iacobelli.
- LORIN Giuseppe (2019). *Dossier Isabella Morra. Poetessa del XVI secolo. Storia di una fanciulla assassinata*. Roma: Bibliotheka Edizioni.
- MORRA Isabella (2000). *Rime*. A cura di Maria Antonietta Grignani, Roma: Salerno editrice.
- MORRA Isabella (2019). *Rime*. A cura di Gianni Antonio Palumbo, Modugno: Stilo Editrice.
- SANDOVAL DI CASTRO Diego, DI MORRA Isabella, *Rime*. a cura di Tobia R. Toscano. Roma: Salerno editrice.

“UNO SPIRITO SENZA CORPO”:
IL CORPO IN CONVENTO IN ITALIA NELLA
PRIMA ETÀ MODERNA

“A SPIRIT WITHOUT A BODY”:
THE BODY IN CONVENT IN EARLY MODERN
ITALY

Eleonora CARINCI
Universidad de Sevilla

Riassunto

Il contributo prende in esame alcuni manuali di comportamento per monache e opere scritte da monache, prodotti in Italia nei secoli XVI e XVII che affrontano il tema del corpo, e in cui emerge la tensione tra l'essere e il dover essere, tra un corpo che doveva essere mortificato e privato di qualsiasi impulso e desiderio fisico per avvicinarsi a Dio e la sua presenza costante e imprescindibile nell'esperienza monacale.

Parole chiave: Disciplinamento, Monache, XVI-XVII sec., Felice Rasponi, Arcangela Tarabotti.

Abstract

The contribution examines some conduct literature for nuns and convent writings produced in Italy in the 16th and 17th centuries, concerning the theme of the body, where the tension between being and having to be emerges, between a body that must be mortified and deprived of any physical impulses and desires in order to get closer to God, and its constant and unavoidable presence in the monastic experience.

Keywords: Discipline, Nuns, 16th-17th centuries, Felice Rasponi, Arcangela Tarabotti.

1. INTRODUZIONE

Nella breve biografia di Moderata Fonte (Modesta Pozzo, 1555-1592) scritta da Nicolò Doglioni e pubblicata insieme al *Merito delle donne* nel 1600, troviamo un aneddoto. A quanto pare, quando la piccola Modesta era educanda presso il monastero veneziano di Santa Marta, il noto predicatore e autore di poesia spirituale e futuro vescovo di Chioggia, Gabriele Fiamma (1533-1585) andò in visita al convento e le monache gli fecero conoscere la bambina-prodigio che ripeteva a memoria poesie e sacre rappresentazioni, suscitando grande stupore in chi l'ascoltava:

Ed avvenne un giorno, che sendovi andato il Padre Fiamma, predicator celeberrimo, e che poi morì Vescovo di Chioggia ed avendo le madri fattagli sentir la fanciulla, egli tutto stupito e ammirativo, non poté far di non dire, che li pareva questa veramente un spirito senza corpo; alla qual parola la fanciulla (credendo forse che avesse ciò egli detto per offesa) di subito rispondendo e senza troppo pensarvi, perché era egli un certo grassone, gli disse che se era ella uno spirito senza corpo e lui pareva a lei esser uno corpo senza spirito; di che molto ne rimase il padre sopra di sé, considerando la prontezza del moto e la maniera gentile, con che lo aveva ella proferito (Doglioni, 1988: 5).

L'aneddoto, volto a esaltare la biografata, che già in tenera età mostrava l'intelligenza e l'arguzia degne di colei che sarebbe diventata l'autrice di un'opera straordinaria quale è *Il merito delle donne*, la dice lunga su quello che era considerato un pregio nel secondo Cinquecento. Che lo spirito, l'anima, la mente fossero ritenuti superiori al corpo, infatti, non crea certo stupore. Il corpo, con i suoi bisogni e piaceri costituiva qualcosa da reprimere il più possibile, soprattutto, non a caso, se si trattava del corpo di una donna. Nella tradizione cattolica, il corpo costituiva un impaccio alla perfetta spiritualità e unione con Dio, una prigionia, un elemento necessario alla vita terrena che però andava contenuto, controllato e annichilito il più possibile per avvicinarsi a Dio e fuggire le tentazioni del Demonio. Questo era valido per tutti, ma per le donne assumeva un significato particolare. Il corpo delle

donne, infatti, in un sistema patriarcale e fallocentrico era doppiamente minaccioso, perché corpo e perché corpo altro, e proprio per questo percepito come pericoloso, in conoscibile e incontrollabile, oltre a essere spesso oggetto di desiderio e di tentazione, e per questo andava rinchiuso e contenuto.

Ammesso che il fatto raccontato da Doglioni sia accaduto veramente, ci sarebbe da chiedersi cosa abbia pensato Gabriele Fiamma, al di là della sorpresa, delle parole della piccola Modesta, lui che negli anni a seguire avrebbe predicato contro il lusso e le chiacchiere delle donne, esaltandone la verginità, la castità, la modestia e il decoro, tutte virtù volte a reprimere e controllare corpi troppo loquaci. Certamente, dal suo punto di vista, elevare lo spirito rispetto al corpo era il miglior complimento che potesse essere fatto a una scrittrice in erba, e una risposta come quella che poi ha ricevuto, presentata come un'arguzia, ma che di fatto capovolgeva e metteva in discussione una verità ritenuta incontrovertibile, risultava senza dubbio spiazzante. Una verità, quella di un ideale spirito senza corpo, che sapeva di paradosso, e che, innocentemente una bambina percepiva come un'offesa, perché per lei, forse, mente e corpo erano felicemente una cosa sola e non potevano essere scissi.

Nella cultura dicotomica dell'epoca, il corpo era quindi associato a qualcosa di negativo e inferiore e rimandava al femminile, al caos, ai sensi, all'istinto e a tutto ciò che la ragione doveva essere in grado di dominare. Tutta la letteratura *ad status* per donne, le varie guide spirituali e scale per il Paradiso, le prediche recitano lo stesso messaggio: il corpo è un peso e un ostacolo e va limitato in ogni modo. Ma se la donna era principalmente identificata con il suo corpo e questo corpo andava represso e taciuto, cosa sarebbe dovuto rimanere di lei, specialmente se chiusa in convento? Probabilmente il nulla, il silenzio, l'abnegazione e l'invisibilità.

Il movimento femminista ha restituito alle donne il proprio corpo, insieme al diritto di parola e di cittadinanza, mettendo il corpo al centro del discorso personale e politico. Il corpo infatti è un fondamentale punto di partenza per l'autodeterminazione delle donne. Grazie al corpo le donne si sono riconosciute nelle altre e con le altre hanno saputo riconoscere le ingiustizie e le bugie che per secoli hanno negato loro la libertà di pensare, agire e desiderare.

La svalutazione, cancellazione, mistificazione del corpo delle donne e delle donne in generale nei secoli, che ancora oggi, in altre forme di mercificazione, violazione e neutralizzazione persistono, fanno quindi parte di una storia di soprusi e pregiudizi che sono stati interiorizzati da uomini e donne e che ancora faticano a essere scardinati del tutto dall'immaginario.

Recupererò in questa sede uno stralcio di questa storia, esaminando un momento in cui l'idea di liberazione *dal* corpo era più forte di quella della liberazione *del* corpo, ma in cui il corpo, nonostante tutto, risulta presente e per certi versi loquace.

Prenderò in considerazione come veniva trattato il corpo delle donne nella manualistica per monache, e nella letteratura prodotta in alcuni monasteri femminili della prima età moderna. Il monastero era infatti un concentrato di donne destinate, almeno sulla carta, a essere più che mai distaccate dal proprio corpo, ma con esso dovevano necessariamente fare i conti. Un luogo in cui spesso entravano donne giovanissime che avrebbero avuto – o potuto avere – tutt'altre aspirazioni e che, secondo la prassi, andavano disciplinate e arginate.

2. IL CORPO NEGLI *AVVERTIMENTI* PER MONACHE

Esaminare le ammonizioni e gli avvertimenti indirizzati alle monache è utile per capire cosa accadeva nei monasteri femminili della prima modernità e cosa non doveva assolutamente succedere, poiché è verosimile che i regolamenti servissero a porre dei limiti a quello che effettivamente era solito verificarsi. Questi testi, scritti soprattutto da uomini di Chiesa, ebbero una grande diffusione soprattutto dopo il Concilio di Trento, che, come noto, aveva posto dei limiti alle libertà e permeabilità che nel corso del Cinquecento, i monasteri femminili erano andati acquisendo (Zarri, 2000: 43-143), con lo scopo di ribadire il controllo sulle monache – che era soprattutto controllo dei corpi –, riportare gli ordini religiosi alle regole originali, impedire (senza successo) la pratica delle monacazioni forzate, e di fatto limitare qualsiasi forma di aggregazione, disordine e in ultima analisi di acquisizione di potere all'interno dei monasteri.

Gli esempi di questo genere di opere sono numerosi e già i titoli dicono molto su quelle che erano le tendenze del periodo,

come si può notare nella seguente tabella:

1495	Girolamo Savonarola, <i>A Maddalena contessa della Mirandola sorella del conte Giovanni Pico, della perfezione dello stato religioso</i> , Firenze.
1528	Domenico Marraffi, <i>Specchio spirituale delle monache</i> , Firenze.
1539	Tullio Crispoldo, <i>Alcune cose sopra li voti et costumi delle monache ad instruzione loro...</i> Venezia.
1543	Alvise Benaglio, <i>A le devote spose di Christo, chiuse ne i sacri chiostri di religione</i> , Venezia.
1559	Giovanni del Bene, <i>Operetta utile per le religiose novizze et per quelle che hanno da entrare nei monasteri</i> , Padova.
1568	Bonaventura Gonzaga, <i>Alcuni avvertimenti nella vita monacale utili et necessari a ciascheduna vergine di Christo</i> , Venezia.
1572	Felice Rasponi, <i>Dialogo dell'eccellenza dello stato monacale</i> , Bologna.
1576	<i>Avvertimenti monacali, et modo di viver religiosamente...</i> Venezia.
1576	Giuseppe Besozzi, <i>Prattica spirituale d'una serva di Dio</i> , Venezia.
1577	<i>Alcuni buoni ricordi a religiose per viver bene in religione...</i> Perugia.
1578	Giuseppe Besozzi, <i>Avvertimenti per le monache</i> , Milano.
1584	Paolo Morigia, <i>Stato religioso et via spirituale</i> , Venezia.
1591	Valentino Averoni, <i>Discorsi sopra le necessarie conditioni, vaghi adornamenti et ottime qualità che deve avere la Vergine Sposa sacrata a Christo</i> , Firenze.
1591	Niccolò Bonfigli, <i>Specchio monacale</i> , Firenze.
1593	Gio. Battista Segni, <i>Conforto alla vita monacale e per le monache e per quelle che si vogliono fare</i> , Ferrara.
1605	Cornelio Avitabile, <i>Tipo di una vera religiosa, distinto in tre parti</i> , Napoli.
1609	Giovanni Pietro Barco, <i>Specchio religioso per le monache</i> , Milano.
1609	Benedetto de' Benedetti, <i>Trattato del Timor di Dio</i> , Bologna.
1613	Michel Girolamo, <i>Copia d'una lettera spirituale... ad unaobilissima giovane entrata novamente a servir Iddio nella religione</i> , Genova.
1622	Francesco Credazzi, <i>Guida alla monaca religiosa</i> , Roma.
1627	C.A. Basso, <i>La monaca perfetta ritratta dalla Scrittura Sacra</i> , Milano.
1643	Arcangela Tarabotti, <i>Paradiso monacale</i> , Venezia.
1645	Girolamo Allé, <i>Anatomia del stato delle religiose</i> , Bologna.
1647	Alfonso Gianotti, <i>Diario religioso, cioè modi pratici di fare con molta perfezione e merito, l'operationi quotidiane della religione</i> , Bologna.
1649	Andrea Bianchi, <i>Lettera a suor Chiara Francesca sua nipote ... dove si tratta degli onori e godimenti delle vergini di Dio consacrate</i> , Genova.
1650	Pietro Bellocchio, <i>Affettuose ammonizioni et istruzioni a tutte le donzelle spirituali che vogliono farsi religiose</i> , Roma.
1653	Paolino De Novellis da Nola, <i>La religiosa stimolata</i> , Napoli.

Ma che cosa troviamo in questi testi riguardo al corpo delle monache? Senza dubbio parlano molto di corpo, anche se, come prevedibile, sono ben lungi dal descrivere un corpo gioioso, loquace e desiderante e affrontano la questione del corpo per cancellarlo e reprimerlo.

Non mi soffermo troppo sulla questione fondamentale della verginità, che meriterebbe un discorso a parte, soprattutto per quanto riguarda le verginità femminile. Mi limito a ricordare che l'idea che un corpo vergine fosse più accettabile e più vicino all'anima di uno non vergine era ben radicata nella cultura cattolica occidentale (Brown, 1988; Alfieri, 2014) e ben si prestava a rafforzare le ragioni sociali ed economiche legate ai ruoli sociali e alla condotta casta e morigerata previsti per le donne in generale e per le vergini destinate al convento in particolare. La letteratura sull'argomento, da San Girolamo in poi, abbonda e nella trattatistica per monache l'idea che la verginità perpetua fosse superiore a qualsiasi altra scelta di vita è uno degli argomenti principali utilizzati per spingere le giovani a scegliere – o più probabilmente ad accettare – il chiostro.

Certamente da questi testi emerge che per una monaca il corpo, anche un corpo vergine, era un fardello. La monaca ideale doveva mantenerlo in vita, senza eccedere nelle mortificazioni, ma senza mai cedere ai suoi bisogni né trarne piacere. Ogni azione legata alla cura del corpo doveva essere morigerata e accompagnata da vergogna e non da amor proprio. Ad esempio nel trattatello di Bonaventura Gonzaga, *Alcuni avvertimenti nella vita monacale utili et necessari a ciascheduna vergine di Christo*, stampato a Venezia nel 1568 si legge:

V'essorto a componer i gesti del vostro corpo, i costumi, le parole, l'aspetto, e l'andare di modo che ogni cosa appaia coperta, e colorita di vergogna, e lontana da ogni superbia o prosontione (Gonzaga, 1568: 48-49).

E vi leggiamo anche che l'anima deve essere rivolta a Dio anche durante i pasti e il riposo, senza mai perdere il controllo del corpo:

Ogni corpo ha qualche volta bisogno di riposo, poi perché nel sedere avviene molte fiato che l'animo nostro si faccia più pronto a meditare, pregare e supplicar la remissione de' peccati nostri. Sedete con modestia senza piegarvi più da una parte, che dall'altra, non distendendo poco costumatamente le gambe, e massimamente essendoci persona presente, perché la estrinseca

incomposizione del corpo è indizio certo della poca divotion dell'animo (Gonzaga, 1568:52-53).

La gravidanza, segno distintivo palese ed evidente di un corpo di donna e forse desiderio inespresso di molte giovani destinate al convento, viene presentata in alcuni avvertimenti per monache come un peso e una fonte di preoccupazione e malessere per disincentivare nei conventi l'idea che la sorte delle donne sposate fosse migliore di quella delle monache e per convincere le giovani donne che la scelta del chiostro fosse la migliore possibile. Pietro Bellocchio, ad esempio, ma non è certo l'unico, nelle sue *Affettuose ammonizioni et istruzioni a tutte le donzelle spirituali che vogliono farsi religiose*, stampato a Roma nel 1650, dopo aver descritto le tribolazioni del matrimonio e delle donne malmaritate, riporta le sofferenze legate alla gravidanza successiva al matrimonio e alla perdita della tanto preziosa verginità. La donna gravida infatti deve portare per nove mesi un grande peso nel corpo senza poterlo "etiam un minimo momento levarlo da dosso" e vive nella paura di cadere e perdere la creatura ed è sempre "smorta, inferma, gialla, pallida & scolorita in faccia, perde l'appetito, non può mangiare, ne bere, gli duole quasi sempre la testa, lo stomaco" e non può condurre una vita normale e sta tutto il tempo "dubitando che l'ora del parto non sia l'ultima della sua vita" (Bellocchio, 1650: 27). La monaca quindi, secondo questa sorta di propaganda, che offre peraltro uno spaccato di come veniva percepita una donna gravida nel Seicento, avrebbe dovuto avere tutti i motivi di essere lieta della sua condizione di vergine a vita rispetto alle donne sposate.

Un testo particolarmente interessante per la realtà dei monasteri femminili posttridentini è il popolarissimo *Specchio religioso per le monache* di Giovanni Pietro Barco, stampato per la prima volta a Milano nel 1609, che vide numerose ristampe nei decenni successivi e che si proponeva di "far vedere alle Monache, come in uno specchio, le colpe proprie del loro stato, e la lor gravezza per emendarsene, e per saperle confessare", attribuendo alla fragilità e semplicità tipiche del loro sesso l'incapacità di riconoscere il peccato e, quindi, di percorrere correttamente la via verso la perfezione:

Essendo il sesso molto fragile, & assai manchevole di prudenza naturale; e perché l'indirizzo di una Monaca è diverso da quello di altro stato d'huomo, o di donna; et perché spesse volte non tanto la malitia, quanto la semplicità di chi le governa, ha apportato lor grand'impedimento alla via della perfettione (Barco, 1609: 1-2).

Uno dei peccati citati è costituito da quello che Barco definisce “affetto disordinato” per un'altra monaca:

Quelle che tengano amicitia con Monache particolari, & hanno loro affetto disordinato, onde nasce che le difendono, & per esse pigliano pugna, & la compagnia loro è di mal esempio, & di scandalo, peccano mortalmente il più delle volte.

Può occorrere per gran istigazione del Demonio, che s'aminò disordinatamente, & pubblicamente se *osculenter amplexantur, tangant manus*, e vadino per il Monastero per mano; in tal caso oltre al peccato mortale che commetterebbero contra la Castità, apporterebbero anche mal esempio e commetterebbero peccato di scandalo, del quale everebbero particolarmente d'accusarli, & i confessori devono sopra ciò interrogarle (Barco, 1609: 76).

Barco non si limita ad alludere alle eventuali relazioni sessuali tra monache, che pur si verificavano ed erano temute e condannate, come dimostra il caso della monaca di Pescia Benedetta Carlini (Brown, 1986), ma anche a qualcosa che forse può essere assimilata a quella che oggi definiamo sorellanza. Le monache della prima età moderna descritte nei trattati *ad status*, infatti, non dovevano essere *sorelle* né amiche, non avevano (o comunque non dovevano avere) l'opportunità reale di conoscersi e riconoscersi le une con le altre, perché il fine ultimo della vita monacale doveva essere una relazione spirituale e univoca con Dio, fatta di preghiere, esercizi spirituali e meditazioni in cui ogni forma di amicizia umana e contatto con il mondo esterno andavano evitati e schivati. La comunità del convento aveva una struttura gerarchica, volta a far rispettare le regole e a garantire un controllo reciproco, ma in cui l'unione di anime e di corpi era di fatto scoraggiata perché percepita più o meno chiaramente come un pericolo per l'ordine costituito, come poi, del resto, secoli dopo, il movimento femminista avrebbe dimostrato.

Quindi, con la scusa che le monache dovevano annientare qualsiasi loro desiderio terreno e personale per dedicarsi completamente a Dio, veniva vietato loro, attraverso regole e dettami di ordine morale e religioso, di instaurare relazioni di amicizia e intimità con le altre, trarne piacere e riconoscere obiettivi comuni. Non a caso, tra i segni di possibile peccato mortale elencati da Barco, oltre a trascorrere troppo tempo al parlatorio, scrivere lettere, conversare a lungo con medici, preti e confessori, c'era anche quello di "ragionare, o sentire ragionare frequentemente di qualche persona con gusto, e piacer, per disordinato affetto che se porta" (Barco, 1609: 80).

In questo contesto, qualsiasi relazione fisica o spirituale, qualsiasi forma di affetto o amicizia con le consorelle o con il mondo esterno andava evitata, e anche la scrittura, veicolo di espressione e scambio di idee dentro e fuori il convento andava controllata e limitata. Fabrizio Credazzi, infatti, nella sua *Guida alla Monaca religiosa* stampata a Roma nel 1622 ricorda alle monache che la scrittura andava monitorata e ridotta allo stretto necessario. Il calamaio andava usato in stanze comuni e solo la badessa e le maestre delle novizie potevano accedervi con una maggiore libertà.

La storia naturalmente è ben diversa rispetto alla retorica e all'ideologia, e i casi più eclatanti e scandalosi che sono stati tirati fuori dagli archivi sono forse solo la punta di un iceberg di una realtà molto più complessa e dolorosa. Certo è che le monache stringevano amicizie, a volte si univano per cause comuni e facevano i conti con il loro corpo, pur rimanendo spesso incastrate in una mentalità e una percezione del mondo e di sé limitanti, con cui erano state nutrite da quando erano in fasce a da cui non potevano prescindere, ma in cui a volte vivevano appagate. Cosa emerge di tutto questo dagli scritti delle monache? Come ricevevano e metabolizzavano il messaggio di dover essere con cui erano bombardate? Dove stava il loro corpo negato, cancellato e plasmato da chi dettava le regole e dalla cultura del loro tempo? Esistono tracce di piacere e accettazione del corpo?

3. IL CORPO IN CONVENTO

Come è ormai ben noto, le monache della prima modernità scrivevano e scrivevano tanto, e tra le righe dei loro scritti è a volte possibile trovare tracce del loro corpo.

Lascio da parte il discorso complesso sulle mistiche e le visionarie, autrici, spesso attraverso il filtro dei confessori, di rivelazioni e autobiografie spirituali, in cui il corpo risulta estremamente presente, potente e loquace. Queste donne raccontano molto del loro corpo, anche se interpretano qualsiasi sua manifestazione in chiave soprannaturale. Non erano percepite, né, forse, si percepivano, come donne *normali*. Erano viste, almeno fino a un certo punto, come uno strumento di comunicazione con il divino, e se riconosciute come tali, acquisivano un'autorevolezza inaudita per una donna, anche se di fatto venivano defemminilizzate. Il loro corpo, mortificato all'estremo da digiuni e flagellazioni, era oggetto di venerazione e rispetto quanto le loro parole, come ci raccontano ancora oggi le reliquie e i corpi intatti delle sante rimastici.

Mi soffermo invece su quello che ci raccontano sul corpo alcune monache del Cinque-Seicento che non aspiravano alla santità e che, forse per non cadere in quella che oggi potremmo diagnosticare come depressione, cercavano nella scrittura letteraria una via di uscita, se non con il corpo, almeno con la penna. Intanto bisogna distinguere tra scritture spirituali e non, tra monache liete e appagate del loro status e monache inquiete, ma con un senso di sé e non completamente schiacciate dal sistema. Queste ultime sono probabilmente più intriganti delle prime e a esse soprattutto mi riferirò, sebbene anche dalle seconde emergono questioni interessanti rispetto al corpo, al desiderio e ai tentativi di negarlo e reprimerlo, che andrebbero approfondite.

Non possiamo aspettarci racconti dettagliati in prima persona da parte di queste donne, e cercare il corpo nei loro scritti può risultare insidioso. Non era accettabile e forse neanche pensabile dire l'indicibile, tanto che ci sarebbe voluto ancora qualche secolo prima che le donne raccontassero il loro corpo apertamente. Restano però due testi particolarmente interessanti, non a caso rimasti manoscritti perché troppo audaci per essere dati alle stampe, scritti a una cinquantina d'anni di distanza l'uno

dall'altro da due monache benedettine che avevano scritto e fatto stampare altre opere, tra cui anche due opere in lode della vita monacale, qualora si trattasse di una scelta (Rasponi, 1572; Tarabotti, 1643). I manoscritti in questione sono la cosiddetta *Vita della Madre Felice Rasponi*, scritta dalla ravennate Felice Rasponi (1522-1579) negli anni Settanta del Cinquecento e l'*Inferno monacale* della veneziana Arcangela Tarabotti (1604-1652). Il primo, anonimo, attribuito fino a pochi anni fa a un'altra monaca, ma inequivocabilmente scritto da Rasponi stessa (Carinci 2020), è un dialogo tra due monache in cui una racconta la vita sfortunata dell'autrice, forzata a entrare in convento bambina da una madre crudele, vessata da monachini e spasimanti vari, tormentata dalle altre monache invidiose, lascive e corrotte e con il cuore in pezzi dopo essere stata lasciata dal suo amante platonico, mentre l'altra racconta storie di donne malmaritate per mostrare che anche la vita delle secolari non fosse tanto invidiabile. L'*Inferno monacale* di Tarabotti spiega con una lucidità quasi spiazzante per il suo tempo le ragioni della corruzione dei conventi, individuandole principalmente nella pratica messa in atto da molti padri di chiudere in convento le figlie in eccesso, anche se prive di vocazione, per questioni economiche, pratica che, nonostante le regole tridentine, ancora prosperava in pieno Seicento.

Entrambe condannano i comportamenti lascivi e gli eccessi delle monache scontente che rendevano il convento un inferno, ma nello stesso tempo descrivono molti dei peccati mortali e connessi con il corpo descritti da Barco come perfettamente normali, dando spazio, in parte, al corpo negato.

All'inizio del dialogo di Rasponi, la protagonista – nonché celata autrice dell'opera – è appena morta, e Serafina, la monaca che nel dialogo racconta le vicende biografiche dell'autrice, descrive il suo legame con lei:

Per voler celeste, fu da morte sciolto il vital nodo di colei, che m'era stata più che madre, sallo il cielo che non più mai il cuor mio può sentir ponto di letitia vera, dove posso dire seco fusse sepolto ogni perfetta gioia, che nel mondo gustar havessi potuto giamai; né satia la fortuna d'havermi quasi atterrata con sì grave colpo, hammi fatta indispostissima talmente, che in tutto l'anno

non ho, né possedo un sol giorno di perfetta salute di corpo. Ma tutto ciò terrei per giuoco, se non vedessi i tanti segnalati torti fatti dal perfido mondo, e via più da l'istesso suo sangue, a colei, che molt'anni sono mi elessi per anima di questo mio corpo, per vera luce di ogni mia tenebra, per riposo d'ogni mia stanchezza, per scopo di tutti i miei pensieri, et per refrigerio d'ogni mia pena (Rasponi, 1883: 3).

Serafina quindi presta un corpo e una voce a chi, nella *fictio* del dialogo, non li aveva più. Oltre allo stratagemma di deresponsabilizzazione che Rasponi mette in atto affidando la narrazione della sua esperienza biografica a un'altra persona e lasciando l'opera anonima, vale la pena sottolineare come viene descritto il sentimento di amicizia tra le due, una relazione che portava evidentemente gioia, dal momento che "la letizia vera" viene a mancare quando una delle due muore. Felice era per Serafina più che madre (del resto è una sua creazione letteraria, anche se forse ispirata a una monaca davvero esistita) e la sua morte suscita in lei dolore fisico oltre che tristezza. Inoltre Serafina incarna a tutti gli effetti suor Felice, avendola scelta come anima del suo corpo. Serafina quindi è corpo e voce di suor Felice, la sua incarnazione che ne racconta la storia.

La vita di Felice è segnata da vari traumi, e l'elemento che oggi chiameremmo psicosomatico è sottolineato spesso, con lunghi periodi a letto causati da scosse emotive di varia natura (monacazione forzata, morti di persone care, dispiaceri, calunnie e pene d'amore).

Seguendo per la maggior parte l'anima interiore in più cose il corpo esteriore, perché stando la carne afflitta non può regnar allegrezza nel cuore, però si può chiamar ben avventurato chi non sente dolori nel corpo. Hor quanto sono maggiori quei dell'animo di quelli si sentono nel corpo! et la padrona mia ben ne può far ampia fede, essendo che l'afflittione interiore è in lei stata cagione d'ogni sua longa et continuata indispositione (Rasponi, 1883: 96-97).

I dolori dell'anima e i dolori del corpo risultano quindi indissolubilmente legati. Mostrando come anima e corpo non possono essere separati neanche in convento, Rasponi sembra

quasi rivendicare per il corpo il diritto di cittadinanza, seppur associandolo alla malattia e alla sofferenza, includendovi anche il mal d'amore, malattia di solito non contemplata per le monache. Dopo aver rifiutato vari spasimanti, infatti, Felice stabilisce una relazione di fatto amorosa (a quanto pare totalmente platonica, anche se Barco non avrebbe apprezzato) con un certo gentiluomo che le permetteva di affrontare meglio "la violenta sua prigionia". Dopo tre anni di scambi epistolari e sporadici incontri al parlatorio, però, la fiamma di lui si spegne lasciando lei nella totale disperazione:

Ma mentre ella attendeva a maggior quiete, le fiamme di lui che dianzi parevano sì ardente, senza altra cagione che l'esser huomo, si videro tutte cangiate in ghiaccio, et ella, che non sa se non perfettamente amare, veggendo quello non mai si diede a credere poter vedere, fu assalita da così fiero cordoglio che in lagrime, sospiri et vigilie tutta si consumava, di maniera che n'è divenuta di novo indisposta come vedete, e ne stette per mesi in letto; et questo a lei sì noglioso accidente ha di maniera accresciuto ogni di lei scontento che altro non è la misera sua vita che albergo d'amaritudine e fonte di miseria (Rasponi, 1883, 132-133).

Tradizione letteraria a parte, anche qui il corpo si fa sentire attraverso il dolore. La sofferenza emotiva costringe infatti l'infelice protagonista a letto malata, privandola dell'unica ragione di gioia – forse anche del corpo – che la vita in convento le aveva offerto. Qui e altrove Rasponi non presenta mai la sofferenza fisica come prova e fonte di godimento e vicinanza con Cristo in croce, come spesso accade in molta poesia spirituale. Rasponi sembra piuttosto aspirare a un corpo felice che corrisponda a un'anima appagata, difficile per lei da trovare in un convento, e non cerca mai la consolazione nella fede.

Nel dialogo, attraverso il racconto di Serafina, Rasponi, come prevedibile, descrive con toni aspri e di condanna il comportamento delle altre monache che, oltre a essere invidiose, bugiarde e maligne, si intrattenevano con amanti vari al di fuori del convento, e lo fa usando un linguaggio a tratti basso e corporeo, senz'altro frutto di letture non proprio rivolte alle

monache. Anche in questo caso si tratta di un segno che il corpo era ben lungi dall'essere cancellato all'interno dei conventi, che spesso erano luoghi meno spirituali di quanto avrebbero dovuto essere. Pur biasimando le consorelle, però, Rasponi rappresenta, in epoca post-Tridentina un convento pre-Tridentino in cui circolavano lettere, si ricevevano in dono sonetti, si incontravano amici al parlatorio, si stringevano amicizie, ci si innamorava e si leggevano libri profani, presentando tutto ciò come assolutamente normale, tutti aspetti che il disciplinamento tridentino cercavano di eliminare e da cui gli avvertimenti per monache seicenteschi mettono in guardia.

Un contesto conventuale simile, anche se appesantito da restrizioni maggiori in seguito alle nuove prescrizioni tridentine, che quando scrive Rasponi erano solo agli albori, è descritto mezzo secolo dopo dalla ormai nota Arcangela Tarabotti, che, all'inizio dell'opera, paragona il monastero all'inferno:

Però con non meno lacrimosi gemiti merita d'esser compiante l'infelicità compatibili di quelle anime che, non solo imprigionate in un corpo provano gli infortuni comuni a tutta l'umanità, ma hanno, per tormento loro particolare, la carcere d'un monastero in cui sono forzatamente et innocentemente condonate a patir eterno martir di pene che, per esser tale, a ragione può chiamarsi un Inferno (Tarabotti, 1990: 31).

Tarabotti riprende l'immagine del corpo come prigioniero dell'anima, rimanendo perfettamente in linea con la cultura del suo tempo, ma sferra colpi di penna contro le monacazioni forzate. Le giovani monache, attratte con l'inganno dalle promesse delle delizie del chiostro, promosse anche dalla letteratura *ad status*, si trovano in una prigionia peggiore di quella corporea, un girone infernale senza via di uscita. In relazione all'"affetto disordinato" condannato da Barco, mi sembra interessante ricordare la descrizione che Tarabotti fa di un legame di amicizia tra due vittime dell'inferno monacale:

Occorre tal'hora che due fanciulle, simili nella fortuna e non dissimili nell'esser, ambi due state gabate da' parenti, coetanee, concordi di volere e di pensieri, che haveranno in un medesimo tempo fatta la funtione di vestir habito religioso, si piglian

vicendevole affetto et a vicenda l'una dell'altra si confida, scuoprendosi i più interni voleri e comunicandosi i più segreti pensieri, onde sono apunto sorelle in amore e di continuo compartono fra loro le cure, dandosi con ogni sicurezza le chiavi del cor in mano. E se Salamon disse: «Beatus vir qui invenit amicum verum», queste infelice vanno in questa guisa sollevandosi da tante gravi tribulationi che patono nell'Inferno monachale. [...] Ma eccoti che, a turbar la quiete di questa coppia, entrano altre, simili d'habito, non di costumi, e, sotto fintioni d'amicitia, adopran ogni arte possibile per disunir quegli animi così caramente legati (Tarabotti, 1990: 64).

Quello che Barco condannava come segnale pericoloso e inammissibile, è descritto da Tarabotti come elemento sinergico assolutamente sano che permetteva alle due giovani donne di trovare un po' di serenità e piacevolezza nell'odiato convento. L'affetto e la condivisione sono presentati come aspetto positivo in un contesto chiuso e ostile, almeno finché altre monache invidiose e incattivite non vanno a spezzare l'idillio, denunciando, calunniando e riportando paradossalmente l'ordine del dover essere, come vittime che diventano carnefici. Tarabotti sembra quindi criticare le monache stesse per non riuscire a trovare forme di ribellione e coalizione, attenendosi ai giochi di potere di un ambiente dominato dal malcontento e dal sospetto, in cui le regole imposte pesavano come macigni, impedendo, nella maggior parte dei casi, qualsiasi forma di relazione, riconoscimento e quindi di via d'uscita. Le monache forzate di Tarabotti "tutte si danno all'amor proprio, non ad altro applicandosi che a satisfar se stesse negli agi del corpo", sono dedicate all'avarizia, alla perfidia e alla malvagità (Tarabotti, 1990, 78). L'autrice le biasima, ma attribuisce la responsabilità del loro comportamento a un sistema che non consente alle donne la libertà di scelta e ai padri che "uccidon l'anima incarcerando i corpi delle figliole" (Tarabotti, 1990, p. 97).

La realtà conventuale descritta e denunciata da Rasponi e Tarabotti è quindi ben più complessa e corporea di quella ideale immaginata e disegnata per loro nei trattati scritti negli stessi anni da chi dettava le regole, ma nello stesso tempo mostra come quelli che Barco e la Chiesa condannavano come peccati erano all'ordine del giorno, prima e dopo Trento.

Tuttavia senza dubbio c'erano anche monache contente del loro stato, o comunque pacificate, che vivevano serenamente il convento e scrivevano lodi gioiose di Cristo e della Madonna, godendo nel limitare al minimo i bisogni corporei. Nella poesia spirituale delle monache viene spesso rappresentata la relazione d'amore con lo sposo Cristo descritta in termini affettuosi a tratti quasi laici, come nel caso della benedettina ravennate Pietra Margherita dal Sale (1620-1692), che si affligge per essere stata abbandonata dal suo caro sposo a causa dei suoi troppi peccati (Carinci, 2023). Inoltre, in alcuni casi si assiste a una forte identificazione delle autrici di laudi e rime spirituali con la vergine che allatta il bambino (Graziosi, 2004: 67). Questi sembrano tutti segni di una sublimazione dei desideri e delle pulsioni del corpo che queste donne avevano imparato a reprimere e che non erano forse neanche in grado di riconoscere, ma che interpretavano attraverso l'unica via che avevano a disposizione, cioè la fede, la religione e quello che era stato loro insegnato.

4. CONCLUSIONI

Mi piace concludere questo contributo con un altro aneddoto. Nelle *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani* di Vincenzo Fortunato Marchese leggiamo che la pittrice domenicana fiorentina Plautilla Nelli (1524-1588, a quanto pare, “volendo studiare il nudo per la figura di Cristo, si giovasse di quello di una monaca defunta, e le altre suore celiando fossero solite dire che la Nelli in luogo di Cristi faceva *Criste*” (Marchese, 1845: 292). Il corpo di una monaca, che forse per tutta la vita aveva desiderato di soffrire in croce insieme a Cristo, mortificando e tormentando il proprio corpo, o che aveva sofferto le pene dell'inferno monacale, da morta veniva impressa sulla tela al posto di Cristo, finalmente congiunta con lui o come vittima sacrificale della cultura del suo tempo. Insieme agli esempi riportati, questo sembra ricordare ancora una volta l'imprescindibilità del corpo. Nonostante i tentativi, molto spesso riusciti, di negazione e mortificazione del corpo per questioni morali, spirituali e di controllo sociale, il corpo, più o meno consapevolmente, sfuggiva e si manifestava in vari modi, dalle

manifestazioni mistiche, alle reazioni psicosomatiche, ai legami di amicizia di monache che si tenevano per mano, all'identificazione con una Madonna che allatta, alla tangibilità e necessità di un modello reale di corpo sofferente per esprimere la creatività artistica. Tutto questo dà ragione alla piccola Moderata Fonte, che si stupiva di fronte all'eventualità di uno spirito senza corpo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALFIERI, Fernanda (2014). *Il corpo negato. Tre discorsi sulla castità in età moderna*. Bologna: EDB.
- BARCO, Giovanni Pietro (1609), *Specchio religioso per le monache*, Milano: Giovanni Battista e Antonio Bozzola.
- BELLOCCHIO, PIETRO (1650). *Affettuose Ammonizioni et istruzioni a tutte le donzelle spirituali che vogliono farsi religiose*. Roma: Gio. Pietro Colligni.
- BROWN, Judith C (1986). *Immodest Acts. The Life of a Lesbian Nun in Renaissance Italy*. Oxford: Oxford University Press.
- BROWN, Peter (1988), *The body and society. Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*.
- CARINCI, Eleonora (2020). "Nuovi documenti per l'attribuzione a Felice Rasponi del manoscritto contenente la sua *Vita* (Ravenna, Biblioteca Classense, Mob. 3 2 P²:12)". *Critica del Testo* 1, pp. 101-122.
- CARINCI, Eleonora (2023). "La *Tortore smarita* di suor Pietra Margherita dal Sale (1620-1692). Poesia, preghiera e pentimento in un convento ravennate del Seicento". In E. Ardisino, E. Selmi (ed.), *Rivelazioni. Scritture di donne e per donne nell'Italia della prima età moderna*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 337-365.
- DOGLIONI, Giovanni Nicolò (1988). *Vita della Sig.ra Modesta Pozzo de' Zorzi nominata Moderata Fonte descritta da Gio. Nicolo Doglioni l'anno MDXCIII*, in M Fonte, *Il merito delle donne ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*, a cura di Adriana Chemello, Milano, Eidos, 1988, pp. 3-10.

- GONZAGA, Bonaventura (1568). *Alcuni avvertimenti nella vita Monacale utili et necessari a ciascheduna vergine di Christo*, Venezia: Gabriele Giolito de' Ferrari.
- GRAZIOSI, Elisabetta (2004), *Poesia nei conventi femminili: qualche reperto e un testo esemplare*. In C. Leonardi (ed.), *Caterina Vigri: la santa e la città: atti del Convegno, Bologna, 13-15 novembre 2002*. Firenze: SISMELE Edizioni del Galluzzo, pp. 47-72.
- MARCHESE, Vincenzo Fortunato (1845). *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, Vol. I. Firenze: Alcide Parenti.
- RASPONI, Felice (1572). *Dialogo dell'eccellenza dello stato monacale*. Bologna: Pellegrino Bonardo.
- [RASPONI, Felice] (1983). *Vita della Madre Felice Rasponi scritta da una monaca nel MDLXX*, a cura di C. Ricci. Bologna: Zanichelli.
- TARABOTTI, Arcangela (1643). *Paradiso monacale*. Venezia: Guglielmo Oddoni.
- TARABOTTI, Arcangela (1990). *L'Inferno Monacale di Arcangela Tarabotti*, a cura di Francesca Medioli. Milano: Rosenberg & Sellier.
- ZARRI Gabriella (2002). *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*. Bologna: Il Mulino.
- ZARRI, Gabriella (2016). "La perfetta claustrale. Manuali Seicenteschi per l'istruzione delle monache". In H. Sanson, F. Lucio (ed.), *Conduct literature for and about Women in Italy (1470-1900). Prescribing and Describing Life*. Paris: Classiques Garnier, pp. 81-102..

“SIMBOLI DI FEMMINILITÀ E SENSUALITÀ
NELLA CULTURA GITANA E NELLA
LETTERATURA DEI “PAYOS”

SYMBOLS OF FEMININITY AND SENSUALITY
IN GYPSY CULTURE AND IN “PAYO”
LITERATURE

Maurizio CARTA
Università degli studi di Sassari

Riassunto

Sono sostanzialmente tre gli elementi che vengono presi in esame in questo articolo: gli occhi, i capelli e i nei o pois (che in spagnolo vengono entrambi chiamati *lunares*). Questi simboli legati alla vita e la sensualità femminile sono presenti sia nella cultura dei gitani (e quindi del flamenco) sia nella letteratura dei *payos*, ossia i non gitani.

Parole chiave: gitani, capelli, occhi, nei, pois.

Abstract

This article analyses three elements in gypsy culture and non-gypsy literature: the eyes, the hair-style and beauty marks/polka dot patterns (which are both called *lunares* in Spanish). These symbols that are linked to women's life and sensuality can be found in gypsy/*flamenco* culture and non-gypsy (*payo*) literature.

Keywords: gypsy, hair, eyes, mole, polka dots.

1. SENSUALITÀ *FLAMENCA*

Sono molti gli aspetti interessanti che riguardano la sensualità e come quest'ultima interagisce con la cultura e, inevitabilmente, con la letteratura. Ma, pur essendo relativamente semplice trovare esempi di opere i cui temi portanti sono il corpo femminile e l'*eros*, per quanto riguarda il popolo gitano di Spagna, il miglior modo di analizzarne i tratti culturali correlati è osservarne la vita di tutti i giorni attraverso il contatto diretto. È necessario, tuttavia, prima di parlare del tema centrale, fare luce sulla definizione di alcune parole. La prima è *payo*, che indica, secondo il dizionario della *Real Academia Española*, una persona “que no pertenece al pueblo gitano” (Real Academia Española).

La seconda è la definizione di “flamenco” che non ha una chiara etimologia: al giorno d'oggi, infatti, viene utilizzato dai gitani dell'Andalusia per definire sia la propria etnia, sia la loro tradizione del ballo e del canto (Pasqualino, 2003: 13).

È proprio ciò che è *flamenco* l'elemento fondamentale della vita culturale dei gitani: essi vengono, infatti, educati al flamenco fin da piccoli, ma è durante l'adolescenza che per loro acquista un'importanza maggiore, in quanto soprattutto la danza è considerata dai gitani un'efficace arma di seduzione.

Caterina Pasqualino, a tal proposito, racconta di Luis, un venticinquenne del quartiere di Santiago, che era innamorato di una ragazza *flamenca* del quartiere di San Miguel, egli cercava senza successo di attirare la sua attenzione durante ogni festa gitana, quando un giorno ad un matrimonio lui iniziò a danzare così appassionatamente che lei non riusciva a staccargli gli occhi di dosso ed è così che cominciarono la loro vita insieme. I due giovani non sarebbero gli unici ad essersi innamorati grazie al ballo: un altro uomo, Enrique, ammette di essersi innamorato di sua moglie Maria quando la vide ballare (Pasqualino, 2003: 129-130).

In questo gioco di seduzione ha un ruolo fondamentale anche lo sguardo. Scrive José Carlos de Luna:

¡Los ojos de los gitanos!... Ni el color de la piel; ni las particularidades de las facciones; estamos por decir que ni su idioma y costumbres, caracterizan a la raza como los ojos.

Parecen cuajados, muertos, y... su brillo es único. Un brillo metálico con reflejos acerados que a veces se hunde en las pupilas, para temblar como la luna en las quietas y negras aguas de un pozo muy profundo (De Luna, 1989: 95).

Gli occhi sono effettivamente un tratto distintivo, anche per quanto riguarda la loro cultura: fin da bambini, infatti, vengono educati a guardare fisso l'interlocutore come forma di rispetto e i ballerini vi aggiungono un aspetto di teatralità, nulla è mai lasciato al caso e "gli sguardi devono colpire i presenti" (Pasqualino, 2003: 131-132).

Ma gli occhi non sono l'unica parte del corpo associata alla sensualità. Anche i capelli e l'acconciatura hanno una precisa collocazione nelle dinamiche amorose dei gitani: infatti le donne ne hanno grande cura in modo da mantenerli forti, abbondanti e soprattutto lunghi.

Lasciarli sciolti viene interpretato come un segno di sensualità incontrollata e molte donne per pudore preferiscono legarli in uno chignon. Un testimone indignato, Enrique, commenta così la moda di tenerli sciolti: "Per razza, l'uomo gitano vuole che la sua donna porti lo chignon. È più dignitoso portare lo chignon. [...]. I gitani non ci sono più, perché oggi nessuno vuole portare lo chignon."

Alcuni raccontano che un comportamento considerato "scostumato" può essere punito con un taglio di capelli, come è successo ad una ragazza che rientrava a casa troppo tardi. Altro esempio di questo tipo di rappresaglia può essere condotta ai danni di una moglie fedifraga a cui vengono tagliati i capelli durante la notte dalle donne della famiglia del marito.

L'associazione tra sensualità e capelli è spiegata dagli uomini che affermano che una chioma abbondante riflette un'abbondanza di peli pubici e quindi anche di fecondità: infatti è anche per questo motivo che alcune vedove decidono di tagliare i capelli, indicando di non essere più disponibili ad una relazione, mentre altre donne li tagliano come voto a Gesù per ottenere una grazia, come la guarigione di un parente malato (Pasqualino, 2003: 234-236).

È molto importante, inoltre, illustrare la simbologia dietro ai già citati pois o *lunares* nel vestiario femminile; essi, infatti,

hanno una correlazione stretta alla sessualità, come suggerisce anche un canto: “Tengo dos lunares uno en la carita y uno donde tú sabe” (*sic.*). Ma si possono trovare ulteriori sfumature di significato: oltre a quella di “macchia” e “neo”, i *lunares* si ricollegano alla periodicità del ciclo mestruale, alla luna, simbolo della femminilità, ma anche la perdita della verginità, associazione codificata anche nel canto flamenco, come ad esempio:

Quién me l’ha partío esta batita
que yo tenía, primo mío de lunares
quién me l’ha partío
como no me compre una
que madre, yo voy a perder el sentido (*sic.*)

Con la perdita del vestito a pois qui viene ammessa, come già detto, la perdita della verginità e la paura di essere incinta; una simbologia, questa, coerente con i riti matrimoniali in cui la sposa si presenta la mattina delle nozze con un abito bianco, ma senza *lunares*, anticipando il passaggio da vergine a donna sposata (Pasqualino, 2003: 262-263).

Tuttavia, è necessario puntualizzare che anche la cultura esterna al mondo dei gitani presenta una correlazione tra la sensualità e i tratti femminili di cui si è appena parlato.

In primo luogo, il legame tra la luna e la femminilità, come è possibile osservare in *Salomé* di Oscar Wilde, in cui la stessa protagonista fa un paragone tra il satellite e se stessa (Dąbrowska, 2014: 11).

Un altro esempio tra i tanti è sicuramente il racconto di Benito Pérez Galdós, *El Don Juan*, in cui il narratore, che si autodefinisce “el don Juan por excelencia”, descrive in maniera estremamente poetica una donna che sta seguendo:

Su mirada no era definible; de sus ojos, medio cerrados por el sopor normal que la irradiación calurosa de su propia tez le producía, salían furtivos rayos, destellos perdidos que quemaban mi alma. [...]; sus cabellos, doradas hebras que las del mismo sol escurecían. En el hemisferio meridional de su rostro, a algunos grados del meridiano de su nariz y casi a la misma latitud que la boca, tenía un lunar, adornado de algunos sedosos cabellos

que, agitados por el viento, se mecían como frondoso cañaveral. [...]. Parecía que vibraba con sonora melodía el lunar, corchea escrita en el pentagrama de su cara. Yo devoré aquella nota; y digo que la devoré, porque me hubiera comido aquel lunar, y hubiera dado por aquella lenteja mi derecho de primogenitura sobre todos los don Juanes de la tierra (Pérez Galdós, 2016: 3-4).

Il racconto si snoda mostrando il don Giovanni come ridicolo, non più *burlador*, ma vittima di scherno nel finale, però applica tutti i vari aggettivi con cui la poesia ha descritto la bellezza femminile nei secoli: gli occhi come raggi che bruciano l'anima del protagonista, le ciocche dorate dei capelli che potrebbero ricordare la Laura di Petrarca e naturalmente anche il neo descritto come una nota musicale e in termini geografici (Letteratura italiana).

2. NOZZE E VITA MATRIMONIALE

Alcuni uomini gitani definiscono la loro vita matrimoniale con una metafora che vede la propria moglie come una chitarra: è infatti quella con cui suonano abitualmente che dà il suono migliore e, pur rivendicando la libertà di trovare un'amante, con le proprie spose si trovano meglio che con chiunque altra, in quanto la vita coniugale migliora con il passare degli anni.

È un tipo di relazione quella del matrimonio che i gitani vedono perlopiù come definitiva; essi, infatti non tollerano il divorzio, lo vedono come una distruzione della famiglia, qualcosa che, a detta loro, non fanno a differenza dei *payos*. Le famiglie dei due coniugi sono disposte a gesti anche estremi per far "riappacificare" la coppia e se, ad esempio, un uomo abbandona sua moglie per un'altra, è costretto all'esilio e chiudere ogni contatto per evitare rappresaglie, perché rimanere nel luogo verrebbe considerato un comportamento sfacciato.

Sposarsi, dunque, è un impegno per la vita ed è per questo che anche le proposte e i fidanzamenti vengono presi molto seriamente e vengono coinvolti anche dei testimoni; Pasqualino descrive la procedura: il padre della ragazza discute coi due innamorati delle loro intenzioni, dopodiché c'è l'incontro con la famiglia del ragazzo e quattro o cinque anziani gitani che fungono

da testimoni e dopo la conferma da parte del padre della futura sposa, il fidanzamento è ufficializzato (Pasqualino, 2003: 88-90).

Un altro elemento importante che è necessario far presente è la verginità della sposa. Gli stessi ragazzini di undici anni sarebbero stati sentiti affermare che la loro futura moglie sarebbe stata vergine; questa ossessione deriverebbe dalla credenza secondo cui le donne non sopportano aspettare un uomo per troppo tempo. Perciò molti ragazzi vivono il fidanzamento come periodo di tensione e può succedere che al matrimonio venga chiesta la prova della verginità (Pasqualino, 2003: 92).

Durante la festa del fidanzamento torna la simbologia legata ai *lunares*; infatti le future spose indossano grembiuli sopra gonne a pois. Alla fine questi capi verranno strappati per dare spazio ad un cambio d'abito (Pasqualino, 2003: 96-97); una pratica questa del cambio del vestito che si mantiene anche durante i festeggiamenti del matrimonio, in quanto in alcune zone possono durare anche tre giorni. Per un vestito matrimoniale di solito si opta per qualcosa di molto vistoso e appariscente per cui i genitori della sposa possono spendere molti soldi per dei lavori che i sarti e stilisti specializzati in abiti nuziali considerano come parte di una produzione teatrale (López, 2019).

La grande attenzione alla verginità della sposa non passa solo attraverso i canti e le parole, ma talvolta si traduce in eventi spiacevoli, soprattutto quando la virtù della ragazza viene messa in dubbio, scatenando anche delle risse tra gli invitati al matrimonio. Esiste addirittura una pubblica dimostrazione della purezza della sposa; una dimostrazione che a Jerez veniva praticata sempre meno di frequente negli anni Novanta: si tratta della prova del *pañuelo*.

Durante un matrimonio a Morón, paese vicino a Siviglia, secondo quanto racconta Pasqualino, la sposa si allontanò dai festeggiamenti insieme a sua madre, sua suocera e altre donne. Una di queste era l'officiante, detta *picaora*, della procedura ed era stata pagata per deflorare la giovane e dimostrare con un fazzoletto le gocce di sangue che provavano la sua verginità: tutto ciò è trattato con la massima serietà e un imbroglio, se scoperto, si ritorcerebbe contro la stessa *picaora* (Pasqualino, 2003: 111-112).

Ma cosa succede dopo il matrimonio? Lo spazio delle donne si riduce perlopiù a quello familiare e domestico; ci sono mariti che controllano le loro uscite e non permettono loro di parlare con persone esterne alla famiglia. Addirittura una donna, Juana afferma che suo marito non le permette neanche di cantare alle feste e l'idea che lei possa guadagnarsi da vivere cantando non piace nemmeno ai suoi figli:

I miei figli non vogliono che io canti perché sono vecchia e malata. La mia anima [tuttavia] non vuole che questo [cantare], ma siccome i miei ragazzi mi vedono malata... Ieri uno dei miei figli è stato qui e mi ha visto malata e sul punto di piangere e mi ha detto: non c'è nessuna ragione di lavorare se sei malata. Se ti manca qualcosa, noi siamo qua per dartela. Ho sessantadue anni e cantare mi tira su. Gliel'ho detto (Pasqualino, 2003: 152-153).

Queste meccaniche maschiliste sarebbero causate anche dal fatto che i gitani rimasero fuori dalle dinamiche della rivoluzione sessuale dei *payos* degli anni Settanta e dunque perduravano anche negli anni Novanta a cui risalgono i dati raccolti da Caterina Pasqualino (Pasqualino, 2003: 277).

Al giorno d'oggi a Jerez la maggior parte delle coppie celebra le nozze con rito cristiano o evangelico, ma in passato in Spagna ci sono stati problemi che colpivano le coppie sposatesi con rito gitano; infatti lo Stato Spagnolo non riconosceva loro il diritto alla reversibilità della pensione alla morte di uno dei coniugi. È il caso questo della signora María Luisa Muñoz “La Nena”, sposatasi nel 1971, che aveva fatto appello anche all'*Alto Tribunal* per vedere riconosciuto il proprio matrimonio con rito gitano, ottenendo, però, un nulla di fatto. Tuttavia, grazie all'unico magistrato che si espresse favorevolmente verso la causa de “La Nena”, Jorge Rodríguez Zapata, si riuscì ad ottenere la vittoria nella causa una volta presentata alla Corte Europea dei Diritti dell'Uomo di Strasburgo. Fu così che il *Congreso de los Diputados* approvò il 28 aprile 2021 la creazione di una *Subcomisión* per discutere un patto di Stato per l'inclusione del popolo gitano (Ramírez-Heredia Montoya, 2022).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- DĄBROWSKA, Justyna (2014). "Subverting the Gaze, Seducing With the Bible: A Study of Oscar Wilde's *Salomé*". *Analyses/Rereadings/Theories*, 2 (1), p. 11.
- "Francesco Petrarca «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi»". *Letteratura italiana*. Riportato dal sito <https://letteritaliana.weebly.com/erano-i-capei-doro-a-laura-sparsi.html> [Data ultima consultazione: 10/06/2024].
- LÓPEZ, David (2-6-19). "Así es el proceso de creación del vestuario de una boda gitana". *El País*. Riportato dal sito <https://elpais.com/> [Data ultima consultazione: 18/02/2024].
- LUNA, J. C., de (1989). *Gitanos de la Bética* [Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz]. Cádiz: Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz.
- PASQUALINO, Caterina (2003). *Dire il canto I gitani flamencos dell'Andalusia*. Roma: Meltemi Editore.
- "Payo". *Real Academia Española*. Riportato dal sito <https://dle.rae.es/payo> [Data ultima consultazione: 07/02/2024].
- RAMÍREZ-HEREDIA MONTOYA, Juan de Dios (26 aprile 2022). "El matrimonio celebrado siguiendo las costumbres del Pueblo Gitano es válido a todos los efectos". *Asociación nacional Unión del Pueblo Romani*. Riportato dal sito <https://unionromani.org/2022/04/26/el-matrimonio-celebrado-siguiendo-las-costumbres-del-pueblo-gitano-es-valido-a-todos-los-efectos/> [Data ultima consultazione: 10/06/2024].

LA RAPPRESENTAZIONE DEL DOLORE
NELLA SCRITTURA EPISTOLARE DI ANNA
MARIA ORTESE

THE REPRESENTATION OF PAIN IN THE
EPISTOLARY WRITING OF ANNA MARIA
ORTESE

Barbara CAVALLINI
Universidad de Sevilla

Riassunto

Corpo e dolore costituiscono, nella scrittura epistolare ortesiana, due elementi profondamente interconnessi. In numerosi luoghi del suo corposo Epistolario, Anna Maria Ortese associa il motivo della sofferenza a sensazioni, che partono dal corpo e che vengono superate attraverso la scrittura concepita in funzione galvanizzante. Oggetto del presente articolo è quello di indagare le forme e le modalità di rappresentazione del dolore, così come viene declinato attraverso l'analisi della scrittura privata, che, oltre a costituire motivo di interesse in sé e per sé, apre nuove prospettive di ricerca nell'ambito degli studi dell'opera di Anna Maria Ortese.

Parole chiave: Anna Maria Ortese, scrittura epistolare, rapporto anima-corpo, forme del dolore.

Abstract

Body and pain constitute two deeply interconnected elements in Ortese's epistolary writing. In numerous places in her voluminous Epistolary, Anna Maria Ortese associates the motif of suffering with sensations, which start in the body and are overcome through writing conceived in a galvanising function.

The object of this paper is, therefore, to investigate the forms and modes of representation of pain, as it is declined through the analysis of private writing, which, in addition to being a source of interest in and of itself, opens up new research perspectives in

the field of studies of Anna Maria Ortese's work.

Keywords: Anna Maria Ortese, epistolary writing, soul-body relationship, forms of pain.

“Io sono come un albero che vuole mettere in cielo
le sue radici. Povero albero, solo la terra è per esso”.

A.M. Ortese (lettera a Marta Maria Pezzoli, 19
marzo 1941)

In una bellissima lettera del 12 marzo 1941, indirizzata all'amica “di penna” Marta Maria Pezzoli e recentemente riemersa da un archivio privato, grazie al prezioso volume curato da Monica Farnetti per l'editore Adelphi (2023), nel rievocare l'emozionante concerto del maestro russo Igor Markevič, tenutosi al Conservatorio di Napoli qualche giorno prima, Anna Maria Ortese così descrive l'incanto di quel pomeriggio:

Son partita quasi di notte, ma non c'erano più stelle. Al pomeriggio, dopo una giornata faticosissima, eccomi al Conservatorio. Folla, chiacchierio, toilette eleganti, tutto un insieme di mondanità, di vita, che mi era sconosciuto da tempo. E soprattutto una luce diffusa, incantevole, di tramonto, di aurora. Entra l'orchestra, ciascun esecutore prende il suo posto. Ecco, tra battimani, entra il Maestro. Non era lui, non era quello per cui ero partita. Un giovane magrissimo, dall'aria di uccello, che sorride distrattamente, guardando qua e là, specie dove sono affacciate le belle signore. Ho assistito a tutto il concerto in uno stato d'animo tra curiosità, ansia, dolore. Quando sono uscita, la mia amica Lidia¹, mi ha detto: «tu sei stravolta». Lo ero. Specie

¹Lidia Croce, una delle figlie del filosofo, la cui casa Ortese frequentava in questo periodo. (Ortese, 2023:113; Clerici, 2002:60-61,118-119). Testimonianza della presenza di Ortese in casa Croce si ritrova altresì in un *corpus* di lettere indirizzate a Michele Cammarosano e a Maria Vittoria Ciambellini, di recente pubblicate a cura di Apollonia Striano (2024:23). Per quanto riguarda la personalità dei due destinatari dell'epistolario e per la ricostruzione dell'ambiente antifascista che si formò intorno a Benedetto

una musica: *Notte sul monte calvo*, mi aveva fatto soffrire. Tu capisci, Mattia, la musica, cioè lo spirito, nascendo come un vento da quegli strumenti, mi veniva incontro, su su, fino al loggione, con inaudita violenza. E io che non capisco nulla di musica, la sentivo però come l'aria, stringermi, soffocarmi, torturarmi meravigliosamente. La musica. (Ortese, 2023:29-30).

È una pagina intensa, questa, che non solo rivela la suggestione profonda che la musica risveglia nella giovane autrice, ma anche la forte scossa emotiva che si genera dentro di lei, al punto da farle desiderare di trasformarsi «improvvisamente in onda, in musica, in armonia; abbandonare questo corpo monotono e insignificante, raggiungere e sparire nell'Immenso. Essere “figlia del sole”» (Ortese, 2023:31). Sulle note incalzanti e seducenti di *Una notte sul Monte Calvo*, la giovane Ortese, all'epoca ventisettenne, vorrebbe librarsi in aria, diventare armonia e soprattutto abbandonare il corpo, tuttavia, consapevole della sua intrinseca debolezza, si sente come «una fontana, che, solo quando passa il vento, si agita e scintilla; e poi mormora umile a terra²». “Vento”, “armonia”, “vibrazione”, “ebrezza”, “gioia”, “dolore” sono tutte parole che vanno a definire il campo semantico dell'epistolario giovanile ortesiano; e non è questo l'unico luogo in cui la scrittrice svela tale desiderio di ascesi; qualche giorno dopo, la musica di Mussorgsky ancora nella mente e nel cuore, torna sul tema:

Certe volte io penso alle ore trascorse in cure della mia odiosa persona e dico: ma perché, perché ho dovuto togliere questo momento all'«attenzione», alla travolgente gioia di «ascoltare» e «guardare»? In altri momenti io sono poi così banale, io mi sorveglio poco o, non so, sono come sorda: solo in qualche momento del giorno sento come ora ti scrivo. E invece, io vorrei essere continuamente vibrazione, colore, gioia di poesia. Mi sarebbe piaciuto, dovendo scegliere, nascere ballerina o ballerino, ma grande e meraviglioso artista, per non ricevere in me che armonia. E invece non sono che Anna, come tu sei Mattia. Dopo la morte, noi saremo qualcosa di meglio o niente

Croce in quegli anni rinvio al volume che contiene le lettere, nonché alla dettagliata curatela delle stesse (Ortese, 2024:5-30).

²*Ibidem*.

addirittura? ecco il problema. E vivo, intanto, come una mendicante, delle briciole che mi cadono dalle mani della Armonia. (Dalla lett. del 19 marzo 1941, Ortese, 2023:39).

Ancora una volta, desiderio di innalzarsi e paura di ricadere a terra, “corpo celeste” e “corpo terrestre”, si intrecciano in una forma di misticismo che caratterizza in particolare il dialogo epistolare con le amiche della giovinezza, alle quali Ortese si rivolge, pur con modalità differenti, stringendo con loro, come rileva Farnetti, un legame sororale e profondo³.

Lontana dal registro deferente con il quale è solita rivolgersi in quegli stessi anni al suo maestro Massimo Bontempelli, Ortese con le sue giovani amiche si lascia andare a veri e propri esercizi di retorica e talvolta di pura poesia. Aleggja infatti tra queste pagine la lettura dei versi del “giovane favoloso”, da lei stessa richiamato nella lettera destinata a Marta Maria Pezzoli del 5 giugno 1941 che ha ispirato il titolo della raccolta adelphiana:

Mattia cara, sembra impossibile che si possa parlare così in un giorno talmente bello. L'aria è calda, il giardino quieto. Poco fa, sul davanzale della finestra dove io m'ero rifugiata a fumare (una cosa che mi piace sempre più) i gerani erano straordinariamente rossi e luminosi. Due alberi mi facevano ricordare della mia adolescenza, quando a sedici anni, così più innocente e gentile, timidamente pativo e amavo. Altri tempi (questa espressione sa di Leopardi a Nerina). Mattia, tu ami chi ti consola con la parola e poi il «suo» cuore è distante e ha paura? No, vero? Nemmeno io. Io amo chi mi vuol bene per la mia disperazione – quello sento fratello o sorella – quello amo. Spero che sempre, fino alla fine, Iddio mi faccia conoscere la santa disperazione, che porge alle creature il bicchiere d'ebbrezza e apre loro gli occhi sul mare della realtà. Vera gioia, è vestita di dolore. Vero dolore, è vestito di gioia. Sentire, sentire, sempre più «sentire». Io non desidero altro. (Ortese, 2023:74).

E se ci soffermiamo su queste parole tanto intense, pur nella loro dimensione retorica - è evidente il chiasmo «vera gioia, è vestita di dolore. Vero dolore è vestito di gioia» - e ne

³Farnetti, in Ortese, 2023:139-149. Diversa, invece, come si vedrà, l'amicizia instaurata con Helle Busacca, alla quale Ortese si rivolge con fare materno.

esaminiamo il tema portante, ossia il motivo della sofferenza, quasi mistica, che conduce allo svelamento di quello che ella chiama «il mare della realtà», è possibile intuire dietro le righe i tratti fondanti di quelle che poi diventeranno le caratteristiche tipiche della poetica ortesiana: la scoperta dell'«arido vero», infatti, passa attraverso quell'immagine metaforica del «bicchiere d'ebbrezza», che altro non è se non lo strumento di liberazione della fantasia e della finzione creativa, tutti elementi presenti nell'opera di esordio dell'Ortese, il cui titolo, *Angelici dolori*, per quanto ideato da Bontempelli, per ammissione della stessa Ortese, ed ispirato al poeta simbolista francese Albert Samain⁴, ci riporta a quell'atmosfera onirica e surreale. E non sembra un caso che Ortese fosse stata particolarmente colpita da alcuni versi, riconducibili al poeta greco Stesicoro, che l'amica le aveva inviato nella traduzione, appena uscita, di Salvatore Quasimodo (1940:151), e che segnano un primo incontro della scrittrice con i lirici greci e che recitano:

Poiché la Musa non il tempo presente
soltanto ci assapora, ma riporta
ogni cosa distrutta,
a me non dà quiete il dolce
sonante flauto dalle molte voci
quando comincia soavissimi canti.

Mattia cara, tu mi hai mandato questi versi. Ora, io ho una ragione per ripeterli con disperazione. (Dalla lett. dell'11 gennaio 1941, Ortese, 2023:15-16).

A generare il dolore profondo di Ortese in questo caso è la morte del gemello Antonio, un altro lutto dopo quello di Emanuele, che la giovane scrittrice non riesce neppure a riferire all'amica nella sua immediatezza, trovando la forza di parlarne solo qualche giorno dopo, il 18 gennaio, a dimostrazione del trauma che l'aveva colpita. In questo caso il canto della poesia, che passa attraverso i versi stesicorei, non lenisce, ma rinnova il dolore della perdita in una rievocazione costante del passato. Ortese soggiornava, all'epoca, nel paese di Sant'Agata sui Due

⁴Clerici, 2002:77.

Golfi, dove aveva trovato rifugio a seguito dei ripetuti bombardamenti sul porto di Napoli e dove, a ben vedere, si sente come in gabbia ed avvolta da un profondo senso di solitudine. Nella lettera all'amica datata 18 gennaio 1941 scrive:

Oggi c'è sole e che desiderio in me di fuggire per quelle vie, rivedere la santa Toscana⁵. Ho grande diffidenza delle creature, ma so che a volte esse consolano. Credo fermamente che vivano su questa terra alcuni spiriti nobilissimi. Tutto il resto io disprezzo e odio. Mi sembra di essere incatenata. Quante parole violente, mi fanno dolere. So che prima di tutto dovrei vincere me stessa, far di me una creatura buona. Ma Mattia, io chiedo delle risposte al mondo, non sono fatta per le solitudini – e in questi paesi nessuna creatura risponde. (Ortese, 2023:17).

Il dolore che scaturisce dalla perdita dell'amato fratello, ricordiamo un gemello, è una ferita aperta e Anna Maria fatica a riprendere la scrittura, ma piano piano ricomincia a lavorare e questo diviene motivo di conforto. La scrittura infatti sembra assumere in questa fase una funzione galvanizzante ed in una lunga lettera del 15 aprile 1941, dopo aver ricordato l'incontro con l'amica a Firenze e la lunga ma deludente passeggiata Lungarno con un giovane, che, rileva Monica Farnetti, è da identificarsi con lo stesso Alfonso Gatto⁶, manifesta il suo desiderio di tornare a scrivere:

Spero di aver presto davanti un grosso numero di pagine. Spero che Iddio mi aiuti a non smarrirmi. In fondo, dovrei essere molto soddisfatta. Non ho altro obbligo che di scrivere (tu sai che son guarita magicamente dalla tentazione del teatro⁷ e riamo alla

⁵L'amore per la Toscana resta una costante nell'epistolario ortesiano, come emerge dalle lettere agli amici "fiorentini" (*in primis* il poeta Carlo Betocchi e la pittrice Flavia Arlotta). Particolarmente importante fu il soggiorno fiorentino dell'aprile 1941, durante il quale Ortese ebbe modo di incontrare, presso il Caffè Giubbe Rosse, Gatto, Montale, Delfini, Rosai e Traverso (lett. a Cammarosano del 24 aprile [1941] Ortese, 2024:75).

⁶Farnetti, in Ortese, 2023:119. Dello stesso incontro la scrittrice parla, pur con maggiore discrezione, come si è visto, con Cammarosano.

⁷Dalla corrispondenza con Bontempelli (cfr. Moser 2004:96-128 e Ead. in Annovi, Ghezzi, 2015:143-190), emerge una crisi profonda di Ortese in rapporto alla scrittura, scaturita a seguito della lettura del *Breviario di estetica*

follia la parola mia?). (Dalla lett. del 15 aprile 1941, Ortese, 2023:48).

Desiderio, ed allo stesso tempo, paura di scrivere si fondono, dunque, tra le maglie di questo epistolario, in un alternarsi continuo, a conferma della conflittualità interiore che pervade la scrittrice in questi anni difficili, in cui, qualche volta, invece, la vita appare sospesa come in un limbo e la scrittura un «rifugio triste»⁸.

Temi analoghi, così come il linguaggio misticeggiante e oscillante tra piacere e dolore, riaffiorano altresì dalle pagine epistolari rivolte a Helle Busacca (San Pietro Patti 1915- Firenze 1996), conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze⁹, recentissimamente raccolte in un volume, a cura di Dario Biagi (2024). Tuttavia, a differenza di Marta Maria Pezzoli, che resterà un'amicizia giovanile, Helle Busacca, anch'ella interessantissima scrittrice e poetessa, “fuori dal canone”, ha rappresentato per Ortese un legame duraturo e profondo. Le lettere ad Helle abbracciano un periodo, pur con qualche interruzione, che va dal 1938 e giunge fino al 1974, un carteggio prezioso, questo, che ci permette in parte di incrociare alcune responsive fortunatamente tratte dalla Busacca in forma di minuta (una rarità nel panorama epistolare ortesiano). Nonostante alcune problematiche di carattere filologico, connesse in gran parte con la difficile datazione di alcuni documenti, il *corpus* epistolare richiama l'attenzione per i suoi contenuti e non solo per la presenza costante di Corrado Pavolini, personaggio chiave nella prima formazione di Ortese, ma anche per le riflessioni di poetica che

di Croce (Ead., 2004:117). In questa stessa sede Ortese chiede al suo mentore lumi su come diventare attrice, mentre il 15 ottobre del 1940, sempre rivolta a Bontempelli esprime il desiderio di interpretare parti maschili (Ead., 2004:122). Nella lettera a Cammarosano del 9 settembre [1940] aggiunge un altro tassello: «il “soggetto” [...] è pronto, non glielo farei leggere per tutto l'oro del mondo [...], ma vorrei sapere da Lei, un poco, forse, più competente di me che cosa posso farne, a chi parlarne». (Ortese, 2024:66). Il progetto tuttavia viene presto abbandonato, come si evince qualche giorno dopo (Ortese, 2024:68), e così, allo stesso modo, tramonta l'idea di diventare attrice.

⁸Dalla lett. del 20 agosto 1941. (Ortese, 2023:79).

⁹ASFi, Fondo Busacca, Serie VIII, n. 374 (corrispondenza di Ortese a Busacca); Serie VII, n. 291 (minute di Busacca a Ortese).

vi ritroviamo. Torna infatti in queste pagine, come anche nella corrispondenza a Mattia, il nome di Alfonso Gatto, indicato dalla scrittrice come il poeta prediletto; è proprio a lui che, secondo Ortese, l'amica avrebbe dovuto inviare i suoi versi per una lettura critica¹⁰. Gatto è altresì preferito, sul versante poetico, a Bontempelli, al quale, sappiamo, Ortese era legata da profonda stima e gratitudine oltre che da sincera amicizia. Il nesso poesia/dolore che abbiamo visto essere centrale anche nelle lettere alla Pezzoli risalta tra queste pagine in forme ancora più esasperate. In una delle prime lettere rivolte ad Helle, datata 18 aprile 1938, leggiamo: «Helle cara, serba la tua forza, la tua inquietudine, il tuo tormento come la cosa più preziosa della tua giovinezza. Credi che nel brivido di dolore che ci dà il desiderio o l'entusiasmo o la malinconia c'è, in germe, tutto il godimento di cui partecipano gli Angeli¹¹». E ancora il 22 luglio del 1938, lamentando la sua condizione di miseria, in un sentimento di trepidazione misto ad un desiderio di riscatto, scrive:

La mia malattia è stata la miseria, che, in misura eccessiva, mi ha tolto persino il gusto della vita. A momenti, provo una così profonda nausea, un'esasperazione che diventa pazzia. [...] Ho qualche idea in mente. E soprattutto questo gran desiderio: rifarmi. Non farmi "rifare" da un uomo, perché dai miei simili non aspetto che male; rifarmi con l'intelligenza, con l'astuzia, con la volontà; rifarmi togliendo al mondo, per me, la mia parte di denaro. Questo mostro ha con sé le chiavi del paradiso. (Ortese, 2024:29).

E qualche riga dopo: «È di letame che si nutrono i fiori, in fondo a ogni più splendente bellezza, v'è un segreto chimico, che si paga. Tutte le innocenze più radiose sono un privilegio divino...ottenuto con mezzi umani. A noi la vita, Helle!¹²». Poi, al centro dell'epistolario della giovane Ortese, è la riflessione sul sentimento amoroso; in particolare, come osserva Biagi, si rivela da questi scritti l'infatuazione, confidata con discrezione all'amica, che la scrittrice aveva nutrito proprio nei confronti di

¹⁰Lett. del 13 gennaio [1942], (Ortese, 2024: 62-63).

¹¹Ortese, 2024:24-25.

¹²*Ibidem*.

Pavolini e che si aggiunge a quella invece già ampiamente documentata verso Aldo Romano, oggetto in larga misura del dialogo epistolare con Adriana Capocci Belmonte, di cui manca una vera e propria edizione critica, ma che si evince, pur in forma frammentaria, dal volume di Lambiase (2018). Nella rappresentazione dell'amore che Ortese offre in questi testi emerge un'idea che sembra veramente riportarci ad alcuni dei classici del Trecento dei quali durante la sua formazione Ortese si era nutrita e dei quali si ritrova traccia nell'epistolario giovanile¹³. Nel consolare l'amico, Michele Cammarosano, che le aveva confidato le proprie pene d'amore, rivendica una visione dell'amore dai tratti stilnovistici:

Lei si lamenta di non essere amato. Ma Lei ch'è un giovane superiore, saprà che l'amore non è una sola conquista esterna, ma soprattutto un raggiungimento interno. Sì, anche io, credo che sia l'amore il culmine della vita, la sola cosa che un uomo degno di questo nome debba proporsi di raggiungere. Raggiungere, capisce, non cercare semplicemente sulla propria via. Camminare, camminare occorre. Lei ama l'amore, non ha bisogno che di quello; io così, e con me tanti. Ma che strada atroce, lunga, senza fine, solitaria come una fossa, prima. Ma dica: Lei non farebbe qualunque cosa e, come Dante, non attraverserebbe tutto l'Inferno per raggiungere una donna amata? (Dalla lett. a Cammarosano del 14 dicembre [19]39, Ortese, 2024:61).

Allo stesso modo, nello stigmatizzare la passione travalicante di Helle Busacca nei confronti di Pavolini, rivendica una concezione dell'amore scissa dall'aspetto corporale, anticipando alcuni aspetti che saranno propri della raffigurazione di tale sentimento nella sua produzione successiva (penso in particolare all'innamoramento di Daddo nei confronti di Estrellita ne *L'Iguana*). In una lunga lettera del 6 dicembre 1941 si legge:

¹³In particolare: Dante, *Vita nova*, (lett. a A. Capocci Belmonte s.d. e s.l., Lambiase, 2018:117); *Convivio*, (lett. a M.M. Pezzoli del 5 marzo 1941, Ortese, 2023:25); Cavalcanti, (lett. a M.V. Ciambellini [ante 13 maggio 1941], (Ortese, 2024:85).

Mi scuserai se ti ricorderò che anche in me per lui ¹⁴ c'è stato, forse, un simile sentimento. Solo che io non sapevo allora, non saprei nemmeno ora (non a lui, mettiamo: a un altro), chiedere di più. Vi sono cose che non si toccano, Helle, stelle che non si stringono in mano se non a costo di vederle tramutarsi in lucciole, e poi in oscuri vermi. Ricevi il tuo amore nell'anima, se per te è amore e non capriccio; fanne una nota dolente. Lascia i desideri ardenti alle belle signore senza altra occupazione. (Ortese, 2024:52-53).

Negli anni a venire e con il trascorrere del tempo, poi, la riflessione ortesiana si fa, via via, sempre più matura e distaccata e la rappresentazione del dolore, così come anche quello dell'amore, inizia ad assumere una nuova forma. Il cambiamento si avverte in modo particolare nell'immediato dopoguerra ed in tal senso risulta decisiva la partecipazione di Anna Maria Ortese all'esperienza della rivista «Sud», che orienta l'attenzione della scrittrice verso tematiche di carattere politico e sociale. In quest'ottica anche l'esperienza di dolore che l'amica vive per un amore impossibile assume tratti che ricordano quelli della “social catena”:

Ora io so che tu hai capito qualche cosa di questo, per te, cupo mondo—e a poco alla volta, lavorando e soffrendo generosamente, lui non sarà più cupo, anche questo so, e tu ti ritroverai come fossi da poco nata, con tanta pace e gioia nel tuo cuore, tanto stupore e beatitudine d'esser viva, che dovrai per forza riversare intorno a te sugli esseri più oscuri e meno progrediti, che ti restituiranno questo dono in sorrisi d'amore. E il mondo sarà la tua casa, e tu potrai girare in ogni sua stanza senza timore, aprendo porte già aperte, e il cui suono non ti darà alcun fastidio, sarà come bella musica. Povera Helle, come sei stata sempre sola, l'ho capito quella sera che mi parve di essere tua madre - e tale tu devi ormai considerarmi, ti prego — è la mia gioia di offrire un po' di tenerezza a chiunque, e soprattutto a chi ha sofferto orribilmente. Prega il Signore e i suoi angeli, sii semplice e calma, sforzati continuamente di sorridere a tutti, anche a quelli che ti hanno fatto o fanno del male.

Il mondo è acqua buia, le nostre anime saranno i maggiori

¹⁴Si legga: Pavolini.

marinai, non è vero? (Dalla lett. del 26 novembre 1948, Ortese, 2024:75-76)

Tuttavia a rafforzare il mutamento di prospettiva in questa fase di formazione è la frequentazione dell'altro autore che, insieme a Katherine Mansfield, sembra aver maggiormente influenzato la produzione giovanile, e non solo, di Anna Maria Ortese: Anton Čechov. Ecco, dunque, che la riflessione diviene più strutturata ed esistenziale, va oltre la contingenza del momento. In una lettera inedita al compositore e direttore d'orchestra Goffredo Petrassi, che Ortese aveva conosciuto a Venezia, a casa di Massimo Bontempelli e Paola Masino durante il suo soggiorno del '39¹⁵, il 28 marzo 1949, dopo aver ricordato la promessa fatta di scrivere «una composizione che possa liberare una musica¹⁶», aggiunge, poi, qualche riga dopo:

Da Milano, sono venuta via quasi subito. Eccomi a Napoli, in lotta con l'angoscia che sale da questo deserto. Io ho commesso forse un errore in questi tempi: sono sei mesi che leggo e rileggo Cecov [*sic*], ed è entrata in me una lucida disperazione. Napoli non è più ormai, per me, che un pezzo di Russia, carico di germi¹⁷ [?] e insieme mortalmente inerte. Era tanto tempo che vedevo questo, ma non me ne rendevo conto. Chissà in quale paese vi è della luce. (*Ibidem*).

¹⁵ Rinvio alle pagine di Clerici, che ne documenta l'incontro. (Clerici, 2002:109-110). Il nome di Petrassi appare in due lettere, inviate da Ortese a Paola Masino e di cui è possibile leggere gli stralci nel contributo di Mascia Galateria, (1999:55-57). Emerge da questi passaggi che Ortese aveva promesso di inviare a Petrassi una raccolta di poesie, pur temendo il giudizio del compositore. Secondo Clerici (2002:327), si tratterebbe della stessa raccolta proposta, qualche anno dopo, nel 1957, ad Alberto Mondadori.

¹⁶La lettera è custodita nel Fondo Goffredo Petrassi (L.1175) presso la Fondazione Campus Internazionale di Musica, che ringrazio per avermi autorizzato alla parziale pubblicazione del documento. Un grazie di cuore va a Tiziana Cherubini per la sua preziosa collaborazione durante il periodo delle mie ricerche. Della composizione, della quale Ortese parla all'inizio della lettera, non ho, tuttavia, trovato traccia all'interno del Fondo del compositore.

¹⁷Si propone questa trascrizione, pur con qualche dubbio dovuto alla grafia non sempre lineare di Ortese.

La passione di Ortese per il drammaturgo e scrittore russo è stata ampiamente documentata; tuttavia colpisce l'insistenza di quel «leggo e rileggo» unitamente a quella «lucida disperazione», che assume il carattere di una presa di coscienza e che aveva indotto la scrittrice, qualche mese prima, alla stesura dell'articolo *Silenzio di Čechov* uscito il 28 febbraio 1949 per la rivista «Risorgimento».¹⁸ La lettura di Čechov nella sua versione di drammaturgo è per Ortese «come mettere l'occhio su un vetro nitidissimo e guardare sotto scorrere la vita¹⁹». La percezione del «mare della realtà» non passa più dunque attraverso il «bicchiere d'ebbrezza», ma attraverso il filtro della letteratura, minuziosamente indagato.

Ecco che, pur tra mille difficoltà ed incertezze (molti sono i dubbi relativi alla sua attività di scrittrice e confessa in più luoghi epistolari, come si è visto, di ambire ad una carriera di attrice o di drammaturga), scrittura e letteratura costituiscono l'unica via di salvezza. Concludo con un ultimo frammento tratto dal carteggio con Helle Busacca dove leggiamo l'ennesimo atto d'amore per la Mansfield. Con l'intenzione di consolare Helle, in preda alle sue pene d'amore e di sollecitarla a scrivere, aggiunge:

Perché dunque non scrivi degli articoli, non ti muovi un poco, anche se questi passi ti debbono dare la nausea?

Nulla si fa senza nausea, che valga la pena d'esser fatto. Alla radice d'ogni cosa bella, non c'è che un profondo disgusto, e difficoltà atroci.

Helle, non credo neppure io che vi siano cose individualmente eterne, al mondo; ma cose eterne sì. E la gioia la speranza l'amore, la gioia d'amore sono cose eterne, una fiaccola che ci si passa di mano in mano, in questa notte immensa, e ch'è la sola ragione di vivere. Dal vuoto più grande, più cupo, io son sempre (una o due volte in un secolo) risalita a galla di rive luminose, e ho visto il sole. Perché non lo *rivedresti* anche tu? Conosci la

¹⁸Nel 1957 Ortese ritorna a scrivere su Čechov con un altro articolo, per «l'Unità», *Il piacere di scrivere*, in relazione al carteggio con Gor'kij. (Ortese, 2011:32-36 e 74-82).

¹⁹Ortese, 2011:32. Risuonano le parole rivolte a Petrassi e l'immagine di Napoli quale luogo «carico di germi», dove la nascita-germe contiene la stessa radice del verbo latino *gigno* -è strettamente correlata con un senso mortale di stasi.

Mansfield? Questa donna, più che donna “forza lume sogno”, scrisse quando era bambina:

“Sempre dolce è l’amore: -offerto o restituito. Facile come la luce, - E la sua voce consueta non stanca mai. Lo ispirano i più felici, -...ma chi più forte lo sente – è sopra tutti il fortunato...”

E più tardi, quando malata aspettava di morire: “Come la vita diventa meravigliosa, solo che ci si doni a lei. Potete discuterla fin che volete, ma cominciate con l’accettarla”.

Capito, Helle? Non dagli uomini, dalla vita attendersi tutto. Gli uomini, l’uomo anzi (perché questo singolare è pel tuo caso), non sono che particolari. Dona te stessa alla vita, solamente a lei: ti risponderà profondamente. (Lett. s.d e s.l., ascrivibile al 1942, Ortese, 2024:66-67).

Qualche anno dopo, nel 1963, la pubblicazione de *L’Iguana* alle porte, ribadisce il concetto rileggendolo in una chiave politica: questo tipo di amore, quello passionale, debordante o eccessivamente sentimentale, diviene, pertanto, per Ortese, frutto di un sentimento velleitario e borghese, dal quale la scrittrice prende chiaramente le distanze, citando Simone de Beauvoir:

Ma voglio dirti che mi addolora saperti in questo stato, che io conosco, che ti compatisco di tutto cuore e vorrei fare qualcosa perché ne uscissi. La prima cosa, certamente, è appellarti alla parte migliore di te, che comunica con Dio, e chiedere là solo, ostinatamente, il dono della pazienza. Non conosco altra chiave per la pace. La pazienza ti aiuterà a sopportare il tempo che deve passare per questo dolore, e il tempo, quando è passato, lascia una grande luce. Per inciso, ti dirò quanto ho capito anch’io: che l’amore non è sentimento onorevole (Simone d.B.²⁰, credo), l’amore passione: non fatto per gente buona, in ogni modo. (Dalla lett. del 22 settembre 1963, Ortese, 2024:82-83).

Ciò che conta infatti non è più la dimensione individuale, bensì quella collettiva, come si legge nella lettera del 22 settembre 1963 in cui rivela una visione matura, lontana da «celesti ardori»:

²⁰Si veda la nota al testo (Ortese, 2024:133).

La gente non ama, perciò sta abbastanza bene, credimi. Quella che ama o crede di amare²¹, sta malissimo, anche se (per caso!) è riamata. Certo, la gente migliore desidera disperatamente di amare, solo che sbaglia obiettivo. Si deve amare la vita, averne pietà, aiutarla. Farlo a una sola persona è follia, è credere che un'onda possa durare quanto il mare. Solo il mare dura. Una persona, e il niente, sono una cosa. Conta la storia di tutte le persone: l'umano. L'umano non può mai tradirti. (Ortese, 2024:83).

Consapevolezza della fragilità umana e nello stesso tempo desiderio di unione solidaristica sono al centro della riflessione ortesiana di questi anni, dedicati intensamente alla stesura de *L'Iguana*, e, se nelle due immagini centrali del testo, ossia, l'onda che rievoca la transitorietà della vita e il mare che la sovrasta, e che diviene simbolo dell'eternità, è possibile ravvisare la contrapposizione dell'umile ginestra di fronte al «formidabil monte Sterminator Vesevo», nella rappresentazione della dimensione umana, si affaccia altresì all'orizzonte un altro pensatore caro all'Ortese, anch'egli estimatore del poeta di Recanati, Miguel de Unamuno.

«Homo sum: humani nil a me alienum puto», mi ritornano in mente, a conclusione di questo *excursus*, i versi del poeta latino Terenzio, punto di partenza della riflessione sulla condizione umana scandagliata ne *Il sentimento tragico della vita negli uomini e nei popoli*²² dal filosofo iberico, certamente frequentato in questi anni dalla scrittrice, che lo richiama nel finale de *L'Iguana*, dove al «tempo che passa senza sosta [...], tutto trascinando, diretto all'eternità²³» sono dedicate, proprio

²¹In nota si legge: «Perché, poi, amare, in tutta la verità del termine, è cosa che non riguarda affatto il sesso e le sue funzioni». Ead., 2024:86.

²²Il verso di Terenzio, che apre il corso, nella letteratura latina, ad un nuovo paradigma di *humanitas*, viene rovesciato dal filosofo iberico che sposta l'attenzione dall'umano all'«uomo di carne ed ossa, che nasce, soffre e muore, - e sopra tutto [*sic*] muore – quello che mangia, beve, giuoca, dorme, pensa ed ama, l'uomo che si vede e che si ascolta, il fratello, il vero fratello» (Unamuno, 1923:1), una riflessione sulla condizione umana molto vicina per i suoi temi alla sensibilità di Ortese.

²³Ortese, 2005:194.

rievocando le «pressanti domande di Unamuno²⁴», le ultime parole del romanzo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALDI, Andrea (2010). *La meraviglia e il disincanto: studi sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*. Napoli: Loffredo Editore.
- CLERICI, Luca (2002). *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori.
- DE UNAMUNO, Miguel (1923). *Del sentimento tragico della vita negli uomini e nei popoli*. Parte prima. Tradotto dal manoscritto a cura di G. Beccari. Con prologo inedito dell'autore. Firenze: Società anonima editrice «La Voce».
- FARNETTI, Monica (1998). *Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori.
- LAMBIASE, Sergio (2018). *Adriana cuore di luce*. Milano: Bompiani.
- MASCIA GALATERIA, Marinella (1999). "Anna Maria Ortese epistolografa". In De Nicola, Francesco, Zannoni Pier Antonio (a cura di). *Convegno studi su Anna Maria Ortese. Rapallo 16 maggio 1998*. Genova: Sagep.
- MOSER, Amelia (2004). "Il futuro è tutto nella notte": *Anna Maria Ortese, Massimo Bontempelli and the Magic Realism*. Ph. Diss. Harvard University, Cambridge Massachusetts [Reperibile in Proquest, in data 1.12.2023].
- EAD. (2015). "Epistolary Self-Storytelling: Anna Maria Ortese's Letters to Massimo Bontempelli", in Annovi Gian Maria, Ghezzi Flora. *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*. Toronto: Toronto University Press (Digital Edition).
- ORTESE, Anna Maria (2005). *Romanzi*. Volume II. A cura di Andrea Baldi, Monica Farnetti, Filippo Secchieri. Milano: Adelphi.
- EAD. (2011). *Da Moby Dick all'Orsa Bianca. Scritti sulla*

²⁴Si vedano le *Note ai testi* dell'edizione adelphiana dei *Romanzi*. (Ortese, 2005:914-916).

- letteratura e sull'arte*. A cura di Monica Farnetti. Milano: Adelphi.
- EAD. (2023). *Vera gioia è vestita di dolore. Lettere a Mattia*. A cura di Monica Farnetti. Con una Nota di Stefano Pezzoli. Milano: Adelphi.
- EAD. (2024). *Ama ciò che ti tortura. Lettere a Helle (1938-1974)*. A cura di Dario Biagi. Milano: De Piante Editore.
- EAD. (2024). «*Quanta letteratura in questa lettera, non è vero?*». *Lettere a Michele Cammarosano e a Maria Vittoria Ciambellini*. A cura di Apollonia Striano. Milano: La Vita Felice.
- QUASIMODO, Salvatore (1940). *Lirici greci*. Con un saggio critico di Luciano Anceschi. Milano: Edizioni di Corrente.

IL VIAGGIO SENSORIALE DI LAURA WILLOWES

LAURA WILLOWES'SENSORY JOURNEY

Aurora COSSU

Università degli Studi di Sassari

Riassunto

Il viaggio di Laura Willowes, protagonista del romanzo *Lolly Willowes or The Loving Huntsman* di Sylvia Townsend Warner, è il viaggio di una donna ordinaria che decide di inseguire la sua vocazione segreta, ovvero la stregoneria. Stufa di essere l'accomodante zia Lolly e di valere quanto un pezzo d'arredamento della casa londinese del fratello Henry, Laura decide di trasferirsi da sola nella campagna inglese. Laura si riscopre e scopre questo microcosmo attraverso il proprio corpo, facendosi sedurre dai suoni, dai profumi, dai colori del bosco, dove la aspetta e la osserva il misterioso *Loving Huntsman*, ovvero il Demonio.

Parole chiave: stregoneria, corpo, bosco, viaggio, sensibilità

Abstract

Laura Willowes is the main protagonist of Sylvia Townsend Warner first novel. Laura's journey aims to follow her secret vocation, that is witchcraft. Laura, being sick and tired of her role as the obliging Aunt Lolly and simply counted as a piece of furniture in her eldest brother's house in London, makes up her mind to move to the English countryside. Here Laura revalues herself and discovers this microcosm through her body, letting herself be seduced by the sounds, the smells and the colours of the wood, where the mysterious *Loving Huntsman*, or in other words Satan, is watching and waiting for his new pray.

Keywords: witchcraft, body, wood, journey, sensitivity

1. VIAGGIO VERSO UN BOSCO TUTTO PER SÉ

Lolly Willowes or the Loving Huntsman (1926) è il primo romanzo di Sylvia Townsend Warner (1893-1978), musicologa e compositrice, poetessa e autrice di romanzi. Warner iniziò la sua carriera come musicologa e aspirante compositrice, ma in seguito allo scoppio della Prima guerra mondiale le fu impossibile andare in Germania per studiare composizione (Harman, 2015: 35). La conseguenza naturale di questa nuova condizione fu l'avvicinamento alla poesia, che analogamente alla musica, richiede ritmo, dinamiche e ricerca di suono, e poco dopo anche alla prosa. Ci troviamo in un periodo di transizione (tra la fine dell'Ottocento e il primo ventennio del Novecento) e di cambiamenti sostanziali nelle società occidentali e ciò si riflette anche nella letteratura modernista, caratterizzata da un forte sperimentalismo e dalla messa in discussione della narrazione realista ottocentesca. Gli scrittori e le scrittrici sperimentano tecniche di narrazione inedite, ibride e maggiormente introspettive, tant'è vero che Virginia Woolf riflette sulla necessità di trovare una nuova definizione che sostituisca la parola *novel*, ovvero romanzo, e che possa descrivere al meglio queste nuove forme di espressione letteraria (Woolf, 1981: 34). Warner cavalca l'onda del rinnovamento scatenata dagli artisti e dalle artiste del *fin de siècle*, sviluppando un proprio stile capace di fondere musica, poesia e prosa all'interno di un genere che molte studioshe, tra cui Jane Marcus hanno definito Realismo fantastico femminista (Scott, 1990: 531).

Il viaggio di Laura Willowes, è il viaggio di una donna ordinaria appartenente alla borghesia inglese che decide di inseguire la sua vocazione segreta, ovvero la stregoneria, ma della quale non è immediatamente consapevole. Attraverso una scrittura divertente, profonda e a tratti sensuale Warner ci accompagna in un viaggio misterioso di formazione e riappropriazione del corpo femminile, e quindi dello spazio fisico, mentale, sensoriale e anche spirituale di una donna che per anni ha vissuto nell'ombra e al servizio della propria famiglia, protetta dalla gabbia delle istituzioni patriarcali.

I Willowes vengono descritti da Warner come una famiglia conservatrice e di vecchio stampo, strettamente legata al proprio

albero genealogico (non a caso portano il nome di un albero, il salice), alle tradizioni e ai costumi familiari che si ripetono e si impongono di generazione in generazione per più di un secolo, diventando norme comportamentali inviolabili: “Moderation, civil speaking, leisure of the mind and a handsome simplicity were canons of behaviour imposed upon them by the example of their ancestors.” (Warner, 2020: 8). Laura stessa è a sua volta figlia della sacralità di tale ordine, che ingloba e assorbe tutti i membri della famiglia e che continua a ripetersi anche nell’abitazione londinese del fratello maggiore Henry, nella quale non vi è posto per l’individualismo, ma solo per il conformismo. In seguito alla morte del padre, le sorti di Laura, ancora nubile, vengono gestite dai fratelli maggiori, Henry e James, come se riguardassero un ulteriore pezzo di mobilio da ricollocare, senza interessarsi al volere della sorella: “And Laura, feeling rather as if she were a piece of family property forgotten in the will, was ready to be disposed of as they should think best” (Warner, 2020: 7).

Laura viene quindi strappata via dall’amata campagna e dal ruolo di padrona di casa (sempre “al servizio” di un uomo, in questo caso dell’amato padre Everard), ereditato in seguito alla morte della madre e condotta a Londra. Tuttavia, le serviranno molti anni prima di riuscire a ribellarsi a tale posizione sociale, poiché non si rende conto di essere prigioniera di quell’istituzione familiare che ha tanto amato, ma che la porta a sentirsi disorientata, distaccata da sé e a non riconoscersi più:

But when Laura went to London she left Laura behind, and entered into a state of Aunt Lolly. She had quitted so much of herself in quitting Somerset that it seemed natural to relinquish her name also. Divested of her easily-worn honours as mistress of the household, [...] she had become two persons, each different. One was Aunt Lolly, a middle-aging lady, light-footed upon stairs, and indispensable for Christmas Eve and birthday preparations. The other was Miss Willowes, «my sister-in-law Miss Willowes», whom Caroline would introduce, and abandon to a feeling of being neither light-footed nor indispensable. But Laura was put away. When Henry asked her to witness some document for him her *Laura Erminia Willowes* seemed as much a thing out of common speech as the *Spinster* that followed it.

She would look, and be surprised that such dignified name should belong to her. (Warner, 2020: 50-51)

Tale condizione di distacco rispetto ai propri ruoli sociali e al proprio nome, che le appare così solenne ed estraneo, e il graduale annullamento della propria identità dureranno fino allo scoppio della Prima guerra mondiale, durante la quale Laura inizia a lavorare in un deposito di armi. La fine del conflitto nel 1918 rappresenta un momento di svolta, al quale Warner dedica le pagine finali del primo capitolo: mentre tutta la famiglia si trova fuori casa per festeggiare la vittoria, Laura ha una sorta di attacco di panico e in seguito sviene. Trascorre due settimane a letto, in preda alla febbre e agli incubi, ma una volta tornata in salute si sente diversa, percepisce un cambiamento profondo provocato dalla ferita della guerra, mentre per Henry e la cognata Caroline tutto è tornato come prima:

The house was unaltered and, yet it had a general air of refurbishment. She also, after a fortnight in bed, felt somehow refurbished, and was soon drawn into the talk of better days. [...] there was no difference between her and Henry and Caroline in their resumption of peace. But they, she thought, had done with the war, whereas she had only shelved it, and that by an accident of consciousness.

When the better days to come came, they proved to be modelled as closely as possible upon the days that were past. It was astonishing what little difference differences had made. (Warner, 2020: 58-60)

Questo episodio, per certi aspetti, potrebbe ricordare il primo sonno di Orlando, protagonista del romanzo *Orlando: A Biography* (1928) di Woolf, anche se con modalità diverse. Analogamente a Laura, anche Orlando, in seguito al risveglio appare cambiato, anche se è sempre la stessa persona, ma questo “sonno mortale”, porta entrambi i personaggi a domandarsi di che natura sia la morte (è quasi inevitabile non pensare ai versi “to die, to sleep. To sleep, perchance to dream” del monologo di Amleto), e di conseguenza la vita. Orlando si interroga in maniera lucida e attraverso un linguaggio essenziale e poetico:

But if sleep it was, of what nature, we can scarcely refrain from asking, are such sleeps as these? [...] Has the finger of death to be laid on the tumult of life from time to time lest it rend us asunder? Are we so made that we have to take death in small doses daily or we could not go on with the business of living? [...] And if so, of what nature is death and of what nature life? (Woolf, 2014: 42)

Mentre Laura non appare completamente lucida e non riesce a trovare le parole esatte per descrivere la propria ansia, per questo si affida a ciò che conosce meglio e a cui si sente indissolubilmente legata, ovvero il bosco e la campagna, e alla luna (simbolo per eccellenza della femminilità e dell'emotività) che la osserva, e si paragona ad una ghianda che viene richiamata nelle profondità della terra:

Her disquiet had no relevance to her life. It arose out of the ground with the smell of the dead leaves: it followed her through the darkening streets; it confronted her in the look of the risen moon. 'Now! Now!' it said to her: and no more. The moon seemed to have torn the leaves from the trees that it might stare her more imperiously. [...] She compared herself to the ripening acorn that feels through windless autumnal days and nights the increasing pull of the earth below. That explanation was very poetical and suitable. But it did not explain what she felt. She was not wildly anxious either to die or to live, why, then, should she be rent by this anxiety? (Warner, 2020: 65)

Ciò che contraddistingue maggiormente Laura è l'acutezza dei propri sensi. Il suo è un corpo perennemente in ascolto, lo si potrebbe definire passivo, e percepisce lo spazio intorno a sé, non come qualcosa di esterno, ma come un'entità viva con la quale comunicare ed entrare profondamente in contatto. Inizialmente questa sensibilità si manifesta attraverso stati di ansia e allucinazioni (Warner li definisce *daydreaming*), che però la attirano, come se fosse una preda, verso qualcosa di oscuro che si trova nei boschi e che la sta aspettando. Senza rendercene conto anche Warner, attraverso la fluidità e musicalità della propria scrittura, ci ha sedotto e trasportato in una dimensione in cui reale e fantastico, non sono più opposti, ma si compenetrano, si

fondono e si confondono, diventando un tutt'uno.

Tornando al viaggio della protagonista, Laura decide di seguire questo misterioso richiamo e di trasferirsi nel piccolo villaggio di Great Mop, nelle campagne del Bedfordshire, lasciando i familiari di sasso di fronte a tale decisione inaspettata. Dopo un periodo di adattamento alla nuova vita, Laura inizia ad esplorare quella campagna che aveva fortemente sognato, ma le visioni e le voci che sente diventano sempre più intense e reali. Durante una sera di marzo la luna riinizia la sua caccia, ma questa volta Laura non è più solo preda, diventa a sua volta cacciatrice:

The moon was out hunting overhead, her pack of black and white hounds ranged over the sky. Moon and wind and clouds hunted an invisible quarry. The wind routed through the woods. Laura from the hill-top heard the various surrounding woods cry out with different voices. [...] Listening to those voices, another voice came to her ear – the far-off pulsation of a goods train labouring up a steep cutting. It was scarcely audible, more perceptible as feeling than as sound, but by its regularity it dominated all the other voices. It seemed to come nearer and nearer, to inform her like the drumming of blood in her ears. She began to feel defenceless, exposed to the possibility of an overwhelming terror. She listened intently, trying not to think. [...] Something else was hunting among the hills, hunting slowly, deliberately, sure of its quarry. (Warner, 2020: 110-111)

Quel “something” che è a caccia di Laura e che lei stessa vuole scovare, si scoprirà essere Satana, con il quale la protagonista stringerà un patto, diventando una strega. A tal proposito è interessante e utile soffermarsi sul titolo dell’opera di Warner, *Lolly Willowes or The Loving Huntsman*. Innanzitutto, verrebbe da chiedersi chi sia “l’amorevole cacciatore” e di che natura sia il suo rapporto con la protagonista. Warner mette in relazione i nomi dei due protagonisti non attraverso la congiunzione “and”, bensì attraverso la congiunzione disgiuntiva “or”, che suggerisce sia un’opposizione sia una reciprocità tra i due personaggi. In questo modo Warner attira la curiosità verso qualcosa che apparentemente sfugge, portando a domandarsi se Lolly Willows e l’amoroso cacciatore siano la stessa cosa, oppure siano due creature distinte che però si legano indissolubilmente

tra loro. Un altro aspetto interessante è la scelta del vezzeggiativo Lolly (utilizzato dai nipoti e in seguito da tutta la famiglia della protagonista eponima) e non del nome di battesimo Laura, che invece viene usato dall'autrice durante tutta la narrazione. In questo modo il nome della protagonista risulterà quasi bizzarro e fuori posto al fianco del *Loving Huntsman* che segue, più intrigante e sensuale. In un certo senso Warner si prende gioco di chi legge, il/la quale inizialmente potrebbe tendere a sottovalutare e a fraintendere la protagonista, così come fanno i componenti della famiglia Willowses.

Per tornare all'ultimo episodio descritto sopra, per la prima volta nella sua vita Laura diventa padrona (*mistress*) di se stessa, dei propri sensi e di quel bosco che l'ha scelta e accolta. Inoltre, comprende quanto abbia sofferto e quanto sia stata infelice durante il corso della sua vita e che la scelta di andare a vivere a Great Mop, alla ricerca di "un bosco tutto per sé", non era stato solo un modo di affrontare la sua famiglia, ma tutte le istituzioni patriarcali inglesi. Ciononostante, questo nuovo e felice equilibrio dura per poco, a causa dell'arrivo del nipote Titus, il quale decide di andare a vivere a Great Mop con l'amata zia Lolly. Insieme a lui ritorna quella vita passata della quale pensava di essersi liberata. Sebbene Laura provi un grande affetto per il nipote, percepisce Titus come una minaccia e si sente un animale selvatico in gabbia:

Laura had spent the afternoon in a field, a field of unusual form, for it was triangular. On two sides it was enclosed by woodland, and because of this it was already darkening into a premature twilight, as though it were a room. She had been there for hours. [...] She walked up and down in despair and rebellion. She walked slowly, for she felt the weight of her chains. Once more they had been fastened upon her. She had worn them for many years, acquiescently, scarcely feeling their weight. Now she felt it. And, with the weight, she felt their familiarity, and the familiarity was worst of all. (Warner, 2020: 127-128)

Se fino a quel momento Warner ci aveva raccontato di spazi aperti, vasti e non opprimenti, per la prima volta il bosco assume una forma geometrica, ovvero quella triangolare, e appare come

una gabbia. L'arrivo di Titus non rappresenta solo il ritorno del passato di Laura, ma egli è anche emblema dell'uomo inglese, bianco, colonizzatore, conquistatore e padrone di terre e di corpi, soprattutto di quello femminile, come descrive perfettamente la scena seguente:

Once as they stood on the ridge that guarded the valley from the south-east, he said: «I should like stroke it» – and he waved his hand towards the patterns of rounded hills embossed with rounded beech-woods. She felt a cold shiver at his words, and turned away her eyes from the landscape that she loved so jealously. [...] Titus could never have spoken so if he had not loved it too. [...] His love must be horror to her. It was a different in kind from hers. It was comfortable. It was portable, it was a reasonable appreciative appetite, a possessive and masculine love. (Warner, 2020: 132)

Titus osserva e ama quei paesaggi come se fossero un corpo femminile sinuoso, con le sue curve e rotondità che ricordano i seni e i fianchi di una donna. Questa oggettivizzazione e sessualizzazione del paesaggio scatenano un sentimento di orrore e rigetto in Laura, la quale si sente colpevole e rifiutata dai boschi per aver fatto arrivare il nipote a Great Mop. Il legame tra Laura e il bosco va oltre il possesso, è qualcosa di spirituale e viscerale allo stesso tempo, lei stessa è diventata una creatura di quei boschi. Dopo questo episodio, Laura fugge per cercare conforto nella solitudine, ma i sentimenti di frustrazione e di angoscia crescono sempre di più. Temendo di dover ritornare ad essere la cara e inutile zia Lolly, Laura caccia un urlo disperato d'aiuto verso il bosco:

«No!» she cried out, wildly clapping her hand together. «No! You shan't get me. I won't go back. I won't...Oh! Is there *no* help?»

The sound of her voice frightened her. She heard its desperate echo rouse the impassive wood. [...] She stood in the middle of the field, waiting for an answer to cry. There was no answer. And yet the silence that had followed it had been so intent, so deliberate, that it was like a pledge. If any listening power inhabited this place; if any grimly favourable power had been

evoked by her cry; then surely a compact had been made, and the pledge irrevocably given. (Warner, 2020: 136)

La richiesta d'aiuto di Laura verrà accolta da Satana, il quale consolida il patto con la sua nuova strega, mandandole un gattino nero e iniziando a tormentare Titus con una serie di divertenti peripezie, e infine, spingendolo a lasciare Great Mop al seguito di una giovane donna di nome Pandora.

Il romanzo si conclude con l'incontro tra Laura e Satana, nel quale quest'ultimo la incoraggia a dirgli ciò che pensa (cosa che forse nessuno fino a quel momento aveva mai fatto), portandola a declamare un monologo brillante e commovente, rivolto a tutte le streghe come lei, a tutte quelle vite che per secoli non hanno avuto una voce, alle quali è stata negata la libertà di scegliere per sé e di scegliere il proprio posto nel mondo. Il complesso e radicato sistema colonizzatore, oppressore e patriarcale degli imperi nega il diritto di esistere a tutti quei corpi che non sono o non vogliono conformarsi a tale sistema. È per questo che la stregoneria, agli occhi di Laura, rappresenta l'unica via possibile verso un futuro libero:

It's like this. When I think of witches, I seem to see all over England, all over Europe, women living and growing old, as common as blackberries, and as unregarded. I see them, wives and sisters of respectable men. [...] Well, there they were, there they are, child-rearing, house-keeping, hanging washed dishcloths on currant bushes; and for diversion each other's silly conversation, and listening to men talking together in the way that men talk and women listen. Quite different to the way women talk, and men listen, if they listen at all. [...] But they [women] know they are dynamite, and long for the concussion that may justify them. Some may get religion, then they're all right, I expect. But for others, for so many, what can there be but witchcraft? That strikes them real. Even if other people still find them quite safe and usual, and go on poking with them, they know in their hearts how dangerous, how incalculable, how extraordinary they are. Even if they never do anything with their witchcraft, they know it's there – ready! [...] That's why we become witches: to show our scorn of pretending life's a safe business, to satisfy our passion for adventure. (Warner, 2020: 192-195)

Warner ci regala il ritratto di una donna sensibile, genuina e divertente, attraverso una narrazione romantica, magica e ironica, mostrandoci nuove possibilità per le donne attraverso la *fiction* e la *witchcraft*, viste come forme di vocazione, fede e creazione, in grado di aprire un passaggio tra la realtà e la finzione, tra la vita e la morte, tra ciò che è visibile e ciò che è invisibile. Alla fine del romanzo Laura non è più solo donna e strega, ma creatura mutevole, forse un ibrido tra pianta, animale ed essere umano, una creatura in continua mutazione, come l'Orlando di Woolf o la *Lady Into Fox* (1922) di David Garnett, uno dei più cari amici di Warner, o ancora, come le bizzarre e meravigliose creature di Anna Maria Ortese. Il corpo di Laura si è trasformato in corpo gioioso, desiderante e appagato, ormai parte integrante del proprio bosco, tornato nel grembo della Natura.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- HARMAN, Claire (2015). *Sylvia Townsend Warner: A Biography*. London: Penguin Books.
- SCOTT, Bonnie K. (ed.) (1990). *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*. Indianapolis: Indiana University Press.
- WARNER, Sylvia Townsend (2020). *Lolly Willowses or The Loving Huntsman*. London: Penguin Books.
- WOOLF, Virginia (2014), *Orlando: A Biography*. Oxford: Oxford University Press.
- WOOLF, Virginia, (1981). *The Diary of Virginia Woolf, Volume Three: 1925-1930*, edited by Anne O. Bell, assisted by A. McNeille. London: Penguin Books..

LE DONNE DISSIDENTI: CORPI MILITANTI E POLITICI IN *NATALIA* DI FAUSTA CIALENTE

DISSIDENT WOMEN: MILITANT AND POLITICAL BODIES IN *NATALIA* OF FAUSTA CIALENTE

Carlotta FAZZI

Università degli Studi di Sassari

Riassunto

Fausta Cialente, prendendo parte alla Resistenza contro il fascismo, sceglie di fare della sua parola una potente arma che si concretizza in una forma di scrittura impegnata, definita da lei stessa *necessaria*. Le protagoniste delle sue opere, di fatto, si contrappongono ai modelli di femminilità promossi dal regime, come accade in *Natalia*, romanzo emblematico di quel processo di autoaffermazione femminile che, attraverso il corpo, conduce alla liberazione del proprio Sé.

Parole chiave: Fausta Cialente, Corpi Politici, Resistenza, Scrittura, Fascismo.

Abstract

Fausta Cialente, by participating in the Resistance against fascism, chose to make her words a powerful weapon, manifested in a form of committed writing that she deemed necessary. The protagonists of her works, in fact, oppose the models of femininity promoted by the regime, as seen in *Natalia*, novel emblematic of that process of female self-assertion that, through the body, leads to the liberation of one's self.

Keywords: Fausta Cialente, Political bodies, Resistance, Writing, Fascism.

1. LA SCRITTURA NECESSARIA COME FORMA DI R(ESISTENZA)

Sai chi sei? Sai a cosa sei chiamata? Per cosa vale la pena vivere e morire? Che cosa è giusto fare? [...] Tuffarsi al centro del campo di battaglia o restare ai margini- parete, pilastro, confine, protezione. [...] In quanti modi puoi lottare? Chi vuoi essere? [...] Come scriverai il tuo nome nel libro grande della storia e della vita? (Tobagi, 2022: 3).

È con questa serie di interrogativi che Benedetta Tobagi, storica contemporanea, apre una delle sue opere più celebri intitolata *La Resistenza delle donne*, un volume che raccoglie le vite delle donne che la Storia l'hanno fatta e scritta scegliendo di rendersi corpi militanti e di lottare per la libertà collettiva; partigiane della Resistenza che avevano già avuto l'intuizione secondo cui il corpo delle donne è, a tutti gli effetti, "lo spazio fisico per eccellenza dove possiamo giocare la nostra rivoluzione" (Guerra, 2020: 12).

Queste donne, ingiustamente cadute nell'oblio ed escluse da qualsiasi tipo di narrazione circa i grandi eventi del mondo, sono le stesse che, per la prima volta, hanno fatto della retorica della *femminilità morbida*, esaltata dalla propaganda fascista, un'arma da utilizzare a loro favore.

Per le nostre antenate, dunque, la parola Resistenza ha assunto diverse connotazioni: non solo opposizione al Nazifascismo e agli eventi storico-politici e culturali che ne sono derivati ma anche, e soprattutto, affermazione di una propria identità, di un'autocoscienza personale e collettiva che le ha condotte al raggiungimento di una libertà inedita, fino ad allora sconosciuta, nel vivere e pensare il proprio corpo non più in funzione di qualcuno o qualcosa *al di sopra* ma come un'entità piena, desiderante ed elettrica, terrena: un bene che nessuno poteva e può toglierle.

In altri termini, per le Partigiane, resistere ha coinciso con la lotta per la costruzione di un nuovo ordine antifascista e anti-patriarcale basato sulla trasformazione- distruzione delle relazioni di potere e sulla creazione di spazi alternativi in cui, finalmente, poter esistere: una lotta, questa, che molte di loro hanno scelto di combattere con armi diverse ma pur sempre potentissime quali la voce, la parola e la scrittura.

È il caso, questo, di Fausta Cialente, scrittrice apolide nata a Cagliari nel 1898 ma espatriata per lungo tempo in Egitto (dal 1921 al 1947), luogo dal quale partecipa attivamente alla Resistenza, prestando la sua voce a *Radio Cairo*, un'emittente radiofonica britannica che aveva lo scopo di ostacolare il regime mussoliniano attraverso un programma di propaganda antifascista e la divulgazione di informazioni che la radio nazionale, nel frattempo, tentava di occultare¹.

Siamo a ridosso della Seconda Guerra Mondiale: l'Egitto è occupato dalle truppe inglesi in lotta con le armate fasciste per la conquista della Libia e Cialente, che già viveva ad Alessandria d'Egitto con suo marito, il compositore Enrico Terni, e sua figlia Lionella, decide di trasferirsi da sola al Cairo per collaborare con quello che, di fatto, rappresenta il nemico.

Proprio in questo periodo, nel febbraio del 1941, a 8 mesi dall'entrata in guerra dell'Italia e a 5 dall'inizio della direzione di *Radio Cairo*, la scrittrice decide di abbandonare l'attività letteraria² per dedicarsi ad una nuova forma di scrittura che lei stessa definisce più urgente e necessaria: quella diaristica.

A riguardo, nel suo romanzo autobiografico, *Le quattro ragazze Wieselberger* (1976), scrive:

¹ Emmanuela Carbé, nella sua opera *La scrittura necessaria. Il diario di guerra di Fausta Cialente* (2021), propone una lettura critica dei Diari cialentiani e ci fornisce preziosi dettagli sull'attività della scrittrice. In merito alla collaborazione con *Radio Cairo* sappiamo che il programma radiofonico veniva trasmesso quotidianamente, verso sera, e si componeva di un notiziario e di un commento politico sui fatti del giorno. Carbé, nel suo minuzioso lavoro, riporta anche dei frammenti tratti dai manoscritti e dalle opere di Cialente: "poiché ascoltavamo immancabilmente la radio fascista delle otto di sera, molto spesso alle undici era pronta la nostra risposta alle celebri voci della propaganda mussoliniana (Valori, Appelius, Ansaldo), ed era quasi sempre una smentita o una presa in giro [...] e come c'era la proibizione di ascoltare *Radio-Londra*, c'era anche l'ordine di non ascoltare *Radio Cairo*" (Carbé, 2021: 40).

² Durante il soggiorno in Egitto, all'epoca ambiente intellettuale e cosmopolita, Fausta Cialente dà inizio alla sua attività di scrittrice e poi di giornalista. In questi anni che precedono la decisione di abbandonare la scrittura letteraria a favore del *Diario*, scrive, infatti, i suoi primi romanzi - *Natalia* (1930) e *Cortile a Cleopatra* (1936) - e i suoi primi racconti, *Marianna* (1931) e *Pamela o la bella estate* (1936).

Non ero più la scrittrice, avevo perfino dimenticato d'esserlo stata, mi sembrava che non avrei più potuto perder tempo a inventare storielle, la crudeltà della guerra mi faceva vedere questo come la cosa più inutile del mondo (Cialente, 2018: 236).

E ancora, sempre sulla sua esperienza diaristica:

Io ho scritto un diario soltanto quando ho sentito la necessità. Ho sentito il dovere di scrivere un diario di guerra perché ero mescolata a tali cose, a tali avvenimenti, che dovevo, lo sentivo proprio come un dovere. [...] era, come posso dire, la rivolta, qualche volta- molto spesso- è soprattutto la rivolta un diario (Carbé, 2021: 57).

Dal 1941 Cialente, dunque, annota la sua attività antifascista sul suo *Diario di Guerra*³, “resoconto di un lavoro e di una lotta” (Carbé, 2021: 50), nonché “l’arma che la sorte le poneva in mano” e con cui, anche lei, come le sue compagne partigiane, avrebbe “finalmente sparato sul fascismo” (Cialente, 2018: 236).

La scrittura diventa, qui, un atto sovversivo di resistenza ed esistenza, un esercizio formale di organizzazione consapevole della memoria, portatrice di un messaggio di denuncia civile e politica di uno Stato di Potere- quello fascista- che ostacolava il dissenso con la censura e che non prevedeva, in alcun modo, che le donne assumessero funzioni di rilievo diverse da quelle di moglie e madre.

È con queste premesse ed intenzioni, che Cialente, ingiustamente esclusa dal canone letterario, si colloca, a tutti gli effetti, sotto la voce di *letteratura resistenziale*, genere che, come suggerisce Arianna Fognani, raggruppa “le opere che narrano gli eventi che portarono alla sovversione del regime fascista” (Fognani, 2020: 2) e che quindi si reggono sull’idea che “resistere attraverso la scrittura significa opporsi all’omologazione delle

³ La storia filologica dei Diari di Guerra di Cialente ha inizio 4 anni dopo la scomparsa della scrittrice: la figlia Lionella Terni Muir, nel 1998, dona all’Università di Pavia i manoscritti, affidati successivamente a Clelia Martignoni, la coordinatrice degli studi. Il diario giunge a Pavia in 3 plichi con indicazioni autografe della scrittrice, insieme anche ad altro materiale appartenente a Cialente; si compone di 9 quaderni di circa 200 pagine ciascuno e racchiude il periodo che va dal febbraio del 1941 a marzo del 1947.

ideologie imperialiste, [...] far parlare voci che esprimano un pensiero in contrasto con quello dominante” (Fognani, 2020: 2).

Gli anni seguenti la vedono, perciò, impegnata nella direzione di numerose attività di propaganda e giornalismo; dapprima, con il circolo culturale *L'Atelier*, fondato da suo marito e sede culturale di importanti dibattiti sugli eventi in Europa, nonché centro di accoglienza per i rifugiati del regime fascista, e poi con la trasmissione radiofonica *Siamo italiani, parliamo agli italiani* (Ottobre 1940), programma in lingua italiana commissionato dalle autorità britanniche, ed infine, con gli interventi e articoli prodotti per la rivista *Il Fronte Unito*, il giornale distribuito nei campi dei prigionieri di guerra italiani in Medio Oriente che lei stessa fondò nel 1943.

Il periodo di attivismo in Egitto si chiude nel 1947, anno in cui Cialente fa rientro in Italia ed inizia a collaborare con due importanti testate di sinistra: *L'Unità* e *Noi Donne*. Qui, con occhio clinico, analizza la condizione delle donne negli anni del dopoguerra e utilizza la sua posizione di privilegio per fare luce su ciò che il fascismo aveva loro tolto.

Gli anni del regime, infatti, avevano coinciso con una progressiva repressione di qualsiasi tentativo di emancipazione femminile: dalla negazione del diritto di voto e la riduzione dei salari delle donne, giustificati con una “indiscutibile minore intelligenza della donna” (Giansoldati, 2020: 2), si arrivò alla riforma Gentile (1923) e alla conseguente esclusione della quota rosa da ogni ambito della sfera pubblica. Gli unici spazi concessi rimasero le Scuole Professionali Femminili⁴, comunque mirate alla formazione di giovani massaie, efficienti e competenti in materia domestica.

⁴ Le scuole professionali femminili furono la concretizzazione di una nuova cultura professionale- imposta dal regime- in cui “essere una buona madre e una brava moglie diveniva [...] la specializzazione per antonomasia- l'unica possibile, l'unica accettabile per una donna” (Martinelli, 2020: 75). Illuminante, in merito alla formazione femminile durante il fascismo, è lo studio di Chiara Martinelli: *Formare le madri. L'istruzione professionale femminile durante il fascismo* (2020), il quale dimostra come, sotto il governo di Mussolini, ad avere rilevanza non fu la formazione operaia ma “quella delle madri, chiamate, in anni di crisi economica, a procurare alle proprie famiglie quelle condizioni di vita che lo stato non riusciva a garantire” (Martinelli, 2020:71).

A questa concezione della donna come *angelo del focolare*, Cialente, nei suoi scritti, oppone un'immagine di donna autosufficiente ed emancipata, fornendo alle sue lettrici dei modelli di comportamento propositivi verso un'alleanza tutta al femminile, in cui le donne, acquisendo una maggiore consapevolezza di sé stesse e delle loro capacità, lottano unite verso il cambiamento, alla ricerca di quella famosa *Stanza tutta per sé* che le possa rendere davvero libere.

Un femminismo non dichiarato, quello Cialentiano, che si scaglia contro le istituzioni fondamentali per la tradizione, prime fra tutte, la famiglia e il matrimonio.

In un celebre articolo pubblicato ne *L'Unità* nel 1962 intitolato, appunto, *Lettera sul matrimonio*, la scrittrice analizza la correlazione che sussiste tra l'emancipazione femminile e la necessità di impostare la famiglia su nuove basi, partendo da un'educazione sessuale della donna che abbatta tutti i tabù della vita sessuale femminile e che conduca le giovani a percepirsi come soggetti autonomi e presenti a sé, come corpi tesi al personale piacere e non al compiacimento dell'Altro. E scrive:

Che cosa possiamo pretendere da una donna che, fin da quando nasce, viene educata a rispettare gli infiniti tabù sessuali, a sopravvalutare la propria integrità fisica e a pretendere di tenersi legato un uomo per tutta la vita e, naturalmente, a considerarsi oggetto di assoluta proprietà del medesimo uomo? [...] La fanciulla è ancora educata a vedere nel matrimonio l'unica via possibile. [...] Se non si parte da una rivoluzione completa della educazione sessuale della donna, ivi compresa l'assistenza medica autorizzata da uno stato moderno per i figli che non si vogliono avere (controllo delle nascite, insomma), se non si parte da una sua posizione di assoluta indipendenza economica e dal divorzio possibile, la famiglia non potrà mai essere costituita su basi sane. (Cialente, 2022: 140, 141,142).

Dunque, per Cialente, il modello di donna auspicabile è quello che, un decennio dopo, verrà delineato da Carla Lonzi come *Donna Clitoridea*, per cui "l'autonomia per la donna non significa isolamento dall'uomo [...] ma significa tenere per sé quella potenza che per millenni ha ceduto al suo signore" (Lonzi, 2023: 99).

In linea con il pensiero di un'altra delle madri del femminismo, Virginia Woolf, anche per Cialente il denaro e uno spazio proprio sono i requisiti base di cui le donne dovrebbero disporre per definirsi libere⁵. Qui, però, la scrittrice aggiunge un altro tassello, quello della libertà sessuale, del piacere ricercato senza senso di colpa, ma, soprattutto, del libero arbitrio sul proprio corpo e sulla propria persona, sulla scelta di non essere madre e sulla possibilità di smettere di essere moglie.

Parlare di aborto e di divorzio, de-romanticizzando il matrimonio e la famiglia nucleare borghese, microcosmo rappresentativo del moderno patriarcato, significa rompere con la narrazione tradizionale che si regge sull'idea che "la maturità dell'essere umano femminile consiste nella disposizione a darsi e nell'abbandono all'altro" (Lonzi, 2022: 98), significa sottolineare l'importanza di sottrarsi a quella funzione della donna-specchio promossa dal regime e, ancora oggi, non del tutto sradicata, rivendicare la propria corporeità terrena e battersi per sé e per le altre. Farsi, in altre parole, corpo militante.

Ed è proprio attorno a questa idea di donna sovversiva e anticonvenzionale, che Fausta Cialente tesse le trame di gran parte della sua produzione letteraria. Rappresentativo, in tal senso, è *Natalia* (1930), il primo romanzo dell'autrice.

2. NATALIA: L'AMORE LESBICO COME ESPERIENZA E LIBERAZIONE DEL PROPRIO SÉ

Scritto tra il 1925 e il 1927, *Natalia* viene pubblicato per la prima volta nel 1930 per la casa editrice Sapientia in seguito alla vittoria del *Premio dei Dieci*⁶ ma, fin da subito, incontra problemi di ristampa: con l'accusa di oltraggio al pudore, infatti, la censura fascista impedisce la diffusione del testo nella sua versione originale, imponendo all'autrice la rimozione dell'episodio lesbico dalla trama. Il rifiuto di Cialente alla richiesta di snaturare

⁵ Si fa riferimento all'idea centrale su cui si regge l'intero saggio di Virginia Woolf, *Una Stanza tutta per sé*, pubblicato, per la prima volta, nel 1929.

⁶ Il *Premio dei Dieci* fu istituito a Roma dal collettivo di scrittori fascisti, il *Gruppo dei Dieci*, fondato nel 1928 su iniziativa di Tommaso Marinetti e Massimo Bontempelli con l'obiettivo di promuovere la diffusione del romanzo italiano anche all'estero.

il suo romanzo sancisce l'oblio dell'opera in Italia fino al 1982, anno in cui esce, per Mondadori, l'edizione giunta fino a noi.

Si tratta di un *Bildungsroman* che narra la vicenda di Natalia Fandel nel suo percorso di maturazione, dall'infanzia fino all'età adulta, in cui Cialente infrange le rappresentazioni tradizionali del romanzo di formazione ottocentesco avvalendosi dell'immagine di una giovane ragazza che, sperimentando l'amore lesbico- è il primo caso nella letteratura italiana-, disattende i vincoli sociali che la famiglia e la società le impongono.

La trasgressione di tale opera è, anzitutto, formale: nel *Bildungsroman* classico, in accordo con quanto afferma la studiosa Gloria Scarfone, le eroine “cercano per sé un destino migliore di quello delle loro madri; eppure, non riescono a smettere di replicarlo” (Scarfone, 2023: 32) perché fallirebbero nel tentativo di integrarsi in una società, quella del proprio tempo, che offre loro l'unica via del matrimonio come realizzazione sociale. Ed infatti, è proprio il raggiungimento di tale tappa a decretare non solo la fine dei romanzi ma anche, e soprattutto, quella della crescita delle protagoniste. Nel romanzo di formazione classico, dunque, la fine dell'intreccio coincide con il fine ultimo della narrazione, ossia con il raggiungimento di una felicità, il quale prezzo da pagare è la libertà della donna e la sua conseguente subordinazione al marito ed ai figli.

La prima libertà interdetta a queste eroine è quella dell'autoaffermazione in nome dell'abnegazione coniugale e materna. Il secondo interdetto è quello della passione: la castità prematrimoniale è la garanzia dell'assoluta fedeltà della donna coniugata (Scarfone, 2023: 33).

Laddove fedeltà diventa, inevitabilmente, sinonimo di possesso.

Ogni volta che le protagoniste dei romanzi di formazione sembrano accogliere questi due desideri- di autoaffermazione e di passione sessuale- il loro processo di maturazione subisce un arresto che, quasi sempre, coincide con una socializzazione fallimentare. L'unica via per evitare questo destino di marginalità è arrendersi alla vita coniugale; come precisa Michela Murgia in *God Save the Queer*, infatti, “non le vedremo mai vivere

avventure, [...] avere grandi aspirazioni o mirare a compiti sociali: il loro scopo è uscire dalla casa del padre per ri-accasarsi in quella del marito” (Murgia, 2022: 65).

A tale narrazione, Fausta Cialente risponde attraverso la messa in scena di un desiderio - quello lesbico - che nega, contemporaneamente, “l’anestesia della passione sessuale e la sua finalità riproduttiva” (Scarfone, 2023: 33) e che, soprattutto, ci apre alla possibilità di essere raccontate, in quanto donne, come motori della trama e non più come conseguenze, facendo fronte, così, alla pericolosità di un’unica storia.

Il romanzo, diviso in cinque parti, si apre con l’arrivo della famiglia Fandel nella casa padronale di donna Luisa; Natalia, appena dodicenne, in avanscoperta del giardino, incontra Silvia, figlia della proprietaria, e, già dal primo istante, avverte un trasporto indubbiamente erotico, più che sentimentale, che Cialente ci restituisce nella sua naturalezza, scevro di infantilismi:

E lei si sentiva come discesa in un incanto [...] forse era il timore che la bella misteriosa si fosse pentita d’averla portata con sé attraverso il suo caro, fedele giardino [...]. Un nome, Silvia, ma niente di più; [...] una mano tiepida e liscia che l’aveva guidata in una breve passeggiata, già finita. [...] I suoi occhi rimasero per un poco su quell’orlo immobile che toccando terra s’apriva a ventaglio; un ciuffetto d’erba puntava dall’orlo e innalzava, salvo, un fiorellino bianco. (Chissà che avrebbe veduto, quel fiore, dentro la campana misteriosa e aperta di quella gonna). (Cialente, 2019: 12).

In questo passo, è possibile notare come sia *il bel corpo* della giovane ad attirare l’attenzione di Natalia e a provocare in lei quella sensazione del tutto nuova a metà tra il desiderio fisico e l’incanto. Sarà davanti a lei soltanto, infatti, che la protagonista si accenderà: di passione, di desiderio e di gelosia. Solo con lei, Natalia scenderà nella profondità di sé stessa e, attraverso l’Altra, farà esperienza di sé come corpo vibrante.

Altrettanto rilevante, in questa prima parte, è la figura di donna Luisa, introdotta come una “vecchia signora” con una “cadente maschera dolorosa” (Cialente, 2019: 14, 27), segnata dai lutti dei

suoi tre figli maschi e dalla sofferenza causata dalla malattia del maggiore, che morirà di tisi nella seconda parte. Rovistando nella soffitta padronale, Natalia ed Ivan- nuovo vicino di casa-, trovano una serie di lettere d'amore appartenenti alla donna e scoprono così che "Silvia è la figlia dell'amante ed è quella che le resterà" (Cialente, 2019: 25) ma anche che donna Luisa "avrebbe potuto essere- e forse era stata- un'altra donna; [...] una giovane donna palpitante e profumata" (Cialente, 2019: 28). L'episodio, posto a principio del romanzo, contiene una doppia funzione: è, anzitutto, anticipatorio di ciò che succederà nella vita della protagonista e, in secondo luogo, in accordo con Scarfone, risulta rivelatorio per Natalia, che da subito, insieme al lettore, ne intuisce la sua valenza simbolica: il fatto che l'unica prole sopravvissuta sia quella illegittima – e femminile- suggerisce l'idea di "una vita possibile solo al di fuori del matrimonio, soprattutto quella di una donna" (Scarfone, 2023: 38).

Nelle seguenti quattro parti dell'opera, parallelamente all'amore lesbico per Silvia, Natalia, infatti, ci viene raccontata anche all'interno di una relazione con un uomo, Malaspina, con cui, durante la Prima Guerra Mondiale intraprende una corrispondenza e che, ad un certo punto del racconto, deciderà di sposare: unione che si rivelerà tanto fallimentare quanto triste e da cui fuggirà, conscia del fatto che, come per donna Luisa, la felicità autentica non può esistere all'interno del rapporto coniugale.

La relazione tra i due inizia per gioco ma lui si innamora follemente; Natalia, attraverso le lettere, e quindi attraverso la scrittura, manipola e ottiene il completo dominio del pretendente, divenendo la seduttrice che cerca, inviandogli proprie immagini e quindi avvalendosi consapevolmente del proprio corpo, di provocare il piacere fisico dell'interlocutore e, prima di tutto, il proprio.

Quando le lettere del Malaspina avevano cominciato a rivelare che il figlioccio, aiutato pure dalle fotografie che lei s'era malignamente divertita a mandargli, era già in preda a un turbamento sentimentale, aveva dato la spinta pensando [...] quanto tempo ci sarebbe voluto perché il Malaspina "cadesse" in amore [...]. Non aveva mai pensato, lei, alla possibilità di non

piacergli e anche questa imposizione era ben distesa sulla perfida carta velina delle sue lettere (Cialente, 2019: 42,43).

Siamo di fronte ad un totale rovesciamento dei ruoli e degli stereotipi di genere: da una parte il desiderio materiale, la brama di possesso, la superiorità intellettuale di Natalia e il suo porsi come soggetto attivo, che prende l'iniziativa e che ha piena consapevolezza delle proprie abilità ammaliatrici; dall'altra il sentimentalismo, a tratti infantile, e l'incapacità di agire che caratterizza le figure maschili di tutta- o quasi- la produzione Cialentiana.

Natalia e Malaspina non si sono ancora incontrati personalmente: l'inconsistenza del sentimento dell'uomo, che ama la donna prima ancora di vederla, accecato da un amore del tutto *spirituale* e astratto, cozza con la capacità di Natalia di *materializzarsi*, di rendersi corpo tangibile e di mettere, dunque, l'uomo, "di fronte alla propria "materiale" bellezza" (Cialente, 2019: 46).

Il primo incontro tra i due termina con il rifiuto della protagonista a cui segue, immediatamente, il ricongiungimento con Silvia e il primo rapporto sessuale con lei. Da qui, a causa di una serie di incomprensioni, Natalia si convince che Silvia sposerà Jacopo, suo fratello e, acciecata dalla gelosia, si arrenderà alla vita coniugale con Malaspina.

L'episodio lesbico, qui, rappresenta il punto di rottura e di disordine in una *Bildung* femminile i cui scopi sono ancora il matrimonio e la maternità. Ma questo disordine, per Cialente, non è abdicabile, proprio perché coincide con un concetto che non può più essere lasciato in secondo piano: il desiderio sessuale femminile. La decisione di farlo coincidere con l'omoerotismo ha a che fare con la volontà di dargli maggior rilievo e di renderlo completamente autonomo dal maschile, ammettendo così che anche le donne, come gli uomini, sono mosse dal desiderio sessuale e che quest'ultimo non finalizza, in nessun modo, la sessualità alla riproduzione.

Il fatto che l'atto di intimità tra le due ci venga descritto tenendo conto solamente del punto di vista della protagonista, ci indica, poi, che Silvia, in realtà, non è altro che un personaggio ponte, la cui funzione è quella di introdurre Natalia, prendendola

per mano, nel grande *giardino della malizia*, il Paradiso terreno- più che terrestre- in cui la donna, conoscendo il *gesto originale*, ri-nasce corpo vivo e bruciante e assume coscienza della propria identità.

Questa nuova Natalia, ribelle e apparentemente libera, sembra, però, perdersi nelle ultime parti del romanzo, quelle che, appunto, la raccontano nelle strette vesti di moglie e nella sua incapacità di indossare quest'abito, inadeguatezza che si concretizza ancora di più nel momento in cui la donna si rende conto di non poter essere nemmeno madre; Natalia, di fatto, partorisce un figlio senza vita, frutto di un destino subito con violenza: diventare moglie e madre significa, per lei, rinunciare all'unica fonte del suo desiderio, Silvia, che, metaforicamente, rappresenta il punto di accesso alla totale ed estrema liberazione della donna.

Inoltre, l'opposizione tra le due relazioni è resa evidente soprattutto sul piano formale; Cialente, scegliendo con accuratezza le parole, descrive gli incontri tra le due protagoniste come *discese nell'incanto* (Cialente, 2019: 12), magia che svanisce quando, al contrario, ci narra il rapporto coniugale: l'atto della penetrazione è, infatti, sempre descritto, al pari della gravidanza, come qualcosa di doloroso, che punge, lacera, recide e dilania, una *mala-spina*, appunto. L'eteronormatività imposta diventa, per Natalia, una prigione da cui evadere. Ed infatti, nella parte finale del racconto, la giovane, accettatasi nella sua impossibilità di procreare e in piena fede con la sua natura ribelle, cercherà di sottrarsi a questa gabbia attraverso un gesto sovversivo ed estremo: simulando un suicidio, fugge lontano dalla famiglia alla ricerca di un'esistenza altra; esistenza che, purtroppo, riuscirà a vivere e fare propria per breve tempo. Il romanzo, infatti, si chiude con un inaspettato ritorno di Natalia da suo marito, epilogo che non è assolutamente da intendere come un lieto fine: il finale, volutamente aperto, insinua in chi legge il dubbio che la nuova Natalia, spinta dalla necessità di inclusione sociale, abbia scelto di rinunciare per sempre alla propria felicità, conformandosi, di fatto, a una realtà in cui non c'è spazio per la dissidenza.

3. CONCLUSIONI

La mancata emancipazione della protagonista sul finale ed il fatto che l'autrice stessa abbia scelto di sposarsi e di diventare madre, potrebbero oscurare o addirittura far dubitare sull'originalità e sull'anticonvenzionalità di Fausta Cialente e della sua "eroina"; è necessario, però, fare un passo indietro e tener conto del fatto che gli anni in cui opera Cialente, sono anni di forte repressione⁷. La sua natura dissidente, dunque, risiede nel dichiarato antifascismo e nelle intenzioni che stanno alla base di ogni sua produzione: il filo rosso che unisce le sue opere sta nella serrata e coraggiosa critica al regime, unita alla denuncia di una società patriarcale che fa da matrice ad una struttura economica-quella capitalista- su cui si fonda la subordinazione della donna.

In quest'ottica, dunque, Natalia risulta essere a tutti gli effetti un personaggio sovversivo, al pari della sua creatrice. Ed è proprio attraverso la sua *Enfant Terrible* che Fausta Cialente attua la sua Resistenza, gettando il seme di una realtà altra, allora certamente non perseguibile ma per la quale, ancora oggi, è doveroso battersi affinché anche le donne *del domani* possano essere libere, finalmente, di autodeterminarsi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CARBÉ, Emmanuela (2021). *La scrittura necessaria. Il diario di guerra di Fausta Cialente*. Roma: Editoriale Artemide s.r.l.
- CIALENTE, Fausta (2018). *Le quattro ragazze Wieselberger*. Milano: La Tartaruga.
- CIALENTE, Fausta (2019). *Natalia*. Milano: La Tartaruga.
- GUERRA, Jennifer (V edizione) (2021). *Il corpo elettrico. Il desiderio nel femminismo che verrà*. Roma: Edizioni Tlon.
- LONZI, Carla (VI edizione) (2023). *Sputiamo su Hegel e altri scritti*. Milano: La Tartaruga.

⁷ Nel 1927, anno in cui *Natalia* viene portato a termine, Mussolini tiene il famoso Discorso dell'Ascensione, in cui rende esplicita la volontà di attuare un controllo sui corpi delle donne per regolare e incrementare il tasso di nascite, comizio anticipato da azioni antifemministe come l'istituzione, nel 1925, dell'ONMI (Opera nazionale maternità e infanzia).

- MURGIA, Michela (2022). *God Save the Queer*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a.
- TOBAGI, Benedetta (2022). *La Resistenza delle donne*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a.
- CIALENTE, Fausta, (2022). “Lettera sul matrimonio”. In G. Carrara e S. Cucchi (eds.), *Erotismo e Letteratura. Antologia di scritti militanti (1960-1976)* (pp. 139-143). Modena: STEM Mucchi Editore.
- FOGNANI, Arianna; (2020). “(R)esistenze in conflitto nella narrativa di Anna Messina e Fausta Cialente ambientata ad Alessandria D’Egitto”. *California Italian Studies (Special Issue on Boardless Italy)*, volume 9.1, pp. 1-21.
- MARTINELLI, Chiara; (2020). “Formare le madri. L’istruzione professionale femminile durante il fascismo”. *Rivista di Storia dell’Educazione*, volume 7(1), pp. 71-82.
- SCARFONE, Gloria; (2023). “Il desiderio negato. Lesbismo e Bildungsroman in *Natalia* di Fausta Cialente e *La ragazza di nome Giulio* di Milena Milani”. *Allegoria*, volume (XXXV/88), pp. 31-58.
- GIANSOLDATI, Franca (21 Gennaio 2020). “L’emancipazione femminile soffocata sotto il Fascismo, alle donne ruoli subalterni <<perché poco intelligenti>>”. *Il Messaggero*. Reperibile in https://www.ilmessaggero.it/politica/fascismo_duce_mussolini_donne_lavoro_archivi_storia_emancipazione_diritti_voto_mind_the_gap-4998223.html [Fecha de consulta: 29/04/2024].

INQUIETUDES INEFABLES: REIVINDICACIÓN Y REPRESENTACIÓN DEL DESEO FEMENINO EN TRES POEMAS DE LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL

UNSPEAKABLE RESTLESSNESS: RECLAIMING AND REPRESENTING FEMALE DESIRE IN THREE POEMS BY LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL

María Helena FERNÁNDEZ SERRANO
Università di Pisa

Resumen

Este estudio analiza la representación poética del deseo femenino y su reivindicación en tres poemas de la fase modernista y de transición a la vanguardista de Lucía Sánchez Saornil. Los medios que la poeta emplea para reivindicar el placer y el deseo, dando voz a formas inexploradas del erotismo femenino en la poesía española de principios del siglo XX, pasan a través de la proyección en otros cuerpos “dobles” y la deconstrucción de los motivos de la lírica amorosa y modernista.

Palabras clave: reivindicación, deseo femenino, modernismo, vanguardia, Saornil.

Abstract

This essay aims to analyze the poetic representation of women's desire and its vindication in three modernist and avant-garde poems by Lucía Sánchez Saornil. In order to reclaim a right to desire and pleasure and give a voice to uncharted forms of female eroticism in the early 20th Spain, poetess Saornil casts desire in other “double” bodies and she deconstructs poetic topics of modernist love poetry.

Keywords: vindication, female desire, modernism, Avant-garde, Saornil.

1. INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo se propone indagar las formas de representación del cuerpo y del deseo femeninos, primero, en dos poemas especialmente significativos de la fase modernista de Lucía Sánchez Saornil y, luego, en uno de la transición de la fase modernista a la vanguardista. El análisis parte de una visión contemporánea del género como constructo cultural. Y la generación de este se da por medio de una simbología, “understood as the normative dimension of the constitution of the sexed subject within language” (Butler, 1993: 69). En este sentido, la crítica ha destacado una ambigüedad significativa en la poesía de Saornil a partir de dos elementos críticos cuya presencia es a priori irrefutable, a saber, el uso alterno del pseudónimo masculino -Luciano de San-Saor- y la ausencia de una clara pronominalización que indique el género del “yo” lírico o el género del objeto deseado/amado. Sin embargo, si aceptamos la tesis de que el pseudónimo es un artificio literario y nada más (Martín Casamitjana, 1992; Anderson, 2001), un heterónimo, no un intento de esconder o transfigurar la real identidad de género y/o sexual de la poeta (Lecointre, 2014), nos quedaría, como único elemento en el análisis de su ambivalencia sexual en la representación poética del deseo, la escasez de pronominalización. La cuestión, entonces, es la siguiente: ¿si analizásemos el poema de un poeta varón, la falta de pronominalización supondría de la misma manera un problema interpretativo? Si nos paramos a pensar en la producción de poetas canónicos, a cuyas composiciones se atribuye la proyección del amor/deseo reflejado en seres sexuados femeninos, notamos que apenas cabe lugar en la crítica para dudar sobre su heteronormatividad, y, sin embargo, muchas veces también es carente en sus poemas la pronominalización explícita del género. El hecho de que la influencia de dichos poetas es patente en la poesía de Saornil -me refiero a Juan Ramón Jiménez, a Rubén Darío o a Antonio Machado- es importante para empezar a reflexionar sobre los recursos del discurso masculino poético en el que Saornil -y cualquier otra poeta- se sumerge y se enfrenta en su labor creativa.

En la crítica de Irigaray a la escuela de pensamiento de Freud y más tarde de Lacan, la filósofa denuncia que en un sistema falo(go)céntrico “le féminin n’y a lieu qu’à l’intérieur de modèles et de lois édictés par des sujets masculins. Ce qui implique [...] une seule pratique et représentation du sexuel” (Irigaray, 1977: 85). Se puede deducir que el discurso poético es, como el discurso filosófico y legislativo -a los que se refiere Irigaray-, tradicionalmente un modelo dictado por un canon de sujetos masculinos. Y de que el discurso poético, modernista y después ultraísta del que entra a formar parte Saornil, es masculino, nos da prueba el elogio que Cansinos Asséns le dedica en *La novela de un literato*, calificando sus poesías de *viriles* (Cansinos Asséns, 1985: 261). Por lo tanto, se debe reflexionar a partir de este monódico discurso masculino: ¿es la poesía *viril* de Saornil solo un “buen hacer poético” (Celma Valero, 2005: 267) dentro del canon? ¿O es que seguimos interpretando a través del discurso hegemónico masculino el que quizás podamos definir un lenguaje poético *otro*. En su crítica a la narrativa hegeliana del deseo, con larga tradición en la cultura occidental, Butler recoge la propuesta de Kristeva “to explode this monadic structure of the subject through a return to the body as a heterogeneous assemblage of drives and needs [...] through the medium of poetic language” (Butler, 1999: 232). Creo, por lo tanto, que trabajando en esta dirección será necesario analizar desde fuera del discurso masculino la poética saorniliana para entender con qué medios actúa la reinterpretación en clave feminista de los tópicos de la representación del deseo.

2. TRASLACIONES DEL DESEO EN CUERPOS DOBLES

La formación poética autodidacta de Lucía Sánchez Saornil -al igual que la de sus contemporáneos- está ligada a la lectura de las primeras obras modernistas de Juan Ramón Jiménez. En general, se vale de un léxico muy cercano al del poeta de Moguer en sus primeros libros de versos, *Arias tristes* o *Jardines lejanos* (Gallego Montero, 2022: 39). En efecto, la primera etapa de la poesía de Saornil se adhiere a la lista *epigonal* de autores modernistas, cuyas principales referencias son Darío, Machado y, por supuesto, Juan Ramón Jiménez (Anderson, 2001; Martín

Casamitjana, 1996; Navas Ocaña, 2023). Además de ellos, su último antólogo señala en sus notas la influencia de Villaespesa (Gallego Montero, 2022).

Encontramos, por lo tanto, en su poesía tópicos y motivos modernistas como, para citar solo algunos, los nocturnos, las fiestas galantes y sobre todo el jardín como ambiente de belleza ideal. Este motivo¹, que Lucía Sánchez Saornil había podido encontrar seguramente en *Prosas profanas* de Darío y en *Jardines lejanos* de Jiménez, se convierte en el *locus amoenus* de las representaciones del deseo sexual en las poesías que aquí se analizan.

Ahora bien, enfrentarse a las restricciones de la tradición secular para representar el deseo sexual en cuanto mujer no era baladí para una poeta, ni siquiera para una que vivió activamente “la difusión en las décadas de 1910 y 1920 de este nuevo modelo de identidad femenina [...] de mujeres intelectuales” (Kirkpatrick, 2003: 9). La crítica hasta ahora coincide en ver representado el deseo del “yo” lírico en otros cuerpos. Isabel Navas habla de “descorporeización” y de “desplazamiento” del deseo de los amantes hacia elementos de la naturaleza en la representación de la relación amorosa (Navas Ocaña, 2023). Los cuerpos de que se vale la poeta para la proyección del deseo en *otro* cuerpo no son solo naturales como las rosas, la lluvia o la luna, sino que también son objetos antropomorfos, como un exvoto o figulina de cera (*El Fauno*; *Motivos triunfales*; *Wateau*), una escultura marmórea (*Motivos triunfales*) o la alegoría de la Primavera (*Madre Primavera*; *Madrigal de los besos*).

2.1. CUERPO CÉREO: DE OBJETO DESEADO A SUJETO DESEANTE

En la siguiente pareja de poemas, *El fauno* (*Ofrenda pagana*) y *Motivos triunfales* (*Rito, pecado...*), publicados ambos en 1917,

¹ El motivo del jardín y el de las fiestas galantes (que, como J. Gallego Montero (2022) señala, es significativo en la temprana producción poética de Saornil) está ya ampliamente presente en la poesía modernista española a partir de la influencia de Darío. Aun así, me atrevo a suponer que no es improbable que Lucía se encontrase con alguna traducción de *Fêtes galantes* de Verlaine con la que se inspirase en ciertas características sensoriales y sensuales del jardín, como los olores *violentos*. Además, en el autor simbolista se encuentran descripciones del deseo más plásticas que en Jiménez o Darío.

quisiera mostrar en qué modo Saornil traslada una concepción del lenguaje poético masculino estereotipado a una representación activa del deseo por parte de un sujeto hablante femenino. En ambos poemas encontramos el idéntico motivo de la *entrega* amorosa personificada en los versos “mi cuerpo, céreo y sangriento / como una ofrenda votiva” (vv. 52-53) y en “el exvoto de tu cuerpo de cera” (v. 14) , respectivamente, en *El fauno* (Sánchez Saornil: 2022, 140-142) y *Motivos triunfales* (Sánchez Saornil, 2022: 148).

En el poema *El fauno* la escena tiene lugar en la “quietud” de un jardín de “umbrosa arboleda” (v. 23) donde “solo el fauno [...] se yergue altivo y diabólico” (vv. 27-29). Como anota Gallego Montero, el fauno es un motivo “impregnado de sensualidad” recurrente en la literatura de fin de siglo (Sánchez Saornil: 2022, 140). Ahora bien, la sexualidad masculina que representa el fauno es *diabólica* o cuanto menos agresiva. De los versos de Rubén Darío “y la boca del fauno el pezón muerde. / Allí va el dios en celo tras la hembra” , en *Cantos de vida y esperanza* (Darío, 1995: 342, vv. 76-77), se evidencia una cultura de la sexualidad en la que “el *cuerpo* se manifiesta como un medio pasivo [...] o como el instrumento mediante el cual una voluntad apropiadora e interpretativa establece un significado cultural para sí misma” (Butler: 2017, 59). Siguiendo el modelo anterior, la poeta actúa, en su imagen de una *ofrenda votiva*, la realización culturalmente aceptable de pensarse como cuerpo-objeto, un ente pasivo que “a tus [del fauno] pies quemará lento, / [...] / mi [del “yo” lírico femenino] cuerpo, céreo y sangriento”. Incluso la luna se alza como un ser amenazante: “la guadaña” en el final crepuscular de esta “elegía doliente” (Sánchez Saornil, 2022: 142).

Por el contrario, *Motivos triunfales* se ambienta en “un jardín luminoso” (v. 5) con un “perfume violento” que “exhalaba la flora” (v. 7) de ese jardín principesco, florecido, en el que destaca “un mármol desnudo, tu [del objeto deseado] blancor soberano” (v. 4). La mirada, motivo de larga tradición en la lírica amorosa²,

² En su reciente estudio sobre la mirada y la visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista, *Ojos creadores, ojos creados*, la estudiosa Fernández Rodríguez ha señalado cómo el *topos* de los ojos y de la mirada, de raigambre cancioneril y trovadoresca, pervivió en el petrarquismo, siendo la mirada el eje

es en este poema “quieta y extática” en el objeto deseado, mientras que la mirada y en general, la actitud, del “yo” lírico adquiere un valor activo:

En la hora encantada, del jardín principesco,
la armonía del verso devanaba en tu oído,
encendidos los ojos de *un arder* satanESCO³ (vv. 9-11).

Personalmente, interpreto que es la poeta la que es sujeto deseante, la que devana “la armonía del verso” en el oído del objeto deseado. Es decir, que la flexión del verbo “devanar”, que coincide en la primera y tercera persona del singular, la asocio a un sujeto gramatical de primera persona, el “yo” lírico. Se trataría de la representación de la seducción a través del canal sensorial auditivo dirigida a ese “tú”, mientras que la evidencia del deseo en el sujeto hablante se advertiría en la mirada *encendida*. Es en el último verso donde Saornil actúa la inversión de la proyección del deseo del cuerpo doble, a saber, “el exvoto de tu cuerpo de cera”. El “tú” es el objeto pasivo, la ofrenda que se *entrega*, mientras que la poeta se representa en un “yo” ególatra:

Tal que un rito pagano, a la luz postrimera,
como a un dios, en el templo del jardín florecido,
me ofrendaste el exvoto de *tu cuerpo de cera*⁴ (vv. 12-14).

Por lo tanto, siendo tradicionalmente el sujeto sexuado femenino el objeto receptor pasivo del goce escópico y del deseo masculino, Saornil actúa en la primera composición poética una representación tradicional del motivo de la ofrenda, al situarse ella misma como objeto receptor del deseo del fauno. A pesar de ser el sujeto hablante, el “yo” lírico en este poema no reivindica para sí un papel activo. Por el contrario, en el segundo poema

central en “los resortes del enamoramiento” (Fernández Rodríguez, 2019: 84). De su ensayo cabe destacar para este estudio la dicotomía del poeta como sujeto observador y la musa -cuerpo femenino- como objeto observado, ambos transformados a través de la mirada del observador (11) y el fenómeno de la “autocaracterización lírica” del poeta a través de la mirada femenina (94).

³ La cursiva es mía.

⁴ La cursiva es mía.

vemos una reapropiación de un lenguaje y un imaginario consolidados como tópicos de la poética modernista *masculina*. Pero en esta ocasión la poeta emplea tales recursos para la representación del deseo femenino, aunque esta vez en cuanto sujeto *deseante* y no solo como objeto deseado.

3. FABULAR LO INEFABLE: LA REPRESENTACIÓN POÉTICA DEL DESEO FEMENINO

Si es cierto, como explica Judith Butler, que la cultura nos impone los límites de una experiencia discursivamente determinada por medio de un discurso hegemónico que “elabora la restricción dentro de lo que ese lenguaje establece como el campo imaginable del género” (Butler, 2017: 59), entonces nos encontramos frente a la irrepresentabilidad del deseo femenino. Pues, ¿cómo dar voz a lo inimaginable? A mi parecer, Saornil responde con acierto a este problema epistemológico bordeando los límites del lenguaje para superar esas restricciones al campo de lo imaginable. La poeta lo consigue utilizando significantes que se refieren a lo *no significado* para atribuirles el significado de *eso* que todavía no imaginamos: el/los deseo(s) femenino(s).

En la lírica amorosa de Saornil, sobre todo en la modernista, encontramos salpicadas muchas expresiones que resumen ese deseo inimaginable, *inefable*: “ansia secreta”, “algo misterioso en su interior”, “que tu carne encendía”, “un vago perfume todo de beso y suspiro”, “misterio insondable”, “un inusitado olor a corazón”, “un suave aletear de seda en el pensamiento”, “inefables armonías”, “incomprensibles ansiedades” y la que abre el poema *Crepúsculo sensual*: “inquietudes inefables⁵” (Sánchez Saornil, 2022).

3.1. “INQUIETUDES INEFABLES”: UNA CLAVE DE LECTURA

Con estas consideraciones en mente, quisiera afrontar el análisis de uno de los poemas de la poeta madrileña que más ha

⁵ Considero también significativo el epíteto amistoso que la poeta utiliza para dedicarle a su compañero de vanguardia, César A. Comet, su poema *Crepúsculo en el jardín urbano*: “Para César A. Comet, sembrador de inquietudes” (Sánchez Saornil, 2022: 168).

llamado la atención de la crítica, *Crepúsculo sensual*, publicado en la madrileña revista *Cervantes*, en el número de mayo de 1919, donde aparece firmado bajo el pseudónimo Luciano de San-Saor. Hay bastante unanimidad, entre las estudiosas que han comentado esta composición, en lo que concierne al análisis de la representación del deseo *lésbico* en la lírica amorosa de Saornil, en general, y en el caso de *Crepúsculo sensual*, en particular (Lecointre, 2014; Castro, 2014; Capdevila-Argüelles, 2020; Navas Ocaña, 2023). Puesto que apareció en 1919 en la revista *Cervantes*, después de la publicación del *Manifiesto ultraísta*, ha sido considerado un poema perteneciente a la fase vanguardista ultraísta. También ha sido señalada, por otra parte, la relación intertextual “evidente” con el poema *Crepúsculo de sangre* de Villaespesa (Gallego Montero, 2022: 200). En verdad, pueden observarse más similitudes con la fase modernista que con la ultraísta y, a dar prueba de ello, nos encontramos de nuevo con el motivo del jardín. En este poema, además, el jardín aparece convertido en alegoría del cuerpo femenino, no sólo como ambiente idílico.

De nuevo, salta a la vista una falta de pronominalización que deja abierta al lector la interpretación de distintos significados. Si por un lado queda claro que el jardín “pomposo” y “carnal” es la alegoría del cuerpo femenino deseado y que las “rosas, grandes y sangrientas” (Sánchez Saornil, 2022: 199, v. 7) representan el sexo de una mujer -símbolo que aparece en la lírica amorosa desde *Le roman de la rose*-, no creo que sea tan evidente que el objeto deseado esté disociado del sujeto deseante, del “yo” lírico, es decir, no creo que sea otro cuerpo distinto.

En mi opinión, partiendo siempre de la tesis de que Saornil usa el pseudónimo como artificio literario y no en un intento real de esconder o travestir su identidad, se trataría de una representación del deseo autotélico, destinado a sí misma y no necesariamente del deseo proyectado a otro sujeto femenino. Sale a relucir una lectura de la representación del autoerotismo a causa de la insistente repetición del pronombre “yo” y del posesivo “mis” a lo largo del poema. Son sobre todo los primeros tres versos: “Inquietudes inefables, / ponían sus largos estremecimientos, / en *mis* entrañas” (vv. 1-3), los que dan, a mi entender, una clave de lectura para todo el poema. El deseo *inefable* es el de la poeta,

ella en cuanto sujeto deseante femenino. La lluvia aparecería como imagen de la excitación, mientras que las manos destacan en cuanto que son la única parte del cuerpo que no se representa con ninguna metáfora. Las manos son, además, el elemento activo en el poema: “mis manos, / que temblaban, temblaban” (vv. 17-18); “tenían, mis manos, para las rosas, / una caricia inextinguible” (vv. 22-23). Nuria Capdevila ha evidenciado en este poema la representación poética del clímax femenino (Capdevila-Argüelles, 2020: 18) y, en verdad, la personificación de las rosas en la segunda parte del poema parece representar *la petite mort*:

Las rosas,
palpitaron entre mis dedos abiertos;
y fue una palpitación
de carne tibia,
carne estremecida y fragante (vv. 33-37).

La representación del placer femenino en este poema de Saornil asume el mismo tipo de expresiones que bordean los límites del lenguaje utilizadas para dar voz al deseo femenino. Las imágenes que emplea son muy vivas: “dique de los deseos abocados” (vv. 39-40), “divina explosión de inquietudes” (vv. 41-42), en ellas vemos la conexión que establece entre la representación del deseo y la del placer.

4. CONCLUSIONES

Partiendo de la consideración de que el discurso poético, con el que Saornil se forma literariamente, es fundamentalmente masculino, en este análisis interpretativo hemos visto cómo la representación del deseo sexual femenino pasa por el filtro de los modelos de representación masculinos del deseo en la poesía. En estos modelos canónicos, como se ha dicho, el poeta -que se presupone varón- proyecta su deseo en el objeto-cuerpo femenino reproduciendo la dicotomía sujeto activo deseante / objeto pasivo deseado. Habiendo orientado el análisis textual más a las formas lingüísticas que a elementos extratextuales, hemos analizado cómo Saornil llega a romper los límites de un discurso

establecido por la tradición lírica y construye *otro* lenguaje poético, uno que le permite expresar formas diferentes de representación del erotismo femenino. Lo consigue por medio de la deconstrucción de los mismos tópicos y motivos literarios modernistas que son a la vez sus referentes estéticos. Así, el jardín exótico juanramoniano, de ambiente ideal, se transforma en alegoría del cuerpo de una mujer. Y otros cuerpos -naturales o antropomorfos que sean- se convierten en dobles en los que la poeta puede proyectarse como sujeto *deseante*.

En la comparación de los dos poemas juveniles modernistas de Saornil, *El fauno (Ofrenda pagana)* y *Motivos triunfales (Rito, pecado...)*, he analizado contrastivamente la reinterpretación del mismo motivo literario -el de la ofrenda como metáfora de la entrega amorosa de la amante-. Mientras que, en el primer poema, *El fauno*, la poeta sigue los cauces de la representación del deseo asociado tradicionalmente a cada género, en *Motivos triunfales* la inversión de la dicotomía sujeto activo/objeto pasivo que Saornil actúa nos ha dado una clave de lectura reivindicativa del deseo femenino. Utilizando la proyección metafórica en cuerpos dobles, en este caso antropomorfos, el “yo” lírico deja de ser el reflejo del deseo masculino para representar el deseo de un sujeto femenino activo. Ya no se amolda al encasillamiento en objeto *deseado*, sino que ahora se construye poéticamente en sujeto *deseante*.

En el último poema analizado, *Crepúsculo sensual*, hemos visto cómo otras estudiosas han destacado la representación lírica del cuerpo femenino, del deseo lésbico e incluso del clímax sexual. Aunque en mi interpretación de la compleja alegoría del jardín de rosas coincidido en que, en efecto, Saornil está representando poéticamente tanto el cuerpo de una mujer como la especificidad del placer experimentado por un cuerpo femenino, considero que el deseo poetizado está dirigido hacia sí misma y no hacia otro cuerpo distinto del “yo” lírico. Así, logra fabular lo inefable, o lo que es lo mismo, hace estallar el “monódico” discurso masculino del deseo gracias a su lenguaje poético.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Andrew A. (2005). *El veintisiete en tela de juicio*. Madrid: Gredos.
- (2001). “Lucía Sánchez Saornil, poeta ultraísta”. *Salina: Revista de Llestres*, (15), pp. 195- 202.
- BUTLER, Judith (2017). *El género en disputa: el feminismo y la subversion de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith (2004). *Undoing gender*. Londra/New York: Routledge.
- BUTLER, Judith (1999). *Subjects of desire*. New York: Columbia University Press.
- BUTLER, Judith (1993). *Bodies that matter*. Londra/New York: Routledge.
- CANSINOS ASSÉNS, Rafael (1985). *La novela de un literato*, vol. II. Madrid: Alianza Editorial.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria. (2008). “Introducción”. En L. Sánchez Saornil, *Corcel de fuego* (pp. 7-50). Madrid: Torremozas.
- CASTRO, Elena (2014). “El inicio del siglo xx. Las décadas de los años 1910 a los 1930. El cuerpo textual-sexual de las modernas”. En Elena Castro, *Poesía Lesbiana Queer. Cuerpos y sujetos inadecuados* (pp. 17-42). Barcelona: Icaria.
- CIMBALO, Michela (2020). *Ho sempre detto noi. Lucía Sánchez Saornil, femminista e anarchica nella Spagna della Guerra Civile*. Roma: Viella.
- DARÍO, Rubén (1983). *Prosas profanas y otros poemas* (ed.) I. M. Zuleta. Madrid: Castalia.
- DARÍO, Rubén (1995). *Azul.../Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Cátedra.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia. (2019). *Ojos creadores, ojos creados: Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*. Kassel: Reichenberger.
- GALA, Candelas (2012). “Desplazamientos nómadas: la poesía de Lucía S. Saornil”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 36 (2), pp. 315-334.
- GALLEGO MONTERO, Jesús (2022). “Introducción”. En L. Sánchez Saornil, *Siempre puede volver la esperanza* (pp. 13-76). Madrid: Fundación Emilio Hurtado.

- GÓMEZ GARRIDO, Marta (2013). “Conflicto de identidad: indefinición sexual en tres poetas de la Edad de Plata”. *Signa*, (22), pp. 333-358.
- IRIGARAY, Luce (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. París: Les Éditions de Minuit.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1983). *Antología poética* (ed.) V. Gaos. Madrid: Cátedra.
- KIRKPATRICK, Susan (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra.
- LECOINTRE, Melissa (2023). “Imaginarios del cuerpo en las poetas españolas contemporáneas (1900-1936)”. En H. Establier Pérez (ed.), *El corazón en llamas: cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)* (pp. 97-122). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- (2014). “Lucía Sánchez Saornil ou l'écriture travestie”. En A. Allaigre y D. Leclerc (eds.), *Afinidades electivas. El poeta-isla y las poéticas homoeróticas* (pp. 101-116). Alicante: IAC Juan Gil Albert.
- MARTÍN CASAMITJANA, Rosa María (1996). “Introducción”. En L. Sánchez Saornil, *Poesía* (pp. 7-28). Valencia: Pretextos / IVAM.
- (1992). “Lucía Sánchez Saornil. De la vanguardia al olvido”. *DUODA. Revista d'Estudis Feministes*, (3), pp. 45-66.
- MERLO, Pepa (2022). *Con un traje de luna. Diálogo de voces femeninas de la primera mitad del siglo XX*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara / Vandalia.
- (2010). *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara / Vandalia.
- MOI, Toril (1985). *Sexual/textual politics: feminist literary theory*. Londra/New York: Routledge.
- NAVAS OCAÑA, Isabel (2023). “¿Si la luna estará enamorada?”: cuerpos y máscaras en la poesía modernista de Lucía Sánchez Saornil”. En H. Establier Pérez (ed.), *El corazón en llamas: cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)* (pp. 123-150). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- NAVAS OCAÑA, Isabel (2023). “Construirse como otro: Lucía

- Sánchez Saornil vs. Luciano de San-Saor". *Ínsula*, (913-914), pp. 13-16.
- PLAZA-AGUDO, Inmaculada (2019). "Modelos de identidad femenina entre la vanguardia y el compromiso en la poesía de Lucía Sánchez Saornil". *UNED. REI*, (7), pp. 25-54.
- SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía (2022). *Siempre puede volver la esperanza* (ed.) J. Gallego Montero. Madrid: Fundación Emilio Hurtado.
- (2020). *Corcel de fuego* (ed.) N. Capdevila-Argüelles. Madrid: Torremozas.
- (2019). *Horas de revolución*. Serra de Tramuntana (Mallorca): Calumnia Edicions.
- (2016). *La cuestión femenina en nuestros medios*. Santiago de Chile: Editorial Eleuterio.
- (1996). *Poesía* (ed.) R. M. Martín Casamitjana. Valencia: Pretextos / IVAM.
- (1938). *Romancero de Mujeres Libres*. Barcelona: Publicaciones de Mujeres Libres.
- SERÉS, Guillermo. (1996). *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al siglo de oro*. Madrid: Crítica.
- SORIANO JIMÉNEZ, Ignacio C. (2022) *Lucía Sánchez Saornil entre mujeres anarquistas*. Madrid: La Linterna Sorda.
- VERLAINE, Paul (1975). *Obra completa en poesía*, tomo I. Barcelona: Ediciones 29.
- ZATTI, Sergio. (2016). "L'universo degli Studies: gli studi di genere". En S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento* (pp. 337-364). Roma: Carocci.

DESEO, VOLUNTAD Y CONSENTIMIENTO. UNA MIRADA ÉTICA DE LA TRASCENDENCIA FEMENINA

DESIRE, WILL, AND CONSENT. AN ETHICAL VIEW OF FEMALE TRANSCENDENCE

Juan Pablo GAVILANES ALMEIDA

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

Resumen

La dimensión de lo femenino armoniza cuerpo y espíritu, puesto que allí, donde persiste la virtud, es donde trasciende la revelación noble del Ser mujer. La intuición y la razón femeninas abarcan y abrazan desde la sapiencia, el conocimiento y el amor, el pleno derecho de la Mujer a Decir y a Sentir, como elaboración sustancial de una mirada ética que legitime su deseo, voluntad y consentimiento.

Palabras clave: deseo, voluntad, consentimiento, ética, transcendencia, femenino.

Abstract

The dimension of the feminine harmonizes body and spirit, since it is there, where virtue persists, that the noble revelation of being a woman transcends. Female intuition and reason encompass and embrace from wisdom, knowledge and love, the full right of Women to Say and Feel, as a substantial elaboration of an ethical gaze that legitimizes their desire, will and consent.

Keywords: desire, will, consent, ethics, transcendence, feminine.

1. LA FIERECILLA DOMADA

Al final de la ESCENA II del ACTO QUINTO de *La fierecilla domada* de William Shakespeare, cuando Petruchio le gana la apuesta de cien coronas a Hortensio, demostrando quién posee la mujer más obediente de todas, Lucentio dirá que “es desagradable que las mujeres sean tan indómitas”; sin embargo, aquel espetará que “Es una maravilla, con vuestro permiso, que ella esté bien domada” (Shakespeare, 2013: 547). Hortensio, antes, había dicho: “Ahora, cada quien, por su lado, habéis domado a una maldita fierecilla” (2013: 547).

Es que la otrora díscola, arisca y bravísima Khatarina, quien ahuyentaba con malos humores a todo aquel hombre que se le cruzara pretendiendo su mano, finalmente desposada con Petruchio y siendo ahora dócil y servicial a su marido, les dirá, por encargo de éste, a aquellas “damas testarudas el deber que tienen hacia sus esposos y maridos” (2013: 546):

Estoy avergonzada de que las mujeres sean tan simples como para declarar la guerra cuando deberían perseguir la paz; o buscar mando, supremacía y dominio, cuando están obligadas a servir, amar y obedecer. ¿Por qué son nuestros cuerpos suaves, débiles y delicados, inadaptados para las luchas y molestias del mundo, sino para que nuestras delicadas condiciones y nuestros corazones estén de acuerdo con nuestras partes externas? [...]; pero ahora veo que nuestras lanzas no son sino cañas, nuestra fuerza tan débil, nuestra debilidad tan fuera de comparación, que me parece a mí que aparentamos más de lo que en verdad somos. Entonces olvidad vuestro orgullo, porque es inútil botín, y colocad vuestras manos bajo los pies de vuestros maridos, y como muestra, si a él le place, mi mano está preparada, y así le complazco fácilmente (Shakespeare, 2013: 547).

La huella que cada mujer ha impreso a lo largo de la historia de nuestra humanidad, representa la manifestación subversiva ante todo acto de institucionalización sistemática, en pos de la tentativa de imponer su escisión ontológica y en función de una condición de dominio relativa a la categorización de su identidad y esencia como individuo en la sociedad.

Si la mujer fuera indómita, pues, habría que domarla; si fuera perspicaz, entonces, habría que callarla; si demostrara fortaleza, a continuación, habría que debilitarla; o si fuera hermosa, por consiguiente, habría que conquistarla para luego dominarla.

Claro, lo que se conquista es ganado a la fuerza y su posterior dominio implica ejercer el gobierno y control de ello. De este modo, la solución para sostener la perpetuación de las metodologías de conservación tóxicas del sistema patriarcal, ante la amenaza de la emancipación de la mujer, se aplica en la imposición de una normatividad que califica de contra natura la dimensión de todo aquello que abarque una perspectiva de lo femenino.

Es decir, la manifestación natural del carácter y de la personalidad de la mujer, con su particular expresión y orientación vocacional, queda supeditada al rol que los diversos patriarcados le han impuesto históricamente, cercándola bajo los fueros de una fragilidad que la hace débil, la inutiliza y la invisibiliza: ellas deben dejar de lado todo orgullo, para complacer fácilmente y servir fiel y lealmente a los pies del marido, como en la comedia de Shakespeare.

Por tanto, el espíritu de lucha de la *Querelle des femmes* queda definido con el descubrimiento de los propios caminos que forjan la personalidad de cada una de las mujeres quienes, con su rebeldía, han desafiado el patriarcalismo de las sociedades. La gran poeta chilena Gabriela Mistral dejó inmortalizada esta confidencia:

«Me enorgullece el inspirar ataques y odios; el inspirar desprecio me apenaría. Tengo una coraza que me hace impasible a todo ataque dirigido a mí por la calumnia y la maldad: mi carácter altivo, indomable, inalterable... Para derrotar a los míseros tengo una indiferencia, y una energía y un valor inmenso para combatir con los grandes» (Marval, 1991: 20-21).

Y si Khatarina se siente tan avergonzada de que las mujeres sean *tan simples*, porque en lugar de *declarar la guerra* a los hombres deberían a ellos *servir, amar y obedecer*, para que sus *delicadas condiciones* y corazones estén de acuerdo con sus *partes externas*, hoy en nuestros días la cosa ya no es *tan simple*,

dado que la mujer ha conquistado su propio derecho, efectivamente, a *declararle la guerra* a cualquier hombre, pujando codo a codo, en pleno uso de sus competencias, por la obtención de casi cualquier puesto de trabajo y espacio de profesionalización o especialización científica o artística.

La mujer podrá no disponer habitualmente de la fuerza brutal y física del hombre¹, pero ejerce el mismo derecho y obligación, a la vez, ya sea para trascender como figura pública o histórica, positivamente influyente para la historia de la humanidad a través de su acción profesional; o, para favorecer y prodigar -por dar un ejemplo- el sustento vital para sí misma, para su familia o un grupo social de su entorno o comunidad.

El filósofo francés Auguste Comte, en *El catecismo positivista: o exposición resumida de la religión universal*, aducía, excusándose con base en la biología comparada, que la infancia eterna es constitutiva del sexo femenino. Si el hombre se desenvuelve desde un rol eminentemente activo a favor del desarrollo sociológico e industrial de la colectividad, la mujer solamente puede ejercer dentro de los límites del hogar como elemento de influencia moral, recluyéndose como en cautiverio al servilismo doméstico, dado que el cumplimiento de estas obligaciones requiere de una gran concentración de espíritu, y puesto que está llamada a la obediencia, por ser ésta del sexo afectivo (Comte, 1982).

No obstante, en la Primera Carta de San Pedro Apóstol (3, 8-9), se lee:

Lo mismo vosotros, maridos, en la convivencia con vuestra mujer, tened en cuenta que es un ser más frágil², y tributadles el

¹ Y eso que en pleno año de celebración de los *Juegos Olímpicos de París 2024*, disfrutaremos de las llamadas *Amazonas*, toda una armada de atletas afroecuatorianas plusmarquistas mundiales y medallistas olímpicas en halterofilia, capaces de levantar pesos insospechados para cualquier hombre común y corriente, y que de verse semejante acontecimiento en otras épocas (¡Y aún en ésta!), les hubiera hecho volar el birrete a más de un retrógrado pseudo docto, encima porque estas jóvenes virtuosas imponen en sus atuendos de competición una moda con denotados rasgos femeninos: de vivos colores, delicada y potente al mismo tiempo; y llamativa y atractiva a cualquier ojo.

² En la *Biblia Latinoamericana y del Peregrino*, dice *un ser más delicado*, en lugar de *un ser más frágil*.

honor debido -ya que son también coherederas del don de la vida- para que nada impida vuestras oraciones. Por último, tened todos el mismo pensar y el mismo sentir, amaos como hermanos, sed misericordiosos y humildes, no devolváis mal por mal, ni maldición por maldición, sino -al contrario- bendecid, porque para esto habéis sido llamados, para ser herederos de la bendición (Biblia de Navarra, 2008).

Resulta grato realizar un breve análisis de lo que conlleva este llamado a tener todos *el mismo pensar y el mismo sentir*, como *parénesis*³ de la conciencia pura, el *Nous*, y la afinidad con una concepción de la dimensión ontológica de la identidad primordial y del fin último del ser humano, el ser Uno con el Todo.

El camino hacia el empoderamiento del sexo femenino, como encarnación de la potencia vital de la maternidad amorosa y de la toma de conciencia de sí misma en tanto mujer, es el esfuerzo abrazador de la intuición y del intelecto encaminados a una sabiduría que trasciende la parcialidad del yo egocéntrico, a fin de encaminarse al estadio del yo superior, el cual observa las cosas desde la perspectiva de la universalidad.

La perspectiva de lo femenino, entonces, armoniza cuerpo y espíritu, puesto que allí, donde persiste la virtud, es donde trasciende la revelación noble del Ser mujer. Es la virtud aristotélica, fuente de las más logradas y acabadas acciones y pasiones del alma.

Precisamente, *pensar* proviene del vocablo en latín *pendeo*, que significa calcular o pesar, lo que hace referencia a sopesar, como una suerte de báscula intelectual donde sopesamos nuestros pensamientos y argumentos para elegir finalmente cuál de ellos posee mayor valor. Por otro lado, *sentir* proviene del verbo *sentire*, lo cual se traduce en la idea de discernir, percibir y escuchar a través de los sentidos.

Un sentir más profundo resulta superador del sentir mediado por el pensamiento y, en consecuencia, estaría asociado a una elección filosófica en donde el ser logra trascender al sumergirse en la afirmación ontológica de la totalidad -siguiendo el presupuesto teórico del filósofo y teólogo argentino Enrique Dussel-.

³ Del griego antiguo παραίνεσις (*paraínesis*, *exhortación*), y ésta de παραινέω (*parainéō*, *exhortar*).

Es por ello que la intuición y la razón femeninas abarcan y abrazan desde la sapiencia, el conocimiento y el amor, el pleno derecho de la Mujer a Decir y a Sentir, como elaboración sustancial de una mirada ética que legitime su deseo, voluntad y consentimiento.

2. EL PLENO DERECHO DE LA MUJER A DECIR Y A SENTIR

No puede admitirse ningún tratamiento ético sobre la trascendencia femenina, sin una adecuada conciencia en función de las prácticas sistemáticas de anulación perpetradas en contra de la dignidad de la mujer a lo largo de la historia. Empero, resulta imprescindible exhortar una mirada ética de la trascendencia femenina, en virtud del desafío de su plenificación total, mas no bajo la predeterminación de una inmanencia de la subordinación en torno al rol reduccionista y opresor de su identidad.

En la voluntad se direcciona el deseo, como acto de libertad, poder de decisión y derecho a la seguridad, desde el hecho mismo del lenguaje cotidiano que reivindica posturas en tensión, a la adhesión personal dentro de un plano de reciprocidad en donde se aprueba un consentimiento.

Las estructuras de dominación y de abuso de poder hacia la mujer, seguirán aplicándose inclusive de forma subjetiva, abstracta, velada e inconsciente en contra del sexo femenino, mientras nuestra sociedad posmoderna continúe trivializando el acto de consentimiento, mediante las campañas de marketing, implícitas en el mercado cultural de consumo, estructura que demuestra estar solamente a favor de los libertinajes sexuales y de una alienación del ser -el cual debería, por el contrario, fungir como ente integrado en cuerpo y espíritu-.

El que haya consentimiento y la mujer goce de la libertad para disponer de su cuerpo, no significa que sea sano ni realizador - desde un punto de vista psico-físico y ontológico-espiritual- su utilización para ganar dinero fácil mediante la sexualización virtual de su identidad y su posterior acto presencial de sometimiento carnal, aunque parte de la prensa mediática sitúe este perfil de mujeres llamadas *influencer* en las redes sociales, bajo el mote de *emprendedoras*.

Este falso acto de consentimiento sigue suponiendo la perpetuación de relaciones de poder y de estructuras de dominación patriarcal en situación de abuso y dependencia a la autoridad, con el único pseudo beneficio de mantener una vida de consumo y vacua satisfacción en torno a los lujos materiales.

La *Querelle des Femmes*, ha conquistado arduamente el derecho del sexo femenino a sufragar, a estudiar, a trascender los límites del conocimiento y de la expresión artística y estética, protegiendo y defendiendo su dignidad humana dentro del ámbito social y familiar. Esto es, según lo ya dicho, el pleno derecho de la Mujer a Decir y a Sentir, como elaboración sustancial de una mirada ética que legitime su deseo, voluntad y consentimiento.

La mujer, en nuestros tiempos, representa la imagen vital de su propia palabra y de su propio decir, en un mundo de occidente en donde este peligroso acto de auto sexualización burda y pornográfica la vuelve a silenciar, ocultando las consecuencias de todas aquellas mujeres que lucharon por alcanzar el ser oídas, validadas y respetadas:

Porque es cierto que la vivificación de cualquier proceso debería promover el ejercicio de la palabra propia. Esto se relaciona con el estatuto de la palabra en los procesos de colonización que asientan su poder, o en la suplantación de la palabra colectiva por la normalización de una sola palabra tenida como válida y única, *única* porque se la considera *válida*. La desvalorización de los discursos alternativos por el oficialismo ha sido y es el mejor mecanismo para lograr este efecto (Ayllón, 2011: 133).

Una forma de silenciamiento en contra de la mujer -paroxismo del triunfo de la razón del monopolio tóxico del poder-, en estos tiempos en donde la distorsión y manipulación deliberada de la realidad ha instaurado el discurso de lo que hoy llamamos *posverdad*, radica en la sobre-exaltación del Sentir femenino, sustraído al mero acto performático y *quasi* público de lo sensorial y sexual, expulsando toda posibilidad de Decir, en concordancia con el desarrollo y la autodeterminación de sus propias competencias intelectuales y espirituales:

Creo que uno de los peligros de un proceso que no promueve el debate es la instauración de la palabra única, lo que demuestra, al fin y al cabo, la instauración del poder a través de la imposición del silencio de toda otra palabra. En una situación tal, no es que las otras palabras callen -no sucede la mudez, aunque la apariencia así lo presente-, es institución y entronización de una única razón (Ayllón, 2011: 133).

Dada la historia de la condición humana, resulta imposible encomendarse totalmente a la esfera de la razón sin incluir la dimensión abarcadora y plenificadora de lo espiritual. Por ello, en este estudio hemos intentado desentrañar la sabiduría de lo que conlleva este llamado a tener todos, los seres humanos, el mismo pensar y el mismo sentir, como parénesis de la conciencia pura:

Aunque se proclama la supresión de todo tabú, no faltan psicoanalistas que subrayan la importancia que cierta dosis de represividad desempeña en el equilibrio psíquico del individuo. No está claro que la facilitación social del orgasmo conduzca sin más a la plenitud personal. Es ingenua la actitud de quienes equiparan la abolición de los tabús con el triunfo de la razón (Calvo Cortés y Ruíz Díaz, 1995: 177).

Sin embargo, decíamos que no puede admitirse ningún tratamiento ético sobre la trascendencia femenina, sin una adecuada conciencia en función de las prácticas sistemáticas de anulación perpetradas en contra de la dignidad de la mujer a lo largo de la historia, por lo cual hoy no sería factible concebir la aplicación efectiva de sus derechos más fundamentales y elementales, precisamente porque en otras épocas las mujeres, trágicamente, no podían ni siquiera acceder a ellos.

Así, tenemos el *derecho de pernada* -derecho obviamente a favor de la estructura machista y patriarcal-, con su práctica habitual de abuso sexual, v.gr., en contra de las mujeres indígenas en el Ecuador, al amparo de las leyes introducidas en Latinoamérica por los conquistadores europeos.

Aquella tradición, normalmente tolerada, permitía a los hacendados utilizar el monopolio de poder a través del sometimiento sexual de las mujeres subordinadas, pertenecientes a otra clase social u origen étnico. Innumerables jóvenes fueron

sometidas a diversas formas de servidumbre y violencia sexual, inclusive en algunas ocasiones por los mismos sacerdotes, quienes secuestraban a las indígenas vírgenes durante varios días, antes de la ceremonia de su casamiento eclesiástico, para realizar supuestos retiros espirituales y cursos de formación sacramental y catequética, a la vez que abusaban sexualmente de ellas.

Estas y otras vejaciones han quedado registradas en libros como *Monseñor Leonidas Proaño y su misión profético-liberadora en la iglesia de América Latina*, del sociólogo ecuatoriano Luis María Gavilanes del Castillo (1992), o *Guamote en camino de liberación*, del Padre Julio Gortaire Iturralde, s.i., donde se lee cómo un hacendado y sus amigos violaron a un grupo de chicas indígenas jóvenes, solteras o casadas que el primero tenía a disposición, para disfrutar sexualmente de ellas, mientras éstas no tuvieron más remedio que agachar la cabeza ante su patrón, puesto que de otro modo no tendrían qué comer ni dónde vivir (2017).

Constatamos, lamentablemente, una prueba más de cómo a la mujer durante toda su historia se la ha rebajado, siendo humillada y abusada debido a su condición y esencia. Cuesta creer que después de tanto, no se vea como legítimo -aún con absoluta unanimidad- lo que con sumo derecho y justicia el sexo femenino clama para sí mismo, lo cual no es más que la práctica de la equidad e igualdad de oportunidades:

Entre nosotros, nadie desconoce el hecho de que, desde hace milenios, la mujer ha ocupado un segundo puesto en una cultura que la margina. Sometida, subordinada, inferior, se la ha visto, en el mejor de los casos, como una sub-persona, como un hombre imperfecto. La discriminación, opresión, explotación, alienación, marginación y frustración femeninas son las más universales y antiguas que conocemos. La historia se ha escrito silenciando la existencia de la mujer, como si ésta no existiese. Todavía hoy, su imagen predominante es la de madre ama de casa y objeto de deseo por parte del varón (Calvo Cortés & Ruíz Díaz, 1995: 178-179).

3. CONCLUSIONES

Son ellas, las mujeres, quienes también han prodigado una herencia cultural para nuestro presente: en donde aquellas tuvieron que sufrir las injusticias y resignarse a todo tipo de sacrificios, en silencio, las mujeres de hoy homenajean esta hermandad femenil, ya no callando, sino exhortando a viva voz y situándose a sí mismas en el centro de su propia historia y protagonismo expresivo. En estos tiempos, la mujer no tiene que sucumbir más al dolor de verse imbuida en la desfiguración identitaria de su potencial natural para la expresión, puesto que la creatividad femenina ha significado, históricamente, la referencia sustancial para la integración de los valores estéticos más elevados en toda expresión humanística de excelencia:

Pero, dada la raigambre de los patrones socioculturales pasados, esta igualdad legal de oportunidades no es completamente real en la sociedad. Lentamente se va admitiendo que las diferencias anatómicas y fisiológicas no pueden confundirse con la distribución tradicional de funciones y, además, convertirlas en desigualdades discriminatorias. La anatomía no es el destino. Igualdad no tiene por qué ser uniformidad y diferencia tampoco significa inferioridad. Hoy, el feminismo va más allá de la emancipación y de la igualdad y se coloca, junto al ecologismo y el pacifismo, frente al sistema dominante (Calvo Cortés y Ruíz Díaz, 1995: 179).

Por esta senda, la que prodiga una mirada cabal de lo ético, es que debemos continuar apreciando, visibilizando y celebrando la trascendencia femenina. ¡Que las bellas e inteligentes Khatarinas de este mundo, sigan ahuyentando a los inoportunos pretendientes machistas, si de ello nacen magníficas escritoras, pensadoras, científicas, músicas y artistas!

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYLLÓN, Virginia (2011). "Bolivia: Rosa Luxemburg en el proceso de cambio". En Jörn Schütrumpf (ed.), Rosa

- Luxemburg o el precio de la libertad (pp. 123-135). Quito: Editorial El Conejo.
- BIBLIA DE NAVARRA (2008). Navarra: EUNSA.
- CALVO CORTÉS, Angel & Ruiz Díaz, Alberto (1995). *La sociedad del hombre moderno. Del aula a la comunidad de fe*. Navarra: EVD.
- COMPTE, Auguste (1982). *Catecismo positivista: o exposición resumida de la religión universal*. Madrid: Editora Nacional.
- GAVILANES DEL CASTILLO, Luis María (1992). *Monseñor Leonidas Proaño y su misión profético-liberadora en la iglesia de América Latina*. Quito: FEPP.
- GORTAIRE ITURRALDE s.i., Julio (2017). *Guamote en camino de la liberación. Historia de una Iglesia, de una Pueblo. Años 1970-2013*. Quito: SILVA.
- MARVAL, Carlota (1991). *Grandes personajes: Gabriela Mistral*. Barcelona: Editorial Labor.
- SHAKESPEARE, William (2013). *Obras Selectas*. Madrid: Edimat Libros.

LA TEORIA DELLA RAGAZZA TRISTE:
APROXIMACIÓN TEÓRICA A LAS ¿NUEVAS?
TEMÁTICAS DE LA NOVELA ITALIANA

LA TEORIA DELLA RAGAZZA TRISTE: A
THEORETICAL APPROACH TO THE NEW (?)
TOPICS OF THE ITALIAN NOVEL

Raisa GORGOJO IGLESIAS
Universidad de Oviedo

Resumen

Este trabajo pretende ser una primera aproximación formal hacia la melancolía femenina como materia literaria. En el ámbito digital se constata una reescritura de la manía y la melancolía como simulacros, relecturas superficiales que vuelven a anclar lo femenino en la subalternidad: ¿Desde dónde operan estos discursos? ¿Podría ser la tristeza una declaración política, una herramienta que rechaza, precisamente, los mandatos de género? Este trabajo pretende sentar las bases teóricas para el análisis crítico del corpus de novelas (citado en las conclusiones) que exploran la tristeza como declaración política.

Palabras clave: sad girl theory, realismo histórico, crítica feminista, escritoras italianas

Abstract

This work aims to be a first formal approach to female melancholy as a literary subject. In the digital landscape, there is a rewriting of mania and melancholy as simulacra, superficial re-readings that re-anchor the feminine in subalternity: from where do these discourses operate? Could sadness be a political statement, a tool that rejects, precisely, gender mandates? This paper aims to lay the theoretical foundations for the critical analysis of the corpus of novels (cited in the conclusions) that explore sadness as a political statement.

Keywords: sad girl theory, hysterical realism, feminist criticism, Italian women writers

1. LA CHICA TRISTE EN EL NECROCAPITALISMO.

Este trabajo en progreso nace como consecuencia de investigaciones precedentes (Gorgojo, 2023) sobre las novelas escritas por mujeres herederas de la novela maximalista (Ercolino, 2014) y el realismo histérico (Wood, 2008). En este caso, se pasará del análisis meramente formal o estructuralista al temático, vinculando el hecho literario más tradicional a los fenómenos paraliterarios digitales y la estética de la recepción online. En el ámbito digital se constata una suerte de recuperación de figuras de mujeres, poetisas y novelistas, tendencialmente suicidas o con vidas extraordinariamente trágicas que encapsulan, dentro del lenguaje del meme y de los códigos propios del micro vídeo de las redes sociales, la esencia de la feminidad: existir desde la tragedia, la incompreensión y el anhelo insatisfecho, todo lo cual provoca melancolía, manía, ira, rabia. Lejos de tratarse de discursos subversivos, en el año de redacción de este artículo el fenómeno aparece vinculado a la glorificación del maltrato corporal, la idealización de la enfermedad, de los trastornos de la conducta alimentaria e, incluso, la exaltación del suicidio. En definitiva, en las redes sociales se observa una serie de relecturas superficiales que vuelven a anclar lo femenino en la subalternidad, en lo que podría llamarse un “post feminismo hiperfeminizado” que perpetúa, en realidad, los mandatos de género más reaccionarios. Se trata de una estetización del desvalimiento, e incluso, de una erotización de esa vulnerabilidad.

Numerosos estudios (Fournier, 2020; Kilcup, 2009; Muchitsch, 2024; Restuccia, 1996; Thelandersson, 2017 y 2023) han abordado, desde diferentes perspectivas y ámbitos, la forma en se ha venido presentando y todavía se presenta y comercializa la escritura de mujeres, tanto desde el mundo editorial tradicional como a las prácticas tecnodiscursivas que explotan la vertiente de la teoría de la chica triste. En noviembre de 2015, la artista digital Audrey Wollen explicaba a la revista digital *Dazed* que:

Sad Girl Theory proposes that the sadness of girls should be recognised as an act of resistance. Political protest is usually defined in masculine terms – as something external and often

violent, a demonstration in the streets, a riot, an occupation of space. But I think that this limited spectrum of activism excludes a whole history of girls who have used their sorrow and their self-destruction to disrupt systems of domination. Girls' sadness is not passive, self-involved or shallow; it is a gesture of liberation, it is articulate and informed, it is a way of reclaiming agency over our bodies, identities, and lives.

Se escapa a los límites intrínsecos de este trabajo trazar los orígenes de la melancolía, la manía y la histeria femeninas, partiremos de la conciencia de su existencia anterior a la cultura digital y en contextos distintos al capitalismo de los datos o la vigilancia (Zuboff, 2013) para centrarnos en el objeto de estudio: esa nueva centralidad de la tristeza en los discursos emitidos y dirigidos a mujeres, especialmente jóvenes, para explorar ambas vertientes, al ligada a valores tradicionales y patriarcales, y la vinculada a esa tristeza como acto de resistencia.

¿Podría entonces ser la tristeza una declaración política, una herramienta que rechaza, precisamente, los mandatos de género? En trabajos anteriores (Gorgojo, 2020 y 2021) se defendió que nuestra identidad digital es un mero trabajo de autoficción cotidiana: cada contenido que generamos, cada interacción, contribuyen a escribir nuestra propia autobiografía; una, eso sí, sesgada e, incluso, viciada. Hay que tener en cuenta, eso sí, que la efimeridad es una característica propia de los discursos en soporte digital de lo que aquí llamaremos “la era de la cuarta pantalla”, la del teléfono inteligente, heredera de la era de la tercera pantalla (el ordenador, tras el cine y la televisión) nominada así por Lipovetsky (2006). Por ello, este trabajo pretende ofrecer una primera base teórica para la crítica del corpus de novelas que se efectuará en futuros estudios, pero dicha base teórica no puede vivir ajena a los fenómenos, también de índole literaria, que suceden en línea.

La creación y recepción de este tipo de discursos lleva en sí el estigma de las reproducciones, que diría Walter Benjamin (2018: 216): los relatos del yo generados en cada post en redes no se están considerando como elementos de la vida cultural colectiva, sino como actos de comunicación privada. La similitud de estas publicaciones hace pensar, en cambio, en una especie de corpus

digital que, teniendo en cuenta el pacto autobiográfico de Lejeune, suscita nuevas preguntas de investigación (Gorgojo, 2021): ¿Existe una clara división entre ficción del yo y el diario digital, si tenemos en cuenta la distinción entre avatar y vida real? ¿Hay un impacto fuera de lo virtual, traducible en fenómenos literarios o museísticos? En lo relativo a la identidad de las mujeres, ¿se está consolidando una nueva identidad colectiva o el empoderamiento es de base individual y, por tanto, aparente y sin repercusiones?

Para responder a estas preguntas este trabajo se concentra en la teoría y la genealogía de la chica triste. Antes de entrar en materia, es necesario aclarar por qué se delimita el sujeto de estudio a la chica, y no a la mujer, y a los fenómenos que nacen o proliferan en y desde lo digital. La mujer como sujeto, aun desde la subalternidad, es político, agente (con más o menos limitaciones): está finalizada. La chica va más allá de la edad biológica: es un ser no acabado, con una agencia todavía más limitada y, desde luego, quien mira a la chica desde fuera no la percibe como sujeto político. Es un ser en potencia, basado en el presentismo y, si a esa potencialidad presuntamente infinita le sumamos el desdoble identitario de lo digital y concebimos la pantalla como un espejo caleidoscópico, se multiplican exponencialmente las posibilidades no solo para ser chica, sino para aprender a serlo.

La recuperación de figuras como Pizarnik, Plath, Dickinson o cualquier poeta torturada, suicida o enferma puede parecer atribuible al fenómeno *booktok*, pero es innegable su vinculación con una tendencia más bien regresiva: bajo la etiqueta o *hashtag* *#imjustagirl* (solo soy una chica) en la que se reivindican estas y otras referentes, se agrupan glorificaciones del maltrato corporal, la exaltación del suicidio ligado a la post ironía o una neo gordofobia inextricablemente ligada a la veneración del cuerpo joven como hermoso cadáver en potencia. Ese “post feminismo hiperfeminizado” al que se aludía anteriormente se basa en un ensalzamiento de las características codificadas como femeninas tanto físicas como psicológicas, una idealización del mito del amor romántico y de la mujer como sujeto abnegado, sacrificado y sacrificable, presentado todo ello como libres elecciones descontextualizadas de las condiciones materiales, sociales,

económicas e históricas que guían a la mujer como sujeto político a la toma de esa determinada decisión.

No es nada nuevo: ya en 2016 Andie Zeisler hablaba del *uncanny valley* del feminismo (2016: 74) y, desde luego, la commodificación y desvirtuación de epistemologías subversivas, asimilándolas al sistema para dismantelar su potencial transformador, puede ser rastrada siglos y siglos atrás. Ese valle de lo inquietante del feminismo sería esa sensación que produce ver un mensaje subversivo en el pasado utilizado con fines claramente mercantilistas de modo tal que el trasfondo ideológico se suaviza o, incluso, desaparece. Es la técnica de la que se sirve lo que Zeisler llama *feminismo de mercado*, una etiqueta, dentro del contexto necrocapitalista (según la definición de Banerjee, 2008) más directa y operativa que feminismo blanco: si la relacionamos directamente con el necrocapitalismo, la crueldad que entraña el uso desvirtuado de mensajes supuestamente empoderadores dentro de un sistema que vive explotando cuerpos hasta su muerte, es auténticamente inquietante. En este trabajo se defiende que el feminismo de mercado constituye una estrategia multicéfala, que presenta el feminismo como una marca que todo el mundo puede y debe consumir, lo cual pone el foco sobre las partes más atractivas del movimiento. En el caso que nos ocupa, esa tendencia a la commodificación y desvirtuación de la poética de autoras consagradas, reduciéndolas a mujeres que sufrieron por amor, constituye no solo otro acto de crueldad, sino que dismantela implícitamente la agencia y la voz autorial de las mujeres.

En este casi primer cuarto de siglo podría decirse que hemos asistido al nacimiento de la industria del yo a escala masiva. Más allá de las autobiografías, las memorias o los diarios, nos referimos aquí a la proliferación del blog personal, un diario concebido para que todo el mundo lo lea, que contribuyó a generar una suerte de agencia en el autorretrato, contemporáneamente al fenómeno *selfie* con cámara digital. Internet como escaparate, no como cuarta dimensión, selló la sentencia de muerte del blog y los ensayos personales. En mayo de 2017, *The New Yorker* publicó un artículo, escrito por Jia Tolentino, señalando el fin de la era de los ensayos personales, textos de bioficción escritos por mujeres sobre temas cuya

pública discusión entonces no era tan cotidiana: el aborto, la regla, los trastornos de la conducta alimenticia o la violencia de género. Tolentino señala como causa del ocaso del ensayo personal no sólo el propio funcionamiento cambiante de red, sino también la apropiación del género por parte de autores de ideología de extrema derecha alrededor del año 2015. Este caso ejemplifica cómo fenómenos de gran relevancia social son susceptibles no sólo de ser reutilizados con fines totalmente contrarios a su intención inicial, sino de ser olvidados. Sin embargo, que las webs de ensayos personales hayan desaparecido no implica que su impacto haya sido efímero, más bien al contrario: precisamente en esta era de la industria del yo la bioficción está pasando por un excelente momento. Es por ello que en este trabajo se defiende la necesidad de estudiar los textos producidos en línea como fotografías del momento, para lo cual es necesario un aparato crítico consciente de su naturaleza volátil y cambiante.

2. NUEVA FENOMENOLOGÍA DE LA CHICA SOLITARIA.

Esta etiqueta da título a uno de los capítulos de la novela de *autoficción* *I love Dick* de Chris Kraus, publicada en 1997, una de las madres literarias de los ensayos personales y la bioficción contemporánea: se trata de un género híbrido que funde memoria personal, crítica teórica (en este caso, artística) y teorización social; la historia del triángulo amoroso entre ella, su marido y Dick no sería sino un trasunto, creando un género híbrido que Joan Hawkins (en el *Afterword* de la edición estadounidense de 2006) llama “theoretical fiction” (247) y que la misma Kraus llama en la novela “Lonely Girl Phenomenology”. Puso así nombre a una manera de narrar, pavimentando el camino a autoras como Melissa Broder, Dolly Alderton, Jenette McCurdy y, en el ámbito italiano, a autoras novelísimas como Giulia Muscatelli con su reciente *Balena* (Cronache, 2023) que combina, de nuevo, memoria y autoficción, así como reflexiones sobre la imagen corporal, la dismorfia, la gordofobia y el duelo por la muerte de un padre. Otro ejemplo en esta misma línea sería el de la también reciente *Poverina* (Blackie Edizioni, 2023) de Chiara Galeazzi, otra narrativa del yo que examina, en este caso,

las consecuencias físicas y mentales de sufrir una hemorragia cerebral con treinta y cuatro años. No solo se trata de una bioficción inscribible en las narrativas del cuerpo, sino que también explora el duelo por la pérdida de la propia identidad y la necesidad de reconstruir una nueva, pero, en este caso, alejándose de los tonos triunfalistas o heroicos, sino desde la ironía honesta y el humor, aceptando la tristeza como parte del proceso, pero no recreándose en su uso como herramienta delimitadora de la identidad personal.

Volviendo a la era de la cuarta pantalla, la diferencia fundamental entre las primeras décadas de este siglo (las de Tumblr y la blogosfera) y el presente año (proliferación de las redes basadas en la imagen y no el texto) es que por entonces se ensayaban identidades propias a fuerza de prueba y error, mientras que en la actualidad esa identidad presentada tiene que dar una apariencia de producto definitivo, si bien siempre cambiante: se trata de una contradicción aparente, presentar la propia personalidad como producto coherente en sí mismo pero en constante evolución, una personalidad en tránsito que atraviesa distintas eras y siempre se lee como algo novedoso, interesante, sorprendente. Lo personal es político, o en esa máxima debería basarse la práctica feminista, pero con el actual fenómeno *#imjustagirl* asistimos en directo a la disolución del yo, a la transformación del feminismo en una praxis estética.

Se reivindica la tristeza como núcleo de la identidad: curiosamente, se trataría de un proyecto de inteligencia delegada (Garcès, 2017: 11), en este caso, delegada a la cultura de la viralidad: ciertamente, en lugar de talleres de experimentación para la construcción de una identidad propia, las actuales redes sociales y los textos paraliterarios que de ellas se derivan constituyen nuevos manuales de conducta, una suspensión del pensamiento y la autocrítica para asimilarse en la micro tendencia y en el ciclo de la viralidad. Las autoras reivindicadas como tristes son desradicadas de su obra, vendidas como cuerpos hermosos que murieron jóvenes, en perpetuos estados de potencia: su obra literaria y su poética, unidas a sus vivencias y belleza preservada por la muerte, conforman una específica mística de lo femenino. Lejos de afirmar que la inteligencia delegada sea marca o síntoma de una época de sujetos enfermos de abulia, defendemos aquí que

precisamente el éxito es fruto del lugar subalterno que siguen ocupando los sujetos femeninos y feminizados en el patriarcado, de modo que las redes y las tendencias que de ella se derivan se convierten en herramientas para la vigilancia, la disciplina y, en definitiva, el castigo.

La vindicación masiva de estas autoras sometidas a un proceso de descafeinado, del *hashtag* solo soy una chica, el renacimiento de la novela rosa y los linajes literarios de Wattpad no pueden ser exclusivamente proyectos de inteligencia delegada y reducirlos a manuales de conducta sería obviar la parte lúdica de la literatura. Cultivar la mística de la tristeza, desde productos más pop a otros inscribibles en la tradición, como las novelas citadas, también es la expresión de un malestar subyacente, el de la subalternidad en la era contemporánea: siguiendo con la idea de inteligencia delegada de Garcès, de una era en la que se ha pasado de la sensación colectiva de liberación a través de la renuncia al presente a concebir ese presente como al “un día menos”, el después sin después (Garcès, 2017: 11). Esta idea presentista encaja muy bien con la abulia de la melancolía, con el uso político de la tristeza para generar sujetos pasivos y paralizados; en definitiva, la cultura de la chica triste tendría dos vertientes: una instrumentalizable, la melancolía como bien de consumo, vendible y pasivamente asumido como parte integrante de la identidad, y la, podría decirse, genealógica, la cultura de la tristeza femenina como búsqueda de referentes que expliquen y que te expliquen, la investigación a fondo de antepasadas subalternizadas que colectivizan esa historia de insatisfacción, silencio, marginación.

En todos los casos, como identidades, se trata de construcciones del yo basadas en la narratología de la inacción: precisamente las narrativas del yo en torno a este tema no solo generan genealogía y una cartografía del sufrimiento colectivo, sino que combaten, de facto, esa narratología de la inacción.

3. CONCLUSIONES INESTABLES.

Este trabajo nace como unas coordenadas básicas para comprender qué tendencias culturales informan el mercado literario actual, específicamente, novelas contemporáneas de autoras italianas jóvenes que exploran el tema de la tristeza individual, generando, como se ha dicho, un mapa del sufrimiento colectivo. Si bien analizar y estudiar las tendencias efímeras de la cultura de internet, por su propia naturaleza volátil, puede resultar de poco provecho, en ningún caso puede soslayarse su impacto en la vida real, pues se trata de procesos que constituyen eslabones en la cadena del devenir histórico, no meras ocurrencias superficiales.

Se sugería al inicio que la chica es un sujeto apolítico e inacabado, en perpetuo estado de potencialidad, un sujeto que, recuérdese una vez más, va más allá de la edad biológica: es un contenedor vacío en constante transformación, encarna el taller de identidades de la era de la industria del yo. Si bien este estudio se centra en textos de autoras menores de cuarenta años en torno a esta temática, hay textos inevitablemente pertenecientes a la cultura de la chica triste escritos por autoras consagradas y de una edad que socialmente se codifica como plenamente adulta: así, son de capital importancia ejemplos como el insoslayable *La vita bugiarda degli adulti* de Elena Ferrante (Edizioni E/O, 2019) o el más reciente *Niente di Vero*, de Veronica Raimo (Einaudi, 2022).

También hemos apuntado al valor económico del cuerpo de la chica, no solo por su valor reproductivo, sino por su capacidad de vender y generar deseos de transformación física, algo de capital importancia en un *momentum* histórico en que se construye la identidad, o se cree que puede construirse, a base de consumismos exacerbados. La necesidad de este tipo de estudios es acuciante en un contexto en el que la chica es, tal vez, el icono de la hipermodernidad: el eslogan *el futuro es femenino* se ha realizado en tiempo real sin que nos diéramos cuenta solo que, tal vez, no de la manera auspiciada desde el feminismo. Novelas contemporáneas como las ya mencionadas *Balena* de Muscatelli o *Poverina* de Galleazzi reelaboran el tema del cuerpo deseable y/o sano desde la autoficción, pero otro ejemplo interesantísimo sería *Patologie* de Antonella Moscati (Quodlibet, 2024) al

acercarse a esa tradición de fenomenología de la chica triste que narra su memoria desde la teoría: en el caso de Moscati, siendo filósofa de formación, el análisis del cuerpo que vive en un sistema que diagnostica y disciplina se elabora tanto desde el discurso médico como el teórico filosófico. Sobre corporalidades disidentes que constituyen ese corpus de cultura de la chica triste encontramos otro recentísimo ejemplo en *Incorporea*, de Benedetta Bonfiglioli (Giralangolo, 2024), un texto de ficción juvenil que juega con la idea de la anorexia como acto último de desaparición, una idea de la que, a propósito, Chris Kraus también se hiciera eco en su *Aliens & Anorexia*, bioficción que explora la anorexia y la bulimia como actos de agencia política individual.

Resulta de notable interés cómo, a pesar de ese post feminismo hiperfeminizado que vindica postulados más bien conservadores, existen ejemplos discursivos (en el caso que nos ocupa, novelas de ficción) que beben precisamente de la tradición de la melancolía femenina para resignificarla, no acatándola como característica intrínseca al ser chica o mujer. El ejemplo más claro está en el párrafo anterior: a pesar de la proliferación de discursos en línea sobre la cultura de la dieta o la gordofobia, abundan las novelas y textos autobiográficos que exploran la idea de cuerpo codificado como anómalo. Y, en la misma línea, existe una abundancia de textos cuya materia literaria bebe del amor romántico, pero no desde el mandato de género o la heterosexualidad obligatoria, sino como replanteamiento de las normas narrativas preexistentes al respecto.

Se trata de novelas de formación que juegan con la idea de que la educación sentimental de la chica triste pasa indefectiblemente por no buscar causas externas y sistémicas a su malestar: en un contexto que homogeniza cuerpos e identidades y vive de lo femenino como simulacro, ¿cómo relacionarse desde la vulnerabilidad, ¿cómo amar desde esas subalternidades y anomalías de las que estamos tratando? Ejemplos muy dispares en su género pero comunes a estas líneas temáticas son *Piccole cose connesse al peccato* de Lorena Spampinato (Feltrinelli, 2023), novela de formación de temática amorosa situada nostálgicamente en los años noventa; *La ragazza garbatella* de Laura Eduati (Accento, 2024) que trenza diversas historias en torno a la incapacidad de comunicación y el dolor de la existencia,

siendo la delicadeza y la dulzura narrativas el hilo de todas las perspectivas; *L'acqua del lago non è mai dolce* de Giulia Caminito (Bompiani, 2021) es la excepción a esta lista por examinar esa melancolía no desde la perspectiva de una chica en su estado potencial de mujer, sino también desde la mirada de la madre. Lo que tienen en común estos tres ejemplos es su mirada al pasado, no solo desde la nostalgia, sino desde esa crítica al sistema dentro de un presente que es un después sin después, desde la necesidad de buscar causas sistemáticas a la inadecuación e inadaptación del sujeto.

Las conclusiones sobre la fenomenología de la chica solitaria y la teoría de la chica que se pueden ofrecer son absolutamente inestables: lo que sucede online y los múltiples *#cores*, ¿Son talleres de experimentación dentro de la industria del yo? ¿Proyectos de inteligencia delegada dirigidos al consumismo exacerbado? ¿Mera diversión? ¿Son manifestaciones de la identidad efímeras, transitorias, la antesala de la rabia femenina? Al ser tendencias, problemáticas y cuestiones que suceden en tiempo real no pueden ofrecerse respuestas unívocas al respecto, pero sí puede apuntarse que las genealogías y referentes literarios pueden ser también consideradas como talleres o herramientas de construcción de esa identidad colectiva, que tal concepción no es exclusiva de la vida en línea. Huelga decir que novelas recentísimas como *Ragazze perbene* de Olga Campofredda (NN Editore, 2023) o *Senza respiro* de Raffaella Montana (Accento, 2022) precisamente exploran desde la ficción la manía del contagio identitario, es decir, cómo, ante adversidades o desafíos propios de la formación de cada sujeto, este busca referentes y contextos que le validen y le ofrezcan red y estabilidad. Simplemente, la posibilidad de Internet y del dispositivo portátil aceleran esa búsqueda de referentes y producen en masa, quizás, modelos de identidad a los que amoldarse para subsistir en el sistema. La melancolía nacería, entonces, fruto de la consciencia de la anomalía.

La única conclusión posible, estructurada en términos de Benjamin, es que el sujeto rechaza la reproducción (también de la identidad) pero quiere ser molde: de ahí, tal vez, el éxito de las literaturas del yo online, de las autobiografías involuntarias que cada persona usuaria delinea en sus propias redes sociales. Otra

conclusión posible en este punto de la historia es que la chica sigue siendo una pregunta sin respuesta o, mejor dicho, las chicas (específica y naturalmente tristes) son respuestas a preguntas que nadie ha querido plantear, pero útiles y usables en tanto que modelo económico-productivo perfecto (Marzullo, 2024: 87): al ser un proyecto inacabado e incompleta, la chica es la consumidora eterna y el escaparate perfecto. La disidencia tanto en esas autobiografías involuntarias como en las novelas de ficción plena o de autoficción es prueba de que del estado de potencialidad y de la melancolía pasiva se sale para generar texto propio y conocimiento común e identidad agente, no subalternizada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANERJEE, Subhabrata Bobby (2008). “Necrocapitalism”. *Organization Studies*, 29(12), pp. 1541-1563. doi: 10.1177/0170840607096386
- BENJAMIN, Walter (2018). *Iluminaciones*. Barcelona: Taurus.
- ERCOLINO, Stefano. (2014). *The maximalist novel: From Thomas Pynchon's Gravity's rainbow to Roberto Bolano's 2666*. Nueva York: Bloomsbury Publishing USA.
- FOURNIER, Lauren. (2020). “Sick women, sad girls, and selfie theory: Autotheory as contemporary feminist practice”. En E. C. Karpinski y R. Chansky (eds.), *Life Writing Outside the Lines* (pp. 149-168). London: Routledge.
- GARCÉS, Marina. (2017). *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama.
- GORGJO IGLESIAS, Raisa. (2018). “Dear Dick, I've just found three: mujeres reconstruyendo su propia tradición cultural”. En M. Martín Clavijo, J.M. Martín Martín y M. I. García López (coords.), *Las mujeres dentro y fuera de la academia* (pp. 75-88). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Recuperado de <https://www.eusal.es/index.php/eusal/catalog/view/2220/5450/6157-1> [Fecha de consulta 10/07/2024]

- GORGJO IGLESIAS, Raisa. (2020). “Apuntes para la contextualización de la creación literaria desde el margen: el nuevo neobarroco digital”. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 23, pp. 111-124. Recuperado de <https://idus.us.es/handle/11441/126738> [Fecha de consulta 10/07/2024]
- GORGJO IGLESIAS, Raisa. (2021). “Apuntes desde el Neobarroco para el estudio de las redes sociales como archivos digitales de la memoria: el fenómeno *selfie*”. En F. Garceña (ed.), *Eva quiso morder en la fruta: mordedla. Autoría y espacio público en las escritoras españolas e hispanoamericanas* (pp. 314-33). Madrid: Dykinson.
- GORGJO IGLESIAS, Raisa. (2023). “Pervivencia de la novela maximalista y cuestionamiento del canon universal: una propuesta en progreso.” En E. González de Sande, M. González de Sande y A. Marqués Salgado (eds.), *La misoginia en la cultura y la sociedad: Manifestaciones y voces críticas del pasado y del presente* (pp. 363-380). Valencia: Tirant Humanidades.
- KILCUP, Karen. (2009). “Embodied Pedagogies: Femininity, Diversity, and Community in Anthologies of Women's Writing, 1836–2009”. *Legacy*, 26(2), pp. 299-328. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/25679710>. [Fecha de consulta: 14/05/2024]
- LIPOVETSKY, Gilles (2006). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- MARZULLO, Sara. (2024). *Sad girl: la ragazza come teoría*. Roma: 66thand2nd.
- MUCHITSCH, Veronika. (2024). “Sad Girls on TikTok: Musical and Multimodal Participatory Practices as Affective Negotiations of Ordinary Feelings and Knowledges in Online Music Cultures”. *Popular Music and Society*, 47(1). Recuperado de <https://doi.org/10.1080/03007766.2024.2320589> [Fecha de consulta: 14/05/2024]
- THELANDERSSON, Fredrika. (2017), “Social Media Sad Girls and the Normalization of Sad States of Being.” *Capacious: Journal for Emerging Affect Inquiry*. pp. 2-22. Recuperado de <https://doi.org/10.22387/CAP2017.9>. [Fecha de consulta: 14/05/2024]

- THELANDERSSON, Fredrika. (2023). "Social Media Sadness: Sad Girl Culture and Radical Ways of Feeling Bad". En F. Thelandersson, *21st Century Media and Female Mental Health* (pp.157-209). Cham: Palgrave Macmillan. Recuperado de https://doi.org/10.1007/978-3-031-16756-0_5 [Fecha de consulta: 10/07/2024]
- RESTUCCIA, Frances (1996). "Tales of beauty: Aestheticizing female melancholia." *American Imago* 53(4), pp. 353-383. Recuperado de <https://muse.jhu.edu/pub/1/article/44.6goldsmith.pdf> [Fecha de consulta: 14/05/2024]
- TOLentino, Jia. (2017). "The personal essay boom is over". *The New Yorker*. Recuperado de <https://www.newyorker.com/culture/jia-tolentino/the-personal-essay-boom-is-over> [Fecha de consulta: 14/05/2024]
- WOLLEN, Audry y WATSON, Lucy. (2015). "How girls are finding empowerment through being sad online". *Dazed*. Recuperado de <https://www.dazeddigital.com/photography/article/28463/1/girls-are-finding-empowerment-through-internet-sadness> [Fecha de consulta: 14/05/2024]
- WOOD, James. (2019). *Serious Noticing. Selected Essays*. Nueva York: Vintage.
- ZEISLER, Andie. (2016). *We were feminists once: From riot grrrl to CoverGirl, the buying and selling of a political movement*. Nueva York: Public Affairs.
- ZUBOFF, Shoshanna. (2020). *La era del capitalismo de la vigilancia*. Barcelona.: Paidós.

LA MALATTIA D'AMORE: DIVAGAZIONI DI GENERE NELLA TRADIZIONE MEDICA OCCIDENTALE

LOVESICKNESS: GENDER DIGRESSIONS IN THE WESTERN MEDICAL

Annagiulia GRAMENZI

*Ricercatrice Indipendente. Già Professoressa Associata di
Medicina Interna e Professoressa Aggregata di Storia della
Medicina, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia.*

Riassunto

Aegritudo amoris, amor hereos, malinconia erotica: la malattia d'amore che ha una lunga tradizione medica e letteraria è un tema culturale trasversale che si presta all'analisi delle relazioni tra anima e corpo e ad affrontare ambiti più ampi relativi a questioni di genere. A partire dalla definizione e dai sintomi e da alcuni passaggi storici tutt'altro che lineari questo testo brevemente esplora come il mal d'amore sia stato funzionale a consolidare o addirittura ad innescare argomenti misogini. In particolare, si analizza la relazione con le malattie femminili come l'isteria e con forme eroiche d'amore o intellettuali di malinconia ritenute esclusivamente maschili.

Parole chiave: mal d'amore, malinconia, genere, isteria.

Abstract

Aegritudo amoris, amor hereos, erotic melancholy: lovesickness is a cross-cultural construct with a long medical and literary tradition. It lends itself to the analysis of the relationships between body and soul and to addressing wider questions about gender. Starting from the definition and symptoms and from some historical passages that are far from linear, this text briefly explores how lovesickness has been functional in consolidating

or even triggering misogynistic arguments. In particular, it examines the relationship with female diseases such as hysteria and with heroic forms of love or intellectual melancholy thought to be exclusively male.

Keywords: lovesickness, melancholy, gender, hysteria

1. LA MALATTIA D'AMORE.

Il medico e umanista polacco Józef Strus' (Josephus Struthius, 1510-1568) nell'ampia disquisizione sulla dottrina dei polsi stampata a Basilea nel 1540 con il titolo *Ars shpygmica seu pulsum doctrina*, dedica il XIV capitolo del liber IV alle qualità del battito dell'amore (*amoris pulsus qualis*). Nel descrivere il caso brillantemente risolto di una sua paziente, Struthius illustra le caratteristiche del *pulsus amatorius*, *signum* patognomonico della malattia d'amore che definisce condizione morbosa dell'anima concupiscibile ("Amor est affectio eius anima facultatis, quæ cocupiscibilis vocatur"; Struthius, 1602: 217). La narrazione del dottor Strus' non è una metafora né la divagazione di un medico stravagante, ma attinge alla lunga e consolidata tradizione dell'amore come perturbazione dell'animo in grado di provocare una vera e propria malattia somatica che, in quanto tale, ha trovato ampio spazio e dignità in moltissime opere di medicina prodotte in occidente dall'antichità e fino alle soglie del XIX secolo così come tra le materie di studio delle facoltà di medicina delle Università Europee con una trattazione identica a quella di tutte le altre patologie (*causa, signa, pronostica, cura, clarificatio*). I *signa*, cioè i sintomi del mal d'amore che saranno poi distinti in *ex parte corporis* e *ex parte anime* erano in qualche modo già noti al medico alessandrino Erasistrato nel 250 aC, come ci raccontano Plutarco e Valerio Massimo in quello che forse è l'archetipo dei malati d'amore, il principe Antioco di Siria innamorato di Stratonice la giovane moglie del padre Seleuco. Questi stessi *signa* codificati nel tardo antico dai bizantini Oribasio di Pergamo e Paolo d'Egina erano indubbiamente familiari a quel "medico assai giovane ma in iscienza profondo molto" (Boccaccio, 1956: 172) che svela l'amore di Giacchetto per Giannetta nell'ottava novella della seconda giornata del

Decameron e saranno variamente reiterati fino alla fine del XVIII secolo, allorché il mal d'amore progressivamente scompare dai trattati e dal lessico della medicina accademica per assumere altre connotazioni e categorizzazioni.

Ma la malattia d'amore è in realtà molto di più di un problema medico, è "un affascinante capitolo di storia culturale" (Tonelli, 2013: 73) è una materia di confine, ha a che fare con il corpo e con l'anima, con il cuore, con il cervello e anche con il fegato sede dell'anima concupiscibile¹, è un morbo e una metafora, un caso clinico, un quadro di sintomi e un racconto in uno scambio tra medicina, arti e letterature talmente profondo da renderne spesso indistinguibile la direzione. Non vi è dubbio, inoltre, che svolgere il tema della malattia d'amore anche limitandosi alla sola prospettiva della storia della medicina significa definitivamente esplorare questioni di genere non fosse altro che per il problema metodologico posto dalla pressoché totale assenza di fonti prodotte da donne².

Partiamo dall'inizio: "Un nobile – in questo caso Sigismondo Pandolfo Malatesta signore di Rimini (1417-1468) – vede una giovane e leggiadra donna – Isotta degli Atti – e rimane folgorato dalla sua immagine. Non può pensare ad altro che alla sua bellezza. A causa di questa immagine ossessiva non può né dormire né mangiare, diventa sempre più pallido, e spesso sospira e piange" (Ciavolella, 2021: 350). In principio, dunque, c'è un essere umano, di solito di genere maschile, spesso nobile non solo di spirito, ma anche di rango, talmente turbato e impressionato

¹ Galeno, medico e filosofo vissuto del II secolo dC, indiscussa autorità di riferimento per tutta la tradizione medica occidentale almeno fino al Rinascimento, colloca le tre parti platoniche dell'anima (razionale, irascibile e concupiscibile) nei tre principali organi somatici, rispettivamente cervello, cuore e fegato. Per approfondimenti vedi Hankinson, 2006.

² Le donne soprattutto in ambito medico per secoli hanno avuto scarso accesso alla parola scritta e di conseguenza la storia della medicina è dominata da narrazioni e da fonti prodotte da uomini che riflettono emozioni, prospettive, preoccupazioni, inclinazioni e interessi maschili se non addirittura misogini. Questo pone una questione metodologica fondamentale e irrisolvibile, cioè come sia possibile scrivere e ragionare di corpi (sani e malati), di sofferenze d'amore, passioni ed emozioni senza avere la voce delle donne pressoché assente fino ad epoche recenti. Ma questo silenzio è di fatto un rumore di fondo che non è possibile eliminare, né affrontare in questa sede.

dalla visione di una donna assai bella da deperire e soprattutto da non desiderare altro che possedere l'oggetto/soggetto della sua ossessione. Questo incipit è un repertorio di luoghi più o meno comuni, un clone narrativo trasversale e persistente, una storia antica e drammaticamente contemporanea, un modello che ha consumato fiumi di inchiostro e che ci ricorda quanto i pazienti affetti da mal d'amore siano stati e siano assai simili ai personaggi letterari e ai protagonisti di drammi, melodrammi, commedie, film, serie televisive, canzoni e canzonette³.

Benchè non esista una teoria medica univoca, il *primum movens*, il principio scatenante della malattia d'amore è lo sguardo, la vista⁴. Penetrata attraverso gli occhi, l'immagine della bella figura femminile si imprime indelebilmente nel cervello e nella memoria e produce una sorta di fascinazione, di fissazione, una *immoderata e assidua cogitatione* che turba l'equilibrio umorale⁵, compromette le funzioni vitali e corrompe facoltà di giudizio e virtù estimativa tanto da falsare i sensi e rendere proverbialmente ciechi⁶. La prognosi di questo morbo non è a

³ La letteratura colta e popolare ha da sempre contribuito alla fenomenologia e alla semeiotica clinica del mal d'amore, così come alla divulgazione ad un vasto pubblico laico di cause, sintomi e rimedi conducendo non di rado a delle vere e proprie autodiagnosi e automedicazioni (un po' come il dottor Google!). Cito ad esempio gli studi sulla famosa lirica di Saffo nota come Ode alla gelosia (frammento 31 Voigt) scritta nel VI secolo aC (due secoli prima della nascita di Ippocrate) svolti da Vincenzo Di Benedetto e Valentina Cuomo (Cuomo, 2022).

⁴ Nel pensiero medievale e rinascimentale il mal d'amore era considerato una patologia trasmissibile attraverso gli occhi (Rosada, 1969). D'altro canto, la cultura occidentale è fondata sul potere dello sguardo e sul primato della vista, considerato da Platone e Aristotele il più perfetto dei sensi e privilegiato strumento di conoscenza.

⁵ Secondo la teoria umorale di derivazione ippocratico-galenica che ha rappresentato uno dei fondamenti della medicina occidentale fino al XVIII secolo, l'organismo è controllato da quattro qualità e quattro umori fondamentali: bile nera (secca e fredda); bile gialla (calda e secca); sangue (caldo e umido); flegma (freddo e umido). La salute del corpo è data l'equilibrio di questi umori mentre un loro squilibrio per eccesso o difetto produrrebbe svariati morbi e accidenti.

⁶ Bernard de Gordon (Bernardi Gordonii) professore di medicina a Montpellier in un fortunatissimo trattato scritto nel 1302 dal titolo *Lilium medicinae* scrive: "se sei innamorato, ti sembrerà Diana anche una rana" ("quisquis amat ranam, ranam putat esse Dianam"; Gordonii, 1574: 218). Gli fa eco più di 300 anni

priori prevedibile. Se la bella donna ricambierà, si realizzerà la tanto desiderata unione sessuale benedetta cristianamente “dans le saint mariage, le remède que Dieu a donné à notre infirmité” (Aubery, 1599: fol.132) e l’evoluzione sarà favorevole: gli umori torneranno in equilibrio, la passione d’amore rientrerà sotto il dominio della razionalità e della *mesura* (tutte facoltà maschili) mentre la *cupiditas* (di genere femminile) diventerà fisiologico e naturale desiderio di una lecita e ragionevole attività sessuale. Se al contrario l’*immoderata cogitatio* e l’*ardenter concupire* non saranno corrisposti la passione d’amore s’impotterà di tutto l’essere (anima, corpo, sensi e ingegno), inducendo una sindrome “perniciosa da avvelenamento che - per Giacomo da Lentini - è tanto pericolosa quanto lo sguardo del basilisco” (Morpurgo, 2012: 548), una sorta di combustione, una follia, una *infernal peste*, un terribile e potenzialmente letale deperimento del corpo e della mente potenzialmente letale aggravato da una sorta di compiacimento vittimistico del paziente che tendenzialmente non collabora. Nei testi di medicina medievali questo grave morbo sistemico prende il nome di *aegritudo amoris* (sofferenza d’amore, che Bernard de Gordon da Montpellier nel trattato del 1302 dal titolo *Lilium medicinae* inserisce tra le malattie cerebrali subito dopo la mania e la malinconia) così come di *amor heroicus* o *amor hèreos*, secondo la definizione che ne dà il medico e filosofo catalano Arnaldo da Villanova alla fine del XIII secolo nel breve e diffusissimo trattato *De amore heroico*. In realtà *hereos/ereos* sembrerebbe derivare da *eros* (ἔρως)⁷ e porterebbe ad una duplice lettura della patologia amorosa: eros/erotica ma soprattutto eroe/eroica, valore associato al concetto tutto maschile di nobiltà cavalleresca e di stirpe. Arnaldo da Villanova nel suo breve testo parla anche di amore *heroicus quasi dominalis*

dopo, nel 1621 Robert Burton che nella monumentale opera barocca sulla malinconia sciorina per due pagine una lunga lista di tutti gli strampalati e orribili difetti della donna che il malinconico innamorato non vede perché “Cupido è cieco e ciechi i suoi seguaci” (Burton, 2020:1893).

⁷ Per un approfondimento sulle origini, le traduzioni e le translitterazioni tra arabo e latino dell’aggettivo *heroicus/hereos/eros* si vedano in particolare Mary Frances Wack (Wack, 1987) e Natascia Tonelli (Tonelli, 2015)

(eroico, proprio di un signore)⁸ il che conferisce alla malattia d'amore anche una forte connotazione di classe sociale oltre che di genere.

[...] tutta la tradizione scientifica è compatta nell'attribuire la passione erotica ad un determinato ceto che, pur nell'eventuale varietà delle sue declinazioni (intellettuale – monaci e studiosi, ad esempio; aristocratica, con l'alternativa fra nobiltà di sangue e nobiltà per virtù; eroica, per una delle più immediate pseudo etimologie del nome; di censo), resta sempre contrassegnata dall'eccezionalità. Malattia da ricchi e privilegiati, insomma; o comunque da chi se la possa permettere. E sempre di genere maschile, ovviamente. (Tonelli, 2015: 61)

La letteratura cortese abbonda di impavidi e nobili cavalieri che soffrono passioni amorose ispirate alla sintomatologia dell'*hereos* e che in virtù di questa passione compiono gesta eroiche. Nel 1915 George Lyman Kittredge professore di letteratura inglese ad Harvard scriveva: "What to the physician were symptoms. . . became, in the chivalric system, duties - ideals of emotion which the true lover must live up to, and which the hypocrite takes pains to counterfeit"⁹ (Kittredge 1915: 125).

Queste fondamentali caratteristiche declinate al maschile si riflettono nella pressoché totale assenza di donne malate d'amore nella letteratura medica medievale almeno fino al XIV secolo come ha riportato Mary Frances Wack (Wack, 1990), benché testi autorevoli di medicina come lo stesso *Viaticum* di Costantino l'Africano o alcuni commentari, in particolare la glossa alla canzone di Cavalcanti *Donna me prega* scritta dal medico fiorentino Dino del Garbo (1280?-1327) affermino che la malattia

⁸ Dicitur autem amor heroicus, quasi dominalis, non quia solum accidat dominis, sed quia aut dominatur subiiciendo animam et cordi hominis imperando, aut quia talium amantium actus erga rem desideratam similes sunt actibus subditorum erga proprios dominos. (De Villanova, 1985: 50-51). La malattia d'amore sottomette l'anima e governa il cuore e l'asservimento dell'uomo alla donna amata e desiderata è simile a quello dei vassalli al loro signore.

⁹ "Ciò che i medici chiamano sintomi... diventano nel sistema cortese doveri – ideali verso i quali i veri amanti devono dimostrare di essere all'altezza e devono difendere dagli ipocriti" (la traduzione è mia).

d'amore sia più frequente nelle donne perché più deboli e speranzose, senza tuttavia riportare alcun caso. Una possibile spiegazione la troviamo nel Decameron dove "la malattia d'amore viene descritta sia negli uomini sia nelle donne e in cui, per giunta, le donne che ne sono afflitte sono le principali dedicate dell'opera" (Panarelli, 2023: 138). Boccaccio, che doveva conoscere i testi di medicina sull'amore giacché l'originale latino del commento di Dino del Garbo è tramandato in copia unica proprio dalla trascrizione autografa dello scrittore nel codice Chigiano (V, 176) della Biblioteca Apostolica Vaticana, ci dice che le donne per vergogna e timore sono costrette a tener celate le amorose fiamme:

Esse dentro a' dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose, le quali quanto più di forza abbian che le palesi, coloro il sanno che l'hanno provato e pruovano: ed oltre a ciò, ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano, e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgono diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre sieno allegri. (Boccaccio, 1956: 2)

Il tema delle donne che per vergogna o pudore non osano parlare di problemi di salute né mostrarsi a medici maschi è radicato in una consuetudine antica che parte da Ippocrate e prosegue nei secoli, passando per le opere della medichessa Trotula della Scuola Medica Salernitana, vissuta nell'XI secolo. D'altro canto la vergogna è una passione (o virtù) tradizionalmente confacente alle donne – una per tutte la sposa del Cantico la cui *verecundia*, mentre ne segnala l'umiltà, subdolamente ne incrementa la bellezza –, secolare strumento di controllo delle loro vite e delle loro menti in quanto baluardo per eccellenza, o guardia del corpo addirittura, della loro castità, essa fungeva da evidente ostacolo sul percorso di coloro che aspirassero non solo a inserirsi nella comunità sociale, infrangendo il confine delle mura e del silenzio domestici, ma a parteciparvi come possibili protagoniste sotto il profilo dell'arte e della cultura: per di più in forza di un discorso che, mentre non

poteva esimersi dal trattare d'amore, allo stesso tempo non poteva trascendere, in materia d'amore, i diritti del corpo". (Farnetti, 2020: 92).

Veniamo quindi alle complesse, dense e ambigue intersezioni tra malinconia e mal d'amore. La molteplicità di teorie, saperi, significati e culture è talmente frastagliata, stratificata e difficile da dipanare da non consentire un'analisi lineare né esaustiva. Il caposaldo è naturalmente la teoria umorale, all'interno del quale l'affezione detta malinconia (o melanconia) svela una natura doppia natura in quanto pur nascendo come patologia organica causata da un eccesso di bile nera (un umore freddo e secco come la morte, il *flatus diaboli* di Ildegarda da Bingen) che invade il cervello, si manifesta prevalentemente con sintomi emotivi/psichici (tristezza e paura in primis)¹⁰. Si tratta dunque di una *condizione* al limite tra stati mentali e discrasie del corpo, tra normalità e patologia e questo ne spiega almeno in parte la stretta connessione e a volte la sovrapposizione con la malattia d'amore che di fatto è sempre sfuggita ad un inquadramento eziologico preciso e coerente che permettesse di caratterizzarla e distinguerla dallo stato o dal disturbo malinconico. Nella letteratura medica medievale, "la malinconia è inscindibilmente congiunta all'amore *hereos*" (Tonelli, 2015: 100) che ne sia causa elettiva o remota o al contrario conseguenza o stadio terminale. All'interno di questo legame si trovano alcuni tratti in comune tra la malinconia e l'*amor hereos*, in particolare il fatto di colpire prevalentemente i nobili, gli eroi valorosi, i privilegiati, sempre di genere maschile¹¹. Saranno le teorie sull'amore di ispirazione neoplatonica dalla pubblicazione del Commento di Marsilio Ficino al Simposio di Platone, il *De Amore* la cui prima stesura data 1467 e in seguito il dilagare di trattati/dialoghi

¹⁰ Sulla definizione e l'evoluzione del concetto di malinconia dalla dottrina umorale fino al medioevo e all'ambivalenza del genio rinascimentale non si può non fare canonico riferimento allo studio straordinario e monumentale di Klibansky, Panofsky e Saxl dal titolo *Saturno e la melanconia*, pubblicato per la prima volta in inglese nel 1964 e quindi tradotto in italiano per Einaudi nel 1983.

¹¹ Come avverte Arnaldo di Villanova a differenza dei malinconici, i candidati all'*amor hereos* non sono i fannulloni (*remissi*) ma le persone attive (*promptiores*) mosse da un desiderio ardente.

cinquecenteschi sull'amore e la bellezza a rinsaldare il legame tra mal d'amore e malinconia in medicina e a renderlo un argomento terribilmente di moda. La malinconia d'amore o malinconia erotica diventa un atteggiamento, un linguaggio non verbale, una disposizione d'animo degli spiriti sensibili, galanti, nobili, generosi, nel fiore degli anni (e sempre di genere maschile, naturalmente!). Non a caso in quest'epoca, complice anche l'arrivo del mal francese¹², le patologie amorose sembrano raggiungere proporzioni epidemiche.

Per una classe di professionisti dell'arte medica resuscitata dopo la peste nera ma che rischia di soccombere alla sifilide e al vaiolo, sempre più potente e gelosa del mestiere, moralizzatrice e tendenzialmente conservatrice nonostante le rivoluzionarie e sconvolgenti scoperte anatomiche, la malattia d'amore ormai definitivamente identificata con la malinconia erotica diventa ancora più corrosiva e virulenta. In uno dei più celebri testi dell'epoca, *De la maladie d'amour ou melancholie erotique* mandato al rogo nel 1610 dalle autorità religiose in nome della repressione della sessualità della chiesa controriformata e ripubblicato a Parigi nel 1623, Jacques Ferrand da Tolosa arriva a dire che l'amore causa agli uomini più mali di tutte le altre passioni dello spirito ed è principio e origine di tutte le malattie (Ferrand, 2010). "Ma che può essere peggio che questo, che lo huomo per tale furore diventa bestia?" (Ficino, 1496: 210). A causa di questa terribile malattia, il sangue si secca e possono insorgere morbi orribili: mania, misantropia, fastidiosa pinguetudine, licantropia. Eppure i trattati e le opere letterarie della prima età moderna non mancano di incrociare questo infausto *furor eroicus/heroticus* a cui i temperamenti malinconici maschili sono inclini, anche con un senso positivo con una qualità intellettuale e artistica, con la possibilità che questo eccesso

¹² La sifilide per quasi cinquecento anni è stata la regina delle malattie veneree. Nonostante l'origine sia controversa nel senso che non è ancora del tutto accreditata l'importazione in Europa dall'America con la spedizione di Colombo nel 1492, si diffonde in maniera epidemica a partire dalla fine del 1400 inizialmente in forma iperacuta, molto grave e ritenuta inguaribile. Secondo la teoria umorale, l'origine venerea era particolarmente suggestiva anche perchè si riteneva che gli organi genitali fossero ricchi di umore malinconico.

d'amore provochi un luminoso *motus ad perfectionem* che nobilita il desiderio maschile, ma che arriverà anche ad assumere i tratti tragici della disperazione dell'amante malinconico descritto da Robert Burton nella monumentale *Anatomia della Malinconia* licenziata nel 1621 (Burton, 2020).

Jacques Ferrand nel XXVIII capitolo del suo trattato dal titolo "*Si l'amour des femmes est plus grand et pire que celui des hommes*" (Ferrand, 2010: 304) sostiene che le donne sono più predisposte ai disordini fisici e emotivi provocati dall'amore in virtù della debole e sensibile costituzione fisiologica e morale che peraltro determinerebbe una patologia molto più perniciosa e difficile da curare come già scriveva alla fine del XVI secolo Domenico Leone, medico che esercitava a Bologna¹³. La domanda allora sorge spontanea: se la donna è di natura fredda per innata complessione, non dovrebbe essere molto meno appassionata degli uomini e dunque meno incline al mal d'amore e alla malinconia erotica¹⁴? In realtà grazie ad una tradizione antica e mai messa in questione¹⁵, il solo modo che i medici hanno per riconciliare il corpo freddo delle donne con la propensione al mal d'amore, alla malinconia erotica e perché no alla lussuria si trova in ciò che le caratterizza da sempre e per sempre, l'utero, il segreto dei segreti del corpo femminile, fonte di tutti i problemi di salute - e non solo - delle donne (almeno 600 miserie e innumerevoli calamità illustrate dal medico francese Lazare Rivière nel XVII secolo¹⁶). Non stupisce come lo stesso Jacques

¹³ Domenico Leone nel suo trattato *Ars medendi humanos* (1583), secondo una tradizione saldamente galenica, offre un tipico esempio di come le patologie d'amore si manifestino in maniera differente nei due sessi.

¹⁴ Su questo tema controverso e ancora dibattuto si è interrogato anche Massimo Ciavolella (Ciavolella 1980)

¹⁵ "Le femmine sono per natura più deboli e fredde, e si deve supporre che la natura femminile sia come una menomazione" scrive Aristotele nel *De generatione animalium* (Aristotele, 2019: 775a 15-17). Richiamandosi ad Aristotele Galeno afferma: "Come dunque l'uomo è il più perfetto di tutti gli animali, così per questo stesso il maschio è più perfetto della femmina. La causa della perfezione è la maggior quantità di calore, che è lo strumento principale della natura [...] Non c'è dunque da stupirsi se la femmina è tanto più imperfetta del maschio quanto è più fredda" (Galeno, 1978: 734).

¹⁶ Il trattato originale del medico francese Lazare Rivière (morto nel 1655) è introvabile, ma è disponibile una parte del testo il *Book 15 of Rivière's Practice*

Ferrand parlando di malinconia erotica al femminile descriva con diligenza e pedanteria sintomi assimilabili a quelli di un attacco isterico¹⁷:

battements de cœur, bouffissures de visage, appétits dépravéz, chagrins, soupirs, larmes sans occasion, faim insatiable, soif enrage, syncopes, oppressions, suffocations, veilles continuelles, cephalalgies, melancholies, epilepsies, rages, fureurs uterines, satyriasis et autres pernicieux symptômes qui ne reçoivent mitigation ny guerison le plus souvent que par les remeds de l'amour et de la melancholie erotique selon la doctrine de notre Hipocrate sur la fin du livre Des maladies des vierges, et au livre De la semence. (Ferrand, 2010: 197-198)

Sul terreno della malinconia si innestano allora argomenti misogini antichi e persistenti. La differenza di genere si conforma al classico paradigma degli uomini che presentano disturbi mentali, cerebrali, creativi e le donne disordini fisici, passionali, distruttivi. In balia di un desiderio insaziabile le donne per mantenersi in salute dipendono dall'attività sessuale, se la rifiutano o se viene negato loro rischiano di morire o di impazzire in preda all'isteria o al furore uterino: mentre gli uomini possono vivere senza donne le donne senza uomini perdono definitivamente la salute e la vita. La donna dunque patisce la propria corporeità secondo l'imperativo della funzione sociale di moglie e di madre.

I testi medici del XVI e soprattutto del XVII secolo abbondano

of physic (Of the Diseases of Women tradotta in inglese da Nicholas Culpeper nel XVII secolo, edita nel 2005 da John Burton con il titolo *Six Hundred Miseries: The Seventeenth Century Womb: Book 15 of the Practice of Physick*. (Rivière, 2005)

¹⁷ Il termine isteria deriva dalla parola greca ὑστέρα (utero) ed è riconducibile al movimento e allo spostamento di questo organo così misterioso e sfuggente per la medicina coniugata al maschile tanto da ritenerlo un animale vagante. Come scriveva Platone in un celebre passo del Timeo: "Nelle donne la cosiddetta matrice e la vulva somigliano a un animale desideroso di far figli, che, quando non produce frutto per molto tempo dopo la stagione, si affligge e si duole, ed errando qua e là per tutto il corpo e chiudendo i passaggi dell'aria e impedendo il respiro, genera il corpo nelle più grandi angosce e genera altre malattie di ogni specie". Questa descrizione conserverà la sua validità per secoli anche dopo le scoperte anatomiche del XVI secolo.

di *observationes* sui malati d'amore e di malinconia erotica spesso attinti da fonti storiche, letterarie, poetiche e dal mito ma che con l'andar del tempo diventano sempre più reali e concreti. L'ampia ricognizione di Massimo Ciavolella (Ciavolella, 1988), mostra come mentre nei trattati i casi maschili e femminili siano affrontati pressappoco alla pari, nelle tesi di laurea in medicina, soprattutto quelle francesi e tedesche si riscontra una sorta di ossessione per l'erotomania al femminile e in particolare per il furore uterino. Non solo ma la descrizione delle pazienti rivela due attitudini assai diverse e contrastanti: l'una compassionevole, l'altra morbosa. In questo ultimo caso le pazienti sembrano non avere più nulla di umano trasformate in esseri mostruosi e demoniaci e questo ci condurrebbe per un altro paio di sentieri lunghi, tortuosi e a tratti tangenti che conducono da un lato alla mostruosità del femminile tema fortemente connotato di lussuria¹⁸ e dall'altro alla dimensione demoniaca¹⁹.

Se la malattia d'amore declinata al femminile e i disordini uterini quali la soffocazione o isteria e il furore al quale va aggiunta la clorosi o febbre bianca delle vergini (*greensickness* degli anglosassoni, patologia sempre considerata a margine riconoscendo una eziologia esclusivamente somatica), siano la stessa cosa è un problema complesso, controverso e ancora non risolto. Di fatto è diventato una specie di luogo comune, corroborato da tradizioni mediche e filosofiche, affermare che nella prima modernità uomini e donne vivessero la passione erotica in maniera diversa così che la qualità dell'amore (edificante o degradante, sublimante o passionale) dipendesse dal genere del malato. Il mal d'amore maschile era l'*hereos*, la malinconia eroica, una malattia nobile associata alla creatività, all'interiorità, all'intelletto, al genio; quella femminile, per le peculiari connotazioni muliebri del cervello che rende privi di ragione e *mesura*, una ignobile e vergognosa patologia uterina. Invece di essere il segno distintivo di una mente nobile, la melancolia erotica delle donne evidenzia la loro mancanza di intelletto e il loro essere soggiogate dalle richieste sessuali del

¹⁸ Per approfondire il tema rimando al libro *Corpi da paura* curato da Patrizia Caraffi e al mio contributo *Nascite mostruose* (Gramenzi, 2021)

corpo: le malattie delle donne sono costruite come corporee e passionali invece che intellettuali e creative. Laddove il maschio è intellettuale e geniale la donna è isterica o in preda al furore uterino o anche triste (*vir melancholicus e femina tristis*) o languida.

La rivoluzione scientifica e anatomica a partire dal XVI secolo renderanno sempre meno probabili le teorie e le costruzioni della medicina sugli spostamenti dell'utero nella eziologia della complessa malinconia erotica – più o meno isterica – per dare inizio alla triste storia della femminilizzazione della follia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARISTOTELE (2019). *Opere. 4. Parti degli animali, Riproduzione degli animali*. Bari: Economica Laterza.

AUBERY, Jean (1599). *L'antidote d'amour avec un ample discours contenant la nature et les causes d'ycelluy, ensemble les remedes les plus singuliers pour se préserver et guarir des passions amoureuses*. Paris: Claude Chappelet.

BOCCACCIO, Giovanni (1956). *Decameron*. Torino: Einaudi.

BURTON, Robert (2020). *Anatomia della malinconia*. Milano: Bompiani

CIAVOLELLA, Massimo (1988). "Métamorphoses sexuelles et sexualité féminine durant la Renaissance". *Renaissance and Reformation/Renaissance et Reforme*, 12 (1): pp:13-20.

CIAVOLELLA, Massimo (2021). "Segni e cure della malinconia erotica. Una prospettiva premoderna". *Versus*, 2: pp:349-360.

CUOMO, Valentina (2022). "Saffo fr. 31 V. tra poesia, filologia e medicina". *Archivi delle emozioni*, 2 (2): pp. 7-18.

DAWSON, Lesel (2008). *Lovesickness and Gender in Early Modern English Literature*. Oxford: Oxford University Press.

DE VILLANOVA, Arnaldus (1985). "De amore heroico". In M.R. McVaugh (ed), *Arnaldi de Villanova opera medica omnia* (vol. III). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 1985.

FARNETTI, Monica (2020). Le invereconde. Riflessioni sulla vergogna nella poesia del Rinascimento. *Archivi delle emozioni*, 1 (2): pp. 57-98.

- FERRAND, Jacques (2010), *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique*, édition de Donald Beecher et Massimo Ciavolella. Paris: Éditions Classiques Garnier.
- FICINO, Marsilio (1469). "El libro dell'amore". *Ipertesto. ILIESI-CNR*.
https://www.iliesi.cnr.it/prin/testi/Ficino_Amore_1469_2.pdf
 . [Data di consultazione: 02/05/2024].
- GALENO, Claudio (1978). *Opere scelte*. Torino: Utet.
- GORDONII, Bernardi (1551). *Opus lilium medicinae*. Lugduni (Lyon): Rovillio.
- GRAMENZI, Annagiulia (2021). "Nascite mostruose". In P. Caraffi (ed.). *Corpi da Paura* (pp. 101-124). Bologna: I libri di Emil, (Memoria, Identità, Differenza).
- HANKINSON, Robert James (2006). "Body and Soul in Galen". In R.A.H. King (ed.), *Common to Body and Soul. Philosophical Approaches to Explaining Living Behaviour in Greco-Roman Antiquity* (pp. 232-258). Berlin-New York: de Gruyter.
- KITTREDGE, George Lyman (1915). *Chaucer and His Poetry*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin e SAXL, Fritz (1983). *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*. Torino: Einaudi.
- MORPURGO, Piero (2012). "L'amoroso affanno: armonie e disequilibri delle passioni". *Medicina nei secoli*, 24 (3): pp. 547-558.
- PANARELLI, Marilena. (2023). "Per cacciar la malinconia delle femine: immaginazione e malattia d'amore nel Decameron di Boccaccio". *Noctua. La tradizione filosofica dall'antico al moderno*, 10 (1): pp. 135-160.
- RIVIÈRE, Lazare (2005). *Six Hundred Miseries': The Seventeenth Century Womb: Book 15 of the 'Practice of Physick*. London: RCOG.
- ROSADA, Bruno (1969). "...E gli occhi in prima generan l'amore": osservazioni sulle origini e sulla tradizione di un topos", *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere di Ca' Foscari*, 8 (1): pp. 107-111.
- STRUTHIUS, Josephus (1602). *Ars sphygmica seu pulsum doctrina*. Basilea: Ludwig Königs.
- TONELLI, Natascia (2013). "Perché narrando il duol si disacerba":

- virtù terapeutiche della letteratura”. *I Quaderni della Ricerca*, 5, pp: 71-83.
- TONELLI, Natascia (2015). *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- WACK, Mary Frances (1987). “The Liber de heros morbo of Johannes Afflacijs and its implications for medieval love conventions”. *Speculum*, 62 (2), pp. 324-344.
- WACK, Mary Frances (1990). *Lovesickness in the Middle Ages: The "Viaticum" and Its Commentaries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

LA RAPPRESENTAZIONE DEI CORPI CELESTI
INTESI COME SPAZI E ANIME DELLE DONNE
CHE VIAGGIANO NEL RACCONTO *VIAGGIO DI
UNA SCONOCIUTA* (1991) DI LIVIA DE STEFANI

THE REPRESENTATION OF CELESTIAL BODIES
AS SPACES AND SOULS OF WOMEN
TRAVELLERS IN LIVIA DE STEFANI'S TALE
VIAGGIO DI UNA SCONOCIUTA (1991)

Alena HORVATH CORRAL
Universidad de Oviedo

Riassunto

Il presente contributo consiste nell'analisi del racconto *Viaggio di una sconosciuta* (1963), della scrittrice siciliana Livia De Stefani, e nel rapporto di quest'ultimo con la rappresentazione dei corpi celesti intesi come anime e spazi nella letteratura. Sempre dal punto di vista della ginocritica, in cui, attraverso il corpo femminile, si designano i diversi gradi sociali di genere stabiliti nella società. La metodologia da seguire sarà la presentazione del quadro teorico sul significato dei corpi celesti nella letteratura e l'esemplificazione di questi attraverso i frammenti dell'opera stessa in cui vengono riflessi; allo stesso tempo si analizzeranno le diverse tematiche presenti nell'opera.

Parole chiave: Letteratura di Genere, Corpi Celesti, Donne in Viaggio, Letteratura Siciliana al Femminile, Livia De Stefani

Abstract

This contribution consists in analysing the short story *Viaggio di una sconosciuta* (1963), by the Sicilian writer Livia De Stefani, and its relationship with the representation of celestial bodies as souls and spaces in literature. Always from the point of view of gynocriticism, in which, through the female body, the different social degrees of gender established in society are designated. The methodology to be followed will be the presentation of the

theoretical framework on the significance of celestial bodies in literature and the exemplification of these through the fragments of the work itself in which they are reflected; at the same time the different themes present in the work will be analysed.

Keywords: Gender Literature, Celestial Bodies, Women on the Road, Sicilian women's literature, Livia De Stefani

1. INTRODUZIONE

Nel corso della storia sono state molte le autrici, tra cui Rosi Braidotti (2010), Donna Haraway (1991) o Lea Vergine (1974), che attraverso i loro scritti hanno presentato il corpo femminile come rivendicazione politica e sociale. Questo sembra essere dovuto alla continua presenza del materialismo nella società, alla crescita delle donne sotto l'ombra del materialismo esercitata dal patriarcato che ha creato “un sistema género-sexo que promueve estereotipos de género que, a lo largo de los siglos, ha favorecido a los hombres y marginado a las mujeres” (Grado, 2004: 37).

È grazie al femminismo, dagli anni Settanta in poi, che si comincia ad innovare e ad intervenire su queste politiche di pensiero per creare una metodologia che si focalizzi sull'attenzione al corpo e sulla sessualità. Braiotti parla della nascita di questa metodologia affermando che “materialismo corporeo, carnale, che si spinge fino alla nozione della mente incarnata e che fa del femminismo una grande tradizione filosofica nella cultura europea” (Braiotti, 2010: 87). Ciò significa che l'evoluzione del concetto di materialismo corporeo ha portato alla riformulazione della struttura biologica dell'essere umano e soprattutto, in relazione all'oggetto di studio di questa analisi, alla soggettività femminista dell'idea di corpo femminile nella società.

Questo contributo si propone di analizzare la presenza di corpi celesti intesi come anime e spazi di donne che viaggiano, concentrandosi sulla raccolta di racconti *Viaggio di una sconosciuta* (1963) dell'autrice palermitana Livia De Stefani. I racconti sopra citati sono tutti riferiti da donne: donne protagoniste oppresse dalla brutalità della psicologia, del potere

maschile e delle disuguaglianze sociali; donne in lotta contro un mondo che sembra negar loro ogni potere in quanto non hanno diritto di essere viste, di esprimere le proprie volontà, di partecipare nella società, di esplorare il mondo o anche la propria città.

2. OBIETTIVI E METODOLOGIA

Tra gli obiettivi di questo contributo, il principale è l'analisi di un racconto della scrittrice siciliana Livia De Stefani, appartenente alla seconda metà del Novecento: *Viaggio di una sconosciuta* (1963), la quale consiste in una raccolta di storie, tutte raccontate da donne, con lo scopo di esplorare i corpi celesti intesi come spazi e come anime di donne che viaggiano, che si sentono prigioniere e che raccontano le loro avventure, esperienze, emozioni. Il libro è diviso in due parti: la prima (1962) e la seconda (1955-1958), la prima, che tratteremo più approfonditamente, è costituita dal primo e più lungo racconto di trenta pagine, mentre nella seconda parte i racconti sono di circa dieci pagine.

Sebbene vi siano diversi racconti, l'analisi si concentrerà sul primo, il capitolo che dà il nome all'opera e il più esteso di tutti, intitolato *Viaggio di una sconosciuta*.

La metodologia utilizzata per questo articolo è una lettura critica del romanzo *Viaggio di una sconosciuta* (1963) di Livia De Stefani, attraverso la quale verrà studiata la presenza e l'utilizzo dei corpi celesti e terrestri nel racconto.

Oltretutto, verranno esaminati studi precedenti e confrontati con fonti di informazione affidabili pertinenti alla stessa tematica: i corpi celesti e terrestri, più nello specifico corpi in movimento – viaggiare, emigrare, camminare, nuotare, ballare, uscire per strada – e corpi e spazi – chiusura, interni, mentali.

3. IL CONCETTO DI CORPI CELESTI E TERRESTRI NELLA LETTERATURA

I corpi celesti e terrestri nella letteratura non sono solo elementi del paesaggio narrativo, ma potenti simboli che invitano

i lettori a esplorare temi complessi e profondi. Come è noto, i corpi celesti sono legati al sole, alla luna o alle stelle. Infatti, Dante Alighieri li include nella sua *Divina Commedia* (1321) quando segue le stelle attraverso l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso. Vale la pena di citare altri autori che hanno utilizzato corpi celesti e terrestri nelle loro opere, come ad esempio Giacomo Leopardi con *Alla luna* (1819) in cui ritrae la malinconia e la solitudine attraverso un satellite terrestre: la luna; oppure Gabrielle D'Annunzio con *Alcyone* (1903) in quale, attraverso una raccolta di poesie, riflette il suo legame con la natura e la necessità di trascendere la realtà quotidiana utilizzando elementi come il cielo e tutti i suoi fenomeni, rendendoli parte dell'esperienza sensoriale del poeta.

Nondimeno nella letteratura a firma femminile, i corpi celesti assumono significati particolarmente profondi e simbolici, riflettendo le esperienze, le lotte e le aspirazioni delle donne. Scrittrici di diverse epoche e culture, Braidotti (2010), Butler (1993), oppure Rivera Garretas (1990), hanno utilizzato il sole, la luna, le stelle e i pianeti per esplorare temi come l'identità femminile, l'emancipazione, la connessione con la natura e l'universo, e le dinamiche di potere.

Tienza lo definisce e lo sintetizza in modo chiaro:

Esta perspectiva ofrece la oportunidad de leer el cuerpo como un texto en el que se inscriben una variedad de discursos que niegan la posibilidad de escribir la subjetividad de las mujeres. El cuerpo se utiliza en los textos tanto como medio de denuncia de la discriminación, la violencia, el dolor o las imposiciones sociales, como vehículo para la re-inscripción de nuevos discursos de expresión de la autonomía de las mujeres. En este sentido, se plantea la cuestión fundamental que trata la relación de los cuerpos y su materialidad, los conceptos de género y sexualidad llevados al terreno de la corporeidad de un constructo simbólico que encarna y traduce diferentes significados sociales, culturales y políticos del sistema patriarcal en el que se desarrollan la vida de las heroínas. En estas narrativas existe un cuerpo femenino que permite articular las emociones y los deseos ofreciéndose como un cuerpo sexualmente activo que expresa la subjetividad y se convierte así en espacio de escritura (Tienza, 2010: 314-315).

Nella letteratura scritta da donne, i corpi celesti non sono solo elementi decorativi, ma simboli potenti e multifunzionali. Riflettono la complessità dell'esperienza femminile, la ricerca di identità e autonomia, e la connessione profonda con l'universo. Persino in opere autobiografiche come quella di Grazia Deledda¹ *Cosima* (1937) dove la scrittrice utilizza descrizioni del cielo e delle stelle per riflettere i propri stati d'animo, suggerendo un profondo legame con il cielo e le stelle. In effetti:

Precisamente en *Cósima*, su autobiografía novelada, y la última de sus obras, confluyen gran parte de los elementos sobre los que la novelista construyó su personal universo literario (Navarro Salazar, 2007: 4).

Infine, si può affermare che i corpi celesti e terrestri nella letteratura scritta da donne siano elementi che, senza essere semplici sfondi, arricchiscono la narrazione fornendo una prospettiva attraverso la quale le autrici esprimono la loro visione del mondo. Loro trasformano questi elementi naturali in potenti simboli della condizione femminile e umana ma anche della ricerca dell'auto-realizzazione, rendendo così la letteratura scritta da donne un terreno fertile di metafore e significati profondi.

4. CORPI CELESTI E TERRESTRI IN *VIAGGIO DI UNA SCONOSCIUTA* (1963) DI LIVIA DE STEFANI

4.1 BREVE INTRODUZIONE ALL'OPERA

Come già accennato, questo contributo si concentrerà sul primo racconto del libro *Viaggio di una sconosciuta* (1963) dell'autrice Livia De Stefani, che porta lo stesso nome dell'opera. Le protagoniste delle storie che compongono quest'opera sono tutte donne, donne vittime della mostruosità psicologica, delle disuguaglianze sociali e della forza patriarcale dell'epoca. Queste donne sono private di ogni diritto; non hanno la possibilità di esprimere le proprie opinioni, né di esplorare il mondo o il loro stesso paese. La capacità di modernità dell'autrice si evidenzia nell'uso del flashback, nel passaggio dal monologo in prima alla

¹ Insignita del Premio Nobel per la Letteratura nel 1926 essendo la seconda donna dopo Marie Curie a vincerlo.

terza persona e nella sintassi, che rendono la sua scrittura unica ma anche complicata.

Ci sono diversi temi presenti nelle varie storie, come l'amore possessivo, il rifiuto della propria identità o il disturbo della dissociazione della persona.

Potremmo infatti dividere i vari racconti in due sezioni: quello delle fissazioni; dove i personaggi organizzano la propria vita in base a delle loro convinzioni oltre le quali non sono capaci di andare e che si trasformano, inevitabilmente, in gabbie, ossessioni, malattie. E la seconda sezione che vede racconti uniti dal filo rosso dei fantasmi psicologici, le manie di persecuzione, i segreti, il lato oscuro di ognuno di questi personaggi ampiamente messo in mostra (Stellato, 2018).

La storia inizia con la presentazione di una donna, attraverso un monologo interno, che proviene dalla Sicilia e viene trasferita a Roma, sempre con la sua valigia.

Ad un certo punto parla della sua gravidanza e dell'uomo che amava – Alberto – che è sposato e ha tre figli. Il trattamento che le riserva non è dei più appropriati: “Cretina, sei cretina. Con tutto che ce lo sai che sono finte, ancora fai le meraviglie dicendo che paiono vere. Mi hai stufato, cretina” (De Stefani, 1963: 16), inoltre lui le aveva anche promesso che avrebbe lasciato la sua famiglia e si sarebbe sposato con lei a febbraio, il che si è rivelato non essere vero.

La storia continua con il viaggio di questa donna per le strade di Roma con la sua valigia e alla fine, dopo molti monologhi interiori in cui l'autrice passa dalla prima alla terza persona, parla ad Alberto, ma anche ad Agostino, il nome del figlio associato ad Agostino Amirru il quale diceva che i nati ad agosto hanno il carattere di un leone, la protagonista raggiunge il suo obiettivo: si getta nel fiume con la sua valigia, la valigia che contiene il suo tesoro più prezioso, suo figlio.

4.2 I CORPI CELESTI E TERRESTRI IN *VIAGGIO DI UNA SCONOSCIUTA* (1963)

Sulla base di tutte le sezioni sviluppate in precedenza, è possibile analizzare diversi corpi celesti e terrestri che si

vedranno di seguito con il supporto di esempi tratti dal testo del racconto stesso.

Fin dal primo momento e in tutto l'arco della narrazione, possiamo vedere come la protagonista, in quanto corpo terrestre presente, vaghi per le strade di Roma. Attraverso questo esempio possiamo osservare il materialismo corporeo imposto alle donne. La protagonista incontra un uomo anziano che lei chiama l'uomo di marrone e che, appena la vede, le si avvicina a importunarla, interpretando erroneamente uno sguardo tra loro, e comincia a insistere

«Fa caldo, te la porto io». Contenuto nel sangue, l'urlo di spavento le proruppe in foschi lampeggiamenti dagli occhi. «Mamma mia, quanto sei diffidente! Stai tranquilla, mica te la volvevo rubare. Lo facevo per cortesia, sono un professore» (De Stefani, 1963: 25).

Già in questo semplice frammento si può notare l'opposizione della protagonista all'aiuto del professore ma ci sono altri esempi:

«Un caffè? Oppure preferisci il gelato? Mi sa che è meglio il gelato, co'sto soffoco. Eh?».

«Vada via».

«E perché? Mica ti mangio. Faccio la tua stessa strada, che disturbo ti do, se ti parlo, come a una figlia Come sarebbe. Manco t'avessi dato un pizzicotto. Allora sì, che avresti diritto di scacciarmi, e magari di denunziarmi... Te l'ho detto, cono un professore. Professore di matematica».

«Vada via».

«Ma non è che mi metterò a discorrere di matematica, non temere. Quattro chiacchiere, buone per tutti e due, allo scopo di accorciare la strada. È lunga fino alla stazione».

«Io non vado alla stazione. Perciò basta, mi lasci». (De Stefani, 1963: 27)

Attraverso queste due dimostrazioni, e mole altre che si possono trovare nel racconto, si può notare come questo materialismo corporale esercitato sulle donne pretenda che esse seguano un canone estetico – la protagonista non è linda e curata come la società si aspetta che sia – che una donna non possa

vagare per le strade da sola, che non possa prendersi cura delle proprie cose – in questo caso la valigia – e che debba sempre essere salvata da una figura maschile. In più, non accettare il rifiuto della donna alle sue proposte, cioè non accettare il no come risposta, semplicemente perché è un uomo e lo considera inaccettabile e imbarazzante per la sua virilità.

La protagonista vuole solo raggiungere la sua meta e riuscire a portare a termine il suo obiettivo, ma quest'uomo di marrone rappresenta l'esempio della mascolinità consolidata che forma il patriarcato in cui le donne devono vivere sotto il giogo degli uomini e sono sempre sottovalutate e percepite come cose.

D'altra parte, la protagonista ha dialoghi interni con il figlio Agostino, che in realtà è nato morto ed è il contenuto della valigia che porta sempre con sé. In questo caso si tratta di un corpo celeste – perché Agostino è morto – ma anche terrestre, dato che il suo corpo è fisicamente nella valigia.

Questi dialoghi interiori tra la madre e il figlio si verificano in diversi passaggi della storia. “Agostino, figlio mio, ti potevi far male, schiacciato sotto una automobile. Il sangue, i carabinieri. Era il mio bambino, lo portavo in braccio, a battezzarlo [...] Agostino, sei contento? Guarda che bella, la rete di fili d'oro, laggiù” (De Stefani, 1963: 17-18).

Ha questi stessi dialoghi anche con Alberto, che non è fisicamente presente. All'inizio sono tutti elogi per lui, ricordi di quando erano felici insieme, “Non è vero. Ce la farei pure ad arrampicarmi in cima a una montagna. E l'amore. Alberto, l'amore nostro?” (De Stefani, 1963: 31). In seguito, le parole della protagonista nei confronti di Alberto non sono più parole d'amore – poiché Alberto l'ha abbandonata quando ha scoperto che era incinta – ma di risentimento e disprezzo:

Bugiardo. Mi hai detto «starò con mio padre, mi tocca, poveraccio, almeno il giorno di Natale?». Sì, con tuo padre...
Bugiardo. Magari a tua moglie le hai regalato una collana d'oro. A me una di vetro, mille lire, mille e cinque al massimo” (De Stefani, 1963: 24).

In sintesi, si utilizza il viaggio della protagonista per esplorare temi di memoria dolorosa e la ricerca di una via di uscita da una

realità opprimente per cui la figura della donna diventa un simbolo universale della lotta e della resistenza umana di fronte alle difficoltà della vita.

È ben definito dal prologo di Giulia Caminito, che compare nella ristampa del 2018,

Il vagabondare della donna è appunto il viaggio di una persona qualunque, per il lettore una sconosciuta, ma anche per sé stessa, nel turbinio di ricordi dolorosi e di un presente atroce che non sembra avere una via di fuga (Caminito, 2018: 11).

parla di una donna che viaggia, che porta con sé fisicamente il suo corpo e la sua mente, ma si potrebbe dire che sono assenti allo stesso tempo, poiché il suo unico scopo è liberarsi della valigia e Roma è una città che non le dà tregua e nel corso della storia accade sempre qualcosa o compare qualcuno che le impedisce di portare a termine il suo desiderio. Inoltre, non si possono dimenticare quei continui dialoghi interni con persone che non sono fisicamente presenti o, se lo sono, c'è solo il loro corpo, che rappresenta anche, attraverso i *flashback*, il viaggio mentale del protagonista: una donna che cerca attraverso la morte la liberazione da un amore non corrisposto, dall'atrocità della società, dal dolore per la perdita di un figlio e dal duro ruolo imposto alle donne nella società² ciò significa che le donne sono, come gli animali, esseri destinati a servire il genere maschile, a dargli figli e che vivono sotto le sue richieste; destinate a essere infelici, poiché questi animali finiscono per essere uccisi e lei cerca una tregua da questo mondo attraverso la morte.

5. CONCLUSIONI

Dopo aver effettuato una lettura dettagliata dell'opera, aver individuato alcuni passaggi e averli analizzati, possiamo concludere che l'opera *Viaggio di una sconosciuta* (1963) di Livia De Stefani costituisca un chiaro esempio di critica letteraria alla società dell'epoca, al patriarcato imposto dagli uomini e al

² Questo si riflette nel paragone che la scrittrice fa nelle parole seguenti presenti in diversi passaggi del racconto: *le donne, le pecore, le cavalle*.

contesto ostile in cui le donne si trovavano a sottostare agli ordini e ai piaceri maschili attraverso i diversi racconti del libro, ma soprattutto quello che è al centro di questo articolo.

Il presente contributo presenta alcuni passaggi come esempio della presenza di vari corpi celesti e terrestri attraverso i quali la protagonista narra ed esprime la sua storia, i suoi sentimenti e gli eventi che si verificano durante il suo soggiorno, la sua ricerca di libertà, a Roma.

Se si effettua un'analisi approfondita la storia è una parabola sulla violenza che colpisce la donna, ristretta nei ruoli di moglie, madre e figlia. La donna senza il diritto di sognare o aspirare a qualcosa di diverso, costantemente soggiogata dal maschio dominante e virile, ingannata da false promesse e sentimenti non reali. Tutto questo rende il racconto estremamente attuale e meritevole di essere (ri)letto ancora oggi.

Da una parte, si può notare come Livia De Stefani sia stata influenzata dalle grandi scrittrici del XX secolo che l'hanno ispirata per creare il suo stile letterario contemporaneo, il che ci porta a credere che sia stata una scrittrice molto in anticipo ai suoi tempi, dato che in molte delle sue opere ha dimostrato di anticiparsi scrivendo su aspetti del presente.

D'altra parte, possiamo contemplare non solo nel primo racconto, ma anche in molti di quelli che fanno parte dell'opera, di cui non abbiamo parlato, come il corpo delle donne sia concepito come spazio e anima, usato come mezzo per denunciare la violenza, la discriminazione e le imposizioni sociali, e come questo venga esternato attraverso la letteratura della nostra scrittrice Livia De Stefani.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BRAIDOTTI, Rosi (2010). "Sul materialismo corporeo contemporaneo". *Psicologia di Comunità*, 2010(2), pp. 87-96.
- BUTLER, Judith (2017 [1999]). *Questione di genere*. Tradotto da S. Adamo. Bari-Roma: Laterza.
- BUTLER, Judith (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. London: Routledge.
- CAFARELLA, Andrea (2018). "Viaggio di una sconosciuta, di

- Livia De Stefani”. *Osservatorio Cattedrale*. Reperibile in <https://www.osservatoriocattedrale.com/sul-metodo-1/2018/4/23/viaggio-di-una-sconosciuta-di-livia-de-stefani> [Data di consultazione: 08/07/2024].
- CAMINITO, Giulia (2018). “Prologo”. In L. De Stegani, *Viaggio di una sconosciuta* (pp. 3-12). Milano: Mondadori.
- CASTILLO VILLANUEVA, Alicia (2015). “El cuerpo como espacio de escritura de la subjetividad en Beatriz y Los Cuerpos Celestes (1998) de Lucía Etxebarria”. *Dossiers feministes*, 20, pp. 19-31.
- DE STEFANI, Livia (1963). *Viaggio di una sconosciuta*. Milano: Mondadori.
- DELEDDA, Grazia (2007 [1936]). *Cosima*. Tradotto da M. T. Salazar Navarro. Madrid: Nórdica Libros.
- GRADO, Mercedes (2004). “Encrucijada del feminismo español: Disyuntiva entre igualdad y diferencia”. En J. Cruz y B. Zecchi (eds.), *La mujer en la España actual ¿Evolución o involución?* (pp. 25-58). Barcelona: Icaria Editorial.
- HARAWAY, Donna (1991). *Manifesto cyborg: donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Feltrinelli: Milano.
- PREZZO, Rosella (2023). *Trame di nascita*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- RIVERA GARRETAS, María Milagros (1990). *Género y sexualidad: textos de historia antigua y medieval*. Barcelona: Icaria.
- STELLATO, Anna Chiara (2018). “La modernità di Livia Di Stefani in *Viaggio di una sconosciuta*”. *Grado Zero*. Reperibile in <https://www.rivistagradozero.com/2018/07/24/livia-de-stefani-in-viaggio-di-una-sconosciuta/> [Data di consultazione: 03/06/2024].
- TIENZA, Verónica (2010). “Cuerpo y escritura: construcción de subjetividades femeninas en la literatura contemporánea”. En M. González De Sande (ed.), *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia* (pp. 213-324). Sevilla: ArCibel Editores.
- VERGINE, Lea (1974). *Il corpo come linguaggio. La ‘body art’ e storie simili*. Losanna: Skira

TRASFORMAZIONI E MEMORIA DEL CORPO IN
VOLEVO ESSERE MADAME BOVARY (2022) DI
ANILDA IBRAHIMI

TRANSFORMATIONS AND MEMORIES OF THE
BODY IN ANILDA IBRAHIMI'S *VOLEVO ESSERE*
MADAME BOVARY (2022)

Antonella IPPOLITO
Universität Potsdam

Abstract

Nel suo recente romanzo *Volevo essere Madame Bovary* (2022), l'autrice albanese di espressione italiana Anilda Ibrahimi descrive l'esperienza di un'intera generazione di donne albanesi nate negli anni Settanta e il passaggio dal "socialismo reale" al confronto con il mondo occidentale. Il contributo analizza il ruolo del corpo e della corporeità in questo percorso di maturazione e rivoluzione interiore.

Parole chiave: Albania, patriarcato, bellezza, corpo, socialismo reale, capitalismo.

Abstract

In her recent novel *Volevo essere Madame Bovary* (2022), the Italian-speaking Albanian author Anilda Ibrahimi describes the experience of an entire generation of Albanian women born in the 1970s and their transition from "real socialism" to the confrontation with the Western world. The contribution analyzes the role of the body and corporeality in this journey of maturation and inner revolution.

Keywords: Albania, patriarchy, beauty, body, real socialism, capitalism

1. ANILDA IBRAHIMI NEL CONTESTO DELLA SCRITTURA TRANSLINGUE DEGLI AUTORI ALBANESI IN LINGUA ITALIANA

Gli scrittori albanesi che hanno scelto l'italiano come esclusivo strumento di espressione, come Ornella Vorpsi, Elvira Dones, Ron Kubati, Anilda Ibrahimi, sono tra le voci più interessanti del translinguismo letterario in lingue romanze. Ci riferiamo volutamente a questo concetto senza ignorare l'ampio dibattito che, negli ultimi vent'anni, ha messo in questione i termini da adottare per definire, non soltanto in ambito italiano, questo tipo di letteratura (italofona/francofona, letteratura migrante, letteratura multiculturale, della migrazione, della diaspora, scrittori migranti di prima/seconda generazione etc.)¹. La categoria di scrittura translingue (cf. Bruera 2017, con ulteriore bibliografia) permette infatti di superare molti limiti impliciti in tali etichette, considerando aspetti che vanno al di là dell'esperienza migratoria e del maggiore o minore autobiografismo dei testi. Vi rientrano scrittori che pubblicano le loro opere in un paese diverso dal loro e in una lingua diversa dalla propria, come a porsi in uno spazio-soglia tra due lingue e due mondi geografici e culturali, lasciando spazio a differenti ipotesi di interpretazione e di classificazione concettuale. Proprio gli autori albanesi (è il caso di Anilda Ibrahimi, che lo ha ribadito più volte) spesso rifiutano essi stessi l'etichetta di "autori e autrici migranti" e rappresentano un'esperienza particolarmente complessa: da un lato, infatti, le loro testimonianze letterarie rendono conto di un passaggio di natura non solo geografica, ma anche storica, che avviene, più che tra due Paesi, tra un mondo in dissoluzione e uno da ricostruire. Questa esperienza, comune agli scrittori dell'intera area balcanica segnata dai conflitti etnici e geopolitici della fine del secolo scorso, si sovrappone però ad una condizione specifica, segnata dai complessi rapporti culturali con l'Italia, non limitati all'epoca moderna e contemporanea (si pensi alla presenza di comunità arbëreshë nelle regioni meridionali italiane; cf. Romeo 2018, Comberiati 2012 e 2013, Comberiati-

¹ Come scrive Cristina Lombardi-Diop (2005, p. 219): "The fluctuation of terminology is not merely a taxonomic issue but serves to identify what kind of approach critics have adopted in discussing these texts".

Bond 2013) e culminanti con la vera e propria relazione coloniale ai tempi dell'occupazione fascista (1939-1943). Per queste ragioni, crediamo che il contributo degli autori albanesi alla letteratura in lingua italiana possa essere analizzato nel modo più fruttuoso come letteratura *transnazionale*, che trascende i limiti dell'esperienza migrante.

Insieme ad Ornela Vorpsi ed Elvira Dones, Anilda Ibrahimi fa parte della prima fase di quello che deve essere considerato come un vero e proprio gruppo a sé. Si tratta di scrittrici che, prendendo la parola dopo il crollo del regime di Enver Hoxha e la ricostruzione dell'Albania, hanno delineato l'evoluzione dai traumi collettivi verso la costruzione di una nuova identità, privilegiando un punto di vista incentrato sul femminile. Nata a Valona nel 1972, Ibrahimi vive e lavora a Roma dal 1997. Il suo esordio letterario è avvenuto con la raccolta di poesie *Cristallo di tristezza* (1996) a cui hanno fatto seguito, a partire dal 2008, cinque romanzi pubblicati con Einaudi, *Rosso come una sposa* (2008); *L'amore e gli stracci del tempo* (2009); *Non c'è dolcezza* (2012); *Il tuo nome è una promessa* (2017), e *Volevo essere Madame Bovary* (2022). I primi quattro, accolti dalla critica assai favorevolmente e insigniti con diversi premi, sono stati oggetto di attenzione in numerosi studi, che si sono concentrati sulla rappresentazione dell'esperienza femminile nell'Albania patriarcale del primo Novecento (Carotenuto 2014; Contarini 2013; Pellegrini 2013), e sulla narrazione della violenza (Moll 2013; Belozorovich 2019 e 2021), o che hanno considerato le opere nel più ampio contesto degli studi postcoloniali (Comberiati 2012; Bond 2018). Non così si può dire per l'ultimo romanzo, *Volevo essere Madame Bovary*.

La protagonista, Hera Merkuri, si è affermata a livello internazionale come video-artista dopo essersi trasferita in Italia grazie a una borsa di studio. Le sue installazioni visuali e sonore e le sue opere documentarie vertono sui temi della memoria, delle geografie politiche, della mobilità: in questo senso, il personaggio appare ispirato alla figura della videomaker tedesca Angela Melitopoulos, che ha un ruolo marginale all'interno della trama. Lasciando a Roma il marito e i due figli, Hera parte per l'Albania in compagnia dell'amante Skerd, anche lui emigrato e integratosi in Italia. La narrazione segue questo viaggio, su cui Hera nutre

aspettative imprecise e contraddittorie, ma tutte legate a una riconciliazione con il proprio passato e il mondo familiare dell'infanzia e dell'adolescenza. Attraverso i suoi ricordi, il testo affronta, con leggerezza e a tratti con ironia, il passaggio dal socialismo reale al capitalismo in un'Albania che non ha mai abbandonato del tutto la sua cultura patriarcale tramandata da secoli, restando piena di contraddizioni. In questo senso, il romanzo appare molto vicino all'opera prima di Ibrahim, *Rosso come una sposa* (2008), di cui vengono ripresi alcuni temi legati proprio al mondo femminile. Tuttavia, il primo romanzo evidenzia maggiormente il concetto di cultura attraverso la disamina, a livello narrativo, della condizione del soggetto all'interno di un preciso gruppo sociale nell'Albania dei primi del Novecento, ancora governata dal *Kanun* di Lekë Dukajini (cf. Karp 2015); in *Volevo essere Madame Bovary* la prospettiva coinvolge invece il confronto tra diversi ambienti culturali, in corrispondenza con una presenza meno intensa del discorso autobiografico. La particolarità del testo è però il rilievo conferito al corpo come soggetto di una trasformazione, ma anche come specchio attraverso cui viene percepito il modello sociale in cui di volta in volta la protagonista si trova a vivere. In questo senso, il corpo diventa uno strumento che sovverte dall'interno le contraddizioni di due popoli e due culture, quella albanese e quella italiana. Il punto di vista femminile diventa centrale: la donna e la discussione intorno alla sua immagine e al suo corpo sono (per riprendere Lombardi 2005, p. 67) un "ponte di passaggio" fondamentale tra l'ordine collettivo, quale che sia la sua natura, e le specificità individuali. Tale carattere emblematico si rivela nella scelta dei nomi dei personaggi principali femminili, che evocano suggestioni mitologiche: così, la protagonista si chiama Hera, nome di cui vengono sottolineate le implicazioni (p. 23; p. 188), ma anche Merkuri, che richiama la dimensione del viaggio e della mobilità; e sua figlia si chiama Estia, altro nome mitologico legato alla natura femminile e alla famiglia, anch'essa un tema discusso nel romanzo.

2. VESTIRE IL CORPO COME ATTO DI AFFERMAZIONE DI SÉ

Si può applicare al personaggio di Hera uno dei punti di osservazione proposti da Emma Bond in un capitolo del volume

Writing Migration through the Body. L'analisi proposta nella sezione "Revolting Folds: Disordered and Disciplined Bodies" (Bond 2018, pp. 155-192) prende in esame il corpo femminile gestito come un progetto, messo in atto dall'individuo come una forma di controllo rispetto a modelli dominanti d'identità nel senso culturale, razziale e di genere. Nelle autrici analizzate dalla Bond, questo progetto si esplica attraverso comportamenti patologici, cioè disturbi alimentari, nel cui ambito il controllo del corpo avviene attraverso quello del consumo di cibo. Modellare il proprio corpo significa quindi modellarne il ruolo in un preciso contesto, e l'ingestione/espulsione di cibi percepiti come "diversi" rappresenta, metaforicamente ma non solo, il passaggio tra il mondo esterno e quello interno, esattamente come avviene, nel mondo maschile, per l'esercizio fisico e il *body building* quale lavoro per migliorare la propria immagine, favorendo l'inclusione sociale (Bond 2018, p. 157). Nel caso di Hera non ci troviamo davanti a comportamenti patologici, bensì a quella che, ad uno sguardo superficiale, potrebbe apparire come vanità. Hera analizza se stessa ed il suo mondo sulla base di una precisa dicotomia bruttezza-bellezza e vuole schierarsi costantemente dalla parte della bellezza, senza mai perdere la sensazione di "poter scegliere" il proprio aspetto. Questa opposizione è messa in rilievo fin dalle prime pagine, in cui la bellezza di Hera neonata viene messa in forte contrasto con l'aspetto mascolino dell'ostetrica Libertà. In un certo senso negazione del femminile malgrado il suo lavoro (p. 5: "Libertà non aveva mai partorito. Veniva dal Nord, e dicevano che era stata ripudiata dal marito proprio perché non poteva avere figli"), Libertà è un personaggio che, riprendendo la figura dell'ostetrica Hena in *Rosso come una sposa*, rappresenta il tipo classico della donna lavoratrice nel ruolo auspicato dalla propaganda di Hoxha, ormai emancipata dalla necessità di essere gradevole e strumento basilare nella costruzione della nuova società egualitaria: un progetto che, però, viene subito identificato da Hera bambina come la bruttezza assoluta e la distruzione di ogni bellezza (p. 5: "insieme al rosa dei vestitini che indossava da piccola spariva anche il sorriso").

Su questa base, quello dell'abbigliamento è un *Leitmotiv* che attraversa tutto il romanzo, a partire dalla messa in scena degli eventi. Il testo adotta un'evidente focalizzazione esterna

attraverso una narrazione in terza persona, ma la presentazione delle figure e degli ambienti comunica il punto di vista della protagonista attraverso un'insistenza su vestiti e abbinamenti di colori, come nel caso della sala comunale in cui alcune donne attendono la performance di Hera:

Un gruppo di donne agghindate al meglio. Al loro meglio, s'intende. La prima è molto bassa, con un taglio di capelli corto alla Annie Lennox. È vestita tutta di nero. Forse [...] all'ultimo momento ha deciso di darsi un tocco di colore usando una grande borsa rosso fiammante [...]. Uno sforzo inutile, pensa Hera: per neutralizzare il nero le era sufficiente il biondo canarino dei capelli. La donna accanto a Annie Lennox [...] Porta una minigonna troppo corta, e stivali stretti a metà polpaccio che non la valorizzano. (pp. 30-31)

Scegliere come apparire è un'urgenza a cui Hera non riesce a sottrarsi: “Nella prima parte della sua vita non ha potuto scegliere nulla” (p. 29). Dell'Albania comunista, a cui è in ogni caso affezionata, viene messa in evidenza l'uniformazione dell'aspetto che sembra defraudare le donne della loro femminilità. Nel momento in cui devono diventare l'“Uomo Nuovo” e costruire la nuova società, queste devono rinunciare alla cura di sé, come avviene per Marika, la madre di Hera, a sua volta una ripresa del personaggio della “compagna Klementina”, madre della protagonista in *Rosso come una sposa*.

Hera osserva e cerca di capire il mondo in cui vive, che garantisce, almeno a livello teorico, una parità tra i sessi, ma si ribella a un modello che rappresenta solo in parte un'emancipazione rispetto al mondo dell'Albania arcaica. La presa d'atto della “bruttezza” del corpo femminile come proposto dal modello socialista mette in primo piano una conflittualità di fondo: il patriarcato tradizionale è soltanto sostituito da una nuova forma di potere coercitivo in cui lo sguardo maschile resta quello normativo. Nell'Albania di Hoxha la donna lavora quanto l'uomo, costruisce strade e ferrovie, eppure qualcuno le impone come vestirsi e presentarsi; inoltre, il lavoro di cura, cioè i figli e la famiglia, rimangono sempre a carico suo, realizzando uno sfruttamento su più livelli, mentre gli strascichi della mentalità

antica restano comunque vivi e attivi nella valutazione dei comportamenti propri ed altrui. Tale contraddizione è esemplificata ancora una volta dalla figura della madre, la quale, pur appartenendo alla società socialista, parla come le donne tradizionali e propone modelli di etica femminile del tutto legati al patriarcato. Si tratta di una prospettiva comune ad altre autrici di origine albanese, nelle cui opere il punto di vista femminile è altrettanto marcato. Per esempio, ne *Il paese che non muore mai* di Ornela Vorpsi la bellezza e la sensualità (esemplificata in un passo centrale del romanzo nel quadro di Delacroix *La liberté guidant le peuple*) appaiono in un'ottica simile come un reato contro la morale del Partito (Vorpsi 2005: 67-68). Si suggerisce così anche in questo caso una riflessione estetico-politica che presenta la morale totalitaria come la repressione del bello a favore del brutto e del laido, o quanto meno dell'anonomo.

3. LE CONTRADDIZIONI DELL'ALBANIA COMUNISTA COME PARADIGMA DELLA BRUTTEZZA

Alla figura di Marika si contrappone quella della sarta Linda quale personaggio femminile in pieno controllo del proprio corpo, ancora capace di "scegliere" per sé e depositaria di una bellezza speciale che la salverà dal lavoro nei campi: il medico la esenterà a proprio rischio, commentando:

La bellezza è la peggior malattia che si può contrarre in questo momento nel nostro Paese [...] È inguaribile, uccide. [...] Quando diventerà come le altre donne, signora, sarà già morta (p.58).

Di Linda, Hera fa la sua maestra di eleganza, a partire dal momento in cui si presenta a casa sua per chiederle di cucirle un abito vero: "Vorrei avere dei vestiti da femmina, e tu sei l'unica che me li può cucire" (p. 60). Dall'amicizia con la sarta prende l'avvio la sua ribellione: attraverso il proprio aspetto, sognato e confrontato con quello delle star internazionali come Jacqueline Kennedy, ma anche con quello delle eroine della letteratura come Esther van Gobseck ed Emma Bovary, Hera vuol segnare una differenza. Così, dedicherà una grande cura alla scelta dell'abito

per partecipare ai funerali di Hoxha, anche se alla fine sarà costretta a recarvisi in divisa da pioniera (p. 45s.).

Un motivo centrale di grande rilevanza è rappresentato dai pantaloni. Per la protagonista, questo indumento rappresenta l'abito anonimo e "neutro" per eccellenza e quasi il simbolo della massificazione forzata: sarà la nonna di un'amica italiana a spiegarle che, in realtà, nel mondo occidentale le ragazze hanno dovuto lottare per poter indossarli.

- A modo tuo sei un'eroina, hai cercato di resistere al grigiore della dittatura con i tuoi vestiti colorati – le dice Isotta. [...]
- E tu a chi cercavi di resistere, con i tuoi pantaloni?
- Al patriarcato. Noi donne qui lottiamo da sempre per essere uguali agli uomini. Ascoltavamo radio Tirana e pensavamo che foste fortunate, portavate i pantaloni, per voi era fatta (p. 138).

In un episodio chiave, i pantaloni divengono un simbolo dell'ambivalenza di un sistema che sembra aver sostituito un potere con un altro. Durante il servizio militare obbligatorio, l'elemento dell'uniforme che Hera detesta più di tutti sono proprio i pantaloni, "larghi e informi, della stessa taglia per tutti" (p. 76). Poiché modificarli sarebbe rischioso per qualsiasi sarto, li ritocca lei stessa durante la notte per renderli più eleganti. L'operazione suscita l'ammirazione delle compagne del battaglione, ma attira l'attenzione dei capi. La conseguenza che più ferisce Hera non è però la punizione, bensì le molestie da parte di un compagno che si sente provocato, proprio mentre lei gli parla imitando le eroine dei romanzi francesi (ibid.):

- Ora fai la santarellina? Non fai altro che lanciare segnali ai ragazzi, hai modificato l'uniforme militare per farci vedere il culo!

Lo sguardo maschile sul corpo della donna come bene da possedere e di cui difendere la proprietà, in realtà, non è cambiato nella società socialista, ma è rimasto lo stesso che nelle campagne. I pantaloni, modificati per cercare la bellezza, sortiscono per Hera l'effetto contrario, esattamente come gli atteggiamenti mutuati dalla letteratura, sottolineando così lo scarto tra realtà e sogno.

4. LE DUE FACCE DELL'ALBANIA DOPO LA CADUTA DEL REGIME

La questione della definizione di libertà ed emancipazione resta quindi aperta, come lo sarà anche al momento della caduta del regime, quando l'inaugurazione di un concorso per eleggere Miss Albania sarà considerata un momento storico. Il testo affida alla figura del padre di Hera, professore di filosofia, il compito di smascherare la natura ingannevole di questo tipo di liberazione:

– Tutte quelle letture, tutti quei pomeriggi passati con te a discutere di filosofia: per cosa?

[...]

Sottoporre le proporzioni del tuo sedere al giudizio di una giuria, anche se la giuria è composta da scienziati e professori, non è certo un cambiamento epocale, e forse noi due non ci siamo mai capiti davvero (p. 98).

In un'ottica simile, le relazioni sentimentali e sessuali di Hera negli anni universitari vengono presentate come rapporti di cui il lettore coglie immediatamente la natura violenta: in un ulteriore evidentissimo scarto tra realtà e sogno, la protagonista finisce in mano a individui che la considerano una loro proprietà oppure che le ricordano, in un modo o nell'altro, che le ragazze da sposare sono quelle completamente diverse da lei. L'episodio della violenza di cui è vittima un'amica di Hera sottolinea ulteriormente questa prospettiva. Lo sguardo patriarcale che sottintende il possesso non cambia, infine, nell'Albania attuale, come mostra fin dall'inizio della narrazione la figura del conducente del taxi che si sente responsabile della passeggera quando sospetta che dei giovani la guardino ("ti guardano perché sei bella", p. 7). Anche il personaggio di Skerd, emigrato di successo, non smentisce questo punto di vista: inizialmente idealizzato come una sorta di ritorno alle origini e contrapposto, in questo senso, al marito italiano Stefano, Skerd è oggetto nel romanzo di una progressiva "riduzione al reale" che ne rivela via via al lettore – parallelamente alla presa di coscienza di Hera – il carattere pavido e legato agli schemi di una mentalità arcaica, che culmina nell'uso del verbo *prendere* in riferimento a un possibile comune futuro:

- Vorrei prenderti. Quando mia figlia sarà grande.

In un primo momento non aveva capito, forse per la confusione linguistica. Come si fa a prendere una persona? [...]. Stava ragionando nella lingua sbagliata. Nella loro lingua, “prendere” si usa anche per le persone, per le donne. [...]

Ci troviamo, quindi, in presenza della raffigurazione di tre facce dell’Albania: quella antica che affiora attraverso i riferimenti alle figure di nonne e zie, quella del regime comunista e quella attuale, tre facce diverse e pure tutte e tre connesse dalla stessa ambiguità nei riguardi del corpo femminile come oggetto di normativa decisa dall’esterno. La complessità nella percezione di Hera deriva però dal fatto che l’incontro con la cultura italiana rivela una realtà non meno ambigua. Appena arrivata, scoprirà non solo che le storie di vita delle donne italiane sono assai più simili a quelle delle albanesi di campagna di quanto immaginasse (p. 136-137), ma anche che il culto della bellezza è considerato in Italia soltanto vanità, e, addirittura, il contrario di quanto ci si aspetti da una donna emancipata (p. 189), oltre a scontrarsi con un razzismo strisciante veicolato dai mass media (pp. 139ss.). La conflittualità di cui Hera fa esperienza in patria continua quindi dopo la migrazione: la personalità femminile espressa attraverso la corporeità è in ogni caso minacciata e/o repressa da due diverse forme di potere percepito come maschile – il potere capitalista in Italia e il regime in Albania, l’occidente e i Balcani. Anche dietro alla presunta libertà della donna occidentale si cela una forma di pensiero unico che ha bisogno di esprimersi attraverso il controllo del corpo femminile. Questa scoperta suscita in Hera, ormai adulta ed emigrata, una serie di domande che interpellano il lettore in senso interculturale inducendolo a rimettere in discussione alcuni stereotipi accettati come dati di fatto perché consueti.

5. BELLEZZA E LIBERTÀ

In tutte le tappe della sua vita, Hera rimane rivoluzionaria perché lotta per conquistare la vita che desidera, a partire dal

lavoro sulla propria immagine, attuando così una forma positiva di controllo sul proprio impatto nei riguardi del mondo che la circonda. Il titolo del romanzo rivela così una forte carica ironica, perché malgrado il fascino della letteratura francese ottocentesca e delle sue eroine, Hera non è e non sarà mai un'Emma Bovary. Solo inizialmente la letteratura occidentale è terreno di coltura per sogni e speranze, contrapposta in tal senso a una letteratura albanese "organica al potere" esemplificata nel romanzo "edificante" *Afrodita di nuovo in campagna* (un'opera di Sterjo Spasse del 1955). Alla fine, il modello emergente, come osserva Hera stessa all'inizio del romanzo, è quello della Becky Sharp di Thackeray, che trasforma l'eroina della tradizione vittoriana in una donna arbitra del proprio destino che sa cosa vuole e come ottenerlo. A dispetto del titolo, quindi, la storia rappresentata sovverte parodisticamente il modello flaubertiano mettendo al centro della narrazione un personaggio che dalla presa d'atto della disparità tra letture e realtà trova il coraggio necessario per gestire da sola il proprio cambiamento. Anche lo schema della relazione extraconiugale con Skerd è sovvertito rispetto al riferimento intertestuale: come il Léon di Flaubert, anch'egli si rivela tutt'altro che un eroe, ma questa presa d'atto conduce Hera alla decisione di tornare dalla propria famiglia in Italia conservando di lui solo i ricordi positivi. Hera realizza dunque la propria autonomia da sola: il corpo che si prende cura di se stesso è un corpo protagonista, che si oppone a quello delle lavoratrici del sistema comunista, ma anche a quello delle "mogli" rappresentate pars-pro-toto da Danata, la moglie di Skerd. È interessante come questa polarità si configuri come un'opposizione tra corpo magro e corpo robusto: Danata, l'incarnazione della cultura albanese in una versione femminile storicamente successiva a quella dell'ostetrica Libertà, viene raffigurata come il tipo di ragazza che attira lo sguardo degli uomini grazie ad un corpo

ben fatto, abbondante e formoso: in quelle zone povere le donne robuste esercitavano ancora un grande fascino (p. 129).

Ma più avanti, si precisa che Skerd

l'ha scelta per le virtù che deve avere una moglie. Da come la descrive sembra l'acquisto di una casa, con l'agente immobiliare

che gli illustra i pro e i contro e dopo concorda con lui un prezzo adeguato (p. 150).

Il punto in cui un'inaspettata realizzazione di Hera attraverso il corpo sembra compiersi è, paradossalmente, la gravidanza; paradossalmente perché si tratta di un cambiamento non prevedibile e non controllabile, inizialmente rappresentato come un evento assai "prosaico" e lontano dai sogni iniziali. In realtà, questa esperienza è rappresentata come un momento di rappacificazione, malgrado le sensazioni contraddittorie che essa implica:

Il nuovo arrivato le porterà via tutto quello che aveva voluto essere e la farà diventare ciò che non avrebbe mai pensato, pur sapendo, forse, di essere stata solo questo fin dall'inizio (p. 161).

Il parto è anch'esso assai diverso da come immaginato, eppure estremamente facile. Di questa idea della maternità come spazio inquietante e al contempo punto d'accesso alla propria autenticità rende conto la conversazione tra Hera e una donna italiana che, avendo preso in affido due bambini insieme alla sua compagna, incarna una "battaglia culturale":

- Anch'io vorrei combattere la vostra battaglia culturale. Vanitosa come sono, mi sarei risparmiata volentieri gravidanza e parto. Il corpo sformato...
- Vedi? – dice Paola. – Bisogna partire dal linguaggio, qui non c'è un noi e un voi. Dobbiamo essere unite.
- Unite in che modo? – Hera diventa seria. – Di maternità oggi parla praticamente solo chi non ha messo figli al mondo. Io, come mia madre, mia nonna e tutte le mie antenate l'ho fatto senza troppo interrogarmi, mi sembrava la strada più naturale da percorrere.
- Il tuo essere madre è invece soprattutto una sovrastruttura culturale.
- Sicuramente, - dice Hera. – Ma in ogni caso, patriarcato o meno, anche tu hai voluto diventare madre, e i tuoi figli sono usciti dal corpo di una donna. Ripartiamo da qui (p. 196).
-

“Per cosa combattono le donne se poi sono sempre l'una contro l'altra?”, si chiederà Hera verso la fine di questo dialogo. Nella parte finale del romanzo, in effetti, ripenserà sempre più spesso ai suoi figli ed al rapporto con loro, scoprendo in esso una felicità che forse non sperava.

Non a caso, in rapporto con la gravidanza ed il parto, nel testo fa la sua breve comparsa un animale dalla forte connotazione simbolica: la gatta Bibi che la vicina di casa porta a passeggiare, al guinzaglio, di mattina presto. La bestiola può essere considerata un rispecchiamento di Hera stessa perché serve a mettere in scena, seppure in modo indiretto, il tema dello straniero, della memoria e delle aspettative da parte degli altri. Bibi è infatti una gatta di razza siberiana, e Hera suggerisce che le passeggiate al fresco dell'alba “le ricord[i]no da dove viene”; un'idea ironicamente smentita dalla vicina, in quanto l'animale proviene da un allevamento in Italia (p. 173). Hera proietta quindi sulla gatta le stesse aspettative che altri proiettano su di lei in quanto albanese. Ma, considerata nell'ottica dell'intero romanzo, la gatta è un dispositivo testuale che rinvia alla libertà, trovando una controparte nel gatto Nelson, che abita l'albergo di Tirana in cui Hera si trova a soggiornare con Skerd.

6. CONCLUSIONI

L'Albania, già al centro dei primi quattro romanzi di Anilda Ibrahimi, è oggetto di una rappresentazione multi-focale in *Volevo essere Madame Bovary*. Riallacciandosi in particolare alla sua prima opera narrativa, *Rosso come una sposa*, l'autrice mette a fuoco, attraverso le sensazioni e i ricordi della protagonista Hera, diversi momenti storici e fasi culturali che hanno contraddistinto questo Paese, sottolineando al contempo all'attenzione il contrasto con la cultura e le tradizioni italiane da un punto di vista squisitamente femminile. Come altre autrici albanesi contemporanee, Anilda Ibrahimi fa del corpo femminile – posseduto, valutato, giudicato, normato, auto-gestito – un dispositivo centrale del suo racconto. In quanto complesso di “segni” (attraverso comportamento, atteggiamento, vestiario) in cui l'individuo manifesta la propria appartenenza ad un sistema e questo la propria coesione, il corpo è l'oggetto su cui si esercita maggiormente il potere di coercizione e controllo della società (come osservato, in relazione a un altro contesto, da Diasio 2000), sia quella patriarcale del *Kanun* dell'antica Albania, sia quella comunista che pur lavorando all'Uomo Nuovo e alla completa parità tra uomo e donna mantiene, alla base, gli stessi schemi di

pensiero del passato. Così, la gestione e la trasformazione del proprio corpo sono rappresentate come la strada per l'autonomia. Nel passaggio da un sistema sociale all'altro, la difesa della possibilità di scegliere la bellezza è lo spazio in cui la protagonista può influire sul mondo e cambiare il proprio destino. Pure, il personaggio di Hera è assai distante dalla Madame Bovary evocata nel testo, perché pur prendendo atto, con disillusa ironia, della distanza tra sogni e realtà, ne trae una energia nuova e la capacità di “andare oltre”, scardinando dall'interno gli automatismi della mentalità maschile senza divenire nemica degli uomini. Attraverso l'affermazione del proprio essere corpo e della cura di sé, Hera si costruisce davvero un'identità del tutto nuova e originale, liberandosi prima da un mondo dominato dall'oppressione, poi anche dai falsi miti e dalla parte negativa del proprio retaggio culturale, per ripartire da capo in una dimensione veramente autentica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BELOZOROVICH, Anna (2019). *Dal ventesimo meridiano. Migrazione, violenza e scrittura femminile tra Est e Ovest europeo*. Roma: Lithos.
- BELOZOROVICH, Anna (2021). “Transmitting, Re-Telling. Narratives by Female Authors of the Twentieth Meridian”. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 22, pp. 50-79.
- BOND, Emma (2018). *Writing Migration through the Body*. London: Palgrave Macmillian.
- BOND, Emma e COMBERIATI, Daniele (2013), *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*, Nardò: Besa.
- BRUERA, Franca (2017), “Translinguisme littéraire. Frontières, représentations et définitions”. *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, 11, pp. 9-17.
- CAROTENUTO, Carla (2014). “Figure di donna in Rosso come una sposa e Non c'è dolcezza di Anilda Ibrahimi”. In CALDOGNETTO, Maria Luisa e CAMPANALE, Laura (ed). *Tra innovazione e tradizione: un itinerario possibile* (pp. 238-297). Luxembourg: Convivium.

- COMBERIATI, Daniele (2012). "Narrazioni postcoloniali: il caso italiano". *Altreitalie*, 44, pp. 5-19.
- COMBERIATI, Daniele (2013). "Riscrivere la storia. Modalità di rappresentazione del colonialismo italiano in Albania". *Incontri*, 28, pp. 25-33.
- CONTARINI, Silvia (2013). "Anilda Ibrahimi: la Storia di una nuova italiana", in SOMIGLI, Luca (Ed.). *Negli archivi e per le strade: il ritorno alla realtà narrativa di inizio millennio* (pp. 215-130). Roma: Aracne.
- DIASIO, Nicoletta (2000). "*Il vaso di Pandora*, ovvero della chiusura del corpo femminile. Aspetti storico-antropologici", in MAZZETTI, Marco (ed.), *Senza le ali. Le mutilazioni genitali femminili*, Milano, Franco Angeli, pp. 23-53.
- IBRAHIMI, Anilda (1996), *Cristallo di tristezza*. Tirana: Eurorilindja.
- IBRAHIMI, Anilda (2008), *Rosso come una sposa*. Torino: Einaudi.
- IBRAHIMI, Anilda (2009), *L'amore e gli stracci del tempo*. Torino: Einaudi.
- IBRAHIMI, Anilda (2012), *Non c'è dolcezza*. Torino: Einaudi.
- IBRAHIMI, Anilda (2017), *Il tuo nome è una promessa*. Torino: Einaudi.
- IBRAHIMI, Anilda (2022), *Volevo essere Madame Bovary*. Torino: Einaudi.
- KARP, Karol (2015), "Pensare e vivere all'albanese. Il concetto di cultura ne Il paese dove non si muore mai di Ornella Vorpsi e Rosso come una sposa di Anilda Ibrahimi", *Études Romanes de Brno*, 36, pp. 207-218.
- LOMBARDI-DIOP, Cristina (2005), "Selling-Storytelling: African Autobiographies in Italy", in ANDALL, Jacqueline e DUNCAN, Derek (ed.), *Italian Colonialism. Legacy and Memory*, Bern: Peter Lang, pp. 217-238.
- LOMBARDI, Lia (2005), *Società, culture e differenze di genere: percorsi migratori e stati di salute*, Milano: FrancoAngeli.
- MOLL, Nora. (2012). "La rielaborazione della guerra nella nuova narrativa italiana: i Balcani di Tamara Jadrečić, Sarah Zuhra Lukanić e Anilda Ibrahimi". In KLEINHANS, Martha e SCHWADERER, Richard (ed.). *Transkulturelle italophone*

- Literatur – Letteratura italoфона transculturale* (pp. 291-308).
Würzburg: Königshausen & Neumann.
- PELLEGRINI, Franca (2013), “Traslazioni narrative: strategie di mediazione in *Vergine giurata* di Elvira Dones e in *Rosso come una sposa* di Anilda Ibrahimi”, BOND, Emma e COMBERIATI, Daniele (2013), *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*, Nardò: Besa, pp. 149-166.
- ROMEO, Caterina (2018), *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale*. Firenze, Le Monnier-Mondadori.
- SPASSE, Sterjo (1955), *Afërdita përsëri në fshat*. Tirana: N. Sh. B.
- VORPSI, Ornela (2005), *Il paese che non muore mai*. Torino: Einaudi.

ANATOMÍA DEL DOLOR EN UN CUERPO SIN
NOMBRE: ANÁLISIS DE *COMETIERRA* DE
DOLORES REYES.

ANATOMY OF PAIN IN A NAMELESS BODY:
ANALYSIS OF *COMETIERRA* BY DOLORES
REYES.

Karen Fernanda LIMÓN CASTILLO
Universidad de Sevilla

Resumen

El dolor y la realidad de los desaparecidos se manifiestan en un cuerpo cuyo nombre no conocemos en la protagonista de la novela de *Cometierra*. Ella es capaz de tener visiones de los desaparecidos y así saber su paradero y/o estatus, sin embargo, sólo puede hacerlo si pasa por un proceso doloroso e incómodo: comer tierra. Se analizará el simbolismo de la tierra y se hablará del terror social que utiliza elementos sobrenaturales o extraños para denunciar las violencias de la realidad, como en este caso.

Palabras clave: dolor, cuerpo, desaparecidos, violencia, terror.

Abstract

The pain and reality of the disappeared are manifested in the of the main character from the novel *Cometierra*. She can have visions of the missing ones and thus know their whereabouts and status, but she can only do so if she goes through a painful and uncomfortable process: eating soil. The symbolism of the soil will be analyzed, also, the social terror that uses supernatural or strange elements will be discussed to denounce the violence of reality, as in this case.

Keywords: pain, body, missing people, violence, terror.

Cometierra (2019) es la primera novela publicada por la escritora argentina Dolores Reyes. El libro ha sido aclamado por la crítica y traducido a 12 idiomas, además de contar con una continuación titulada *Miseria* (2023).

El objeto de este análisis es la novela *Cometierra*, misma que se titula así por el apodo de su protagonista. Este proviene de que ella suele ingerir tierra, porque de esa forma es capaz de tener visiones de las personas desaparecidas. Se nos cuenta que cuando era niña tragó tierra y supo que su padre había matado a su mamá. Esta es la primera de muchas visiones que tendrá a lo largo de la historia y que nos retratarán casos de violencia que no sólo ocurren en esta ficción sino que permean la realidad actual de países como Argentina, México, Ecuador, entre otros.

Lo que podría ser considerado un superpoder, el de la videncia, es también una maldición que daña a la protagonista, provocándole dolores de estómago y malestares, así como el desprecio de muchos. Para ilustrar esto, cito un diálogo de uno de sus compañeros que le dice: “Sucia. Te veo tragando tierra otra vez y te quemo la lengua con el encendedor” (Reyes, 2019: 41). A pesar de estos comentarios y amenazas, ella se empeña en continuar realizando el proceso. Si bien, tiene una necesidad económica y percibe un pago por el servicio, ya que su situación es completamente marginal, es mayor su interés por ayudar a los demás, aun sabiendo que los casos de desaparecidos son innumerables. Esto se refleja en las botellas de tierra en su jardín, dejadas por los familiares o amigos que solicitan que Cometierra investigue el paradero de sus seres queridos que nunca regresaron. De esta manera, se denuncia la gran cantidad de desapariciones forzadas en Argentina, mostrando un montón de botellas de tierra esparcidas afuera de la casa de la protagonista. Ella nos cuenta:

Me quedé haciendo tiempo y mirando las botellas escondidas entre las plantas. Algunas estaban hacía mucho y se iban como enterrando, clavadas, con el agua y el tiempo que dañaban letras,

nombres, números de teléfono, que borraban todo menos el dolor del que las había traído hasta ahí y sus ganas —todas idas menos una— de saber dónde está (Reyes, 2019: 41).

Dolores Reyes utiliza un recurso fantástico para retratar una realidad actual y dolorosa que permea América Latina. El género fantástico, según Todorov, se caracteriza por “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”. (Todorov, 1980: 19). Así, lo que le sucede a Cometierra es considerado como extraño para ella y para los demás por romper con las leyes de su realidad.

Además, el utilizar un elemento sobrenatural para retratar los males de la sociedad es propia del terror social, un género que se está desarrollando mucho en América Latina en la actualidad. De acuerdo con Yelovich:

La concepción teórica detrás de la etiqueta del ‘terror social’ alude fundamentalmente a aquellas obras que han congeniado en mayor o menor medida los lugares comunes del género de terror con aspectos de la dimensión social, mayoritariamente referidos a instancias de dominación o marginalización que históricamente se concebían como material creativo de géneros realistas o dramáticos propios de un ámbito socialmente respaldado, reverenciado y prestigioso dentro de lo literario o lo cinematográfico (Yelovich, 2020: 113).

Los antecedentes de este género son el terror clásico y el gótico. Si bien, estos empleaban elementos sobrenaturales y escenarios como casas abandonadas y cementerios, el terror social se acerca más a lo cotidiano y a lo contemporáneo, a las ciudades y a los márgenes de estas. Se basa en aquello que, sabemos, podría pasarnos, porque está ocurriendo en nuestra realidad inmediata. Sobre las razones para este enfoque, Mariana Enríquez, una de las principales exponentes del género, pone como ejemplo que “Cuando se descubre una fosa común de la época de la dictadura, la colección de huesos representa una realidad más inmediata que los esqueletos apilados en las criptas europeas”. (Enríquez, 2023).

A su vez, la utilización de imágenes fuertes y el elemento sobrenatural cumple la función de desautomatización para los lectores, pues en países donde los casos de desaparición forzada, feminicidios, entre otros, ocurren diariamente y reina la impunidad, estas personas se convierten en números, en cifras mencionadas en la televisión y en las noticias que leemos en la web. Como lo comenta Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*: “La compasión, extendida hasta sus límites, se está adormeciendo” (Sontag, 2003: 47).

Es muy significativa la selección de la ingesta de tierra como forma de activar la clarividencia sobre los desaparecidos. En primer lugar, porque la mayoría de los desaparecidos terminan enterrados bajo tierra, en descampados, en desiertos, en cualquier sitio lejos de las urbes. Existen grupos de personas que se dedican a buscar exhaustivamente estos cuerpos que han sido ocultados. Una de las formas de reconocer dónde hay restos humanos, es enterrando una varilla en la tierra, si al sacarla, la tierra que viene con ella tiene un aroma entre dulzón, rancio y picante, saben que hay un cuerpo o más en descomposición. Así, la tierra revela lo que esconde, tanto a estos colectivos que buscan en la vida real como a la protagonista de la novela. Sobre esto, Dolores Reyes, la autora, comenta:

Tengo tantas imágenes de la tierra abierta para llegar a un resto humano que pueda transmitirnos el cierre de una historia ... Pienso en mujeres hurgando en la tierra hasta con sus manos, con sus uñas, para encontrar un fragmento, un diente, que pueda cerrar la historia de una hija” (Reyes, 2023).

En segundo lugar, la tierra es un elemento que se ha relacionado, en distintas culturas, con lo femenino. De acuerdo con el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot: “De los cuatro elementos, el aire y el fuego se consideran activos y masculinos; el agua y la tierra, pasivos y femeninos” (p. 60). Así se le ha visto en diversas culturas: en la Grecia clásica con Gaia y Deméter, así como la Pachamama en Latinoamérica. Estas han sido diosas de la Tierra y, en el caso de Deméter, de la agricultura. A las tres, se les ha asociado con lo femenino, con los cultivos, el conocimiento y la naturaleza, así como con la vida y la muerte.

Es significativo el desarrollo de los personajes femeninos que aparecen a lo largo de la novela y en su continuación. La magia es también femenina, se ha asociado con brujas, hechiceras y curanderas.

Cabe resaltar que el nombre propio del personaje de Cometierra no se conoce a lo largo de la primera novela. El nombre propio, *given name* en inglés, es el que se le designa a una persona al nacer y que acaba formando parte de su identidad. Se vuelve una carta de presentación e incluso algo necesario para socializar. Una de las primeras preguntas que realizamos cuando conocemos a alguien es su nombre. Este tiene un valor designativo, así como uno simbólico. Los nombres tienen significados y se les relaciona con otras personas o personajes que comparten el mismo.

En el caso de nuestra protagonista, los demás personajes se refieren a ella por su apodo, borrando así su origen e identidad y designándola, por lo que puede ser considerado un don o una característica negativa, según el ángulo desde el que se vea. Es hasta el final del libro, en la última línea de la novela, donde ella manifiesta su deseo de ser nombrada, de ser algo más allá de su don y su particularidad, cerrando con: “y pensé que yo también quería, ahí afuera, un nombre para mí” (p. 125).

Así, Cometierra se convierte en un cuerpo sin nombre, en un instrumento para encontrar y dar voz a quienes les fueron arrebatadas las suyas. Sin embargo, no por ello, deja de ser un cuerpo doliente y extraño, que sufre por ejecutar su don, no sólo al ser rechazada por otros, sino también de forma física: “Me llenaba la boca y sentía la piel del paladar hacerse ampollas. La lengua ardiendo me obligaba a tragar un vaso de agua tras otro. Me llenaba la panza y las ganas de tierra se iban. Al día siguiente, apenas comía, apenas podía hablar” (p. 14).

Encontrar a los desaparecidos es, entonces, un proceso doloroso que lastima y que normalmente no desemboca en el hallazgo de una persona viva, sino de un cuerpo, a veces despojo, pero que es, aun así, preferible a la falta de respuestas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CIRLOT, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- CORREA, Alba (2023). “Entrevista. Dolores Reyes: El boom del realismo mágico dejó conscientemente fuera a las mujeres”. *Vogue Spain*. Recuperado de <https://www.vogue.es/articulos/dolores-reyes-libro-miseria-entrevista-cometierra#:~:text=Tengo%20tantas%20im%C3%A1genes%20de%20la,much%C3%ADsimo%20m%C3%A1s%20a%20las%20mujeres>. [Fecha de consultación: 12/04/2024]
- REYES, Dolores (2019). *Cometierra*. Madrid: Sigilo.
- RUSSELL, Benjamin (6 de febrero de 2023). “Mariana Enríquez y el «verdadero horror» de la vida cotidiana”. *New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/es/2023/02/06/espanol/mariana-enriquez.html> [Fecha de consultación: 15/04/2024]
- SONTAG, Susan (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- TODOROV, Tzvetan (2016). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.
- YELOVICH, Israel (2020). “El terror social. Vindicación de un género «menor»: ecocrítica y ecofeminismo en «Bajo el agua negra» y «Las cosas que perdimos en el fuego» de Mariana Enríquez”. *Tenso Diagonal*, volumen (10), pp. 112-122.

SONDAGGIO SULLA PRODUZIONE TRAGICA DI
FORTUNATA SULGHER FANTASTICI:
LA BELLEZZA SENZA CORPO NEL *NARCISO*

AN INVESTIGATION INTO FORTUNATA
SULGHER FANTASTICI'S TRAGIC WORKS:
THE DISEMBODIED BEAUTY IN THE PLAY
NARCISSUS

Sara LORENZETTI
Università degli Studi di Macerata

Riassunto

Proporre il recupero dell'attività creativa di Fortunata Sulgher (Fantastici), intellettuale a fine Settecento celeberrima come improvvisatrice e ora dimenticata, significa operare in contro tendenza rispetto alla "violenza ermeneutica" che connota il canone letterario italiano. L'articolo verte sul dramma pastorale inedito *Narciso* e si propone come un'indagine per verificare come l'autrice declini il *topos* della corporeità in un'opera centrata sulla bellezza indicibile del personaggio.

Parole chiave: Fortunata Sulgher (Fantastici), tragedia del Settecento, *Narciso*.

Abstract

Proposing the recovery of the intellectual activity of Fortunata Sulgher (Fantastici), a celebrated improviser and intellectual from the late 18th century who has now been forgotten, serves as a counterpoint to the "hermeneutical violence" prevalent in the Italian literary canon. This article focuses on her unpublished pastoral drama *Narcissus* and aims to investigate how the author declines the *topos* of corporeality in a work centered on the ineffable beauty of the character.

Keywords: Fortunata Sulgher (Fantastici), eighteenth-century Tragedy, *Narciso*.

1. PREMESSA

Intraprendere un'indagine sulle occorrenze della corporeità in ambito letterario significa non solo prendere le mosse da una lacuna critica nell'assenza di ricognizioni sistematiche sull'argomento (mentre in modo asimmetrico esistono pregevoli studi di taglio storico), quanto confrontarsi con categorie concettuali "inquinata" da pregiudizi di genere, dal momento che "associare culturalmente la mente alla mascolinità e il corpo alla femminilità è qualcosa che ricorre frequentemente nell'ambito della filosofia e in quello del femminismo" (Butler, 1999: 20-21).

Accogliendo la sfida di partire da queste premesse, il lavoro si prefigge un sondaggio sulla produzione tragica inedita di Fortunata Sulgher (Fantastici), scrittrice attiva nella seconda metà del Settecento. Nell'ambito del *corpus* drammaturgico si elegge a oggetto d'indagine privilegiato il dramma *Narciso*, in quanto appare stimolante verificare come sia sviluppata la tematica della corporeità in un'opera imperniata sul *topos* della bellezza, centro catalizzatore e attante narrativo delle vicende.

Del resto, mettere in atto un'attività di ricognizione su Fortunata Sulgher che conduca a una riemersione dell'attività intellettuale e a un recupero delle opere costituisce un atto di ribellione nei confronti di quella "violenza ermeneutica" intesa come "frode dell'uguaglianza portata alla conoscenza" (Rivera Garretas, 2021: 56). Secondo questa lettura, infatti, a partire dalla pubblicazione del *Discorso sul metodo* di Cartesio, nella cultura occidentale si sono imposti schemi interpretativi maschili(sti) che, stabilendo "il primato assoluto della ragione e della sua superbia nell'esercizio della facoltà umana del pensare", hanno escluso "L'Amore e il sentire e il godimento" femminili (Rivera Garretas, 2021: 69). Dal prevalere di questa prospettiva è scaturito un tipo di studi in cui "di ciò che lei ha scritto conta solamente quello che può essere rintracciato all'interno della tradizione maschile e ridotto a quest'ultima" (Rivera Garretas, 2021: 65).

2. FORTUNATA SULGHER (FANTASTICI)

“[...] era quella famosissima giovine livornese che sopra qualunque soggetto e in tutti i metri della poesia felicemente improvvisa, sommo onore arrecando alla patria sua e al suo sesso” (Piazza, 1777: 113). Così Antonio Piazza nel suo romanzo *Il teatro ovvero Fatti di una veneziana che lo fanno conoscere* fa riferimento alla scrittrice, all’epoca talmente celebre in Italia e all’estero che l’autore non riteneva necessario esplicitarne il nome (Crivelli, 2014: 118). Accolta già a quindici anni (1770) in Arcadia con il nome di Temira Parasside, poetessa e improvvisatrice, spesso in viaggio nella Penisola per le sue esibizioni artistiche, fu l’animatrice a Firenze di uno dei salotti letterari più vivaci, quelle “conversazioni del giovedì” frequentate da personalità di primo piano nel mondo della cultura come Vittorio Alfieri e Vincenzo Monti (Mori, 2017: 38-62). Nonostante l’origine borghese (commercianti erano sia il padre sia il marito Giovanni Fantastici), grazie alla sensibilità della famiglia che favorì il suo talento precoce, riuscì a procurarsi un’educazione approfondita e versatile, che spaziava dalle lingue classiche (traduceva dal greco e dal latino) a quelle moderne (conversava in inglese, francese e spagnolo), fino alle materie scientifiche (prese lezioni di anatomia, fisica, astronomia, botanica); una formazione all’epoca non comune per una fanciulla (Crivelli, 2017: 98). Sebbene tra i contemporanei a guadagnarle riconoscimenti e notorietà sia stata l’attività di improvvisatrice, Sulgher fu autrice anche di “testi meditati”; nel corso della sua esistenza diede alle stampe alcune raccolte poetiche, di cui con spirito imprenditoriale curò personalmente l’edizione (Crivelli, 2014: 210-248): il poemetto *Ero e Leandro* (1802), una traduzione di *Favole esopiane* (1806) e la tragedia *La morte di Abele* (1804); tuttavia la sua nutrita produzione, custodita presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, rimane in gran parte inedita (Trapani).

Già a pochi anni dalla sua morte su questa feconda operatrice culturale calava un oblio da cui ancora stenta a riscattarsi; espunta da tutti i manuali accademici e scolastici, Fortunata Sulgher rappresenta un caso singolare di rimozione da un canone che, soprattutto per le scrittrici del Settecento, si rivela compromesso

e falsato: una sorte analoga condividono, infatti, Maria Maddalena Morelli e Teresa Bandettini, poetesse e improvvisatrici, nonché Pellegra Bongiovanni, autrice di una delle più originali riprese del petrarchismo nella storia letteraria. Su Fortunata Sulgher e il Settecento al femminile sono fondamentali i pregevoli studi di Tatiana Crivelli (2014, 202-248) e il profilo di Tavazzi nella prima storia letteraria delle scrittrici a cura di Daniela De Liso (Tavazzi, 2023: 210-215).

3. IL CORPUS TRAGICO E IL *NARCISO*

Il *corpus* drammaturgico di Fortunata Sulgher comprende, oltre a *La morte di Abele*, quattro tragedie inedite che attingono alla materia classica: *Cleopatra*, *Edipo*, *Medea*, *Narciso*. Questa produzione, se attesta la versatilità della scrittrice nel confrontarsi con diverse forme letterarie, esprime inoltre la sua aspirazione a misurarsi con un genere che all'epoca aveva assunto le forme di una smania collettiva, proprio perché ritenuto il più degno terreno di consacrazione per un intellettuale (Ariani, 1988: 144).

“Nell’insieme, la civiltà teatrale del Settecento si configura come un’armonia fondata su prassi e culture diverse” (Guccini, 1988: 17) in un ventaglio variegato di proposte, in cui la contrapposizione polemica rispetto all’odiato Seicento condensa come tendenze dominanti da un lato la codificazione classicistica del fatto letterario e dall’altro l’assunzione a modello della drammaturgia francese (Apollonio, 1962: 268). Se il secolo fu attraversato da diversi tentativi di riforma del teatro, gli intellettuali, incapaci di operare una mediazione rispetto al vivace mondo dello spettacolo esistente, operarono piuttosto nel senso di una contrapposizione e incisero un diaframma profondo fra teorie e prassi scenica (Guccini, 1988: 11-12).

Nel contesto delineato, le tragedie di Temira Parasside costituiscono ancora un campo inesplorato¹ e sollecitano

¹ Sulla tragedia *La morte di Abele* sta lavorando Francesco S. Minervini, che nel Convegno di studi *Donne di carta* (Napoli, 29-30 maggio 2024) ha tenuto la relazione *Dal salotto alla scena: La morte di Abele di Fortunata Sulgher*, in corso di stampa; a sua cura e per i tipi di Peter Lang è in uscita anche un’edizione dell’opera.

un'indagine che le ponga in relazione intertestuale sia con la produzione poetica dell'autrice sia con il panorama teatrale contemporaneo (e con le opere di Alfieri in particolare). A chi si appresti a studiarli, gli inediti sollevano una serie di interrogativi imprescindibili, come la questione della datazione e, quindi la loro collocazione nel complesso sulgheriano, così come il rapporto con la tradizione e i modelli classici. Di particolare interesse sembra anche la riflessione sulla destinazione che la scrittrice ipotizzava per il suo teatro: nella misura in cui Fortunata incarnò uno dei primi esempi di divismo al femminile, proprio perché adusa a calcare le scene nella veste di improvvisatrice e abituale frequentatrice delle adunanze delle accademie e dei salotti, ella era divenuta un'esperta conoscitrice delle reazioni del pubblico e dei meccanismi di ricezione; la sua esperienza di donna di scena navigata lascia presupporre pertanto che, sin dalla fase di ideazione delle tragedie, l'autrice si sia posta il problema se destinarle alla lettura, alla recitazione o alla rappresentazione. Infine, suscita curiosità il motivo per cui solo *La morte di Abele*, eccentrica nel *corpus* in ragione del tema biblico, sia stato pubblicato, se questo sia dovuto ad una preferenza della scrittrice in relazione alla possibile accoglienza da parte del pubblico o a specifiche vicende editoriali.

Nel caso del dramma pastorale *Narciso*, Sulgher si innesta su una tradizione che, sin dal Rinascimento e soprattutto dopo la pubblicazione del *Pastor Fido* (1592) di Guarini, nell'infittirsi di temi bucolici e silvani, aveva consacrato la fortuna del personaggio. Anche grazie alle possibilità espressive offerte dai dialoghi con la ninfa Eco, che si prestava a giochi linguistici d'effetto, a partire dal melodramma del Seicento, il racconto mitologico era stato infatti oggetto di numerose riprese musicali, come nella favola boschereccia *Narciso* (1676) di Carlo Borzio (su libretto di Francesco De Lemene) oppure ne *L'Echo ravvivata* (1681), dramma in tre atti di Antonio Giannettini (Pellizzer, 2003: 58). Le possibilità variantistiche offerte dal racconto mitologico venivano percorse da Apostolo Zeno, che nel suo dramma pastorale *Narciso* del 1697 (musicato da Antonio Pistocchi) non solo introduce molti nuovi personaggi, ma rovescia il sistema colpa/punizione in un inconsueto lieto fine.

Il *Narciso* di Sulgher, strutturato in cinque atti e steso in versi, rivela come la scrittrice si adegui alle convenzioni del genere tragico dell'epoca, quando si assisteva al "[...] progressivo svuotarsi della norma aristotelica di ogni contenuto ideologico (in senso empiristico-illuministico) e *al* suo inarrestabile decantarsi in forma di codice asemantico, dato per imprescindibile da ogni manifestazione teatrale (opera in musica compresa) ..." (Ariani, 1988: 137-138). Sull'opera non esistono contributi critici, a parte la lettura di Sanguineti, secondo cui nel dramma "il narcisismo maschile è denunciato come autodistruttivo" (Sanguineti, 2024: 59).

Rispetto al trattamento della materia, Sulgher mostra una notevole disinvoltura nel maneggiare le fonti, a cui attinge liberamente senza esimersi dall'introdurre motivi inediti. La tradizione classica sul racconto si deve, infatti, principalmente a due scrittori di età augustea, tra loro contemporanei, da un lato l'erudito Conone, autore di una raccolta di curiosità e leggende in lingua greca, le *Narrazioni* (Διηγήσεις), dall'altro Ovidio, che nelle *Metamorfosi* (libro III, vv. 341-510) ospita la più ampia testimonianza sul tema con un episodio creativo che avrebbe avuto una tale fortuna da divenire la versione canonica del mito. Per quanto riguarda la presenza di fonti precedenti nell'ambito della letteratura greca, "Oggi la critica più recente tende a ritenere che non vi siano prove dell'esistenza di versioni ellenistiche della storia, nella forma in cui Ovidio l'ha messa in versi e resa immortale nella letteratura di oltre due millenni" (Pellizer, 2003: 49).

Dall'autore greco Sulgher riprende il motivo della vendetta congegnata dal dio Amore (Ovidio la attribuirà invece a Nemese), da cui scaturisce l'intero meccanismo narrativo che conduce alla punizione di Narciso, ma anche la morte del protagonista per un atto cruento, come il lettore suppone quando si racconta che il fiore sarebbe spuntato nella terra in cui fu versato il sangue del fanciullo. Dal testo delle *Metamorfosi* la scrittrice attinge sia la profezia funesta di Tiresia, che però sposta dall'inizio a metà della vicenda, sia le figure dei genitori del protagonista, Cefiso e Liriope (di cui non c'era traccia in Conone), mentre introduce due nuovi personaggi, Malvina, sin da bambina perdutoamente innamorata di Narciso, e suo padre Fauno; la livornese sfo

dunque la platea degli amanti delusi in funzione di una versione monogama della vicenda e questo le permette di espungere anche il motivo della maledizione lanciata sul giovane dagli innamorati respinti (Malvina non coltiva invece alcuna animosità). Dal poeta latino Fortunata recupera anche la storia di Eco condannata a un eloquio ridotto dalla vendicativa Giunone così come, in conclusione, il motivo dell'*aphanismòs* (ἀφανισμός) con la scomparsa del cadavere di Narciso, attestato peraltro anche nella versione greca. Sebbene la forma drammaturgica non permetta qui l'approfondimento psicologico a cui si presta il racconto di Ovidio, Sulgher tenta invece, servendosi delle rime, di riprodurre alcuni giochi linguistici nel dialogo del protagonista con Eco, pur rimanendo molto lontana dal virtuosismo stilistico del modello latino. Nella versione settecentesca scompare del tutto la spiegazione mitica dell'origine del fiore, presente in entrambi le fonti.

Smarcandosi dalla tradizione, che aveva collocato la vicenda nell'antica Beozia, la scrittrice sceglie di ambientarla in uno spazio indefinito e nel tipico tempo ierofanico del mito. Nella tragedia pastorale Sulgher condensa l'azione, che procede secondo uno ritmo molto rapido, reso possibile anche dalla collocazione fuori scena degli sviluppi e delle azioni fondamentali (lo svelamento dell'indifferenza di Narciso verso Malvina, l'innamoramento di Eco, la morte del fanciullo), che sono raccontate da Fauno.

4. OCCORRENZE DELLA CORPOREITÀ NEL *NARCISO*

Una ricognizione sulle occorrenze della corporeità nel dramma pastorale *Narciso* permette di raccoglierle secondo alcune casistiche fondamentali che lasciano rilevare delle costanti. In numerosi luoghi, le parti del corpo sono oggetto d'attenzione indiretta quando si fa riferimento ad esse per esprimere le emozioni e i sentimenti dei personaggi. La passione non ricambiata di Malvina per il protagonista fa appassire la sua avvenenza, mentre la sola vista dell'amato produce un'emozione svelata da sintomi fisici consueti nella sintomatologia amorosa (il rossore e l'incapacità di parlare), come riferisce Fauno: "Or se Narciso vedi, / se odi la voce sua, di color cangi, / e se parlavi,

nel parlar t'arresti"² (atto III, scena quarta, vv. 129-131). In diversi passaggi, le parti del corpo sono citate per restituire l'apprensione di Liriope che, timorosa che il figlio possa rimanere vittima di un incidente di caccia, impallidisce e si sente gelare: "Pensa in mia vece tu; mille disastri, ch  tutti io gli prevedo, e il core in petto/ pi  del costume in palpitar mi sento." (atto V, scena terza, vv. 101-103). Un sistema di immagini convenzionali   correlato anche al dolore per la morte di Narciso, se Malvina, nel dare l'annuncio alla madre, la invita a "strapparsi le chiome", mentre Cefiso appare "lacerato, percosso" (atto V, scena sesta, vv. 221 e 241).

Rare sono le occorrenze in cui la gestualit  fisica   richiamata per esprimere amore o affetto. Malvina, invaghita sin da bambina di Narciso, gli elargiva gi  allora le sue carezze, suscitando la gelosia della madre di lui ("Quand'erano fanciulli / d'et  quasi conformi, se Malvina / carezzava Narciso, io ne piangea." (atto II, scena seconda, vv. 58-60). Del resto, anche Liriope e Cefiso vorrebbero abbracciare il figlio, che tuttavia rifugge da queste dimostrazioni di tenerezza, come gli rimprovera il genitore: "Dammi un amplesso, / o mio solo sostegno! [...] ma tu, ingrato / ti contorci, ti sdegni?" (atto V, scena prima, vv. 12-19). Nel dramma la dimensione del *pathos* procede pertanto in modo unidirezionale verso Narciso che, centro catalizzatore a cui tendono gli altri personaggi, non solo non ricambia le attenzioni ma le respinge disgustato e infastidito "bramo/ tra la mia vita soletto...ingrata noja / mi sarian le carezze, e i dolci amplessi" (atto III, scena quarta, vv. 115-117).

Pi  densi di rilevanza semantica sono i luoghi dell'opera in cui alle membra del corpo si allude in relazione alla bellezza, motivo che non solo svolge un ruolo imprescindibile nello sviluppo della vicenda di Narciso (da essa scaturisce, infatti, l'innamoramento di Malvina), ma   richiamato spesso nella tessitura tematica della tragedia dalle voci degli altri personaggi, tanto da configurarsi e operare come un attante nel sottotesto. Cos  Fauno, nel rammaricarsi per non aver vigilato sulla figlia, ora esposta alla

² Per questa e le successive citazioni si segue un criterio conservativo nella trascrizione dal manoscritto; la numerazione dei versi   apposta in questa sede e non compare nel manoscritto.

delusione, esprime una variazione sul *topos* della fragilità della bellezza muliebre paragonata al fiore: “Son le donzelle, / qual fresche rose, ché se l’urta un’aura, / posson perder le foglie, e la vaghezza” (atto III, scena seconda, vv. 42-44). Da un’altra prospettiva, anche Cefiso, immedesimandosi nel figlio per la passione giovanile per la caccia, rievoca l’avvenenza della giovane Liriope, che lo distolse dalla vita tra le fiere: “Anch’io/ giovinotto, robusto, delle fere/ mia cura feci; poi mi piacque avere/ ben presto una compagna, e mi fù cara / la mia Liriope, ch’era nei suoi tempi/ una fresca donzella, e da far gola” (atto IV, scena 2, vv. 46-51). In riferimento all’aspetto fisico di Malvina, sembra particolarmente significativo il passo in cui la fanciulla, contemplando la propria immagine sull’acqua del fiume, se da un lato si riconosce un sembiante piacevole, dall’altro rimpiange che questo non possa servirle a essere ricambiata nel suo amore; tornano di nuovo le rose, qui come ornamento al viso, mentre per la prima volta e con valore prefigurante è introdotto il tema dello specchio, che sarà decisivo per la sorte del protagonista: “Eppur qualora il crine / cingo di rose, e mi fò specchio il rio, / parmi ché se beltà vantar non deggio, / io deforme non son... ma ché mi giova?” (atto III, scena prima, vv. 19-22).

Se si prende in esame la tematizzazione del corpo di Narciso, la cui bellezza ineguagliabile costituisce il *leitmotif* della tragedia (così come della narrazione mitologica), appare singolare che le occorrenze rarissime (appena due) in cui vi si fa riferimento siano appena dei cenni, sempre messi in bocca ad altri personaggi, dove comunque si elude qualsiasi descrizione. Così all’inizio del dramma pastorale Malvina paragona il giovane a Cupido per la sua bellezza, così straordinaria che non può non suscitare amore, soffermandosi sui capelli biondi (“Son d’Apollo i suoi crini”, atto I, scena terza, v. 106), mentre Liriope si stupisce che il giovane, avvezzo alle battute di caccia e alla vita all’aria aperta, abbia mantenuto la pelle chiara di quando era bambino: “Egli è, qual’era / sul finir de tre lustri, bianco, fresco, / bello, quant’altri mai” (atto I, scena quinta, vv. 174-176). Carnagione chiara e capelli biondi non solo sono gli unici riferimenti a un ritratto che scorcia persino il “canone breve” (Pozzi, 1994) della rappresentazione fisica più convenzionale nella tradizione poetica, ma si pongono come sparuti indizi di una bellezza

sempre evocata ma mai descritta. In modo speculare, in altre due occorrenze si fa riferimento alle membra di Narciso quando si chiama in causa la sua ferocia come cacciatore oppure la sua scontrosa selvatichezza che, polarità opposta rispetto alla sua avvenenza, lo induce a respingere le profferte della fanciulla. Infatti, è proprio Malvina a richiamare alla memoria un episodio passato, da cui trapela l'indole spietata che ha sempre contraddistinto Narciso sin da bambino, quando, già appassionato di caccia, aveva ucciso un uccellino schiacciandogli il capo col pollice. Il fatto cruento, collocato fuori scena secondo le convenzioni tragiche dell'epoca, è funzionale a connotare anche per differenza la protagonista femminile, associata alla sfera della tenerezza e sensibilità (ella infatti ne sviene): "Tendea le reti, e sovra i verdi arbusti / poneva il vischio, onde predare augelli; e mi ricordo il dj, ch'uno ne uccise/ col pollice (crudele!) comprimendo/ la piccola cervice. Io di pietade/ ne venni meno" (atto III, scena terza, vv. 74-79). In un altro luogo, Cefiso, preoccupato per la salute del figlio, lo insegue per ricondurlo a casa e lo trova "acceso in volto, e di frequenti stille / irrorato la fronte!" (atto V, scena prima, vv. 3-4).

Un corpo bellissimo, dunque, che svolge il ruolo di attante della vicenda, sempre evocato e richiamato in una sinfonia plurivoca, non viene mai descritto, come se Sulgher avesse voluto potenziarne l'effetto quasi rimuovendone la presenza e affidandone i contorni precisi all'immaginazione del lettore e spettatore. La ricognizione delle occorrenze linguistiche conferma le conclusioni dell'analisi testuale, dal momento che il lessema "corpo" si registra solo nella conclusione della tragedia, quando Malvina, alla notizia della morte dell'amato, chiede di potergli rendere onore: "È dunque il bel Narciso estinto? / Ei sospir di donzelle, e di Natura/ decoro, amor de genitori afflitti? [...] / Io l'amante non hò? Non hò lo sposo? / Lascia, ché vada, il caro corpo almeno/ serbar vò almeno al rogo, e fargli uficj estremi" (atto V, scena quarta, vv. 169-174).

Il corpo di Narciso, su cui il dramma sembra eludere il discorso per tutto lo svolgimento, assume un ruolo cardine proprio a conclusione dell'opera, nel momento in cui il protagonista si suicida sbattendo il capo su una roccia. Il gesto interviene quando il fanciullo, consapevole di essersi invaghito

della propria immagine, si dispera perché non potrà mai appagare la propria passione. Il fatto cruento è raccontato da Fauno, che ne è stato spettatore: “Era distante ancora; e quando corro/ per trattenerlo, ah! vista! In un momento/ egli si volge; e nel quadrato masso/ con la tenera fronte urta, e la testa/ squarciarsi miro...e fuor schizzarne...(oh Dio!)” (atto V, scena quarta, vv. 164-168). Pertanto, da un lato, la scrittrice aderisce alle prescrizioni, che il teatro dell’epoca mutuava dall’estetica classica, di collocare i fatti di sangue fuori scena e farli riferire da un testimone così da rendere l’orrore sopportabile dagli spettatori (il senso dell’udito offre infatti sensazioni meno intense della vista, cfr. Mattioda, 1994: 37-46); dall’altro, decide di conferire centralità al corpo proprio nel momento della catastrofe, di particolare rilievo nella costruzione dell’opera anche per l’effetto sul pubblico.

Del resto, sembra significativo che nel finale l’autrice recuperi il motivo dell’*aphanismòs* (ἀφανισμός), la scomparsa del cadavere, non in virtù della sua metamorfosi in fiore, ma grazie ad una forma di dissolvimento nell’acqua. Infatti, secondo quanto riferito da Fauno che assiste all’evento prodigioso, dopo la morte del personaggio l’acqua del lago esonda e, circondando il corpo, lo scioglie riportandolo tra i flutti:

Gonfia l’onda del lago, e fuor dal lido
 placida corre a circondar l’estinto; [...] l’ammollisce
 lo liquefà, lo scioglie, onde non resta
 dell’antico suo sogno bello, un segno, ò un’ombra,
 che misto tra quei flutti egli ricade
 nel vorticoso lago, ché l’accoglie. (atto V, scena quarta, vv.
 181-187)

Il bellissimo corpo di Narciso, agognato ma mai oggetto di una descrizione completa e diretta, diventa “un’ombra”, come in effetti è sempre stato. La conclusione ribadisce anche la valenza centrale che l’elemento equoreo svolge nella vicenda, dal momento che prima il lago con il rispecchiamento attiva l’innamoramento del protagonista realizzando la vendetta di Cupido e poi raccoglie tra le onde la vittima. Che Sulgher abbia reso il finale oggetto di particolare costruzione retorica è confermato dal fatto che, nel rappresentare la scomparsa del

protagonista, sceglie una soluzione non attestata da alcuna fonte; soluzione che, se conferma l'autonomia e libertà con cui in tutto il dramma la scrittrice si confronta con la tradizione del racconto mitologico, tuttavia risulta un luogo eccentrico e si pone come una scelta di assoluta originalità.

5. CONCLUSIONE

L'indagine su Fortunata Sulgher (Fantastici) rappresenta un tassello imprescindibile nell'operazione di recupero della scrittura delle donne, che è stato oggetto di rimozione soprattutto a partire dalla *Storia della letteratura* redatta da De Sanctis alla fine dell'Ottocento (1870-1871). Nell'ambito del *corpus* della scrittrice, si è preso in esame il dramma pastorale inedito *Narciso* per scandagliare come sia declinato il *topos* della corporeità in un'opera che nella bellezza fisica di Narciso trova il proprio centro tematico e l'attante strutturale. L'analisi conduce a esiti interessanti, dal momento che non solo il corpo di Narciso, catalizzatore dei desideri e delle tensioni affettive di tutti gli altri personaggi, è oggetto esclusivamente di riferimenti indiretti, ma Sulgher sembra operare in modo antifrastico perché non lo descrive mai se non per pochi cenni scorciati che si limitano alla carnagione bianca e ai capelli biondi, elementi canonici della bellezza stereotipata così come era stata sancita dal canone poetico. In modo convenzionale rispetto alla tradizione l'autrice si atteggia anche sotto un altro profilo: infatti, se a fine Settecento le istanze del Neoclassicismo, che rinnovano le idee di proporzione e armonia, convergono con spinte divergenti verso un'estetica che fonda il bello sulle capacità e disposizioni del soggetto percipiente (Eco, 2018: 91, 102-103), la scrittrice si mantiene fedele alla tradizione nel glissare sulla bellezza del protagonista, così ineffabile che, appunto, non ha bisogno di essere rappresentata. D'altra parte, la dimensione fisica del personaggio riacquista centralità proprio nella catastrofe finale (momento di peculiare valore nell'opera drammaturgica), con la vicenda del suicidio per un gesto cruento e della sua scomparsa nell'acqua. La conclusione, con cui la scrittrice rielabora in modo originale le fonti sul racconto mitologico, sanciscono pertanto il protagonista Narciso come "segno ò ombra", ruolo che in effetti ha interpretato in tutto il dramma.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- APOLLONIO, Marco (1962). *Storia del teatro. Il Seicento e il Settecento*. Torino: Eri.
- ARIANI, Marco (1988). “Lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico”. In G. Guccini (a cura di), *Il teatro italiano del Settecento* (pp. 121-148). Bologna: Il Mulino.
- BUTLER, Judith (a cura di) (1999). *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*. Roma-Bari: Laterza.
- CRIVELLI, Tatiana (2014). *La donzelletta che nulla temea. Percorsi alternativi nella letteratura italiana tra Sette e Ottocento*. Roma: Iacobelli editore.
- CCRIVELLI, Tatiana (2017). “Fortunata Sulgher Fantastici fra accademia, salotto e corrispondenza: la «materia de' trattenimenti» e il canone”. In D. Cerrato (a cura di), *Escritoras italianas fuera del canon* (pp. 90-117). Sevilla: Benilde.
- DI PAOLO, Paolo (2013). *Piccola storia del corpo*. Roma: Perrone.
- ECO, Umberto (2018). *Storia della bellezza*. Milano: Bompiani.
- FILIPPINI, Nadia M., PLEBANI, Tiziana e SCATTIGNO, Anna (a cura di) (2002). *Corpi e storia: donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*. Viella: Roma.
- GUCCINI, Gerardo (a cura di) (1988). *Il teatro italiano nel Settecento*. Bologna: Il Mulino.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier (aprile 2024). “Eco e Narciso da Calderòn a Carlo Gozzi: teatro e musica fra Spagna e Italia nel Sei e Settecento”. In V. Merola (Organizzatrice), *Intertestualità teatrali tra Cinquecento e Settecento*. L'Aquila: Università degli Studi di L'Aquila.
- MATTIODA, Enrico (1884). *Teorie della tragedia nel Settecento*. Modena: Mucchi.
- MORI, Maria Teresa (2017). “Politica e cultura nei salotti: il caso di Firenze tra Settecento e Ottocento”. In F. Fiorelli Malesci, G. Coco (a cura di), *Firenze in salotto. Intrecci culturali dai riti aristocratici del Settecento ai luoghi della sociabilità*

- moderna* (Atti del convegno di studi, Firenze, Museo di Casa Martelli 22 ottobre 2015) (pp. 38-62). Firenze: Consiglio Regionale della Toscana.
- PACELLI, Laura, PAPI, M. Francesca, PIERANGELI, Fabio (a cura di) (2010). *Attorno a questo mio corpo. Ritratti e autoritratti degli scrittori della letteratura italiana*. Matelica: Hacca.
- PANCINO, Claudia (a cura di) (2000). *Corpi: storia, metafore, rappresentazioni fra medioevo ed età contemporanea*. Venezia: Marsilio.
- PELLIZER, Ezio (2003). "Narciso". In M. Bettini e E. Pellizer (a cura di), *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi* (pp. 35-177). Torino: Einaudi.
- POZZI, Giovanni (1994). "Temi, τῶποι, stereotipi". In A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le forme del testo. Teoria e poesia* (pp. 391-436), vol. III, t.1. Torino: Einaudi.
- RIVERA GARRETAS, Maria Milagros (2021). *Il piacere femminile è clitorideo*. Madrid-Verona: Edizione indipendente.
- SANGUINETI, Federico (19 maggio 2024). "L'Ottocento delle borghesi". *Il Secolo XIX*, p. 59.
- SULGHER FANTASTICI, Fortunata. *Narciso*. Firenze: Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Nuove Accessioni, cassetta 6, inserto 9.
- TAVAZZI, G.A. Valeria (2023). *Il Settecento*. In D. De Liso (a cura di), *Le autrici della Letteratura italiana. Per una storia dal XIII al XXI secolo* (pp. 179-238). Napoli: Paolo Loffredo.
- TRAPANI, Eleonora. "Fondo Fortunata Sulgher Fantastici. Censimento". Reperibile in <https://archiviodistatofirenze.cultura.gov.it/memoriadonne/> [data di consultazione: 7/07/2024].
- TRAPANI, Eleonora. "Profilo biografico di un'improvvisatrice toscana del Settecento: Fortunata Sulgher Fantastici" [Pagina web]. Reperibile in <https://archiviodistatofirenze.cultura.gov.it/memoriadonne/> [data di consultazione: 7/07/2024].
- VINGE, Louise (1967). *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th century*. Lund: Gleerups.

VERONICA FRANCO, LA SALARIATA DELL'AMORE

VERONICA FRANCO, THE COURTESAN OF LOVE

Ivana MARTEDDU

Università degli studi di Sassari

Riassunto

Nella Venezia del Cinquecento emerge la dirompente scrittrice e meretrice Veronica Franco, offrendoci una plethora di modalità con cui fa del corpo il suo vessillo, declinandolo sotto diversi punti di vista: l'erotizzazione del corpo e della mente, il vigore del corpo e la violenza prevaricante del genere maschile nei confronti del genere femminile che Franco cerca di sconfiggere, e per ultimo il dolore, dettato dalla sofferenza amorosa, sebbene non si lasci mai sopraffare da esso.

Parole chiave: Veronica Franco, cortigiane oneste, Venezia, petrarchiste, Cinquecento.

Abstract

In sixteenth-century Venice, the formidable writer and courtesan Veronica Franco emerges. Franco offers us a plethora of ways in which she uses her body as a banner, viewed from various perspectives: the eroticization of the body and mind, the vigor of the body, and the overpowering violence of the male gender against the female gender, which Franco seeks to overcome; and lastly, the pain caused by the suffering of love, although she never allows herself to be overwhelmed by it.

Key words: Veronica Franco, Petrarchists, courtesans, Venice, sixteenth-century.

1. VERONICA FRANCO

Nella Venezia del Cinquecento un cospicuo numero di donne, definite “petrarchiste”, impugnava la penna usandola come arma per far fronte a ciò che noi oggi definiamo “maschilismo”, che imperversava nel clima dell’epoca e non permetteva alle donne di varcare la soglia dei confini domestici. Le donne in questione vengono definite petrarchiste, perché, seguendo l’esempio di Francesco Petrarca nella forma del canzoniere, compongono una serie di rime, in prevalenza sonetti (Farnetti e Fortini, 2014: 9). Queste scrittrici fanno gruppo sulla scena letteraria e sociale nonostante provengano da classi sociali diverse e malgrado molte di esse non appartengano all’aristocrazia. Si pongono in relazione con l’altro, soprattutto con le altre: si elogiano, solidarizzano, si ringraziano, si danno visibilità a vicenda e si rendono onore pubblicamente attraverso le rime che fanno circolare apertamente. Scendono in campo insieme, si appropriano di tutto ciò che a loro era sempre stato negato, ovvero lo spazio pubblico. La donna passa dall’essere oggetto delle opere e del desiderio altrui a essere soggetto della letteratura e delle proprie passioni, spostando l’ago della bilancia che per secoli era rimasto immobile (King, 1991: 183). Scrivere significa esporsi, abitare lo spazio pubblico, esistere. Tra queste donne, alcune ricalcano un profilo vicino a quella della meretrice, pertanto viene assegnato loro l’appellativo di “cortigiane oneste”, una denominazione infamante ma anche onorevole, che rende queste donne libere rispetto alle loro contemporanee, ma allo stesso tempo le rende vulnerabili e indifese perché nessuna figura maschile autorevole garantisce e sorveglia su di loro (Farnetti, 2020, 58-63). Il termine “cortigiana onesta” compare per la prima volta nel *Liber notarum* di Burckhardt, il quale descrive una serata di festeggiamenti nel palazzo apostolico, cui prese parte un cospicuo numero di *meretrices honestae*: il suo intento è distinguere le cortigiane dallo stile di vita più dignitoso ed elevato, abituate alla vita di società, benestanti e amministratrici delle proprie finanze, dalle incolte e popolari cortigiane “da lume”, “da candela” o “da bordello” (Farnetti, 2020: 64). Nei lussuosi palazzi del Rinascimento trovavano spazio queste donne nuove, rappresentate dalla figura della cortigiana onesta, che

debuttero in società e facevano così il loro ingresso nel mondo. Sulle famigerate cortigiane oneste e poetesse del Rinascimento la tradizione ha taciuto per lungo tempo; questo importante fenomeno ha visto la presenza in scena di donne emancipate e libere, ma tutt'ora sono sconosciute alle antologie scolastiche.

Sono donne sole, con una vita intellettuale e sessuale pubblica, esplicita e fuori dagli schemi. Rivendicano il diritto alla parola, alla dimensione pubblica e sociale, sovvertendo l'ordine, senza vergogna. Quest'ultima – la vergogna – contraddistingue il poetare di Francesco Petrarca, spingendolo a scrivere nei suoi versi “di me medesimo meco mi vergogno” (Rvf, I, v.11); un sentimento che nasce dal modo di amare e dalla paura dell'amore stesso, da cui le petrarchiste si distaccano inverecondamente. Infatti, non hanno paura dei sentimenti e delle emozioni, ma al contrario, fondano la loro poetica proprio su questo. Scrivono partendo da ciò che meglio conoscono, ovvero il proprio corpo, un tema che fino ad allora e anche per molti secoli dopo rimane oscuro, accessibile solo a una cerchia di intellettuali di genere maschile. I corpi delle donne non sono mai appartenuti esclusivamente alle donne, sono sempre stati esposti, sfruttati, giudicati, toccati e c'è sempre stata un'autorità a cui dover fare riferimento. Le cortigiane oneste indicano proprio il corpo come punto di partenza per la loro poetica, anticipando le parole della studiosa Jennifer Guerra: “i corpi sono un terreno politico, uno spazio fisico dove possiamo giocarci la nostra rivoluzione” (Guerra, 2020: 12). Cantano il corpo precedendo di quattrocento anni Walter Whitman e la sua poesia sul corpo elettrico, di cui si riporta la traduzione:

canto il corpo elettrico, [...] È mai stato chiesto se quelli che corrompono i propri corpi nascondono se stessi? E se il corpo non agisce pienamente come fa l'anima? E se il corpo non fosse l'anima, l'anima cosa sarebbe? (Walt Whitman, 2007, p. 210).”

Le cortigiane oneste eludono i sentimenti che dovrebbero scaturire dalla tradizione, ovvero la vergogna della parola, del corpo e della parola stessa del corpo, a favore della libertà di espressione; agiscono con una forza d'urto necessaria per farsi sentire e scuotere gli animi dell'epoca, producendo un rumore assordante.

In questo quadro di riferimento emerge la figura di Veronica Franco, nata probabilmente nel 1546 a Venezia da Francesco e Paola Fracassa, anch'essa cortigiana (Montuori, 2016: 82). Si sposò molto giovane con il medico Paolo Panizza, da cui si separò durante la sua prima gravidanza. Ebbe sei figli, tutti da padri diversi. La madre Paola avviò la figlia alla sua stessa professione, come dimostra il fatto che i loro nomi comparivano nel Catalogo “de tutte le principal et più honorate cortigiane di Venezia” del 1565 (Diberti Leigh, 1988: 17).

Dal punto di vista letterario, Veronica Franco è autrice di due opere principali, le *Terze rime* (1575) e le *Lettere familiari* (1580) (Diberti Leigh, 1988: 97). Sappiamo che frequentava uomini di una certa caratura intellettuale e che non era estranea ai circoli e salotti culturali: di particolare importanza è la frequentazione del salotto Venier, dove conosce il politico e diplomatico Marco Venier, che diventerà presto il suo amante favorito, nonché destinatario di alcune lettere. Scrisse, inoltre, alcuni componimenti poetici su richiesta di personaggi illustri.

La sua fama di cortigiana raggiunse l'apice quando nel 1574 il re di Francia Enrico III di Valois la predilesse per una notte d'amore insieme: questo incontro sarà celebrato da Veronica Franco con due sonetti. Il fatto di essere stata scelta da un re fu un avvenimento molto importante nella sua vita, tanto da elevarla agli occhi dei suoi concittadini e da renderla non più una comune meretrice, ma “una donna toccata dal favore reale” (Diberti Leigh, 1988: 24). Dalla lettera dedicatoria a re Enrico III si deduce la volontà di Veronica di preparare un libro in ricordo della venuta del re a Venezia. Tale edizione fu effettivamente pubblicata a Venezia, ma non si conoscono i nomi né dell'autore, né dell'editore, e la stessa datazione rimane incerta. È lusingata che un uomo così potente e in vista abbia abbandonato il suo lusso e le sue ricchezze per recarsi nell'umile dimora della cortigiana:

così venne al mio povero ricetto,
senza pompa real ch'abbaglia e splende,
dal fato Enrico a tal dominio eletto,
eh 'un sol mondo noi cape e noi comprende.
(Salza, 1913: 353)

Lo stato di euforia e felicità culmina alla fine del sonetto, quando il re accetta di portare con sé il ritratto della cortigiana: “di ch’ei di tant’affetto non incerto, l’imagin mia di smalto e di colore prese al partir con grato animo aperto” (Salza, 1913: 353). Veronica Franco apre il secondo sonetto, sempre dedicato al re, invitandolo ad accogliere come regalo il sopracitato ritratto, ma prima si sofferma sulle sue peculiarità che lo rendono simile a una divinità:

Prendi, re per virtù sommo e perfetto,
quel che la mano a porgerti si stende:
questo scolpito e colorato aspetto,
in cui 'l mio vivo e natural s' intende.
(Salza, 1913: 354)

Il sonetto si chiude con il desiderio della scrittrice di celebrare le virtù del re, oltre quelle già note delle armi e della guerra, innalzandolo al di sopra del cielo: “così 'l desio, di donna in cor sofferto, / d'alzarti sopra 'l ciel dal mondo fore, / mira in quel mio sembiante espresso e certo” (Salza, 1913: 354). La studiosa Marcella Diberti Leigh, commentando il sonetto, pensa che la scrittrice sia stata troppo buona nei confronti di un re che “fino a quel momento non aveva dato prova di coraggio e né di coerenza morale” (Diberti Leigh, 1988: 6) e che nel suo sonetto encomiastico e apologetico abbia usato un iperbato di troppo nel paragonare il principe a Giove:

così come le creature mortali scelte da Giove per il suo piacere venivano spesso trasformate in semidee nella mitologia antica, così Veronica Franco diventò celebre per essere stata scelta dal re anche se per una sola notte (Diberti Leigh, 1988: 6).

L’opera in questione è l’emblema della felicità provata dalla scrittrice per aver avuto quest’onore; pertanto, è facile intuire perché si serva di dolci e soavi parole nei confronti del re.

Nel caso di Franco si assiste a una strana dicotomia: o si parla della sua produzione letteraria ignorando la professione di cortigiana, o si incentra l’analisi sullo stile di vita abbinato a giudizi di carattere etico e morale. Per secoli è stata vista come

stranezza letteraria perché fu poetessa “benché” meretrice, infatti alcuni studiosi ne hanno sminuito la statura fino a travisarne le vicende personali, inventando crisi religiose, pentimenti e conversioni totalmente false. Scrive il critico Benedetto Croce: “I suoi versi e le sue prose non parlarono mai di un ravvedimento seguito da penitenza” (Croce, 1949: 11).

Non tutti condividono l'ipotesi di Croce, ad esempio Arturo Graf nella sua monografia dal titolo “Veronica Franco: una cortigiana fra mille”, scrive: “Riconciliata con Dio, [...] e aperto un asilo di perdono e di pace, la povera Veronica morì in età ancor fresca” (Croce, 1949: 11). Battaglia afferma che: “dopo i faticidici 33 anni, si ritirasse dalla società mondana dandosi alla beneficenza e cooperando alla fondazione di un ospizio. Moriva nel 1591” (Croce, 1949, :11). È ignota la ragione per cui Veronica Franco è stata trattata come una Maria Maddalena pentita e dedita a opere di beneficenza, forse per cercare di inquadrarla in uno schema accettabile e condivisibile dalla società. A contribuire all'ipotesi di un presunto pentimento concorre un'epistola, la XXII, nella quale Veronica Franco cerca di dissuadere una madre che vorrebbe avviare sua figlia nel mondo della prostituzione. È vero che a essere leso sarà principalmente l'onore della giovane ragazza, ma Franco sottolinea come la rovina di essa vada di pari passo con quella della madre, colpevole di averla indirizzata nel mondo delle cortigiane e di aver deciso il destino della figlia.

E se ben primieramente si tratta l'interesse di vostra figliuola, io parlo della vostra persona, perché la rovina di lei non può essere separata dalla vostra, e perché le sete madre, e perché, s'ella diventasse femina del mondo, voi diventereste sua messaggera col mondo e sareste da punir acerbamente (Bianchi, 1998: 70-76).

Nonostante mostri la sua dualità di scrittrice e cortigiana, Franco tenta in tutti i modi di evitare che una giovane ragazza intraprenda la dura strada della prostituzione, occupandosi in prima persona di liberarla da questa condizione, inserendola nella “Casa delle Citelle” per far sì che fosse nella condizione di trovare marito e costruire un futuro più solido per se stessa:

Vi mostrai la via di liberarla dal pericolo e di giovarle nella buona istituzione della vita e nel modo da poterla onestamente maritare, e m'offersi d'adoperarmi con ogni mezzo possibile perch'ella fosse accettata nella Casa delle Citelle, e di più, d'aiutarvi, [...] con le mie proprie facoltà. (Bianchi, 1998: 70-76)

In un primo momento la madre pare mostrare una certa attenzione nei riguardi delle parole pronunciate da Franco, ma repentinamente cambia direzione e obbliga la figlia a cambiare il suo modo di vestire affinché potesse essere più affine a quello di una meretrice:

A un tratto l'avete messa su le vanità del biondeggiarsi e del lasciarsi, e d'improvviso l'avete fatta comparer co' capegli inanellati d'intorno alla fronte e 'l collo, col petto spalancato e ch'esce fuor dei panni, con la fronte alta e scoperta. (Bianchi, 1998: 72)

A questo punto Franco non mostra più nessuna sensibilità e nessun tatto, esibendo una serie di aggettivi sprezzanti per descrivere la giovane ragazza, considerandola non adatta al mestiere di cortigiana perché priva della bellezza che dovrebbe contraddistinguere una donna di tal mestiere:

È così poco bella, per non dir altro, perché gli occhi non mi ingannano, ed ha così poca grazia e poco spirito nel conversar, che le romperete il collo credendola far beata nella professione delle cortegiane, nella quale ha gran fatica di riuscir chi sia bella ed abbia maniera e giudizio e conoscenza di molte virtù (Bianchi, 1998: 72).

Nelle righe successive la scrittrice denuncia la tragicità del mestiere della meretrice, ma nonostante ciò non deve intendersi come una palinodia. Si focalizza sui lati negativi e sulle disgrazie che caratterizzano il suo lavoro, a partire dal fatto che ci si debba dare in pasto a diversi uomini lasciando che questi possano spogliare il suo corpo, fino ad ucciderla: “darsi in preda di tanti, con rischio d'esser dispogliata, d'esser rubbata, d'esser uccisa.” (Bianchi, 1998: 74). Sono parole crude e vere di una donna che è

riuscita ad amare la sua professione ma mai consiglierebbe a un'altra donna la stessa sorte. Esprime un giudizio spietato nei confronti del mestiere che esercita, dando una visione deplorabile di una donna costretta a vivere in funzione dell'altro e ad assecondare ogni desiderio altrui: "mangiar con l'altrui bocca, dormir con gli occhi altrui, muoversi secondo l'altrui desiderio, [...] qual maggior miseria?" (Bianchi, 1998: 74). Presta se stessa e tutto il suo corpo all'altro, sentendosi per questo misera. Mette in evidenza le atrocità che una cortigiana deve sopportare – in modo risultare più convincente agli occhi della madre – e si rivolge ancora una volta ad essa, pregandola al fine di non lasciare la ragazza alla mercè degli uomini perché se questo avverrà lei e solo lei sarà la colpevole: "Non sostenete che non pur le carni della misera vostra figliuola si squarcino e si vendano, ma d'esserne voi stessa il macellaio" (Bianchi: 1998, 75). Franco si mostra disponibile ad aiutare la ragazza, ma dev'essere la madre a prendere la decisione e non lasciare che intraprenda quel destino: "Interessatemi di tutto quel ch'io posso, che sarò prontissima a prestarvi ogni sorte di aiuto, [...] vi essorto a riparar a questo gravissimo caso prima ch'egli succeda" (Bianchi, 1998: 75).

In ultima battuta decide di sfoggiare l'arma più tagliente a sua disposizione, ovvero intimidire la donna mostrandole l'ipotesi che, un giorno, la ragazza, ravveduta dal comportamento della madre, possa esecrarla e fuggire lontano da essa:

Ne trascorrerà forse molto tempo che vostra figliuola medesima, avvedutasi della grandissima offesa da voi fattale, vi fuggirà tanto più d'ogn'altro quanto più, dovendo voi, sì come madre, aiutarla, l'avrete oppressa e rovinata. (Bianchi, 1998: 75-76)

Il corpo è centrale nella sua vita e nella sua poetica: è il luogo deputato all'amore, sia carnale sia mentale, e alle lettere, da lei denominato "ofizio di parole". Con esso svolge il mestiere della cortigiana onesta, termine che evidenzia una compresenza di virtù carnali e intellettuali. Per Franco mente e corpo sono inscindibili, e infatti scrive: "delle virtù il mio cor s'innamora" (II, v. 106). Vediamo dunque una meretrice che si innamora delle virtù, delle qualità e dell'onestà di un uomo perché lei, a sua volta, incarna

quegli ideali, sebbene possa sembrare paradossale perché nell'immaginario comune l'archetipo della prostituta non è quello di una donna alla continua e ostinata ricerca di un'erotizzazione del corpo e della mente. L'io lirico pudico della tradizione lascia il posto a un io che desidera scoprire i lati nascosti che non risiedono solo nello spirito, ma che contemplan anche le abilità sensuali (Crivelli, 2005: 93). Per Veronica Franco separare corpo e linguaggio sarebbe come ammutolirsi.

Nella sua opera, *Terze Rime*, si mostra da subito nella sua intelligenza di scrittrice e meretrice; inoltre, si tratta di un volume che al suo interno non contiene solo i testi di mano dell'autrice, ma anche componimenti firmati da uomini.

Nel IV componimento, di ignoto autore, leggiamo: "d'amor, ch'a nullo amato per usanza perdona amar" (IV, vv61-62). Ricorda il V canto dell'*Inferno* della *Divina Commedia* di Dante Alighieri: "Amor, ch'a nullo amato amar perdona" (V, v.103), che vede come protagonisti Paolo e Francesca. Come meglio esprimere l'amore carnale e la passione di due amanti se non citando il canto erotico per eccellenza, nel quale due amanti sono avvinghiati per l'eternità in una tempesta infernale? Per esprimere l'inesorabile fatalità dell'eros che non lascia scampo, ecco che l'amante fa mirabilmente ricorso a Dante, forse anche per sfoggiare quelle virtù tanto decantate da Veronica Franco, tra le quali potrebbero rientrare la cultura e le lettere. Si potrebbe desumere che l'amante vorrebbe che i suoi versi possano essere galeotti così come lo sono stati per Paolo e Francesca. Le assonanze tra Francesca da Rimini e la poetessa sono parecchie: sono entrambe colpevoli di aver vissuto passioni carnali, non solo spirituali come vorrebbe la tradizione, e vengono punite per questo. A essere colpevoli del peccato sono anche i libri e la letteratura perché il culto dell'amore è dovuto proprio alle letture e alle poesie, e il peccato si consuma proprio mentre i due amanti, chini sullo stesso libro, leggono alcuni versi di Lancillotto e Ginevra; e nel momento in cui Lancillotto bacia Ginevra, ecco che Paolo bacia Francesca. Avviene una simultanea erotizzazione del corpo e della mente: è proprio questa una cruciale assonanza tra Francesca da Rimini e Veronica Franco. Entrambe hanno bisogno che i piaceri carnali siano sullo stesso livello di quelli della mente; Franco non potrebbe mai

concedersi ad un uomo privo di virtù. Sono due donne che si distinguono per la loro fedeltà, anche se può sembrare paradossale considerando che Francesca da Rimini è un'adultera e Veronica Franco esercita la professione della meretrice. Ebbene sì, sono fedeli all'amore che provano e si lasciano guidare da esso, malgrado possa condurre loro a una morte, sia essa letterale, sia essa metaforica.

Oltre l'affinità con Francesca da Rimini, Veronica Franco ricorda il volo iperbolico di Ulisse, collocato nel girone infernale dove sono puniti i consiglieri di frode. Il peccato di Ulisse fu quello di spingersi col proprio ingegno oltre i confini noti per colmare la sua sete di conoscenza e curiosità. Come lui, anche Veronica Franco si spinse alla ricerca dell'inesplorato dentro e fuori se stessa, valicando quelli che erano i confini imposti dalla società nei confronti del genere femminile. Il suo ardore di conoscenza la spinse a seguire una virtù e una conoscenza che la resero una donna libera. L'insigne citazione di Ulisse "fatti non foste a viver come bruti / ma ' persequir virtute e canoscenza" (Alighieri, 2018: 315) accompagna la biografia e l'opera della scrittrice Franco, alla disperata ricerca delle virtù di cui il suo cuore si innamora. Mentre Ulisse viene rappresentato da Dante come individuo inappagato, come esempio negativo di chi utilizza l'ingegno per scopi illeciti, con una sete di conoscenza implacabile, lo stesso non si può dire per Veronica Franco. Ella tenta di accedere al campo della conoscenza ma non si fa guidare dalla sola ragione, né si fa accecare da essa; ad accompagnarla in questo cammino ci sono anche l'amore e la grazia di cui si serve per comporre i suoi versi e per ergersi come difensora di tutte le donne. Non vaga da sola in questo viaggio – ovvero la sua vita – come invece fa Ulisse; si serve della collaborazione di uomini e donne di una notevole caratura intellettuale per scuotere la società statica della sua epoca. E qui emerge la sua affinità con Dante, perché anch'esso decide umilmente di lasciarsi guidare nel suo viaggio ultraterreno, come dichiara nel canto X dell'*Inferno*: "da me stesso non vegno". Veronica Franco viene designata entro il confine di un fenomeno detto "petrarchismo", ma non sarebbe venuta al mondo come poetessa senza la lezione sull'umano e sull'amore di Dante. Si distacca totalmente dai topoi Petrarcheschi quali la malinconia e il dolore come principio di

conoscenza del mondo, la lontananza della persona amata da cui ne consegue un vuoto interiore da colmare con le parole, e la centralità dell'io lirico irrelato e solo. Il petrarchismo femminile si fonda invece su un io lirico che affronta la gioia, in contrapposizione alla malinconia del petrarchismo; non si pone mai solo ma in relazione con l'altro; e infine, canta la carnalità e non l'evanescenza dell'amore.

Si avvale del suo corpo non solo per amare, ma anche per sostenere liti furibonde contro uomini che abitualmente denigrano le donne. In una poesia (XXIV) redarguisce un uomo per essere stato verbalmente violento nei confronti della fidanzata: "voi la minacciaste forte allora, e giuraste voler tagliarle il viso" (XXIV, vv.34-35). Lo mette in guardia ribadendo che, sebbene le donne siano meno forti fisicamente, ciò non significa che non possano comunque dimostrare il loro valore: "come l'uom mente avemo ed intelletto" (XXIV, v.60). Non è nella forza fisica che risiede la vera potenza, ma nelle facoltà mentali e nella capacità di saper usufruire del proprio ingegno per compiere il bene: "né in forza corporal sta la virtute, ma nel vigor de l'alma e de l'ingegno" (XXIV, vv.61-62).

E ancora, è pronta allo scontro verbale e fisico contro Maffio Venier, un uomo che ha osato oltraggiarla diffondendo tramite versi la notizia falsa che il corpo di Franco fosse malato di sifilide. La poetessa lo sfida in un duello poetico per rovesciare quella consuetudine che vede le donne fragili e non in grado di sostenere una guerra, seppur verbale. Mostra le sue abilità marziali: "ti trarrò fuor del petto il vivo core." (XIII, v. 19). È disposta alla guerra perché ha patito il gesto comune degli uomini che, forti del proprio potere sociale, feriscono e denigrano le donne. È consapevole del fatto che non si tratti di un *unicum*, proprio per questo decide di estendere la denuncia nei confronti del genere maschile e di portarla avanti come rivendicazione collettiva da parte di tutte le donne, mostrandosi desiderosa di vendicare le tante donne denigrate e vilipesi uccidendo Maffio: "vendica mille tue con la sua morte" (XIII, v.90). La morte corporale di Maffio sancirà la fine delle violenze da lui perpetuate.

Di gioia, di sopraffazioni e di ribellioni, ma anche di dolore: nel XV componimento, ecco la scrittrice sofferente, dilaniata dalla tristezza per aver trascurato un suo amico a causa della

partenza dell'amante, che l'ha turbata e sconvolta: "corpo dal pianto e dal dolor distrutto, ne l'allegrezza senza sentimento, rimasta son del languir preda in tutto" (XV, vv46-48). Franco ci dà l'immagine di un corpo distrutto, eroso dalle lacrime che ha versato per la partenza dell'amato. Cerca di giustificare la sua assenza con l'amico facendo leva sul suo cuore spezzato, sostenendo che non si sarebbe potuta recare dall'amico perché inferma e malata: "come doveva over potea, [...] venir da voi, meschina, inferma e mesta, a crescer con la mia la vostra doglia" (XV, vv91-93). L'amore – o meglio, la sofferenza che ne deriva – assorbe completamente tutto il suo corpo e tutta la sua interiorità, non lasciando spazio a nient'altro se non lacrime e autocommiserazione.

In conclusione, per mettere in evidenza la centralità del corpo – in simbiosi con l'anima – cito uno dei suoi ultimi sonetti, "elevazione e conversione" (XV):

Ite, pensier fallaci e vana spene,
ciechi ingordi desir, acerbe voglie;
ite, sospir ardenti, amare doglie,
compagni sempre alle mie eterne pene.
Ite, memorie dolci, aspre catene
al cor, che alfin da voi pur si discioglie,
e 'i fren de la ragion tutto raccoglie,
smarrito un tempo, e in libertà pur viene.
E tu, pura alma, in tanti affanni involta,
slegati omai, e al tuo Signor divino
leggiadramente i tuoi pensier rivolta [...].
(Stefano Bianchi, 1998, p.360)

I versi sono un resoconto della vita della scrittrice, disseminata di illusioni ("pensier fallaci e vana spene", v.1), di desideri impetuosi ("ciechi ingordi desir, acerbe voglie", v.2), di sospiri e di dolori (sospir ardenti, amare doglie, v.3), di ricordi ma anche di catene che imprigionano il suo cuore ("memorie dolci, aspre catene al cor", v.5).

Nei versi successivi Franco si rivolge alla sua stessa anima, rassicurandola per le asperità cui ha dovuto far fronte, e scrive: "sforza animosamente il tuo destino, / e i lacci rompi, e poi leggiadra e sciolta / drizza i tuoi passi a più sicur cammino" (XV, vv12-14).

Questi ultimi versi sprigionano tutta l'energia che ha contraddistinto la vita della meretrice e scrittrice Veronica Franco, in grado di liberarsi dalle pesanti catene delle convenzioni sociali in un'epoca in cui il genere femminile era considerato l'angelo del focolare. Ebbene, assistiamo a un affrancamento da quei vincoli secolari imposti alle donne a favore di un cammino che permetta loro l'accesso alla dimensione pubblica e a una piena affermazione di sé.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, Dante (2018). *Commedia. Inferno*, a cura di Giorgio Inglese, Roma: Carocci.
- CROCE, Benedetto (1949). *Lettere di Veronica Franco*. Napoli: Ricciardi.
- CRIVELLI, Tatiana, Nicoli, Giovanni, Santi, Mara (a cura di) (2005). *L'una et l'altra chiave. Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*. Roma: Salerno.
- DIBERTI-LEIGH, Marcella (1988). *Veronica Franco: Donna, poetessa e cortigiana del Rinascimento*. Torino: Priuli e Verlucca.
- FARNETTI, Monica (2020). *Le invereconde. Riflessioni sulla vergogna nella poesia del Rinascimento*, "Archivi delle emozioni", v.1, n. 2, p. 63. Recuperato da <https://www.archivi-emozioni.it/index.php/rivista/article/view/28/26> [consultato il 07/07/2024].
- FARNETTI, Monica, Fortini, Laura (a cura di) (2014). *Liriche del Cinquecento*. Roma: Iacobelli.
- FRANCO, Veronica (1998). *Lettere*. Stefano Bianchi (a cura di). Salerno: Roma.
- GUERRA, Jennifer (2020). *Il corpo elettrico, il desiderio nel femminismo che verrà*. Roma: Tlon.
- KING, Margaret L. (1991). *Le donne nel Rinascimento*, trad. it. Bari: Laterza.
- MONTUORI, Lucia (A.A. 2015/2016). *L'urgenza di dire. Autorappresentazione e poetica in Gaspara Stampa, Veronica Franco e Isabella Andreini*. [Tesi di laurea magistrale in Filologia moderna]. Università degli Studi di Pavia, Pavia,

- recuperato da
https://www.academia.edu/27479666/Lurgenza_di_dire_Autorappresentazione_e_poetica_in_Gaspara Stampa_Veronica_Franco_e_Isabella_Andreini [consultata il 07/07/2024].
- PETRARCA, Francesco, Vecchi Galli Paola (a cura di) (2012). *Canzoniere*. Milano: Rizzoli.
- STAMPA, Gaspara – FRANCO, Veronica, SALZA Abdelkader (a cura di) (1913). *Rime*. Bari: Laterza.
- WHITMAN, Walt (2007). *Foglie d'erba*, ed. it. a cura di Igina Tattoni e Fried Lewis. Roma: Newton Compton.

LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA COMO
SUPERACIÓN DEL TRAUMA: *MEMORIA DE LA
MELANCOLÍA* DE MARÍA TERESA LEÓN

AUTOBIOGRAPHICAL WRITING AS
OVERCOMING TRAUMA: *MEMORIA DE LA
MELANCOLÍA* OF MARÍA TERESA LEÓN

Trinis Antonietta MESSINA FAJARDO
Università degli Studi di Enna "Kore"

Resumen

El artículo intenta explicar cómo la escritura autobiográfica puede en determinados contextos y situaciones servir como instrumento contra el dolor, superación de un trauma, y como olvido de un pasado doloroso. Los acontecimientos negativos, que dejan una huella en el subconsciente de quien los ha sufrido, se convierten en generadores o estímulos de obras en las que el autor da cuenta de lo vivido. Partiendo de estas afirmaciones, el presente estudio se llevará a cabo tomando en consideración la obra autobiográfica de una exiliada española del 39: *Memoria de la melancolía*.

Palabras clave: Autobiografía, trauma, María Teresa León, exilio, *Memoria de la melancolía*

Abstract

In certain contexts and situations, autobiographical writing is an instrument to overcome pain, trauma and forget a painful past. Likewise, this negative events are the reason for writings in which the author tells his experience. This article specifically studies the autobiographical text of a Spanish exile from the year 39: *Memoria de la melancolía*.

Keywords: Autobiography, Trauma, María Teresa León, Exile, *Memoria de la melancolía*.

1. INTRODUCCIÓN

Con este trabajo nos planteamos como objetivo investigar la obra autobiográfica de una exiliada republicana: *Memoria de la melancolía* de María Teresa León.

Al abordar el tema queríamos ante todo contextualizar la contribución de la autora dentro de la elección del género autobiográfico identificando los aspectos en que ha operado la escritora. La obra muestra cómo entran en juego, tanto por las formas en que se concibe la historia como por la elección de los momentos históricos decisivos vividos. Su autobiografía no es fruto de una acción planificada o de una intención preestablecida, la escritora siente, con su escritura, la necesidad de abordar el presente haciendo referencia al pasado.

Philippe Lejeune enmarca la autobiografía precisamente sobre la base de un contrato de lectura propuesto, más o menos explícitamente, por el autor-protagonista a su lector. Al hacerlo, el autor de la autobiografía crea un pacto con el lector en el que establece que lo que cuenta sucedió realmente y no tiene estatus de discurso ficticio. Por tanto, el lector se adapta en consecuencia, acercándose al texto con una actitud diferente a la del lector de novelas. Con un consenso ideal similar entre autor y lector, se forma el “pacto autobiográfico”, en contraposición al “pacto novelístico/ficticio”.

El interés de Lejeune por la autobiografía se remonta a 1971, cuando publicó *l'Autobiografía* en Francia. Pero fue, como se sabe, en 1975, con el *Pacto autobiographique*, que el autor francés marca una etapa fundamental en el panorama crítico sobre las autobiografías. Fuerte de herramientas lingüístico-estructuralistas, Lejeune afirma que la autobiografía es una narración retrospectiva en prosa de la vida de una persona real, escrita por un yo, centrado en su vida individual y en particular en el desarrollo de su propia personalidad. El pacto autobiográfico, establecido con el lector, contrasta con el pacto ficticio porque el nombre del autor escrito en la portada, coincide con el nombre del narrador y con la del personaje. Para el autor francés, la autobiografía es un proceso eminentemente literario, es ante todo un texto con el que hay que tener que tratar con las herramientas de la crítica literaria.

Como género literario, la autobiografía no tiene sus raíces en la tradición literaria occidental hasta finales del siglo XVIII, cuando se distancia del subgénero de las “confesiones” y de la literatura de memorias. El vínculo entre género y finales del siglo XVIII no es de ninguna manera accidental, ya que no implica sólo la “visión coherente del pasado” sino también la revelación de la verdad de un yo unificado y desarrollado, ambos conceptos típicos de la época. La existencia de un yo individual que se revela a través de la narración del pasado es, por tanto, el fundamento epistemológico de la escritura autobiográfica.

La autobiografía tradicional es considerada un género masculino, típico de Europa Central o América del Norte. El género considerado menor se consolida extensamente como género dominante ampliando las estrategias o parámetros representacionales.

Las mujeres, por su parte, intentaron escribir sus autobiografías empleando en un principio otros subgéneros como las memorias o las epístolas. Será hacia los años ochenta del siglo XX cuando comienza el desarrollo de una autobiografía femenina, en la que se exploraban diferentes estrategias narrativas para poder contar su vida. Entonces se comienza a imponer el concepto de autobiografía femenina aunque marcada por “a dichotomy between public passivity and private energy” (Meyer Spacks, 1976: 89).

Con el pasar del tiempo, la narración autobiográfica se ha convertido en un peculiar objeto de estudio en diversos campos: pedagógico, psicológico, sociológico y, naturalmente, literario. Asumiendo el papel de “paradigma cultural” trasciende el conocimiento configurándose como una práctica con múltiples valores: terapéutico, heurístico y educativo. De hecho, hablar de uno mismo significa ante todo cuestionarse el estatus de la propia identidad, sobre la figura que nos distingue; significa comunicarnos a nosotros mismos y a los demás quiénes somos; significa “un acto de escritura encaminado a descubrir la mismidad -concepto que surge en la medida en que el yo se hace a sí mismo- convirtiéndola en sujeto de la acción, en argumento de la obra” (Caballé, 1987: 105). Se configura como un monólogo interior en diálogo con la alteridad en el que las emociones son

reguladas a través de la representación de los acontecimientos de la propia vida.

2. LA ESCRITURA DEL YO COMO SUPERACIÓN DEL TRAUMA

El viaje autobiográfico es autocuidado, es autoterapia que muestra luces y sombras del conflicto interno que lleva a la construcción de una identidad personal. Es un viaje que comienza en la memoria, en las sensaciones oníricas, en la existencia, pero que nunca tiene fin, porque el proceso de construcción de identidad por parte del sujeto está en continuo progreso. La memoria es el camino hacia la narración autobiográfica, que representa lo más personal e íntimo, esas voces no escuchadas, no reconocidas, aquellos *logos* interiores

Regresar al acontecimiento pasado a través de la memoria hace que la persona se convierta en narrador y oyente. El autobiógrafo dialoga consigo mismo, sufre una especie de duplicación interna, descubriendo a otra persona, revelándose a sí mismo, considerando que las historias que le han pertenecido son especialmente valiosas y al escribirlas ya no le pertenecerán y al leerlas piensa que le pertenecen a otra persona desconocida (Demetrio, 1999: 39).

El verbo recordad viene del bajo latín *recordare*, que se compone del prefijo *re-* (de nuevo) y un elemento, *cordare*, formado sobre el nombre *cor*, *cordis* (corazón). Antiguamente se creía que el corazón era la sede de la memoria. Así, el étimo refleja la concepción de la memoria de Aristóteles, que situaba la mente en el corazón y no en el cerebro, resaltando al mismo tiempo la importancia de las emociones para los procesos mnemotécnicos, que no consisten en el simple registro y posterior recuerdo de datos, sino presuponen una construcción de contenidos, mediada por emociones (Bower, 1981).

La memoria, más que los recuerdos reales, está vinculada a la emoción experimentada y, por tanto, lo que importa es la verdad emocional, no la verdad fáctica. Si la autobiografía está vinculada a la verdad, las memorias están vinculadas a la verdad emocional. En las memorias, nos movemos en nuestro propio tiempo interno, los acontecimientos no se reconstruyen en su precisión histórica, sino en lo que significaron. La memoria reivindica la idea de que

el sujeto que narra su propia historia lo hace, no para resaltar su individualidad y su irrepitibilidad, sino más bien para afirmar su identidad colectiva: la idea de representar un todo.

A través de la narración autobiográfica, la herida traumática se va transformando paulatinamente en una cicatriz que, aunque no desaparece por completo, la persona comienza a recuperar su vida, interrumpiendo la secuencia de evitación y recuperando paulatinamente la confianza en sus propios recursos y autonomía. También se ayuda a la persona a reconciliarse consigo misma y con los demás, a rediseñar su vida y a cambiar su perspectiva temporal para superar el pasado traumático y allanar el camino por venir. Es una terapia contra el caos y el vacío del pasado. Como afirmaba María Zambrano, la confesión es un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo.

3. *MEMORIA DE LA MELANCOLÍA* COMO ANTÍDOTO CONTRA EL OLVIDO Y EL DOLOR

Memoria de la melancolía es la recuperación de aquellos acontecimientos históricos, sociales, culturales y sentimentales que fueron relevantes para María Teresa León, tanto a nivel colectivo como personal. Además, resultan útiles para reconstruir la realidad de una época clave, la Edad de Plata, a través de una escritora que la vivió en primera persona, al lado de muchos y muchas compatriotas, que compartieron el sueño de la República, la modernización de España, la triste experiencia de la guerra civil y del exilio.

Es obra íntima de una escritora de la generación del 27 que amó a su país, que luchó con todas sus fuerzas por la libertad, por la defensa de los derechos de hombres y mujeres, por el amparo de la recién democracia obtenida. El libro representa la evocación del pasado que como escribe la autora “todo son palabras y colores dentro de mí que ya no sé muy bien que representan” (León, 2020: 86).

Los recuerdos no permanecen inalterados en el tiempo sino que se modifican con cada nueva evocación, y María Teresa León está consciente de la falta de fiabilidad de la memoria:

Puede que este inventando o que pinte sin saberlo y con ansia un muro, como hacen los niños de las calles de Roma donde dejan manos sueltas o bocas o caras espantadas o mensajes de amor entre estrellas.

Lo cierto es que todo lo que estoy escribiendo no tiene ni deseo de perfección ni de verdad. (León, 2020: 87)

El objetivo de la memoria es la restitución del pasado, del objeto perdido al que jura fidelidad. Este voto ético, esta promesa de fidelidad al tiempo que ya no existe y que ella se encarga de transmitir, es la pretensión de verdad de la memoria: el criterio que permite separarla de la imaginación: “Ahí dejo únicamente mi participación en los hechos, lo que vi, lo que sentí, lo que oí, todo pasado por una confusión de los hechos” (León, 2020: 189). María Teresa León es una de las escritoras españolas que vivió durante mucho tiempo la experiencia del exilio. Un largo exilio de treinta y ocho años con su marido Rafael Alberti. Primero en París y Buenos Aires, y después en Roma, donde residió hasta 1977. Fue en la ciudad eterna donde comienza a escribir *Memoria de la melancolía*. En Italia, Teresa León hizo de su casa un punto de encuentro con otros compatriotas, con quienes pudo reviviendo el pasado contar su experiencia en su autobiografía. Fue precisamente en Roma donde el autor empezó a mostrar los primeros síntomas de la enfermedad de Alzheimer lo que la obligó a abandonar poco a poco su actividad literaria.

El exilio, tras la derrota de la España republicana en el 39, actúa como detonante de la escritura autobiográfica, ya que involucra al individuo en una espiral vertiginosa y lo empuja hacia el autoanálisis, en un intento de volver a poner en su lugar los diferentes niveles de experiencia, distanciándose.

Los temas que caracterizan todos los escritos de la autora escritos son el exilio, la memoria, y la lucha por no perderla, como podemos comprobar en *Memoria de la melancolía* (1970), España y el tan deseado regreso a la patria. A través de la voz y la descripción de la vida cotidiana de personajes reales, amigos y enemigos, contó su vida durante los tres años de guerra civil y de exilio. En este sentido, sus memorias fueron significativas para ella, porque le permitieron contar la historia que realmente sucedió desde su perspectiva (Da Costa, 2011). Sus escritos representaron una herramienta para presentarse ante los demás,

sincera y transparente en todas sus facetas. Escribió sobre sus sentimientos, miedos, fortalezas, su carácter, sus momentos de tristeza, nostalgia y vitalidad, sus luchas por la reivindicación de los derechos de las mujeres y el mejoramiento de su condición, sus áreas de interés e incluso de temas que atañen a la actualidad y política del país en el que no se reconocía.

La importancia de sus memorias, y de las otras obras, radica en la riqueza de contenidos, y en la particularidad del estilo adoptado, ya que al utilizar diferentes géneros —cuento, biografía, novela, fábulas— y técnicas, prevalecen los temas más apreciados por María Teresa León: la sensación de desconcierto, la espera por recuperar un espacio perdido, el ansia del regreso, la guerra, los recuerdos abandonados en lugares lejanos, la soledad.

María Teresa escribió para resistir y no olvidarse de los compañeros caídos en la guerra civil española. Escribió pequeñas historias que compusieron los grandes hechos históricos vividos, como la del poeta Miguel Hernández:

Ese Miguel con su cara encendida de rabia ese que yo con más gusto veo. Me emociona más que el de la guerra con su uniforme del V Regimiento, cuando escribía estrofas para los periódicos de trinchera (...)

¿Por qué fue detenido? ¿Por qué si lo habían puesto en libertad se la quitaban si las razones eran las mismas? La verdad es que Miguel Hernández murió en la cárcel y nadie pudo conmover la *Injusticia española*". (León, 2020: 405)

El empleo de la tercera persona cuando habla de su infancia y adolescencia le confiere ese carácter biográfico histórico; el empleo de la primera, para referir su actuación durante la República y en el exilio sella en la obra una perspectiva más próxima de la representación de la realidad.

Leer *Memoria de la melancolía* es como encontrarse junto a la autora cavando en un abismo de luz y oscuridad. María Teresa León, después de la devastadora experiencia durante la guerra civil y la herida siempre abierta en el exilio en Argentina, encuentra la fuerza en su destierro, en su nueva casa en Trastévere, de narrar entre los escombros y salvar del olvido los mejores recuerdos aunque también los peores:

La guerra nos había agarrado por lo cabellos: Mira, nos decía. Justo al alcance de nuestros ojos estaba un automóvil destrozado y, contra el suelo, muerta, una muchacha que nadie se había atrevido a recoger. El Alcázar, ceñudo y feo, resistía los balazos que los milicianos le enviaban y contestaba con paciencia y mala intención. Me dijeron: Ahí se han metido, arrastrando niños y mujeres. Dicen que se les oye llorar”. (León, 2020: 251)

Libro intenso, conmovedor, trepidante, que puede leerse, como escribe en el prólogo Benjamín Prado, como una novela de aventura, una “epopeya en las que su intérprete principal se codea con héroes y villanos, artistas y genios de su época, o logra salvar la vida , o al menos eludir un gran peligro que le acechaba, por segundos o milímetros, en varias ocasiones (León, 2020: 9).

En cada una de estas páginas se alcanzan profundidades desconcertantes, gracias a un hábil cometido de delicadeza y franqueza: “Nos habían sacrificado. Éramos la España del vestido roto y la cabeza alta. Nos rascábamos tres años de hambre, y buscábamos una tabla para sobrevivir al naufragio” (León, 2020: 334)

Al leer tomamos parte de su dolor, de su alegría. Escuchamos el deseo pulsante de restaurar una realidad que ya no existe: ¡Gente de España! Guerra de España que aún se cuenta o se canta o se discute. Por qué esa persistencia en la memoria de los hombres! (León, 2020: 304).

María Teresa León emplea palabras memorables, como vía de escape. Utiliza un nuevo lenguaje. Su *Memoria* es una auténtica *poiesis*, de creación y fuerza emotiva. Un “verdadero alarde literario, un ejemplo de prosa bella, sofisticada, envolvente y en algunos momentos hipnótica, que a menudo roza los límites de la poesía” (León, 2020: 9). Las heridas del exilio siempre fueron visibles, sin embargo a través de la escritura ha podido transformarlas en belleza: “En esta poco arrulladora vida, volarán las hojas de mi recuerdo hasta que alguien las aplaste por inútiles” (León, 2020: 325).

Sufrir una injusticia, a veces dolorosamente, a veces estúpidamente, pero siempre de forma gratuita, se convierte en un trauma por pequeño o grande que sea para ser recordado con igual

intensidad de sufrimiento y ofensa. En esta breve descripción podemos sentir toda la impotencia y frustración de María Teresa León:

Cuando los sucesos de Asturias, nuestra casa de Marqués de Urquijo fue asaltada, convencidos que un poeta no podía guardar más que ametralladoras y fusiles debajo de las rosas de su terraza. Y dicho y hecho, entraron devastándolo todo, arrancando plantas y tirando los cuadros al suelo y hasta abrieron un agujero en el techo, seguros de que escondíamos peligrosos intelectuales directores de la revolución latente en España. (León, 2020: 205)

No es casualidad, por tanto, que ciertos recuerdos traumáticos no fueran eliminados, pero deliberadamente han permanecido presentes en su memoria como defensa contra la desmemoria.

4. CONSIDERACIONES CONCLUSIVAS

El testimonio vital de María Teresa León ha significado una aportación importante al género autobiográfico, al mundo literario, sociocultural, y político de su tiempo. En *Memoria de la Melancolía* los recuerdos del pasado referidos en una prosa emotiva, triste y nostálgica se mezclan, con gran intensidad literaria, con el presente de esos años de distanciamiento de su patria. Sus recuerdos son esenciales para conocer el significado de su experiencia histórica como mujer libre, como ciudadana española, como mujer que honró su ser femenino comprometiéndose con esmerada dedicación a los ideales de libertad, justicia, democracia y educación en las que creía. La vida y la autobiografía de María Teresa León han influido mucho en su producción literaria y artística que difícilmente puede pasarse por alto y subestimarse, al contrario, requieren un estudio cuidadoso para comprender las motivaciones y causas que empujaron a la autora a su incansable activismo que ella consideraba importante.

Como cientos de figuras femeninas española que brillaron durante la II República y también en el exilio todavía hoy en ningún manual de textos literarios encontraremos referencias a la escritora ni tampoco ninguna de las demás mujeres que conformaron el grupo de escritoras de la generación del 27.

La autobiografía de la autora está salpicada de momentos íntimos y

en los que se expresan sus sentimientos quedando al descubierto sin filtros, pero este es un elemento que nos permite llegar más al corazón de su pensamiento e implicarse plenamente en él, incluso a nivel emocional. Para ello, con gran sinceridad, la autora pide disculpas al lector por sus comentarios tan personales y sintomáticos de sufrimiento experimentado por la pérdida de cosas y personas: “Nos apasionan las personas que deben morir y las cosas que van a quedar. No esperaré, pero cuando no me acuerdo, te grabaré”, escribe María Teresa León (2020: 36) con gran transporte y melancolía expresando una vez más la necesidad de memoria y testimonio.

La escritura de sus memorias ha significado para María Teresa León un acto de no resignación, una urgencia de expresar experiencias y temas, a menudo, desconocidos para la mayoría de las personas o silenciados. Ha representado, además, el rescate de una nueva existencia, serena, aunque también ha implicado la pérdida de la anterior como superación del trauma:

Estas cuartillas que voy escribiendo se me han volado todas dispersándose, jugando a la mala pasada de huirme. Voy hacia ellas, amarillas o verdosas aún. Cómo se han reído siempre delante de mis pasos todos los otoños. Se las lleva el viento, los vientos que nos soplan en los oídos las medias palabras. No sé ya qué me cuentan. Sé que silabea corriendo juntando puntas de palabras, hasta palabras caminando pequeñas, persuasivas, enhebrando una verdad que jamás comprendemos. Vuelas, vuelas bien, memoria, memoria de la melancolía. (León, 2020: 325)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOWER, Gordon (1981) “Mood and Memory”. *American Psychologist*, 36 (2), pp. 129-148.
- CABALLÈ, Anna (1987). “Figuras de la autobiografía”. *Revista de Occidente*, 74-75, pp. 103-119
- DA COSTA SILVA, Gisele Aparecida (Octubre, 2011). “Las memorias de María Teresa León en el exilio argentino”. En *Diálogos transatlánticos. II congreso internacional de literatura y cultura españolas contemporáneas*. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

- DEMETRIO, Duccio (1999). *Pedagogía de la memoria: per se stessi, con gli altri*. Roma: Meltemi.
- LEJEUNE, Philippe (1994 [1975]). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymión.
- LEÓN, María Teresa de (2020). *Memoria de la melancolía* (Prólogo de Benjamín Prado). Sevilla: Editorial Renacimiento
- MEYER SPACKS, Patricia (1976). *Imagining a Self: Autobiography and Novel in Eighteenth-Century England*. Cambridge: Harvard university Press.

LA DONNA, IL CORPO VS. L'ISOLA

A WOMEN, A BODY VS. THE ISLAND

Nikica MIHALJEVIĆ
Università di Spalato

Riassunto

L'isola, con la sua forma chiusa, ha una forte connotazione di auto-referenzialità ed è contraddistinta dal modo in cui si vive questo ambiente isolato, nonché da due concetti particolari: isolanità e insularità.

Nell'intervento si analizza la rappresentazione di un'isola croata nel romanzo *Slani mrak* di Lora Tomaš, nelle sue caratteristiche che la rendono diversa da altri territori di terraferma, ma, allo stesso tempo, per alcuni aspetti che la rendono molto simile ad altre isole. Invece, per quanto riguarda il concetto di insularità, ogni isola si distingue dall'altra. Oltre all'ambiente isolano e il concetto di insularità, al centro dell'analisi si trovano i personaggi femminili e il corpo femminile. Vi sono alcuni tratti in comune tra i personaggi femminili e l'ambiente isolano: la solitudine, che domina tutte le altre emozioni; il rapporto con altri personaggi, che viene realizzato solo nei momenti di necessità e quando se ne trae qualche vantaggio. Nella ricerca si analizza, quindi, la specificità dell'ambiente isolano e la sua correlazione con i personaggi femminili, sia nel contesto dell'ambiente isolano, sia in rapporto con altri personaggi. In quest'analisi, un'attenzione particolare viene data all'importanza e all'uso del corpo femminile. I risultati della ricerca mostreranno come, in seguito alla rifunzionalizzazione del corpo, il corpo femminile funzioni come 'il mediatore' tra il personaggio femminile e altri personaggi, come anche tra il personaggio femminile e l'intero ambiente isolano. D'altra parte, verrà dimostrato come, similmente, il territorio dell'isola funzioni come 'un corpo' singolare in relazione con il resto della terraferma. I risultati dell'analisi porteranno alle osservazioni sulla somiglianza e la correlazione tra il personaggio femminile e il concetto dell'isola.

Parole chiave: corpo, personaggio femminile, isola, isolanità, insularità, identità isolana, ambiente isolano, identità del luogo.

Abstract

An island, with its circular shape, has a strong connotation of self-referentiality and is characterized by the particular way in which this environment isolated from other areas is experienced. Besides that, it is characterized by two concepts in particular: islandness and insularity. This paper analyzes the representation of a Croatian island in the novel *Slani mrak* by Lora Tomaš in its particularities that make it different from other mainland territories, but, at the same time, with regard to some aspects of islandness, very similar to other islands. Instead, as regards the concept of insularity, each island is distinct from the other. Besides the island environment and the concept of islandness, the female characters and the female body are at the center of the analysis. The paper analyzes the representation of a Croatian island in the novel *Slani mrak* by Lora Tomaš, in its particularities that make it different from other mainland territories, but, at the same time, with regard to some aspects of islandness, very similar to other islands. In addition to the island environment and the concept of insularity, female characters and female body are at the center of the analysis. There are some traits in common between the female characters and the island environment: loneliness that dominates all other emotions while relations with other characters are created only in moments of necessity and when some advantage is gained from them. Hence, this research analyses the specificity of the island environment and its correlation with female character, both in the context of the island environment and in relation to other characters. In this analysis, particular attention is given to the importance of female body. The results of the research will show how, following the re-functionalization of the body, the female body functions as 'the mediator' between the female character and other characters as well as between the female character and the entire island environment. On the other hand, it will be demonstrated how, similarly, the island territory functions as a singular 'body' in relation to the rest of the mainland. The results of the analysis will

lead to the observations on the similarity and correlation between the female character in this novel and the concept of the island.

Keywords: body, female character, island, isolation, islandness, island identity, island environment, place identity.

1. *IL BUIO SALATO*

Slani mrak è il titolo di un romanzo dell'autrice croata Lora Tomaš, pubblicato nel 2020. La traduzione del titolo in italiano è "il buio salato", una sinestesia con la quale sono unite in un rapporto due parole che si riferiscono a due diverse sfere sensoriali, la vista e il gusto. Con tale scelta stilistica, l'autrice vuole spostare l'attenzione del lettore sugli aspetti apparentemente contraddittori di un'isola, che contribuiscono a determinare la particolarità del concetto di insularità¹. Quest'ultimo si riferisce in primo luogo al modo di vivere dei residenti di un'isola, nonché al modo di esistere proprio delle isole. Secondo Orazio Licciardello, «[l'] *îleité* o *insularité*, in italiano tradotto con "isolanità", secondo [...] Philippe Pelletier, rimanderebbe ad una sorta di identità insulare, comunque percepita, anche se non sempre necessariamente consapevole, sia dagli abitanti delle isole sia loro attribuita dai non isolani.» (Licciardello, 2023: 5) Diversi autori italiani, da Pirandello a Sciascia a Murgia, hanno rilevato che l'insularità rappresenta la base di un'identità collettiva dei residenti di un'isola e li contraddistingue dagli altri abitanti della terraferma. Michela Murgia ha proposto in numerose occasioni interessanti osservazioni riguardo all'insularità e, in particolare, alla sardità:

¹ Orazio Licciardello mette in rilievo che i due termini, isolanità e insularità, sono diversi, e che l'insularità è un termine succedaneo all'isolanità. Il ruolo delle rappresentazioni sociali è riscontrabile nel concetto di insularità, decisamente più complesso, e non del tutto sovrapponibile a quello di isolanità, mentre quello di isolanità rimanda all'isolamento che deriva dagli aspetti geomorfologici di una zona. (Cfr. Licciardello, 2023: 1-2) Isolanità, quindi, rimanderebbe all'analisi delle condizioni alle quali possono essere ascritte le limitazioni nello sviluppo economico e sociale delle isole, mentre quello dell'insularità coinvolge l'identità.

Basta parlare con qualche sardo per rendersi conto, seppure, con diverse sfumature, che esiste in tutta l'isola la consapevolezza di essere portatori di un'identità collettiva dai tratti comuni, come una sorta di spirito di popolo che non si estende al resto d'Italia, e che ha fatto spesso definire la Sardegna una "nazione senza stato". (Murgia, 2014: 105)

Allo stesso modo, come il titolo del romanzo include una certa ambiguità, l'insularità rappresenta un concetto che contiene aspetti antitetici e apparentemente discordanti: il mondo a prima vista idilliaco (ad es., per i turisti), assume aspetti oscuri e deprimenti durante l'inverno; nonostante si potesse definire un ambiente *immobile* in quanto auto-referenziale e separato dalla terraferma, l'isola è in continuazione caratterizzata dalla mobilità, non solo in quanto, per poter usufruire di diversi servizi, gli isolani devono spostarsi dall'isola, ma anche in quanto sull'isola manca il lavoro e frequentemente è necessario fare da pendolare, per poter lavorare e guadagnare. Inoltre, nonostante isolata da altre zone, che cosa influenza direttamente la gestione dell'economia, ne rimane tuttavia influenzata indirettamente e continua a dipendere dalla terraferma, a tal punto che le città e altre zone sulla terraferma continuano a rappresentare *una zona di possibilità*, a differenza dell'ambiente isolano che offre pochi servizi e scarseggia nel lavoro. Permangono comunque forti differenze tra i mesi invernali, caratterizzati dalla solitudine, noia, frustrazione, e i mesi estivi in cui l'isola si riempie di persone, e ampliando così possibilità di lavoro (inesistenti durante il periodo invernale). Tutto ciò porta verso una differenza fondamentale, ovvero quella tra i residenti temporanei (spesso, in periodo estivo) e gli isolani = residenti permanenti². Inoltre, rimane sempre particolare il legame con la terraferma: ogni arrivo e ogni

² La differenza tra gli isolani e i turisti o le persone che risiedono sull'isola per un periodo determinato viene rilevata nel romanzo con le seguenti parole: «[...] povratnici u friško ispeglanim košuljama, sa šiltericama, a stalni stanovnici otoka u mjestimice isprljanim, iznošenim majicama i rasparanim trapericama.» («[...] i rimpatriati con le camicie appena stirate, con i cappelli con visiere, mentre i residenti dell'isola indossavano le magliette sporche e logore e i jeans strappati.») (Tomaš, 2020: 52) (Traduzione dal croato in italiano dei testi letteraria è mia.)

partenza del traghetto rappresentano una nuova possibilità (possibilità di cambiare vita, di conoscere nuove occasioni, di affrontare nuove sfide, ecc.) oppure raffigura un nuovo distacco/perdita (perdita di una persona che parte, perdita di occasione di conoscere altre persone, perdita di una possibilità, di un altro lavoro, ecc.). Tutto ciò evidenzia ancora di più una forte autoreferenzialità percepibile nel contesto dell'isola. Si può concludere che l'isola dimostri vari tratti in comune con il traghetto, continuamente 'aprendosi' e 'chiudendosi' alle persone. Si deduce che l'isola sia costituita da una serie di arrivi, partenze e transiti, il che la riduce ad un luogo costituito da elementi in movimento. Di conseguenza, essa stessa diventa il transito, il movimento, il viaggio.

Il romanzo di Lora Tomaš parla della vita su un' isola croata, senza specificare a quale isola si faccia riferimento. "Nessun uomo è un'isola", la frase sulla quarta di copertina citata da Jasna Pogačnik, con la quale si ricordano i versi di John Donne, viene usata per ribadire la correlazione tra l'uomo e l'isola: ad esempio, per quanto riguarda il fatto che nonostante una forte connotazione di singolarità, né un individuo né un'isola possano sopravvivere senza 'relazionarsi' con altri. Di conseguenza, nel romanzo si parte dal presupposto che, come gli individui, tutte le isole si assomigliano per l'antinomia autonomia/dipendenza. Perciò nel romanzo non viene indicato di quale isola si tratti, in quanto è considerato più importante rilevare il carattere insulare che altre caratteristiche di quell'ambiente. Anche i nomi dei personaggi sono abbastanza frequenti in Dalmazia: Mare, Luce, ecc., e non vengono accompagnati da un cognome con lo scopo di evitare di circoscrivere un'identità ma piuttosto universalizzarla. Con ciò si rimanda ad un'altra peculiarità dell'ambiente isolano: non è raro che diversi membri della stessa famiglia abbiano lo stesso nome. Per distinguerli, si usano i soprannomi: «Zove se Marija, popularno Mare³». (Tomaš, 2020: 19)

Il presente romanzo racconta in un modo particolare la vita su un'isola e il modo di esistere delle isole e degli isolani⁴. L'autrice

³ «Si chiama Maria, detta Mare». È possibile notare che tra il soprannome e il nome proprio quasi non c'è nessuna differenza.

⁴ Della simbologia dell'isola e dell'importanza dell'isola come uno spazio

ci mette davanti alle specificità dell'ambiente isolano tramite i racconti dalle vite dei protagonisti, i loro monologhi e dialoghi, i quali sommano la loro quotidianità, che pur essendo comune a tutti i residenti, viene presentata ai lettori in tutta la sua particolarità. Quello che, però, lo contraddistingue da altri ambienti è un'insita ambiguità. L'immagine che i lettori creano, in seguito alla rappresentazione e all'immagine verbale di Tomaš, serve allo scopo di far riflettere proprio sulla specificità dell'ambiente isolano e su quel sentimento di ambiguità e di dissidio interno, frequentemente presente tra gli isolani: da una parte, vi è costantemente presente la voglia di andarsene dall'isola alla ricerca di un lavoro che permetta le condizioni di una vita migliore. Dall'altra, si sente sempre il legame con l'isola, e ogni partenza dall'isola sembra più difficile e più complicata rispetto alle partenze dalla terraferma verso, ad esempio, i paesi stranieri.

I personaggi di Lora Tomaš non riescono a sfuggire alle visioni fatalistiche della vita, cioè ai presagi negativi, i quali li opprimono costantemente, e sono irrevocabilmente legati all'isola, in modo tale che si immedesimano con il territorio isolano. Di conseguenza, sono possessivi e non accettano facilmente 'le intrusioni' da parte di altre persone, dai turisti, da tutti coloro che non siano residenti permanenti dell'isola, ecc. Però la bellezza del paesaggio isolano non viene percepita ma è sempre vissuta in contrapposizione con la vita dei personaggi. E non solo, la bellezza viene strumentalizzata, in primo luogo quella che riguarda il corpo femminile: tutta l'attenzione verte sulla ricerca del modo in cui soddisfare i propri bisogni, soprattutto quelli fisiologici, mentre nelle loro visioni si scambiano le immagini utopistiche con quelle di distopia. Inoltre, nel loro modo di relazionarsi con altri, i personaggi si rapportano come le isole: principalmente sono focalizzati su loro stessi e

intermedio tra la terraferma e il mare, contraddistinto da alcune particolarità tipiche proprio per quell'ambiente, mi sono già occupata nell'articolo: MIHALJEVIĆ, Nikica (2023). "Sicilija u vremenu i prostoru: migracija, ekoodrživost, gradski ambijent i otuđenje u zbirci pripovijedaka *Sicilia d'autore*". *Mogućnosti*, 1/2, pp. 1- 16. Nello stesso articolo ho analizzato come un'isola possa cambiare l'immaginario collettivo e può essere percepita contemporaneamente come *locus amoenus* e *locus terribilis*.

soltanto nei momenti di necessità si rivolgono anche ad altri. Perciò anche i personaggi stessi, come l'ambiente isolano, sono la metafora del passaggio, della solitudine, dell'attesa, nella quale si perdono la dimensione passata e quella futura; la staticità si fonde con il presente, mentre altre categorie temporali 'scompaiono'.

Con la presente analisi l'intenzione è mettere in rilievo la compresenza degli elementi utopici e distopici nella vita dei personaggi femminili, i quali vengono percepiti e vissuti attraverso il corpo femminile, creando, in tal modo, una correlazione tra il corpo femminile, l'isola e l'insularità. Inoltre, lo scopo è dimostrare come il corpo femminile funzioni da *mediatore* tra il personaggio e l'ambiente circostante. Ciò significa che i personaggi usano la comunicazione non verbale per rapportarsi con l'ambiente e con altri personaggi. In questo processo, avviene 'una rifunzionalizzazione' del corpo femminile, che viene usato, sia dai personaggi maschili sia da quelli femminili con lo scopo di rapportarsi con l'ambiente esterno, controllandolo e soggiogandolo ai propri interessi. Similmente, il territorio di un'isola funziona come 'un corpo' singolare: un non-luogo, in quanto coinvolto dalla ciclicità di eventi, una zona non identitaria, la quale d'estate si trasforma in 'un grande albergo', mentre d'inverno è caratterizzata da poche presenze. Conseguentemente, analizzare il corpo femminile in questo romanzo significa analizzare l'ambiente isolano e l'isolantità, e viceversa. In questo 'incontro' sia il corpo sia l'isola rilevano altre loro caratteristiche. Si ottiene una rappresentazione particolare dell'ambiente isolano, nella sua totalità di caratteristiche geografiche, i tratti antropologici, etnografici e culturali.

L'analisi eseguita nell'articolo parte da questi presupposti: il corpo femminile viene coinvolto in un processo di rifunzionalizzazione e addattamento alle nuove esigenze dei personaggi; la bellezza viene negata e manipolata; l'attenzione si sposta sul rapporto tra il corpo femminile e la corporalità con l'ambiente isolano; il corpo viene osservato in movimento (vi è presente una costante antinomia tra il desiderio di lasciare l'isola e partire verso la terraferma, nella ricerca di condizioni migliori di vita vs. il bisogno di rimanere sull'isola); la percezione del tempo viene effettuata attraverso il corpo (il 'tempo statico' sull'isola viene anteposto al 'tempo accelerato' sulla terraferma).

È significativo che nel romanzo il corpo venga percepito secondo il seguente schema: e usato come:

- il corpo come punizione/sacrificio;
- il corpo come oggetto (mezzo di scambio);
- il corpo come messaggio o come una parola *non detta* (il sostitutivo della comunicazione orale);
- il corpo nell'antitesi il corpo maschile vs. il corpo femminile.

È interessante notare che il corpo, nell'ambiente isolano, è sempre ridotto ad essere oggetto, in particolare il corpo femminile. Ciò significa che il corpo viene strumentalizzato, usato per raggiungere certi obiettivi, ma non viene vissuto *senza uno scopo particolare*⁵.

1.1. LA BELLEZZA E IL CORPO FEMMINILE

Nell'analisi dell'opera letteraria di Slavenka Drakulić, un'altra scrittrice croata, Andrea Zlatar ha cercato di esaminare il corpo come una specie di mappa geografica⁶. (Zlatar, 2004: 105)

⁵ «Uskoro je grobnica bila lijepa kao soba. Bolja od ove, kaže mi Mare i gleda uokolo.» («Ben presto la lapide divenne bella quanto la camera da letto. Meglio di quella, dice Mare e si gira intorno.») (Tomaš, 2020: 75). Dalla citazione si può notare che lo spazio in cui viene deposto il corpo dopo la morte viene curato con più attenzione rispetto allo spazio in cui si soggiorna durante la vita. Ciò è legato al fatto che l'importanza del corpo è sminuita e viene strumentalizzata mentre il suo valore assume l'importanza soltanto nel momento dello scambio, e non come *contenitore* della vita.

⁶ Cfr. ZLATAR, Andrea (2004). *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak. Zlatar parte dai segni presenti sulla pelle umana (le rughe, le ferite, i nei, ecc.) i quali rappresentano una testimonianza e 'il ricordo' sulla pelle della storia personale di un individuo come metodo per leggere i testi, ovvero come le immagini sulla pelle. (Cfr. *ivi*, p. 105). Il corpo funziona come testimonianza della vita vissuta, simile ad una mappa geografica che racchiude i passaggi del tempo e le istanze storiche. Allo stesso modo, il corpo femminile può essere percepito in costante relazione con l'isola, ovvero come la *raffigurazione umana* di un territorio circoscritto (come lo è quello di un'isola). Di conseguenza, come più luoghi, messi accanto e percepiti insieme, creano un'unica zona geografica, formando una specie di mappa, così anche i corpi possono immedesimarsi con l'isola stessa. In tal senso, il corpo rispecchia ciò che succede sull'isola e il personaggio femminile si rapporta con l'ambiente isolano in primo luogo attraverso il proprio corpo. Il corpo diventa, quindi, il mediatore ma anche il *medium*, nonché rappresentano un unico luogo di esistenza.

Ciò fa pensare che, tra lo spazio in generale e il corpo femminile ci possa essere un rapporto come tra il testo e il corpo, o come tra la storia personale di un individuo e il corpo. L'isola di per sé evoca l'idea di nascita: raffigura una zona emersa dalle acque. Avendo il potere di dare vita, il corpo femminile pure evoca l'idea di nascita. Perciò non sorprende la corrispondenza tra il corpo femminile e l'isola. Nel passato di un'isola sono racchiusi singoli momenti che riguardano gli eventi passati e i ricordi dei personaggi. Però, anche il corpo ha memoria, e, essendo un mediatore nelle relazioni, il corpo di un'isolana conserva nei ricordi anche ciò che si riferisce all'ambiente. Di conseguenza, frequentemente è quasi impossibile capire il corpo femminile di un'isolana senza prendere in considerazione il territorio isolano che lo determina e condiziona, ma non solo, con il quale si misura:

A kako je bila lijepa. Najljepša cura na otoku, tako su onda govorili. Kad je ono tukla kamenje na pruzi, slikali su je u narodnoj nošnji, sa srpom na desnoj ruci. Eno je, visi iznad kredenca. Poslije je i na otoku morala tuć kamen jer nije bilo šodera. Deset prstiju, deset rana⁷. (Tomaš, 2020: 12-13)

Nella citazione si nota che l'attenzione viene posta sul corpo femminile e sulla parte formale ed estetica e non sull'ambiente isolano. Tuttavia, è chiaro che è l'ambiente isolano quello che condiziona e determina l'aspetto del corpo e non viceversa. Quindi, pur essendo bello, il corpo viene strumentalizzato ed usato con lo scopo di sopravvivere o dominare gli altri nella lotta per la sopravvivenza. Perciò, viene trasformato dal lavoro duro, inevitabile sull'isola. In tal modo, la bellezza femminile viene *negata*, in quanto l'isola *condiziona* la bellezza femminile, trasformandola secondo i 'bisogni' di quell'ambiente. Da ciò si deduce una particolarità dell'ambiente isolano: la bellezza è percepita e vissuta solo con lo scopo di essere utilizzata per

⁷ «Com'era bella. La ragazza più bella sull'isola, così dicevano. Mentre batteva i sassi con il martello sui binari della ferrovia, l'avevano fotografata nelle vesti tradizionali popolari, con la falce in mano destra. Eccola lì, sopra la credenza. Successivamente anche sull'isola ha dovuto battere i sassi con il martello perché non c'erano i ciottoli. Dieci dita, dieci ferite.»

raggiungere altri obiettivi, non per la contemplazione della bellezza né per il suo valore insito.

2. IL CORPO COME PUNIZIONE/SACRIFICIO

Essendo il corpo vissuto come oggetto⁸, può, a volte, assumere la funzione dell'oggetto di sacrificio o dell'oggetto come strumento per la punizione di che viene un individuo. Tale rapporto con il corpo viene reso più facile dalla forte presenza della scrupolosa religiosità e del legame con le abitudini tradizionali che contraddistinguono gli isolani.

Inoltre, è significativo che la bellezza femminile viene sacrificata al lavoro o al matrimonio. La bellezza di una donna assume l'importanza in quanto deve raggiungere uno scopo, non per il valore insito della bellezza. Perciò la bellezza femminile, se non usata come oggetto di scambio (ad es., per sposarsi o per ottenere uno scopo particolare), viene soppressa, cammuffata o nascosta: le donne non si truccano, non si curano particolarmente, non si fanno tingere i capelli e non si vestono in modo da attirare attenzione a meno che non si tratti di prostitute:

Bili su joj zubi kao sol nekada, bijeli: prala ih je svaki dan. Krupni i snažni. Jednom joj je kokica nešto isključala, a Mare joj odgrizla kljun. Takvi su joj zubi bili. Kasnije se sve upalilo i rasklimalo – ispalo. Ostao kakav komadićak u mesu pa boli, a tko bi ga išao vaditi⁹ (Tomaš, 2020: 16).

⁸ Riguardo alla riduzione del corpo vissuto come una semplice costruzione culturale, sociale e discorsiva, si rimanda a vedere TURNER, Bryan S. (1894). *The Body and Society. Explorations in Social Theory*. Oxford: Basil Blackwell, 1984; 2a ed. (1996) London: Sage. L'autore rileva come il corpo, dall'inizio dell'esistenza, appare intriso di concezioni culturali e modellato dalla storia sociale.

⁹ «I suoi denti erano come il sale una volta, bianchi: li lavava tutti i giorni. Grandi e forti. Una volta una gallina le aveva beccato qualcosa in bocca e Mare le aveva morso il becco. Ecco com'erano i suoi denti. Successivamente, tutto si è infiammato e i denti si sono allentati – le sono caduti. Ne è rimasto qualche pezzettino nella carne e fa male, ma chi andrebbe a farselo estrarre.» Dalla citazione è possibile notare come il corpo venga trascurato e come viene curato solo fino a quando svolge una funzione.

Il corpo viene trascurato e la cura del corpo non è considerata importante; anzi, proprio prendersi cura del corpo distrae dal lavoro, e ciò significa trascurare lavoro, il che sottintende la carestia o i problemi economici. Il corpo svolge una certa funzione, e se fallisce nel raggiungimento di tale scopo o, quando lo raggiunge, viene del tutto trascurato e viene trattato come se non servisse più.

3. IL CORPO COME OGGETTO (MEZZO DI SCAMBIO)

Essendo il corpo ridotto ad essere percepito come oggetto, non meraviglia che nell'ambiente isolano le tombe e il cimitero vengano curati con maggior attenzione che le case stesse. Ciò è dovuto al fatto che la vita consiste nella preparazione alla morte e al fatto che il piacere nella presente vita è proibito, nella vita collettiva e nei rapporti che non riguardano la vita intima:

«Uskoro je grobnica bila lijepa kao soba. Bolja od ove, kaže mi Mare i gleda naokolo. Ni mušica ne može unutra.¹⁰» (Tomaš, 2020: 75)

Alla cura del corpo subentra la cura della tomba e della lapide, l'attenzione si sposta verso l'importanza di certe abitudini tradizionali e si allontana dal personaggio e dalla sua identità.

4. IL CORPO COME MESSAGGIO O COME UNA PAROLA *NON DETTA*

Il corpo viene usato come sostitutivo della comunicazione orale, soprattutto tra le donne, alle quali si impone un certo tipo di comportamento. Ad esempio, dopo la morte del consorte, le donne indossano i vestiti neri, in quanto non è comune, né fa parte delle abitudini tradizionali, indossare qualsiasi altro colore, oltre il nero, spesso anche fino alla fine della propria vita. Significa che ad una donna non è concesso scegliere i vestiti da indossare, ma indossa solo quelli che comunicano alla collettività il lutto in cui vive dopo la morte del consorte, nonché il rispetto per lui e per le tradizioni. Si deduce che le donne non hanno *diritto* di vestirsi per se stesse, ma

¹⁰ «Ben presto la tomba divenne bella quanto la camera. Anche più bella della camera, dice Mara e si guarda intorno. Nemmeno una mosca vi può entrare.»

che hanno *obbligo* di vestirsi per la comunità, comunicando in tal modo il rispetto di essa: «Ljeti su joj neizdržive čak i minute na dvorištu, iza hlada ladonje. Ali kome da se svuče? Kome da se oblači u šareno?»¹¹ (Tomaš, 2020: 74) Si può concludere che l'identità femminile, attraverso l'atteggiamento nei confronti del suo corpo, viene sottomessa alla collettività.

5. IL RAPPORTO ANTITETICO TRA IL CORPO MASCHILE E IL CORPO FEMMINILE

Nel testo emerge una rigorosa distinzione tra il corpo maschile e il corpo femminile. Alle ragazze, ad esempio, non è permesso fare i bagni nel mare, all'aperto, mentre ai ragazzi è concesso:

Ni zglob ruke im se nije smio vidjeti, a kamoli noga. Ipak se jednom okupala, mati njihova s prijateljicom. Da će reć da su tobože ovce prale, da im budu čiste. [...] Nisu znale da su ih momci pratili i promatrali iz šikare sve dok se nisu pokazali, mašući njihovom robom kao ustajalim zastavama neke kapitulirane države. Vikali: sad ćemo u selo i svi će znat da ste se kupale.

A tamo, da kako su se usudile, da je sramota velika sad na njima. A one, da im je bio neugodan miris sa sebe, da nisu mogle izdržat pa se pošle oprat.

Zločesti dečki, kaže mi Mare [...]. Sve su smjeli. U mudante se kupat i nije im se gledalo – što su imali, to su nosili.¹² (Tomaš, 2020: 71-72)

¹¹ «D'estate anche i minuti trascorsi nel cortile, all'ombra di un albero, le sono insopportabili. Ma per chi dovrebbe spogliarsi? Per chi dovrebbe vestirsi in modo colorato?» Dalla citazione si percepisce che i vestiti servono come il *messaggio* per altre persone, non per se stessi: non servono, ad esempio, a mettere di buon umore chi li indossa, ma servono a comunicare un particolare messaggio. Perciò, in seguito ad un lutto, è possibile indossare solo il colore nero.

¹² «Non gli si poteva vedere nemmeno il polso, figuriamoci la gamba. Tuttavia, una volta fecero il bagno, la loro madre con una sua amica. Decisero che avrebbero detto di aver lavato le pecore, che dovevano essere pulite. [...] Non sapevano che i ragazzi le ebbero seguite e che le avevano osservate dal boschetto, fino a quando non si mostrarono, sventolando i loro vestiti come se fossero le bandiere ammuffite di uno stato capitolato. Gridarono: ora andremo in villaggio e tutti sapranno che avete fatto il bagno.

E lì, iniziarono le domande: come hanno osato? Ora una grande vergona è su di loro.

Ed esse, che avevano un odore sgradevole, dai loro corpi, che non potevano sopportarlo, così che sono andate a lavarsi.

Ancora una volta viene confermata l'assenza di possibilità per la donna di scegliere di vivere liberamente il proprio corpo, e ciò la sprona a sviluppare certi tratti masochistici. L'impossibilità di ribellarsi contro gli usi e le abitudini tradizionali, che le tolgono ogni diritto di libertà, trova sfogo attraverso la ribellione contro il proprio corpo.

CONCLUSIONE

Dall'analisi si può concludere che il romanzo è caratterizzato da una serie di antitesi: la compresenza degli elementi utopici e distopici si sovrappone all'oscillare tra l'individuale e il collettivo, proprio come avviene in un ambiente isolano, da sempre contraddistinto da una certa ambiguità. In questo processo, l'individuale viene sottomesso al collettivo servendosi del corpo, il quale viene modellato dalle concezioni sociali e culturali. Di conseguenza, anche in questo romanzo possiamo osservare "una società somatica", come definita da Turner, in quanto il corpo diventa il campo principale di attività sia culturale che politica nelle società contemporanee¹³. Inoltre, il corpo femminile nel romanzo viene rappresentato come testimonianza della vita vissuta e diventa una specie di mappa geografica che permette ai 'viaggiatori' di 'unire' vari segmenti del tempo con vari elementi dello spazio: il corpo viene utilizzato come un ricettacolo di ricordi vissuti nell'ambiente isolano e/o nelle zone della terraferma. Tuttavia, una caratteristica particolare che si nota nel romanzo è l'avvenuta rifunzionalizzazione del corpo femminile, il quale funziona da 'mediatore' tra l'identità femminile e altri personaggi/membri della stessa comunità nonché tra il personaggio femminile e l'ambiente isolano. Similmente è possibile notare come il territorio isolano funziona come 'il mediatore' tra i personaggi: tra gli isolani e i residenti 'temporanei', tra gli isolani e i residenti delle città

Cattivi ragazzi, Mara mi disse [...]. Tutto era concesso loro. Facevano il bagno in mutande e non venivano osservati, quello che avevano, lo indossavano.»

¹³ Cfr. *somatic society*. (Turner, 1992: 12).

nonché tra gli isolani stessi. In quel processo, il territorio dell'isola viene usato dai membri che si relazionano tra di loro come soggetto e non come oggetto, in quanto le decisioni vengono prese proprio come conseguenza della tipicità della zona che rappresentano, ovvero di quell' insularità. A differenza del territorio dell'isola, il corpo femminile viene usato come oggetto, in quanto strumentalizzato da tutti, persino dall'ambiente isolano stesso. Conseguentemente, oltre ad essere strumentalizzata, perde la sua funzione primaria influenzando contemporaneamente anche l'identità femminile che ne rimane soggiogata.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- GOMBAUD, Stéphane. (2007). *Iles, Insularité et iléité. Le Relativisme dans l'étude des espaces archipélagiques*. Réunion: Université de la Reunion – Ufr de Géographie.
- LICCIARDELLO, Orazio (28 maggio 2023). “Insularità come dato e come costruito: ricadute psico-sociali”. *Eurispes*. Reperibile in [Documentazione | Osservatorio sull'insularità - Eurispes](#) [Data di consultazione: 22/04/2024]
- MIHALJEVIĆ, Nikica (2020). “Jhumpa Lahiri: dai luoghi ai nonluoghi, tra l'estraniamento da sé e l'immedesimazione in una città”. *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, 14, 161-173.
- MIHALJEVIĆ, Nikica (2023). “Sicilija u vremenu i prostoru: migracija, ekoodrživost, gradski ambijent i otuđenje u zbirci pripovijedaka *Sicilia d'autore*”. *Mogućnosti*, 1/2, pp. 1- 16.
- MURGIA, Michela (2014). *Viaggio in Sardegna. Undici percorsi nell'isola che non si vede*. Torino: Einaudi.
- PROSHANSKY, Harold M. (1983). “Place-identity: Physical world socialization of the self”. *Journal of Environmental Psychology*, 3, pp. 57-83.
- SHILLING, Chris (1993). *The Body and Social Theory*. London/New Delhi: Thousand Oaks/Sage.
- TOMAŠ, Lora (2020). *Slani mrak*. Zagreb: Hena com.
- TURNER, Bryan S. (1984). *The Body and Society. Explorations in Social Theory*. Oxford: Basil Blackwell.

- TURNER, Bryan S. (1992). *Regulating Bodies. Essays in Medical Sociology*. London: Routledge.
- ZLATAR, Andrea (2004). *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak.

ABITARE IL MARGINE, REIMMAGINARE IL
PIANETA. SU *ALONSO E I VISIONARI* DI ANNA
MARIA ORTESE

LIVING THE MARGIN, REIMAGING THE
PLANET. ON *ALONSO E I VISIONARI* BY ANNA
MARIA ORTESE

Eleonora NEGRISOLI
Università di Bologna

Riassunto

L'articolo prende in analisi *Alonso e i visionari* di Anna Maria Ortese, partendo dalla figura del puma che dà il titolo al romanzo. Alonso rompe la logica del dualismo alla base del pensiero occidentale, configurandosi come creatura emarginata. Il margine, inteso entro il suo ampio spettro di significati, assume un ruolo fondamentale nel romanzo e nella poetica di Ortese. L'articolo indaga questo concetto attraverso il pensiero di bell hooks, Gilles Clément e María Zambrano, mettendone in luce le analogie con *Alonso e i visionari*.

Parole chiave: margine, esilio, non-umano, Anna Maria Ortese.

Abstract

The article analyzes *Alonso e i visionari* by Anna Maria Ortese, starting from the figure of the puma that gives the title to the novel. Alonso breaks the logic of dualism, on which Western philosophy is based, thus representing a marginalized creature. The margin, with its wide range of meanings, plays a fundamental role in Ortese's novel and poetics. The article investigates this concept through the poetics of bell hooks, Gilles Clément and María Zambrano, highlighting the similarities with *Alonso e i visionari*.

Keywords: margin, exile, non-human, Anna Maria Ortese.

Alonso e i visionari, pubblicato da Adelphi nel 1996, è l'ultimo romanzo scritto da Anna Maria Ortese e porta a compimento la parabola creativa dell'autrice, ponendo definitivamente la sua scrittura sotto il segno della visione – come, del resto, suggerisce già il titolo. Voce narrante del testo è la signora Stella Winter Grotz, la cui vita viene sconvolta dall'arrivo dell'amico Jimmy Op, un professore americano con una misteriosa storia da raccontare. Un omicidio irrisolto, una banda della lotta armata, un professore carismatico, un bambino, un domestico, un puma-ombra... questi e altri gli elementi che avvicinano *Alonso e i visionari* alla categoria del poliziesco. Ma non è così facile come sembra: la narrazione trascende i generi per esplorare l'invisibile e cercare risposte a questioni filosofiche, esistenziali.

Sarà Ortese stessa a definire il suo testo un "giallo metafisico" (Ortese, 2005: 1127) e in una lettera indirizzata a Henry Martin, suo traduttore in lingua inglese, spiegherà: "i Visionari è solo superficialmente storia di «terrorismo»: è storia dell'eterna persecuzione, morte, e quindi ritorno, per dare pace, del Puma" (Ortese, 2005:1143). L'indagine poliziesca si trasforma allora in indagine filosofica: Alonso, il puma che dà il titolo al romanzo, non è soltanto al centro di un enigma da risolvere, si rivelerà invece simbolo di qualcosa di più grande, e cioè il segno di tutti gli oppressi e di tutti gli esclusi, le *Piccole Persone* cui bisogna chiedere perdono per redimere l'umanità.

In effetti, se il puma fosse soltanto un puma non sarebbe un romanzo di Ortese, la cui scrittura si colloca sempre in una zona intermedia tra il visibile e l'invisibile, il reale e l'immaginato. La storia del puma comincia in Arizona, quando viene trovato da Jimmy Op, il professore Antonio Decimo, suo figlio Decio e Rose Clem, la direttrice dell'Istituto di Scienza di Phoenix. Durante una gita nel deserto, il gruppo si imbatte nell'animale, che da subito instaura un legame d'affetto con il piccolo Decio: basta un reciproco sguardo per eleggersi fratelli. Poco tempo dopo un incidente stradale causerà la morte del bambino, mentre il puma si salverà nel suo abbraccio. Il cucciolo verrà portato in Italia, a Roma, dove abiterà nella casa dei Decimo fino alla sua morte. Ma

Alonso – così lo aveva chiamato Decio – non sparisce, anzi, il suo è un eterno ritorno nelle vite dei personaggi, per i quali diventa una sorta di ossessione. Ci sono molti momenti nel testo che provano a convincerci dell'esistenza del puma, delle sue peregrinazioni, del suo “essersi momentaneamente [...] trasformato” (Ortese, 1996: 211) in criminale, povero, assetato, oppure soltanto in una fantasmatica apparizione.

Cercando di rimettere insieme i frammenti della storia che ci vengono consegnati poco alla volta in *conversazioni e lettere*, è inevitabile che risuoni quella domanda che Ortese pone, programmaticamente, nella prima pagina del romanzo: “Signora Winter, [...] ha mai visto un puma, cioè un leone americano?” (Ortese, 1996: 11). E noi lettrici e lettori lo abbiamo visto *davvero* quel puma, oppure no? Le prove a confermare l'una o l'altra tesi risultano insufficienti e chi legge, come sempre, può soltanto adattarsi al susseguirsi degli eventi, provare a fidarsi dei personaggi che prendono parola dando la loro versione dei fatti. In una di queste ricostruzioni, il puma sembra incarnarsi nella figura di un cameriere che porta il suo stesso nome, Alonso, detto “il Torres”. Le numerose allusioni alla corrispondenza dei due Alonso non verranno né confermate né smentite: l'identità del puma resta fluida, metamorfica, ora umana ora non-umana, ora materica ora trascendente, a seconda dell'occasione. Tuttavia, la vicinanza tra i due sarà giustificata simbolicamente:

Non esisteva “*il buon vecchio*”, e non esisteva “*il piccolo puma*”: per meglio dire, erano, in questa qualità di buoni, i due risvolti idealistici di una stessa immagine, molto pietosa, del mondo, e che raramente coincidono: il *servire* e l'*amare* – l'immagine di colui che sta in fondo alla società, a raccogliere i rifiuti, e di colui, l'essere amante, che talvolta vi abita (Ortese, 1996: 181).

Forse Alonso non esiste fisicamente, ma esiste di certo come metafora: in qualità di emblema della bontà, di chi ama senza chiedere nulla o quasi in cambio, finendo per questo tra i reietti, tra gli ultimi: ai margini di una società che esclude e opprime i più deboli. Il margine acquisisce un ruolo fondamentale nell'identificazione della figura di Alonso, si potrebbe quasi dire

che questa creatura ne incarni la dimensione: il puma è in grado di scardinare l'ordine duale che separa nettamente l'umano dal non-umano, la materia dallo spirito e così via lungo una serie di dualismi, secondo un sistema di pensiero che Val Plumwood ha definito *logica della colonizzazione* (Plumwood, 2014: 49). Alonso, allora, mette in discussione l'idea di margine, e contemporaneamente – in quanto emarginato – lo occupa come spazio.

È utile soffermarsi proprio su questo concetto, sull'idea di margine. Riflettere sulla complessità del termine, infatti, ci porta a inattese connessioni e analogie tra la poetica di Ortese e altri pensatori e pensatrici. Il vocabolario online Treccani riporta:

màrgine s. m. (ant. f.) [lat. *margo* -*gĭnis*, m. e f.]: 1. a. La parte estrema ai due lati, o tutto intorno, di una superficie qualsiasi; [...] 2. fig. a. In locuz. particolari: *al m.*, e più spesso *ai m. di ...*, al limite, in una posizione di confine, in una situazione che non è più o non è ancora quella di riferimento.

Come si vede dai significati che sono attribuiti a questo termine, con *margin*e possiamo riferirci o a qualcosa di liminale, periferico – nel senso di esterno a qualcosa – oppure a una situazione di confine, una soglia, uno spazio-tempo che si situa nel *tra*.

Riprendendo questo secondo significato viene in mente il concetto di *Terzo paesaggio* proposto dal paesaggista e scrittore Gilles Clément. Clément definisce il Terzo paesaggio come “frammento indeciso del giardino planetario” (Clément, 2014: 11), un luogo dell'inconscio e del disordine, che non si comporta secondo le regole comuni poiché non ha mai subito o non subisce più l'azione antropizzante. È costituito da tutti i luoghi abbandonati dall'uomo, e cioè le riserve, gli insiemi primari e i residui. Non esiste alcuna somiglianza di forma tra questi paesaggi, essi hanno un solo punto in comune: “tutti costituiscono un territorio di rifugio per la diversità. Ovunque, altrove, questa è scacciata” (Clément, 2014: 16). Questi spazi sono luoghi di mezzo, in cui non c'è ombra né luce, né potere né sottomissione al potere: è qui che esiste la possibilità dell'ibrido, della diversità, della vita che nasce laddove si credeva ci fosse soltanto morte.

Ecco perché il Terzo paesaggio, il margine, il *tra*, rappresenta un “territorio rifugio” (Clément, 2014: 32), se considerato passivamente, e un “luogo dell’invenzione possibile” (Clément, 2014: 32), se considerato attivamente.

Sono proprio queste caratteristiche che ci consentono di tornare al primo significato del termine *margine* – il bordo esterno delle cose – e arrivare a bell hooks, accademica, scrittrice e attivista femminista. L’idea di margine di bell hooks non è in alcun modo sovrapponibile al terzo paesaggio di Clément, ma presenta tratti in comune e fornisce elementi complementari che, nuovamente, spingono a un’inversione di rotta, a uno sconvolgimento e a una riabilitazione del pensiero comune.

In *Elogio del margine*, bell hooks indaga – a partire dalla sua storia personale, di donna, nera e povera – la complessa relazione che esiste tra sessismo, razzismo e classismo. Appartenere a una o più minoranze significa essere obbligate a un ruolo di subalternità, essere relegate ai margini di una società che, invece, dal centro tutto governa. Ma bell hooks ribalta l’idea di margine come luogo di privazione, individuando nella marginalità “un luogo di radicale possibilità, uno spazio di resistenza” (bell hooks, 218: 128). Il margine diventa lo spazio in cui è possibile costruire un “discorso controegemonico” (bell hooks, 218: 128), in cui si possono immaginare alternative, nuovi mondi e nuovi sguardi, praticando una apertura radicale. Il discorso di bell hooks permette uno slancio filosofico, consente di cambiare radicalmente prospettiva, trasformando un luogo obbligato – di oppressione e violenza – in un luogo occupato con orgoglio identitario e consapevolezza politica. Per questo, “capire la marginalità come posizione e luogo di resistenza è cruciale per chi è oppresso, sfruttato e colonizzato” (bell hooks, 218: 130).

Questo discorso sul margine ci porta verso il tema dell’esilio. Nel 1977, quando Dario Bellezza le domanda quale idea si sia fatta dell’uomo, Ortese risponde: “Di uno che vive in un posto non suo” (Ortese, 1997: 106). L’idea di esilio è centrale nell’opera della scrittrice, forse proprio per la posizione marginale che si trova ad occupare in quanto donna che scrive – la celebre “bestia che parla” di *Corpo celeste* (Ortese, 1997: 52) –, per giunta senza essersi potuta permettere un’istruzione. Ma non solo: sono le sue opinioni sulla vita intellettuale italiana,

sull'ambiente culturale a Napoli come a Milano, su certe questioni politiche, sui diritti degli animali e della Terra tutta a metterla in una posizione particolarmente scomoda e nettamente in contrasto rispetto all'opinione comune. A ciò si aggiunga l'esperienza di sradicata, di viaggiatrice, sempre in cerca di una nuova città dove stare tranquilla, di un qualche lavoro che la renda autonoma: trascorsa l'infanzia all'insegna del nomadismo, continua a spostarsi tra Venezia, Trieste, Firenze, Napoli, Milano, Roma, e anche all'estero – in Inghilterra e in Russia – fino all'approdo a Rapallo nel 1975, sua città definitiva.

L'esilio non ha solo un senso geografico per Ortese, assume invece un significato spirituale rilevante nella sua opera. Vi si nasconde dietro un'idea di estraneità alle regole – basate su oppressione e profitto – imposte dall'uomo al pianeta, che invece vorrebbe un andamento tutto diverso, orientato all'amore, alla compassione e, soprattutto, alla cura del dolore degli ultimi. È proprio tale estraneità a condurre la scrittrice al sentimento dell'esilio, che però risulta essere anche la condizione fondamentale per la profonda consapevolezza della vita sulla terra, del senso delle esistenze.

In questo già alcune studiose, come Rossella Di Rosa e Monica Farnetti, hanno riscontrato una forte connessione al pensiero di María Zambrano, nella cui idea di *esilio* convergono le idee di *margine* affrontate sopra. Ortese e la filosofa spagnola condividono la prospettiva che guarda all'esilio non come spazio-tempo negativo, di esclusione e disperazione, piuttosto come possibilità creativa di riconsiderazione dell'esistenza e del pensiero. Zambrano vive in esilio per più di quarant'anni, dal 1937 al 1984, trasferendosi frequentemente da un posto all'altro in Europa e in America. Questa esperienza dà frutto a pagine e pagine di considerazioni sul tema, in cui la filosofa arriva ad affermare di amare l'esilio, riconoscendolo come parte costitutiva della sua esistenza.

Ne *I beati*, Zambrano si domanda se sia possibile applicare il termine “rivelazione” all'esilio: comincia da questa domanda per giungere, alla fine del suo discorso, a una risposta affermativa. La filosofa osserva che “la storia universale si è stabilita a spese dell'uomo universale, dell'essere figlio dell'universo. Esilio, ormai, dunque: esilio dall'universo” (Zambrano, 2010: 30).

L'esilio comincia quando comincia l'abbandono, quando si arriva a sentire, addirittura, l'incertezza della presenza fisica del paese perduto, ci si sente sull'orlo. L'esiliato sta infatti sulla linea di demarcazione tra la vita e la morte, occupa il limine, il margine: è in questa posizione che "rivela senza sapere" (Zambrano, 2010: 32) e "dona la visione promessa" (Zambrano, 2010: 32) a chi ne sta fuori. Infatti, è proprio quella condizione priva di appoggio, in bilico, che permette di "perdersi nel fondo della storia, anche la propria, per trovarsi un giorno, in un solo istante, a galleggiare su tutte" (Zambrano, 2010: 35). L'esiliato si fa portatore di una verità *rivelata* che reca in sé l'immensità: è solo in questa condizione che si comprende la "tentazione dell'esistenza" (Zambrano, 2010: 38), e cioè di essere l'esistente in mezzo alla solitudine abbandonata. Paradossalmente, l'esilio è lo spazio privilegiato "per lo scoprirsi della Patria, perché essa stessa si scopra quando l'esiliato ha ormai smesso di cercarla" (Zambrano, 2010: 40). E quella patria – se si torna all'inizio del discorso di Zambrano – è l'universo dal quale l'umano si era allontanato. L'esiliato appare quale figura eletta a riconnettersi con la patria *naturale* perduta dall'umano, a ripensare "l'unità del tutto" (Ortese, 1996: 20) di cui parla Jimmy Op, il professore americano di *Alonso e i visionari*.

Jimmy Op si presenta come una figura profondamente malinconica e ferita: la ragione del suo dolore, che si trasformerà presto in mania, è la perdita del puma Alonso di cui è in qualche modo complice. L'assenza dell'animale è troppo forte per essere sopportata, il professore ne è totalmente sopraffatto: lo divora il senso di colpa per non averlo salvato, così vive nell'attesa del ritorno di Alonso. È per questo che ogni giorno riempie di acqua fresca una ciotola gialla e la pone fuori dallo scantinato, affinché il puma possa dissetarsi quando sarà tornato.

Nel personaggio del professore americano si condensa tutto un sentire che Ortese matura nel suo percorso di vita e di letteratura. Il cognome esteso di Jimmy Op in realtà è Opfering, che deriva dal tedesco *Opfer*, "sacrificio": il professore acquisisce, nel corso della trama, un crescente senso di colpa e la conseguente necessità di espiarlo. Quindi sacrificarsi: per chi o che cosa? e a quale scopo? Per il puma e tutti i cuccioli oppressi dall'uomo, perché si salvino e tornino a far parte dell'unità del tutto:

Ora ho sete di almeno un po' del suo patire; di mostrarmi degno del mio nome, di quanto significa; [...] Dovremo espiare per Alonso. Dovremo essere tutti [...] attorno alle petraie italiane, dove egli fu spinto e abbandonato. Dove subì la sete e il terrore dell'uomo (Ortese, 1996: 128).

L'umano deve curarsi di Alonso e di tutti gli ultimi, del cui patimento è egli stesso responsabile, poiché ha costruito una società indifferente e violenta: appellandosi alla cultura e alla ragione ha causato "tutto il doloroso disordine e il sangue che vediamo su questa terra" (Ortese, 1996: 237). Il sacrificio – e l'offerta, se si intende *Opfer* secondo la sua altra sfumatura di significato – diventano le azioni fondamentali che l'umano deve compiere per ritornare a una comunione dei viventi. Offrire, *servire* e *amare*, quindi: i simboli nascosti dietro ai due Alonso si rivelano i gesti necessari alla redenzione dell'umanità.

Questi concetti erano già stati esplorati da Ortese negli altri due romanzi che compongono, insieme ad *Alonso*, la trilogia fantastica, detta "trilogia delle bestie-angelo" (Farnetti, 1998: 37): *L'Iguana* e *Il cardillo addolorato*. Anche in questi testi l'umano si trova a dover fare i conti con il non-umano, incarnato da creature fantastiche – un'iguana, nel primo caso, un cardellino invisibile e un folletto mutaforme, nel secondo – che mettono in discussione, proprio come il puma, l'idea di umano e della sua esistenza sul pianeta. In *Corpo Celeste* – suo testamento spirituale – e nel postumo *Le Piccole Persone* – una raccolta di scritti in difesa degli animali – Ortese continua a calpestare il medesimo itinerario filosofico, questa volta senza la metafora narrativa, affermando ancora più esplicitamente le sue idee.

Ma torniamo al testo, a quanto dice Jimmy Op: "suppongo sia sbagliato parlare di «animali». La vita è una" (Ortese, 1996: 21). Il senso profondo della poetica ortesiana è da individuarsi proprio in questo sentire che la vita accomuna tutti gli esseri – *viventi*, appunto. Il sostantivo *compassione* deriva dal verbo *compatis*: *cūm pāti*, e cioè "patire insieme con", provare dolore insieme a chi prova dolore, provare sofferenza per i mali altrui. È questo il primo passo necessario all'umanità, ma non basta. Il sentimento di compassione è soltanto il mezzo, lo scopo di Op/Ortese va

oltre: è “la partecipazione, davvero profonda al dolore del mondo. [...] È più che la compassione; questa dura un momento. La partecipazione, invece, una volta iniziata, non finisce più” (Ortese, 1996: 230).

Ci avviciniamo dunque a una nuova idea di patria che annulla i confini, estende le proporzioni e si eleva a spazio largo, immenso, cosmico. La patria di Ortese, infatti, non include soltanto tutti i viventi, essa accoglie anche i morti, i corpi celesti e l’invisibile. Nel testo intitolato *La libertà è un respiro*, contenuto nel già citato *Corpo celeste*, la scrittrice si dichiara attraverso la forma dell’autointervista. È qui che vediamo la patria ampliarsi dalla Terra alla Via Lattea, e dalla Via Lattea alle infinite altre Galassie, fino ad asserire:

Spiriti! Folletti! Spiriti di Padri morti, di Bambini perduti, di piante che sognano, di farfalle che ci guardano! Di anime all'alba (gli Uccelli) che ci salutano cantando... È questa, dunque, la sua patria?

Sì, è questa (Ortese, 1997: 162).

Nel corso di *Alonso e i visionari*, in effetti, si abbandona gradualmente la volontà e la possibilità di una risoluzione oggettiva dei dubbi, che nel frattempo sono cresciuti aggrovigliandosi in una matassa inaccessibile. Si sposta, invece, il livello della domanda, la quale si avvicina necessariamente al campo dell’invisibile, del fantastico: i puma sono spiriti immortali? La risposta è che sì, probabilmente sì, se l’animale in questione è un “cucciolo speciale – diciamo la parola, siamo coraggiosi –, di razza angelica, soprannaturale” (Ortese, 1996: 243). Il puma è “Colui che stava dando inizio a una mutazione profonda e provvida della cara Natura” (Ortese, 1996: 205), incarnando la possibilità salvifica di unire l’umano al non-umano. In effetti, il puma assume all’interno del libro un vero e proprio valore cristologico, a partire dai nomi che gli vengono appellati, come “nostro più grande Signore” (Ortese, 1996: 205) o “piccolo Cristo” (Ortese, 1996: 208); ma non soltanto, sono anche gli eventi “come il martirio e la lunga vita in morte, e infine le *due resurrezioni*, del cucciolo” (Ortese, 1996: 197) a fare di Alonso un’entità divina. L’importanza della sua figura ci appare, allora,

nel suo potere messianico: il cucciolo, custode di un segreto, è comparso sulla Terra per trasformarla.

Alla fine del romanzo, Jimmy Op – ormai in preda a malattia e delirio – lascia due lettere, una più breve indirizzata a Stella Winter, e una ad Abramo Lincoln. Il professore americano si rivolge proprio a Lincoln – nonostante sia consapevole dell'impossibilità di recapitare un messaggio a una persona morta da più di cento anni (come si è visto, nella patria di Ortese hanno spazio i morti quanto i vivi) – poiché egli lo giudica il “migliore e più illuminato dei nostri Presidenti” (Ortese, 1996: 203). È in questa lettera che viene esplicitato il senso dell'intera storia: Op incolpa sé stesso e accusa la cultura occidentale tutta della “continua persecuzione, e tentata uccisione – ma non so poi se solo tentata o anche riuscita –, del cucciolo chiamato Alonso” (Ortese, 1996: 203).

Quello di Op è un disperato appello all'umanità: che tutti gli uomini smettano di gareggiare per essere i primi e i migliori, di celebrare “la strage, la crudeltà, la beffa” (Ortese, 1996: 206) calpestando la Natura e ogni suo diritto, di aderire alle leggi “dell'Utile e del Visibile” (Ortese, 1996: 207) poiché la vita sulla Terra è molto di più. Secondo il professore americano la grazia dell'uomo non sta nella sua forza, bensì “nell'amicizia modesta, benevola, operante, continua verso tutti i viventi della Terra, giungessero anche dalla Parte Esterna dell'Universo. E apparissero maledetti dalla Vita” (Ortese, 1996: 209).

Motore di questa necessaria trasformazione è proprio il cucciolo di puma, “che è il Mutamento, è l'avvento della innocenza e la mansuetudine, la bontà e la pace, l'avvicinamento della patria lontana” (Ortese, 1996: 209). Il segreto che custodiva Alonso – nella sua debolezza e nel suo amore verso il piccolo Decio – è questo: la possibilità di ritornare alla patria perduta, all'unità dell'umano con il non-umano. Il puma – dio sceso in Terra – viene escluso e umiliato, ma è dall'esilio che la bestia-angelo rivela la necessità di ricostituire una nuova esistenza.

Come Alonso è Ortese stessa a occupare la posizione di esiliata-emarginata, ed è proprio da questa postura – dal margine – che può reimmaginare il pianeta. La sua proposta è una “nuova Chiesa planetaria” (Ortese, 2017: 117), un pianeta in cui tutte le creature viventi siano ammirate, venerate e protette: dal margine

al centro e viceversa, decostruendo e ricomponendo la gerarchia del vivente in quell'unità dove tutte e tutti hanno spazio. Soltanto in questo modo l'umano può redimersi e salvarsi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BELL HOOKS (2002). *Choosing the Margin as a Space of Radical Openness*; trad. it. 2018. *Elogio del margine. Scrivere al buio*. Napoli: Tamu.
- CLÉMENT, Gilles (2004). *Manifeste du Tiers payasage*. Paris: Sens&Tonke; trad. it. 2016. *Manifesto del terzo paesaggio*. Macerata: Quodlibet.
- CLERICI, Luca (2002). *Apparizione e visione*. Milano: A. Mondadori.
- DI ROSA, Rossella (2015). "Anna Maria Ortese e María Zambrano: da 'luoghi d'esilio' per una *filosofiapoetica*", *Italica*, 92(1), pp. 62-82.
- FARNETTI, Monica (1998). *Anna Maria Ortese*. Milano: B. Mondadori.
- ORTESE, Anna Maria (1996). *Alonso e i visionari*. Milano: Adelphi.
- ORTESE, Anna Maria (1997). *Corpo celeste*. Milano: Adelphi.
- ORTESE, Anna Maria (2017). *Le piccole persone*. Milano: Adelphi.
- ORTESE, Anna Maria (2005). *Romanzi. Volume II*. Milano: Adelphi.
- PLUMWOOD, Val (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. London – New York: Routledge; trad. it. 2014. "Dualismo: la logica della colonizzazione". In M. Andreozzi, C. Faralli e A. Tiengo (a cura di), *Donne, ambiente e animali non-umani. Riflessioni bioetiche al femminile* (pp. 49-85), Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- ZAMBRANO, María (1990). *Los bienaventurados*. Madrid: Ediciones Siruela; trad. it. 2010. *I beati*. Milano: SE.
- ZAMBRANO, María (2014). *El exilio como patria*. Barcelona: Anthropos Editorial; trad. it. 2016. *L'esilio come patria*. Brescia: Editrice Morcelliana.

ZANGRANDI, Silvia (2008). “Dare voce alle cose del mondo prive di voce: *Alonso e i visionari* di Anna Maria Ortese”, *Italianistica: rivista di letteratura italiana*, 37(2), pp. 143-149.

CORPI *ALTRI* NELLA LETTERATURA PER
L'INFANZIA: RAPPRESENTAZIONI DI
DISABILITÀ AL FEMMINILE

*OTHER BODIES IN CHILDREN'S LITERATURE:
FEMALE REPRESENTATIONS OF DISABILITY*

Silvia PACELLI

Università degli Studi Roma Tre

Riassunto

Il corpo, in quanto costruzione sociale e culturale è da sempre oggetto di controllo e di azioni normalizzanti. Il corpo femminile e il corpo disabile, in particolare, subiscono una forte violenza simbolica. Le narrazioni per l'infanzia contribuiscono alla costruzione di tali immagini, ma le opere contemporanee concedono più spazio a corpi "altri" con uno sguardo inedito. Il contributo intende esaminare il fenomeno attraverso il caso di un romanzo per adolescenti che esemplifica il recente cambio di prospettiva.

Parole chiave: disabilità, corpo, genere, young adult, letteratura per l'infanzia.

Abstract

The body, as a social and cultural construction, has always been an object of control and normalising actions. The female body and the disabled body, in particular, suffer a strong symbolic violence. Children's narratives contribute to the construction of such images, but contemporary works give more space to "other" bodies with an unprecedented gaze. The contribution aims to examine this phenomenon through the case of a novel for adolescents that exemplifies the recent change in perspective.

Keywords: disability, bodies, genre, young adult, children's literature.

1. IL CORPO: UNA COSTRUZIONE SOCIALE E CULTURALE

Il corpo è da sempre oggetto di controllo e di azioni normalizzanti e non può essere descritto soltanto in base alla sua propria esistenza biologica (Straniero, 2020: 79), ma deve essere letto e interpretato all'interno di precisi riferimenti culturali e sociali (Détrez, 2002; Le Breton, 2013).

In quanto costruito collettivo, il corpo è un simbolo della società, ne incarna ideali e timori ed è strettamente collegato ai concetti di identità e norma: è la società a classificare le persone e i corpi in categorie ed è sempre la società stessa a definire quali strumenti, criteri e attributi utilizzare in tale selezione e ripartizione tra cosa viene collettivamente considerato *normale*, *accettabile*, e cosa resta escluso da tale concettualizzazione (Butler, 2017). In questa operazione, le attese normative vengono tipicamente trasformate in pretese inequivocabili – in un “Generale Indifferenziato Concettuale” (Oliver, 1996) – dimenticando che quelle richieste sociali non corrispondono a dei requisiti assoluti.

Possiamo affermare che il corpo è “lo spazio primario di definizioni e contesa del discorso su sesso e genere, primo elemento tassonomico, spazio di lotta e determinazione dell'egemonia del modello duale maschile-femminile” (Ortu, 2022: 170), così come di quello abilista. L'uso del termine *egemonia*, come sottolinea Ciccone (2020), rimanda anche all'incorporazione di una percezione di sé e della realtà in grado di plasmare le proprie aspettative e l'esperienza stessa del corpo, dei desideri e delle emozioni “frutto, non linearmente determinato, di un processo di costruzione sociale” (128).

Corrispondenza a dei canoni di bellezza estetica e *abilità* – corporea, sensoriale, intellettuale – rappresentano due dei principali requisiti che la società contemporanea richiede ai corpi per potersi integrare pienamente. Così, i corpi *altri*, che non corrispondono a queste aspettative, subiscono importanti interventi di esclusione, medicalizzazione e controllo da parte della società. Tali dinamiche incidono profondamente anche sulla strutturazione dell'identità personale, sulla vita relazionale, sull'espressione dei propri bisogni e sul diritto a vivere

pienamente il proprio corpo come mezzo per “fare, creare e sperimentare” (Genovesi, 1999: 91)¹.

Uno dei più importanti interventi che i corpi *altri* subiscono al livello sociale, è la tendenza a de-sessualizzare i soggetti e a medicalizzare i bisogni e i desideri da loro espressi. Le persone con disabilità conoscono molto bene questa dinamica di cui sono vittime, insieme allo stigma che le accompagna (Goffman, 2006), e che coinvolge il soggetto in modo differente in relazione al genere sessuale e alle aspettative sociali ad esso collegate.

Il corpo femminile, in particolare, è stato vittima nel tempo di pratiche di svalutazione che, attraverso di esso, hanno imposto norme anche alla soggettività e al desiderio femminile: esso è stato a lungo valutato come sede di non-razionalità, simbolo di *fragilità* (Barsotti, 2022: 21) e di esclusiva castità e purezza o in relazione al suo ruolo materno (...), in una “gabbia del ruolo sessuale condannata da un insieme di norme” (p.17).

Alla donna viene insegnato, sin da giovane, che “per piacere bisogna sforzarsi di piacere, bisogna farsi oggetto [...] viene trattata come una bambola vivente e in tal modo le viene rifiutata la sua libertà” (de Beauvoir, 2012, 321).

L’approccio intersezionale permette di rileggere tali dinamiche di controllo sociale (Garland-Thomson, 2022: 4) e violenza simbolica di incorporazione di rapporti di potere (Bourdieu, 2014: 47) che coinvolgono i corpi integrando più prospettive alla luce delle norme di genere e sessuali, “dalle quali dipendono la riconoscibilità e la *leggibilità* di alcuni e non di altri” (Butler, 2017a: 64). L’intersezione tra *gender* e *disability studies* permette anche di ricostruire dei silenzi (Cambi, Ulivieri, 1994) che hanno connotato sia la storia della disabilità che quella femminile: confinati all’interno di ruoli imposti e margini in quanto *grandi esclusi* e portatori di *alterità*.

¹ Genovesi nel volume *Le parole dell’educazione. Guida lessicale al discorso educativo* (1999) propone una rilettura critica del termine *corpo* esaminandolo nella sua radice etimologica armena (*kerp*) e indogermanica (*kar*): la parola, in queste sue forme, si lega al “prendere forma” (91), differenziarsi e mostrare la propria unicità. Anche l’espressione inglese *embodied* rileva bene, in questa direzione, l’idea del legame irrinunciabile tra corpo ed esperienza vissuta, tra corpo e mondo (Magnini, Battista, 2022: 147).

2.1. CORPO DISABILE E RAPPORTO CON L'ALTRO

La società considera, come mostrato, alcuni corpi come accettabili, mentre il corpo disabile si trova, ancora oggi, costretto in una condizione di liminalità (Murphy, 2017) con un'immagine prevalente di infatilizazione ed estrema fragilità. Le persone con disabilità, a causa della percezione sociale della menomazione, sono considerate devianti rispetto agli standard normativi corporei considerati indispensabili per assumere un'identità di genere, approcciare l'altro e accedere alla sessualità (Arfini, 2011).

Tom Shakespeare e altri studiosi per primi hanno mostrato nel volume *The Sexual Politics of Disability* (1996) l'importanza e la criticità carica di significati della sfera sessuale nell'esperienza della disabilità. La sessualità dei corpi disabili è ancora poco tematizzata e considerata *scomoda e disturbante*. Difficilmente questi vengono considerati come *corpi concreti, terrestri*: questi sono corpi "trasgredivi" (Monceri, 2012: 11) perché mettono continuamente in discussione le definizioni socialmente costruite.

La sessualità e l'avvicinamento amoroso all'altro risultano ancora oggi dei tabù culturali non superati, temi tra i meno esplorati, rivelatori delle dinamiche etero-normative e abiliste dominanti: generalmente, "i corpi delle persone con disabilità sono pensati e trattati come sessualmente neutri, asessuati, incapaci di esprimere il proprio consenso (e perciò infantilizzati)" (Paglialonga, 2020: 162). La costruzione sociale del corpo disabile come fragile, passivo e dipendente porta necessariamente a un mancato riconoscimento in quanto persona sessuata, sessuale, desiderabile e desiderante: "la stigmatizzazione legata alla disabilità, dunque, andrebbe ad inferire sulle stesse possibilità di accesso alla sessualità" (Paglialonga, 2020: 168) e alla vita amorosa. Le conseguenze di questa dinamica coinvolgono la costruzione identitaria dell'individuo, la sua integrità fisica, sociale e culturale, inoltre, possono portare a un'autosvalutazione e autodenigrazione sistematica (Paglialonga, 2020: 177).

In particolare, quando la persona con disabilità è di genere femminile, il riconoscimento della possibilità di provare desideri

e pulsioni risulta ancora più raro². La sessualità femminile e quella maschile sono molto diverse nei discorsi che investono la disabilità: spesso si discute della sessualità maschile – vista come problematica ed eccessiva – in relazione alla sua performatività che dovrebbe rispecchiare un ideale di forza e prestantza, mentre si rischia di perpetuare l’idea di una donna, specie se disabile, vista come “eterna bambina, angioletto asessuato” (Paolini, 2020: 222) in grado di reprimere o sublimare il piacere. Per le donne la disabilità sembra agire andando a intaccarne direttamente il carattere di femminilità, la quale viene messa in dubbio perché non più aderente ai canoni estetici normativi di bellezza e desiderabilità estetica (Garland-Thompson, 2022; Belluzzo, 2019). Le donne e ragazze con disabilità sono vittime di una discriminazione multipla sul terreno dell’intersezione tra genere e disabilità, come sottolinea la prospettiva dei *feminist disability studies* (Carnovali, 2021), e vivono un timore radicale che le “riguarda due volte, sia perché tale scacco avrebbe potuto prodursi in noi, sia perché uno scacco potrebbe venire da noi” (Canguilhem, 1976: 239).

La sessualità e la sfera intima risultano due degli aspetti che più strettamente hanno a che vedere con l’autonomia dei soggetti e, al tempo stesso, tra quelli che più attentamente vengono regolati socialmente (Taddei, 2022). Nella nostra società, scrive Gardou, l’amore reca fastidio, disturba e fa paura: “è così quando intravediamo o immaginiamo dei corpi deformati che si abbracciano, poiché essi ci dicono che l’uomo non è mai totalmente conforme a quello che vuole apparire ed essere” (2006: 66).

Il corpo *altro* nella società odierna è ancora un oggetto da guardare, da fissare, che suscita timore o morbosa curiosità. Inoltre, l’intersezione tra sfera sessuale, esperienza di genere e disabilità porta l’attenzione sui meccanismi di assoggettamento e di incorporazione delle norme sessuali e di genere e sulla

² Come ricorda Barsotti, la forza, anche perturbante del femminile è stata a lungo osteggiata: “i discorsi delle donne sono seduttivi, carnali, primitivi e, come la femminilità nel suo complesso, costituiscono una minaccia all’ordine razionale e coerente della società, alla sua struttura e alla sua gerarchia” (2020: 23).

costruzione sociale di concetti generalmente considerati come *naturali*.

2. RAPPRESENTAZIONI DI DISABILITÀ AL FEMMINILE NELLA LETTERATURA PER L'INFANZIA

Se si considerano il genere, il corpo, la disabilità e la sessualità come costruzioni sociali legate a uno specifico ordine normativo, le rappresentazioni sociali proposte, tra cui quelle letterarie, contribuiscono necessariamente a perpetuare e interiorizzare un immaginario collettivo culturalmente dato. La letteratura per bambini e ragazzi trasmette i valori culturali di una società e i modelli di comportamento dominanti: essa, anche tramite la mediazione adulta e l'azione educativa che la connatura, riflette indicazioni su come l'individuo e il suo corpo dovrebbero essere (Faeti, 1977; Giannini Belotti, 1973) e contribuisce al radicamento di un'immaginario collettivo legato al corpo.

I libri per bambini e ragazzi fanno parte di quelle narrazioni che creano distinzioni tra ciò che è comunemente accettato e ciò che ancora viene considerato come *periferico* ed estremo e quindi nascosto e non menzionabile. Le narrazioni per l'infanzia “concorrono a costruire le norme tassonomiche sul e del corpo e successivamente le mappe relazionali, emotive, sociali, etiche e politiche” (Ortu, 2022: 173).

In merito alla disabilità, per lungo tempo il personaggio disabile è stato utilizzato in maniera funzionale per promuovere valori sociali – quali la tolleranza, la carità verso il prossimo, l'obbedienza – e per esaltare qualità morali desiderate nei giovani (Pacelli, 2023). In particolare, nella maggior parte dei casi, il personaggio con disabilità doveva suscitare compassione, ammirazione e pietismo nel lettore e, quindi, a lungo essi sono stati ritratti quasi *angelicati* e molto più vicini a un ideale che a un reale personaggio con una sua complessità psicologica. Pertanto, il corpo disabile raramente è stato inteso nella letteratura per l'infanzia come *corpo vivo*, con desideri e bisogni legittimi.

I libri per l'infanzia subiscono una grande svolta a partire dalla seconda metà del Novecento accogliendo rappresentazioni più autentiche e sfaccettate di personaggi con disabilità, che

raccontano il loro rapporto con la società e con gli altri, e che dimostrano come la letteratura per l'infanzia, oltre che strumento di trasmissione culturale e morale di un modello conservatore, sia anche bacino di "spazi di resistenza delle posizioni di minoranza e con proposte di esperienze all'avanguardia" (Ortu, 2022: 12).

Nonostante ciò, a conferma di quanto sin qui presentato, i temi della costruzione di relazioni intime e della scoperta della sessualità sono ancora estremamente rari nei libri per l'infanzia e l'adolescenza contenenti personaggi con disabilità. Sebbene gran parte della letteratura per l'adolescenza ruoti intorno al tema dell'avvicinamento e della scoperta dell'altro sesso, dello sviluppo sessuale e delle prime relazioni amorose, il tabù sembra ancora persistere quando ad essere coinvolti sono personaggi con disabilità.

La Anti-Defamation League (2013) ha pubblicato alcune linee guida per la scelta di libri per l'infanzia di qualità sul tema della disabilità sostenendo che anche le barriere culturali si interpongono tra la società e la piena inclusione delle persone con disabilità. Tra gli elementi chiave evidenziati nell'elenco si suggerisce di evitare ritratti che presentano gli adolescenti con disabilità come asessuati e senza le stesse necessità emotive e sessuali dei coetanei (3).

All'interno della letteratura per i giovani si possono rintracciare alcune narrazioni che mostrano e denunciano il processo di de-femminilizzazione che agisce sui corpi *altri* e l'esclusione dalle sfere romantiche e sessuali ancora percepite oggi dalle persone con disabilità. Un esempio è il romanzo *Un cuore sulla fronte: due ragazze, l'handicap, la vita* (Frescura, 2005) che racconta la speciale amicizia tra Giulia, una quindicenne piena di energia e passioni, e Grazia, coetanea paraplegica che guarda il mondo come se fosse prigioniera di un quadro. Nonostante Giulia si avvicini alla ragazza e cerchi di coinvolgerla in una dolce amicizia, dal racconto rimane evidente la siderale distanza di esperienze e desideri tra le due giovani: come il titolo del libro ben sottolinea, tra le due ragazze e la vita si interpone l'*handicap*. Così mentre Giulia è impegnata tra feste, scoperta dell'universo maschile e del sesso, Grazia rimane chiusa nel suo mondo, senza potersi muovere, costretta a mera osservatrice. Nella storia, l'aspetto viene reso ancora più evidente

dalla scelta di alternare capitoli narrati dall'una e dall'altra delle protagoniste in prima persona.

La stessa distanza appare anche nel romanzo illustrato *Amiche d'ombra* (Papini, 2000), una storia delicata e autobiografica che racconta l'incontro tra l'autrice, ancora giovane, e Michela, una compagna di classe cieca destinata a diventare la sua migliore amica. Le due appena adolescenti iniziano ad aprirsi a nuove esperienze e conoscenze, ma anche qui Michela si ritrova spesso a osservare le esperienze dell'amica, piuttosto che ad esserne coinvolta in prima persona.

La letteratura per adolescenti contemporanea ha, lentamente, iniziato a concedere spazio anche a corpi *altri* e ai loro naturali processi di crescita. La presenza di tali spazi di rottura e trasgressione rispetto a un canone normativo appare particolarmente importante per valorizzare una reale inclusione e per sensibilizzare al tema contribuendo a superare antichi e radicati pregiudizi in merito.

Un romanzo per adolescenti significativo e rappresentativo di una iniziale nuova apertura in tal senso è *One. Un romanzo scritto come una lunga canzone d'amore* (Crossan, 2017), libro che all'uscita in Inghilterra si è posizionato al primo posto nella classifica Young Adult su Amazon, nel 2016 è stato insignito della Carnegie Medal, prestigioso riconoscimento per la letteratura per ragazzi, ha ricevuto numerosi altri importanti premi letterari ed è stato tradotto in diciassette paesi.

Il romanzo racconta le vicende quotidiane e i cambiamenti che coinvolgono due giovani gemelle siamesi, Grace e Tippi. La storia è narrata in prima persona da Grace con uno stile poetico che permette al lettore di immedesimarsi in questo rapporto unico e nelle complicazioni che questo comporta: le due giovani sono unite nel corpo e nell'anima, testimoni costanti una della vita dell'altra, ma anche molto diverse caratterialmente e desiderose di affermare la propria individualità. La vita a cui sono abituate, tra sguardi curiosi e timorosi, subisce un repentino cambiamento quando, dopo anni di istruzione a casa, dovranno avventurarsi in una scuola pubblica. Qui troveranno per la prima volta degli amici e anche qualcosa di più: l'amore.

La condizione delle protagoniste, unite dalla vita in giù in un unico corpo, sintetizza emblematicamente in una situazione

estrema i pregiudizi che ancora si legano alla vita intima delle persone con disabilità e gli dà *corpo*. Il loro corpo, così *perturbante*, è il mezzo perfetto per incarnare tali pregiudizi: “scherzi di natura, creature diaboliche, mostri, mutanti, una volta perfino *demone a due teste*” (Crossan, 2017: 14), questi alcuni degli appellativi con cui sono state chiamate le giovani nel corso degli anni.

Potrebbe sembrare un paradosso che un libro che racconta una delle condizioni più *temute* e considerate estremamente diverse rispetto alla norma e la scoperta dell'amore abbia avuto così tanto successo, eppure, il mondo della disabilità – e ancor più della mostruosità – ha sempre affiancato al rifiuto e alla negazione, la meraviglia e una sorta di morbosa curiosità. Grace stessa pone l'attenzione su questo aspetto; la protagonista racconta:

Anche se gli scienziati hanno escogitato varie categorie per classificare i gemelli siamesi, ogni coppia che viene al mondo è unica nel suo genere – e le particolarità dei nostri corpi restano un segreto, a meno che non decidiamo di svelarle.

E la gente vuole *sempre* sapere.

Vuole sapere di preciso che cosa abbiamo in comune lì in basso, sicché a volte glielo diciamo.

Non perché siano affari loro, ma perché smettano di domandarselo. È il continuo elucubrare sui nostri corpi a infastidirci (Crossan, 2017:18).

Tra i post Instagram ritorna in vari profili un'immagine del 1940 che continua ancora a circolare, a riscuotere interesse e a ricevere controversi commenti: l'immagine mostra Margaret e Mary Gibb, tra le più famose gemelle siamesi della storia. Nella fotografia le due sono vestite eleganti e sedute, una di fianco all'altra, su una larga panchina; mentre Mary guarda dall'altro lato con fare scherzoso, proteggendosi la vista con la mano, Margaret riceve un bacio dal suo fidanzato. La scena attira ancora oggi curiose domande e ironiche battute.

Lo stesso è avvenuto sotto post e articoli che annunciavano il matrimonio di Abby Hensel, una delle gemelle siamesi più famose ancora in vita e parte di una delle rare coppie dicefale (ovvero che condividono tutto il corpo). Il matrimonio è stato reso noto nei primi mesi del 2024 con un video TikTok dal profilo

delle giovani, che è divenuto subito virale, ma l'unione sembra essere avvenuta nel 2021 in gran segreto per consentire di vivere in serenità tale momento. I commenti, in grandissima parte, si interrogano rispetto a come si svolgano i momenti d'intimità, come potranno avere dei figli e persino come può lui aver accettato di vivere una tale situazione.

Grace e Tippi, le protagoniste di *One*, sono coscienti della loro condizione e delle limitazioni fisiche e sociali che questo comporta e sono sicure che per loro “l'amore è una cosa che non succederà mai” (25). Così, quando Grace si innamora di un compagno di scuola, inizia un lungo processo di rifiuto di tale sentimento e di timori – quali suscitare ribrezzo o pena nel ragazzo –, ma anche di avvicinamento all'altro, fino ad un bacio nascosto nel corso della notte mentre la sorella riposa al suo fianco.

In uno dei momenti di dolce intimità tra le gemelle, la protagonista chiede a Tippi cosa la turbi:

“Possiamo andare a scuola”, dice, “trovarci un lavoro, guidare, nuotare, fare passeggiate... Sai bene che ti seguirò dappertutto, Grace. Qualunque cosa desideri, dimmela e la faremo. Possiamo fare tutto [...] ma non possiamo assolutamente innamorarci. Lo capisci?” (Crossan, 2017: 169).

In tutto il romanzo il tema del corpo è affrontato con naturalezza, sebbene il racconto accentui i pregiudizi di cui le giovani sono vittime e la storia si concluda con un drammatico finale.

Un libro così dettagliato, ma al contempo delicato, sul tema è ancora una rarità nel panorama editoriale per i giovani e permette di interrogarsi su molteplici aspetti, come il rapporto tra identità e corporeità, il diritto all'amore, il valore della diversità. Il romanzo, inoltre, può rappresentare uno strumento di sensibilizzazione sul tema con giovani e futuri insegnanti (Magnanini et al., 2023) per contribuire all'affermarsi di nuovi punti di vista sulla voglia di amare delle persone con disabilità che “non è disabile, così come non sono disabili i loro bisogni affettivi e sessuali” (Lascioli, 2020: 187).

L'incontro con le rappresentazioni di corpi portatori di *alterità* permette di trascendere i limiti della normalità, mettere in discussione idee prestabilite e considerare la complessità identitaria della persona umana, evitando di parcellizzare o medicalizzare i corpi, ma accogliendo i differenti bisogni in prospettiva relazionale e inclusiva, sfidando la visione abilista eteronormativa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANTI-DEFAMATION LEAGUE (2013). *Evaluating children's book that address disability*. New York: Anti-Defamation League.
- ARFINI, Elisa Anna Giuseppina (2011). "Corpi che non contano? Processi di desessualizzazione dei disabili e narrazioni personali". In M. Inghilleri e E. Ruspini, *Sessualità narrate. Esperienze di intimità a confronto* (pp. 101-122). Milano: FrancoAngeli.
- BARSOTTI, Susanna (2022). "Genere, educazione e letteratura per l'infanzia: modelli di costruzione identitaria". In E. Ortu (ed.), *Oltre lo specchio delle bugie: indagini sulle alterità di genere nelle narrazioni per l'infanzia e l'adolescenza* (pp. 17-52). Reggio Emilia: Junior.
- BELLUZZO, Miriam (2019). "Genere, disabilità e sessualità : il fascino della normatività". *Famiglie, disagio e servizio sociale*, pp. 221-249.
- BOURDIEU, Pierre (2014). *Il dominio maschile*. Milano: Feltrinelli.
- BUTLER, Judith (2017). *L'allenaza dei corpi*. Milano: Nottetempo.
- BUTLER, Judith (2017a). *Questioni di genere*. Roma: Laterza.
- CAMBI, Franco e ULIVIERI, Simonetta (ed.) (1994). *I silenzi dell'educazione. Studi storico-pedagogici in onore di Tina Tomasi*. Firenze: La Nuova Italia.
- CANGUILHEM, Georges (1976). *La conoscenza della vita*. Bologna: Il Mulino.
- CARNOVALI, Sara (2021). "I diritti innominati : sessualità e diritti riproduttivi di bambine e donne con disabilità". *Sociologia del diritto*, 2, pp. 132-148.

- CICCONE, Stefano (2020). *Maschi in crisi*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- CROSSAN, Sarah (2017). *One: un romanzo scritto come una lunga canzone d'amore*. Milano: Feltrinelli.
- DE BAUVOIR, Simone (2012). *Il secondo sesso*. Milano: Il Saggiatore.
- DETREZ, Christine (2002). *La construction sociale de corps*. Paris: Seuil.
- FAETI, Antonio (1977). *Letteratura per l'infanzia*. Firenze: La Nuova Italia.
- FRESCURA, Loredana (2005). *Un cuore sulla fronte: due ragazze, l'handicap, la vita*. Milano: Fabbri.
- GARDOU, Charles (2006). *Diversità vulnerabilità e handicap. Per una nuova cultura della disabilità*. Trento: Erickson.
- GARLAND-THOMSON, Rosemarie (2022). "Integrating Disability, Transforming Feminist Theory". *NWSA Journal*, 14(3), pp. 1-32.
- GENOVESI, Giovanni (1999). *Le parole dell'educazione. Guida lessicale al discorso educativo*. Ferrara: Corso.
- GIANNINI BELOTTI, Elena (1973). *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*. Milano: Feltrinelli.
- GOFFMAN, Ervin (2006). *L'identità negata*. Verona: Ombrecorte.
- LASCIOLI, Angelo (2020). "Disabilità e 'voglia di amare' tra quotidianità e progettualità". In S. Visentin, E. Ghedin, D. Aquario (eds.), *Voglio amare per favore! Disabilità, sessualità, buone prassi* (pp. 183-204). Trento: Erickson.
- LE BRETON, David (2013). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: Puf.
- MAGNANINI, Angela e BATTISTA, Fernando (2022). "Unicuique suum. Artistic and educational interweavings for a new culture of the body". *Italian Journal of Special Education for Inclusion*, X(1), pp. 146-155.
- MAGNANINI, Angela; BATTISTA, Fernando e VILLANOVA, Matteo (2023). "Sessualità, disabilità e corporeità: una ricerca esplorativa sulla formazione degli insegnanti". *MeTis. Mondi educativi. Temi, indagini, suggestioni*, 13(1), pp. 305-321.
- MONCERI, Flavia (2012). *Ribelli o condannati? "Disabilità" e sessualità nel cinema*. Pisa: ETS.

- MURPHY, Robert F. (2017). *Il silenzio del corpo. Antropologia della disabilità*. Trento. Erickson.
- OLIVER, Michael (1996). *Understanding Disability: from Theory to Practice*. Basingstoke: Palgrave.
- ORTU, Emanuele (2022). “Corpi, silenzi, desideri. Dispositivi di potere e tensioni nei processi d’identizzazione di genere nella letteratura per l’infanzia”. In E. Ortu (ed.), *Oltre lo specchio delle bugie: indagini sulle alterità di genere nelle narrazioni per l’infanzia e l’adolescenza* (pp. 141-180). Reggio Emilia: Junior.
- PACELLI, Silvia (2023). “Il ‘povero infelice’: la rappresentazione della disabilità nella letteratura per l’infanzia tra fine Ottocento e inizio Novecento”. In C. Angelini e C. La Rocca (eds.), *La serie del Dottorato TRES 2* (pp. 101-110). Roma: Roma TrE-press.
- PAGLIALONGA, Chiara (2020). “That Obscure (S)object of Desire. Gender Normativity and Sexuality in the Life Experience of People with Disability”. «AG About Gender. International Journal of Gender Studies», 9(18), pp. 161-183.
- PAOLINI, M. (2020). “Toccami e lasciati toccare: disabilità, affettività e sessualità”. In S. Visentin, E. Ghedin e D. Aquario (eds.), *Voglio amare per favore! Disabilità, sessualità, buone prassi* (pp. 215-230). Trento: Erikson.
- PAPINI, Arianna (2000). *Amiche d’ombra*. Firenze: Fatatrac.
- SHAKESPEARE, Tom (1996). *The Sexual Politics of Disability*. London-New York: Cassell.
- STRANIERO, Alessandra M. (2020). “Dal deforme al supercrip. La costruzione/rappresentazione sociale dei corpi con disabilità”. In F. Bocci, A.M. Straniero (eds.), *Altri corpi. Visioni e rappresentazioni della (e incursioni sulla) disabilità e diversità* (pp. 53-88). Roma: RomaTrE-press.
- TADDEI, Arianna (2022). “Gli stereotipi di genere nell’educazione di bambine e ragazze con disabilità: questioni aperte e traiettorie possibili”. *Minority Reports : Cultural Disability Studies*, 14(1), pp. 27-42.

LA PROIEZIONE SOCIALE DEL RUOLO
MATERNO NEL LAVORO DELLE PRIME
DONNE MEDICO: IL CASO FIORENTINO
EMBLEMATICO DELLA REALTÀ NAZIONALE.

THE SOCIAL PROJECTION OF THE MATERNAL
ROLE IN THE WORK OF THE FIRST WOMEN
DOCTORS: THE FLORENTINE CASE
EMBLEMATIC OF THE NATIONAL REALITY

Carmela PANARELLO
Ricercatrice indipendente

Riassunto

Nella seconda metà dell'800 il lavoro delle donne era condizionato dal tabù che le relegava un ruolo di assistenza e cura come levatrici, maestre, dottoresse. Pertanto, data per scontata una funzionale predisposizione del carattere femminile verso le sofferenze degli ammalati, alle laureate in medicina fu precluso sia il lavoro negli ospedali che la carriera universitaria limitandone il campo d'azione generalmente alla ginecologia e alla pediatria.

Parole chiave: Lavoro femminile, ruolo materno, dottoresse, ostilità maschile, XIX secolo

Abstract

In the second half of the 19th century, women's work outside the home was conditioned by the taboo that relegated them to carrying out a role of assistance and care as midwives, teachers and doctors. Therefore, taking for granted a functional predisposition of the female character towards the suffering of the sick, medical graduates were barred from both working in hospitals and university careers and limited their field of action generally to gynaecology and paediatrics.

Keywords: Working women, maternal role, doctors, male hostility, 19th century

1. LAVORI PER LE DONNE: MAESTRE, LEVATRICI, DOTTORESSE

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento per la prima volta le donne poterono agire in una dimensione sociale diversa dall'ambiente familiare grazie a lavori strettamente condizionati dalla proiezione del ruolo materno e limitati all'ambito dell'assistenza e della cura. Mentre erano riconducibili all'alveo del tradizionale ruolo femminile sia il ruolo della levatrice che assisteva la gravidanza e il parto che quello della maestra a cui erano demandati l'educazione e l'insegnamento, le donne manifestavano la volontà di dedicarsi a professioni esclusivamente esercitate dai maschi come il medico o, da infermiere, si ritagliavano uno spazio nella cura dei malati assicurando l'igiene nei luoghi di cura e somministrando le terapie. Con lo stato unitario fu avvertita l'esigenza di qualificare il lavoro delle maestre, fino a quel momento, specialmente nelle scuole femminili, affidato a persone poco competenti, vincolando l'attività al possesso di un titolo di studio e unificando sulla base di standard minimi le condizioni lavorative su tutto il territorio nazionale. Nel 1861 la legge Casati introduceva l'obbligo scolastico, esteso alle bambine con la legge Coppino del 1877, offrendo alle giovanette che avevano frequentato la scuola Normale l'opportunità di dedicarsi all'insegnamento. Ma le maestre erano malviste sia dalla popolazione perché 'sottraevano' i figli al lavoro dei campi che dai parroci, privati di una fonte di reddito e di prestigio sociale e, perdipiù, sostituiti da una donna, sola e lontana da casa, a cui appariva intollerabile riconoscere una qualche autorità. Inoltre, queste, retribuite con uno stipendio decurtato di un terzo rispetto a quello dei colleghi, erano condizionate dalle scelte dei sindaci, che potevano rinnovare o disdire gli incarichi per qualsiasi motivo, anche futile¹. Ugualmente, l'istituzione nel 1876 di Scuole di ostetricia per le aspiranti levatrici determinava, la fine della pratica empirica per un'attività documentata sin dal Medioevo dall'iscrizione tra il

¹ Significativa la rappresentazione data da Matilde Serao (1886): un corpo di donna spesso giovane, non protetta simbolicamente dal proprio ruolo, valutata sulla moralità ed esposta al corteggiamento pesante e alla violenza dell'autorità maschile.

1320 e il 1444 di dieci levatrici all'Arte fiorentina dei medici e degli speziali e soggetta all'accusa di stregoneria da medici e chirurghi desiderosi di sottoporre alla loro giurisdizione un settore prettamente femminile sancendo la definitiva transazione a una metodologia scientifica. Per l'ammissione al corso, di durata biennale, e soggetto all'università competente per territorio, delle uniche donne ammesse alla frequenza universitaria era richiesto dal *Regolamento delle scuole di ostetricia per le aspiranti levatrici*: "le aspiranti debbono essere sane, non affette da imperfezioni fisiche che le rendano deformi o non atte all'esercizio dell'arte" (1876, Art. 16). Al controllo sui contenuti scientifici esercitato dai medici si sovrappone il potere di veto attribuito alla società e alla famiglia con la richiesta (Capo II Art.16-17) di un certificato di buona condotta rilasciato dal Comune e l'assenso del marito per le donne coniugate. Provvedimenti che, come per le maestre, lasciavano trapelare una certa cautela nell'attribuire competenze che, svincolando il lavoro extradomestico dalla dimensione familiare, in qualche modo potessero confutare l'esclusiva pertinenza dell'uomo al lavoro esterno e alla vita sociale. Mentre era generalizzata la tendenza a delimitare l'ambito lavorativo delle prime laureate in medicina alla cura di donne e bambini fu ben accetta l'attività delle infermiere, un corpo femminile d'élite (nobili, caste, credenti), impegnato in attività di carattere igienico-preventivo e educativo che consideravano l'impegno civile per migliorare la società un originale strumento di salvezza. La loro pioniera fu Florence Nightingale che, coniugando filantropia vittoriana e impegno religioso, durante la Guerra di Crimea (1853) si era presa cura dell'igiene dell'ambiente terapeutico riuscendo a far diminuire il tasso di mortalità in corsia. Bisogna anche considerare che l'aspirazione a frequentare l'Università non sempre generava reazioni di timore o ostilità: "Se corrisponde a un vero bisogno della società femminile, esso prenderà piede, e porterà utili frutti; nel caso contrario, dopo un entusiasmo passeggero cadrà da sé, e si mostrerà simile a un fuoco di paglia". (Padelletti, 1873: 149). In questo caso la benevola accettazione poteva sottintendere da una parte un pensiero recondito di segno opposto: *facciamole provare, si stancheranno o non saranno capaci*, dall'altra fa trapelare la considerazione che l'impegno

civico delle donne sarebbe potuto tornare utile. Come era avvenuto per le infermiere, una realtà a sé esportata dalla Scuola dell'ospedale S. Thomas, fondata dalla Nightingale, da 15 infermiere, non lavoratrici dipendenti ma nobildonne con perfetta competenza tecnica e dal comportamento ineccepibile. Seguendo questo modello, Anna Fraentzel, nata in Germania e trasferitasi in Italia per fare l'infermiera, insieme al marito, il prof. Angelo Celli, contribuiva alla diffusione della profilassi antimalarica nell'Agro Romano e nelle paludi pontine lottando contro ignoranza e miseria; inoltre, nel primo decennio del XX secolo partecipava alla fondazione di una Scuola per l'assistenza agli infermi presso il Policlinico di Roma in cui con la collaborazione di altri medici, venivano istruite ad esercitare funzioni direttive in campo infermieristico ragazze di ceto sociale elevato e senza impegni familiari. Significativo il fatto che quest'attività, essenziale nella prevenzione e nella cura, sia rimasta esclusivamente femminile fino al 1971 quando anche gli uomini poterono accedere alle scuole per infermieri.

2. LE LAUREATE IN MEDICINA

Anche se già nel Medioevo la professione medica era stata praticata da Trotula de Ruggiero presso la Scuola Medica Salernitana così come nel Settecento per concessione del Granduca di Toscana era stata esercitata da Maria Petronciani sotto la supervisione del marito, chirurgo ad Anghiari, nell'Ottocento la volontà espressa da alcune giovani di intraprendere il *cursus studiorum* seguito dagli uomini suscitava sconcerto e preoccupazione. La prima donna nel mondo a conseguire la laurea in medicina era stata un'inglese, Elizabeth Blackwell (1821-1910) che, trasferitasi con la famiglia in America, aveva partecipato alla campagna per i diritti delle donne sostenendo il movimento contro la schiavitù. Iscritta nel 1847 al Geneva College of Medicine di New York, si era laureata nel 1849, incurante dell'emarginazione da parte dei compagni e della riluttanza del corpo accademico che s'affrettò a precisare che l'apertura dell'Università alle donne era stata un "*experiment*, not intended as a *precedent*" (Bonner, 1992: 7). Insieme alla sorella Emily laureatasi nel 1854 e alla dott.ssa Maria Elizabeth

Zakrzewska, aveva fondato a New York² il primo ospedale interamente condotto da donne The New York Infirmary for Women and Children che, oltre a fornire assistenza medica ai più poveri, aveva anche un college femminile per incoraggiare le ragazze a dedicarsi agli studi di medicina insieme ai compagni maschi. In Italia, invece, sebbene la frequenza femminile dell'Università non fosse espressamente vietata dalla legge, fu avviato un processo di razionalizzazione con il Regolamento emanato nell'ottobre 1875 dal ministro della Pubblica istruzione Ruggiero Bonghi che consentiva l'accesso ai corsi alle donne in possesso del diploma di licenza liceale:

Le poche ragazze che frequentavano le scuole pubbliche generalmente dopo le elementari venivano parcheggiate al Ginnasio, in attesa di poter essere iscritte a 15 anni alle scuole normali per diventare maestre elementari. Le altre... Quelle che studiavano per farsi una cultura³ neppure sostenevano gli esami, perché poi si sarebbero sposate e non avrebbero proseguito negli studi. (Tacchi, 2012: 27)

Una libertà solo formale, in quanto fino al 1883 la presenza nelle scuole Maschili come i Licei fu lasciata alla discrezione dei presidi, influenzati dalla Chiesa e dai benpensanti che ritenevano sconveniente la promiscuità nelle aule scolastiche⁴. Pertanto, i capi d'istituto, seguendo i canoni della morale cattolica e gli stereotipi dell'Italietta borghese, avevano la facoltà di rifiutare la domanda di iscrizione delle ragazze ai Licei, accettata in qualche caso a Bologna, Torino, Cuneo e Napoli. Di conseguenza, intraprendevano gli studi universitari ragazze spesso di origini straniere o di religione ebraica e provenienti da famiglie della buona borghesia colta e aperta alle innovazioni. Esse, scegliendo, tra lo stupore dei colleghi, facoltà scientifiche come Medicina

² In un palazzo situato a Bleeker Street, n. 64.

³ Si fa riferimento alle uditrici, che potevano assistere ai corsi, ma non potevano sostenere esami o discutere la tesi di laurea; figura introdotta dalla C.M. 10 gennaio 1883 in cui veniva precisato che le ragazze potevano iscriversi a tutte le scuole superiori.

⁴ Caldeggiata da Pestalozzi, Fröbel, Montessori, ma avversata anche dalla famosa emancipazionista Anna Maria Mozzoni per l'effetto ghetizzante che produceva.

suscitavano un forte disappunto quando, dimostrando capacità pari o superiori ai maschi, si rivelavano temibili concorrenti. Nel 1877 la prima donna a conseguire la laurea in Medicina nell'Italia post-unitaria fu Ernestina Paper, nata Puritz-Manassé a Odessa in una famiglia della borghesia commerciale ebraica. Utilizzando l'opportunità di frequentare le scuole superiori offerta dallo zar nel 1859 e subito revocata nel 1863⁵, si era potuta immatricolare nel 1870 alla facoltà di Medicina e Chirurgia di Zurigo, la prima università europea che dal 1867 ammetteva le donne ai suoi corsi. Nel 1872, a causa dei sospetti sui russi accusati di propaganda rivoluzionaria, aveva dovuto trasferirsi alla facoltà di Pisa, completando i suoi studi con un biennio di pratica clinica presso l'Ospedale di Santa Maria Nuova di Firenze⁶. *Rara Avis*, con Maria Velleda Farné, laureata a Torino nel 1878 e a Maria Montessori, prima laureata nel 1896 a Roma, dal momento che in Italia le iscrizioni a medicina continuarono ad essere prevalentemente maschili⁷. Solo nel 1899-1900 per la prima volta troviamo 4 iscritte accanto a 211 maschi: un rapporto che si stabilizzò nei primi decenni del secolo successivo: 5 su 137 nel 1910-11, 3 su 224 nel 1916-17, 1 su 222 nel 1917-18; e che riguardava anche le laureate: 11 nel 1907-8 e 12 nel 1918-19. Tanto più che nel 1911 quando fu evidente la tendenza a crescere di numero cominciarono a essere percepite come potenziali e pericolose concorrenti. “Chi non potrà mai esercitare in campagna, chi non potrà mai levarsi molto in alto in città [...] è la donna medico” (Ughetti, 1911: 49).

2.1 FIRENZE SPECCHIO DELLA NAZIONE

A Firenze il conservatorismo sociale e le aspirazioni di emancipazione e di progresso si scontrarono sulla *pretesa* (Porciani, 1987: 194) di accedere al Liceo Dante da parte di Giulia Sacconi⁸, che aveva concluso gli studi ginnasiali seconda

⁵ Sfruttarono questa opportunità anche Elena Lej, prima laureata in matematica e fisica alla Sorbona nel 1867 e la matematica Sofia Kovalevskaya in Svezia, nel 1889 la seconda donna a ottenere una cattedra universitaria.

⁶ Secondo l'ordinamento toscano in vigore fino al 1884.

⁷ Ad esempio, 74 nell'A.A. 1879-1880 e 214 nell'A.A. 1889-1890.

⁸ Figlia del Sovrintendente della Biblioteca Nazionale di Firenze, nata nel 1865.

su trentasette alunni con la media dell'8,67. Il rifiuto del Preside Domenico Carbone, fondato sull'impossibilità di creare una classe liceale esclusivamente femminile per la scarsità di richieste di frequentare un corso di studi considerato troppo impegnativo, originò un vivace dibattito durato tre anni a cui presero parte il filosofo Augusto Conti e famosi esponenti della cultura laica come Pasquale Villari e Giosuè Carducci. Solo nel 1882 la giovanetta poté iniziare a frequentare il Liceo. L'esame della situazione fiorentina fornisce un quadro che evidenzia il peso di remore sociali e culturali, ostacolo allo sviluppo e alla modernizzazione del paese, di cui rappresenta una importante testimonianza la vicenda di Aldina Francolini, una tra le nove donne⁹ che nel XIX secolo conseguirono la laurea presso l'ateneo fiorentino. Per una scelta lungimirante del padre Fortunato, un ingegnere che lavorava per la Ferrovia nell'Italia centrale la giovanetta, nata il 18 febbraio 1874, aveva potuto frequentare a Perugia il Ginnasio e successivamente il Liceo maschile. Qui si trovò "in un banchetto sola; mentre al ginnasio avevo un compagno accanto» (Francolini, 1902: 94), mentre la percezione delle specificità di sesso faceva perdere la componente cameratesca fino a quel momento prevalente nei rapporti con i nuovi compagni di scuola. Dopo l'iscrizione a Medicina, in seguito alla morte del padre nel 1897, si trasferì a Firenze presso lo zio Felice Francolini¹⁰ dove frequentò l'università misurandosi con l'arretratezza mentale e la incredulità dei colleghi e percependo "l'egoismo di chi ha invidia, di chi è geloso, di chi teme un ostacolo per la propria carriera" (Francolini, 1902: 179). Il 7 luglio 1899, seconda dopo Ernestina Paper, si laureò discutendo la tesi *Ricerche sulle modificazioni morfologiche funzionali dei dendriti delle cellule nervose* con il professore di Clinica delle Malattie Nervose e Mentali Ernesto Tanzi¹¹. Il rilievo dato dalla stampa specialistica alla notizia, riferita per dovere di cronaca e considerata quasi una curiosità, registra

⁹ Tre in medicina, quattro al Magistero, due a Filosofia e Filologia.

¹⁰ Direttore del Collegio degli Architetti e Ingegneri di Firenze: aveva lavorato come ingegnere per il Granduca Leopoldo II di Toscana e negli anni di Firenze Capitale aveva contribuito al rinnovamento edilizio della città.

¹¹ Direttore del manicomio di S. Salvi e promotore di ricerche sperimentali in ambito neurologico e neuropsicologico.

significativamente la percezione suscitata nella pubblica opinione: “Il 5 corrente...veniva conferita con pieni voti la laurea di dottore alla signorina Aldina Francolini di Perugia. È questa la prima volta che una signorina viene addottorata in quell’Istituto. Le nostre congratulazioni” (*Gazzetta degli ospedali e delle cliniche*, 1899: 2). Di contro la stampa popolare enfatizza ricorrendo a toni epico-eroici e dando rilevanza alla natura compassionevole e all’abnegazione piuttosto che alla determinazione e all’impegno di studio:

Una nostra abbonata medichessa.

Il 6 luglio...tra l’entusiasmo dei colleghi e il plauso dei professori, ottenne a pieni voti la laurea di dottoressa in medicina e chirurgia Aldina Francolini, colta e gentile signorina, che con amore e abnegazione consacrò gli anni della giovinezza ai difficili studi della scienza e seguì l’impulso del cuore e dell’intelligenza che la trasse sulla scena delle umane miserie... percorse con onore il ginnasio e il liceo, acquistando sempre, con la sua modestia e bontà, la stima e l’affetto dei suoi compagni e la lode sincera dei professori. Indi la facoltà di Medicina e Chirurgia fu la prescelta da lei perché conforme ai suoi sentimenti gentili. (*Illustrazione popolare. Giornale per le famiglie*, 1899: 604)

La terza laureata in Medicina fu Ines Gardini¹² (Novellara, Reggio Emilia, 1875) con la tesi *Il Padiglione dell’orecchio nell’uomo* relatore il prof. Chiarugi. Nel decennio successivo le laureate furono dieci, di cui cinque a Medicina; quasi tutte discutendo tesi non riferite a diagnosi e trattamenti femminili o pediatrici: Carmela Marchioni nel 1905 *Contributo alla patologia del pancreas*; nel 1906 Emma Baccetti *Il pneumotorace nell’infanzia*; nel 1909 Sofia Lewinson *Dal momento della scoperta dell’agente patogeno della tubercolosi avvenuta per merito di Koch nel 1882*; nel 1910 Fanny Mayanz¹³

¹² Figlia di Odoardo ed Elena Bassi, dopo il diploma conseguito al Liceo Classico Dante di Firenze nel 1894 si iscrisse a Scienze Fisiche e Naturali passando a Medicina l’anno successivo.

¹³ Immatricolata nel 1909 al quinto anno a Firenze con un certificato di frequenza dell’Università di Losanna.

(Romny, Russia, 1885) *La distribuzione della poliomelite anteriore in Toscana* e nello stesso anno Valentina Bogrova *Contributo allo studio della conformazione e dello sviluppo dell'organo dell'olfatto nei vertebrati*. In aggiunta alle quattro dell'area umanistica, nell'ambito medico-scientifico Elisa Gardella nel 1908 ottenne il diploma in Ostetricia con la tesi: *La reazione sudanofila nei leucociti in gravidanza e in puerperio*.

3. UN DIRITTO NEGATO: LA PROFESSIONE OSPEDALIERA O UNIVERSITARIA

Rimanendo lettera morta sia l'invito a non ostacolare le “carriere professionali [di quelle che] vogliono o siano in necessità di scegliere un modo di vita e di lavoro diverso da quello della generalità delle donne” (Paper, 1878: 154), che la rivendicazione del principio del diritto al lavoro:

Non pensavo alla guerra dei colleghi, prima di tutto perché il numero delle dottoresse in Italia è così esiguo [...] poi credevo che fosse rispettato [...] il diritto che ciascuno ha di lavorare [...] tanto più quando questo diritto si è conquistato con lunghi anni di sacrifici e di fatica. (Francolini, 1902: 270-271)

Le laureate in Medicina incontravano non poche difficoltà a svolgere la professione negli ospedali o all'Università. Di contro, non incontrando concorrenza maschile, le allieve della scuola di ostetricia grazie al titolo di studio universitario potevano accedere al mondo del lavoro; come le maestre che dal 1905-6, frequentando il corso di perfezionamento di Magistero riservato alle licenziate delle scuole Normali, potevano diventare direttrici didattiche e ispettrici. Le dottoresse, invece, venivano considerate adatte a esercitare la professione medica non per una preparazione scientifica o professionale pari o superiore a quella dei colleghi maschi ma per una naturale propensione femminile all'assistenza: “La donna ha l'istituto, ha l'arte del medicare, anche quando non ha la scienza; ma questa potendosi avere da ogni cervello sano, ne viene che essa costituisce il medico perfetto; mancando spesso nell'uomo l'arte, spessissimo il cuore” (Mantegazza, 1883: 249).

Pertanto, l'ambito lavorativo delle dottoresse, fornite di titoli di studio che in nulla differivano da quelli dei colleghi maschi, era circoscritto esclusivamente alla cura di donne e bambini, le une rassicurate dalla possibilità di esporre più liberamente che a un uomo le loro affezioni di tipo fisico o mentale gli altri non messi in soggezione da un aspetto austero. A livello nazionale solo tre tra le venticinque laureate in Medicina e Chirurgia del periodo 1877-1902 riuscirono a lavorare in ospedali pubblici: Maria Montessori, assistente all'ospedale di S. Giovanni e ricercatrice dal 1895 nella clinica psichiatrica dell'Università di Roma, alfiera di un modello educativo per i bambini "anormali" fondato su un'interazione tra Medicina e Pedagogia; Emilia Concornotti che lavorò come medico all'ospedale della Maternità di Napoli e infine Giuseppina Cattani, direttrice del laboratorio di analisi dell'ospedale di Imola dopo aveva tentato la carriera accademica. Infine, merita una di essere ricordata Adelasia Cocco, laureata in medicina a Sassari nel 1913, che nonostante il rifiuto del prefetto di firmare il decreto di nomina, esercitò come medico condotto a Nuoro conquistando rispetto e fiducia della gente. Pertanto, l'unica possibilità per esercitare la professione era aprire uno studio privato. Così fece Ernestina Paper che, dal 1878 fino al 1886 quando fu nominata medico delle lavoratrici dei Telegrafi di Firenze, curava spesso gratuitamente in un ambulatorio privato le malattie dei bambini e delle donne che non potevano permettersi un *luminare maschio* occupandosi anche di divulgazione medica, igienica e scientifica. Anche Anna Kuliscioff che aveva discusso una tesi sull'origine batterica della febbre puerperale, causa della morte di molte donne, vide rifiutata la richiesta di lavorare in un ospedale pubblico per ragioni politiche, definite "di ordine e responsabilità" (Raicich, 1989: 155). Più prosaicamente, le dottoresse erano considerate delle socialiste, potenziali sovversive sia per la scelta di diffondere principi d'igiene tra le classi popolari ed esercitare la professione gratuitamente che perché apparivano autonome ed emancipate e, a volte, interessate alla politica. Neppure la nomina onoraria di medico della Real Casa e medico della regina Margherita, apportò benefici a Maria Velleda Farné, che esercitò la libera professione incontrando difficoltà economiche. Volendo approfondire gli interessi professionali e aspirando a un

riconoscimento di genere: “presi la laurea [...] che proclamandomi dottoressa, mi gettava alfine e per sempre nel mondo degli scienziati e mi additava la via da seguire, le sofferenze da lenire, le gioie da dispensare” (Francolini, 1902: 222), anche Aldina Francolini si scontrò con una realtà che faceva fatica a accettare l’idea che le donne potessero studiare, esercitare la professione medica, fare ricerca al pari degli uomini. Aprì uno studio privato al n. 5 di via Cavour¹⁴ e poi in via Guelfa n. 8¹⁵ dove esercitava come come Pediatra e Ginecologa. In una serie di articoli *Come diventai dottoressa* pubblicati tra il 1902 e il 1903 sul giornale per giovinette *Cordelia*¹⁶ la giovane donna dimostrò di essere in grado di trasformare in un insegnamento di vita ciò che ad una lettura semplicistica sarebbe potuto apparire una resa all’indifferenza, al sarcasmo e all’incredulità maschile. La riflessione sugli studi e sulle difficoltà ad entrare nel mondo del lavoro fa diventare l’esperienza vissuta un percorso di formazione suggerendo a signorine della buona società, educate all’amore per la patria, Dio e la famiglia, come l’aspirazione ad una autonomia culturale e lavorativa potesse costituire una naturale esplicazione di questi sentimenti.

4. ORDINE DEI MEDICI

L’istituzione dell’Ordine dei Medici (L. 455/1910) sancì, almeno dal punto di vista legislativo, un’uguaglianza di genere nell’esercizio della professione: Aldina Francolini, dal 15 novembre 1911, è la prima donna iscritta all’albo di Firenze col numero 18 come Libera Esercente. Rimarrà l’unica fino al 1916 quando è registrata al n. 247 l’iscrizione come Pediatra di Nella Pecchiuoli. Nominata nel 1915, da studentessa, aiutante di sanità col grado di maresciallo presso l’Ospedale territoriale n. 2 della Croce Rossa di Firenze, dopo la laurea, nel 1916, continuerà a essere impiegata nello stesso ospedale come sottotenente medico. A differenza delle altre sue colleghe, la Pecchioli non incontrò alcuna difficoltà nel proseguire gli studi e a rivestire anche più

¹⁴ Cfr Annuario sanitario d’Italia, 1914.

¹⁵ Cfr Guida sanitaria, 1921.

¹⁶ Diretto da Ida Baccini.

incarichi in contemporanea presso importanti strutture pubbliche. Specializzatasi in Pediatria, fu Aiuto Pediatra all'Ospedale infantile Mayer fino al 1925 e, dopo la specializzazione in Igiene nel 1923, divenne Aiuto al dispensario antitubercolare Umberto I. Contemporaneamente, grazie al perfezionamento in Clinica della tubercolosi e delle malattie dell'apparato respiratorio, ebbe l'incarico di Medico Sociale a Terni per l'Assistenza Sociale al Lavoro e di Direttrice del Consultorio Infantile di Fiesole dopo essersi specializzata in Puericultura nel 1929. Considerando le difficoltà, se non le ostilità, incontrate dalle colleghe per lavorare nelle strutture pubbliche, sarebbe il caso di interrogarsi sugli effetti prodotti nella sua vita professionale dall'impegno nelle organizzazioni fasciste che iniziò con l'iscrizione a partire dal 1921 al Partito Nazionale Fascista e la collaborazione alla Marcia su Roma. Fece parte del Direttorio femminile occupandosi di ambulatori, asili e nidi e nel 1931 fu nominata Ispettore sanitario della Federazione dei Fasci di Combattimento e responsabile dell'organizzazione di tutte le Colonie della provincia di Firenze. Fino al 1930 esercitò la professione a Firenze solo un piccolissimo numero delle 21 Laureate, di cui 5 di perfezionamento¹⁷ che risultano dall'elenco alquanto lacunoso delle tesi delle laureate dell'ateneo cittadino¹⁸. Senz'altro dopo la laurea molte di loro rientrarono nei luoghi d'origine o dovettero trasferirsi al seguito di padri o mariti o, più probabilmente, non furono incoraggiate dai modelli culturali del ventennio fascista ad esercitare le professioni liberali.

Per cui nei registri dell'ordine troviamo al n. 349, Guta Gluckman Meggiboschi iscritta nel 1922: fuggita dalla Russia zarista con tre figli piccoli per raggiungere il marito, esule politico, si stabilì con lui in Italia dal 1913. Dopo aver rifatto gli esami per la laurea in medicina nel 1922 aprì un proprio studio. Nel 1939, in seguito alle leggi razziali fu privata, come tutti i professionisti ebrei, della licenza di lavoro. Denunciata dai

¹⁷ Oltre a 16 dell'area scientifica (11 scienze fisiche e naturali e matematiche, 5 farmacia) e 6 dell'area umanistica per un totale di 43.

¹⁸ Di Pecchioli menziona la tesi di perfezionamento del 1927: *Mestruazioni e allattamento: osservazioni cliniche-statistiche* senza far riferimento alla tesi di laurea discussa nel 1916.

colleghi perché continuava a curare pazienti *ariani*, fu condannata per aver esercitato illegalmente. Negli anni che seguono è documentata l'iscrizione al n. 371 di Laura Orioli, amica e compagna di Maria Maltoni educatrice a San Gersolè; al n. 447 di Rina Scardigli, laureata all'ateneo fiorentino nel 1925 con tesi *Osservazioni cliniche sull'endocardite lenta*, che dopo il perfezionamento in Pediatria nel 1933, creò la Casa della madre e del bambino a Castello; al n. 486 di Rosa Gaggioli Bellinzona¹⁹, laureata nel 1914 a Firenze discutendo la tesi *Meningite da bacillo di Pfeiffer*. Dopo il perfezionamento in Malattie nervose e mentali nell'A.A. 1925-1926 col massimo dei voti, fu la prima donna vincitrice di un concorso di assistente all'ospedale di Santa Maria Nuova; iscritta all'Ordine nel 1933 per esercitare la libera professione, si specializzò in pneumologia e rivestì un ruolo dirigenziale nella sezione tubercolare manicomio di San Salvi. Infine, al 558 Vilma Mark Uguccioni, medico pediatra, colpita dalle leggi razziali nel 1938. In seguito, fino al 1946, risultano iscritte all'albo professionale fiorentino altre 30 donne su un totale di 1400 medici. Di queste undici hanno cognomi stranieri e tre hanno subito gli effetti delle leggi razziali.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BONNER, Thomas Neville (1992). *To the Ends of the Earth: Women's Search for Education in Medicine*. Cambridge: Harvard University Press.
- FRANCOLINI, Aldina (1902). "Come diventai dottoressa". *Cordelia. Giornale per le giovinette*, 22(8), pp. 94-5.
- FRANCOLINI, Aldina (1903a). "Come diventai dottoressa". *Cordelia. Giornale per le giovinette*, 22(15), pp.178-179.
- FRANCOLINI, Aldina (1903b). "Come diventai dottoressa". *Cordelia. Giornale per le giovinette*, 22(19), pp. 221-222.
- FRANCOLINI, Aldina (1903c). "Come diventai dottoressa". *Cordelia. Giornale per le giovinette*, 22(23), pp. 270-273.
- "Il consulente. Notizie" (1899). *Gazzetta degli ospedali e delle cliniche*, 22(86), p. 2.
- MANTEGAZZA, Paolo (1883). *Le tre Grazie*. Milano: Brigola.

¹⁹ Trascritta "Bellincioni" nell'elenco della tesi.

- PADELLETTI, Dino (1873). “Le donne alle università di Zurigo ed Edimburgo”. *Nuova Antologia*, 23, pp. 148-170.
- PORCIANI, Ilaria (1987). *Le donne a scuola: l'educazione femminile nell'Italia dell'Ottocento*. Firenze: Il sedicesimo.
- PAPER, Ernestina (1878). “Conferenza sulla donna”. *La maestra elementare italiana*, 10, p. 154.
- RAICICH, Marino (1989). “Liceo, Università, professioni: un percorso difficile”. In S. Soldani (a cura di), *L'educazione delle donne: scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento* (pp. 147-181). Milano: Franco Angeli.
- “Regolamento delle scuole di ostetricia per le aspiranti levatrici” (1876). In *Raccolta degli atti ufficiali delle leggi, dei decreti, delle circolari pubblicate nel Regno d'Italia*, 25, pp 35-42. Milano: Pirola.
- SERAIO, Matilde (25 giugno 1886). “Come muoiono le maestre”. *Corriere di Roma*, s. pag.
- TACCHI, Francesca (2012). *Professioni e potere a Firenze tra Otto e Novecento*. Milano: Franco Angeli.
- UGHETTI, Giovan Battista (1911). *Medici e clienti*. Palermo: Reber.
- “Una nostra abbonata medichessa” (1899). *Illustrazione Popolare. Giornale per le famiglie*, 36(38), p. 604.
- Università degli Studi di Firenze (2019). *Le tesi delle prime donne laureate a Firenze*. Reperibile in https://www.sbafirenze.it/impronte_digitali/tesi.php [Data di consultazione: 12/03/2024].

OLTRE LA *PRIGIONE* DELLA DISABILITÀ? LE RIVELAZIONI DEI CORPI DIS-ABILITATI

BEYOND THE *PRISON* OF DISABILITY? THE REVELATIONS OF DIS-ABLED BODIES

Ellen PATAT
Università di Istanbul

Riassunto

Il contributo analizza i racconti di quattro scrittrici – Marilù Oliva, Myriam Altamore, Patrizia Debieke van der Noot e Claudia Salvatori – inseriti in *Capacità Nascoste. La prima Antologia diversamente thriller* (2012) a cura di Sergio Rilletti e Elio Marracci. Le autrici affidano agli occhi – alla vista o alla sua privazione – una funzione rivelatrice, indicando un duplice movimento di scoperta, “interiore”, del Sé, ed “esteriore” della società coeva nel relazionarsi con la disabilità e contribuiscono alla demitizzazione della corrente normativa per cui il corpo disabile è sovente un “corpo-prigione”.

Parole chiave: corpo disabilitato, disabilità a penna femminile, *Capacità Nascoste*, *supercrip*

Abstract

The article analyses the short stories by four female writers – Marilù Oliva, Myriam Altamore, Patrizia Debieke van der Noot, and Claudia Salvatori – included in *Capacità Nascoste. La prima Antologia diversamente thriller* (2012), edited by Sergio Rilletti and Elio Marracci. The authors entrust the eyes – sight or its deprivation – with a revealing function, indicating both a double movement of discovery – “internal” of the Self and “external” of contemporary society in relation to disability – and contribute to the demystification of the normative discourse whereby the disabled body is often seen as a “prison”.

Key words: disabled body, disability by female writers, *Capacità nascoste*, *supercrip*

1. INTRODUZIONE

Nel marzo 2018, alla scomparsa dell'astrofisico Stephen Hawking (1942-2018), un'illustrazione della sua dipartita divenne un *meme* virale fortemente criticato: veniva raffigurata la silhouette di un uomo in piedi che si allontanava dalla sedia a rotelle verso il paradiso/cosmo¹. L'immagine fu solo uno dei tanti tributi che inneggiavano alla fine della *prigionia* del corpo terreno di uno dei fisici più influenti dei nostri tempi. Tuttavia, gli organi di stampa si chiesero se la copertura mediatica all'insegna della libertà dall'ausilio meccanico di cui usufruiva lo scienziato così come del superamento della condizione di disabilità vista come una malattia² non fosse di fondo una retorica meramente *abilista*, innestandosi appunto su quella narrativa stereotipica spesso discriminante che caratterizza il discorso della comunità degli abili nei confronti della disabilità (Dastagir, 2018; McBride, 2018; Ryan, 2018), per cui tale condizione implica un impedimento opprimente e soffocante; si giunge quindi a identificarla come una forma di prigionia non solo del fisico ma anche all'interno del sistema società.

Il corpo-prigione è argomento corrente anche nella cronaca italiana che s'interroga sul diritto alla libertà individuale scorrendo sui casi di DjFabio (Fabiano Antoniani), Davide Trentini o Luca Coscioni³; ragionando su tali esperienze, l'opinione pubblica si scontra con i limiti del sistema sociale, nei

¹ Il post su Twitter (oggi X) così come il relativo *thread* è stato rimosso. Si trovano tuttavia *screenshot* in vari articoli, tra cui McBride, 2018. Non mancano però attestazioni similari impostate sulla stessa idea di libertà: "I want to picture Stephen Hawking finally free of that wheelchair floating through the cosmos finally seeing everything his wonderful mind already imagined - with the biggest smile on his face" (O'Reilly, 2018).

² Con l'introduzione del modello biopsicosociale, la disabilità non viene più considerata solo in relazione al fisico (modello medico), né unicamente quale costrutto della società (modello sociale), ma come una condizione di salute che determina un vissuto individuale, su cui influisce a sua volta la discriminazione sociale. La disabilità va intesa come una condizione derivante da una patologia e, in quanto tale, non dev'essere il centro focale, che invece deve ricoprire la persona (cfr. Schianchi, 2012; Bocci e Straniero, 2020; De Liso et al., 2022).

³³ Per i casi qui menzionati si consulti il sito dell'ALC, ad esempio, Berardo 2020.

timidi passi della giustizia italiana (es. sentenza Cappato 2023) verso la definizione delle linee guida per il trattamento di fine vita.

Questi esempi riecheggiano l'assunto platonico dell'anima che sarebbe libera se non fosse imprigionata nel corpo mortale o la concezione socratica nel *Fedone* dell'anima malata che guarisce quando il corpo muore. E proprio ripercorrendo tali classici, la metafora della morte che libera Hawking dalla sedia a rotelle o DjFabo dal confinamento impostogli dal corpo malato ripropone l'idea del corpo-prigione da cui diventa necessario separarsi. Si stabilisce così un'intricata rete connettiva tra corporeità e libertà nonché tra corporeità e disabilità, se quest'ultima viene intesa come la presenza di "una duratura compromissione fisica, mentale, intellettuale, del neurosviluppo o sensoriale che, in interazione con barriere di diversa natura, può ostacolare la piena ed effettiva partecipazione nei diversi contesti di vita su base di uguaglianza con gli altri" (Decreto legislativo n. 62, 2024, art. 2). *Interconnessione, dunque, che si esplicita anche nel suggerire modelli di corpo Altro, sottratto alla disabilità.*

In particolare, nella società contemporanea in cui vi è l'ideale del corpo-macchina, performante ed estetico (Finzi Vegetti, 2001), i protagonisti de *Il talento del naso* di Marilù Oliva, *Lo sguardo di Antonio* di Myriam Altamore, *Non vedo* di Patrizia Debicke e *Lo specchio dell'anima altrui* di Claudia Salvatori – inclusi in *Capacità nascoste. La prima Antologia diversamente thriller* (2012) curata da Sergio Rilletti e Elio Marracci – consentono alle quattro autrici di esplorare il tema del corpo con disabilità, offrendo la possibilità di riflettere sulla presenza e percezione del corpo "manchevole" o "disabilitato" (Monceri, 2018) in letteratura.

2. RACCONTI DI CORPI DISABILITATI

Nell'economia dell'antologia proposta da Rilletti e Marracci, dei venticinque racconti che si occupano di disabilità in modo trasversale per condizioni e generi letterari impiegati, quattro sono a penna femminile.

Parlando del progetto Rilletti afferma:

I racconti narrano diverse tipologie di handicap, e spaziano dal mystery all'urban legend, dal fantastico all'umoristico, dall'action al realistico-sentimentale, dallo spionistico al bellico, in cui non mancano le ispirazioni a fatti reali e le contaminazioni tra diversi generi; ma comunque, sempre, rigorosamente sotto l'egida del «thriller». (Rilletti, 2012: 8)

Seppur con trame, ambientazioni e stili dissimili, è di certo peculiare, per quanto si immagini fortuita, la scelta delle autrici di età, formazione e professione eterogenee, di affidare alla sottrazione della vista il compito di motore narrativo. Alessandro, Antonio, una signora degente e un giovane contabile, ovvero i personaggi principali dei racconti, hanno perso la vista esteriore “sviluppando illimitatamente quella interiore” (Salvatori, 2012: 207) e con essa anche altre capacità, non solo fisiche.

Questo dotare di abilità *altre*, di sovente superiori, potrebbe scadere nella cosiddetta retorica del *supercrip*, ovvero del superstorpio, poi traslato in “superdisabile”, nell’“immagine del disabile che *nonostante tutto* ce la fa (esattamente il *supercrip*)”⁴. Ciò anima una *speranza redentiva*, fondata sul *coraggio*, sulla *forza*, sulla *determinazione* e sulla *volontà* dell’individuo (Bocci e Bonavolontà, 2020: 102); atteggiamento che sembra ricondurre in realtà al tentativo della società abilista di *riabilitare* la figura del disabile concedendogli o dotandolo di super poteri che trasformerebbero un individuo in super eroe (Straniero, 2020).

Occhi imperfetti dunque al centro di queste narrazioni, la cui funzione di specchio dell’anima viene, almeno parzialmente, infirmata. Generalmente, sono gli organi della vista a consentire al soggetto di esperire il mondo esterno, di relazionarsi con esso. La loro deficienza o mancanza situano l’Alterità in una dimensione quasi invisibile, spesso solo immaginabile e prettamente speculativa. Saranno pertanto gli altri sensi a dover ovviare a tale percezione per permettere alla persona con disabilità di inserirsi nel tessuto sociale in cui quotidianamente interagisce. Essa sarebbe dunque *prigioniera* di un corpo

⁴ Sull’argomento, nell’ampio apparato bibliografico, si veda, a mero titolo esemplificativo, oltre a Straniero, 2020; Silva e Howe, 2012; Grue, 2015; Ferrazzoli, Gorini e Pieri, 2019.

parzialmente *disabilitato*⁵, nonché di un corpo sociale che fa fatica a relazionarsi con la disabilità.

Prima di affrontare i racconti e le relative disabilità così come intessute nelle trame di penna femminile, è doveroso menzionare, seppur velocemente, il problema, alquanto spinoso o scivoloso, che si pone parlando o scrivendo di disabilità, non essendone direttamente coinvolti. L'ossessione terminologica sul corretto termine o espressione da usare attua gli stessi meccanismi della percezione della disabilità da parte della società abilista, ovvero *imprigiona* la persona in un'etichetta, più o meno edulcorata, che soffoca i moduli espressivi, ricercandone continuamente alternative più opportune, e modellandone anche gli assunti. Franco Bompreszi (2012) scriveva: "Le persone con disabilità in Italia si dividono in due: eroi o vittime. La normalità non esiste, viene sacrificata sull'altare di una comunicazione fuori registro, spesso ignorante e superficiale, incapace di trovare la sintonia tra le parole e le cose". Tale dichiarazione ha ancora oggi valore; è tuttavia, complesso, nonostante i glossari di riferimento – si pensi all'ICF (International Classification of Functioning, Disability and Health), di cui si apprezza indubbiamente la volontà di creare un metodo standardizzato di classificazione e valutazione della salute e della disabilità –, alienare la terminologia usata in letteratura dal suo contesto e giudicarla in chiave contemporanea o richiedere al prodotto letterario la stessa sensibilità comunicativa che dovrebbe caratterizzare la comunicazione quotidiana. Pertanto, si ritiene necessario affrancare la letteratura dalle tortuose maglie linguistiche e concederle la possibilità di sfruttare il linguaggio, anche con scelte lessicali fortemente connotative, stereotipanti o stigmatizzanti, per permetterle di convogliare il messaggio autoriale.

2.1 I RACCONTI

Per quanto sviluppata su linee narrative diverse, come si è accennato, la cecità è una condizione che accomuna i quattro

⁵ Ovvero sottoposto a dei processi di sottrazione di capacità e abilità al termine dei quali questo stesso corpo diviene imperfetto e inadeguato (Straniero, 2020).

protagonisti, le cui storie vanno a indebolire, se non a demolire, l'idea del corpo con disabilità come prigioniero, senza però sfociare in una percezione distorta delle persone con disabilità così come vorrebbe la retorica del *supercrip*. Di fatto, uno dei pregi di questi racconti è proprio l'evitare di attribuire abilità straordinarie ai personaggi con disabilità, mettendone invece in luce l'arguzia, la scaltrezza e l'intelligenza, nel tentativo, nella maggior parte dei casi riuscito, di mostrare una disabilità integrata nella realtà, ovvero come peculiarità della persona piuttosto che *differenza* o *straordinarietà*. Manca, in sostanza, quella spettacolarizzazione per cui i personaggi con disabilità vanno a incarnare gli ideali tipici della performatività e del successo che caratterizza il mito del corpo abile (Vadalà, 2013), o che sfruttano un altro corpo abile per raggiungere i propri obiettivi.

Ricordando Jean-Baptiste Grenouille, il giovane protagonista di *Profumo – Storia di un assassino* (*Perfume: The Story of a Murderer*)⁶ dall'olfatto sovrumano, Marilù Oliva propone il suo annusatore Alessandro, anch'egli dotato di una simile capacità olfattiva, meno morbosa e maniacale,⁷ in *Il talento del naso*. Alessandro è alle prese con una gita in Spagna nella villa di una coppia di amici, Nico e Circe, *nomen omen*, che si scoprirà voler sfruttare la sua "condizione" (Oliva, 2012: 15) per asportargli gli organi. La cecità congenita (Oliva, 2012: 19), ovvero la compromissione dell'acuità visiva sin dalla nascita, non è qui condizione di svantaggio bensì viene presentata come la realtà del protagonista, in linea con l'intento dell'antologia di *normalizzare* le diverse disabilità⁸.

Il mondo abilista è rappresentato, in particolare, da due donne:

⁶ Il film del 2006 è tratto dal romanzo *Das Parfum - Die Geschichte eines Mörders* (1985) di Patrick Süskind. Diretto da Tom Tykwer, il cast include, Benjamin John Whishaw, il protagonista, Dustin Hoffman e Alan Rickman.

⁷ "Annusa cibi e bevande per un famoso consorzio di Como" (Oliva, 2012: 18).

⁸ Si potrebbe disquisire ampiamente sul concetto di *normalità*, ma non è di certo questa la sede o il taglio del presente elaborato. Tuttavia, in modo alquanto intuitivo, la normalità è da intendersi come aderenza alla norma; in questa accezione, dunque, tutto ciò che svia da essa, rifugge dalle briglie normanti e omologanti e sfocia nella *diversità*.

la madre e la compagna di Nico. La prima non solo non comprende come poter interagire con Alessandro senza scadere in estenuanti istanze pietiste, ma non capisce quale sia la differenza tra il suo lavoro e l'annusare di un segugio, praticamente annullando la differenza tra l'attività dell'uomo e dell'animale. Il tentativo di farle intendere la diversità dei moduli interpretativi del reale operata da una persona con disabilità visiva falliscono miseramente: "Avrei potuto dilungarmi oltre. Parlarle del mio naso, dirle che ero in grado di sentire la sua puzza di moralismo bigotto [...]. Sarebbe stato inutile spiegare alla devota signora il mio rapporto olfattivo con l'astratto, così ho taciuto [...]" (Oliva, 2012: 19). Sarà proprio "il talento degli odori" (Oliva, 2012: 22), il dono di Alessandro, a permettergli di sfuggire dallo scantinato / sala operatoria segreta e illegale in un percorso olfattivo, o meglio in una misurazione olfattiva dello spazio, e trovare la salvezza, prendendosi gioco dell'ingenuità e limitatezza della madre di Nico. È invece tramite la percezione di questa donna che la condizione di Alessandro può essere vista come una buia prigionia. Egli di fatto non ha contatto visivo con il mondo esterno e dunque viene concepito come 'mancante'; un limite invalicabile, la cecità, non gli consentirebbe, secondo tale interpretazione, la realizzazione personale e sociale, limitandone il movimento e l'esistenza, mettendolo in una posizione di marginalità nell'economia dal consorzio umano. Eppure, tramite un ribaltamento interpretativo, la prigionia sembra traslare dal fisico di Alessandro alla mentalità della signora, imprigionata a sua volta dalle banali stereotipizzazioni abiliste sulla disabilità.

La seconda figura, Circe, richiama inevitabilmente alla mente la 'maga' ammaliatrice dalla "voce flautata" (Oliva, 2012: 15), da cui il protagonista si fa ammaliare subendone l'incantesimo, che però degrada rapidamente in un'arpia "che afferra con i suoi artigli" il corpo nudo di Alessandro sul tavolo operatorio. "Gatta in amore" (Oliva, 2012: 15), la ragazza si prende delle libertà, stabilendo anche un contatto fisico – toccandogli le mani, le braccia, le spalle –, permettendo all'autrice di sfiorare una tematica che fino a non molto tempo fa era considerata un tabù,

ovvero la sessualità nel mondo disabile⁹. “Il mio status di non vedente era come se mi ponesse in una condizione asessuata, candida. Ero un eterno bambino da tenere per mano, guidare, coccolare, stropicciare con innocenza. Delle volte ci ho anche marciato sopra, ma spesso mi son sentito come un bambolotto nelle mani di bambine volenterose” (Oliva, 2012: 15-16). Il corpo disabile diviene asessuato, oggettificato, perdendo ulteriormente *agency*.

Si potrebbe pensare che in questo episodio la disabilità venga compensata da abilità speciali, contribuendo di fondo alla retorica del *supercrip*; tuttavia, Alessandro non ha superpoteri, bensì ha sviluppato delle abilità per compensazione. Si deve sciogliere dunque *in primis* il vincolo disabilità-malattia, nonostante l'autrice non operi apertamente tale dissociazione, preferendo parlare di “condizione”, termine che sembra in qualche modo inglobare malattia e disabilità, e poi anche l'associazione disabilità-estraneità alla normalità. In mancanza della vista, Alessandro ha acuito l'olfatto astraendo dalla concretezza del reale. E in questa sua normalità, il corpo è *performante* in alcune sfere del sentire.

Se Alessandro percepisce il mondo soprattutto attraverso l'olfatto, Antonio di Myriam Altamore in *Lo sguardo di Antonio* “[s]apeva vivere il mondo attraverso il suono”, “[s]i orientava mediante l'ecolocazione” (Altamore, 2012: 118) poiché “maestro di musica in una scuola speciale per non vedenti, essendo lui stesso non vedente” (Altamore, 2012: 117). Se per Alessandro gli insegnamenti materni sono stati fondamentali nella sua formazione alla percezione della quotidianità, da piccolo Antonio veniva inoltre portato dal padre nei boschi allenandosi a sentire la voce, la sua rifrazione nell'ambiente e il concerto sonoro in generale. Una sintesi della vicenda viene fornito dalla scrittrice stessa in chiusura nel titolo di giornale che appare sui quotidiani il giorno dopo la disavventura: “Uomo anziano non vedente, smarrito in montagna si salva grazie alle sue sorprendenti abilità nell'orientarsi”.

⁹ Sull'argomento cfr. Mitchell e Snyder, 2000; Gill, 2015; McRuer, 2006; McRuer e Mollow, 2012; Bocci, Guerini e Isidori 2019.

Cambia trama, la linea narrativa però è simile: il protagonista non vedente deve contare sui suoi sensi e l'istinto per salvarsi in un ambiente estraneo. Entrando in maggior dettaglio, Antonio, con il suo gruppo di non vedenti, viene portato in gita in montagna dove, dopo aver ecceduto col vino, esce per rispondere al telefono alla moglie e si perde per una notte al freddo e al gelo, per essere ritrovato da una bambina. In questo racconto, a essere imprigionante è il corpo sociale, che porta in gita d'inverno in montagna, dove la neve azzerà i rumori e gli odori, ossia qualsiasi punto di riferimento, un gruppo di non vedenti, in una sorta di mania di *normalizzazione*, aprendosi a mesti accenni sull'abbattimento delle barriere, rintracciabile nel menù in braille del ristorante.

Ritornando alle *sorprendenti abilità*, sarebbe erroneo, inquadrare Antonio nel ruolo di supereroe, soprattutto prendendo in considerazione lo svolgimento stesso del racconto, che lo vede addormentarsi canticchiando, svegliarsi stordito e poi inciampare e ruzzolare da un burrone. Antonio non supera la propria disabilità in modalità che sono spesso viste dal pubblico come stimolanti o fonte d'ispirazione, è invece un uomo comune che affronta una disavventura, resa maggiormente pericolosa dalla sua ipovedenza.

Ben diversa è la condizione dell'anonima signora ricoverata in ospedale dopo che un "camion non ha rispettato lo stop", causando nell'incidente "danni irreparabili alla retina" (van der Noot, 2012: 151), lasciando perciò la protagonista di *Non vedo* di Patrizia Debieke van der Noot "irrimediabilmente cieca", per cui il futuro "sarà fatto solo di olfatto, tatto, udito e gusto" (van der Noot, 2012: 151). Nel corridoio del nosocomio in cui è ricoverata è stato portato un bandito ferito che i compagni cercheranno di far evadere usando la carrozzina della signora, dopo averla legata e reclusa in bagno. I concitati piani d'attacco della banda sono accompagnati musicalmente dalle quattro stagioni di Vivaldi trasmesse dalla radio. Dagli "accordi che sembrano soffocati dal caldo e dalla stanchezza" (van der Noot, 2012: 154), la protagonista sente l'attacco dell'autunno, "La sinfonia evoca l'allegria sfrenata dell'ebbrezza, prima di cedere il passo verso l'oblio" (van der Noot, 2012: 154), e seppur con grandi difficoltà, vista l'ingessatura, raggiunge il telecomando nella tasca e "la

musica sale all'improvviso fortissima, esaltandosi nei ritmi concitati, sfrenati della caccia" (van der Noot, 2012: 155). Al casino concertistico, che ha richiamato l'attenzione nel corridoio, sembrano seguire attimi di concitazione in cui si odono spari, di cui il lettore può solo immaginare le conseguenze. L'arguto stratagemma della signora ha sventando il piano dei delinquenti e le è valso la riconoscenza della polizia.

Il racconto menzionato connette la disabilità acquisita, non innata, al senso di perdita di una facoltà offrendo l'immagine di un corpo-prigione, rafforzando questo rimando attraverso l'uso del lessico legato alla malattia – "Lei Sandro [l'infermiere e angelo custode] mi fa dimenticare di essere una povera invalida" (van der Noot, 2012: 157) –, inserendolo tuttavia in una situazione canzonatoria nelle schermaglie tra paziente e infermiere, alleviandone dunque in tal modo il senso di oppressione:

«L'ho sistemata per la notte, serve ancora qualcosa.»
«Che ne direbbe di trovarmi due occhi nuovi?»
«Niente occhi nuovi stasera. Troppo tardi, i depositi sono chiusi» rimbecca scherzoso, ma con il tuono giusto senza permettermi di piangermi addosso. [...]
«Ah sì! Cosa prepariamo domani per distrarre la nostra povera invalida: un delitto? Un furto? O un ricatto?» (van der Noot, 2012: 157)

Infine, la parabola in crescendo dell'esperienza sensoriale astratta della realtà quotidiana termina con il racconto più emblematico di questo percorso nell'esplorazione del corpo con disabilità di personaggi non vedenti, *Lo specchio dell'anima altrui* di Claudia Salvatori, ricco di rimandi, associazioni e spunti di riflessione.

Il protagonista è un giovane banchiere, dall'infanzia "sfocata", dalla "miopia progressiva diagnosticata in età precoce; [e dalla] distrofia maculare destinata soltanto a degenerare con il trascorrere degli anni" (Salvatori, 2012: 207). Una realtà visiva in progressivo e inesorabile declino, in cui gli occhiali, portati "prima di imparare a leggere", dalla "montatura nera, pesante, le lenti a fondo di bottiglia", lo separano dal mondo esterno, una

vera e propria “barriera” tra l’Io e il resto, “lontano, vorticoso, non facilmente maneggevole. Minaccioso perfino” (Salvatori, 2012: 207).

Nel “buco nero circondato da vaghe e fuggevoli presenze”, l’abile banchiere è “nascosto nella falsa cordialità e nella miopia altrui” (Salvatori, 2012: 208), finché gli altri cominciano a ‘vederlo’: “i miei occhi catturavano lo sguardo altrui, e questo sguardo si smarriva, a volte si pietrificava. [...] [c]on la vista interiore vedevo gli occhi degli altri” (Salvatori, 2012: 209).

Gli occhi del protagonista svolgono una funzione rivelatrice, allineandosi con le affermazioni di Pontiggia, anzi amplificandole metaforicamente: “il diverso ci fa sentire diversi – contrariamente a quanto si pensa – ed è questo che non siamo disposti a perdonare” (Pontiggia, 2000: 94). La disabilità è talvolta chiave di lettura e comprensione dell’Io, mutuando sempre da Pontiggia: “E, quando diciamo che l’esperienza ci aiuta a capire l’handicap, omettiamo la parte più importante, e cioè che l’handicap ci aiuta a capire noi stessi” (Pontiggia, 2000: 113).

Lo sviluppo metamorfico del protagonista di questo racconto prende pieghe ben più profonde; il raggiungimento della cecità totale finirà per corrispondere alla sua emarginazione – qui sinonimo di liberazione –, poiché

Per qualche magica ragione i miei occhi erano diventati
come frontiere fra la vista interiore e quella esteriore, e le
immagini vi scorrevano come clandestini ai varchi di
confine.

Specchi.

Anziché riflettere il mio interno, riflettevano l’esterno.

Le cose segrete e sconvenienti.

Specchi dell’anima altrui.

Ora era chiaro perché tutti mi odiassero: ero diventato il
luogo in cui potevano guardarsi come non si erano mai
visti, e non sapevano di essere. La loro vergogna.
(Salvatori, 2012: 211)

Togliendosi gli occhiali davanti a un suo aggressore, che si era riflesso negli occhi del giovane scorgendo le mostruosità della sua anima, l’ormai ex-banchiere si salva, lasciando tramortito

l'assalitore, e gettandosi alle spalle la sua vecchia vita con una consapevolezza diversa di se stesso¹⁰.

Lo sguardo, in occhi *specchio*, spazio eterotopico foucaultiano (Foucault, 2011), diventa strumento di reificazione dell'Altro che, smascherato nelle sue infime viltà e spoglio del classico buonismo sociale, si sente in pericolo e reagisce con violenza. Se, da un lato, la cecità diventa assoluta e dunque rinchiude nel buio il protagonista, risulta al tempo stesso un mezzo di liberazione e svincolo dall'oppressione mondana e sociale. Questi occhi, specchio del Vero, diventano cartina al tornasole della natura umana; "Sono finalmente leggero e me stesso. [...] So come trovare gli angeli" (Salvatori, 2012: 211).

3. CONCLUSIONE

Dall'analisi svolta, si ritiene che le narrative scelte contribuiscano alla demitizzazione della corrente normativa per cui il corpo con disabilità viene associato a una condizione di prigionia; di fatto, i corpi percepiti come imperfetti sopperiscono alle capacità sottratte acquisendone altre, quindi riassumendo l'*agency* indispensabile per ovviare alle limitazioni e costrizioni imposte sia dal corpo disabilitato che da quello sociale. Tutte e quattro le autrici affidano agli occhi – alla vista o alla sua privazione – una funzione rivelatrice, indicando un duplice movimento di scoperta, interiore, del Sé, ed esteriore, della società coeva nel relazionarsi con la disabilità.

Nonostante la diversità di abilità fisica, gli occhi, specchio eterotopico, diventano funzionali nell'asserire l'identità dell'Io e nel reificare l'Altro, obbligandolo a *smascherarsi*, in un gioco di ribaltamento di ruoli.

Il concetto di corpo-prigione non indica dunque solo la prigionia di un'anima che si relaziona a una dimensione terrena attraverso uno strumento manchevole rispetto alla norma, bensì

¹⁰ "Immediatamente mi sono tolto gli occhiali davanti all'uomo che voleva uccidermi e ho gettato i miei occhi nei suoi. La sua anima vile era quella di un torturatore che si giustifica pur sapendo bene di aver commesso azioni cattive. Attentava alla mia vita per timore che potessi rendere manifeste tali azioni. Per l'orrore di vedere se stesso in me, ha sbagliato colpo. Io l'ho schivato e lui, trascinato dal suo stesso lancio, è caduto nel fiume" (Salvatori, 2012: 211).

si trasforma in metafora dell'intera società imprigionata nelle trame aggrovigliate della retorica abilista.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALTAMORE, Myriam (2012). "Lo sguardo di Antonio". In S. Rilletti e E. Marracci (a cura di), *Capacità nascoste. La prima antologia diversamente thriller* (pp. 117-123). Milano: Velvet.
- BERARDO, Rocco (04 febbraio 2020). "La storia di Davide Trentini e il processo a Mina Welby e Marco Cappato". *ALC. Reperibile* in <https://www.associazionelucacoscioni.it/notizie/blog/la-storia-davide-trentini-processo-mina-welby-marco-cappato> [Data di consultazione: 06/03/2024].
- BOCCI, Fabio e BONA VOLONTÀ, Gianmarco (2020). "Un'altra società è possibile? Ovvero: *Il Circo della Farfalla*, metafora del valore della diversità o dei corpi produttivi?". In F. Bocci e A. Straniero (a cura di), *Altri corpi. Visioni e rappresentazioni della (e incursioni sulla) disabilità e diversità* (pp. 91-105). Roma: Roma TrE-Press.
- BOCCI, Fabio e STRANIERO, Alessandra (a cura di) (2020). *Altri corpi. Visioni e rappresentazioni della (e incursioni sulla) disabilità e diversità*. Roma: Roma TrE-Press.
- BOCCI, Fabio, GUERINI, Ines e ISIDORI, Maria Vittoria (2019). "Sessualità e disabilità. Una esperienza di formazione-ricerca intorno alla figura e alla funzione dell'Assistente sessuale". *Italian Journal of Special Education of Inclusion*, 7(1), pp. 233-250.
- BOMPREZZI, Franco (05 aprile 2012). "L'handicap delle parole". *Corriere della Sera*. Reperibile in <https://invisibili.corriere.it/2012/04/05/lhandicap-delle-parole/> [Data di consultazione: 06/03/2024].
- DASTAGIR, Alia E. (14 marzo 2018). "Some people are angry about how the media is covering Stephen Hawking". *Usa Today*. Reperibile in <https://www.usatoday.com/story/news/2018/03/14/some-people-angry-how-media-covering-stephen-hawking/423996002/> [Data di consultazione: 06/03/2024].

- Decreto Legislativo n. 62, 2024, Art. 2 Reperibile in
[https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2024/05/14/24G00079/](https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2024/05/14/24G00079/sg)
 sg [Data di consultazione 06/03/2024].
- DE LISO, Daniela, MEROLA, Valeria, MILLEFIORINI, Federica e
 PIERANGELI, Fabio (a cura di) (2022). *Oltre il limite. Letterature e disabilità*. Napoli: Paolo Loffredo.
- DEBICKE VAN DER NOOT, Patrizia (2012). “Non vedo”. In S.
 Rilletti e E. Marracci (a cura di), *Capacità nascoste. La prima
 antologia diversamente thriller* (pp. 151-157). Milano: Velvet.
- FERRAZZOLI, Marco, GORINI, Francesca e PIERI, Francesco
 (2019). *Il superdisabile. Analisi di uno stereotipo*. Massa:
 Lu.:Ce.
- FINZI VEGETTI, Silvia (2001). “Corpo macchina e soggettività
 femminile”. *Costruzioni psicoanalitiche*, 1(1), pp. 1-16.
 Milano: Franco Angeli.
- FOUCAULT, Michel (2011). *Spazi Altri. I luoghi delle Eterotopie*.
 Milano-Udine: Mimesis.
- GRUE, Jan (2015). “The Problem of the Supercrip: Representation
 and Misrepresentation of Disability.” In T. Shakespeare (ed.),
Disability Research Today: International Perspectives (pp.
 204-219). NewYork-London: Routledge.
- MCBRIDE, Seth (16 maggio 2018). “Shifts in Mainstream Media
 Conversations about Disability”. *New Mobility*. Reperibile in
<https://newmobility.com/disability-media-coverage/> [Data di
 consultazione: 06/03/2024].
- MCRUER, Robert (2006). *Crip Theory: Cultural Signs of
 Queerness and Disability*. New York: New York University
 Press.
- MCRUER, Robert e MOLLOW, Anna (2012). *Sex and Disability*.
 Durham: Duke University Press.
- MITCHELL, David T. and SNYDER, Sharon L. (2000). *Narrative
 Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*.
 Ann Arbor: University of Michigan Press.
- MONCERI, Flavia (2018). “Disabilità e potere. Presupposti,
 implicazione, strategie”. In D. Goodley, S. D’Alessio, B. Ferri,
 F. Monceri, T. Titchkosky, G. Vadalà, E. Valtellina, V.
 Migliarini, F. Bocci, A. D. Marra e R. Medeghini (a cura di),
*Disability studies e inclusione. Per una lettura critica delle
 politiche e pratiche educative* (pp. 27-43). Trento: Erickson.

- O'REILLY, Terry (14 marzo 2018). Post. X. Reperibile in <https://twitter.com/terryoinfluence/status/973992617787588608> [Data di consultazione: 06/04/2021].
- OLIVA, Marilù (2012). "Il talento del naso". In S. Rilletti e E. Marracci (a cura di), *Capacità nascoste. La prima antologia diversamente thriller* (pp. 15-25). Milano: Velvet.
- RILLETTI, Sergio e MARRACCI, Elio (a cura di) (2012). *Capacità nascoste. La prima antologia diversamente thriller*. Milano: Velvet.
- RYAN, Frances (14 marzo 2018). "Hawking Won the World's Respect – and Gave Disabled People Like Me Hope". *The Guardian*. Reperibile in <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/mar/14/hawking-respect-disabled-people-hope-scientist> [Data di consultazione: 06/03/2024].
- SALVATORI, Claudia (2012). "Lo specchio dell'anima altrui". In S. Rilletti e E. Marracci (a cura di), *Capacità nascoste. La prima antologia diversamente thriller* (pp. 207-211). Milano: Velvet.
- SCHIANCHI, Matteo (2012). *Storia della disabilità. Dal castigo degli dei alla crisi del welfare*. Roma: Carocci.
- SILVA, Carla Filomena and HOWE, P. David (2012). "The [In]Validity of Supercrip Representation of Paralympic athletes". *Journal of Sport and Social Issues*, 36(2), pp. 174-194.
- STRANIERO, Alessandra M. (2020). "Dal deforme al supercrip. La costruzione/rappresentazione sociale dei corpi con disabilità". In F. Bocci e A. Straniero (a cura di), *Altri corpi. Visioni e rappresentazioni della (e incursioni sulla) disabilità e diversità* (pp. 55-88). Roma: Roma TrE-Press.
- VADALÀ, Giuseppe (2013). "La rappresentazione della disabilità tra conformismo e agire politico." In R. Medeghini, S. D'Alessio, A.D. Marra, G. Vadalà, E. Valtellina (a cura di), *Disability Studies. Emancipazione, inclusione scolastica e sociale, cittadinanza* (pp. 125-148). Trento: Erickson.

EROICI E SALVIFICI INTRECCI TRA CORPI
CELESTI E CORPI TERRESTRI NELLE DIFESE
DELLE DONNE DI DOMENICO BRUNI DA
PISTOIA.

HEROIC AND REDEEMING CONNECTIONS
BETWEEN CELESTIAL AND TERRESTRIAL
BODIES IN DOMENICO BRUNI DA PISTOIA'S
DIFESE DELLE DONNE.

Damiano PIRAS

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Riassunto

Attraverso un viaggio letterario tra bellezze di corpo, castità di mente, di spirito e di proponimenti, coraggio e pudicizia delle sagaci e illuminate figure femminili citate e nobilitate dalla brillante opera *Difese delle Donne* (1549-1552), il presente contributo desidera ricostruire l'immagine della donna tracciata sapientemente dal suo autore, Domenico Bruni da Pistoia, tra giustizia, onestà, emancipazione, retorica e falsi miti.

Parole chiave: Bruni, *querelle des femmes*, corpo femminile, difesa delle donne, bellezza.

Abstract

A short literary journey among body beauties, chastity of mind, spirit and resolutions, bravery, and discretion of the clever and illuminated women represented in the book *Difese delle Donne* (1549-1552) as an effort to portray their personality traits and distinctive features, admirably described by its author Domenico Bruni da Pistoia, among justice, honesty, emancipation, rhetoric and clichés.

Keywords: Bruni, *querelle des femmes*, feminine body, defense of women, beauty.

1. INTRODUZIONE

Quella tra chi scrive e il messer Domenico Bruni da Pistoia è la storia di un affascinante percorso di ricerca che parte da lontano e continua fino al giorno d'oggi. Si tratta di un cammino che è passato per differenti incroci, caratterizzati da molteplici prospettive di studio, diverse postazioni di ricerca e di tematica che condividono tutte una costante: l'analisi e la contemplazione della magniloquenza di spirito, corpo, volontà ed onestà della metà femminile dell'essere umano. Tale estasi passa attraverso gli occhi di uno scrittore che decide di immergersi, a sua volta, in un altro sentiero estremamente battuto da letterati ed artisti della sua epoca (XVI secolo), ossia quello relativo alla *querelle des femmes*, la nota diatriba morale che vedeva contrapporsi, da una parte, menti contrarie all'esaltazione del mondo femminile e, dall'altra, pensieri che glorificavano l'operato e l'anima delle donne, in un turbinio di scritti, idee e credenze. Il religioso Domenico Bruni, col suo delicato e sensibile giudizio, si schiera orgogliosamente e tenacemente nella seconda fazione.

In passato ebbi occasione di rivisitare in chiave sportiva l'antitesi propria della *querelle* (Piras, 2024), sostenendo che in un ipotetico scontro calcistico Bruni si schiererebbe tra le fila della squadra dei *buoni e dei giusti*, ossia, in quella che cerca in ogni modo di sorreggere la figura della donna in un periodo, quello tra medioevo e rinascimento, alquanto cangiante e complesso.

Al fine di contestualizzare nel migliore dei modi il presente contributo nonché la significativa ed enigmatica figura del religioso pistoiese conviene soffermarsi adeguatamente sull'opera chiave della sua missione letteraria e perno delle nostre analisi e dei nostri studi: *Difese delle donne, nella quale si contengano le difese loro, dalle calunnie dategli per gli scrittori, e insieme le lodi di quelle*. Sebbene la prima edizione dell'opera risalgia al 1549, gli sforzi analitici e contrastivi illustrati nel presente articolo faranno capo alla seconda edizione dell'opera, la quale vide la luce nel 1552.

Nonostante i diversi livelli di studi in atto, la figura di Domenico Bruni da Pistoia continua ad essere avvolta da una sottile coltre di mistero che offusca l'individuazione di precise

date di nascita e di morte, quantunque attraverso alcuni spiragli di luce sia dato sapere che fu sacerdote, scrittore e giurista, che ottenne l'autorevole incarico di Vicario del suo illustre e rinomato concittadino Monsignor Benedetto Conversini, ed inoltre, che divenne Pretore della città di Cesena. La scrittura delle *Difese delle donne*, oltre ad assumere i contorni di armoniosa ed indiscutibile esaltazione della bellezza e della magniloquenza della figura femminile, rappresentò un omaggio alla figura carismatica della Duchessa di Firenze Eleonora di Toledo, consorte di Cosimo I de' Medici, una nobile donna garbatamente venerata ed encomiata dal Bruni, verso la quale pone nero su bianco pensieri di profonda ammirazione e riverenza.

Al netto di similitudini, rimandi e incastri intertestuali, lo scrittore pistoiese si prodiga nella scrittura di un testo che persegue l'onorevole obiettivo di enumerare, elencare e raggruppare e infine smentire e rigettare al mittente tutte le nefandezze, le cattiverie, le calunnie che numerosi e *maligni* letterati avevano indirizzato all'universo femminile nelle proprie opere. Questo corposo e saggio lavoro di ricerca, di lettura e di studio da parte del Bruni, oltre a mettere in risalto la profonda e certosina cultura dell'autore pistoiese, delinea i contorni degli scrittori avversi alle donne, i quali appaiono "innegabilmente vilipesi o emozionalmente truffati, desiderosi di redimere il proprio orgoglio a scapito dell'intero universo femminile" (Piras, 2024: 210). Uno dei grandi meriti di quest'opera è, pertanto, quello di analizzare meticolosamente ciascuna calunnia, arricchendo tali analisi con numerosi, pertinenti e dotti esempi di eroiche figure e gesta femminili, per poi smentire tutte le menzogne in modo categorico, eliminando qualsivoglia macchia letteraria dalla reputazione e dall'onore delle donne.

Questa battaglia morale e letteraria del Bruni si dipana su quattro capitoli, chiamati libri. I primi due abbracciano le ampiamente citate maldicenze letterarie nei confronti delle donne: si assiste *in primis* ad una lenta ed oggettiva elencazione delle stesse, fatto per il quale l'autore si scusa anticipatamente con le donne e, successivamente ci si addentra nella progressiva redenzione del mondo muliebre grazie alle difese e alle smentite opportunamente ordinate e numerate.

I capitoli tre e quattro si discostano leggermente dai primi due, quantunque siano uniti dalla medesima finalità: il terzo passa al setaccio, con occhio oculatamente critico, sebbene non sempre del tutto avverso, le diverse privazioni che filosofi e leggi civili, canoniche e religiose avevano riservato alle donne nel corso dei decenni, mentre nel quarto prende forma la metaforica apoteosi della donna, l'elevazione definitiva della bellezza, dell'abilità, della perfezione e del coraggio femminile.

Quanto delineato nei paragrafi precedenti dipinge lo scenario sul quale prende vita l'intreccio tra corpi terrestri e corpi celesti nell'opera di Domenico Bruni, questa unione fantastica tra le sinuosità tangibili e la perfezione immateriale, religiosa e mitologica che forgia le convinzioni del sacerdote pistoiese. Non appare compito privo di asperità l'approcciare una tematica così preziosa e al contempo così intricata e complessa come quella del *corpo*, specie quello femminile, apprezzato, disprezzato, esaltato, infangato, croce e delizia di scrittori, storici, politici e uomini famosi nel corso dei secoli e delle differenti tipologie di società. Ciononostante, attraverso l'inchiostro bruniano è possibile ricostruire il corpo, la mente e lo status delle donne nel corso dei secoli; si potrebbe dire, pertanto, che l'attenta lettura delle sue *Difese*, al netto di pregi e difetti che ciascuna opera custodisce, offra una chiave di lettura religiosa e intelligente, talvolta striata di sfumature bigotte e retoriche, ma sempre rispettosa e riverente, del sesso muliebre e del corpo della donna.

Inoltre, questo libro rappresenta un prezioso riflesso di quanto il corpo femminile, come da più parti attestato, sia qualcosa che travalichi la mera entità biologica per assumere i contorni di vera costruzione culturale, capace di accogliere aspetti religiosi, sociali, politici, etici, tra gli altri.

Nel susseguirsi dei quattro capitoli o libri dell'opera, delle continue guerre intestine tra il male (accuse e menzogne letterarie, filosofiche e legislative nei confronti delle donne) e il bene (esaltazione della perfezione femminile bruniana) è possibile tracciare in modo alquanto accurato la figura e il ruolo della donna nella società attraverso gli astuti, diretti e indiretti richiami alla sua fisicità o all'aura emanata da quest'ultima.

2. BRUNI E IL CORPO FEMMINILE NELL'USO COMUNE

Un'attenta osservazione del periodo storico in cui Bruni annota i propri pensieri e le proprie *defensioni*, il XVI secolo, apre ad un contesto sociale in cui l'esaltazione del corpo femminile perdeva gradualmente quella nomea di assoluto peccato mortale, rea di creare un inesorabile attrito e distanza tra l'uomo e la propria salvezza, sebbene fossero ancora chiaramente constatabili lampanti contraddizioni e divergenze nella considerazione della donna, delle sue libertà, della sua educazione nonché del suo valore sociale e morale.

Vorrebbe farsi largo, a fatica, la figura di una donna desiderosa di sporgersi dall'uscio della propria dimora, il cui corpo frema nel tentativo di svestire gli abiti esclusivamente domestici per indossare i panni di un timido protagonismo; permangono, però, i retaggi sessisti, si acuiscono le differenze tra ceti sociali, le disparità tra stili di vita, di libertà, di considerazione tra cortigiane e donne di condizione sociale più umile. Domenico Bruni, direttamente e indirettamente, attraverso la sua prosa dotta, processo muliebre, dal sapore garbato e devoto, ne diviene un valido testimone.

Sarebbe fuorviante ignorare gli scossoni religiosi, tra riforme e controriforme e, indirettamente, tra ideali e contro-ideali sulla fisicità e spiritualità al femminile, che caratterizzarono il XVI secolo; soprattutto perché Bruni, come asserito al principio, era un uomo di chiesa. Premesse a parte, l'autore pistoiese contempla il corpo femminile e lo percepisce come un'entità da proteggere e preservare a tutti i costi. E poco importa se per farlo riveste la propria parola di eccessiva ampollosità o di sottile retorica, il risultato è un tentativo sincero di identificazione del coraggioso e puro spirito della donna.

Con attenta scelta stilistica, Bruni riesce a smontare le accuse letterarie che ritenevano le donne generalmente incapaci di dedicarsi a funzioni governative o di comando, sostenendo che qualsivoglia accusa in tal senso o qualsivoglia "publica fama" (Bruni, 1552: 56) contro di loro non ci sarebbe stata "se l'uso antico del vivere in queste nostre parti, non havessi [avesse] introdotto, che per maggiore honestà del sesso muliebre, le donne

non vacassino [si dedicassero] a simili esercitii”, motivo per cui “atteso il commune uso sopradetto, il quale per ordine, consenso, et volontà universale, è così introdotto” (Bartolotta; Gavilanes Almeida; Piras, 2024: 234).

Il fisico femminile come costruzione sociale fa nuovamente capolino nella prosa bruniana a proposito di una curiosa citazione per mezzo della quale si vuole mettere in risalto una caratteristica propria delle donne egizie:

le nostre donne usano portare i pesi in testa, et gli huomini su le spalle, quelli Egiptiaci usano tutto il contrario, perche li huomini in testa, et le donne sopra le spalle i pesi portano, del che ne risulta una ferma conclusione, che l'uso solo è quello, che in queste cose opera, et non il virile ò femminile sesso” (Bruni, 1552: 56).

Quanto alle pratiche di abbellimento del corpo in voga in quel periodo storico, Bruni si affretta a rigettare le maldicenze che incolpavano il sesso femminile di scansare le fatiche per dedicarsi esclusivamente a lisci e delicatezze corporali, e lo fa ritenendolo una necessità che esse percepiscono in modo istintivo, giacché “la istessa natura propria le ha precisamente à questo inclinate, et per proprio et peculiare loro istinto, ha à quelle le politezze, et delicatezze concesso” (Bruni, 1552: 57). Questo fatto è applaudito e benedetto dall'autore pistoiese, poiché se così non fosse stato, la donna non si sarebbe affatto distinta dall'uomo e come lui avrebbe assunto i modi e le sembianze delle bestie.

Ciononostante, traspare una delle convinzioni più o meno manifeste dell'epoca bruniana, ossia che la figura della donna fosse avvolta da un velo di assoggettamento rispetto al sesso virile, soprattutto quando asserisce candidamente che tale propensione per il bello e per la perfezione del corpo era *concessa e apprezzata* dall'uomo: “le quali cose tutte gustate di poi per li huomini, et per ottime quelle approvate, non solo le loro donne hanno permesso in questa consuetudine perseverare, ma anchora voluntariamente l'hanno in tale uso preservate” (Bruni, 1552: 57).

È noto che la donna di umile ceto sociale, in quel periodo, tendesse a sviluppare la propria vita sociale principalmente tra le

mura di casa, ligia alla famiglia, ai valori matrimoniali e alla cura del focolare domestico, in un clima di parziale anonimato e lontano dalle vetrine artistiche e letterarie di corte, dalle quali era possibile scorgere i contorni di donne aristocratiche e nobili. Ebbene, nel descrivere il contesto femminile a lui contemporaneo e da lui percepito, Bruni dipinge l'immagine delle donne di basso ceto sociale (le donne del popolo) quasi come fossero dei corpi incarcerati, anonimi, desiderosi di libertà e di fuggire dalle quattro pareti domestiche, tra le quali erano, appunto, spesso arroccate. È possibile cogliere questo pensiero in corrispondenza della menzione di una *cattiveria muliebre* attribuita a Giovanni Nevizzano d'Asti, all'interno della quale le donne venivano considerate "gracchie in su la porta, diavoli in casa, capre nell'horto, sante in chiesa, puttane nel letto, angeli nello andare, et civette in su le finestre" (Bruni, 1552: 20); inerentemente all'ultimo punto, Bruni sottolinea che:

se bene tale volta una giovane donna la quale secondo l'uso del vivere hodierno (stia sempre in casa rinchiusa come in uno strettissimo carcere dove mai l'aria non che volto di huomo vegga [veda]) come quella, che come tutti noi altri di quattro elementi è creata, si facessi [facesse] alla finestra per qualche poco di recreatione subito sarebbe chiamata Civetta; ne avvertirebbono [avvertirebbero] i detrattori di quel sesso, che quelle continuamente come in dura, et aspra carcere dimorano (Bartolotta; Gavilanes Almeida; Piras, 2024: 280).

È indubbiamente la visione e la percezione di un corpo parzialmente recluso, certamente svuotato della piena libertà ma pur sempre vivo e voglioso di esplorare altri ambienti.

3. BRUNI E IL RAPPORTO TRA MOGLIE E MARITO.

Fermo restando quanto asserito in precedenza, ovvero la forte abnegazione per la vita familiare e per il matrimonio da parte del mondo femminile contemporaneo a Bruni, non sorprende che il concetto di bellezza femminile venisse visto come un atto di profondo rispetto verso il proprio consorte. Senza ombra di dubbio anche i mariti erano chiamati a curare il proprio aspetto in

onore della propria dolce metà. Orbene, tutto ciò alimentò un'idea distorta di bellezza corporale al femminile (Trombetta, 2020) giacché, da un lato, il buon gusto diffuso desiderava che le donne osservassero norme e precetti religiosi contrari all'eccessiva cura della propria immagine e del proprio corpo ma, dall'altro, si auspicava un chiaro rispetto delle esigenze e delle necessità familiari, anche nell'immagine. Quest'atmosfera di incerta collocazione del concetto di bellezza del corpo femminile, in bilico tra assoluta castità e apertura verso il gradevole, si percepisce anche tra le righe delle *Difese* del Bruni.

Non è raro che le beltà del corpo delle donne venissero direttamente o indirettamente pilotate dal *viril* sesso. Paradossalmente lo possiamo intuire da un passaggio in cui l'autore pistoiese, pur volendo porre il focus dell'attenzione sul sacrosanto diritto delle donne di poter indossare abiti e sfoggiare acconciature di loro gradimento, finisce col rimarcare quanto in tali scelte femminili fossero intervenuti e intervenissero sempre i consensi da parte di mariti, padri o fratelli. Libertà sì, quindi, ma sempre accettate dall'alto.

4. BRUNI E IL CONCETTO DI BELLEZZA DELLA DONNA.

Una delle analisi maggiormente intriganti internamente all'opera bruniana riguarda la considerazione della bellezza femminile per il sacerdote pistoiese. I corpi *celesti* e quelli *terrestri* ripetutamente magnificati ed esaltati per lo splendore delle loro fisionomie sono numerosi, così come gli aggettivi ad esse associati: dall'*ammirabile* bellezza di Sofonisba, si passa per la *rara* bellezza di Betsabea, per l'*immensa* bellezza di Coronide, per la *tanta singolar* bellezza della mitologica Siringa, per *tanta* bellezza di Antigone, sino ad arrivare alle quattro occasioni in cui alcune figure femminili vengono dotate di *eccessiva* bellezza. Si tratta della ninfa e mitologica Dafne, della pocanzi citata Betsabea, della biblica Ester e di Cassandra, la quale, “quantunque di eccessiva bellezza di corpo, et di castità di mente fussi [fosse] dotata, non di manco fu anchora ella di tanta eccellente virtù, che prediceva le cose future” (Bartolotta; Gavilanes Almeida; Piras, 2024: 218). In questo caso, la bellezza parrebbe quasi un impiccio per il trionfo dello spirito.

Il posizionamento inequivocabile e definitivo della bellezza del corpo femminile sul piedistallo dell'umanità diviene perfettamente tangibile nel quarto libro dell'opera, sezione in cui lo scrittore documenta tutti i motivi per i quali le donne sono da considerare non solo pari, bensì superiori agli uomini. Tale celebrazione letteraria è issata su una base iconica formata da decine di esempi colti; a mo' di rapida ed esaustiva panoramica ci si limiterà a porre in risalto la *bellissima* Calisto, Leucotoe per la sua *bellissima forma*, le *divine bellezze* della formosissima Leda, le anch'esse *bellissime* Antiope, Coronide e Asteria, la *bellissima* ed *accortissima* Melanto, le *rare bellezze* di Alcmena, le *immense bellezze* di Europa e le *bellezze senza pari* di Semele.

Non sarà passato inosservato all'attento lettore che il succitato elenco racchiude prettamente figure mitologiche o corpi fantastici e magniloquenti, i quali palesano tutto il proprio potere e inducono gli uomini a compiere gesti inconsulti pur di conquistare il loro amore e la loro fisicità. Quanto detto apre ad un interessante dilemma, ossia, quanto fosse necessario da parte dei letterati magnificare la figura di una donna perfetta e molto soggettiva, estremamente vincolata al mondo della fantastica idealizzazione, e quanto, invece, fosse giusto poggiare le proprie convinzioni di superiorità del sesso femminile su esempi più terrestri ed oggettivi. Tale considerazione oltrepassa i confini dell'opera del Bruni, arrivando ad abbracciare l'intero movimento letterario di glorificazione del sesso femminile portato avanti da numerosi trattati quattrocenteschi e cinquecenteschi, scritti da uomini ed evocanti i tratti fisici e morali di super donne dell'epoca, esteticamente ineccepibili e dalle spiccate virtù pratiche e domestiche. Questi dipinti letterari erano spesso parzialmente o molto distanti dalle donne reali e Bruni parrebbe averlo inteso, soprattutto quando asserisce che "esser bello quel che piace" (Bruni, 1552: 172). Ciononostante, non si esime dall'offrire un quadro dettagliato della figura perfetta del corpo femminile, così come rievocata da decenni di letteratura, attraverso l'elencazione di venticinque proprietà che ricostruiscono la vera bellezza secondo gli scrittori: l'elencazione parte dal capo piccolo e tondo, esamina ogni singolo aspetto del capo, come capelli lunghi, lucidi e sottili, fronte larga e spaziosa, ciglia ed occhi neri, passando per meticolosi dettagli estetici su

naso, orecchie, guance e via dicendo. Dalla gola stretta si passa al seno piccolo, sodo e tondo, al petto largo, al busto lungo e alle braccia proporzionate. Non sfuggono alla ricerca della perfezione mani bianche e lunghe, dita sottili, unghie incarnite, cintura sottile, fino alla carnagione bianca.

5. BRUNI E LA SESSUALITÀ E LA CASTITÀ FEMMINILE.

Una delle tematiche chiave legate al corpo femminile è quella relativa alla sfera della sessualità, che è possibile scorgere finanche nel testo oggetto di analisi, sebbene venga spesso offuscata dal sacro e immacolato concetto della castità di fisico e mente.

La parte religiosa del Bruni rievoca diffusamente la magniloquenza di un corpo femminile casto, se non *castissimo*, dalle sembianze talvolta mariane. Non a caso le difese del gentil sesso passano in molteplici occasioni attraverso il giudizio morale della castità del personaggio preso a modello: si pensi alla fermezza, alla pudicizia e castità della biblica Camma, al castissimo petto di Lucrezia, moglie di Lucio Tarquinio o all'innocenza e castità di Chiomara, moglie di Orgiagone, giusto per citarne alcuni. Dall'opera traspare nitidamente l'intenzione e la volontà di socchiudere la porta ad un nuovo modo di concepire il corpo femminile, sebbene in altri momenti, come già evidenziato, lo si vincoli ad una visione pudica e di estrema riservatezza. A tal proposito, tantissime eroine optano per la preservazione della sacra castità a costo di enormi sacrifici o della propria vita: "perche delle donne ritroveremo [ritroveremmo] un numero infinito, che con la propria volontaria morte hanno dato segno de loro castissimi animi, ilche nel virile sesso di rado ò non mai essere accaduto si legge" (Bartolotta; Gavilanes Almeida; Piras, 2024: 269).

Ed ecco fiorire altri esimi esempi di castità offerti dall'inchiostro bruniano, come il ferocissimo Liocorno che placa le proprie ire solo in prossimità del sacro e immacolato grembo femminile, o come la forza e la gagliardia di amazzoni come Ortizia o Antiope, garantita dalla loro inconfutabile verginità; e che dire della fermezza d'animo di Ippone, che preferì la morte per annegamento alla perdita della propria purezza. Insomma,

dalle *Difese* emerge l'idea che quello della donna sia un corpo da salvaguardare, da mostrare in tutta la propria sacralità e forza, e l'obbedienza claustrale viene offerta come una delle più concrete e salvifiche modalità di preservazione della pulizia di corpo e spirito.

6. BRUNI E IL CORPO DELLA DONNA CHE GENERA VITA.

Altra tappa essenziale nel percorso di ricostruzione del corpo della donna attraverso le pagine bruniane è caratterizzata dal fatidico supporto ad un ideale, figlio di un retaggio di indiretta subordinazione ed oggettivazione del fisico femminile, intimamente legato ai concetti pocanzi esposti: la donna come meravigliosa macchina di procreazione dei figli.

Si tratta di un naturale inserimento delle donne, e non poteva essere altrimenti considerando epoca e predisposizione dello scrittore, in quell'eroico e puro cammino di vita che conduce ad un bivio esistenziale: matrimonio o vita ecclesiale. Il corpo di una ragazza da maritare, pertanto, doveva essere sano e bello, casto e rivolto alla santa procreazione, tale da sorreggere l'intera esistenza dell'umanità. Ricorda Bruni:

et potremmo anchora dire che le donne non solo a gli huomini, mà anchora à tutte le generationi del mondo siano utilissime rispetto alla procreatione de i figliuoli, et la necessaria educatione di quelli; et oltra questo ritroveremo [ritroveremo] molte altre importantissime utilità a tutta la generatione humana introdotta dalle donne (Bartolotta; Gavilanes Almeida; Piras, 2024: 298)

La donna, pertanto, esaltata, apparentemente libera (ma forse libera di perseguire in modi differenti dei cammini già solcati da altri) ed eroina nell'ideale bruniano, si scontra con l'inevitabile ingiustizia di venire collocata idealmente in posizione subalterna, quantunque dotata di pazienza miracolosa, di castità infinita, di dedizione e di missione procreatrice.

CONCLUSIONI

Fin qui la visione al femminile di Bruni e il suo nobile intento di rivendicare l'ardore e la perfezione del corpo e dello spirito femminile, lottando strenuamente contro ingiustizie letterarie e luoghi comuni, finendo talvolta per amplificarne alcuni indirettamente, ma sempre sfoggiando una profonda cultura, un'indubbia buona fede ed una magnifica selezione lessicale. La missione redentrice dello scrittore pistoiese si compie in modo articolato e pertinente; l'immagine del corpo femminile che si evince dai quattro libri che compongono l'opera è intimamente legata sia ai valori religiosi che sorreggono l'esistenza del Bruni sia all'immagine di integrità morale propria delle entità celesti, mitologiche e letterarie. Attraverso il punto di vista bruniano la donna si riappropria dei propri spazi e del proprio onore, prova ad emanciparsi dalle malignità letterarie ad essa indirizzate nel corso dei secoli, cerca di giustificare il proprio operato per rendere patente quanto esso sia giusto, credibile e pertinente, tenta di comprendere il perché delle numerose ed oggettive privazioni legislative nei suoi confronti, rigettando quell'alone di pregiudizio di loro inferiorità o inabilità, ed abbracciando la convinzione che esse sussistano esclusivamente per un atto d'amore e di rispetto verso di loro. In conclusione, Domenico Bruni da Pistoia, pur tra velate macchinosità ed apparenti incongruenze, usa tutti i mezzi verbali e morali a propria disposizione per affiancarsi ai letterati vicini al sesso muliebre, confezionando un'opera degna di merito e valore, ricca e istruita, che persegue nobili obiettivi e, infine, riesce brillantemente a coglierli.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARTOLOTTA, Salvatore; GAVILANES ALMEIDA, Juan Pablo; PIRAS, Damiano (2024). *Defensa de las mujeres / Difese delle donne de Domenico Bruni da Pistoia*. Introducció, edició crítica bilingüe y traducción. Madrid: Dykinson.
- BRUNI, Domenico (1552). *Difese delle donne, nella quale si contengano le difese loro, dalle calumnie dategli per gli*

- Scrittori, et insieme le lodi di quelle. Nuovamente posta in luce.* Firenze: Giunti.
- ISTITUTO ITALIANO EDIZIONI ATLAS (2024). “L’amore e la donna nell’arte medievale e rinascimentale”. *Edatlas.it*. Reperibile in <https://www.edatlas.it/it/contenuti-digitali/documenti/04c28ac4-6389-471e-ae4f-6e98a81bc8ef> [Data di consultazione: 05/06/2024].
- ISTITUTO ITALIANO EDIZIONI ATLAS (2016). “Le donne nel Rinascimento”. *Edatlas.it*. Reperibile in <https://www.edatlas.it/it/contenuti-digitali?searchtext=1786&page=3> [Data di consultazione: 10/06/2024].
- ISTITUTO ITALIANO EDIZIONI ATLAS (2016b). “Le donne nel Seicento”. *Edatlas.it*. Reperibile in <https://www.edatlas.it/it/contenuti-digitali?searchtext=1786&page=3> [Data di consultazione: 10/06/2024].
- PIRAS, Damiano (2024). “Attorno alla constantia, pudicitia, honestà, gratia e prudenza del nobil sesso: riflessioni sul libro quarto della difesa delle donne di Domenico Bruni da Pistoia”. En M. Mascarell García (coord.), *Otras Miradas: Desafiar al Canon desde las aulas* (pp. 208-220). Madrid: Dykinson.
- TROMBETTA, Maristella (2020). “Culto e disprezzo della bellezza femminile nella cultura europea tra il XII e il XIII secolo”. *Academia.edu*. Reperibile in https://www.academia.edu/42288074/CULTO_E_DISPREG_ZO_DELLA_BELLEZZA_FEMMINILE_NELLA_CULTURA_EUROPEA_TRA_XII_E_XIII_SECOLO [Data di consultazione: 02/07/2024].

IL CORPO DELL'ANIMA: RICONCILIAZIONI E
TRASFORMAZIONI DEL CORPO NELLA PROSA
DI L. ULICKAJA

THE BODY OF THE SOUL: RECONCILIATIONS
AND TRANSFORMATIONS OF THE BODY IN
THE PROSE OF L. ULITSKAYA

Monica PUGLIA
Università degli Studi di Sassari

Riassunto

Il saggio indaga la natura del rapporto tra il corpo e l'anima in prossimità della morte all'interno della raccolta di racconti *Tra corpo e anima* della scrittrice russa Ljudmila Ulickaja. In *Aqua Allegoria*, *Uomo su paesaggio montano* e *Serpentina* si analizza il confine come elemento semiotico che separa il mondo dei vivi dall'aldilà e il significato delle trasformazioni che il corpo subisce per poter procedere al suo attraversamento.

Palabras clave: Ulickaja, corpo, anima, trasformazione, confine.

Abstract

This essay examines the relationship between the body and the soul in the context of impending death, as depicted in Russian writer Ljudmila Ulickaja's short story collection, *The Body of the Soul*. In the short stories "Aqua Allegoria," "A Man in a Mountainous Landscape," and "Serpentine," the concept of the boundary is examined as a semiotic element that separates the physical world from the spiritual one, as well as the transformations the body undergoes to pass through it.

Keywords: Ulitskaya, body, soul, transformation, border.

Il racconto del corpo si fa spazio nella narrativa russa col tempo, dapprima nell'ambiente più libero dell'emigrazione, poi in patria durante la *glasnost* e si apre alla corporeità femminile in quello stesso periodo, con lo sviluppo della cosiddetta *ženskaja proza* (la prosa femminile). In aperto conflitto con l'*establishment* culturale maschile, le scrittrici si staccano dalla rappresentazione letteraria classica e promuovono una letteratura intesa come “a gender-inflected entity, featured unsubmitive female protagonists, and highlighted women’s concerns; all focused on contemporary life; most relied to varying degrees on modernist techniques” (Goscilo 2002: 301). Caratterizzata innanzitutto per una nuova gamma di temi che compaiono sulla pagina¹, questa nuova prosa si concentra sulla corporeità femminile ritratta nel quotidiano, il *byt*, che dismette i panni di una innocua, ripetitiva stasi domestica e diviene il cronotopo che permette di affrontare argomenti fino a quel momento evitati, come la violenza e gli abusi compiuti sul corpo femminile (Politi, 2023: 168). Acquisiscono inoltre dignità quei fenomeni che non erano ritenuti all'altezza della letteratura, come l'invecchiamento, la morte o la malattia. Non si tratta solo di creare un vocabolario fino a quel momento quasi assente (Costlow, Sandler, Vowles, 1993: 6-7)², ma di una vera e propria riappropriazione: il corpo (femminile, ma non solo) negato nella letteratura ottocentesca e poi plasmato/sacrificato dal realismo socialista in funzione propagandistica (cf. Goscilo, 1993: 145-147) viene mostrato in tutti i suoi aspetti, nei dettagli fisiologici, sessuali e patologici che non erano soliti trovare posto nella narrativa, la quale si apre ora invece alla *černukha* (sozzura, melma)³.

¹ “La corporeità prende il sopravvento come risultato di una disillusione globale nei confronti dell'intelletto e dei suoi frutti: l'utopia, le teorie, le ideologie. La ragione viene percepita come fonte di finzioni e simulacri. Il corpo invece appare come un'insostituibile sincerità” (Lejderman, Lipoveckij, 2003: 567, *T.d.A.*).

² Come nota Goscilo gli unici modi per riferirsi all'anatomia, alle funzioni corporee e all'attività sessuale si basavano sulle tecniche della perifrasi e dell'eufemismo da un lato o allo slittamento metonimico o sineddotico dall'altro (Goscilo, 1993: 145).

³ “*Chernukha* (“grime and slime”) as a concept evolved from the root of “black” (“chernyi”), which applied to work, suggests mindless, grinding labor under gruelling conditions (“chernyi vkhod” refers to servants’ entrance). During and after perestroika *chernukha* became a catchword for hard-hitting exposés of cynical corruption, sleaze, sexual depravity, “the lower depths” aspects of life, its underbelly – all conveyed in a quasi-naturalistic vein that had no room for idealism” (Goscilo, 2002: 311).

Associata suo malgrado dalla critica alla prosa femminile, proprio per la centralità che il corpo acquisisce nella sua produzione letteraria, Ljudmila Ulickaja, una delle scrittrici russe viventi più acclamate e popolari⁴, trova in realtà un equilibrio tra lo spirito e le idee, da un lato, e la *telesnost'*, corporeità, dall'altro. Questa non soltanto viene legittimata ad abitare le pagine dell'autrice, ma risulta valorizzata dall'inscindibile legame con l'anima con cui si trova calata nella Storia, osservata da una prospettiva intima, transgenerazionale e spesso femminile.

Benjamin Sutcliffe ritiene che la prosa dell'autrice proceda verso una progressiva redenzione della corporeità. Dall'essere un semplice motore dell'azione letteraria, come nelle prime opere, la *telesnost'* si trasforma col tempo in una chiave di critica storica (si veda il dibattito sull'aborto in *Kazus Kukockogo, Il caso del dottor Kukockij*, 2000), fino ad assurgere a generatore primario di significato in *Lestnica Jakova, Il sogno di Jakov* (2015): tutto ciò che l'umanità crea, anche ciò che appare più astratto, passa infatti anche dal corpo, che è in grado di favorire l'instaurarsi di un legame profondo e trasversale tra le persone, che supera le divisioni ideologiche (Sutcliffe, 2019; cf. Skomp, Sutcliffe, 2015: 32-67).

Il tema della carne si ritrova e viene posto al centro della raccolta di racconti *O tele duši* (2020), tradotta in italiano e uscita nel 2020 per i tipi de "La nave di Teseo"⁵ con il titolo *Tra corpo e anima*, che in maniera più letterale si può rendere come *Il corpo dell'anima*. Dal titolo originale si evince come il baricentro tematico della raccolta cada sul corpo, di cui l'anima è specificazione: l'interesse dell'autrice però è qui circoscritto al rapporto tra questi due elementi nella terza fase dell'esistenza, quando i quesiti esistenziali ultimi si fanno più pressanti, il tema della morte e della malattia si profilano non più come lontani spettri ma inevitabili compagni.

Lo scopo di questo saggio consiste nell'analizzare alcuni dei racconti della seconda sezione della raccolta, anch'essa intitolata *O tele duši*, nei termini dell'analisi semiotica di matrice lotmaniana, focalizzando l'attenzione sull'attraversamento da parte dei personaggi del confine vita/morte (ogni volta delineato con caratteristiche diverse)

⁴ Nata nella Repubblica Sovietica Autonoma di Baschiria, di origine ebraica, ma convertita all'ortodossia, con una formazione da genetista e in costante opposizione al regime putiniano, Ljudmila Ulickaja è stata la prima donna a vincere il prestigioso premio russo Russkij Buker (2001) con il romanzo *Kazus Kukockogo* e il Bol'saja kniga nel 2007 con *Daniël' Štajn, perevodčik* (*Daniel Stein, traduttore*), mentre nel 2016 è arrivata terza con *Lesnica Jakova*.

⁵ Le traduzioni dei racconti sono tratte da questo volume.

come momento fondamentale dal punto di vista ermeneutico per comprendere la relazione corpo-anima all'interno di questa opera. Nell'individuare i cambiamenti che il corpo affronta nel/per il superamento del confine, nell'analizzare come esso venga tra-dotto nel passaggio dallo spazio del noto a quello dell'ignoto, cosa di esso rimanga nel mondo dei vivi e cosa trapassi in quello dei morti, si indagherà quale significato il corpo assuma in questa fase della traiettoria letteraria della scrittrice.

Già Gloria Politi ha applicato la lezione semiotica lotmaniana al romanzo *Kazus Kukockogo*, analizzando la funzione della soglia, "cronotopo della crisi", come luogo simbolico che i personaggi "mobili" femminili attraversano per ritrovarsi in uno spazio in cui le loro diverse identità vengono riconosciute e l'ordine imposto dall'esterno può essere superato (Politi, 2023). Evgenija T. Glazinskaja, invece, ha analizzato in termini di modellizzazione spaziale proprio *O tele duši*, adoperando come chiave la categoria della *potustoronnost'* (letteralmente *lo spazio di là*, legato quindi a questioni di carattere esistenziale-metafisico) e ha osservato come la raccolta sia costruita nella prima sezione sulla permeabilità del confine tra il mondo dei vivi e l'aldilà e la seconda parte sulla costruzione di modelli diversi di quello spazio che si trova oltre il confine del reale (Glazinskaja, 2022).

O tele duši è costituita da undici racconti ed è strutturata in due parti, introdotte ciascuna da un componimento poetico dell'autrice. La prima sezione, intitolata *Podružki (Amiche)*, è preceduta dalla poesia *Mne ne nado drugich ... (Vmesto predislovija) (Non le voglio diverse... "In luogo di prefazione")* e apre al tema centrale della riconciliazione con l'altro, in cui il trapasso, vero o presunto, avvia una catena di mutamenti, spesso positivi, che si riverberano nella vita di chi resta e nei rapporti interpersonali dei personaggi: si innescano così nuove dinamiche relazionali, si riallacciano rapporti, si accorciano distanze fisiche ed emozionali. Il focus narrativo, quindi, viene mantenuto sul mondo reale. Nella sofferenza del corpo e nella percezione del destino comune diretto alla morte, i personaggi ricompongono le fratture e risolvono le incomprensioni di fronte al mistero insondabile della morte e dell'esistenza intima di ciascuno (si vedano *Il Drago e la Fenice e Benedetti quelli che...*). In questo caso il confine superato non rappresenta il momento del contatto tra il morto e un mondo ulteriore, ma il luogo in cui la speranza di una realtà altra e lo sgomento dinanzi all'ignoto si attualizzano, per coloro che restano, nell'immagine del corpo del defunto, aprendo una breccia nei confini/muri delle incomprensioni interpersonali, dando il via al dialogo. Non riconciliano

le parole, ma la presa di coscienza della comunanza nella fragilità della carne.

La seconda parte, che porta lo stesso titolo della raccolta e su cui si concentrerà principalmente l'analisi, è introdotta dalla poesia *Ni odin ne vyučen urok... (Vmesto predislovija)* (Nessuna lezione è servita... "In luogo di prefazione") ed è composta per la maggior parte da racconti che prevedono una qualche forma di trasformazione, spirituale o materiale, e in cui vengono immaginate diverse modalità di passaggio e rappresentazioni dell'altrove. La suddivisione spaziale tra il qui e l'aldilà, tra il noto e l'ignoto, viene annunciata già nella poesia introduttiva, che fornisce così la chiave interpretativa per tutta la raccolta: "Vorresti e non c'è un principio frattale. / C'è solo principio frontale come in questo verso. / Non c'è nel proscenio un poeta. / E la sala è muta. / Cala il sipario. Uno studio nero. / C'è forse qualcuno? O nessuno davvero?".

L'aspirazione a proseguire all'infinito in un'esistenza che possa continuare a svelarsi e ad aprirsi progressivamente come nello schiudersi ricorsivo di un frattale, si scontra con l'unidirezionalità dell'ineluttabile, con il sipario (*zanaves*) che si lascia attraversare solo a prezzo della morte o in stati di alterazione della coscienza.

La funzione dello *zanaves* ricalca quella del confine come area permeabile di transizione che permette la comunicazione tra due spazi semiotici differenti, uno proprio e noto, uno altro e ignoto. Secondo Lotman:

Il confine dello spazio semiotico non è un concetto astratto, ma un'importante posizione funzionale e strutturale, che determina la natura del suo meccanismo semiotico. Il confine è un meccanismo bilinguistico, che traduce le comunicazioni esterne nel linguaggio interno della semiosfera e viceversa. Solo con il suo aiuto la semiosfera può così realizzare contatti con lo spazio extrasistemico e non semiotico (Lotman, 2022: 32).

Se si intendono il mondo di là e il mondo di qua come due spazi semiotici non comunicanti tra loro, che avrebbero nella traduzione nei reciproci linguaggi l'unica possibilità per aprire la breccia comunicativa, si può dedurre come la trasformazione/trasfigurazione del corpo diventi cruciale perché si possa avere accesso all'altra dimensione.

Si prenderanno in considerazione qui i tre racconti in cui la trasformazione appare più evidente: *Aqua Allegoria* (*Aqua Allegoria*), *Uomo su paesaggio montano* (*Čelovek v gornom pejzaže*), *Serpentina* (*Serpantin*).

Nel primo racconto la protagonista Sonja Solodova, dopo essere stata lasciata dal marito, cerca di eliminare con una pulizia profonda e una generosa spruzzata di Aqua Allegoria ogni traccia della presenza del coniuge, che lei ricollega principalmente a un forte odore di carne. Col passare dei giorni, la donna perde l'appetito e inizia a nutrirsi soltanto delle mele donate dalla cugina Nelja che, con il loro aroma delizioso, riempiono di profumo, stavolta inebriante, la casa. Al rifiuto della carne, ribadito più volte, si associa la progressiva perdita di "consistenza" del cibo ingerito da Sonja che viene completamente sostituito sul finale del racconto dal succo di mela. Con il passare dei giorni la protagonista riduce al minimo le sue funzioni vitali, mangia sempre meno e diventa sempre meno attiva, fino ad addormentarsi sul letto, rinchiusa in un'inconsueta maglia di ipertrofica peluria:

Quaranta giorni e quaranta notti giacque nel letto di Sonja una bambolina ricoperta di chiara lanugine, in attesa di resurrezione. Poi il setoso involucri (*volosjanaja kožura*: una buccia di capelli, *N.d.A.*) si fessurò da capo a piedi – e ne sgusciò fuori una farfallina umida con gli occhi sfaccettati color verde-chiaro. A lungo, per circa tre ore, aspettò immobile di essiccarsi, poi dispiegò le ali ormai asciutte: e nessuno che potesse contemplarne la meraviglia (Ulickaja, 2020: 108).

Nel racconto si individuano due confini da attraversare: il bozzolo e la casa. Il primo viene preparato da Sonja come un nido intessuto della sua stessa materia e diventa confine e delimitazione/protezione della persona rispetto all'esterno, custode della sua metamorfosi, che viene narrata con la naturalezza riservata a un fenomeno biologico. Le pareti domestiche invece devono essere superate dalla neonata farfalla (una carpocapsa del melo)⁶ per raggiungere l'altrove e "stabilirsi in un luogo inusitato popolato di farfalle e di creature simili a lei, solo più robuste e più luminose" (Ulickaja, 2020: 109).

Sulla base di questo primo esempio si può già osservare come il mondo che il defunto raggiunge appaia accogliente. In esso ciò che ciascuno ha amato in vita appare magnificato: "Intorno l'aria era leggera, gioiosa, pervasa da un persistente aroma di frutta che virava dalla mela alla pesca, dalla pesca alla fragola. / Nessun insetto kafkiano all'orizzonte" (Ulickaja, 2020: 110).

⁶ La ricchezza di riferimenti simbolici e mitologici del racconto è stata indagata dalla critica: sul significato simbolico della farfalla si veda Bukal, 2022: 84-86; sui riferimenti all'agiografia cristiana Kuca, Kucy, 2024: 129-130.

Inoltre, in esso le anime non collassano in un *unicum* indistinto, ma anzi vedono preservata la propria individualità: Sonja, ad esempio, è in grado di riconoscere e ricordare il nome della sua maestra di scuola.

Dall'altro lato, nel mondo reale, i vivi di questa trasformazione vedono solo gli "strani filacci di morbido vello" (Ulickaja, 2020: 109), del corpo non resta nulla: questo, trasformato, continua a essere in grado di percepire le sensazioni e accompagna la protagonista nella sua nuova esistenza.

In *Uomo su paesaggio montano* il protagonista è Tolja, un fotografo professionista che durante il servizio militare trova il suo luogo dell'anima nel Pamir, tra Tagikistan e Afghanistan. Ancora giovane, si ammala di una patologia neurodegenerativa e perde la propria indipendenza, fino a dover essere aiutato in tutto e per tutto dalla madre. Costretto a casa, la sua unica consolazione consiste nel riguardare le foto dei posti che tanto aveva amato. Quella che Ulickaja realizza a livello narrativo potrebbe essere definita come una sorta di "*ekphrasis* dinamica", in cui la foto del Pamir ci viene descritta man mano che il protagonista ci si addentra non solo con la vista e con la memoria ma con il suo corpo, ormai risanato. Tolja si dirige ben oltre i confini reali dell'immagine:

Con lo sguardo del pensiero si spinse ancora fino alla curva seguente. Non l'aveva mai fotografato, quel tratto, ma stranamente si ricordava tutto... la lattina di conserve arrugginita... le ossa bianche di cavallo... un secchio ammaccato... gli diede un calcio e si fece male al piede. Si chinò. Si toccò le dita. Non si era ferito. Ma perché era scalzo? E poi le mani: non gli tremavano ma lui non se ne accorgeva nemmeno. Non aveva importanza. [...] Tolja avanzava lungo quel cammino roccioso. La strada si faceva più erta, ma lui proseguiva sempre più lieve. [...] Era il paesaggio che lo attirava a sé, e lui sentiva che finalmente poteva entrarci. Sì, il paesaggio lo stava accogliendo. E non c'era nessuna cornice. Ora non serviva più (Ulickaja, 2020: 130-131).

La cornice-confine (*ramka*), una volta attraversata, sparisce. Il corpo di Tolja non ha subito le trasformazioni sbalorditive di Sonja Solodova, nell'entrare nella foto si è semplicemente risanato, si è fatto lieve e inscalfibile. Anche stavolta l'altrove ha l'aspetto di un luogo caro, agognato, che pareva raggiungibile ormai solo con la mente e con il ricordo, ma che sorprendentemente torna ad essere attingibile anche con i sensi e con il corpo che se ne sente richiamato.

Chi resta anche in questo caso non ritrova un cadavere, ma i vestiti del ragazzo, disposti non come se Tolja si fosse spogliato, ma come se si fosse volatilizzato dall'interno: "Valentina entrò nella stanza di Tolja. Lui non c'era. Provò a chiamarlo. Dov'è andato a finire?" (Ulickaja, 2020: 131).

Serpentina, in chiusura di raccolta, racconta la storia di Nadežda Georgievna, una bibliografa dalla memoria prodigiosa, che si trova ad affrontare una malattia che va a ledere proprio la sua capacità di ricordare. La dimenticanza della parola *serpentina* segna l'inizio del declino cognitivo della donna, che in breve tempo dimentica gran parte della sua vita e dell'enorme patrimonio di conoscenze che aveva accumulato. Dopo una fase di lotta, nel tentativo di aggrapparsi con ostinazione ad ogni singolo ricordo, perduta completamente la memoria, la protagonista trova una sorta di pacificazione interiore nel biancore del completo vuoto della sua mente, data dal non avere più neanche isole di memoria a cui cercare di approdare. Il cambiamento di condizione, il passaggio nell'altrove, avviene con un suono fragoroso di "fulmini blu" che squarcia il velo (*zavesa*) che la opprimeva, forzando il confine e facendola approdare nella realtà altra, in cui vede:

un ordito compatto e magnifico, un cosmo in cui c'erano sia la terra sia tutto ciò che di vivo c'è in essa, e tutto il sapere intorno a piante, microbi, formiche, elefanti e persone raccolto insieme – tipi diversi di conoscenza che dialogavano, si intrecciavano tracimando e riversandosi l'uno nell'altro. Era conoscenza piena, perfetta e in continuo sviluppo (Ulickaja, 2020: 160).

Il sapere a cui attinge è illimitato e senza confini (*granic emu ne bylo*), le conoscenze di tutte le creature confluiscono in un unico intreccio, in continua evoluzione, lo spazio a disposizione per il vagare della mente si apre infinito:

... Quel caos intelligente la stava invitando, la chiamava a sé, aveva bisogno di lei.

'Dove sono gli occhiali,' le balenò. Ma la sua vista era perfetta, ora vedeva in un altro modo, quello era uno spazio diverso, non la realtà consueta a tre dimensioni. Era dentro a quell'enorme bellezza di cui lei indovinava seduta nella sua biblioteca al reparto delle nuove acquisizioni: e mai avrebbe pensato, osato sperare, di vedere se stessa in quel luogo, e traboccò di gioia, fino a perdere i suoi propri confini. Sentì di esservi stata accolta una volta e per sempre: e quello che lei aveva amato più di tutto

nella vita – studiare, conoscere e spingersi con quel desiderio fino ai punti più lontani che era in grado di contenere la sua coscienza ammalata, sovraccarica, affaticata per il lavoro – le era stato dato tutto, in modo unico e irreversibile.

No, non aveva confini quel mondo così luminoso. Si estendeva, sviluppava, avanzava, curvava. Come una serpentina (Ulickaja, 2020: 161).

Il racconto si chiude così. L'autrice decide di non comunicare al lettore ciò che resta del corpo di Nadežda, tutto l'interesse è spostato sul tragitto personale della protagonista nella nuova realtà che va ad esplorare. L'aldilà è ancora la magnificazione di ciò che si è amato in vita, è rassicurante, accogliente. Il corpo si risana completamente anche in questo caso, la vista ritorna anche se con una fisiologia diversa, a sottolineare che una trasformazione nella sostanza dell'essere è avvenuta. L'incontro con il cosmo non rappresenta la perdita di sé quanto il ristabilimento del sé. Viene perso quanto del corpo era fragile e dolente, ma non il patrimonio dei sensi che, trasformati, continuano ad espandere le esperienze possibili riservate all'anima.

Stavolta la terminologia che afferisce all'ambito semantico del confine si fa ancora più insistente: si perdono non solo i confini (*granicy* – il termine si ripete per ben tre volte) che permettono l'accesso di Nadežda al “caos intelligente”, ma si rarefanno anche quelli che la delimitano come individuo. Perdersi nell'altrove non vuol dire però perdere la propria identità, la guida della propria mente: nell'aldilà rimane intatta la personalità della protagonista che continua a vedere tutto dal suo punto di vista, mantenendo il suo sguardo. L'idea di una partecipazione al tutto della componente immortale della persona, senza perdita però della sua prospettiva individuale, si rintraccia già nella poesia in apertura alla sezione *Padružki*: alzando lo sguardo, è possibile vedere un “girotondo” e “piante gioconde di piedi o pantofole sacre / di morti e il biancore dei loro sudari”, che appartengono ad amiche perdute, indicate per nome. L'unione armonica nel girotondo non significa fusione dionisiaca indistinta, ma rimane stabile l'identità del corpo e della persona, chiamata con il suo nome.

CONCLUSIONI

L'ingresso della Ulickaja nella terza fase della sua esistenza la conduce a problematizzare come intellettuale e come essere umano il problema

della morte e della sopravvivenza non solo dell'anima ma anche del corpo. L'autrice decide di non dare risposte univoche ma di aprire interrogativi, declinare possibilità e auspici personali sull'aldilà, che lasciano fuori qualsiasi concezione religiosa specifica, ma proiettano la persona in un ignoto plasmato nel rispetto della sua individualità. Si può estendere a tutti i racconti esaminati quanto sottolineano da Kuca e Kucy a proposito del racconto *Autopsia*:

And yet, despite the presence of several phantasmagorical elements, the overall impression remains of the integrity and thoughtfulness of the picture drawn by the author. Ulitskaya demonstrates great artistic imagination, with which she draws her vision of the afterlife, even if it is controversial from the point of view of accepted theological dogmas (Kuca, Kucy, 2024: 132).

La scrittrice crede profondamente nella funzione sociale e morale dell'arte, per questo orienta la bussola della sua letteratura sulle questioni ultime, per accompagnare il lettore nel campo dell'insondabile, offrendogli una visione consolatoria dei possibili mondi al di là del visibile. Il pessimismo incredulo del "C'è forse qualcuno? O nessuno davvero?" si converte in un cauto e confortante ottimismo nei racconti e lì l'altrove diviene il luogo in cui le aspirazioni dell'anima di ciascuno trovano compimento attraverso i sensi. Questi si rivelano fondamentali perché, come nota Glazinskaja, "senza il corpo non è possibile espandere i confini dell'essere: non a caso in quasi tutti i racconti della raccolta vengono messe in evidenza ora l'una ora l'altra modalità di percezione corporea (vista, tatto, olfatto, udito)" (Glazinskaja, 2022: 215, *T.d.A.*).

Per comprendere però il significato profondo del corpo in questa raccolta è necessario rispondere a un quesito che soggiace trasversalmente a tutti i racconti e riguarda cosa rimanga dell'anima nel corpo morto che resta all'interno del mondo fisico e cosa persista del corpo nell'anima che si reca nell'aldilà. Indicativo da questo punto di vista è il racconto *Animali o anime* (*Tuši, tuši gde ich duši*), in cui Ženja, una biologa che deve prelevare le epifisi dalle carcasse dei maiali a scopo di ricerca e si reca in un macello durante la macellazione, si chiede: "Di lì, ciò che era stato un essere vivente — ora cos'è, pensò lei, corpo, cadavere, carne?". Il testo originale dettaglia la transizione da corpo a carne in maniera ancora più dettagliata *telo* (corpo), *trup* (cadavere), *mertvoe životnoe* (animale morto), *mjaso* (carne), in un processo di progressiva spersonalizzazione. Il rifiuto della carne da parte della protagonista

(così come si è visto anche in *Aqua allegoria*) però fa emergere il sospetto che l'autrice voglia mettere in discussione l'opportunità di mangiare la carne, perché non si tratterebbe solo di materia morta. Attraverso l'individuazione di un fattore comune tra corpo e anima, che emerge nel titolo a livello linguistico nel gioco di parole tra *t-uši* (animale macellato) e *d-uši* (anime), l'autrice sottolinea l'impossibilità di fondo di separare le due componenti: una traccia del passaggio dell'anima permane anche nella carne senza vita e il corpo trasfigurato, o almeno alcune delle funzioni legate alla corporeità, devono poter accompagnare l'anima nell'altrove.

Partendo da questo assunto, risulta chiaro perché il corpo non possa essere demonizzato, anche quando nell'ultima parte della vita si rivela un fardello, appesantito da malattie e vecchiaia. E per questo, tradotto/trasfigurato/risanato, il corpo può venire condotto oltre il confine insieme all'anima, troppo intimamente intrecciati per essere districabili. Nei racconti presi in esame, il corpo non viene abbandonato nel mondo di qua (*Aqua Allegoria, Uomo su paesaggio montano*), ma si trasforma e segue l'anima⁷, affrontando una serie di mutazioni fisiche concrete e necessarie affinché possa entrare nello spazio altro.

Il corpo umano, inoltre, è sede del sentire che plasma lo spirito, è codice, costruito secondo un linguaggio, il DNA, generatore di significato (Sutcliffe, 2019: 461-464). Esso è depositario di una sua forma di memoria, non solo storica, in quanto corpo collettivo (il già citato dibattito sull'aborto in *Kasuz Kukockogo*), ma anche individuale, come si evince in *Autopsija*, in cui l'esame autoptico viene descritto come capacità di "leggere la storia della vita" nel cadavere. La memoria può sfaldarsi, ma il corpo stesso è memoria. In *Vdvoem (Noi due)*, i corpi di due coniugi (uno si prende cura dell'altro allettato) continuano a dialogare nella dimensione immaginativa in un linguaggio che si basa sulla memoria dei sensi, che fa crollare i confini tra i corpi e permette la comunicazione anche quando le parole non lo consentono più.

In conclusione, Ulickaja vede nel corpo un compagno con il quale è necessario riconciliarsi anche nel dolore, per la riconoscenza che gli dobbiamo come esseri umani, per la storia che vi è iscritta e per aver permesso all'anima di conoscere la vita. Come afferma Sutcliffe "Portraying the final stage of life, these stories repeat scenes from previous works to assert that, even in its most weakened state, the flesh has dignity and significance" (Sutcliffe, 2023: 448-449).

⁷ In *Autopsija* viene il corpo morto viene lasciato sulla terra, ma appartiene a una figura angelica, quindi per natura costituita di solo spirito.

Per questo l'autrice sottopone la carne a trasformazione e le permette di seguire l'anima nel trapasso. E di andare oltre il sipario.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BUKAL, Irina S. (2021). "Mifičeskoe i obrjadovoe v sbornike rasskazov L. Ulickoj «O tele duši»". En N. V. Kovtun (nauč. Red.), *Utopičeskij diskurs v ruskoj kul'ture konca XIX-XXI vekov. Literatura, živopis', kinematograf* (pp. 79-88). Moskva: Flinta.
- COSTLOW, Jane T., SANDLER, Stephanie y VOWLES, Judith (eds.) (1993). *Sexuality and the Body in Russian Culture*. Stanford: Stanford University Press.
- GLAZINSKAJA, Evgenija T. (2022). "«Potustoronnost'» v sbornike rasskazov L. Ulickoj «O tele duši»". *Naučnyj dialog*, 11(1), pp. 200-219.
- GOSCILO, Helena (1993). "Body Talk in Current Fiction. Speaking Parts and (W)holes". *Stanford Slavic Studies*, 7, pp. 145-177.
- GOSCILO, Helena (2002). "Perestroika and Post-soviet prose: from dazzle to dispersal". En A. M. Barker y J. M. Gheith (eds.), *A History of Women's Writing in Russia* (pp. 297-312). Cambridge: Cambridge University Press.
- KUCA, Zoja y KUCY, Aleksey (2024). "Peculiarities of the 'Body-Soul' Dichotomy in the Collection of Short Stories by Ludmila Ulitskaya *The Body of the Soul*". *Slavia Orientalis*, 73(1) pp.121-136.
- LEJDERMAN, Naum L. y LIPOVECKIJ Mark N. (2003). *Sovremennaja Russkaja Literatura 1950-1990-2 gody. V dvuch tomach*. Tom 2. 1968-1990. Moskva: Academia.
- LOTMAN, Jurij M. (2022). *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Milano: La nave di Teseo.
- POLITI, Gloria (2023). "Donne e immagini di donne in *Kazus Kukockogo* di Ljudmila Ulickaja". *Russica Romana*, 30, pp. 163-173.
- SKOMP, Elizabeth y SUTCLIFFE, Benjamin (2015). *Ludmila Ulitskaya and the Art of Tolerance*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- SUTCLIFFE, Benjamin (2019). "Commemoration and Connection. Liudmila Ulitskaia and the Universe of the body in *Jacob's Ladder*". *Slavonic and East European Review*, 97(3), pp. 451-470.
- SUTCLIFFE, Benjamin (2023). "Repetition, Ageing and End of Life in Liudmila Ulitskaia's *The body of the soul*". *Slavonic and East European Review*, 101(3), pp. 430-449.

ULICKAJA, Ljudmila E. (2020). *O tele duši. Nove rasskazy*. Moskva: AST, Redakcija Eleny Šubinoj. Trad. It. *Tra corpo e anima*. Milano: La nave di Teseo.

L'ANGELO DEL FOCOLARE:
STORIA DI DONNE DALLA LIBERTÀ
SOTTRATTA

THE ANGEL IN THE HOUSE:
STORY OF WOMEN WHO HAVE
NO FREEDOM

Miriam RAGAZZO
Università degli Studi di Catania

Abstract

L'articolo propone una riflessione su alcune rappresentazioni del femminile nel corso dei secoli. In apertura ci si sofferma sul radicamento temporale e spaziale della *teoria delle due sfere* e del modello di *angelo del focolare*. Successivamente, ci si concentra su due romanzi del XIX secolo, *La Gaviota* di Caballero e *Jane Eyre* di Brontë, le cui protagoniste consentono di riflettere sul tema della *donna addomesticata*, che è espressione del ruolo riservato al sesso femminile in società.

Parole chiave: angelo del focolare, *La Gaviota*, *Jane Eyre*, donna, ambiente domestico.

Abstract

The article proposes a reflection on some representations of women over the centuries. Firstly, we will focus on the temporal and spatial embedment of the *doctrine of separate spheres* and the model of the *angel in the house*. Secondly, we will concentrate on two 19th century novels, Caballero's *La Gaviota* and Brontë's *Jane Eyre*, whose protagonists allow to reflect on the topic of the *tamed woman*, emblem of the role of the female sex in society.

Keywords: angel in the house, *La Gaviota*, *Jane Eyre*, woman, domestic environment.

1. DALLA DONNA ANGELO ALL'ANGELO DEL FOCOLARE

Nel corso dei secoli, le donne sono state rese creature in bilico tra dimensioni diverse: tra il mondo terrestre e quello celeste, tra il mondo umano e quello animale, trasformandosi talora in esseri ibridi.

Dante canta le virtù della fanciulla e la trasferisce in una dimensione morale e ideale, poiché: “[...] di lei si potea dire quella parola del poeta Omero: *Ella non pareva figliuola d'uomo mortale, ma di Deo*” (Alighieri, 1907: 7). Beatrice, modello di perfezione spirituale, spinge Dante ad allontanarsi dalla vanità terrena grazie al suo potere salvifico. Nella *Vita Nuova*, opera in cui lo scrittore – seguendo la scia dei trovatori cortesi provenzali – racconta il suo innamoramento, si intesse un legame tra le rappresentazioni del femminile e la teologia: Beatrice è figura di Cristo, esempio di virtù e ispiratrice di azioni nobili. Un suo saluto innalza moralmente colui che la guarda, dunque, rappresenta il tramite per ascendere al cielo.

Se per gli stilnovisti la *donna-angelo* incarna l'unione tra corpo celeste e corpo terrestre, va rimarcato quanto sia differente il significato di *angelo del focolare*. Sembra che le ali della fanciulla siano sparite e che venga chiamata *angelo* soltanto perché veglia sui membri della famiglia, dedicandosi al loro benessere. L'espressione proviene dal titolo dell'opera di Coventry Patmore, *The Angel in the House* (1854), in cui si definisce l'ideale femminile nel periodo vittoriano.

Le donne dovevano essere innocenti e pure, e il loro corpo andava protetto da qualsiasi forma di piacere, soprattutto sessuale; era necessario che fossero sempre ben coperte, per non attirare sguardi indiscreti da parte degli uomini (Álvarez-Lombardero, 2016: 99).

1.1 SFERE SEPARATE

Nel periodo vittoriano, si marca una netta differenza fra i sessi, supportata dalla teoria delle sfere separate. L'uomo è il soggetto, lavora e partecipa attivamente alla vita pubblica e politica; la donna è l'oggetto, è relegata nella sfera privata e domestica, e

dipende dall'uomo in ogni fase della propria vita: da nubile è subordinata al padre, da sposata, al marito. Tale suddivisione riprende quella delineata da Fray Luis de León in *La perfecta casada* (1583), un testo esplicativo del modello che la buona moglie doveva seguire (Cantero Rosales, 2007):

Y pues no las dotó Dios ni del ingenio que piden los negocios mayores, ni de fuerzas las que son menester para la guerra y el campo, mídanse con lo que son y conténtense con lo que es de su parte, y entiendan en su casa y anden en ella, pues las hizo Dios para ella sola. [...] Como son los hombres para lo público, así las mujeres para el encerramiento; y como es de los hombres el hablar y el salir a luz, así dellas el encerrarse y encubrirse (León, 1983: 129-130).

Dal passo si evince qual è la ragione per cui ci sono delle differenze: i due sessi non hanno lo stesso livello di intelletto e di forza; le donne sono naturalmente inferiori e devono accontentarsi di ciò che hanno, in particolar modo della casa che è il luogo loro assegnato da Dio; l'uomo può esprimersi liberamente, la donna deve tacere. Il binarismo di genere implica un'asimmetria che stabilisce una relazione gerarchica. A tal proposito, nel testo di Fray Luis de León si legge:

[...] así como la naturaleza [...] hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca; [...] su hermosura era el hablar escaso y limitado. [...] la hermosura de la vida no es otra cosa sino el obrar cada uno conforme a lo que su naturaleza y oficio le pide (León, 1983: 124).

Tra gli intellettuali del passato, l'idea della parità di genere è stata per lo più disattesa. E, malauguratamente, è possibile rintracciarne esempi anche in tempi non troppo lontani dai nostri.

Lampante è il caso di Arthur Schopenhauer, filosofo vissuto a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, che usa l'espressione "*sexus sequior*, il secondo sesso" (Schopenhauer, 2000: 13), convinto che la donna fosse un essere subordinato, che deve preservare il proprio onore sessuale, e va punita se non lo facesse da sposata. Nella vita matrimoniale è di cruciale importanza per la

procreazione, la sua missione si esaurisce nella riproduzione della specie e, come la formica femmina perde le ali dopo l'accoppiamento, la donna sfiorisce dopo le prime gravidanze, perdendo la sua attrattiva (Schopenhauer, 2000: 14).

La donna può sembrare un essere splendido, quasi una Venere di Botticelli, ma racchiude in sé anche le abilità seduttive delle sirene, poiché tenta gli uomini: “[...] mette a tacere ogni riflessione e li manda in rovina” (Schopenhauer, 2000: 14).

Simone de Beauvoir, letterata e scrittrice francese, a metà del XX secolo userà l'espressione *Le deuxième sexe*, come titolo della sua opera, per definire uno spazio totalmente nuovo per le donne. Ad oggi, il suo testo, dato alla luce nel 1949, continua ad essere uno dei più significativi per il movimento femminista.

Anche Hegel, ragionando a proposito del sesso femminile, usa espressioni forti. Nel 1970, in un suo saggio, Carla Lonzi afferma: “[...] Hegel ritiene la donna per sua natura ferma in uno stadio [...] tale che un uomo preferirebbe non essere mai nato se dovesse considerarlo per se stesso” (Lonzi, 1974: 25-26). L'assenza di parità di genere emerge in maniera molto chiara, soprattutto quando il filosofo mette a confronto la donna e il servo. Hegel si schiera contro l'oppressione di quest'ultimo da parte del padrone, ma non concede la stessa opportunità di affrancamento al sesso femminile, che invece soffre la dominazione del sistema patriarcale.

Il modello di *donna addomesticata* non può essere circoscritto ad un breve segmento temporale. Anche nel XX secolo se ne parla, specialmente con l'emergere dei regimi dittatoriali. In Italia, l'oscurantismo del periodo fascista, che voleva le donne chiuse dentro casa, rallenta il percorso verso il riconoscimento di alcuni diritti fondamentali. In Spagna, con la dittatura franchista, si continua a ribadire che la donna deve essere “esposa, madre, conservadora y transmisora de valores tradicionales” (Palacios Bañuelos, 2014: 154):

La mujer, casada o soltera, [...] ha de estar recluida en el hogar; éste será el lugar que la alejará de las tentaciones mundanas y podrá resguardarse de la impureza y la inmoralidad. Bañarse en la playa, ir al cine o al teatro, asistir a bailes son actividades en principio pecaminosas, igual que ciertas lecturas. [...] se

recomienda a las mujeres alejarse de todo para centrar su atención en la crianza de los hijos y en el cuidado de la casa (Palacios Bañuelos, 2014: 166).

La donna continua ad essere un perfetto esemplare di angelo del focolare e deve astenersi da qualsiasi forma di tentazione. Le attività all'aperto possono essere rischiose, e il luogo più sicuro per lei è la casa. Tuttavia, anche nella propria dimora, la donna deve fare attenzione, poiché certe letture potrebbero scatenare pensieri peccaminosi. Il suo pensiero deve focalizzarsi esclusivamente sulla cura della dimora e dei figli.

1.2 UGUAGLIANZA POSSIBILE?

Nonostante il modello vigente, ci sono state donne che si sono battute per il cambiamento. Alla fine del XVIII secolo, viene pubblicata da Olympe de Gouges *La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791), un testo che rivendica l'uguaglianza dei sessi a livello legale e giuridico, risultato del fatto che nella *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* gli articoli non contemplano, per le donne, la possibilità di disporre delle libertà e dei diritti concessi all'uomo.

L'anno successivo, in Inghilterra, Mary Wollstonecraft dà alle stampe *A Vindication of the Rights of Woman*, con l'obiettivo di promuovere la parità tra uomo e donna. L'intellettuale si chiede: "Who made man the exclusive judge, if woman partake with him the gift of reason?" (Wollstonecraft, 1833: 3). Dal suo punto di vista, è necessario che l'uomo comprenda che la donna è uguale a lui in termini di intelletto, e che solo collaborando possono garantire il benessere della collettività: "Among unequals there can be no society [...]" (Wollstonecraft, 1995: 39).

Wollstonecraft afferma che la differenza tra i sessi è determinata dal tipo di educazione che viene loro impartita. Tradizionalmente, il bambino veniva istruito con l'idea di divenire un cittadino intelligente, affidabile e atto al lavoro. Al contrario, la fanciulla veniva formata in modo che incarnasse il perfetto esemplare di angelo del focolare. La scrittrice sottolinea che non è la donna in quanto tale ad essere inferiore all'uomo, ma è la mancata istruzione a renderla meno propensa al ragionamento logico: "[...] the neglected education of my fellow creatures is

the grand source of the misery I deplore [...]" (Wollstonecraft, 1833: 6).

Gouges e Wollstonecraft non sono le prime donne a pronunciarsi in favore del sesso femminile. Già nel 1637, la scrittrice spagnola María de Zayas y Sotomayor pubblica *Novelas amorosas y ejemplares*. Nel prologo, *Al que leyere*, mostra di essere contraria alla *tirannia* esercitata dall'uomo nei confronti delle giovani che hanno una buona propensione per la scrittura, rivendicando per loro uno spazio per esprimere le opinioni personali, senza essere giudicate folli: "Quién duda [...] que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones siendo mujer, que en opinión de algunos necios es lo mismo que una cosa incapaz" (Zayas y Sotomayor, 2000: 159).

La scrittrice afferma che uomo e donna hanno uguale composizione e si chiede per quale ragione soltanto gli uomini siano considerati saggi. Se anche le fanciulle avessero libri e precettori, senza essere rinchiusi in casa, dimostrerebbero di avere pari o superiori capacità intellettive rispetto ai maschi:

[...] si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres [...] no tiene más nobleza en ellos que en nosotras [...]: ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo?

Esto no tiene, a mi parecer, más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos [...]. Porque si en nuestra crianza [...] nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas [...]

(Zayas y Sotomayor, 2000: 159-160).

María de Zayas y Sotomayor rivaluta la maternità ritenendo che sia una delle ragioni per cui le donne dovrebbero essere rispettate. Proprio in qualità di madre, la donna non merita di essere maltrattata, e chi non la stima dimostra di essere un ingrato, immemore di essere stato ospitato nel suo corpo nei primi mesi di vita: "[...] quien las ultraja, ingrato, pues falta el reconocimiento del hospedaje que le hicieron en la primer jornada" (Zayas y Sotomayor, 2000: 161).

2. MARÍA E JANE: PERSONAGGI FEMMINILI CHE SI DISCOSTANO DAL MODELLO DI *ANGELO DEL FOCOLARE*

La letteratura è un buon mezzo per promuovere o contrastare un modello di vita. Frequentemente, soprattutto nei romanzi ad opera di uomini, il messaggio veicolato è in linea con il modello di angelo del focolare e con la teoria delle sfere separate. Nonostante l'atteggiamento misogino si attribuisca generalmente agli uomini, ci sono state donne fortemente convinte che fosse corretto *indottrinarne* altre.

Per fare chiarezza sulla mentalità del tempo e valutare anche le opinioni delle donne sul sesso femminile, verranno prese in analisi le protagoniste di due romanzi: *La Gaviota* di Fernán Caballero, pseudonimo della scrittrice Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), e *Jane Eyre* di Charlotte Brontë (1816-1855).

2.1 LA GAVIOTA

La Gaviota è una *novela de costumbres* di taglio edificante, la cui protagonista si distacca dal modello femminile imperante.

In ossequio al suo orientamento conservatore e monarchico, Caballero è favorevole ad un assetto statico della società, in cui la donna non può giocare un ruolo cruciale.

La protagonista dell'opera si chiama María ed è la figlia di un pescatore. La giovane viene presentata tramite il ricorso al soprannome da cui deriva il titolo del romanzo:

Momo [...] preguntó al comandante si iba al fuerte de San Cristóbal.

– Sí – respondió –, y de camino a ver a la hija del tío Pedro Santaló, que está mala.

– ¿Quién? ¿La Gaviota? – preguntó Momo –. No lo crea usted. Si la he visto ayer encaramada en una peña, y chillando como las otras gaviotas.

– ¡Gaviota! – exclamó Stein.

– Es un mal nombre – dijo el comandante – que Momo le ha puesto a esa pobre muchacha.

– Porque tiene las piernas muy largas – respondió Momo –, porque tanto vive en el agua como en la tierra; porque canta y grita, y salta de roca en roca como las otras.

– Pues tu abuela – observó don Modesto – la quiere mucho y no

la llama más que Marisalada, por sus graciosas travesuras, y por la gracia con que canta y baila y remeda a los pájaros.

– No es eso – replicó Momo –, sino porque su padre es pescador y ella nos trae sal y pescado (Caballero, 1964: 39).

In primo luogo, María viene presentata tramite il riferimento al padre, evidentemente, un uomo. Subito dopo, le si attribuisce l'appellativo *Gaviota*, che innesca una sorta di declassamento della donna, che acquisisce le caratteristiche tipiche del gabbiano (“canta y grita, y salta de roca en roca”): è inserita in spazi aperti, e si sottrae alla regola condivisa che la vorrebbe chiusa in casa.

La figura femminile viene idealmente dotata di ali, ma queste assumono una connotazione negativa, in quanto rappresentano l'elemento che decreta l'avvenuto processo di *animalizzazione*. Chiaramente, questa ibridazione sottolinea la diversità della protagonista, mettendola implicitamente in cattiva luce, tanto da farla definire “indómita criatura” (Caballero, 1964: 78).

Nel romanzo, si affronta anche la tematica dell'istruzione delle fanciulle:

[...] en los pueblos, [...] sólo se enseña la doctrina cristiana y la costura. En las ciudades aprenden a leer, escribir, el bordado y el dibujo. Claro es que estas casas no pueden crear pozos de ciencia, ni ser semilleros de artistas, ni modelos de educación cual corresponde a la *mujer emancipada*. Pero en cambio suelen salir de ellas mujeres hacendosas y excelentes madres de familia, lo cual vale algo más (Caballero, 1964: 78).

Il passo sottolinea con forza i tratti di un'educazione coerente con una visione sociale di tipo patriarcale, in cui non è ammissibile alcuna forma di emancipazione femminile. Ed è ciò che si esige anche per la protagonista, affinché sia possibile “[...] adoctrinarla en las obligaciones propias de su sexo” (Caballero, 1964: 78). Tuttavia con scarsi risultati, visto il suo ammutinamento nei confronti di señá Rosa, che si occupa di formare le giovani alle attività muliebri: “Marisalada había logrado formar una especie de conspiración en las filas del batallón que señá Rosa capitaneaba” (Caballero, 1964: 78).

La protagonista del romanzo di Caballero non è neppure

intenzionata a sposarsi. In uno scambio di battute, dichiara di non volersi accasare e di non voler nemmeno intraprendere la vita monastica, sconcertando tía María, che risponde:

La mujer, hija mía, o es de Dios, o del hombre; si no, no cumple con su vocación, ni con la de arriba, ni con la de abajo.

– ¿Pues qué quiere usted, señora? No tengo vocación ni para casada ni para monja.

– Pues, hija – repuso la tía María –, será tu vocación la de la mula (Caballero, 1964: 86-87).

Nel tentativo di sottolineare l'importanza della trasmissione dei valori della tradizione, si sottolinea in realtà lo scostamento della protagonista dallo stereotipo di donna casta e virtuosa tipico della società del tempo. Con *La Gaviota*, Caballero rimarca in maniera ancor più decisa l'idea che la donna debba incarnare lo stereotipo dell'angelo del focolare: tanto che punisce la protagonista, denunciando così un chiaro atteggiamento moralizzante.

Dopo aver lasciato il luogo d'origine, *La Gaviota* vi farà ritorno senza voce: è questo lo scotto che dovrà simbolicamente pagare per aver infranto la regola. Spenta la sua voce, dovrà rinunciare al sogno e adempiere al suo ruolo di donna, diventando moglie e madre.

In relazione ad un altro personaggio femminile, diametralmente opposto rispetto alla protagonista, si parla del ruolo della lettura nella vita di una donna: “Leía poco y jamás tomó en sus manos una novela. [...] No había aprendido ni en los libros ni en el teatro el gran interés que se ha dado al adulterio, que, por consiguiente, no dejaba de ser a sus ojos una abominación como lo era el asesinato” (Caballero, 1964: 178). In poche righe, si intende che lei è casta, pura e fedele, è poco interessata ai piaceri mondani e considera l'adulterio quasi alla stregua dell'assassinio.

Di grande importanza è l'informazione fornita riguardo alla lettura di romanzi che, se praticata, potrebbe far nascere in chi legge desideri proibiti, come nel caso della protagonista di *Madame Bovary* di Flaubert. Emma legge vari romanzi e molti attribuiscono a questa attitudine il suo essere adultera. Lo stesso

Nabokov afferma, a proposito degli effetti negativi che può provocare la lettura di un romanzo, che una fanciulla, proprio come accade alla protagonista di Flaubert, potrebbe essere portata ad emulare un comportamento sbagliato. In relazione a Emma dichiara: “[...] she is a bad reader. She reads books emotionally, in a shallow juvenile manner, putting herself in this or that female character’s place” (Nabokov, 2017: 136-138).

Al tempo, Caballero non era la sola sostenitrice di questo modo di pensare. Difatti, anche coloro che si definivano “escritoras isabelinas” si fecero promotrici degli stessi ideali, contribuendo a supportare l’idea che esistono due sfere separate, quella maschile e quella femminile, gerarchizzate sulla base del sesso (Molina Puertos, 2009: 182). Attraverso i loro scritti, le autrici presentavano dei modelli da seguire. I testi riproducevano situazioni in cui la donna poteva trovarsi realmente, per mettere in evidenza “[...] las claves del éxito de la heroína angelical [...]” (Molina Puertos, 2009: 191). Oltretutto, l’introduzione di personaggi femminili di indole opposta consentiva alle scrittrici di essere più incisive: “Los retratos detallados de las heroínas y de sus antagonistas permitieron a sus lectoras identificarse con unas o con otras. La autora tomó partido por las primeras, y deparó a las segundas un final trágico” (Molina Puertos, 2009: 193). Da questi testi emerge una preoccupazione per la formazione della donna e, in particolar modo, per la sua educazione morale.

2.2 JANE EYRE

Jane Eyre (1847) si inserisce cronologicamente nel *corpus* di testi scritti durante l’età vittoriana. Trattandosi di un romanzo di formazione narrato in prima persona da Jane, il lettore accompagna la fanciulla dall’infanzia all’età adulta. Assiste direttamente alle tappe della sua vita, e ha la possibilità di riflettere su vari aspetti, con particolare attenzione alla sua educazione, alle mansioni svolte e all’opinione che matura riguardo al matrimonio.

In varie occasioni, la protagonista appare inadatta al contesto sociale in cui si trova. Nella parte iniziale, si presenta una piccola Jane ribelle, che vive in casa della zia, ma non si sente affatto amata dalla famiglia, spesso litiga con il cugino e lo colpisce per

farsi rispettare. Nelle liti, entrambi assumono un comportamento inaccettabile, ma lei è l'unica che viene punita:

«Hold her arms, Miss Abbot: she's like a mad cat.»
«For shame! For shame!» cried the lady's-maid. 'What shocking conduct, Miss Eyre, to strike a young gentleman, your benefactress's son! Your young master.»
«Master! How is he my master? Am I a servant?»
«No; you are less than a servant, for you do nothing for your keep. There, sit down, and think over your wickedness.» (Brontë, 1974: 6).

La metafora del *gatto infuriato* mette in evidenza un declassamento della donna. Per il suo comportamento, anche Jane viene assimilata al mondo degli animali, piuttosto che a quello umano. Altri due termini di spicco sono “master” e “servant”: il cugino è visto come il padrone e lei come una serva.

Anche quando Jane è condotta presso un istituto femminile, la nomina di *bambina cattiva* la perseguita. Il signor Brocklehurst, uno dei membri di spicco dell'istituto, spinge chiunque a isolarla, ed esorta le maestre a punirla fisicamente affinché il suo spirito ne risenta in maniera positiva:

[...] it becomes my duty to warn you, that this girl, who might be one of God's own lambs, is a little castaway: not a member of the true flock, but evidently an interloper and an alien. You must be on your guard against her; you must shun her example; if necessary, avoid her company, exclude her from your sports, and shut her out from your converse. Teachers [...] punish her body to save her soul [...] (Brontë, 1974: 58).

Nonostante la formazione ricevuta, Jane rifiuta il paradigma di angelo del focolare affermando: “I am not an angel [...]” (Brontë, 1974: 244).

È una donna intelligente, capace di decidere per sé stessa. Pertanto, non accetta in maniera passiva che le si imponga di fare qualcosa: “I am no bird; and no net ensnares me; I am a free human being with an independent will [...]” (Brontë, 1974: 238). A tal proposito, è significativa la maniera in cui reagisce alla proposta di matrimonio del cugino St. John Rivers.

Già da nubile, quando Jane è con lui, sente di non essere padrona di sé stessa, di non poter parlare apertamente e di doversi contenere per non infastidirlo. Come sotto l'effetto di un incantesimo, Jane *obbedisce* ai suoi ordini senza mai rifiutarsi:

[...] he acquired a certain influence over me that took away my liberty of mind: his praise and notice were more restraining than his indifference. I could no longer talk or laugh freely when he was by, because a tiresomely importunate instinct reminded me that vivacity [...] was distasteful to him. [...] I fell under a freezing spell. When he said «go,» I went; «come,» I came; «do this,» I did it (Brontë, 1974: 377-378).

Sposandolo, avrebbe perso ogni libertà in favore di una sottomissione totale. Sarebbe stata coinvolta in una vita proiettata esclusivamente alla salvezza dello spirito, senza alcuna possibilità di soddisfare i desideri della carne. St. John deve partire per una missione filantropica ed esige che lei lo accompagni come moglie: “A missionary’s wife you must – shall be. You shall be mine [...]” (Brontë, 1974: 382). Non le offre l’amore e ribatte sul senso del dovere e sulla morale, affermando che, in questo modo, lei avrebbe reso un nobile servizio a Dio.

Spinta dall’insistenza del cugino e dal senso del dovere, Jane valuta concretamente la possibilità di partire con lui, ma pensa anche che accettare la sua proposta avrebbe determinato la perdita di sé stessa e la sua trasformazione in vittima sacrificale: “If I *do* go with him – if I *do* make the sacrifice he urges [...] I will throw all on the altar – heart, vitals, the entire victim” (Brontë, 1974: 384).

La capacità di ascoltare il proprio cuore e di non sottomettersi alla volontà di un uomo la salvano da una vita infelice e priva di amore. Al termine del romanzo, Jane si sposa con l’uomo che ama e per cui arde di passione, riuscendo ad ottenere l’auspicato lieto fine. Rochester la rispetta, è sinceramente innamorato di lei e accetta la sua natura senza tentare di cambiarla.

In linea con quanto auspicato da Wollstonecraft, il romanzo di Brontë testimonia che alcune donne cominciano a manifestare il desiderio di godere degli stessi diritti dell’uomo, inserendosi nel dibattito che propugna l’uguaglianza tra i sessi. Continuare a

credere che le donne debbano stare in casa a cucinare, ricamare e suonare il pianoforte, significherebbe mostrare un atteggiamento antiquato:

[...] women feel just as men feel; they need exercise for their faculties, and a field for their efforts, as much as their brothers do; [...] and it is narrow-minded in their more privileged fellow-creatures to say that they ought to confine themselves to making puddings and knitting stockings, to playing on the piano and embroidering bags. It is thoughtless to condemn them, or laugh at them, if they seek to do more or learn more than custom has pronounced necessary for their sex (Brontë, 1974: 100-101).

Chi legge l'opera intende che, per quanto sia difficoltoso distaccarsi dallo schema precostituito, con grande forza di volontà e con l'idea di mettere al centro i propri desideri è possibile conseguire il lieto fine: "Reader, I married him" (Brontë, 1974: 427). Nella parte conclusiva del romanzo, Jane comunica al lettore di aver sposato Rochester. Per quanto possa sembrare banale, questa dichiarazione va in contrasto con l'idea di donna del periodo vittoriano, dato che è lei che scientemente decide per il suo futuro. D'altra parte, anche Brontë rifiuta di essere un elemento decorativo confinato in casa: sceglie di scrivere e di pubblicare, e la sua scelta non può che essere definita vittoriosa dato che avrà grande successo (Chevalier, 2016: 2, 4).

3. CONCLUSIONI: COME SCARDINARE LA FIGURA DELL'ANGELO DEL FOCOLARE

L'angelo del focolare rappresenta un modello che si è propagato e radicato profondamente. Se ammaestrata, una donna è più facile da controllare, come una "Mansa paloma" (Zorrilla, 2017: 156) dalle ali legate: carica di vita, ma incapace di spiccare il volo.

Sarà Virginia Woolf a indicare la direzione per la progressiva emancipazione femminile. Woolf fornisce una breve descrizione dell'angelo del focolare nella speranza che le giovani generazioni non abbiano contezza di cosa sia: si tratta di un essere puro, avvezzo al sacrificio, che eccelle nelle faccende domestiche, che

non ha desideri personali, ma che è sempre attento a quelli altrui.

In un primo momento, lei stessa afferma che è molto difficile gestire questa presenza, che immagina come una sorta di fantasma, e dichiara di sentirne ancora l'influenza, soprattutto quando scrive:

[...] when I came to write I encountered her [...]. The shadow of her wings fell on my page [...], she slipped behind me and whispered: «My dear, you are a young woman. You are writing about a book that has been written by a man. Be sympathetic; be tender; flatter; deceive; use all the arts and wiles of our sex. Never let anybody guess that you have a mind of your own. Above all, be pure.» And she made as if to guide my pen (Woolf, 1995: 3-4).

Anche in questo caso si fa riferimento al fatto che la donna, secondo il modello di angelo del focolare, non può avere dei pensieri propri, e anche se li avesse dovrebbe fingere il contrario.

Quanto detto finora lascia intendere che sono stati molti gli ostacoli che hanno dovuto affrontare le donne. Come afferma Simone de Beauvoir, è molto più facile subire l'oppressione di qualcuno, piuttosto che combatterla (Beauvoir, 1949: 395).

In passato, la dipendenza delle donne era soprattutto di tipo economico. Tuttavia, Virginia Woolf non aveva necessità di denaro; pertanto, sentendosi libera di esprimere apertamente i propri pensieri, mostra la via del successo. Effettivamente, la conclusione del confronto tra lei e l'angelo del focolare è particolarmente significativa ed esemplare per tutte le donne:

I did my best to kill her. My excuse, if I were to be had up in a court of law, would be that I acted in self-defence. Had I not killed her she would have killed me. [...] you cannot review even a novel without having a mind of your own, without expressing what you think to be the truth about human relations, morality, sex. And all these questions, according to the Angel of the House, cannot be dealt with freely and openly by women; they must charm, they must conciliate, they must [...] tell lies if they are to succeed (Woolf, 1995: 4).

L'intellettuale uccide questa presenza per autodifesa, per non essere uccisa a sua volta, per evitare di non essere più padrona del proprio spirito e di perdere definitivamente sé stessa. Woolf insegna l'importanza del coraggio come chiave del successo e mostra che è davvero possibile andare contro il modello prestabilito per esprimersi liberamente e, soprattutto, per vivere in piena autonomia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, Dante (1907). *Vita Nuova*. Firenze: Società Dantesca Italiana.
- ÁLVAREZ-LOMBARDERO, Nuria (2016). "Una ciudad paralela de las mujeres: la red de clubs y asociaciones femeninos en Londres (1859-1914)". *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, (14), pp. 96-109.
- BEAUVOIR, Simone de (1949). *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.
- BRONTË, Charlotte (1974). *Jane Eyre*. Norwalk: The Heritage Press.
- CABALLERO, Fernán (1964). *La Gaviota*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CANTERO ROSALES, María Ángeles (2007). "De 'perfecta casada' a 'ángel del hogar' o la construcción del arquetipo femenino en el siglo XIX". *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, (14). Reperibile in: <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm> [Consultato in data: 14/04/2024].
- CHEVALIER, Tracy (2016). *Reader, I married him*. New York: HarperCollins Publishers.
- LEÓN, Fray Luis de (1983). *La perfecta casada*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LONZI, Carla (1974). *Sputiamo su Hegel: La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Milano: Scritti di Rivolta Femminile 1, 2, 3.
- MOLINA PUERTOS, Isabel (2009). "La doble cara del discurso doméstico en la España Liberal: el 'ángel del hogar' de Pilar Sinués". *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, (8), pp. 181-197.

- NABOKOV, Vladimir (2017). *Lectures on Literature*. San Diego-New York-London: Harvest-Harcourt-Bruccoli Clark.
- PALACIOS BAÑUELOS, Luis (2014). “Mujeres de España: su labor asistencial, social y cultural”. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, (1), pp. 147-176.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2000). *L'arte di trattare le donne*. Milano: Adelphi Edizioni.
- WOLLSTONECRAFT, Mary (1995). *A Vindication of the Rights of Men and A Vindication of the Rights of Woman*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- WOLLSTONECRAFT, Mary (1833). *A Vindication of the Rights of Woman*. New York: A. J. Matsell.
- WOOLF, Virginia (1995). *Killing the angel in the house: seven essays*. London: Penguin Books.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2000). *Novelas amorosas y ejemplares*. Madrid: Cátedra.
- ZORRILLA, José (2017). *Don Juan Tenorio*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

*LE BELLE MEMBRA: L'AMORE PER LAURA TRA
IL CANZONIERE E I TRIUMPHI.*

*LE BELLE MEMBRA: LOVE FOR LAURA
BETWEEN THE CANZONIERE AND THE
TRIUMPHI.*

Carmela Pia RESTIVO
Università degli Studi di Catania

Riassunto:

Le opere in volgare di Francesco Petrarca sono due: il *Canzoniere* e i *Triumphs*. Il *Canzoniere* ha come tema principale l'amore per Laura, mentre i *Triumphs* vedono Laura trionfante sull'Amore. In un primo momento, le *belle membra* e le virtù di Laura concorrono alla descrizione di un amore per un corpo terreno considerato come minaccia. Successivamente, nei *Triumphs* l'amore è il mezzo per l'introspezione del poeta, che permette di vedere lo spirito di Laura tra i beati.

Parole chiave: Petrarca, Laura, Amore, corpo, esaltazione.

Abstract:

There are two works in the vernacular by Francesco Petrarca: the *Canzoniere* and the *Triumphs*. The main theme of the *Canzoniere* is love for Laura, while the *Triumphs* see Laura triumphant over Love. At first, the *belle membra* of Laura and her virtues contribute to the description of a love for an earthly body considered as a threat. Subsequently, in the *Triumphs*, love is the means for the poet's introspection, which allows us to see Laura's spirit among the blessed.

Keywords: Petrarca, Laura, Love, body, exaltation.

1. INTRODUZIONE: IL POETA.

Nato ad Arezzo, il 20 luglio 1304 e spentosi alla vigilia del suo settantesimo compleanno ad Arquà, Francesco Petrarca è considerato il primo Umanista della letteratura italiana. Ma non solo: è ritenuto il primo intellettuale specialista della cultura. Autore di molte opere latine come *De viris illustribus*, *Africa*, *Il Secretum*, *De otio religioso*, *De remediis utriusque fortunae* e le fortunatissime raccolte di lettere *Rerum familiarum*, *Senili*, *Variae*, *Sine nomine*, *Epistole metriche*, *De sui ipsius et multorum ignorantia*, deve la sua fama e notorietà alle opere in volgare, il *Canzoniere* e i *Triumph*.

1.1 LA RIFLESSIONE INTERIORE E LA POLITICA.

Nel Medioevo la riflessione interiore aveva come scopo quella di meditare per raggiungere Dio negando le contraddizioni del proprio io. Petrarca, invece, attraverso la ricognizione interiore, è in grado di esprimere il suo dolore, il suo dissidio e il tormento “per il giovanil errore”, (v.3 di *Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono*), restituendo al pubblico dei suoi lettori splendidi esempi di lirica, ma anche l’immagine di un io frammentato, in cui la soggettività prevale.

In Petrarca, la frammentazione dell’io è caratterizzata anche dalla condizione di esule, uomo senza patria, in cui “la ricerca affannosa di rifugi da parte del poeta testimonia il bisogno di uno spazio affettivo che possa contenere e proteggere, e magari favorire, le complesse elaborazioni dell’io” (Luperini; Cataldi; Marchiani; Marchese, 2012: 668).

2. I *RERUM VULGARIVM FRAGMENTA*: CENNI SULL’OPERA.

Morendo il 18 luglio del 1374, Petrarca lasciava sul suo scrittoio un’opera da considerarsi perfettamente conclusa, il primo libro interamente d’autore della letteratura italiana, esemplare per generazione di poeti, e fondatore, insieme ai testi degli altri due grandi Dante e Boccaccio, della lingua italiana (Savoca, 2008: 1).

Francisci Petrarche laureati poete Rerum vulgarium fragmenta è il titolo originario della prima opera in volgare dell'autore, conosciuto anche con il titolo di *Canzoniere*. La stesura del libro occupò gran parte della vita del poeta, a partire dal 1340 fino alla sua morte. Viene generalmente diviso in due sezioni: in vita e in morte di Laura ed è costituito da 366 componimenti, di cui i primi 263 compongono la sezione in vita di Laura e i rimanenti descrivono gli avvenimenti *post mortem* della donna. Diverse forme poetiche compongono il *Canzoniere*, tra cui si annoverano 29 canzoni, 7 ballate, 4 madrigali, 9 sestine e 317 sonetti. L'unità strutturale e tematica è un *unicum*, in quanto lo schema narrativo ha come fine la narrazione dell'amore per Laura, ma "ogni lirica è leggibile antologicamente, come qualcosa di compiuto in sé, di autonomo [...]. Quella stessa lirica è un anello di una catena significativa, e riceve un sovrappiù di senso dalla sua posizione" (Fenzi, 2008: 69). Il genere letterario è quello della scrittura privata, quella di "un diario soprattutto intimo" (Fenzi, 2008: 70).

2.1 LA CONCEZIONE DELL'AMORE E DELL'IO.

L'amore per Cavalcanti è una forza prorompente, tragica, che disgrega l'io e scompone il soggetto in *spiriti* che minano l'armonia del soggetto. Parimenti l'esperienza amorosa petrarchesca è vissuta come esperienza totalizzante, in cui il soggetto è sottoposto a continui dubbi e conflitti.

Il sonetto che apre la raccolta fu scritto intorno al 1350 e ricoprì, come afferma Wilkins, la funzione proemiale, al momento della riorganizzazione definitiva delle liriche con l'aiuto del copista Malpaghini e tradita attraverso il codice *Vaticano Latino 3195*. Il celeberrimo incipit "Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono di quei sospiri ond'io nutriva 'l core/ in sul mio primo giovanile errore" (vv.1-3) dei *Rerum vulgarium fragmenta* descrive i sospiri e gli affanni dell'animo tormentato del poeta che riesce a trovare sollievo solamente nell'atto della scrittura (*in rime*) consacrando, così, il grande amore per Laura. È un uomo che ha affrontato il dissidio interiore e attraverso la riflessione sull'errore amoroso, riesce a evolversi "in altr'uom da quel ch'io sono" (v.4). Contrapposto al passato, spicca in apertura della prima terzina il cambiamento operato dal poeta, che si rende

conto di essere stato oggetto di biasimo e pettegolezzi “gran favola fui” (v.10) e si vergogna di sé “di me medesimo meco mi vergogno” (v.11). La frammentazione dell’io e il conflitto interiore si rispecchiano anche stilisticamente, attraverso la potente allitterazione della nasale bilabiale (m), che sembra proprio frammentare il verso. Il conflitto si risolve con la consapevolezza che “quanto piace al mondo è breve sogno”, (v.14) ossia che le gioie terrene sono effimere.

2.2 LE BELLE MEMBRA DI LAURA NEL CANZONIERE.

Era il giorno ch’al sol si scoloraro
per la pietà del suo Factore i rai
quando i’ fu preso, et non me ne guardai,
ché i be’ vostr’occhi, donna, mi legarono.

L’incipit del sonetto 3 permette l’individuazione del giorno esatto in cui gli occhi del poeta incontrano quelli dell’amata Laura, il 6 aprile 1327; è il giorno “della ricorrenza della morte di Gesù e del *commune dolor* dei cristiani. Quel *giorno* viene fatto coincidere con la “data sacra” per il Soggetto che racconta, la data del suo innamoramento.” (Petrarca, 2016: 100). La tradizione degli occhi dell’amata risalente alla tradizione della Scuola poetica siciliana, riscontrabile, per esempio, nella tenzone di Giacomo da Lentini, *Amor è un[ò] desio che ven da core*, e poi ripresa da Guinizzelli, nel sonetto *Voi che per li occhi mi passaste l’ core*; nelle due liriche sono proprio gli occhi a costituire il mezzo attraverso il quale l’amore arriva dritto al cuore e ne fornisce nutrimento.

Caratteristica della poesia lirica e risalente alla tradizione trobadorica e stilnovista è il *senhal*, il nome fittizio che celava l’identità della donna amata. La prima apparizione del *senhal* nel *Canzoniere* è riscontrabile nel sonetto 5: attraverso questo espediente, il componimento contiene due acrostici, che compongono il *senhal* LAURETA, in cui “le sillabe iniziali configurano la donna: la lode, la regalità e il tacere di fronte all’ineguagliabile essenza di Lei (Petrarca, 2016: 104), ma anche LAUREA “nome celebrato [...] nel suo aspetto simbolico (Laurea= corona d’alloro)” (Petrarca, 2019: 26-27). D’altronde,

il sonetto anticipa uno dei *leitmotiv* della poesia petrarchesca, ovvero il mito ovidiano delle *Metamorfosi*, contenuto nel libro I, in cui la ninfa Dafne, per sfuggire al dio Apollo invaghitosi di lei, chiede al padre di trasformarla in un albero di alloro.

La descrizione del volto di Laura comincia a prendere forma con la ballata 11, nella quale sono descritti “i biondi capelli allor velati, / e l’amoroso sguardo in sé raccolto” (vv.9-10). Simbolicamente il velo, elemento che domina nella ballata, cela metaforicamente l’amore del poeta. In una prima parte della ballata, Laura venuta a conoscenza dei sentimenti amorosi di Petrarca, prima prova *pietate* nei suoi confronti e poi lo rimprovera e lo respinge.

I capelli biondi, distintivi anche della donna-angelo stilnovista, si ritrovano ai (vv.1-4) del sonetto 90: “Erano i capei d’oro a l’aura sparsi/ che ‘n mille dolci nodi gli avolgea,/ e ‘l vago lume oltre misura ardea/ di quei begli occhi ch’or ne son sì scarsi”: il sonetto, composto tra il 1339 e il 1347 è l’emblema della memoria e del ricordo. Il poeta descrive i capelli biondi che in aria formavano dei dolci nodi e gli occhi, che splendevano di una luce attraente, di cui adesso sono privati, “ch’or ne son sì scarsi” (v.4).

La prima terzina (vv.9-12) concorre alla descrizione psicofisica della donna: “Non era l’andar suo cosa mortale, / ma d’angelica forma; et le parole/ sonavan altro, che pur voce umana”; l’andatura e la voce, anch’essi tratti caratteristici della donna-angelo, conferiscono alla donna tratti sovraumani, angelici, così da elevare e nobilitare quello stesso amore che era causa di dissidio interiore.

Ancora una volta, il tema dei capelli e degli occhi che cambiano è ripreso nel sonetto 12, in cui il poeta rimembra Laura immaginandola con “be’ vostr’occhi il lume spento, / i cape’ d’oro fin farsi d’argento, / lassar le ghirlande e i verdi panni,” (vv. 4-6). In questi versi, il lento decadimento delle *belle membra* di Laura si avvia: la luminosità degli occhi si è assente, i capelli si sono ingrigiti e persino l’abbigliamento è cambiato: la donna abbandona le *ghirlande*, ossia gli ornamenti giovanili e non indossa più i tradizionali abiti colorati e allegri della giovinezza.

La descrizione di Laura abbigliata è approfondita anche nel sonetto 45 che si apre con la presenza dello specchio (qui per

antonomasia è nemico di Petrarca) e Laura che si compiace osservandosi. Viene descritta come “aspra e superba” (v.11) e paragonata a Narciso. Il sonetto 45 è legato al sonetto successivo non solo tematicamente, ma anche tramite l’espedito trobadorico del *coblas capfinidas* (la ripetizione di *fior* del v. 14 del sonetto 45 si ritrova al v. 1 del sonetto 46). L’immagine di Laura che si specchia, bellissima e allo stesso tempo austera è arricchita da minuzie materiali come “l’oro et le perle e i fior’ vermigli e i bianchi” (v.1). I riferimenti all’oro, le perle e i fiori si prestano ad una doppia interpretazione, letterale e metaforica: *l’oro* rappresenterebbe rispettivamente i gioielli ma metaforicamente i capelli biondi, *le perle* sia i denti sia le perle, *i fior’ vermigli e i bianchi* letteralmente i fiori e metaforicamente “le labbra e le gote” (Petrarca, 2019: 241).

Un altro dettaglio fisico stilisticamente curato si trova nel componimento 234: le mani di Laura. In *O cameretta che già fosti un porto* la camera del poeta, rifugio e luogo sicuro, diventa “fonte” (v.3) di lacrime. Anche il letto, che ricopriva la medesima funzione è colmo di lacrime, versate dalle “mani eburne” (v.7) di Laura che sono candide come l’avorio e “crudeli” (v.8):

Sapegno propone un’interpretazione generica (le mani di Laura sarebbero crudeli con il poeta perché lo farebbero soffrire per amore senza che egli lo meriti). Altri commentatori ricordano l’abitudine francese delle donne di dare la mano in segno di saluto; ciò che Laura non accetterebbe di fare con il poeta per evitare fraintendimenti (Luperini; Cataldi; Marchiani; Marchese, 2012: 771).

La fisionomia completa dei tratti descrittivi della donna trova piena realizzazione nella fortunata canzone 126, *Chiare, fresche et dolci acque*. La scena è ambientata nel *locus amoenus*, dove dominano incontrastati la serenità, la pace, il silenzio e la natura. Il luogo è identificabile probabilmente con Valchiusa e le acque sono quelle del fiume Sorgue. Il poeta immagina che Laura immerga il bel corpo, “le belle membra” (v.2) e considera lei l’unica donna degna di essere tale “colei che sola a me par donna” (v.3). In seguito, la immagina appoggiarsi ad un albero (“ramo gentile” v.4) nobilitato per il fatto di essere diventato appoggio

(“colonna” v.6) al “bel fianco” (v.6) della donna. È presente un’immagine delicatissima, quella dei fiori, che percorrerà tutta la canzone: nella prima stanza è performante per la descrizione dell’abbigliamento di Laura, di cui è ricoperta la “gonna leggiadra/ co l’angelico seno” (vv.7-9). Alla pace del *locus amoenus* stridono, però, le parole “extreme” (v.13) del poeta: egli chiede di essere sepolto lì, con la speranza cristiana che l’anima ritorni in cielo priva del corpo (“torni l’alma al proprio albergo ignuda” v.19). Il poeta desidera che l’ossimorica “fera bella et mansueta” (v.29) visiti la sua tomba; Laura “è una fiera per la passione lacerante e senza rimedio che provoca nel poeta, con la sola forza della sua bellezza e della sua grazia (bella) in modo inconsapevole (mansueta)” (Chines, 2016: 204). Il ritratto di Laura si perfeziona con la quarta stanza: la seconda immagine dei fiori, ispirati da Amore “l’amoroso nembo” (v.45), scendono come una cascata sul suo grembo e ornano i capelli biondi, acconciati in trecce con delle perle che risplendono come oro. Nella stanza seguente Laura è considerata una creatura che “nacque in paradiso” (v.55) e con il suo “divin portamento/ e ‘l volto e le parole e ‘l dolce riso” (vv.57-58) conduce il poeta a essere “carco d’oblio”, a dimenticare e a vivere in una dimensione atemporale e aspatiale, trovando pace solo nel luogo di apparizione di Laura (“ch’altrove non ò pace” v.65).

2.3 LA FIGURA DI LAURA DOPO LA MORTE.

Nel sonetto 336 *Tornami a mente, anzi v’è dentro, quella*, il poeta attraverso un flashback vede Laura, “honesta et bella” (v.5) ma al contempo “raccolta e romita” (v.6). Dopo una riflessione si rivolge alla sua mente esclamando: “Tu sé ‘ngannata” (v.11); infatti, nella terzina successiva si legge: “Sai che ‘n mille trecento quarantotto/ il di sesto d’aprile, in l’ora prima, / del corpo uscìo quell’anima beata” (vv.12-14). La donna amata è morta per un’epidemia di peste ad Avignone. Dunque, si apre con il sonetto 267 la seconda parte del *Canzoniere*, quella in morte di Laura. Il sonetto 267 esalta e ricorda, ancora una volta, le caratteristiche della donna: “il bel viso, il soave sguardo” (v.1), “il leggiadro portamento altero” (v.2), “il dolce riso” (v.5) ovvero “gli occhi e il volto sorridente” (Petrarca, 2019: 1077). Petrarca con immenso dolore annovera le qualità di Laura: “il parlare” (v.3), che

trasformava un uomo “ingegno e fero” (v.3) e “vil” (v.4) in un uomo umile e coraggioso, ma anche la condizione di anima regale che avrebbe potuto guidare il mondo, se non fosse scomparsa così precocemente. La perdita di Laura inizia a destabilizzare il poeta, a tal punto che il dolore della perdita supera qualsiasi altra disgrazia (“via men d’ogni sventura altra mi dole” v.11). Il sonetto si chiude con una nota triste e tragica: il poeta è disilluso perché tutti i suoi desideri e le vane speranze furono portati via dal vento.

Molti sonetti esprimono il rimpianto, la disperazione per la morte di Laura, che “è già terra, et non giunge osso a nervo” (v.8 del sonetto 319) e che fisicamente non è più presente. Rendendosi conto di aver lodato un corpo, Petrarca concentra le successive liriche sulle virtù di lei, come si legge ai vv. 5-8 del sonetto 339:

l’altre tante sì strane et sì diverse
forme altere, celesti et immortali,
perché non furo a l’intellecto eguali,
la mia debile vista non sofferse.

Laura è così glorificata: “n cielo ove or trïumpha, ornata de l’alloro” (vv. 9-10 di 313) e che “meritò la sua invicta onestate” (v.11 di 313). Nei sonetti in vita, gli occhi sono il mezzo dell’amore per giungere al cuore; nel sonetto 355 la concezione degli occhi cambia, come si legge ai vv. 6-8: “Natura a volar v’aperse l’ali/ a me diede occhi, e io pur ne’ miei mali/ li tenni, onde vergogna e dolor prendo”. Gli occhi a cui Petrarca fa riferimento sono gli occhi interni che la Natura gli diede “per discernere l’eterno dall’effimero, ma anche lui è stato «cieco» come i *miseri mortali*” (Petrarca, 2016: 1151). Il poeta si avvia alla conversione spirituale, guidato dall’occhio interno: “Et sarebbe ora, et è passata omai,/ di rivoltarli in più sicura parte e poner fine a li ‘nfiniti guai;/ né dal tuo giogo, Amor, l’alma si parte,/ ma dal suo mal” (vv. 9-13 del sonetto 355) dove l’amore terreno per il corpo di Laura viene superato e prende il suo posto un amore più genuino.

Il poeta sente la necessità di rivolgersi ad altri interlocutori sia per lamentare la sua perdita sia per cercare salvezza; uno di questi è il “vago augelletto” (v.1 del sonetto 353). L’uccelletto errante

che si lamenta di aver perso la sua compagna è invitato dal poeta a piangere insieme. Vi è una differenza sostanziale che riecheggia nelle due terzine: la compagna dell'uccelletto potrebbe essere ancora viva, al contrario di Laura che è ormai morta. Ad ogni modo, il poeta accantona il dolore e ricordando i "dolci anni" e "li amari" (v.11), con compassione ("pietà" v.14) e condivide con l'uccelletto le pene. In aggiunta alla meditazione interiore, i risvolti mariani si impongono alla fine del *Canzoniere* e la figura di Laura è quasi paragonata alla Vergine, fino ad essere definita, nel sonetto 351, "Fior di virtù, fontana di beltate" (v.7).

Quasi alla conclusione dei *Rerum vulgarium fragmenta* il poeta, nel sonetto 364, ammette i suoi errori e le sue colpe. Si affida a Dio "alto Dio, a te devotamente rendo" (v.8) e si pente degli anni che "che spender si deveano in miglior uso" (v.10).

La salvezza e il sentito pentimento sono affidati alla Madonna, nella canzone 366, *Vergine bella, che di sol vestita*, che chiude il libro:

Il protagonista è determinato a un radicale cambiamento di vita, che comporta anche una palinodia (cioè una ritrattazione) della sua precedente produzione letteraria: spera che almeno il suo ultimo pianto sia animato da una devozione sincera e non dalla follia amorosa (vv.115-117) e promette alla Madonna di consacrare tutto se stesso e anche la propria poesia, quindi il proprio stesso Libro (Petrarca, 2016: 1209).

Il percorso di conversione si svilupperà anche in funzione di un progetto più ampio, che troverà compimento nei *Triumphs*.

3. I *THRIUMPHS*.

L'impianto allegorico della *Commedia*, le terzine incatenate dantesche e *l'Amorosa visione* di Boccaccio hanno grande influenza nella redazione dei *Triumphs*. Le fonti di Petrarca sono molto vaste, risalenti all'età classica, a partire dai personaggi mitologici greci e lo stesso schema tipico del *trionfo* romano, in cui il generale vincitore sfilava insieme ai soldati, ai prigionieri di guerra entrando vittorioso in città. In apertura compare il *Triumphus Cupidinis*: in esso sfilano personaggi-prigionieri vinti

dal sentimento amoroso: gli dèi greci, eroi romani (Giulio Cesare e Cleopatra, Ottaviano Augusto e Livia), le coppie bibliche (Massinissa e Sofonisba), classiche (Teseo e Arianna, Ulisse e Circe), medievali (Tristano e Isotta, Paolo e Francesca). Sfila anche Laura, che nel *Triumphus* successivo subirà una metamorfosi. Al suo seguito ci sono altre coppie di poeti-amanti italiani, come Dante e Beatrice, altre coppie di stilnovisti (Guinizzelli e Cavalcanti) e provenzali (come Arnaut Daniel). L'amore in questo *Trionfo* assume una sfumatura negativa, in quanto rende prigionieri gli amanti e li sottomette al suo giogo. Nel *Triumphus Pudicitiae II* ai vv. 22-24, "ch'io vidi Amor con tutti i suoi argomenti/ mover contra colei di ch'io ragiono/ e lei presta assai più che fiamme o venti", *colei di ch'io ragiono* è una perifrasi per indicare Laura; la donna si scontra con Amore e lo sottomette, personificandosi nella Pudicizia e guida il corteo. La figura di Laura comincia a essere sempre più rilevante e a spiccare in particolare nel *Triumphus Mortis*, I. "Quella leggiadra e gloriosa donna/ch'è oggi ignudo spirito e poca terra" (vv.1-2): la perifrasi indica Laura "bella e onorata per il suo trionfo sopra Amore (ma "gloriosa" è forse anche preannuncio della sua beatitudine)" (Petrarca, 1996: 271), è diventata ormai uno spirito privo del corpo e polvere ("poca terra" v.2). Guida un corteo insieme ad altre donne pudiche, descritte con l'appellativo di "vittoriosa insegna" (v. 19) e arricchite "in campo verde un candido ermellino, ch'oro fino e topazi al collo tegna" (vv. 20-21). Si ritrovano elementi materiali fini a descrivere le virtù della donna: un ermellino bianco, una collana d'oro e topazi su uno sfondo verde richiamano sia le vesti colorate, le *ghirlande* (già in *Canzoniere* 12, vv.1-4) sia la figura di Laura-alloro "la perennità della fama, come il sempreverde alloro" (Petrarca, 1996: 273). L'andatura angelica riscontrata nel *Canzoniere* si ritrova ai vv. 22-23 "non human veramente, ma divino/ loro andar era", è prerogativa di tutta la "brigata allegra" (v. 29) che si imbatte in una "donna involta in veste negra" (v.31), la Morte.

Dopo il dialogo fra la Morte e Laura, la digressione sulla peste e il dibattito sul tema dell'*ubi sunt*, si avverte dal verso 103 l'estrema minaccia della Morte, che si concretizza ai versi 113-117: "Allor di quella bionda testa svelse/ Morte co la sua man un aureo crine. / Così del mondo il più bel fiore scelse;". La Morte,

strappando un solo “aureo crine” di Laura, pone fine alla sua esistenza terrena.

I “lamenti lagrimosi sparsi” (v.118), in filigrana riprendono quelli in apertura del *Canzoniere* e sono altresì motivo di interpretazione di una Laura Cristologica che trionfa sulla morte. Con la sua morte, però, spariscono tutte le virtù: “Virtù mort’è, bellezza e leggiadria” (v.145). Esempio di grande contegno e serenità anche in punto di morte, riscontrabile persino nei “que’ belli occhi asciutti” (v.119), dai quali non scende una lacrima e che Petrarca per “lunga stagion” (v.120) cantò e per i quali bruciò, Laura si spegne serenamente a causa della peste (vv.169-172):

Quasi un dolce dormir ne’ suo’ belli occhi,
sendo lo spiro già da lei diviso,
era quel che morir chiaman li sciocchi.
Morte bella pareva nel suo bel viso.

Nuovamente gli occhi presentati come “belli” sono albergo del dolce sonno della morte; l’anima ha già abbandonato il corpo per iniziare la vera vita, quella spirituale, non considerata dagli *sciocchi*. Il *Triumphus Mortis I* si chiude con la bellissima immagine di Laura “che rende gradevole la stessa Morte” (Petrarca, 1996: 301).

La vicenda amorosa tra Petrarca e Laura giunge ad un momento di lirica altissimo nel *Trionfo della Morte, II*: il fantasma di “un’inedita Laura disponibile e familiare” (Petrarca, 2022: 255) si presenta in sogno al poeta con il quale intrattiene un colloquio filosofico e sentimentale. “Così, pensosa, in atto humile e saggio, /s’assise” (vv.16-17), Laura assume la funzione di guida, analogamente a quella di Beatrice nei confronti di Dante, rispondendo alle incalzanti domande di Petrarca sulla concezione del corpo come prigioniero, di cui solo la morte è liberazione. L’apice del *pathos* e del sentimentalismo si raggiungono durante la confessione dell’amore di Laura: “Mai diviso/ da te non fu ’l mio cor, né già mai fia,” (vv.88-89); la donna giustifica il comportamento algido e il suo sguardo severo, necessari per non incorrere nel peccato e nell’errore. Con la potentissima metafora del cavaliere e gli sproni, Laura spiega che, come il cavaliere con gli sproni doma il cavallo, anche lei con

“duro morso” (v.117), cercava di placare gli atteggiamenti amorosi del poeta. Al poeta è rivolto un rimprovero, recriminando che con gli “atti tristi” (v.133), ha eternato il loro amore, ma allo stesso tempo lo ha rivelato al mondo intero. Il colloquio con Laura si appresta ad un’amara e rassegnata conclusione, in cui la donna si cruccia di non essere nata più vicino o nello stesso luogo del poeta per poterne condividere la vita. Il fantasma di Laura che si appresta ad andare via, “già mossa”, (v.189), annuncia molti anni ancora di separazione, presagendo una lunga vita al poeta.

Il *Triumphus Fame* attraverso la funzione eternatrice del ricordo, consente la vittoria della vita sulla morte. Sebbene la fama rappresenti un bene terreno e labile, che conferisce agli uomini la vana parvenza di essere immortali, nel *Triumphus Temporis* Petrarca, attraverso la prosopopea del Sole, tenta di distruggere questa concezione della fama eternatrice e conferisce al Tempo il predominio assoluto: “Tutto vince e ritoglie il Tempo avaro; chiamasi Fama, et è morir secondo; né più che contra ’l primo è alcun riparo./ Così ’l Tempo triumfa i nomi e ’l mondo!” (vv.142-145).

Solamente con il *Triumphus Eternitatis* si assiste al completamento del progetto narrativo e cristiano di Petrarca. L’ottica prevalente nel trionfo è quella della ricognizione interiore attraverso una visione più chiara e cristiana, come avvenuto nei *Rerum*; anche stilisticamente è ripreso il sintagma presente nel sonetto 1 ai vv. 9 e in T.E. ai vv. 6-7 “Ma ben veggio che ’l mondo m’è schernito/ e sento quel ch’ ’io sono e quel ch’ ’io fui” e del ricongiungimento di Laura e Petrarca, con la conseguente lode di lei e del loro amore. Le anime beate conferiscono all’unanimità la palma d’eccellenza alla donna “vedendosi fra tutte dar il vanto” (v.99) in quanto “la bellezza fisica e morale sembrano identificarsi” (Petrarca, 1996: 529). All’interno del *Trionfo* si contraddistinguono due presenze ossessive, quella del Tempo pronto a “disfar tutto così presto” (v.124) e della Morte “in sua ragion cotanto avara” (v.125). A queste due presenze mortifere si oppone il glorioso destino dei beati: dopo la resurrezione dei corpi godranno di “immortale bellezza e fama” (v.134). Questo destino di fama e gloria attende l’anima beata di Laura, “quella che piangendo il mondo chiama/ con la mia lingua e stanca penna” (vv.136-137). Teneramente il

poeta chiude il *Triumphus Eternitatis* suggellando l'amore per Laura con una nota delicata sulla visione beata della donna che, dopo la resurrezione del suo bel corpo "ripreso il suo bel velo" (v.143), renderà "beato" (v.144) sia chiunque abbia avuto la possibilità di vederla in terra, sia successivamente di "rivederla in cielo" (v.145).

4. CONCLUSIONI.

Il presente contributo ha voluto in minima parte rileggere alcune tra le liriche più note del poeta, sottolineando il grande impatto che il corpo, minuziosamente descritto, ha nella poesia petrarchesca e il conseguente mutamento osservato tra il *Canzoniere* e i *Triumphs*. La protagonista indiscussa resta sicuramente Laura, ma in posizione non minoritaria spicca la figura del poeta. Nella prima parte dei *Rerum* l'amore è sottoposto continuamente alle domande del poeta-amante sulla liceità di esso. È proprio con Petrarca che si avvia la concezione moderna di un io frammentato, che si pone interrogativi e cerca soluzioni per risolvere il conflitto. Conflitto dal quale, però Petrarca uscirà terribilmente deluso e sconfitto, con la piena consapevolezza che questo amore non sarà realizzabile.

Nel *Secretum*, opera del 1347, quindi contemporanea alla stesura dei *Triumphs*, nelle conversazioni con Sant'Agostino, Petrarca riconosce nell'eccessivo attaccamento alle cose terrene il peccato più grande e afferma la necessità di distaccarsene.

Gli occhi e le membra di Laura, presenti anche nei discorsi immaginari con Sant'Agostino, rappresentano il preludio per avviare la nuova consapevolezza amorosa, indirizzata verso un amore più intimo e cristiano. Le *belle membra* di Laura, minaccia terrena, diventano per il poeta nuovo motivo di lode: dopo aver lasciato il corpo, lo spirito beato di Laura si ripresenta e assume un nuovo ruolo, quello di amico e confidente. Nei *Triumphs*, l'io di Petrarca di conseguenza si rinsalda, almeno in maniera apparente, con l'apparizione in sogno del fantasma di Laura che lo rassicura dell'amore ricambiato, permettendogli di eternare sia l'amore, sia l'essere Laura, in modo da renderlo "sacro, e cioè degno di essere pensato fuori dal tempo, a riempire un'eternità che rimarrebbe, altrimenti, impensabile" (Fenzi, 2008: 146).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CHINES, Loredana (2016). *Francesco Petrarca*. Bologna: Pàtron Editore.
- FENZI, Enrico (2008). *Petrarca*. Bologna: Il Mulino.
- LUPERINI, Romano; CATALDI Pietro; MARCHIANI Lidia; MARCHESE Franco (2012). *Il nuovo La scrittura e l'interpretazione. Storia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*. Vol. 1. Palermo: Palumbo Editore.
- PETRARCA, Francesco (2016). *Canzoniere*. Paola Vecchi Galli (a cura di). Milano: Bur Rizzoli.
- PETRARCA, Francesco (2019). *Canzoniere*. Marco Santagata (a cura di). Milano: Mondadori.
- PETRARCA, Francesco (1996). *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*. Vinicio Pacca; Laura Paolino (a cura di). Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- PETRARCA, Francesco (2022). *Triumphs*. Marco Ariani (a cura di). Milano: Mursia.
- SAVOCA, Giuseppe (2008). *Il Canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdotica*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.

AMOR, DESENCANTO Y OBLIGACIÓN CONYUGAL: LA TRAGEDIA FEMENINA EN LAS NOVELAS DE REGINA DI LUANTO

LOVE, DISENCHANTMENT AND CONJUGAL OBLIGATION: FEMALE TRAGEDY IN THE NOVELS OF REGINA DI LUANTO

Inés RODRÍGUEZ-GÓMEZ
Universitat de València

Resumen

Regina di Luento (1862-1914) reflejó en sus novelas la condición femenina y el rol que las mujeres debían desempeñar en la sociedad femenina. Con un estilo claro y directo, sin falsos pudores y un lenguaje crudo, presenta situaciones explícitas para denunciar cómo la sociedad y las normas que rigen obligan a las mujeres a asumir una actitud pasiva y sumisa, silenciando así sus necesidades y sentimientos. El análisis introspectivo que realizan sus protagonistas acerca de sus sentimientos y anhelos revelan su frustración como personas. Temas como la sexualidad, el amor, el matrimonio son tratados de manera abierta, directa.

Palabras clave:

Regina di Luento, novela italiana, feminismo, novela psicológica.

Abstract

Regina di Luento (1862-1914) reflected in her novels the female condition and the role that women had to play in female society. With a clear and direct style, without false modesty and crude language, she presents explicit situations to denounce how society and the rules that govern it force women to assume a passive and submissive attitude, thus silencing their needs and feelings. The introspective analysis of the protagonists about their feelings and desires reveals their frustration as people. Subjects such as sexuality, love and marriage are dealt with openly and directly.

Key Words:

Regina di Lunto, Italian novel, feminism, psychological novel.

Anna Guendalina Lipparini, nació en Terni en 1862, perteneciente a una familia acomodada. Vivió en varias ciudades italianas, como Roma, Florencia, Pisa y Milán. Se casó, en primeras nupcias, en 1881, con el conde florentino Alberto Roti, que ejercía la carrera diplomática como vicecónsul y más tarde cónsul, con el que viajó mucho acompañándolo en sus numerosos viajes por varios países, entre los que ella prefirió siempre Egipto.

Su actividad literaria como autora comenzó, después de casada, en 1890 y seguramente fue con la finalidad de separar su vida privada de su vida profesional por lo que se creó un *nome de plume* con el que firmaba todos sus escritos. Se trata de un nombre aristocrático, muy del gusto refinado de la época: Regina di Lunto, pseudónimo construido con el anagrama de su nombre y el apellido de casada, Guendalina Roti, aunque en su vida privada usaba Anna Roti¹. Es este el motivo por el que durante los primeros años como escritora mantuvo intacto su anonimato como se observa en el comentario de su biografía, que aparece en el *Almanacco italiano Bemporad*, en el que se afirmaba: “Nessuno ha mai potuto svelare la personalità della donna che si nasconde sotto questo pseudonimo regale” (Antelling, 1903: 399) y en *Illustrazione italiana* se afirma: “Nuovo e misterioso nome d’autrice. Ci dicono, per altro, che è quello d’una signora giovane, elegante, bella” (Barbiera Treves, 4 gennaio 1891: 11).

Su actividad literaria como autora comenzó en 1890, con la colección de relatos *Acque forti*. En 1891 inició su colaboración con *Rivista Italiana di Scienze, di Lettere, Arti e Teatro* y en 1892 publicó su primera novela *Salamandra* y comenzó su colaboración ocasional con la revista *La donna*. Aparte de relatos que escribió para los periódicos, también fue autora de una obra

¹ El primer marido de Regina di Lunto falleció en 1898 en Brasil en donde era Cónsul de Italia y a donde ella no lo había acompañado. Tras quedar viuda se trasladó a Pisa en donde conoció a su segundo marido, Alberto Gatti, con el que se casó en 1911, tras una larga convivencia. Tras su segundo matrimonio, Guendalina comenzó a usar el nombre de Lina Gatti.

de teatro de 1900, *Bufere della vita*, y de un total de once novelas que escribió y publicó entre 1892 y 1917, es decir, unos veinticinco años dedicados a la escritura². En su momento, el éxito como autora de Regina di Lunto fue enorme. Sus obras fueron muy difundidas, siendo una de las autoras más leídas y con numerosas reseñas en los periódicos más prestigiosos del momento, aunque con el paso del tiempo la crítica posterior la dejó en el olvido y fuera del canon de la literatura italiana, hasta el punto de convertirse en una autora totalmente desconocida hasta hace unos años. Por ello, sus novelas son de muy difícil acceso, aunque en la actualidad se están volviendo a editar³.

Las obras de Regina di Lunto no están pensadas ni escritas para un público femenino únicamente. En realidad, con sus obras se dirigía a la sociedad que retrataba, convirtiéndola en protagonista y en destinataria: la sociedad burguesa elegante y sofisticada, cuya vida social se caracterizaba por una doble moral y mucha hipocresía. Precisamente, a causa de esa representación realista y cruda, Regina di Lunto fue considerada por sus contemporáneos como una autora audaz y definida con adjetivos masculinos como, por ejemplo y por citar algún caso, en *La Gazzetta letteraria* (1 de agosto de 1896) en donde la califican como “gentile e forte autrice” y en el número 1 de 1893 se afirma que sus obras tienen “ingegno femminile per la sottigliezza dell’analisi ha invece qualcosa di maschio nell’audacia con cui affronta le situazioni arrischiate” (*Gazzetta letteraria*, 7 de enero de 1893). la reseña de su primera novela, *Salamandra*, en el número 44 de *Rivista italiana* se afirma que este libro contiene “un’audacia che si direbbe maschile” (29 ottobre 1892, n. 44, *Fra romanzieri e*

² Las novelas de Regina di Lunto son: *Salamandra*, 1892; *Ombra e luce*, 1893; *La scuola di Linda*, 1894; *Libera!*, 1895; *Un martirio*, 1900; *Gli agonizzanti*, 1900; *La Servetta*, 1901; *Il Nuovissimo amore*, 1903; *Le virtuose*, 1910; *Per il lusso*, 1912; *La prova*, 1917.

³ La compañía Amazon publicó por primera vez en formato Kindle *La scuola di Linda*, en 2017, *Un martirio* en abril de 2023; y recientemente *Gli agonizzanti*, en mayo de 2024. *La scuola di Linda* se publicó también como libro por la editorial Helike en 2023, y 8to edizioni ha publicado en abril de 2024 *Gli agonizzanti*. Decima Musa edizioni está preparando la publicación de *La scuola di Linda*, *Nuovissimo amore* y *Per il lusso*.

novellieri), afirmando incluso que en la novela se da una “immoralità innegabile, ma sommamente artistica”. De manera muy similar se juzgaba esta novela y a su autora en el *Almanacco italiano Bemporad*, de 1903, realizado por la escritora Mara Antelling, en el que se indicaba que, con su primera novela *Salamandra*, había suscitado “un gran chiasso per l’arditezza con cui scendeva in campo tratteggiando figure poco comuni, e per una certa sua audace schiettezza poco frequente, specialmente in una donna”, para finalizar afirmando: “Regina di Lunto nella sua opera letteraria è virile e tagliente” (Antelling, 1903: 399-400) o referido a su novela *Ombra e Luce* en la rúbrica “Fra Romanzieri e novellieri” de la revista *La Gazzetta letteraria* se puede leer:

Regina di Lunto è destinata ad occupare un posto ragguardevole nella schiera dei romanzieri femminili italiani poiché possiede qualità che poche hanno in grado così spiccato; per questo la critica ha il diritto di pretendere molto da lei e di usarle una severità che di per sé stessa è la misura del suo ingegno (Depani, 3 giugno 1893).

Incluso, años más tarde, en su necrológica en el periódico *Il Nuovo Giornale* aparecía recordada como “la scrittrice più audace, più avanzata, più arrischiata che abbia avuto l’Italia letteraria dell’ultimo ventennio” y en *La donna* se afirmaba que era “una personalità fra le più singolari e caratteristiche del nostro mondo letterario”, para continuar indicando:

chi dovrà scrivere la storia della letteratura femminile italiana in questi ultimi tempi, non potrà dimenticare questa artista originale e violenta, amara e ribelle che sotto il sorriso dolcissimo ed una forma garbata, vestiva uno spirito di lotta e un’arte che oltrepassavano i confini del libro per addentrarsi nella vita vera (Caimi, 20 settembre 1914).

Sus obras, tanto por las temáticas y características, como por la representación de situaciones y personajes, así como por las afirmaciones realizadas, se alejan totalmente de la novela “rosa” y se encuadran en un tipo de obras definidas como novela-estudio (Perozzo, 2013: 175), precisamente por contener características y

temáticas que los moralistas de su momento definían como lecturas “che brucerebbero le dita delle fanciulle innocentì”. (Treves, Ximenes, 4 gennaio 1891: 11).

Siguiendo la moda de la novela social representa el modo de vida y las costumbres de la clase burguesa y elegante, aunque sus normas, costumbres y relaciones reflejan una sociedad vacía y frívola, con personajes vacíos y superficiales que pueblan los salones y las reuniones con el afán de sobresalir y conseguir algún trofeo amoroso para cumplir con las convecciones sociales del galanteo, con una doble moral y mucha hipocresía. En ese ambiente se mueven sus personajes femeninos pues a Regina di Lunto le interesaba reflejar el mundo femenino y su papel en la sociedad y la familia, así también como su mundo interior; por ello, sus protagonistas son personajes reflexivos e introspectivos que se analizan frente a situaciones y sentimientos siguiendo la moda de la novela psicológica. Es entonces cuando la autora aprovecha para llevar a cabo una crítica furiosa sobre el papel reservado a la mujer en la sociedad: de figura ornamental, en el ambiente galante que describe, a esposa y madre, para la sociedad, sin permitirle decidir sobre su vida o sus tareas, sometida a las figuras masculinas de su entorno y de su familia, entrando de lleno en la representación de la “cuestión femenina”, y la reivindicación de sus derechos: libertad y autonomía, con exigencias como la abolición de la llamada “autorización marital”⁴, el derecho al voto, el derecho a la educación, el divorcio, etc. Aspectos presentes en las novelas de esta escritora y que conformaban las características de la “mujer nueva”.

Las protagonistas de las novelas de Regina di Lunto anhelan el intercambio afectivo y necesitan sentir que su presencia es importante y su inteligencia reconocida. La autora profundiza de manera realista en la vida privada y en la psicología de los personajes femeninos denunciando esa carencia a la que se ven obligadas en unas relaciones matrimoniales frías y distantes. De

⁴ Que se mantuvo vigente en Italia hasta 1919 y que conllevaba el que la mujer no podía disponer de sus propios bienes materiales, sino que era al marido el que debía autorizarlo. Así mismo, el código civil vigente de 1865 establecía en el marido la figura importante dentro del matrimonio y la mujer estaba obligada a la convivencia en una unión indisoluble.

hecho, en todas sus novelas cuando se habla de sentimiento amoroso nunca es dentro del matrimonio porque el sentimiento del amor es entendido como entendimiento de personajes selectos y de corazones elevados mientras que, según se desprende de las novelas de Regina di Luanto y de la representación de las relaciones conyugales en sus obras, el matrimonio aparece representado como una unión destructiva.

En su primera novela, *Salamandra*, de 1892, su personaje protagonista, Eva Perelli, es una mujer muy peculiar dado que está educada para acatar las normas e imposiciones que condicionan la vida de las mujeres y su libre desarrollo hasta el punto que tiene adormecidos sus sentimientos y sus necesidades sentimentales y eróticas. En esa sociedad con doble moral, Eva vive en un reposado matrimonio de conveniencia con un hombre muy rico, más pendiente de sus negocios e inversiones que de ella. Testigo de las relaciones adúlteras que se establecen en su círculo social siente curiosidad por descubrir los sentimientos y sensaciones de una pasión amorosa y para ello decide imitar el comportamiento de quienes la rodean. Sin embargo, es una mujer muy fría e insensible y no consigue sentir ninguna emoción, ni involucrarse sentimentalmente con nadie, pues no llega a comprender el mundo galante, ni las declaraciones o demostraciones de amor que recibe, insensible también a los sentimientos de sus cortejadores. Entre ellos Gino de Campovelardo, enamorado profundamente de ella y víctima suya al ser objeto de su indiferencia:

-Ah! Eva, in nome del cielo parlami ... non stare cosí fredda, cosí immobile! ... Per pietà rispondimi ... lo hai detto, sei qui perché mi ami un poco ... almeno un poco. Dunque provamelo ... non mi straziare ... questa tua freddezza mi spaventa ... tu mi sgomenti, come se avessi davanti a me una cosa inanimata ... pure sei una donna, una donna che io ardo dal desiderio di stringere fra la braccia, di baciare ... Eva mia, parlami ... lo vedi, io non so, non so più nulla ... vieni, vieni a me. Non lasciarti amare soltanto; amami, amami... (Luanto, 1892: 137).

La incapacidad de Eva para entender y apreciar los sentimientos de los demás, incluso los que ella despierta, son el

resultado de una aceptación del rol pasivo que la sociedad reserva a las mujeres, privándolas de la libertad de elección y de mostrar sus sentimientos, negándoles la autonomía necesaria para vivir su vida. En el caso de Eva Perelli su imposibilidad de sentir emociones y de entender los sentimientos de los demás es fruto de una herencia cultural de aceptación pasiva de unas imposiciones. A pesar del esfuerzo de ella y su curiosidad por sentir alguna emoción en las aventuras amorosas sus intentos fracasan en cada ocasión:

Eva non trovava nulla da dire, dominata da una sola preoccupazione, quella di vedere quale effetto le facessero le ardenti parole di Gino. Con ansia frugava nell'intimo suo, analizzandosi con la precisione di un anatomico, quasi che d'altri e non di sé si fosse trattato. Ricercava avidamente e con intensa attenzione una sensazione qualsiasi, una emozione per quanto lieve, prodotta dell'animo suo; ma non rivenne nulla. (Lunto, 1892: 43)

En realidad, Eva no tiene el deseo de experimentar por un anhelo sensual, sino sólo para comprender a los demás y poder llegar a sentir las mismas emociones, pero en ningún momento consigue despertar del letargo en el que se encuentra:

All'impetuoso, forte amplesso la sua carne restò insensibile, inerte, né al piacere dell'uomo partecipò. Rimase sdraiata in terra, in un completo abbandono della mente e del corpo, a fissar stupidamente le stelle scintillanti. (Lunto, 1892: 73)

En la novela *Ombra e luce* la autora nos presenta a una frívola protagonista que por su belleza es el centro de atención en las reuniones y encuentros de la sociedad galante a la que pertenece y en la que se desenvuelve, atrayendo a numerosos cortejadores con los que se divierte, mientras lleva una vida acomodada e indolente sin preocupaciones con un marido rico con continuos viajes y dos hijos de los que no se ocupa:

Oretta, che le voleva bene davvero e la trattava da sorella, spesso la rimproverava di essere così frivola, intenta soltanto ai piaceri futili, di non dedicarsi più ai suoi due bambini, di dare appiglio alle critiche ed alle invidiose maldicenze. (Lunto, 1893: 10)

Regina di Luanto en esta novela se centra en describir profusamente a su protagonista, Marcella Varioni, tanto de manera externa como interna. Su primera aparición en la novela va acompañada de una detallada descripción tanto física como de su vestuario, lo que determina no sólo la belleza de la mujer, sino también su buen gusto y elegancia:

Tutti si alzarono per salutare la nuova venuta, la quale nel bel viso lieto aveva un sorriso incantevole. Vestiva elegantemente di bianco e l'abito un poco scollato mostrava la perfetta linea del collo nudo, bianco e rotondo. Sul capo, annodati, i bei capelli biondi rassomigliavano ad un casco d'oro, posto sulla superba testina di una Clelia o di una Camilla. Il viso ovale aveva un'espressione ridente; la bocca piccolina, nel sorridere formava due fossette nelle gote: gli occhi larghi erano di un incerto colore fra il grigio e il verde, cangianti, mobilissimi; e un neo bruno all'angolo dell'occhio sinistro le dava un aspetto furbo e vivace. La curva ardita de' fianchi tondeggianti, saliva piena e vigorosa sul petto abbondante, fino alle spalle larghe. Dal fiorente sviluppo del corpo, del quale nessuna compressione di fascetta alterava le belle linee armoniose colla esagerata strettura della cintola, traspariva la robusta salute e si indovinava, al solo vederla, il bel colore rosato, di cui doveva risplendere, sotto le vesti, la fresca carne giovanile. Marcella Varioni era considerata una delle più belle donne di Roma. (Luanto, 1893: 8)

Aparece descrito hasta el mínimo detalle externo, mientras que su personalidad, anhelos, temores y sentimientos se irán conociendo a través de sus relaciones e interacciones con el resto de personajes, descubriéndola poco a poco. Su frivolidad inicial se debe a su vacío sentimental en el matrimonio en el que hay bastante distancia. Marcella se justifica ante la amiga afirmando: “Fabrizio è tanto buono, tanto buono! ... Però fra me e lui c'è tanta differenza d'indole, di gusti; così che se stessimo molto insieme, finiremmo per diventarci insopportabili” (Luanto, 1893: 11). A pesar de esa motivación expresada por la protagonista, desde las primeras páginas, la autora deja evidente que la frialdad del matrimonio y la insatisfacción sentimental y sensual de la protagonista: “(Oretta) capiva che, non avendo essa trovato nel

matrimonio di che realizzare i bisogni suoi, cercava d'illudersi e distrarsi con le futilità di avventure abbozzate incompletamente" (Lunto, 1893: 13).

Esta mujer frívola por necesidad se ve dirigida a una tragedia derivada del descubrimiento no sólo del amor, sino también de la posibilidad de tener una relación sentimental con un hombre que la respeta y con quien establece un fuerte lazo de complicidad y compañerismo. Todas las sensaciones y los sentimientos que Marcella descubre junto a Roberto Montigliago son desconocidos para ella y la autora se detiene en describir la relación entre Marcella y Roberto realizando un paralelismo con la relación entre Marcella y su marido, destacando los sentimientos puros y sinceros en el primer caso y también la personalidad noble y superior de Roberto, así como su puesta en valor de la mujer amada con la que se entretiene leyendo y enseñándole, como crítica a la sociedad frívola que usaba a las mujeres con un papel decorativo además de negarles el derecho a la instrucción, y la brutalidad de la posesión en el segundo, con un marido animalizado, brusco y dominante. Es por ello que podemos leer cómo Roberto se siente unido a Marcella a través de sus sentimientos: "gli pareva una cosa anormale che essa, la donna sua, veramente sua, per legami d'affetto e di carne dovesse essergli tolta per la forza di una legge che la obbligava a piegarsi contro ogni sua volontà" (Lunto, 1893: 165); mientras que el marido ejerce su fuerza con Marcella por el derecho de la posesión:

-Fa presto, spogliati... se no...

-Se no? -domandò Marcella.

-Se no? -ripeté Fabrizio. -Ecco!

Rapidamente se la prese fra le braccia, la sollevò e la gittò sul letto; essa, impotente a resistere, soffocò, stringendo i denti, il grido d'invocazione, il nome che stava per sfuggirle, e con gli occhi chiusi, irrigidita, soggiacque all'amplesso che le veniva imposto da cotesta prostituzione legale (Lunto, 1893: 182).

El drama de Marcella es el drama de la sociedad: una forma de vida hipócrita con una aparente libertad para las mujeres que, en realidad, no tienen, pues no son libres para decidir sus vidas, su

educación, ni sus relaciones amorosas. Marcella es incapaz de realizar una elección entre el hombre que ama y que la respeta y su marido, el que se impone por la fuerza, y todo a causa la sociedad y de las leyes que discriminan a las mujeres y las atrapan con unas condiciones nocivas. En el caso concreto de Marcella son sus hijos dado que, renunciando a la convivencia con el marido está obligada a renunciar a ellos y perderlos para siempre. Además, a ella le pesa mucho la deshonra que, según la sociedad, recaería en sus hijos condicionándoles la vida, como si fueran culpables de la transgresión de la madre. Tragedia sin solución al igual que en *Un martirio*, también con final funesto. En esta novela la protagonista, recién casada, lamenta la frialdad del marido en las relaciones afectivas y en sus encuentros íntimos, con frases como “nei suoi rapporti affettuosi con me conserva la stessa regolarità con cui adempie i suoi doveri d’ufficio [...] una será sí, una será no, quando andiamo a letto... anche quello fisso, regolato come un obbligo” (Lunto, 1900: 37), contraponiendo la realidad a la idealización del amor: “non posso credere che le gioie dell’amore siano soltanto queste fredde manifestazioni, simili, in apparenza, ad un dovere e non ad un piacere” (Lunto, 1900: 38). Este descubrimiento lleva a Lauretta a una enorme decepción, pues sus deseos afectivos se ven truncados por la frialdad del marido que, además, empezará a tratarla con autoridad dominante y con cierto desprecio, al presuponer su falta de formación. La novela, presentada como el diario personal de Lauretta que empieza a escribir tras su boda, se convierte en el testigo y desahogo de las vivencias sufridas por su protagonista: “quando sono davanti a te” le escribe a su diario “mi pare che ad una ad una mi escano dall’anima cose, ch’io stessa vorrei ignorare o per lo meno fingere di ignorare” (Lunto, 1900: 59). Este diario representa el testimonio de su evolución psicológica, desde su frustración hasta la locura, pasando por sucesivas crisis de nervios que, en realidad, son la aceptación del sentimiento de culpa que el marido le impone ante cualquier manifestación de ella contraria a la voluntad de él. El diario sirve a la autora para realizar el análisis introspectivo de la protagonista, es donde ella puede expresar libremente sus deseos, temores y vivencias. Lo que el lector descubre al leerlo es el relato de una mujer sometida a imposiciones absurdas, humillaciones y un maltrato, físico y

psicológico, por parte del marido que en cada momento la trata como a una posesión: "...egli m'insultava, mi maltrattava così ingiustamente. Ho taciuto, ho sopportato, ho sofferto per mesi e per anni; ho assistito alla rovina di ogni mia aspirazione" (Luanto, 1900: 277-278). Hasta que al final, en una toma de conciencia de sí misma y de su condición de mujer sometida que se revela, mata al marido para evitar el contacto carnal con él, entrando en un estado de agitación y debilidad que la llevará a la muerte en el manicomio.

Como se puede observar, en las novelas de Regina di Luanto no hay amor en el matrimonio, sólo posesión. La sociedad otorga al matrimonio la capacidad de procrear, pero sin la unión afectiva entre los cónyuges. Algo que la autora denuncia en todas sus obras y que expone de manera descarnada en su novela *Nuovissimo amore* en la que ya en las primeras páginas la protagonista, que vive en un matrimonio sin amor, manifiesta:

Quanto sarebbe meglio, quando sarebbe più nobile ed onesto essere sincere, leali... Dire alle giovinette: ascoltate, la società, la specie, per esistere, per continuare richiedono una unione dei sessi, la fondazione della famiglia e col sottoporvi al matrimonio voi compite un doppio dovere, voi pagate il vostro contributo alla vita ed alla società... Così esse sarebbero ciò che si richiede da loro, ciò che le aspetta, senza falsità e senza ipocrisia. Esse affronterebbero serene il compito accettato e non avrebbero l'anima e lo spirito avvelenati per sempre dalle menzogne e dai disinganni, che ne conseguono (Luanto, 1903: 20).

Análisis realista y pesimista de la realidad que rodea la vida de las mujeres "sacrificadas" por interés de la especie. En esta misma novela la protagonista, Mina, que pertenece también a la burguesía acomodada y frívola, vive con escepticismo irónico su vida social y sus relaciones, sin esperanza para el amor:

Prima o poi, per ognuna di loro si preparava l'atroce amarezza di una delusione, che avrebbe cagionato una ferita, della quale, come aveva provato lei stessa, non si guariva mai più! Povere figliuole, quanto le sembravano degne di pietà!... Anche per esse sorgerebbe il giorno funesto, simile a quello, che aveva oscurato per sempre la sua propria vita... (Luanto, 1903: 32)

Una aventura amorosa con un admirador la convence cada vez más de la inexistencia del amor, pues ella no busca un goce carnal, ni un intercambio de emociones y sentimientos, al ser sensaciones pasajeras y egoístas, repeticiones de lo que ya conoce dentro del matrimonio, como le hace saber a su amante, en el momento de romper su relación con él:

Insomma che cosa mi avete dato, che già non conoscessi! La raffinatezza delle vostre carezze, forse?... Ohimè esse non rappresentano per me che le variazioni di un tema unico, con raggiunta di lasciarsi dietro una nausea e un senso di triste umiliazione... Vedete che la vostra superiorità non è tale da essere vantata... [...] quanto ho trovato presso di voi è, all'incirca, la ripetizione di ciò che ho da mio marito... per conseguenza, se quello non mi basta, questo nemmeno lo può!... [...] Lasciatemi dunque alla mia pace e non tentate più distogliermi alla mia rinunzia rassegnata. (Luanto, 1903: 92-93).

Sin embargo, Gualtiero, el amigo del amante despechado, reconoce en Mina la misma singularidad que posee él mismo y es, precisamente esa manera diferente de pensar y de sentir lo que los lleva al amor, entendido como la unión entre personas nobles y moralmente superiores al resto. Es a partir de ese momento cuando en la novela se propone una diferencia en el tratamiento del amor y del matrimonio que conduce a un equilibrio entre aspiraciones amorosas y deber conyugal. De esta manera, se presenta la solución al problema del sometimiento de las mujeres a un matrimonio sin amor. No es que se liberen de esa obligación, es que se acepta la superioridad moral de la mujer y del hombre que saben amar, lo que se llama en la novela “privilegio de amor” y, al mismo tiempo, se acepta el matrimonio en cuanto a la función social de procrear, “función de amor”:

Al punto in cui siamo giunti oggi, occorre fare una distinzione: il privilegio d'amor concesso a pochi e rari eletti in virtù di condizioni e circostanze eccezionali, la funzione d'amore, accessibile a chiunque possieda l'equilibrio normale e fisiologico del corpo. Scindere le due cose e renderle indipendenti l'una dell'altra: la funzione d'amore dovrà cessare

dall'essere riguardata con lo stupido disprezzo di cui oggi la si circonda... [...] Solo allora la maternità verrà praticata, come si conviene ad esseri intelligenti e coscienti. (Luento, 1903: 248-249)

Creando esta distinción entre dos tipos de amor y sus funciones complementarias, se propone que las mujeres acepten el matrimonio como imposición social, totalmente funcional, pero que tengan la libertad de aceptar el amor cuando se trate de un sentimiento elevado y los dos amantes posean características ennoblecidas y superiores, en una fusión de espíritus afines y elevados. Con esta unión elegida con libertad y por afinidad, los amantes se sitúan por encima del resto de la sociedad que sólo siguen las modas, pero sin un sentimiento real. Este es el motivo por el que de entre todas las protagonistas de las novelas de Regina di Luento, Mina sea la única serena y equilibrada. Para ella, el amor ya no es algo trágico, sino que se puede vivir plenamente y con un sentimiento ennoblecido.

En las novelas de Regina de Luento se narra una transformación de las protagonistas, un crecimiento y mayor conocimiento de su entorno y de sí mismas como resultado de la observación de su entorno y de los acontecimientos que las envuelven. Se trata, por tanto, de novelas de aprendizaje pues evolucionan pasando de la aceptación de las normas sociales y de su destino a un descubrimiento de sí mismas, de su identidad, de su cuerpo y, por tanto, de sus necesidades afectivas y sensuales que las lleva a replantearse su vida y sus sentimientos, sintiendo un profundo desagrado y rechazo de todo cuanto les rodea. En esa evolución descubren sus cuerpos, pasando a ser conscientes del engaño sufrido, pero también de sus propias necesidades, tanto intelectuales como físicas. Es decir, descubren su identidad y desarrollan un pensamiento libre capaz de rechazar el desequilibrio social entre los sexos y la violencia sufrida que las relega al rol tradicional de esposas y madres, bajo la tutela y la supervisión masculina.

En ese proceso de crecimiento y de descubrimiento personal muchas protagonistas sucumben ante la realidad y sólo unas pocas, las más inteligentes y sosegadas, consiguen la plenitud personal. Todo ello porque en las novelas de Regina di Luento, la

autora reivindica los derechos de la mujer en general y la puesta en valor de sus sentimientos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTELLING, Mara (1903). “Scrittrici italiane viventi. Medaglioni”. En AAVV, *Almanacco italiano. Piccola enciclopedia popolare della vita pratica e annuario diplomatico amministrativo e statistico. Anno VIII* (pp. 378-402). Firenze, Bemporad.
- CAIMI, Nino G., (20 de septiembre de 1914). “La morte di Regina di Luanto”. En *La donna*, X (234), p. 1.
- DEPANI, Giuseppe, (3 de junio de 1893). “Fra Romanzieri e Novellieri”. En *La Gazzetta letteraria*, XVII (22), p. 194.
- “Leggendo...” (1 de agosto de 1986). *La Gazzetta letteraria*, XX (31), p. 2.
- LUANTO, Regina di (1892). *Salamandra*. Torino: Roux e Viarengo Editori.
- LUANTO, Regina di (1893). *Il Nuovissimo amore*. Torino: Roux e Viarengo Editori.
- LUANTO, Regina di (1900). *Ombra e luce*. Torino: Roux e Viarengo Editori.
- LUANTO, Regina di (1903). *Un martirio*. Torino: Roux e Viarengo Editori.
- PEROZZO, Valentina (2013), “*Il notomista delle anime*” *sociologia e geografia del romanzo nell’Italia di fine Ottocento (1870-1899)*. [Tesis doctoral]. Università degli Studi di Padova.
- TREVES, Emilio, XIMENES, Eduardo, (4 de enero de 1891).” Nuovi racconti”. En *L’Illustrazione italiana*. Anno XVIII (1), p. 11.

SESSO, AMORE E DISABILITÀ NEL ROMANZO AUTOBIOGRAFICO FEMMINILE

SEX, LOVE, AND DISABILITY IN FEMALE AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL

Yolanda ROMANO MARTÍN
Universidad de Salamanca

Riassunto

Questa ricerca esplora la prospettiva del sesso e dell'amore dal punto di vista delle donne con disabilità motoria. Senza mezzi termini, scrittrici contemporanee esplorano il desiderio di amare e sentirsi amate, abbattendo un tabù profondamente radicato. Pur non potendo alzarsi dalla sedia a rotelle, possono vivere e provare amore. Il loro corpo imperfetto non impedisce loro di perseguire i propri desideri di amore e sesso. Sono ancora poche le autrici che hanno affrontato questo tema marginale ma sempre rilevante nelle loro opere.

Parole chiave: sesso e disabilità, romanzo autobiografico, letteratura femminile

Abstract

This research explores the perspective of sex and love from the perspective of women with developmental disabilities. Unabashedly, contemporary female writers explore the desire to love and feel loved, breaking down a deeply ingrained taboo. Although they cannot get out of their wheelchairs, they can live and feel love. Their imperfect bodies do not prevent them from pursuing their desires for love and sex. There are still few authors who have addressed this marginal but still relevant issue in their works.

Keywords: sex and disability, autobiographical novel, women's literature

1. LETTERATURA FEMMINILE E DISABILITÀ

Nel corso della storia letteraria italiana, troviamo alcune scrittrici con disabilità fisiche o motorie; tuttavia, sono rare le testimonianze di autrici che hanno narrato la propria disabilità. Dedicheremo questa relazione a tre autrici – Barbara Garlaschelli, Zoe Rondini e Marina Cuollo – che hanno esplorato nelle loro opere autobiografiche il tema della sessualità e dell'amore nelle donne disabili. Con grande sensibilità, determinazione e un marcato senso dell'umorismo, queste scrittrici hanno saputo esprimere i propri sentimenti riguardo a un argomento scomodo ma reale, così come reale è la loro necessità di affetto e amore carnale.

2. BARBARA GARLASCHELLI: UNA SIRENA IN MOVIMENTO

È una donna bella e sexy, dai capelli ricci, occhi grandi, braccia forti, volto armonioso e alta 1'80. È intelligente, ha un fascino ed eleganza naturali e vanta un grande senso dell'umorismo. È tenace, impulsiva, coraggiosa e straordinariamente vitale e attiva. Nata a Milano nel 1965, attualmente risiede a Piacenza con il marito e la madre. È laureata in Lettere Moderne presso l'Università Statale di Milano. Il suo esordio letterario avviene nel 1993 con la pubblicazione di un'antologia intitolata *Storie di bambini, donne e assassini*, seguita nel 1995 da una raccolta di racconti dal tono umoristico nero intitolata *O ridere o morire* (riedita nel 2005). Successivamente scrive il romanzo *Ladri e barattoli* (1996), i racconti raccolti in *Nemiche* (1998), i racconti umoristici de *Il pelago nell'uovo* (2000) e il romanzo *Alice nell'ombra* (2002). Nel 2004 con la pubblicazione di *Sorelle* ottiene il prestigioso premio Scerbanenco. Del 2006 è *L'una nell'altra*, una raccolta di racconti brevi, e nello stesso anno vede la luce il reportage giornalistico narrativo intitolato *FramMenti. Storie di un fortino di periferia*.

Nel 2010 scrive un romanzo psicologico *Non ti voglio vicino*, che tratta il tema degli abusi sui minori e le loro devastanti conseguenze, con il quale ottiene la nomination al Premio Strega e viene premiata con vari riconoscimenti letterari.

Le sue opere sono state tradotte in francese, spagnolo, portoghese, olandese e serbo. Scrive anche libri di letteratura giovanile per la casa editrice EL, per la quale ha curato la collezione *I corti*. Per Walt Disney pubblica un romanzo per bambini in collaborazione con l'amica e nota scrittrice, Nicoletta Vallorani.

È sceneggiatrice ed editor oltre a essere molto attiva sui social media, soprattutto su Facebook, da dove trasmette i suoi pensieri quotidiani ed entra in contatto con i suoi lettori e amici. Dirige un blog letterario di successo chiamato *Sdiario* che funge da piattaforma per altre autrici per far conoscere le loro opere. Fin qui potremmo affermare che si tratti della biografia di una scrittrice di successo, riconosciuta dalla critica e dai lettori, che domina diverse forme artistiche e conosce perfettamente il legame stretto tra il mondo letterario e i social media. Stiamo riassumendo l'attività frenetica di una scrittrice che è al 100% impegnata nella creazione da diverse prospettive e generi. Tuttavia, questa non è una normale carriera personale e professionale poiché abbiamo deliberatamente omesso un dato determinante nella sua vita. Barbara Garlaschelli è tetraplegica e lo è stata fin dai 15 anni a seguito di un banale tuffo in mare. Non tratteremo qui della sua rinomata carriera letteraria, ma ci concentreremo sulla sua opera memorialistica, quella dedicata al suo incidente e alla sua rinascita, alle tappe che ha superato per riconquistare la sua nuova vita.

L'opera memorialistica di Barbara Garlaschelli comprende 4 opere: due romanzi autobiografici, *Sirena (mezzo pesante in movimento)* (2001), considerato un long seller perché è stato rieditato più volte, *Non volevo morire vergine* (2017), un'opera teatrale musicale *Sex & Disabled People* (2015), scritta in collaborazione con Alessandra Sarchi, e per ultimo *Sirena nel tempo che cambia* (2023), una rivisitazione aggiornata del precedente *Sirena*.

La prima volta che la nostra autrice raduna le forze per ricordare il suo incidente avviene nel 2001 quando, nell'opera *Sirena (mezzo pesante in movimento)*, narra in prima persona i suoi primi 10 mesi come persona disabile, i più duri della sua vita. Torniamo indietro al 3 agosto 1981, al momento esatto in cui Barbara, un'adolescente di 15 anni, si tuffa in acqua in una calda

giornata d'estate e si scontra con una roccia. Così descrive quei primi terribili istanti immediatamente successivi all'impatto, un impatto che le provoca una lesione irreversibile alla quinta vertebra.

Mentre galleggi a pancia in giù, senti con assoluta certezza che stai morendo. [...] Perché hanno tutti un'espressione così spaventata? Ma, soprattutto, perché non riesci ad alzare una mano nel rassicurante gesto che hai presente nella mente ma che lì resta inerte. (Garlaschelli, 2004: 24)

Evoca quei momenti caotici cercando di descrivere le reazioni dei suoi cari mentre lei rimane ferma. Le risulta strano sentire la sabbia attaccata alla pelle, sulla testa, sul collo ma non sulle braccia, gambe o sulla pancia. Presto sente la faticosa quinta C, e impiega del tempo per comprendere che si tratta della sua vertebra danneggiata per sempre. Allo stesso tempo, dopo la sua iniziale incredulità, inizia a prendere coscienza della sua incapacità di muoversi. La preoccupazione per i suoi genitori che ancora non sono al corrente della notizia la tormenta. Scoprirà in seguito che non avrebbe mai più camminato e che di fronte a questa notizia, suo padre Franco, avrebbe ceduto per la prima volta alla paura e al dolore. Barbara in un certo senso fugge dalla realtà, non chiede, non vuole sapere, anche se intuisce il peggio, ma la sua mente non sarebbe in grado di sopportare la risposta. Pochi giorni dopo, quando viene trasferita dal San Raffaele al Policlinico, scopre una nuova parola che la definirà per sempre: mielolesa: "significa che ti sei danneggiata il midollo spinale all'altezza della quinta e sesta vertebra cervicale. [...] Sei una tetraplegica. E allora? Allora, è finito il tempo dei tanghi" (Garlaschelli, 2004: 90).

Da questo momento, Barbara vivrà il suo personale calvario. Un percorso composto da varie tappe (da un ospedale all'altro, dall'Italia alla Germania) dove le diverse fasi del dolore fisico saranno le protagoniste. Operazioni a vita o morte, punture lombari, piaghe, ossa perforate, prove e ulteriori prove che torturano e lacerano il suo corpo inerte. In questo duro processo impara che il dolore è un'esperienza individuale e indivisibile. Questo dolore, descritto con la semplicità e l'umanità che caratterizzano l'autrice, l'accompagnerà per tutta la vita, poiché

spesso è costretta ad abbandonare la sua normale attività per cercare di alleviarlo. Barbara ammette che può imparare a vivere senza camminare ma non può abituarsi a sopportare il dolore:

Il dolore fisico sfianca le energie, ti riduce a una cosa tremante in attesa che arrivi altro dolore. Diventa il padrone del tuo cervello e non c'è nient'altro al di fuori di lui. È un amante vorace e possessivo, che non vuole dividerti con nessuno. E non dà tregua. Mai. (Garlaschelli, 2004: 158)

Barbara reagisce sempre senza scoraggiarsi né cedere al dolore, dimostrando di essere una lottatrice instancabile. In questo modo, impara a conoscere e proteggere il suo nuovo corpo, che torna ad essere suo e appartenerele. Impara ad ascoltarlo, a percepirlo, a riconoscerlo, a convivere con esso. Il suo corpo è la sua casa, i suoi sogni, le sue illusioni, il suo linguaggio segreto. A questa presa di coscienza del proprio corpo dedica sei capitoli intitolati *Corpo*, formando così le tappe che supera in questi 10 mesi pieni di sofferenza ma colorati di una incredibile autoironia che ci permette di alternare lacrime e commozione con un sorriso. Sì, perché Barbara possiede questo dono, la capacità di ridere e di riderci su mostrando di sapere utilizzare l'ironia come una risorsa più preziosa della compassione: come quando immagina il suo aspetto in ospedale:

[...] i capelli che cominciano a spuntare, chiazze rosse di mercurio cromo qua e là, cappellino e paraorecchi di lana fatti appositamente per te, collarino, vari strati di golf, coperte. Praticamente una befana pronta per una spedizione in Antartide. (Garlaschelli, 2004: 453-454)

Finalmente, dopo 10 mesi di convalescenza, riesce a superare tutte le fasi del suo recupero, lasciare la sicurezza e la protezione di un ospedale e tornare a casa per ricominciare una nuova vita su una sedia a rotelle:

In un anno, la vita aveva compiuto non solo un ciclo, ma una rivoluzione. Ero morta e rinata. Una massa di carne e metallo. Un fiore appena sbocciato. Un mezzo pesante in movimento. Una sirena. (Garlaschelli, 2004: 871)

Queste tappe che Barbara rivive nel libro sono anche piene di amore, di riconoscenza, di amicizia, di solidarietà, di un immenso affetto che riceve dagli altri che l'aiuteranno a capire che la vita vale la pena di essere vissuta. È la sua storia in prima persona, ma è anche una storia collettiva, perché i suoi cari si sono stretti intorno a lei, senza i quali non sarebbe diventata ciò che è oggi.

Le ragioni per cui l'autrice decide di scrivere questo libro emergono dalla necessità di narrare, di ricordare, di plasmare su carta ciò che non vuole mai dimenticare, poiché ricordare e condividere è un modo per salvare se stessa, per non arrendersi. Questo magnifico *memoir* è una lezione di vita dalla quale tutti possiamo imparare, poiché, come lei stessa afferma, non sa come sarebbe stata la sua vita senza quella pietra, ma sicuramente sa chi è ora e le piace essere ciò che adesso è. Significa anche un riconoscimento ai suoi genitori, Franca e Renzo, che l'hanno sostenuta, accompagnata in ogni momento. Sono loro il suo principio, la sua accogliente dimora dove trova sempre calore. Gli artefici del fatto che abbia conseguito una conquista dopo l'altra, che abbia ottenuto un nuovo inizio e che abbia costruito una nuova vita. Hanno instillato in lei il coraggio necessario per rimettersi il costume da bagno, viaggiare in metropolitana, passeggiare, in definitiva, per vivere.

Pur essendo consapevole che non avrebbe mai più camminato, Barbara ha cercato con assoluta determinazione di raggiungere una normalità nella sua vita, di perseguire i suoi sogni, anche al di sopra del dolore fisico che a volte la tortura e non le permette di respirare. Una vita diversa da quella precedente quando poteva camminare, correre, nuotare. Essere su una sedia a rotelle la rende un essere diverso, una sirena. Con assoluta chiarezza comprende che la sua diversità deve diventare la sua forza e senza dubbio, ci è riuscita.

Il libro *Sex and disabled people: un reading musicale* rappresenta un ulteriore passo avanti compiuto da Barbara nel 2015 per dimostrare la normalità all'interno della sua diversità, affrontando con umorismo il tema della sessualità e della disabilità motoria. Viene descritto, con uno stile rapido e semplice, il panorama delle relazioni emotive e sessuali tra persone con e senza disabilità, dimostrando come le persone

disabili non siano affatto esseri asessuati. L'idea di realizzare questo spettacolo nasce da una serie di post su questo delicato argomento pubblicati da Barbara su Facebook. I commenti positivi e l'interesse suscitato nei media la spingono a sviluppare ulteriormente il progetto con l'aiuto della sua amica Alessandra Sarchi. L'obiettivo è di portarlo fuori dalla realtà virtuale in cui è nato, smantellando i pregiudizi della società a riguardo.

In scena ci sono 4 personaggi: Alessandra e Barbara sulle loro sedie a rotelle, Viviana su una sedia rossa e il musicista Luca Garlaschelli. Con un tono divertente, ci accompagnano passo dopo passo attraverso un vero e proprio corso intensivo di erotismo in sedia a rotelle. Barbara definisce l'opera come un memoir, nato dalla necessità di affrontare un tema che ancora oggi in Italia rimane un tabù. È stanca di questo silenzio, di questo velo che nasconde i disabili e li rende esseri asessuati. Utilizza la propria vita come esempio perché non vuole scrivere un saggio, ma raccontare la sua storia e il suo modo di vivere la disabilità. Su un argomento così delicato, infatti, non si può generalizzare.

Per illustrare l'unicità del tono utilizzato dalle autrici, bastano le prime frasi della lezione 1:

Dunque, diciamocelo, chi fa sesso con una sulla sedia a rotelle parte svantaggiato: l'altra è seduta comoda e lui no. Di fronte alla domanda «ma la carrozza dopo te la togli?» rispondono all'unisono: «Solo dopo che ti sei tolto i calzini». (Garlaschelli e Sarchi, 2015: 5).

Lezione dopo lezione ci immergono nel mondo del sesso da una prospettiva mai vista per coloro che possono muoversi con normalità, ma senza mai perdere il buon umore. Ci portano a una conclusione che, pur essendo ovvia, non risulta meno impattante: “[...] nella vita è la strada che conta, non il mezzo con cui la percorri” (Garlaschelli e Sarchi, 2015: 22).

Nel 2017, Barbara pubblica *Non volevo morire vergine*, un autentico manifesto per la normalità sessuale delle persone disabili, che in pochi mesi diventa un bestseller. Affronta il tema del sesso senza timore, cercando di mostrare al mondo una realtà spesso trascurata: le persone disabili sono individui con una sessualità di cui hanno il diritto di vivere appieno. L'autrice ci

riporta al 1982, al momento del suo ritorno alla quotidianità, quando si rende conto che, nonostante sia riuscita a riprendere le sue lezioni, la sua vita è cambiata per sempre. Tra tutte le perdite causate dall'incidente, sicuramente la più dolorosa è la convinzione di non potersi innamorare e avere relazioni intime come qualsiasi ragazza della sua età. In quel momento, pensa che non solo il suo corpo rimarrà vergine, ma anche la sua vita, poiché mancherà di esperienze, successi, fallimenti, viaggi, ecc. Inizia così un lungo, intenso, demolitore, umiliante, ma al tempo stesso liberatorio viaggio emotivo: una conquista della sua condizione femminile. Come afferma nel libro: “[...] l'amore non smetterò mai di cercarlo anche senza saperlo” (Garlaschelli, 2017: 204).

In questo viaggio iniziatico ci presenta ogni esperienza vissuta con gli uomini che entrano nella sua vita. Barbara cresce come donna attraversando diverse fasi nei suoi rapporti con gli uomini. Con Dario, subisce l'umiliazione del rifiuto nel suo primo tentativo di relazione intima. Malgrado il conforto ricevuto dai suoi genitori in quei momenti, sente che non potrà mai essere felice. Tuttavia, col tempo, quando il dolore si attenua, si rende conto che Dario è riuscito, nonostante tutto, ad ampliare la sua mente e le dà la speranza di credere che possa essere una donna completa. Barbara ascolta, conforta, non giudica, abbraccia quando un amico o un'amica ne ha bisogno, è sempre forte, anche se è un giocattolo rotto con cui nessuno giocherà mai. La paura di fallire di nuovo nel tentativo porta all'allontanamento di Leo, la sua successiva conquista. Sarà con Sergio, un amico sposato, che avrà la sua prima esperienza sessuale, anche se solo dopo diversi tentativi.

Scopre che il suo corpo è vivo e descrive il suo primo atto sessuale completo senza censure, né tabù, nel capitolo intitolato *Il corpo danza*. La soddisfazione e l'euforia iniziali si tramutano in sconforto quando pensa che ora non morirà più vergine, ma morirà sola. La ricerca di un amore fisico, di una vera relazione, non sarà facile. Ci saranno momenti di scoraggiamento, di dolore, ma anche di coraggio, di speranza, il tutto condito da una geniale ironia che in molti momenti è stata la sua salvezza.

Leo, Sergio, Luca e Claudio rappresentano le tappe preliminari e necessarie per la scoperta del vero amore: Giampaolo, che arriva improvvisamente e in modo casuale il 4 aprile 2005. Sarà

lui a riuscire ad abbattere la barriera che lei stessa si era creata intorno a sé da quando era diventata una sirena. Con lui scopre e vive il vero amore e decide di abbandonare il nido protettivo che Renzo e Franca avevano creato per lei. Le esperienze vissute con gli uomini precedenti l'hanno resa più forte e l'hanno condotta a ciò che desiderava così tanto, un amore vero che completa la donna che è oggi:

Una donna spaventata ma anche determinata, una donna che non è mai stata lasciata sola. Una donna che ha ricomposto i frammenti della propria esistenza - bellissima, difficile e priva di scorciatoie – pezzo dopo pezzo, lacrima dopo lacrima, sorriso dopo sorriso, paura dopo paura, speranza dopo speranza. Vedo una donna che non ha mai smesso di credere all'amore e di costruire la strada per arrivarci. (Garlaschelli, 2017: 267-268).

Con suo marito, Barbara ha costruito una storia e insieme continuano il cammino: “fatta di discese, di molte salite, costellata di buche, sassi da spostare, rami che ostruiscono il passaggio” (Garlaschelli, 2017: 268). Tuttavia, su questo cammino purtroppo ci sono anche perdite, come la scomparsa di suo padre Renzo, vittima di un cancro ai polmoni. Barbara riproduce la commovente lettera che suo padre le scrive nel 1982 poco tempo dopo l'incidente, in cui ci trasmette una lezione di vita fondamentale. “La vita vale la pena di essere vissuta, la vita è fatta di testa e cuore, di volontà, di gioia di viverla, e si può volerla tutta, averla tutta ed essere felici” (Garlaschelli, 2017: 271).

Il lascito di suo padre è il più importante: imparare a vivere, qualunque siano le circostanze:

[...] ma ricordati, io posso essere solo uno strumento per aiutarti, la protagonista della tua vita sei tu, la tua vita sarà il frutto di ciò che tu vorrai che sia; se i frutti non ci saranno, sarà perché non l'hai voluto, ma se come sono certo, ci saranno, pensa alla gioia di averli conquistati. E tu li avrai, sarai solo un po' più di fatica (Garlaschelli, 2017: 272).

Questa filosofia positiva la mantiene fino all'ultimo respiro: pochi istanti prima di morire dice a sua figlia: “Sono felice. [...]”

Di tutto. Sei meravigliosa” (Garlaschelli, 2017: 278). Essere felice sempre, malgrado le circostanze, è senza ombra di dubbio un autentico inno alla vita.

Il libro è un'autobiografia imprecisa perché la memoria a volte è corta, non mira a riflettere con esattezza gli eventi ma i sentimenti, quegli episodi vissuti che l'hanno segnata. Tratta temi universali legati al mondo femminile, quelli che toccano il cuore, il sesso, l'amore, l'amicizia, la sensualità e il piacere, la capacità di seduzione o l'accettazione del proprio corpo.

Senza troppo sentimentalismo né autocommiserazione, la Barbara di oggi vuole mostrare il suo immenso dolore per ciò che la vita le ha negato, e piangere le sue lacrime e la sua fragilità.

Vent'anni dopo, nel 2023, ritroviamo la nostra Sirena adesso è una *Sirena nel tempo che cambia*. Il libro accoglie, oltre al primo romanzo, il tempo che è passato da allora: gli studi, le specializzazioni, la sua famiglia, il grande amore che è suo marito e le amicizie, quelle di lunga data e quelle che si sono avvicinate negli anni vissuti da scrittrice. Il memoir si articola in due parti: *Le mie parole, ora* e *Le parole degli altri*. *Le mie parole, ora* raccontano la storia di Barbara, la fine degli anni ottanta e gli anni 90, tutta la sua vita fino ad oggi: tornare a casa, riprendere a studiare, ricominciare a vivere. Ad ogni capitolo un avvenimento nuovo, un passo in avanti, una vittoria. C'è anche spazio per i ricordi, per l'omaggio alle persone che l'hanno sostenuta in questi anni: Renzo, suo padre, Angelica, sua nonna, che l'ha cresciuta, Franca, sua madre, con cui vive adesso.

La seconda parte del libro è dedicata alle parole degli altri, pagine toccanti di autori e autrici come Nicoletta Vallorani, Elena Mearini, Giampiero Rigosi, Deborah Gambetta, Roberta Lepri, Gaia Lombardi Cenciarelli, Piero Colaprico, Carlo Lucarelli, Katika Colica o Barbara Baraldi le hanno regalato parole preziose, piene di affetto.

3. ZOE RONDINI UNA DONNA *NATA VIVA* MA NATA FELICE

Zoe Rondini, è lo pseudonimo dell'autrice Marzia Castiglione, è laureata in Scienze dell'Educazione e della Formazione, con una specializzazione in Editoria e Scrittura presso l'Università Sapienza di Roma. Ha scelto di cambiare il nome per sentirsi più

libera di esprimersi raccontando la verità dal suo punto di vista su vicende a volte scomode. È una giovane donna con disabilità motoria a causa di un'asfissia neonatale di cinque minuti. Cammina e parla con qualche difficoltà ma grazie alla scrittura ha trovato il suo posto nel mondo.

È pedagoga e autrice del blog *Piccologenio.it* che costituisce uno degli strumenti mediante i quali partecipa alla diffusione della conoscenza del mondo delle disabilità e alla promozione dei diritti delle persone con disabilità verso i quali esistono ancora tanti pregiudizi. Dopo il suo romanzo autobiografico d'esordio, intitolato *Nata Viva*, ha scelto di dare voce alle esperienze e alle narrazioni legate alle disabilità attraverso questa opera.

In parallelo, si occupa dell'organizzazione di un corso annuale dedicato al tema della disabilità all'interno del Master di Neuropsicologia dell'età evolutiva, promosso dall'Università LUMSA di Roma. Dal 2011, è promotrice del progetto pedagogico *Disabilità e narrazione di sé: come raccontare le proprie piccole e grandi disabilità*, rivolto agli studenti della scuola primaria e secondaria di primo e secondo grado, finalizzato a contrastare il bullismo e valorizzare le diversità.

Nel 2016 ha realizzato un cortometraggio sulla sua storia che ha ottenuto il premio nell'ambito del concorso Capodarco L'altro Festival Debole nella categoria Corti della realtà.

Ma torniamo al romanzo *Nata viva* che lei stessa ha definito come un romanzo di formazione e che ha iniziato a scrivere in forma di diario con tredici anni per un lutto familiare (la perdita di Rickie il compagno di sua madre). Dopo vent'anni ne riprende la scrittura, ora già laureata e più matura e con l'aiuto di Matteo Frasca, un pedagoga e scrittore, i suoi scritti diventano romanzo.

Il racconto prende avvio dalla nascita stessa del protagonista momento in cui per cinque minuti cessa di respirare. Alla fine riesce a sopravvivere grazie all'intervento dei medici, sebbene con una lesione dei neuroni della sfera motoria. Inizia così una vita piena di ostacoli, con numerose sfide da affrontare, a partire dall'impresa di imparare a camminare.

Il mio problema motorio colpisce parzialmente tutti i miei movimenti, tutti i muscoli, volontari ed involontari, cammino un po' male, parlo un po' male, controllo un po' male i movimenti delle mani, delle dita, dei bulbi oculari... non ho un movimento, un arto o un muscolo che non fa capo al mio sistema nervoso centrale che è stato lesionato a causa di cinque minuti... sì quei cinque minuti al momento della nascita. (Rondini, 2015: 7)

Zoe narra gli eventi significativi della sua giovane esistenza: la sua adolescenza, segnata dalla malattia, il dolore per la perdita di Rickie, le relazioni complesse con sua madre, l'assenza del padre nella sua vita, il bullismo a scuola, la durezza della riabilitazione sono descritti senza esitazioni, con sincerità.

Zoe è convinta che la lingua ferisca più della spada e avrebbe voluto una madre più materno ma purtroppo non era mai riuscita ad accettare di avere una figlia disabile. Fortunatamente i nonni e gli amici si sono presi cura di lei e non l'hanno mai abbandonata; come quando le hanno organizzato una festa a sorpresa per i suoi quindici anni.

Le brutte esperienze vissute a scuola le hanno fatto capire che l'essere disabile non sia stato il motivo reale per il quale si fosse trovata così male. "Non solo ai disabili capita di essere vittime di un sistema sociale che spesso rende incapaci le persone coinvolte dentro di essere felici e le costringe a non esserlo, in ogni modo possibile" (Rondini, 2015: 14)

Zoe si dimostra molto critica di fronte alla negligenza di persone ben pagate che avrebbero dovuto sostenerla e che tante volte annullavano gli appuntamenti rendendo più complicata la sua vita da studentessa. Malgrado le tante difficoltà, anni di fisioterapia e molte paure Zoe cammina, guida, scrive tramite un pc, gira il mondo dimostrando il coraggio di non mollare mai.

La storia si sviluppa in due elementi chiave che la rendono avvincente. Da una parte la convinzione che negare le differenze non sia un'arma per combatterle e dall'altra, non basta riconoscere la disabilità per quel che è: l'importante è volersi misurare.

Il libro mette in risalto le conquiste ottenute nelle circostanze in cui si è trovata e i traguardi raggiunti grazie agli sforzi fatti da lei stessa e dalla sua famiglia. Malgrado la voglia di abbandonare con tenacia è riuscita a costruirsi una vita.

Questo libro autobiografico è stato una svolta nella sua vita e ha deciso di utilizzare la scrittura come strumento per aiutare altre persone e da qui è nato il suo secondo libro, *RaccontAbili, domande e risposte sulla disabilità*. Gli argomenti trattati nel saggio accomunano tutti: famiglia, società, lavoro, arte, amore e sessualità. Sul rapporto dei disabili e la sessualità dedica un ampio capitolo in cui troviamo le testimonianze di esperienze vissute e le opinioni di esperti psicologi, terapisti, medici.

Su questo argomento Zoe è diventata un'esperta contribuendo con le sue ricerche e interviste a sfatare i tabù e gli stereotipi.

4. MARIA CUOLLO IL SESSO NEI DISABILI SENZA PERDERE L'UMORISMO

Fra le tre autrici proposte, Marina Cuollo, risulta la più provocatrice, autoironica ed eccentrica. Questa piccola donna nata nel 1981, è laureata in Scienze Biologiche e Dottore di Ricerca in processi biologici e biomolecole. Napoletana doc, ama definirsi come una scribacchina molesta che odia le etichette. Ha una forte passione per la scrittura per cui oltre a scrittrice è speaker radiofonica, autrice di podcast e content creator. È nota per il suo impegno nella promozione dei diritti delle persone disabili. Ha scritto diversi libri e articoli, concentrandosi spesso sulle tematiche legate alla disabilità e all'inclusione sociale.

Il titolo del libro oggetto del nostro studio, *A disabilandia si tromba*, rivela già il tono con cui l'autrice affronta il tema della sessualità e della disabilità con il quale cerca di sfidare gli stereotipi associati a questo tema. Il libro, riprendendo le parole di Mara Maionchi nella prefazione, va dedicato a tutti i "normali" con l'intenzione di far capire che la vita è vita, sia per un disabile che per un normodotato.

Il testo tratta dei pregiudizi e delle barriere architettoniche, esaminando anche l'ipocrisia dei normodotati. Descrive varie tipologie di persone con disabilità: il puffo brontolone, il messiah, il leader, il buddha, ecc., il tutto colorato da una grande ironia, come quando descrive le relazioni trombo-sentimentali: "So che ora ti sorprenderò, ma cerca di contenerti: anche i disabili a volte intrattengono relazioni trombo-sentimentali e quindi... sì, scopano" (Cuollo, 2017: 102). Convinta che ridere di qualcosa di

brutto aiuti a liberarsi da stereotipi e ipocrisie, Marina strappa tutte le etichette che spesso incolliamo su ciò che ci spaventa o che non conosciamo, e spazza via con la sua penna i luoghi comuni e preconcetti.

Si rivolge ai suoi lettori con spontaneità e affronta senza timore un argomento che spesso risulta imbarazzante, specialmente per i normodotati. Dalla sedia a rotelle Marina vede e ascolta cose sulla disabilità impossibili da immaginare per idiozia e insensibilità.

5. RIFLESSIONI CONCLUSIVE

Le esperienze personali e le riflessioni di queste tre autrici nelle loro opere rappresentano uno strumento indispensabile per promuovere la necessità di inclusione delle persone con disabilità in tutti gli aspetti della vita, sia intima che sociale. Le motivazioni che spingono queste autrici a scrivere nascono dalla necessità di raccontare, di esprimere con parole i propri sentimenti, le esperienze, le speranze. Le loro testimonianze mettono in evidenza l'importanza di affrontare il tema della sessualità: l'accessibilità ai servizi sessuali, i diritti sessuali delle persone con disabilità, il supporto e le risorse disponibili, le questioni etiche da considerare, la promozione dell'inclusione e dell'autonomia sessuale, i programmi educativi e le campagne di sensibilizzazione. Le storie di Barbara, Zoe-Marzia e Marina sono preziose lezioni di vita da cui possiamo trarre ispirazione e saggezza. Ci insegnano non solo a comprendere meglio la complessità delle loro esperienze personali, ma anche a riflettere sulla forza interiore dell'essere umano, sull'importanza della reciproca accettazione e sul valore dell'integrazione e della diversità nella società.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CUOLLO, Marina (2017). *A disabilandia si tromba*. Milano: Sperling & Kupfer.
- GARLASCHELLI, Barbara (2004). *Sirena. Mezzo pesante in movimento*. Milano: Salani.

- GARLASCHELLI, Barbara, SARCHI Alessandra (2015). *Sex & disabled people*. Piacenza: Papero Editore.
- GARLASCHELLI, Barbara (2017). *Non volevo morire vergine*. Milano: Piemme.
- GARLASCHELLI, Barbara (2023). *Sirena nel tempo che cambia*. Milano: Laurana Editore.
- RONDINI, Zoe (2015). *Nata viva*. Roma: Società Editrice Dante Alighieri.
- RONDINI, Zoe (2020). *RaccontAbili*. Trento: Edizioni Centro Studi Erickson.
- RONDINI, Zoe (2020). *Nata viva*. Reperibile in <https://youtu.be/hZTuC171cX4?si=TKrhwyBNijXPjEu6> [Data di consultazione: 07/09/2024].

RARI NANTES IN GURGITE VASTO CUERPOS MIGRANTES

RARI NANTES IN GURGITE VASTO MIGRANT BODIES

Anna Grazia RUSSU

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Resumen

Incertidumbres de diversa naturaleza en diferentes áreas del planeta alimentan una avalancha de personas, desafiando sus límites, dispuestas a perecer en el camino antes que llevar una degradante inexistencia.

El objeto del presente artículo es la reflexión sobre las identidades de una humanidad variada que llama a las puertas de Occidente, y sobre cuyos cuerpos se leen sueños rotos, que no despiertan ningún interés más allá del mar.

Palabras clave: Derechos humanos, Migración.

Abstract

Uncertainties of various kinds in different areas of the planet feed an avalanche of people, who defy their limits, willing to die on the way rather than lead a degrading non-existence. The subject of this article is the reflection on the identity of a varied humanity that knocks on the doors of the West and on whose bodies you can read the broken dreams that arouse no interest beyond the sea.

Keywords: Human rights, Migration.

1. INTRODUCCIÓN

El título de la contribución está claramente inspirado en Virgilio: con estas palabras, el autor latino, en *Eneida* I, 118, describe la escena en la que los náufragos de una de las naves de Eneas se pierden en el mar sin límites. Pero, en las páginas siguientes, no es el capricho de una divinidad lo que desencadena la tempestad, sino la maldad humana que lleva a numerosos grupos humanos a desafiar sus límites para encontrar la esperanza de una vida mejor.

El objetivo del estudio es traducir las estadísticas estériles en humanidad; para ello, la metodología es doble: la de las Ciencias Sociales, con la recogida de datos, y la de las Disciplinas Etnoantropológicas, con la reflexión sobre el bagaje material y humano de los emigrantes.

2. LA TERMINOLOGÍA

El término migrante, hoy, se utiliza sintéticamente para identificar a todo aquel que llega a un país por rutas no marcadas por fronteras oficiales, como la marítima o la terrestre, por tanto, en la sombra. En realidad, todo cuerpo que se desplaza tiene una historia que perfila su verdadera esencia: irregular, clandestino, refugiado, desplazado y apátrida (OIM, 2019: 23-24; 132-141). Sin embargo, estas especificidades, desde 2019 hasta principios de 2023, se han fusionado en la red del *Law enforcement* (operaciones policiales), y no en las misiones de acogida de las ONG, *Sar* (*search and rescue*, operaciones de búsqueda y rescate), con una alteración significativa en la calificación de las personas (Facchini, 2022 y 2023; Martinelli, 2024).

El sustantivo en cuestión, además, suele ir precedido en los últimos años por otro, con el que forma una expresión, sobre todo en los círculos políticos, es decir “emergencia migratoria”: si se

considera que la necesidad de desplazarse es inherente al ser humano, es evidente que el evento entra dentro de lo ordinario (Bae, Douka, Petraglia, 2017) y lo que lo produce son los factores de atracción y expulsión (PE, 2020/24), con prevalencia de estos últimos, en las variables ambientales, económicas, políticas y sociales (Di Bello, 2000). No cabe duda de que los acontecimientos históricos y geopolíticos, pero sobre todo la facilidad con que se difunde la información, permiten conocer en tiempo real el alcance real del fenómeno. Lo cierto es que quienes abandonan su patria dejan atrás los desastres, la pobreza, la incertidumbre y el peligro, en busca de seguridad, estabilidad, oportunidades y libertad (Cser, 2021).

3. LA FUGA

El trauma de la migración se inserta en un *humus* de acontecimientos traumáticos anteriores (Rechazo, 2017: 3). La decisión de abandonar sus raíces no coincide con la fecha de partida, que conducirá a los colectivos humanos a su destino final: antes de alcanzar las costas mediterráneas, les espera un duro viaje y una larga estancia en los llamados centros de acogida, en los que tendrán que enfrentarse a peligros y sufrir violencias de todo tipo (Unhcr, 2024: 14), con la esperanza de llegar a Europa (Blasco, Icardi, Kajander, Krawczyk, Loeschner, Scapolo, Seiger, Sermi, Tarchi, 2023: 9-72).

Con tal premisa, la nacionalidad de esta humanidad que huye es un elemento clave de la reflexión: del continente africano, los países con sus factores de expulsión son Nigeria, que lucha con problemas sociales (Franceschini, 2024) y medioambientales; Somalia y Gambia, aplastadas por dictaduras; la República Centroafricana, Sudán y Sudán del Sur, devastados por guerras civiles; Chad, asolado por la malnutrición; Mali, que presenta todos los problemas mencionados. No faltan los refugiados de la costa norte: Egipto, Libia, Túnez, Argelia y Marruecos.

De Asia, llegan ciudadanos de Bangladesh y Pakistán, en busca de empleo; de Afganistán, rehenes de los talibanes; de Irán e Irak, donde predomina la violación de los derechos humanos (Furlanetto, 2019).

El escenario de los grandes movimientos es el Mediterráneo (MAEC, 2024), en el que navegan embarcaciones procedentes, predominantemente, de las costas africanas, por las que cruzan los habitantes de África, originarios de tierras subsaharianas, y los viajeros que han hecho “escala” en el continente (Unhcr, 2024: 13). La ruta central de la cuenca es la más mortífera del mundo (CS&RI, 2024: 2), y a menudo parte de Túnez, que había superado a Libia (Post, 2024c). La guardia costera de este país ha interceptado a miles de migrantes que huían y los ha llevado a sus centros de detención, donde prevalecen situaciones horripilantes en materia de derechos humanos (MSF, 2023).

Urgida de no tender una mano amiga está también la civilizada Europa, empeñada, más bien, en la solícita y considerada identificación de zonas exteriores¹⁵⁴ donde reubicar a los “huéspedes indeseables”, que hayan escapado a los filtros ya establecidos o sobrevivido a las aguas. La misma, por otra parte, financia operaciones clandestinas en el norte de África con el fin de deportar a miles de fugitivos al desierto, abandonarlos a su suerte e impedirles entrar por las puertas de su fortaleza (LR, 2024); una modalidad similar aplica Grecia, cuna de la cultura y los derechos, cuya guardia costera no tuvo reparo en empujar a los migrantes al mar, causándoles la muerte por ahogamiento (Smith, Steele, 2024).

Estas acciones explican que la intervención para evitar que los flujos se desborden sea, astutamente, convertir a los países de tránsito en filtros o “gendarmes de la movilidad”, que interrumpen la marcha hacia las orillas africanas extremas del Mediterráneo (CS&RI, 2024: 3).

4. LOS NÚMEROS

Contar los desaparecidos después de cada naufragio es un ejercicio doloroso (Schede, 2013; Ansa, 2019). Más recientes y de fuerte recuerdo, en Italia, son los de Cutro (KR), el 26 de febrero de 2023, y de Roccella Ionica, el 18 de junio de 2024. En

¹⁵⁴ Italia tiene un acuerdo con Albania para construir dos centros de detención (Cdd, 2024; AI, 2024), Inglaterra con Ruanda (Ispi, 2024): el plan de esta última debería cancelarse pronto (Guerrera, 2024).

ambos casos, las embarcaciones habían zarpado de Turquía; en la primera, 200- 34 eran niños- eran los pasajeros: 94 desaparecieron en las olas (MSF, 2024); en la segunda, 80- al menos 27 eran niños-: varias eran familias enteras de iraquíes, sirios, pakistaníes e iraníes. Sólo 11 fueron los supervivientes (Macrì, 2024; Nisticò, 2024). Y, por desgracia, este inútil sacrificio de vidas no se detiene aquí: seguro que, mientras este texto toma forma, otros seres se embarcan o navegan por las aguas del Mediterráneo.

El número de personas huidas en mayo de 2024 es de 120 millones (Unhcr, 2024: 2). Según el Missing Migrants Project, proyecto perteneciente a la Organización Internacional para las Migraciones (OIM), el número de migrantes desaparecidos, actualizado a 11 de julio de 2024, es de 2.526 (MMP, 2024): datos, seguramente, por defecto, ya que no incluyen los llamados naufragios fantasma, de los que nadie tiene constancia (Camilli, 2024b).

5. LAS HISTORIAS

Esas cifras son rostros y personas, hombres, mujeres, muchas embarazadas, (OIM, 2021: 69, 82), muchos niños y jóvenes, incluso no acompañados, de todas las edades (Rifiuti, 2017; STC, 2023a y 2023b; Post, 2024b; Ansa, 2024), que llevan consigo trozos de sus vidas (Pisoni, 2018: 31-32).

De Malí había salido un adolescente de 14 años, que se había cosido el boletín de notas del colegio al traje para el viaje: era su tesoro más preciado, con el que esperaba dar el salto una vez llegara a Europa. El 18 de abril de 2015, la embarcación que lo transportaba naufragó con otras mil personas (Tebano, 2019).

Mahmoud Muhammad Haroun Adam procedía de Sudán, de una familia numerosa cuyo único sustento provenía de las actividades agrícolas de su padre. Además de las constantes guerras, la desertización avanzaba en la franja del Sahel, por lo que el joven, que se había matriculado en la universidad con la intención de contribuir a la paz en su país, decidió emprender el camino plagado de dificultades de muchos de sus compañeros. El 6 de febrero de 2024, había zarpado de Túnez con otras 42 personas, 39 de las cuales, incluido él, no llegaron a su destino (Ferrari, 2024: 15).

Entre los desafortunados viajeros del suceso de Cutro, se encontraba una joven afgana de 16 años, Maida, que había partido a escondidas de sus padres, y soñaba con llegar a Europa, donde se encontraría con su tío Farid, que la guiaría en su nueva realidad, en la que quería estudiar y convertirse en abogada, una perspectiva excluida en su país por ser mujer. En cambio, a Firas, sirio, le habían confiado dos sobrinos, Hassad y Ahmad, de 21 y 6 años respectivamente: huían de la discriminación de su nacionalidad en Turquía (Post, 2024a). El plan era que el último estudiara y, más tarde, llegara el resto de la familia: pero la tormenta se llevó al menor y sus proyectos. El mar, en los días siguientes, siguió devolviendo cadáveres, avivando el dolor de la ya angustiada comunidad local, que había acudido al rescate, y de los propios trabajadores de las ONG (MSF, 2024)¹⁵⁵.

Entre los once supervivientes del naufragio de Roccella Ionica (RC), un joven kurdo de 20 años, Wafa Ramin, ingresado en el hospital de Locri (Candido, 2024), relata: “Estuvimos cinco días a merced de las olas, sin comer ni beber, con el barco a punto de hundirse y los muertos flotando a nuestro lado. Niños y bebés”. Nalina, una niña de 10 años de la misma etnia, también se cuenta entre los afortunados; iba a bordo con sus padres y su hermana pequeña, todos ellos desaparecidos por las olas (Ziniti, 2024a), ante la indiferencia de los barcos que se acercaban, sin actuar: sólo uno francés acabó interviniendo (Macrì, 2024). También viajaban con ella una tía y un primo, que se salvaron; entre los supervivientes, hay un hombre que viajaba solo, otro con su padre y un primo, otro que vio desaparecer a su mujer y a su hija de cuatro meses (Camilli, 2024a). Para los demás, no hubo nada que hacer: la recuperación y entrega de sus cuerpos, extraídos del mar, se produjo en silencio, al amparo de la oscuridad, sin que nadie se molestara en tomar ADN o rendir homenaje a los pobres restos. La invisibilidad del pasaje borra las historias personales y, sobre todo, no genera en la opinión pública sentimientos de indignación ante la indiferencia de las autoridades, que no respondieron al *mayday* islámico de los hundidos, sino sólo al

¹⁵⁵ En memoria perpetua, en febrero de 2024 se inauguró en el paseo marítimo de Crotone un jardín dedicado a Ali, de sólo un año, el último en ser identificado (Caponnetto, 2024).

cristiano y desprevenido. Todas estas son señales que convierten las operaciones en el mar en la recuperación de cadáveres (Ziniti, 2024b; MSF, 2024).

6. REFLEXIONES

Como hemos podido apreciar, a lo largo de los años, con la ayuda de los acontecimientos geopolíticos, el número de nómadas forzosos ha ido aumentando en las últimas décadas, ya que, para tener para sí mismos o garantizar mejores condiciones de vida para sus hijos, esta humanidad sufridora no duda en ponerse en camino. Los traicioneros entornos de tránsito y la acogida fallida o inadecuada en los países de llegada¹⁵⁶ proceden a etiquetarla con definiciones deliberadamente amenazadoras. La difusión de noticias evidentemente falsas, con la intención de enfatizar la alteridad con respecto a la sociedad que se pronuncia, habla de invasión (19%) y asocia a migrantes a actos delictivos (30%) y a la apropiación indebida de prestaciones sociales (20%) (Teano, 2022: 125; 127-130), contribuyendo a alimentar el discurso del odio (Russu, 2020: 21). Sin embargo, este *modus operandi* choca con los resultados de estudios antropológicos sobre los pueblos de Australia y América, a partir de los cuales parece que, antes de que las sociedades se encerraran en naciones delimitadas por fronteras y cultura, la costumbre de acoger era fuerte (Favole, 2023: 6).

En la realidad y en la literatura (Orazi, 2022), viajar está en la naturaleza del ser humano, pues éste tiene piernas y no raíces (Aime, 2023). Occidente, sin embargo, distingue a los viajeros: los que viajan en avión o en yates de lujo no sólo son bienvenidos, sino que su presencia es fuertemente preconizada; los que, por el contrario, huyen del sufrimiento, por medios improvisados, no son acogidos y se les cierran las fronteras, sean cuales sean las consecuencias. El precio del viaje desde Turquía para los desafortunados pasajeros del barco que naufragó en Roccella Ionica era de 10 mil euros por persona (Macrì, 2024), definitivamente más caro que un pasaje en avión. Acondicionador

¹⁵⁶ Italia exige que el desembarco se realice en puertos, deliberadamente (!), alejados de los lugares donde se realizan los rescates (Cdd, 2023; AI, 2023).

es el valor del pasaporte, que permite o excluye la entrada en los estados, sin más visados: un italiano o un español puede llegar libremente en 194, pero un afgano sólo en 28¹⁵⁷.

Queda definida por otros sentimientos, la tensión del hombre común, que ejecuta otros patrones de acción: esta es la razón por la cual, en el Mediterráneo, corren los barcos de varias ONG¹⁵⁸, dispuestos a desafiar prohibiciones incivilizadas o destinos fuera de lugar¹⁵⁹, y cuando esos cuerpos, con heridas en la piel y en el alma, tocan el suelo, se revela la hospitalidad, con los cuidados adecuados (Bartolo, Tilotta, 2016; Brinis, 2022), en nombre de una religiosidad humana, laica y eterna. Los versos de Erri De Luca (2015) se sitúan en este contexto,

Mar nuestro
Mar nuestro que no estás en los cielos
y abarcas los confines de la isla
y del mundo, bendita sea tu sal
bendito sea tu fondo,
acoge las barcas atestadas
sin camino sobre tus olas
a los pescadores en la noche
sus redes entre tus criaturas,
que regresan por la mañana con la pesca
de los náufragos rescatados.

Mar nuestro que no estás en los cielos
al amanecer eres del color del trigo
al atardecer eres del color de la uva y la vendimia
te hemos sembrado de ahogados

¹⁵⁷ Los datos corresponden a 2024 y pueden consultarse en <https://www.henleyglobal.com/passport-index/ranking>

¹⁵⁸ Entre ellas figuran SOS Méditerranée, la alemana SOS Humanity (nacida en enero de 2022 de la rama alemana de SOS Méditerranée), Rise Above/Mission Lifeline, la española Open Arms, la europea Médicos Sin Fronteras (MSF), Save the Children, Sea-watch, Life Support, Louise Michel, financiada por Banksy. También hay una línea telefónica de ayuda, Alarmhone (+33486517161).

¹⁵⁹ Desoyendo las instrucciones de la capitanía del puerto, el 2 de julio de 2024, el capitán del Louise Michel optó por desembarcar en Lampedusa y no en Pozzallo, como le comunicó la comandancia de marina (Redazione, 2024), pagando con una inmovilización de veinte días (Balbo, 2024).

más que cualquier época de tempestades.
Mar nuestro que no estás en los cielos
eres más hermoso que la tierra seca
incluso cuando levantas las olas hasta un muro
luego las barres.
Guardas las vidas, las visitas caídas
como hojas en el bulvar
sé un otoño para ellos,
acaricias, abrazas, besas sus frentes,
madre, padre antes de partir.

7. CONCLUSIONES

El Mediterráneo ha sido siempre un tejido conectivo entre tierras, pueblos y culturas: no por casualidad era, para los antiguos romanos, *mare nostrum*. Por esa ruta, a lo largo de las épocas, se han desplazado agrupaciones de hombres con distintas intenciones, la mayoría de las veces con el objetivo de enriquecerse con los recursos de los demás, olvidando a los pueblos, que se encontraban viviendo en su casa, transformada en colonia, y sometidos a los extranjeros. La independencia conseguida con el tiempo, sin embargo, no ha significado libertad, ya que el invasor ha sido sustituido por la *élite* local, posiblemente corrupta, con la que el invasor ha firmado a menudo acuerdos en beneficio propio, imponiendo formas autoritarias de gobierno, nominalmente pasadas por democracia. Por tanto, más allá de los documentos internacionales, el punto de inflexión, que no es sencillo y, sobre todo, no es inmediato -no queremos creer que sea utópico-, debe partir necesariamente de la solución de los problemas internos de las zonas del planeta donde falta el respeto de los derechos humanos, para devolver a la morfología de los límites de ese *mar*, que se ha convertido en *monstrum*, a lo que se asoman Europa, Asia y África, el valor original de un abrazo acogedor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AI. Amnesty International (2023). *Perché diciamo no alla prassi. dei porti lontani e al decreto legge n. 1/2023*. Recuperado de

- <https://www.amnesty.it/perche-diciamo-no-alla-prassi-dei-porti-lontani-e-al-decreto-legge-n-1-2023/> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- AI. Amnesty International (2024). *Ratifica parlamentare dell'accordo Italia-Albania: "Vergognosa e pericolosa"*. Recuperado de <https://www.amnesty.it/ratifica-parlamentare-dellaccordo-italia-albania-vergognosa-e-pericolosa/#:~:text=Il%206%20novembre%202023%20il,dal le%20navi%20di%20Stato%20italiane> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- AIME, Marco (2023). *Identità a radici*. Recuperado de <https://comune-info.net/identita-e-radici/> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- ANSA (4 de octubre de 2019). *La strage nel Mediterraneo, oltre 18mila morti in 6 anni*. Recuperado de <https://ednh.news/it/la-strage-nel-mediterraneo-18mila-morti-in-5-anni/> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- ANSA (13 de julio de 2024). *Arrivata a Salerno nave con 99 migranti, oltre 50 i bimbi*. Recuperado de https://www.ansa.it/sito/notizie/cronaca/2024/07/13/arrivata-a-salerno-nave-con-99-migranti-oltre-50-i-bimbi_8d33e440-0278-47a8-91fe-8f8a47f86eba.html [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- BAE, Christopher J.; DOUKA Katerina; PETRAGLIA, Michael D. (2017). "On the origin of modern humans: Asian perspectives". *Science*, 358 (6368). Recuperado de <https://www.science.org/doi/10.1126/science.aai9067> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- BALBO, Alessandro (2024). *Migranti, fermo di 20 giorni a Lampedusa per la nave "Louise Michel" di Banksy*. Recuperado de <https://tg.la7.it/cronaca/migranti-louise-michel-banksy-fermo-lampedusa-03-07-2024-216994> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- BARTOLO, Pietro; TILOTTA, Lidia (2016). *Lacrime di sale. La mia storia quotidiana di medico di Lampedusa fra dolore e speranza*. Milano: Mondadori. Strade blu.
- BLASCO, Andrea; ICARDI, Rossella; KAJANDER, Nina; KRAWCZYK, Michal; LOESCHNER, Jan; SCAPOLO, Fabiana; SEIGER, Fiona; SERMI, Francesco; TARCHI, Dario (2023). *Atlas*

- of Migration 2023*. En D. Bongiardo, I. Crespi, I. Sofos (eds.). Luxembourg: Publications Office of the European Union.
- BRINIS, Valentina (2022). *Come onde del mare. Diario di un'esperienza umanitaria*. Roma: Castelvecchi.
- CAPONNETTO, Angela (2024). "Un anno fa il naufragio di Cutro, 94 morti di cui 35 minori". *Rai*. Recuperado de <https://www.rainews.it/articoli/2024/02/un-anno-fa-il-naufragio-di-cutro-94-morti-di-cui-35-minori-oggi-la-commemorazione-63da637f-3a1b-4742-abea-c7e3142c915b.html> [Fecha de consulta: 24/6/2024]
- Cdd. Camera dei deputati (2023). *D.L. 1/2023: Disposizioni urgenti per la gestione dei flussi migratori*. Recuperado de <https://temi.camera.it/leg19/provvedimento/d-l-1-2023-disposizioni-urgenti-per-la-gestione-dei-flussi-migratori.html> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- Cdd. Camera dei deputati (2024). *Protocollo Italia-Albania in materia Migratoria*. Recuperado de <https://temi.camera.it/leg19/provvedimento/protocollo-italia-albania-in-materia-migratoria.html> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- CAMILLI, Eleonora (19 de junio de 2024a). "Nalina, l'orfana del mare". *La Stampa*, 1
- CAMILLI, Eleonora (19 de junio de 2024b). "Sbarchi dimezzati, ma aumentano i naufragi fantasma". *La Stampa*, 19.
- CANDIDO, Alessia (19 de junio de 2024). «I medici cubani e i sopravvissuti "Al risveglio ci chiedevano se erano vivi o già nell'aldilà"». *la Repubblica*, p. 16.
- Cser (2024). *Centro Studi Emigrazione Roma*. Recuperado de <https://www.cser.it/> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- CS&RI. Centro Studi e Ricerche IDOS (2024). *Dossier Statistico Immigrazione 2023. Scheda di sintesi*. Recuperado de <https://integrazionemigranti.gov.it/it-it/Ricerca-news/Dettaglio-news/id/3478/Dossier-statistico-immigrazione-2023> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- DE LUCA, Erri (2015). *Mare nostro che non sei nei cieli*. Recuperado de <https://fondazionerrideluca.com/mare-nostro-our-father-sea/> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- DI BELLO, Massimo (2000). "La devianza degli immigrati. Il ruolo delle organizzazioni criminali. Introduzione". *La*

- Rivista*. Recuperado de <https://www.adir.unifi.it/rivista/2000/dibello/introduz.htm> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- FACCHINI, Duccio (2022). *La Guardia costiera rimuove i dati sull'attività di ricerca e soccorso nel Mediterraneo*. Recuperado de <https://altreconomia.it/la-guardia-costiera-rimuove-i-dati-sullattivita-di-ricerca-e-soccorso-nel-mediterraneo/> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- FACCHINI, Duccio (2023). *Soccorsi in mare classificati come operazioni di polizia: i dati 2019-2023 certificano la prassi*. Recuperado de <https://altreconomia.it/soccorsi-in-mare-classificati-come-operazioni-di-polizia-i-dati-2019-2023-certificano-la-prassi/> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- FAVOLE, Adriano (12 de marzo de 2023). “Il diritto alla fuga”. *La Lettura. Corriere della Sera*, pp. 6-7.
- FERRARI, Don Mattia (14 de febrero de 2024). “Il testamento di Mahmoud”. *La Stampa*, p. 15.
- FRANCESCHINI, Enrico (1 de julio de 2024). “Ragazze kamikaze con i bimbi in spalla. L’orrore di Boko Haram in Nigeria”. *la Repubblica*, p. 15
- FURLANETTO, Valentina (8 de septiembre de 2019). “Perché i migranti scappano da casa loro”. *La Stampa*. Recuperado de <https://www.ilsole24ore.com/art/perche-migranti-scappano-casa-loro-ACPcrai> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- GUERRERA, Antonello (6 de julio de 2024). «Al via l’era di Starmer, premier impaziente: “Dobbiamo ricostruire il Paese con coraggio”. E cancella il piano sui migranti in Ruanda». *la Repubblica*. Recuperado de https://www.repubblica.it/esteri/2024/07/06/news/starmer_uk_primo_ministro_regno_unito-423368458/ [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- IOM. International Organization for Migration (2021). *World Migration Report 2022*. En M. McAuliffe and A. Triandafyllidou (eds.). Geneva: International Organization for Migration (IOM)
- ISPI (24 de abril de 2024). *UK: la deportazione dei migranti in Rwanda è legge*. Recuperado <https://www.ispionline.it/it/pubblicazione/uk-la->

- [deportazione-dei-migranti-in-rwanda-e-legge-171824](#) [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- LR. Lighthouse Report (21 de mayo de 2024). *Desert Dumps*. Recuperado de <https://www.lighthousereports.com/investigation/desert-dumps/> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- MAEC. (Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale (2024). *Flussi migratori verso l'UE. Le rotte migratorie*. Recuperado de https://www.esteri.it/it/politica-estera-e-cooperazione-allo-sviluppo/politica_europea/dossier/migrazioni/#:~:text=I%20migranti%20provengono%20in%20gran,cooperazione%20fra%20UE%20e%20Turchia [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- MACRÌ, Carlo (19 de junio de 2024). “«Cinque giorni in balia delle onde senza acqua né cibo. Ho visto neonati inghiottiti dal mare»”. *Corriere della Sera*, p. 21.
- MARTINELLI, Leonardo (2024). “Nasce la Sar tunisina: ecco la nuova vittoria di Giorgia Meloni sulla pelle dei migranti”. *la Repubblica*. Recuperado de https://www.repubblica.it/esteri/2024/06/19/news/nasce_la_sar_tunisina_ecco_la_nuova_vittoria_di_giorgia_meloni_sulla_pelle_dei_migranti-423259092/ [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- MMP. Missing Migrants Project- (2024). *Migration within the Mediterranean*. Recuperado de https://missingmigrants.iom.int/region/mediterranean?region_incident=All&route=3861&year%5B%5D=11681&month=All&incident_date%5Bmin%5D=&incident_date%5Bmax%5D= [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- MSF. Médecins Sans Frontières (2023). “You’re going to die here” – Abuse in Abu Salim and Ain Zara detention centres”. Recuperado de <https://www.msf.org/msf-report-abuse-abu-salim-and-ain-zara-detention-centres-libya> [Fecha de consulta: 14/7/2024].
- MSF. Medici senza Frontiere (2024). *Il naufragio di Cutro un anno dopo la strage*. Recuperado de <https://www.medicisenzafrontiere.it/news-e-storie/news/naufragio-cutro-anniversario/> [Fecha de consulta: 14/7/2024]

- NISTICÒ, Massimo (18 de junio de 2024). “Migranti, doppia tragedia: oltre 70 tra morti e dispersi. Anche 26 bambini”. *Ansa*. Recuperado de https://www.ansa.it/sito/notizie/cronaca/2024/06/17/migranti-doppia-tragedia-oltre-70-tra-morti-e-dispersi.-anche-26-bambini_d4502472-cd19-4fec-846f-6d53269833fb.html [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- OIM. Organización Internacional para las Migraciones (2019). *Glosario de la OIM sobre Migración*. Recuperado de <https://publications.iom.int/books/derecho-internacional-sobre-migracion-ndeg34-glosario-de-la-oim-sobre-migracion> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- ORAZI, Veronica (2022). “Mediterraneo e migrazioni. La donna e il mare nel teatro spagnolo contemporaneo”. *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, 17, pp. 1-22.
- PE. Parlamento europeo (2020/2024). *Perché le persone migrano? Esplorare le cause dei flussi migratori*. Recuperado de <https://www.europarl.europa.eu/topics/it/article/20200624STO81906/perche-le-persone-migrano-esplorare-le-cause-dei-flussi-migratori> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- PISONI, Luca (2018). *Il bagaglio intimo*. Milano: Meltemi Linee.
- POST (3 de julio de 2024a). “La vita dei profughi siriani in Turchia è sempre più difficile”. *Il Post*. Recuperado de <https://www.ilpost.it/2024/07/03/profughi-siriani-turchia-attacchi/> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- POST (8 de julio de 2024b). “Alle Isole Canarie stanno arrivando tantissimi migranti minorenni e soli”. *Il Post*. Recuperado de <https://www.ilpost.it/2024/07/08/sole-canarie-spagna-redistribuzione-migranti-minorenni/> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- POST (10 de julio de 2024c). “La Libia è di nuovo il primo paese da cui arrivano i migranti via mare”. *Il Post*. Recuperado de <https://www.ilpost.it/2024/07/10/migranti-arrivi-libia-tunisia/> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- REDAZIONE (2 de julio de 2024). “Sbarcati a Lampedusa i 36 migranti salvati dalla Louise Michel, la ong finanziata da Banksy”. *Giornale di Sicilia*. Recuperado de <https://agrigento.gds.it/articoli/cronaca/2024/07/02/sbarcati->

- [a-lampedusa-i-36-migranti-salvati-dalla-louise-michel-la-ong-finanziata-da-banksy-dcaeeaa1a-ad75-49e6-bd17-e27320f3166f/](https://www.exagere.it/identita-in-viaggio-i-bambini-e-gli-adolescenti-migranti-tra-appartenenza-e-diversita/) [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- RIFIUTI, Francesca (2017). “Identità in viaggio: i bambini e gli adolescenti migranti tra appartenenza e diversità”. *EXagère rivista. L'identità*. 3-4 (anno II). Recuperado de <https://www.exagere.it/identita-in-viaggio-i-bambini-e-gli-adolescenti-migranti-tra-appartenenza-e-diversita/> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- RUSSU, Anna Grazia (2020). “Identità e alterità. La posizione di Amnesty International su Hate Speech”. *Mathesis. Rivista Semestrale dell'Associazione Sassarese di Filosofia e Scienza*, 34, 18-24
- SCHEDE (26 de febrero de 2023). “Naufragio Crotone, le peggiori tragedie di migranti in Italia: dalla strage di Lampedusa al disastro del Canale di Sicilia”. *Il Messaggero*. Recuperado de https://www.ilmessaggero.it/schede/naufragio_crotone_peggiori_stragi_italia_quali_sono_cosa_sappiamo-tra_il_2010_e_il_2014-3-7254814.html [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- SMITH, Lucile; STEEL, Ben (2024). *Greek coastguard threw migrants overboard to their deaths, witnesses say*. Recuperado de <https://www.bbc.com/news/articles/c0vv717yvpeo> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- STC. Save the Children (2023a). *Migranti: oltre centomila minori stranieri non accompagnati sono arrivati sulle nostre coste negli ultimi 10 anni, con una media di 15mila presenze annue nel sistema di accoglienza italiano, tra luci e ombre*. 22 de febrero. Recuperado de <https://www.savethechildren.it/press/migranti-oltre-centomila-minori-stranieri-non-accompagnati-sono-arrivati-sulle-nostre-coste> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- STC. Save the Children (2023b). *Il fenomeno della migrazione dei minori*. 13 de junio. Recuperado de <https://www.savethechildren.it/blog-notizie/il-fenomeno-della-migrazione-dei-minori> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- TEANO, Fulvia (2022). “Riace vista da lontano. Disinformazione e strumentalizzazione mediatica di un’esperienza di

- integrazione”. En A. Tedde, F. Teano (coords.), *Sconfinare frontiere. Riace: L’eccezione che ha rifiutato la regola*. Sesto San Giovanni (MI): Mimesis Edizioni.
- TEBANO, Elena (17 de febrero de 2019). “L’adolescente di 14 anni morto in mare con la pagella cucita in tasca”. *Corriere della Sera*. Recuperado de https://www.corriere.it/cronache/19_gennaio_17/bimbo-14-anni-morto-mare-la-pagella-cucita-tasca-38df12d6-1a40-11e9-b5e1-e4bd7fd19101.shtml [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- Unhcr (2024). *Global Trends Forced Displacement in 2023*. Recuperado de <https://www.unhcr.org/global-trends-report-2023> [Fecha de consulta: 14/7/2024]
- ZINITI, Alessandra (19 de junio de 2024a). «“Migranti sbalzati in mare dall’esplosione”. Il governo tace sulla strage, è polemica». *la Repubblica*, p. 16.
- ZINITI, Alessandra (23 de junio de 2024b). “Il naufragio invisibile i corpi delle vittime portati a terra di notte”. *La Repubblica*, p. 16.

L'AVVENTURA DEL CORPO NEL TEATRO
DELLA FIN DE SIÈCLE: *SALOMÈ* DI OSCAR
WILDE (1893)

A BODY AND ITS ADVENTURE IN FIN-DE-
SIÈCLE DRAMA: *SALOME* BY OSCAR WILDE
(1893)

Loredana SALIS
Università di Sassari

Riassunto

Capolavoro di arte simbolista, la più decadente e controversa delle opere anglofone della fin de siècle, *Salomè* (1893) di Oscar Wilde è la narrazione di una straordinaria avventura del corpo: strumento e luogo di accadimenti singolari e inaspettati, indifferente a qualsiasi divieto, il corpo, dirompente, sulla scena impone la sua presenza. Salomè diventa simbolo di trasformazione estetica e culturale, supera la tradizionale scissione tra mente e corpo e tra corpo e spirito, perseguendo una congiunzione rigeneratrice di intelligibile e sensibile.

Parole chiave: *Salomè*, Oscar Wilde, fin de siècle, corpo, rigenerazione

Abstract

Salome (1893) by Oscar Wilde is a masterpiece of decadent dramaturgy, narrating the unique adventure of the body, construed as an instrument and the site for extraordinary and unexpected events. Imposing its presence, that body overflows and transgresses all boundaries. Salome is thus recast as a symbol of cultural and aesthetic transformation crossing the traditional boundary between the mind and the body, between the body and the soul, as it pursues a regenerating unity of the intelligible and the spiritual.

Keywords: *Salome*, Oscar Wilde, fin de siècle, body, regeneration

*Non era più la ballerina che
strappa a un vecchio, con una
corrotta torsione delle reni, un
grido di desiderio e di gioia; che
spezza l'energia, fiacca la volontà
di un re con un agitar di seni, un
guizzar del ventre, un brivido della
coscia; diveniva in qualche modo
la divinità simbolica
dell'indistruttibile Lussuria, la dea
dell'immortale Isteria, la Bellezza
maledetta, scelta fra tutte dalla
Catalessia che le irrigidiva le carni
e le induriva i muscoli; la Bestia
mostruosa, indifferente,
irresponsabile, insensibile, che
avvelenava, come Elena greca,
tutto ciò che avvicinava, tutto ciò
che vedeva, tutto ciò che toccava.
(Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*,
1884)*

*Ah, Ho baciato la tua bocca,
Iokanaan, Ho baciato la tua bocca.
C'era un acre sapore sulle tue
labbra. Era forse il sapore del
sangue ...? Ma, può darsi, è il
sapore del sangue. Si dice che
l'amore abbia un sapore acre, ma
che importa? Che importa? Ho
baciato la tua bocca. Ho baciato la
tua bocca. Ho baciato la tua bocca.
(Oscar Wilde, *Salomè*, 1894)*

Capolavoro indiscusso di arte simbolista, la più decadente e forse controversa delle opere anglofone della fin de siècle, *Salomè* di Oscar Wilde è una tragedia in atto unico scritta in francese durante un soggiorno parigino tra il 1891 e il 1892, e pubblicata dalla Librairie de l'Art Indépendant di Edmond Bailly nel 1893. La versione originale circolò contemporaneamente anche nel Regno Unito, edita da Elkin Matthews e John Lane, e nel 1894 venne tradotta in inglese da Lord Douglas, già

compagno di vita dello scrittore irlandese. Il testo, ripreso da Wilde e a lui dedicato, uscì per i tipi della Bodley Head di Lane, che per quell'edizione aveva commissionato una serie di illustrazioni dell'allora emergente Aubrey Beardsley, artista *maudit* divenuto poi figura prominente del panorama culturale tardovittoriano. Wilde non ebbe mai modo di vedere in scena la sua *Salomè*: le prove per la prima inglese, al Palace Theatre di Londra, furono interrotte dal London Examiner of Plays, che la censurò per i contenuti biblici¹; quando l'opera debuttò al Théâtre de l'Œuvre di Parigi, l'11 febbraio 1896², Wilde si trovava nel carcere di Reading; ed era morto da quasi cinque anni quando venne allestita dalla New Stage Society al Bijou Theatre di Londra, nel maggio del 1905. Diretta da Florence Farr³ per un pubblico selezionato, a più di dieci anni dalla prima edizione, nel Regno Unito *Salomè* era ancora in attesa di licenza del Lord Chamberlain, probabilmente a causa di tematiche quali l'incesto (Wilde, 2020: 41, 91, 93, 115, 117, 121, 133, 151, 173)⁴, l'omoerotismo (75, 79) e la necrofilia (167-175), considerate poco consone “alla tutela delle buone maniere, del decoro e della stabilità del pubblico” (Thomas, 2007: 62) e inserite da Wilde nella sua versione, che così si allontanava da quella originale, narrata nei vangeli di Marco (VI, vv. 14-29) e Matteo (XIV, vv. 1-12). Il vincolo del censore verrà sollevato nel 1931, quando

¹ Lo Stage Licensing Act del 1737, modificato nel 1843 (Theatres Act), formalizzò la censura teatrale in Inghilterra. Il Lord Chamberlain era assistito dal London Examiner of Plays, allora Edward F. Smyth Pigott, il quale segnalò *Salomè* in quanto “mostro di impudenza” (Freshwater, 2013: 280). La première censurata fu il solo allestimento a coinvolgere Wilde direttamente. Con lui Charles Ricketts (1866-1931), che ne curava la scenografia, e Sarah Bernhardt (1844-1923), celebre attrice francese, nella parte di Salomè.

² Diretta da Aurélien Marie Lugné-Poe (1869-1940), nel giovane teatro sperimentale da lui fondato, la prima di *Salomè* vide lo stesso Lugné-Poe nella parte di Erode e Lina Munte (1850-1909), controversa attrice parigina, nel ruolo della protagonista.

³ Florence Farr (1860-1917), occultista, attrice e musicista, considerata la ‘musa’ di G.B. Shaw e W.B. Yeats, interpretò la parte di Erodiade. Cfr. Greer, 1995: 308.

⁴ Le citazioni in italiano sono tratte da Oscar Wilde (2020), *Salomè. Tragedia in un atto*, intr. di Alberto Arbasino, trad. di Domenico Porzio. Testo inglese a fronte. Illustrazioni di Aubrey Beardsley. Milano: BUR.

Salomè andò in scena al Savoy Theatre di Londra, il 5 ottobre, per la regia di Nancy Price⁵.

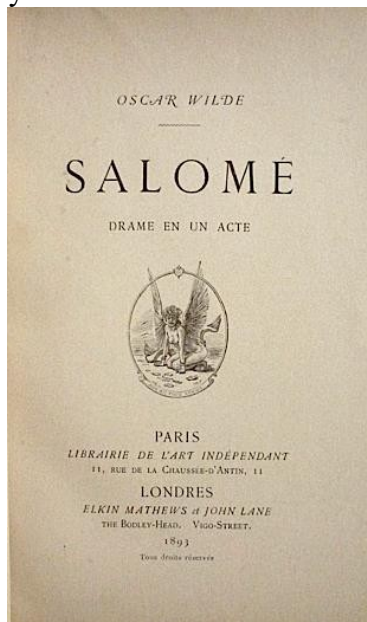


Fig. 1. Prima edizione di *Salomè* di Oscar Wilde (1893), frontespizio. Pubblico Dominio.

È una storia travagliata quella della *Salomè* di Oscar Wilde, testo per molti versi sui generis nel canone wildiano (Girdwood, 2021: 75; Shewan, 1997: 137)⁶, le cui sorti furono segnate dalle vicende private, dalle teorie e scelte estetiche dell'autore e dalle sue opinioni, notoriamente controverse, provocatorie e rivoluzionarie rispetto alla cultura dominante e alla morale del

⁵ Nel frattempo, Hedwig Lachmann aveva tradotto il testo in tedesco per la messa in scena di Max Reinhardt del 1902, cui Richard Strauss si ispirò per il libretto e l'opera da lui realizzati nel 1905. Sempre nel 1905 *Salomè* debuttò negli Stati Uniti, al Berkeley Lyceum Theatre di New York, undici anni dopo la sua pubblicazione per Copeland & Day, casa editrice di Boston; nel 1928 *Salomè* ebbe anche la sua prima irlandese, al Peacock Theatre di Dublino.

⁶ *Salomè* si distingue dalle commedie e dalle farse wildiane in quanto esempio di teatro sperimentale fortemente influenzato dai modelli di Alfred Jarry e Maurice Maeterlinck, sebbene per alcuni critici vi sia continuità tematica con tutte le sue opere teatrali, che in *Salomè* raggiungono l'apice del processo evolutivo del binomio espressione-repressione del sé (Shewan, cit. in Donohue, 1997: 137).

tempo, frutto di una contaminazione artistica costante, particolarmente sensibile, negli anni Ottanta del diciannovesimo secolo, alle sperimentazioni simboliste di derivazione francofona. Vuole essere questo il punto di partenza della lettura qui proposta, che tenendo conto delle fonti più influenti del testo wildiano e delle modifiche del mito in esso apportate, si focalizza sulla narrazione di una straordinaria avventura del corpo, ovvero sulla sua rappresentazione e uso come strumento e luogo di “accadimenti inaspettati e singolari”, nonché di una “impresa rischiosa, e in quanto tale attraente e piena di fascino per ciò che vi è in essa d’ignoto o d’inaspettato” (“Avventura”, Dizionario Treccani Online). Ci si propone di riflettere su due aspetti peculiari ed emblematici della *Salomè* wildiana, nello specifico il rapporto tra la giovane principessa e il profeta Iokanaan e il significato della “danza invisibile” della protagonista (Wilde, 2015: 29), la danza dei sette veli. Ripensando il ruolo dell’eroina eponima, Wilde fa di Salomè un simbolo di trasformazione estetica e culturale che si contrappone e supera la tradizionale scissione tra mente e corpo e tra corpo e spirito, perseguendo quella congiunzione di intelligibile e sensibile che per lo scrittore irlandese doveva essere foriera di rigenerazione. In *Salomè*, insomma, il sapere del corpo non è inferiore al sapere della mente, e l’azione, mediata dal corpo, muove dalla ricerca di un’esperienza completa e integrata di due modalità diverse, ma non esclusive, di (auto)conoscenza.

Quando Wilde intraprese la scrittura di *Salomè* per il teatro, la vicenda biblica aveva già ispirato numerose rivisitazioni artistiche il cui focus si allontanava gradualmente dalla figura di Giovanni Battista e dalla corruzione della corte di Erode per concentrarsi su Erodiade, spietata manipolatrice responsabile della decapitazione del profeta⁷, e poi su Salomè, irresistibile e seducente danzatrice, “icona dell’ideologia decadente” (Marcus, 1974: 95), finalmente nominata e posta al centro della storia, a partire dal titolo (nel Nuovo Testamento è semplicemente “la

⁷ È il caso di Stéphane Mallarmé, *Hérodiade: Scène* (1869); Gustave Flaubert, *Hérodias* (1877); Jules Massenet, *Hérodiade* (1881) e Aubrey Beardsley, *Enter Herodias*, tav. IX nel *Portfolio of Aubrey Beardsley's drawings illustrating Salome by Oscar Wilde* (1893).

figlia di Erodiade”). Wilde doveva molto a chi lo aveva preceduto nella rivisitazione di quel mito; “aveva in mente decine (...) centinaia di Salomè”, ne era ossessionato, le accoglieva tutte e poi le lasciava andare, traendo spunto da ogni dipinto, da ogni racconto a lei dedicato (Wilde, 2015: 21). Furono soprattutto Gustave Moreau e Jean-Karl Huysmans a influenzarne la visione: il primo aveva dedicato un ciclo pittorico alle vicissitudini della principessa di Giudea esaltando la bellezza del corpo seminudo di Salomè, coperto appena di veli o gioielli, suggerendo nel gesto del braccio teso e del dito puntato una sfida decisa e una altrettanto consapevole affermazione di superiorità al potere costituito (di cui Erode è emblema). Wilde ne apprezzava in particolar modo *Salomé tatouée* (1874), *Salomé dansant devant Hérode* (1876) e *L'apparition* (1876), ne rimase sedotto, come accade a Jean Des Esseintes, protagonista del romanzo decadente per eccellenza, *À Rebours* (1884) di Huysmans, in cui la giovane figlia di Erodiade non è più:

la ballerina che strappa a un vecchio (...) un grido di desiderio e di gioia; che spezza l'energia, fiacca la volontà di un re con un agitar di seni, un guizzar del ventre, un brivido della coscia; diveniva in qualche modo la divinità simbolica dell'indistruttibile Lussuria, la dea dell'immortale Isteria, la Bellezza maledetta (...) la Bestia mostruosa, indifferente, irresponsabile, insensibile, che avvelenava, come Elena greca, tutto ciò che avvicinava, tutto ciò che vedeva, tutto ciò che toccava. (Huysmans, 1972: 106-107).

Con Des Essaintes lo scrittore francese dava risalto allo sguardo (languido, desiderante, invidioso, proibito, evitante) e alle conseguenze del suo incontro con il corpo di Salomè, anticipando la visione della principessa in quanto donna ‘nuova’, se non addirittura *femme fatale*, che va contro (*à rebours*) “la miseria, lo squallore e la vanità di un mondo senza luce né fede” (Bo in Huysmans, 1972: xviii). Le suggestioni pittoriche di Moreau e le descrizioni ipnotiche di Huysmans riecheggiano fortemente nel testo wildiano, a partire dallo scambio tra il Giovane Siriaco, il capitano della guardia, e il Paggio di Erodiade con cui si apre l'opera. Wilde mette in mostra l'alterità di Salomè

fin dalle prime battute: “mistica (...) sacerdotessa della luna” (Wilde, cit. in Sully, 2004: 25), impareggiabile *outsider* e *outcast*, la principessa è estranea a ciò che la circonda (“ha l’aspetto assai strano”), se ne distingue, e in ciò risiede il suo fascino. Come nel romanzo francese, Salomè è “insolita e sovrumana” (Huysmans, 1972: 106), non è di questo mondo, o per lo meno non lo è completamente:

IL GIOVANE SIRIACO

Com’è bella, questa sera, la principessa Salomè! (...) *Ha l’aspetto assai strano*. Somiglia a una piccola principessa che indossi un velo giallo e abbia i piedi d’argento. Somiglia a una principessa che abbia i piedi come piccole colombe bianche (...) si direbbe che danzi.

IL PAGGIO DI ERODIADE

Guarda la luna. La luna ha un aspetto assai strano. Somiglia a una donna che sorga da un sepolcro. Somiglia a una donna morta. E si direbbe che va in cerca di morti (...) è come una donna morta. Cammina così lentamente... (Wilde, 2020: 23).

L’opera si apre così, mentre sono in corso i festeggiamenti del compleanno di Erode: dalla grande terrazza del palazzo aperta sulla sala del banchetto, il Giovane Siriaco scruta ammaliato la principessa; i soldati della guardia e il Paggio di Erodiade sono con lui nella parte alta dell’area di recitazione. L’attenzione si sposta poi verso il basso, attratta dal “rumore [che proviene] dalla sala del banchetto” (25). È utile soffermarsi sulle prime battute della tragedia e sulla prima indicazione di scena, quella che definisce i dettagli scenografici e al contempo delinea l’architettura dell’opera e della vicenda narrata così come Wilde l’aveva pianificata dal principio (Fig. 2).

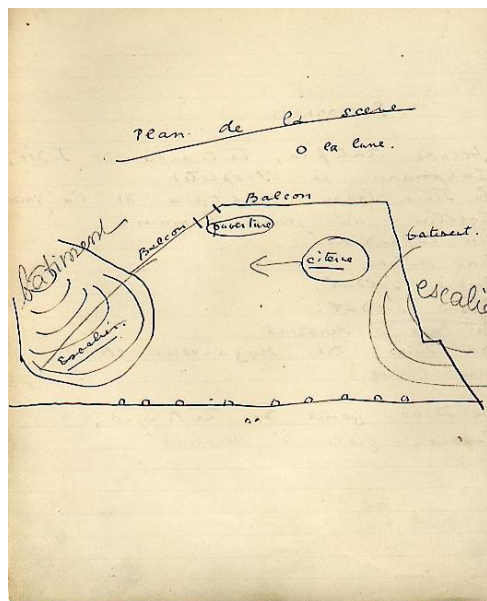


Fig. 2. Plan de la scène, Salomé, Oscar Wilde.
Per concessione del Rosenbach Museum & Library, Philadelphia.

L'azione si svolge su tre livelli: in alto c'è la terrazza, sul piano del palco ha luogo il banchetto, e poi c'è la cisterna dentro la quale viene tenuto prigioniero Iokanaan. Nel testo biblico il Battista è rinchiuso in un luogo ben distante dal palazzo di Erode, la fortezza di Macheronte, diversamente dal dramma di Wilde in cui la vicinanza, dunque la possibilità di approssimarvisi, è necessaria allo sviluppo dell'azione. I tre livelli sono comunicanti e non a caso: “a destra una gigantesca scalea, a sinistra, nel fondo, un'antica cisterna” (23) aperta su richiesta di Salomè (55), e tutti e tre sono variabilmente connotati – mutevole retaggio dei *mystery plays* e dei *morality plays* tardomedievali, e di quel teatro elisabettiano fondamentalmente laico, ma pur sempre influenzato dal simbolismo religioso radicato in quelle rappresentazioni teatrali itineranti. Anticipando le istanze moderniste del teatro occidentale (Cave, 1992: 73), passando per la tradizione drammaturgica inglese (Bizzotto, 2021: 15), l'avventura del corpo di Salomè è scandita dai suoi spostamenti tra queste aree di recitazione, e inizia nel momento in cui la giovane principessa, entrando in scena, si allontana dal banchetto e raggiunge i soldati sulla terrazza (Wilde, 2020: 41). Espressione di un mondo

dominato da anarchia religiosa, rozzo e caotico (“Chi sono quelle bestie selvagge che urlano”, domanda il Primo Soldato, 25), il banchetto coi suoi frivoli invitati è una situazione dalla quale Salomè prende le distanze, risoluta e contrariata:

Là dentro vi sono dei Giudei di Gerusalemme che litigano per le loro ridicole cerimonie, che bevono continuamente e versano il vino sul pavimento, e dei Greci di Smirne con gli occhi dipinti, le guance imbellettate e i capelli arricciati a boccoli, e degli Egiziani silenziosi, sottili, con le unghie di giada e i mantelli bruni, e dei Romani con la loro brutalità, con la loro volgarità e quel parlare sboccato. Ah come li odio i Romani! È gente rozza, e si danno arie di persone raffinate! (41-42).

La giovane protagonista proviene “da una stirpe reale” (93); è nata in quel contesto, ma sente di non appartenervi, lo trova soffocante, alienante e fondamentalmente brutto: deplorando l’assenza di bellezza, Salomè va a cercarla altrove, dapprima sulla terrazza – lassù c’è “aria fresca...finalmente si respira”; si vede la luna ed “è bello” guardarla (più avanti cercherà la bellezza verso il basso, nella cisterna occupata da Iokanaan, 53), inebriata dalla sua voce (65) e assetata “della [sua] bellezza” (169). Lasciando il banchetto e salendo sulla terrazza la ragazza compie un atto ribelle, il primo, ribadito poco più avanti con un vero e proprio *non serviam*, quando Salomè respinge a più riprese la richiesta del tetrarca di ritornare a tavola (“No, non tornerò”, 45). Udita la voce del Profeta, desidera parlare con lui e contravvenendo nuovamente alla legge di Erode, la principessa ordina (53), e ottiene (57) che il prigioniero sia fatto uscire dalla cisterna. E ancora, ignora le parole di Iokanaan che le intima di allontanarsi (65, 67, 69); non asseconda l’ordine di ballare che le arriva da Erode (123), quando la madre le impone di non farlo (131, 141), la giovane si dice “pronta a danzare” (141); e reclamando presso il tetrarca la sua ricompensa ribadisce: “Io non ascolto mia madre” (145).

Salomè sfida l’ordine patriarcale e si ribella all’ordine civile (nonché materno), insomma, e così facendo si comporta alla stregua di quelle donne che Jack Holland definisce “boundary crosser”, donne che “si liberano, anche solo temporaneamente,

delle costrizioni loro imposte (...) affermano i valori della natura (...) valicano il confine tra ciò che viene considerato accettabile, in termini di comportamento femminile, e ciò che non lo è” (Holland, 2006: 26)⁸, e fanno quello che per alcuni, nel panorama culturale della fin de siècle, era sinonimo di decadimento e deriva culturale. Il ritorno significativo, se non addirittura ossessivo del mito di Salomè nella letteratura e nelle arti occidentali di quel periodo ricorda per certi versi il culto ritrovato del dio Pan (*The Great God Pan* di Arthur Machen fu pubblicato nel 1894; George 2021; Salis and Mauro 2021), e si inserisce, trovando giustificazione, proprio nella disseminazione di teorie tardovittoriane di degenerazione e rigenerazione. Nel caso di Wilde è espressione di un impulso di emancipazione culturale allora profetizzata e agognata da diversi intellettuali e scrittori avant-garde. “Regeneration”, non a caso, divenne un termine chiave al volgere del diciannovesimo secolo: di rigenerazione avrebbe parlato di lì a poco Egmont Hake in risposta alla pubblicazione di *Entartung (Degenerazione)*, 1892, di Max Nordau, in cui il medico e sociologo ungherese prevedeva il declino catastrofico del mondo moderno, contribuendo al dibattito corrente sulla degenerazione già oggetto di attenzione da parte della comunità scientifica del tempo (cfr. Dionisio, 2017: 11-20)⁹. Vi dedicava una sezione ad artisti decadenti ed esteti del

⁸ Anche *Salomè* può essere considerato un “boundary crosser”, testo il cui valore e la cui funzione culturale sono analoghi a quelli delle donne che la cultura tardovittoriana inglese definiva “nuove”, secondo un cliché poliedrico e proteiforme che considerava tali le isteriche, le ninfomani, le Amazzoni, le mangiatrici di uomini, le donne asessuate, quelle troppo o troppo poco materne (Pykett, 2001: xii; Dionisio, 2017: 45), donne comunque scomode, oggetto di dibattiti culturali e di ansie sociali tipiche del periodo che va dagli anni Settanta del diciannovesimo secolo e il primo decennio del Novecento. I testi “boundary crossers”, muovendo contro i dettami di sistemi culturali dominanti, hanno come denominatore comune la narrazione di storie di emancipazione e di rigenerazione: in essi la scrittura, nonché l’atto della lettura, divengono veicoli di rigenerazione individuale, collettiva, istituzionale e culturale, contrariamente alla degenerazione preconizzata da Max Nordau e seguaci negli anni Novanta del milleottocento.

⁹ Epigono di Cesare Lombroso, cui è dedicato il trattato, Nordau era il prodotto di un’epoca peculiarmente ambivalente e di un’ideologia pericolosamente omologante che demonizzava tutto ciò che non rientrava nella ‘norma’ o che

tempo, prendendo Wilde a esempio di “debolezza morale e intellettuale”, che cede a un “maligno desiderio di contraddizione”, mosso da “pura mancanza di riguardo” e da un “desiderio isterico di fare impressione”, agisce in modo “antisociale, egotista, per null'affatto giustificato” (Nordau, 1893: 290)¹⁰. Denunciando l'assurdità e la sola vera forma di degenerazione, per l'appunto quella rappresentata dalle idee di Nordau, intellettuali quali William James e George Bernard Shaw si pronunciarono in difesa di un'arte “sana” (Shaw in Ledger and Lockhurst, 2013: 17-24), mentre Hake, confutando le teorie, i toni e l'allarmismo del medico ungherese, identificava nel presunto morbo di degenerazione da questi diagnosticato il primo inequivocabile segno di rigenerazione universale (Hake, 1895: 315).

In tale ottica, *Salomè* di Wilde è stata e rimane un esperimento pionieristico di arte sana, ovvero rigenerativa; modello di teatro sperimentale anche perché sovversivo e *boundary crosser*. In esso, si diceva, il corpo, in quanto luogo e strumento di accadimenti inattesi e imprevedibili, di un'impresa rischiosa, pertanto attraente e piena di fascino, consente l'emancipazione e l'auto-significazione di Salomè, che invade e si appropria di spazi nuovi – la terrazza, la cisterna, la “metà del regno” (145), ovvero il posto di Erodiade, accanto a Erode – e in quegli spazi fa suoi corpi altri – Narraboth, il capitano delle guardie, si uccide per lei, Iokanaan verrà decapitato a causa sua. La principessa bambina si fa donna, perde o abbandona l'innocenza mentre scopre il potere della propria sessualità e l'effetto che quel suo corpo è in grado di produrre su chi lo osserva (Narraboth ed Erode in particolar

contravveniva alla concezione borghese di normalità. Era da considerarsi degenerare il ladro, l'indigente, l'artista decadente, la donna sessualmente attiva, il giocatore d'azzardo, l'ebreo e chiunque venisse percepito come una minaccia per l'integrità della razza. *Entartung* fu tradotto in italiano nel 1893 e in inglese nel 1895.

¹⁰ Si legge al cap. III, “Decadenti ed esteti”, che Wilde è il ‘capo degli esteti’ inglesi, uno che “ha operato più per le sue stranezze personali che per le sue opere (...) Wilde veste strani costumi, i quali rammentano in parte le mode del medioevo e in parte quelle rococò. (...) Il suo modo di agire è determinato effettivamente dal desiderio di comparire, di occupare il mondo di sé stesso, di far parlare di sé” (288).

modo). Il rito di passaggio dall'innocenza all'esperienza rende possibile il sapere del corpo ed è sancito dalla trasgressione, a più riprese, dell'ordine stabilito – Salomè si ribella e impara a scegliere: vuole distinguersi dalla madre, una donna cinica che non conosce la bellezza (non crede nei miracoli, 105, non crede nei presagi, 117), per lei “non bisogna sognare” (109) né guardare troppo la luna (109) – non è per Erodiade ma “per me stessa che chiedo la testa di Iokanaan”, dice Salomè (45). Fedele alla sua natura interna, vive a parziale contatto con quella esterna rifuggendo ciò che è vecchio (Erode e ciò che egli rappresenta), cerca “un uomo molto giovane” (49); è attratta dalla “voce strana” del Profeta (51), si innamora del suo corpo (67, 169), lo vuole vedere (53); lo vuole toccare (69) e infine baciare (73).

Salomè è incarnazione di un'esuberanza sessuale incontenibile e contagiosa, rivendicazione di una istintualità disinibita, tumultuosa, pura e senza filtri, che si contrappone alla pulsionalità negata di Iokanaan, emblema di castità e spiritualità, secondo la classica visione binaria occidentale che l'arte sana ambisce a superare, alla ricerca di un'unione tra presunti opposti, riconoscendo che di fatto l'uno è il doppio dell'altra. Come osserva Tundo, “l'esperienza mistica del profeta si accosta palesemente al desiderio erotico di Salomè” (1995: 95): entrambi amano e desiderano intensamente, l'una per eccesso (Salomè), l'altro per difetto (Iokanaan), ed è l'incontro di questi due corpi diversamente desideranti a suggellare l'unione ricercata da Wilde, un'unione che culmina nel macabro bacio del finale (*The Climax*, non a caso, è il titolo che Beardsley dà alla raffigurazione di quel momento). Esito di un amore contrastato (morendo il Giovane Siriaco “cade tra Salomè e Iokanaan”, Wilde, 2020: 75) e proibito quanto quello omosessuale e platonico del Paggio per Narraboth, il bacio di Salomè è il gesto estremo di un amore che va oltre i canoni e la morale corrente, “che il suo nome non osa pronunciare” (Douglas, 2019), un amore che non ha prezzo¹¹, che rimane “un mistero” (Wilde, 2020: 169) poiché “inaccessibile alle sole forze della intelligenza umana (ed è) conoscibile solo per rivelazione” (“Mistero”, Dizionario Treccani Online). Svelando

¹¹ Sono vani i tentativi da parte di Erode di ‘comprare’ il corpo integro del profeta, evitandone la decapitazione. Cfr. Wilde, 2020: 151-163.

il corpo di Salomè, rivelando il segreto della sua carne nuda e ancora vergine, la danza orientale invocata da Wilde è un rituale propiziatorio e liberatorio, una danza rigeneratrice volta al superamento delle barriere ideologiche e culturali della morale tardovittoriana. La danza dei sette veli, ulteriore modifica sostanziale al testo biblico, è il punto di svolta (e di non ritorno) dell'avventura del corpo di Salomè, che qui invade definitivamente lo spazio di Erode, espropriandolo: sovrastato da passione incestuosa (91-93), il tetrarca cede nella volontà e cede anche ogni suo avere e potere (129, 131).

La danza dei sette veli è un momento di estrema trasgressione (valse l'accusa di pornografia da parte del censore) e tuttavia nel testo è "invisibile", appena citata in una breve indicazione di scena (141), anticipata poco prima da Salomè (137) e seguita dalla sua richiesta della "testa di Iokanaan" (143). Wilde non si sofferma sull'atto in sé quanto sulle conseguenze di quel gesto che, sfidando un tabù collettivo, fa della sessualità "un evento pubblico" (Said, 2000: 349), non più privato né intimo. In quella danza la sessualità è "straordinariamente pianificata ed eseguita", aggiunge Said (349), sottolineando la finalità di un'arte ribelle, che allo spettatore regala un'esperienza unica, quasi surreale, avvalorata dal fatto che in essa la sessualità "non viene mai consumata né realizzata completamente" (349). Conturbante e sovversivo, il corpo che danza si spinge al limite della decenza tanto che l'opera si conclude con la morte di Salomè, per ordine di Erode (Wilde, 2020: 177), che reclama lo spazio sottrattogli per ripristinare l'equilibrio stravolto dalla principessa nel suo breve ma turbolento passaggio: "Ho baciato la tua bocca, Iokanaan, ho baciato la tua bocca. C'era un sapore acre sulle tue labbra. Era forse il sapore del sangue? (...) Si dice che l'amore abbia un sapore acre (...) Ma che importa, che importa? Io ho baciato la tua bocca" (173). Salomè muore in un epilogo del tutto originale (ennesima variazione wildiana), schiacciata sotto gli scudi delle guardie, illuminata da un "raggio di luna" (177) che cade su di lei: Wilde pone fine, ma solo nella finzione scenica, all'avventura di quel suo corpo mai del tutto accessibile al lettore, o allo spettatore, strumento mutevole di significazione che irride

ogni tentativo totalizzante di comprensione dell'esperienza¹². Il mondo tardovittoriano raccontato dallo scrittore irlandese sognava un cambiamento culturale radicale, desiderando quella rigenerazione di cui Salomè era potente incarnazione; guardava alla tradizione anticipando una modernità che l'avrebbe svincolata dalla morale corrente e che l'avrebbe emancipata da se stessa. Eppure, ancora nel 1893, quel mondo era ancora troppo caotico e confuso, non del tutto pronto ad accogliere l'energia creativa e distruttiva di Salomè, ad unirsi in quella sua danza invisibile e rivelarsi nella propria natura, nel suo essere al contempo istinto e ragione, spirito e corpo, profano e sacro, Salomè e Iokanaan.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- “Avventura”. *Dizionario Treccani Online*. Recuperato da: <https://www.treccani.it/vocabolario/avventura/> [consultato il 30/07/2024].
- BIZZOTTO, Elisa (2021). “Wilde and the Rewriting of Medieval Drama”. *La Rivista di Engramma*, 187, pp. 13-28.
- CAVE, Richard Allen (1992). “Stage Design as a Form of Dramatic Criticism”. In M. Kenneally (ed.), *Irish Literature and Culture* (pp. 72-89). Gerrards Cross: Colin Smythe.
- DIJKSTRA, Bram (1986). *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press.
- DIONISIO, Fiammetta (2017). *New Women. Ansie di degenerazione e profezie di rinascita nell’Inghilterra fin de siècle*, postfazione di L. Thurston. Roma: Aracne.
- DONOHUE, Joseph (1997). “Distance, Death and Desire in *Salomè*”. In P. Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde* (pp. 118-142). Cambridge: Cambridge University Press.

¹² L’immagine di Salomè che non smette di rivelarsi al suo lettore fu suggerita da George Bernard Shaw in una lettera datata 28 febbraio 1893: “In quella sua veste viola, Salomè vaga ancora in cerca di me; e io mi aspetto di vederla arrivare, una ineguagliabile reietta” (Wilde, 2015: 115).

- DOUGLAS, Alfred (2019). *L'amore che non osa. Poesie per Oscar Wilde* [Ebook], traduzione e cura di S. Raffo. Roma: Elliot.
- FRESHWATER, Helen (2013). "The Censorship of the Stage: Writing on the Edge of the Allowed". In K. Powell, and P. Raby (eds.), *Oscar Wilde in Context* (pp. 278-288). Cambridge: Cambridge University Press.
- GEORGE, Jessica (2021). "Dissolution and Change. Reading *The Great God Pan* as Monstrous Adaptation". In A. Sanna (ed.), *Arthur Machen. Critical Essays* (pp. 135-150). Lanham: Lexington.
- GIRDWOOD, Megan (2021). "That Invisible Dance: Symbolism, *Salomé* and Oscar Wilde's Choreographic Aesthetics". In M. Girdwood, *Modernism and the Choreographic Imagination. Salomé's Dance after 1890* (pp. 74-110). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- GREER, Mary K. (1995). *Women of the Golden Dawn: Rebels and Priestesses*. Rochester: Park Street.
- HAKE, Egmont (1895). *Regeneration. A Reply to Max Nordau*. Westminster: Archibald Constable & Co.
- HOLLAND, Jack (2006). *A Brief History of Misogyny. The World's Oldest Prejudice*. London: Robinson.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1972). *Controcorrente*. Traduzione di C. Sbarbaro; con "un breviario e un autoritratto" di Carlo Bo. Milano: Rusconi Editore. (Ed. Orig: HUYSMANS, Joris-Karl (1884). *À Rebours*. Paris: G. Charpentier & Cie).
- LEDGER, Sally, and LUCKHURST, Roger (2013). *The Fin de Siècle: A Reader in Cultural History*. Oxford: Oxford University Press.
- MARCUS, Jane (1974). "Salome: The Jewish Princess Was a New Woman". In *Bulletin of the New York Public Library*, 78, pp. 95-113.
- "Mistero". *Dizionario Treccani Online*. Recuperato de: (<https://www.treccani.it/vocabolario/mistero/> [consultato il 30/07/2024]).
- NORDAU, Max (1895). *Degeneration*, translated from the Second Edition of the German Work. New York: D. Appleton and Company.
- NORDAU, Max (1893). *Degenerazione*, versione autorizzata sulla prima edizione tedesca per G. Oberosler, 2 voll. Milano: F.lli Dumolard.

- PYKETT, Lyn (2001). "Foreword". In A. Richardson, C. Willis (eds.). *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin de Siècle Feminism* (pp. xi-xii). Basingstoke: Palgrave.
- Said, Edward (2000). *Reflections and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- SALIS, Loredana, and MAURO, Laura (2021). "A Substance as Jelly: Helen Vaughan as Pathogen and Femme Fatale in *The Great God Pan*". In A. Sanna (ed.), *Arthur Machen. Critical Essays* (pp. 171-189). Lanham: Lexington.
- SULLY, Jess (2004). "Narcissistic Princess, Rejected Lover, Veiled Priestess, Virtuous Virgin: How Oscar Wilde Imagined Salomé". *The Wildean*, 25, pp. 16-33.
- TUNDO, Maria Grazia (1985). "Il corpo impuro della luna. *Salomé* di O. Wilde". *Il Corpo narrato. Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Bari*, 7 (2), pp. 153-161.
- THOMAS, David, CARLTON, David, and ETIENNE, Anne (2007). *Theatre Censorship: From Walpole to Wilson*. Oxford: Oxford University Press.
- WILDE, Oscar (2015). *Salome*, ed. by K. J. Stern. Toronto: Broadview Editions.
- WILDE, Oscar (2020). *Salomé*, introduzione di Alberto Arbasino e traduzione di Domenico Porzio. Testo inglese a fronte. Illustrazioni di Aubrey Beardsley. Milano: BUR.

DOLOR E INTIMIDAD EN EL LIBRO *DIARIO DEL DOLOR*, DE MARÍA LUISA PUGA

PAIN AND INTIMACY IN MARÍA LUISA PUGA'S BOOK, *DIARIO DEL DOLOR*

Carla SANTÁNGELO LÁZARO
Universidad de Sevilla

Resumen

El artículo analiza el libro *Diario del dolor* de María Luisa Puga, narrado de manera fragmentaria a través de entradas de diario que exploran las vivencias más íntimas de la autora a causa de una artritis reumatoide. La autora, conocida por su escritura narrativa y reflexiva, personifica al dolor como un personaje central en el libro, mostrando su evolución narrativa y emocional a lo largo de las entradas. La escritura se convierte en una herramienta íntima para Puga, a través de la cual reflexiona sobre su condición como persona conviviendo con una enfermedad crónica. La ironía y el humor se utilizan como una forma de resistencia ante la experiencia dolorosa, permitiendo a la autora hacer habitable el dolor a través de la narración.

Palabras clave: María Luisa Puga, dolor, intimidad, cuerpo, enfermedad.

Abstract

The article analyzes the book *Diario del dolor* by María Luisa Puga, which is written in a fragmentary way through diary entries that explore the author's most intimate experiences due to rheumatoid arthritis. The author, known for her narrative and reflective writing, personifies pain as a central character in the story, showing its narrative and emotional evolution throughout the entries. Writing becomes an intimate tool for Puga, through which she reflects on her condition as a person living with a chronic illness. Irony and humor are used as a form of resistance to the painful experience, allowing the author to make pain habitable through narration.

Keywords: María Luisa Puga, pain, intimacy, body, illness.

El libro *Diario del dolor*, de María Luisa Puga, está escrito de manera fragmentaria, a modo de entradas de diario que se dividen con un título y que componen un total de 100 retazos que, sin aparente continuidad, van construyendo un viaje narrativo y reflexivo en el que la autora explora sus vivencias más íntimas a causa de una artritis reumatoide que le causa dolores crónicos.

La escritora mexicana (1944 – 2024) cultivó el ensayo, pero sobre todo fue una profusa narradora de novelas, cuentos y literatura infantil. Esta doble función expresiva —entre la narrativa y la reflexión— es particularmente visible en el libro que analiza este artículo, que además toma como perspectiva la literatura autobiográfica a partir del diario como una suerte *tropus* para la enunciación de la experiencia dolorosa, sobre todo a través de la ironía.

Para esta investigación parto de las preguntas: ¿Cómo se escribe el dolor si, según Le Breton (1995) es algo comunicable? ¿Qué puede hacerse con una experiencia tan íntima y corporal en un texto literario? ¿Cómo se habita la intimidad del diario cuando se indaga el dolor?

La atención de este análisis está, sobre todo, puesta en la traslación de la experiencia corporal-dolorosa desde el plano íntimo de la vida al plano literario de la narración y en cómo, en este ejercicio, María Luisa Puga construye a los personajes de su “vida real”.

1. EL DOLOR: ¿UN PERSONAJE NARRATIVO?

Afirma Irma López en su artículo “(Re) Composición del cuerpo/texto en *Diario del dolor*”: “La escritura autobiográfica en la ficción puguiana detalla los esfuerzos continuos y complicados que los personajes novelescos realizan para reconstruir o rescatar una identidad personal afectada por crisis que generalmente anticipan estados nuevos de autoconciencia.” (López, 2006: 233)

Esta condición de sus novelas se traslada al diario en el momento en que Puga construye un personaje a través de la personalización y coloca a Dolor, en mayúsculas, frente a ella, a su lado, *extimándolo* y pudiendo, así, tomar la distancia necesaria para escribir *con* el dolor.

La enferma, por eso, le ofrece un papel protagónico en su relato. Dolor, como nombre propio, ocupa un lugar central en la fábula y su papel de personaje señala el vaivén emocional de ese cuerpo femenino contraecheo por la pérdida de la función en las articulaciones y algunos órganos vitales. La protagonista convierte el tormento físico que la mortifica en el mejor aliado de su talento artístico y así Dolor, con mayúsculas, adquiere un doble papel (López, 2006: 235).

La *conciencia ficcional* de Puga la lleva a construir en Dolor un personaje que se va complejizando, al punto de tener sus propias emociones. Por ejemplo, en el fragmento número 7, titulado *Los respingos de dolor*, escribe: “A veces se asusta, es muy contradictorio, porque por un lado se aburre de prolongar su estancia en un solo cuerpo, pero si oye cosas como «curación», me encara ofendido, con un rictus enfermizo en la boca.” (2004:12).

Por un lado, pareciera que esa *conciencia ficcional* la lleva a construir personajes en los que se ubica la alteridad narrativa que la permite, desde el culto a la interioridad que supone la escritura de un diario, componer un espacio-tiempo que la conecta con el afuera. Como afirma Fabienne Bradu en el libro *Señas particulares*: “Para ser escribiendo, la escritora necesita ante todo crear a otros seres: sus personajes, que a su vez plantean la necesidad de volverse ‘otros’ para poder escribir, para afirmarse y ser. Volverse ‘otro’ o tomar al otro como interlocutor para escribir la historia propia” (Bradú, 2000: 118). Por otro lado, en el plano más íntimo, podríamos pensar en el dolor como una experiencia anuladora del lenguaje, por lo que una de las posibilidades de narrarlo, sería desprenderse de él, hacerlo otro.

2. LA EVOLUCIÓN DEL PERSONAJE DOLOR

El personaje Dolor tiene su propia evolución narrativa que, paralelamente, supone una evolución reflexiva por parte de la autora que deviene, también, en una deriva corporal.

En el fragmento número 1, llamado *La forma*, Puga comienza definiéndolo, pero todavía no lo nombra. Todavía no es un personaje, sino un cúmulo de sensaciones indecibles, una figura fantasmagórica buscando su forma.

Es desazón, incomodidad, posturas imposibles. Produce que el cuerpo no se esté quieto. Es una compañía ineludible e inasible, concreta, que me cubre como coraza... no, parecería que es insoportablemente fuerte y no. Más bien es como aureola. Y tiene una manera de manifestarse siempre sorpresiva, casi juguetona: jamás sé por dónde. El cuello, las rodillas, los antebrazos, la cintura. Desde que llegó no he vuelto a estar sola. (2004: 9).

En el segundo fragmento, *El espacio*, se enuncia el dolor en minúsculas, como un ente todavía abstracto que, junto al cuerpo y la voz narrativa —que son uno porque no establece un trío, sino un dúo— debe aprender a convivir: “Entendemos, mi cuerpo y yo, que el espacio ya no es nuestro; tampoco es del dolor, es de los dos. Y hay que aprender a compartirlo.” (2004: 9).

La primera vez que lo menciona en mayúsculas, con nombre propio, tratándose ya de un personaje, es en el tercer fragmento, que se llama *La presencia*:

Ahí estás Dolor, no sé por dónde te vas a aparecer nunca, pero me estarás dando jalones más o menos apremiantes todo el día, todos los días. Antes yo no era así y a veces me extraño.

Ese “me extraño” cumple una función de distanciamiento de una misma en la que el dolor ha tomado la identidad. Por esta razón la figura del Yo en el libro de Puga es particularmente huidiza.

Más adelante —si observamos la fragmentación desde la ilusión de continuidad de un tiempo cronológico— en el fragmento número 6, *En la vida diaria*, el dolor aparece antecedido con un determinante posesivo, “mi”, que sostiene la alteridad planteada desde el inicio, llegando a encarnarse:

A veces nos quedamos solos mi dolor y yo. Nos contemplamos con desgano. Haz lo que tengas que hacer, parece que nos decimos y se me ocurre entonces: ¿A dónde se podrá ir si lo ignoro? (2004: 11).

Es decir, que la evolución tiene efectos de retorno y esa ilusión de continuidad planteada se hace imposible. La experiencia dolorosa no es lineal en el tiempo cuando se trata de una enfermedad crónica. Al no haber un horizonte de cura, aunque sí de paliación, el dolor va y vuelve, se transforma, muta, se sofisticada.

En la evolución del personaje Dolor hay una tensión constante que responde al estado de *tensa convivencia* en la que se encuentra la narradora. En la entrada de diario número 8, *Cero uno a su favor*, dice: “Hoy me venció. No sabía que se trataba de eso hasta que tuve que reconocer su victoria total”. Y luego:

Yo no lucho en contra de él. Yo lucho en contra de mi estado de ánimo, para que no se caiga. Por eso me agarró desprevenida, además de que lo hizo cuando estaba dormida, no se vale. Con una mueca burlona se jactó: No hay reglas. Sé que está enojado porque nuestra vida no es tan apasionante, a veces se quisiera ir y no puede. A diferencia de mí, él no quiere aprender a vivir conmigo (2004: 13).

La genealogía de esta evolución atraviesa instancias muy diversas: Dolor se parece a Gato, la mascota de la narradora, porque da respingos; Dolor le da vacaciones porque un día no aparece; por la noche, en sueños, se convierte en ruido; la narradora interlocuta con Dolor, usa la segunda persona, le dice: “¿Qué tienes que andar haciendo en la camioneta, echado a mis pies, estorbándome?”.

Retazo a retazo, como un tapiz iridiscente, Puga teje la genealogía de su dolor y también la del oficio de escritora, ejercicio truncado por la enfermedad, insistencia de la escritura en la escritura:

Porque antes de todo esto, yo siempre traía una novela en la cabeza, rondándome como mosca. Lo que me rodeaba se convertía en parte de esa novela, desde el batir de un ala, hasta un lejano ¡Panchoooo!, emitido por allá en el bosque. La traía, sí, como ahora traigo a Dolor, a manera de aureola (2004: 19).

Es el dolor, entonces, la experiencia fatigable que sustituye la creación y, al mismo tiempo, la presencia infatigable que se termina convirtiendo en objeto de la creación misma.

3. LA INTIMIDAD DEL CUERPO DOLIENTE

La intimidad puede ser un punto de vista: la ventana al mundo de alguien que habita una corporalidad doliente. Trastocados sus hábitos, su tiempo y su espacio, indaga el dolor y trata de expurgarlo. Para esto, María Luisa Puga usa la herramienta más íntima que tiene: la escritura.

Así como Dolor se hizo personaje para poder ser escrito, la escritura toma una inteligencia propia y, en el fragmento 18, titulado *Es la escritura que me pregunta: ¿Te vas a curar?*, Puga responde:

Ni idea. No sé qué es lo que significa estar curada. ¿Caminar erguida sin Dolor? ¿Retomar mi vida en el punto en que se quedó cuando llegó Dolor? No logro imaginarlo. Me costó tanto trabajo aprender a ser así que creo que no tengo fuerzas para aprender otra forma. Eso le digo a la escritura porque en realidad es ella la que no encuentra palabras para hablar de una posible realidad curada. Dolor guarda silencio, absorto en sí mismo (2004: 20).

El recorrido de la escritura en el texto es más lento que el recorrido del dolor, justamente porque Dolor ocupa casi todo el espacio y el tiempo en la vida de la narradora. Sin embargo, aparece y reaparece, porque la subjetividad puguiana quiere sobrevivirle a la experiencia dolorosa, no quiere ser siempre *con* o *para* el dolor.

De repente, después de algunos fragmentos sobre diagnósticos y médicos:

Así andábamos, cuando la escritura reapareció. Su mirada sobre mí. A Dolor esto le pasaba inadvertido y ni para qué decirle. Él estaba en lo suyo. Esperé a que la escritura hablara primero. Nada. Sólo miraba.

—Bueno, pues, ¿qué? —pregunté exasperada.

—Nada, calma, calma. Estoy buscando un ángulo por dónde tomarte, por dónde decirte, que no sea el común y corriente

Es uno de los fragmentos en los que Puga despliega esa intimidad especialmente suya en la que, aunque esté aparentemente sola, conversa con otros personajes (interiores todos, íntimos, *extimados*) a través, además, de aquello que se exponía al principio del artículo y que es, durante todo el texto, su gran resistencia: la ironía.

En el artículo “Escritura, cuerpo y voz en *Diario del dolor* de María Luisa Puga”, Sonia Cejudo afirma: “De forma aislada, el uso de la ironía muestra la desconfianza de Puga en el lenguaje: quizá las palabras no pueden decir puntualmente lo que siente. Sin embargo, el uso recurrente de esta figura muestra su confianza en el lenguaje.” (2014: 179).

El cuerpo tiene sus propias evoluciones, desde la alteridad con la que compone una subjetividad dual como veíamos previamente a la integración sintomática, como expresa en el fragmento 41:

Piquetes por todo el cuerpo, sumamente irritantes, pero no se lo comento a Dolor porque si no lo sabe es que es un irresponsable. Cuando me siento cuadriculada, pienso en el tiempo, en la extraña naturaleza del tiempo que puede ser tan distinto para cada uno de nosotros (2004: 41).

En esta deriva corporal que es la experiencia dolorosa, Puga logra emanciparse, justamente, a través del ejercicio literario y su profundidad intimista.

[...] la construcción de un sujeto corporizado va más allá de la capacidad de hablar y escribir explícitamente acerca del cuerpo, pues reside más bien en la habilidad de expresar el dolor con una voz literaria propia (Cejudo, 2014: 165).

Como si su habilidad literaria, su singularidad absoluta, fuera el único canal posible para decir lo indecible, para recuperarse a sí misma después de extrañarse tanto. En palabras de Elena Poniatowska en “María Luisa Puga y la escritura”: “[...] la Puga se lanzó muy joven a la búsqueda de lo que queremos todas las mujeres: ser dueñas de nuestra vida y de nuestro cuerpo” (2003).

CONCLUSIÓN

Después del recorrido fragmentario a través de la experiencia dolorosa de María Luisa Puga en su libro *Diario del dolor*, es posible concluir que, ante lo incommunicable, la autora realiza un ejercicio magistral de singularidad literaria.

El dolor, personificado en mayúsculas como Dolor, se convierte en un personaje central en la narrativa de Puga, con sus propias emociones y evolución narrativa. A través de la conciencia ficcional y del desplazamiento psicológico, construye al personaje Dolor, *extimando* una experiencia profundamente íntima, haciéndola cognoscible.

Podríamos afirmar que existe una doble función emancipadora con respecto al dolor, aunque la narradora nunca logre dejar de doler.

Por un lado, la escritura se convierte en una herramienta íntima para Puga, a través de la que expurga el dolor y reflexiona sobre su propia condición como persona conviviendo con una enfermedad crónica. Por otro lado, el ejercicio literario le permite una indagación distante, una reflexión ensayística en la que resulta posible pensar lo impensable.

Por último, la subjetividad puguiana pulsa por sobrevivir y resistir a través de la ironía: con el humor articula una tensión definitiva con respecto a la idea de lucha que propone al principio del libro. Así, María Luisa Puga siembra un pacto de lectura en el que la experiencia dolorosa se hace habitable. Es decir, que narra para sobreponerse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRADU, Fabienne (2000). *Señas particulares*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- CEJUDO, Sonia. (2014). "Escritura, cuerpo y voz en *Diario del dolor* de María Luisa Puga". *Revista Chilena de Literatura*, (86), 157-184.
- LE BRETON, David. (1995). *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral.

- LÓPEZ, Irma. (2006). “(Re)Composición del cuerpo/texto en *Diario del dolor*”. *Anuario de Letras*, 44, 233-253.
- PFEIFFER, Erna (1992). *Entrevistas: diez escritoras mexicanas desde bastidores*. Frankfurt: Vervuert Verlag.
- PONIATOWSKA, Elena (14 de diciembre de 2003). “María Luisa Puga y la escritura”. *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2003/12/14/02an1cul.php?printver=0&fly=2> [Fecha de consulta: 10/05/2024].
- PUGA, María Luisa (2004). *Diario del dolor*. Madrid: Alfaguara.
- SCARRY, Elaine (1995). *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- VALENZUELA, Verónica (2005). “María Luisa Puga murió en diciembre”. *Tierra Adentro*, 134, pp. 44-45.

CORPI ESCRITTI. IL MOVIMENTO DEL
FEMMINILE NELLA *RAGAZZA DI NOME GIULIO*
DI MILENA MILANI

EXSCRIBED BODIES. THE MOVEMENT OF THE
FEMININE IN MILENA MILANI'S *LA RAGAZZA*
DI NOME GIULIO

Giulia SCIALPI
Université Paris Nanterre (CRIX)

Riassunto

Lo studio rintraccia il movimento compiuto dalla protagonista della *Ragazza di nome Giulio* nell'annientare i limiti imposti dall'ordine fallocentrico al corpo femminile, per mezzo di una lettura che segue la traccia di Irigaray, Kristeva, Cixous e che vede nel romanzo di Milani la realizzazione di una scrittura del corpo non orientata, capace di "escrivere" (*ex-crire* per Jean-Luc Nancy) il corpo femminile, liberandolo da una dimensione satura di significazione, in tal modo preservando l'incoatività della dimensione adolescente, così come quel *divenire* che è traccia profonda del femminile.

Parole chiave: Corpo, Femminile, Differenza sessuale, Milena Milani, Julia Kristeva

Abstract

The study traces the movement undertaken by the protagonist of *La ragazza di nome Giulio* in annihilating the limits imposed by the phallogentric order on the female body, through a reading that follows the ideas of Irigaray, Kristeva, and Cixous, and considers Milani's novel as the realization of a non-oriented writing capable of "ex-scribing" (*ex-crire*, according to Jean-Luc Nancy) the female body, liberating it from a dimension saturated with meaning, in order to preserve the adolescent dimension and the *Becoming Woman*.

Keywords: Body, Feminine, Sexual Difference, Milena Milani, Julia Kristeva

1. INTRODUZIONE. UN ROMANZO *FUORI* DAI CODICI DEL CORPO

“Un libro impubblicabile poiché orrendo”¹⁷²: così nel 1962 Alberto Mondadori bollava il manoscritto di Milena Milani, *La ragazza di nome Giulio*, che gli era già stato annunciato alla fine del 1949 e che pure era rimasto dentro al cassetto per diverso tempo prima che l’autrice si decidesse a presentarlo agli editori, benché un’anticipazione del romanzo fosse già comparsa nell’aprile 1952 su *La fiera letteraria* (17, 3) con il titolo *Una ragazza di nome Jules*¹⁷³. Dopo decine di rifiuti per questo libro considerato oltraggioso e osceno, il romanzo, preso in carico da Arturo Tofanelli, direttore del *Tempo*, venne infine accolto da Mario Monti, direttore di Longanesi, specialmente grazie all’entusiasmo di Goffredo Parise: con la sua pubblicazione nel 1964, si apriva una fase di lodi miste a stroncature violente quanto ipocrite, che, contestando il valore artistico del libro, ne criticavano in realtà il contenuto moralmente sconvolgente per l’Italia dell’epoca, di fatto ritenendo Milani e il suo editore responsabili dell’allora reato di pubblicazione oscena (art. 528 c.p.). La vicenda si concluse soltanto nel 1967, quando l’esito del giudizio di primo grado venne ribaltato in favore di Milani e la Corte d’Appello di Milano si pronunciò infine con una sentenza che dichiarava: “gli spunti erotici si inseriscono armoniosamente nel tessuto narrativo e rispondono alle esigenze descrittive che il tema della donna condannata alla solitudine suggeriva e che sono state felicemente realizzate nell’unità poetica dell’opera” (Milani, 1994: 14). Così Milani fu assolta in formula piena e nel 1968 *La ragazza di nome Giulio* circolava ormai liberamente nelle librerie.

Tuttavia, il processo intentato al romanzo rivelò come anche la ricezione presso gli intellettuali che presero le parti di Milani¹⁷⁴

¹⁷² Per la vicenda editoriale della *Ragazza di nome Giulio* cfr. la Prefazione firmata da Milena Milani per l’edizione Rusconi del 1978 e ripresa nell’edizione Newton Compton del 1994; cfr. anche G. Antoniotti (2012).

¹⁷³ Per una cronologia dei racconti e delle pubblicazioni di Milena Milani per la stampa, cfr. A. Trevisan (2020).

¹⁷⁴ Per una ricostruzione delle posizioni e delle dichiarazioni della difesa e dell’accusa, cfr. A. Armano (2013).

non fosse esente da una tendenza generale a risospingere il tema del corpo all'indietro, rimandando il romanzo a letture traslate sul piano psicologico, se non proprio su quello spirituale. Tale dinamica, riconfermando il motivo soggiacente al tema dell'isteria, patologizzava la protagonista Jules secondo una prospettiva piena di moralismo e incapace di cogliere la portata rivoluzionaria di questo romanzo capace di guardare da vicino, e con serietà tutt'altro che grottesca, i problemi della sessualità femminile nel momento del suo primo manifestarsi. A proposito di questa centralità del corpo, che del resto caratterizza tutta la narrativa di Milani, in un'intervista del 2012 l'autrice ricorda come il pretesto narrativo del romanzo discendesse per lei proprio da una riflessione sulla difficoltà del corpo femminile a comunicarsi pienamente all'altro sesso attraverso l'esperienza del piacere; riflessione nata dalla confidenza fatta da una giovane amica: "Sono innamorata di un giovane che vorrei sposare ma, quando facciamo l'amore, io non provo niente" (Antoniotti, 2012: 192). A partire da qui, l'autrice si spinge a indagare il tema della sessualità femminile nelle sue diverse pieghe, che sono psicologiche nella stessa misura in cui sono culturali, ma soprattutto nella sua *diversità* che è, innanzitutto, un continuo movimento di scarto da protocolli psicologici, culturali e sociali. La storia di Jules è un avvicinarsi di episodi che rivelano, ogni volta, come la dimensione del femminile sia *imprendibile*, innanzitutto a causa della mancanza di strumenti personali e culturali per coglierne il nucleo autonomo rispetto alle rappresentazioni fallocentriche e a una sessualità eteronormata, a cui la stessa Jules, del resto, deve la convinzione che non possa esistere *vero* piacere sessuale se non negli incontri con l'altro sesso. Tuttavia, Jules è anche un personaggio che agisce prima di pensare, in preda a istinti spesso indecifrabili e a un desiderio sempre in movimento, in tal modo riuscendo ad aggirare quella sistematizzazione delle pulsioni imposta dall'ordine patriarcale e dall'etica fascista per mezzo di un capillare disciplinamento del corpo. In questo senso, Jules non è un personaggio che *ha* un corpo, ma Jules *è* un corpo¹⁷⁵: quest'ultimo, infatti, non è un

¹⁷⁵ Così in *Noi e il nostro corpo*, nella sezione intitolata *Le sensazioni della sessualità*: "Noi siamo il nostro corpo: è a questo semplice fatto che il nostro

oggetto disciplinabile di cui sia possibile appropriarsi razionalmente, ma è per lei la forma stessa dell'esistenza, ciò che è inanticipabile al pensiero e indifferente ai modelli eteropatriarcali. Il romanzo stesso, così, si apre con un assunto enigmatico: "Da molto tempo io avevo deciso questa cosa. L'avevo decisa, ma non lo sapevo; come del resto non sapevo nemmeno che razza di cosa era" (Milani, 1994: 19); tale affermazione, che si spiegherà soltanto nell'epilogo, preannuncia l'andamento di una narrazione in cui il senso degli eventi si costruisce a mano a mano che il corpo di Jules agisce, sia accogliendo l'istinto sia rinnegando, con impeto non diverso, le sollecitazioni che provengono dall'esterno, e mai\ per mezzo di un pensiero critico schematico o aprioristico. In tal modo, la dimensione *incoativa* dell'adolescenza, e della sperimentazione esistenziale in essa implicita, diviene al contempo contenuto e forma del racconto, rivelandosi *pattern* ideale per la comprensione di un movimento che descrive l'imprevedibilità del femminile, del *divenire* radicale che lo connota.

Questo movimento di fuoriuscita del corpo dalle strutture in cui esso è tradizionalmente inscritto deve essere pensato contestualmente all'evoluzione del grado di coscienza politica di cui il corpo femminile si appropria nel periodo che accompagna lo sviluppo del romanzo, dall'inizio della sua stesura nel 1949 fino alla sua prima pubblicazione nel 1964 e poi a quella definitiva del 1968, dopo la ricomposizione del testo. Il panorama teorico e culturale sul quale Milani può contare, infatti, cattura il passaggio epocale che, dalla comparsa nel 1949 dei due volumi del *Trattato di Psicanalisi* di Freud nella traduzione di Cesare Musatti¹⁷⁶, vedrà sorgere le critiche femministe alla psicanalisi, come quelle contenute nel *Secondo sesso* di Simone de Beauvoir, arrivato in Italia nel 1961 (Il Saggiatore), e quelle contenute nella *Mistica della femminilità* di Betty Friedan, arrivato in Italia nel 1964 (Edizioni di Comunità). Tali opere preparano il terreno a

libro è dedicato. Sensazioni e risposte sessuali sono un'espressione centrale del nostro essere emotivo, spirituale, fisico, coinvolgono il nostro corpo intero" (1974: 46).

¹⁷⁶ Sulla diffusione delle opere di psicanalisi nella cultura italiana, cfr. G. Alfano e S. Carrai (2019).

quelle riflessioni sul femminismo della differenza ancora di là da venire alla metà degli anni Sessanta, e il cui riferimento italiano principale sarà costituito dagli scritti di Carla Lonzi, specialmente *La donna clitoridea e la donna vaginale* (1970). Tuttavia, anche se all'altezza del 1964 la teoria femminista sta maturando e le critiche rivolte all'istituzione del matrimonio e della famiglia hanno già cominciato ad essere sdoganate nella letteratura scritta dalle donne – si pensi ad esempio al precedente di *Quaderno proibito* (1952) di Alba De Céspedes – lo stesso non può ancora propriamente dirsi per quel che riguarda il tema di una sessualità femminile problematica e problematizzata rispetto alle attese fallocentriche. Infatti, soltanto nel 1974 arriverà in Italia, grazie all'editore Feltrinelli, *Noi e il nostro corpo*, la traduzione di Angela Miglietti di *Our Bodies, Ourselves*, un trattato di salute sessuale della donna pubblicato per la prima volta negli Stati Uniti nel 1970 dal collettivo *Our Bodies Ourselves* (precedentemente *The Boston Women's Health Book Collective*), che sarebbe divenuto il manuale di medicina pratica di riferimento nel *self-help* dei collettivi femministi degli anni Settanta¹⁷⁷. Il trattato, scritto dalle donne per le donne (come recita il sottotitolo), metteva in discussione il sapere scientifico di matrice fallocentrica diffusosi fino a quel momento negli Stati Uniti e nell'Occidente europeo, richiamando l'esperienza personale delle donne del collettivo e affrontando temi generalmente lasciati in sordina o ricoperti dal tabù nelle trattazioni mediche precedenti, come le mestruazioni e la menopausa, la gravidanza, il controllo delle nascite, l'aborto, l'autoerotismo, l'omosessualità femminile, ma anche i problemi sessuali delle donne, come quelli legati all'inibizione psicologica. Tuttavia, nel 1964, una trattazione così limpida dei temi centrali nella salute sessuale della donna è ancora assente in Italia, così come non sono ancora apparse le traduzioni di due delle maggiori opere di Wilhelm Reich, ovvero *La rivoluzione sessuale* (Feltrinelli 1965) e *La funzione dell'orgasmo* (Sugar 1969), la cui

¹⁷⁷ Il volume ebbe diffusione mondiale: fu immediatamente tradotto in Italia, ma anche in Francia, Spagna, Olanda, Svezia, Danimarca, Gran Bretagna, Grecia e in Giappone; negli Stati Uniti ne fu prodotta anche una traduzione in braille in sette volumi.

diffusione nella penisola funzionerà da catalizzatore nella corsa verso il Sessantotto e verso la dissoluzione dei tabù sessuali alla fine del decennio.

2. JULES, UN PERSONAGGIO “ABIETTO”

“Ce n’est donc pas l’absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L’entre-deux, l’ambigu, le mixte” (Kristeva, 1980: 12): Jules, la protagonista di questo romanzo, è un personaggio che sembra interpretare assai fedelmente il concetto di abiezione così esposto da Julia Kristeva. Infatti la vicenda di Jules, che si svolge negli anni cruciali del fascismo, in un contesto alto-borghese di provincia che sembra risentire poco o nulla dell’impatto della guerra in corso, si dipana nel segno di una *non corrispondenza* fondamentale col modello, sia per la continua disattesa di quelle aspettative di genere che il contesto proietta sulla ragazza, sia per il movimento *abietto* che Jules mette in atto per aggirare quel vuoto esistenziale che prova e che, nelle parole di Kristeva, diremmo “reconnaissance du *manque* fondateur de tout être, sens, langage, désir” (Kristeva, 1980: 12).

La disattesa dei modelli – innanzitutto di genere – è la cifra più evidente del personaggio di Jules, che infatti porta un nome maschile in memoria del padre morto. A partire da qui, *La ragazza di nome Giulio* rifugge tutte le stazioni fondanti del *Bildungsroman* tradizionale: l’iniziazione sessuale di Jules avviene nel segno di atti lesbici; la promessa di matrimonio stretta da piccola col compagno Lorenzo vacilla continuamente a causa delle avventure della protagonista con i suoi coetanei o con «uomini veri»; la sua formazione di giovane italiana, sotto al fascismo, è minata da un atteggiamento fortemente renitente alla disciplina; la sua fede si arresta di fronte alla ricerca instancabile dei perché e alla domanda proibita su cosa sia veramente quel piacere che serve a «diventare una donna». Attraverso questi eventi, il personaggio di Jules è ogni volta capace di sospendere l’efficacia dei ruoli e delle funzioni assegnate al genere e al sesso femminile dal contesto fascista e dalla morale cattolica di provincia. La posizione da cui Jules combatte questo assetto è

duplice: infatti, mentre l'opposizione alla istituzioni fasciste viene messa in atto, per così dire, dall'esterno, da un personaggio che semplicemente sceglie di non appartenere ai luoghi e ai modi del potere fascista ("non ero mai andata alle adunate e del resto non ero mai stata iscritta alle organizzazioni giovanili", Milani, 1994: 111), la situazione appare decisamente più interessante per ciò che riguarda l'abbattimento degli stereotipi sessuali e di genere. In questo caso, infatti, Jules rappresenta una vera e propria figura dell'*undoing gender*, poiché è in grado di decostruire le norme di genere dall'interno, cioè per mezzo di comportamenti, ovvero di atti performativi, che sono fuori dagli schemi e dunque in grado di destabilizzare le tradizionali categorie di maschile e di femminile (Fabris, 2020), come è evidente, innanzitutto, nel modo in cui Jules pensa se stessa: "Una ragazza di quindici anni che ha i sensi che bruciano, il cuore che scoppia, e non è donna, non è uomo, non è ragazzo o ragazza" (Milani, 1994: 116).

In questo senso, è già stato messo in luce da Scarfone (2023) come la funzione dell'episodio di lesbismo che apre la vicenda raccontata da Jules abbia un valore fortemente sovversivo in rapporto al contesto eteropatriarcale in cui il personaggio si muove. Infatti, tale iniziazione omosessuale ad opera della domestica avviene nel segno di una rimozione dell'oggetto fallico, descritto in tono enigmatico e sinistro come elemento capace di minacciare il corpo femminile e, dunque, l'integrità dell'io: "Non era mai stata con uomini, mi raccontò che le facevano schifo, raccontava con particolari stravaganti ciò che essi avevano per mettere incinte le donne. «Non mi ci pigliano», diceva, «con quei loro aggeggi»" (Milani, 1994: 40). Secondo Scarfone l'episodio ha un ruolo centrale nel rendere il personaggio assimilabile al "tipo della donna anestetica" (2023: 48), ovvero nell'insorgenza della sua frigidità, che è un problema culturale e non anatomico, al contrario di quanto Jules è invece portata a credere, nel timore continuo che il suo corpo sia *difettoso*. In tal senso, l'arrivo delle mestruazioni rappresenta per Jules il segno felice e inequivocabile di una normalità fisica condivisa con le altre donne:

Improvvisamente percepivo quella misteriosa forza che rendeva le donne le une uguali alle altre, io come mia madre, mia madre come Serafina, anch'io come Serafina, e anche uguale alla donna del pane, della frutta, alla signora Bianca, un'amica di mia madre, a sua figlia Bice [...] un'onda quasi di gioia selvaggia mi riempì il cuore, mi si gonfiò tra le cosce, perché anch'io, grazie al cielo, ero una donna, fatta come una donna. (Milani, 1994: 63)

Il ciclo mestruale ha per Jules il potere di riattivare la genealogia femminile, ovvero la coscienza di un legame che, attraverso la comunanza dell'esperienza specifica del corpo femminile, ripristina il rapporto madre-figlia nella creazione di relazioni con tutte le altre donne. D'altra parte, per Jules le mestruazioni sono anche il segnale di un'esclusione irreparabile, il cui emblema è ora il divieto di poter fare il bagno al mare o di correre, ovvero di sfogare la propria energia sessuale per mezzo dell'attività fisica, come fosse un maschio: "ora non potevo più essere come un ragazzo sempre a correre di qui e di là, i miei vestiti sarebbero stati più lunghi e non potevo fare bagni quanti ne volevo. Quest'ultima cosa mi fece male al cuore" (Milani, 1994: 63). Così, la frustrazione di non poter più comportarsi come un ragazzino sembra essere all'origine di quel sadismo che Jules prova di fronte all'ignoranza di Amerigo – l'amante delle domestica Serafina con cui pure lei si intrattiene – il quale, spaventato dalla scoperta delle mestruazioni, viene costretto da Jules a guardare con "occhi cupi e sbarrati" (Milani, 1994: 70) e poi a bere gocce del suo sangue: "Fu in quell'attimo che egli, lasciati cadere i fiammiferi, si gettò con la testa tra le mie cosce e la sua bocca toccò quel sangue, bevve quella goccia, e piangeva, il suo corpo sussultava dai singhiozzi [...]" (Milani, 1994: 70).

La rivendicazione della propria differenza sessuale, intesa in questo caso come evidenza genitale, si manifesta per Jules in un gusto sadico per lo scandalo, in questo caso per quel *pouvoir de l'horreur* contenuto nel sangue mestruale, che rappresenta per l'uomo un "oggetto abietto" allo stesso modo in cui il pene lo è per la donna. Entrambi questi oggetti, infatti, minacciano i confini del corpo: il pene in quanto corpo penetrante, il sangue in quanto fluido capace di insinuarsi – e corrompere – in maniera imprevedibile, togliendo così stabilità al soggetto maschile. Nelle

parole di Kristeva: “il [*le sang*] menace le rapport entre les sexes dans un ensemble social et, par intériorisation, l’identité de chaque sexe face à la différence sexuelle” (Kristeva, 1980: 86). Per questo motivo, la scena del sangue – delle “prime mestruazioni della letteratura italiana” (Armano, 2013: 284) – è sommamente scandalosa: perché il sangue mestruale ha qui il valore di una violenza simbolica inflitta all’uomo ed è quindi in grado di far vacillare il tradizionale rapporto di potere fra i sessi. Del resto, il sangue mestruale, così come proprio il sesso femminile, rappresenta *l’abietto* per eccellenza, dato che è elemento in grado di neutralizzare quelle opposizioni su cui il sistema fallocentrico si fonda, come dentro/fuori, solido/fluido e così via. Nelle parole di Luce Irigaray, infatti, “Or la femme n’est ni fermée, ni ouverte. In-definie, in-finie, *la forme ne s’achève pas*” (Irigaray, 1974: 284): il sesso femminile è dunque definito da Irigaray come un solido senza bordi, che non si cristallizza mai in una forma fissa, ovvero non si “fallicizza”, ma si fluidifica, ed è precisamente in questo movimento che le opposizioni fallocentriche divengono insignificanti.

La familiarità col sangue mestruale, tuttavia, non arriva a chiarire completamente a Jules il senso della sua differenza sessuale; così, ancora nelle ultime pagine del romanzo, osservando il proprio corpo allo specchio, la ragazza pensa: “Lo specchio rifletteva il mio corpo levigato, scuro di sole, dove risaltavano i seni piccoli e bianchi, la striscia di pelle bianca ai fianchi, e quel punto misterioso, soffice e coperto di ricci che era il mio sesso di donna, quella zona di me stessa dove io ero differente” (Milani, 1994: 228). La *differenza* che Jules trova nei propri genitali è il solo termine che possa riempire il vuoto di linguaggio e di senso lasciato dal dominio simbolico del fallo, come del resto Gomez (2010) ha già rimarcato. Tale differenza, tuttavia, è anche la stessa di quella Lila, protagonista dell’*Amica Geniale*, accusata di essere “fatta male nel sesso” perché incapace di provare piacere con un uomo; così Lila, confidandosi a Lenù nella speranza di ottenere una risposta da lei, afferma: “Io ho fatto tutto quello che un maschio vuole da una femmina: l’ho fatto a forza, per curiosità, per passione. [...] Ma non riesco ad accettare dentro di me neanche un uomo per bene come Enzo” (Ferrante, 2013). In entrambi i casi, il sentimento di questa insufficienza

sessuale emerge come il segno inequivocabile dell'introiezione profonda della meta sessuale prescritta alle donne dall'ordine fallocentrico, che Jules arriverà a rovesciare per mezzo di due gesti profondamente sovversivi: l'autoerotismo e l'evirazione di un giovane uomo nel finale del romanzo.

Entrambi questi eventi possono leggersi alla luce degli approcci omosessuali di Lia nei confronti di Jules: l'esperienza del lesbismo non sembra fare di Jules una lesbica¹⁷⁸, né resta latente come un trauma o un'attitudine inespressa, ma rimane ben presente nella coscienza del personaggio come istanza di proibizione nei confronti di un oggetto, il pene, verso cui la ragazza continua a indirizzare un grande investimento erotico. Infatti, se è vero che le parole di Lia hanno instaurato in Jules un tarlo angosciante, è pur vero che l'aura di proibizione che la domestica ha gettato sull'oggetto del pene, lo ha reso per Jules ancora più desiderabile, sovrapponendo inoltre il desiderio con il gusto della trasgressione. Per mezzo delle parole minacciose di Lia, il pene è diventato per Jules un *abietto* in senso letterale (*ab-iectum*), ovvero un oggetto "caduto", "gettato via", "respinto" poiché capace di corrompere i confini del corpo: così, mentre per Lia l'abietto fonda un'esclusione fobica, che dà origine alle opposizioni insormontabili Io/Altro e Dentro/Fuori, per Jules l'abietto è anche fonte di desiderio, oggetto in grado di spingerla a passare ogni limite, di renderla "sorda alla ragione, ribelle alla morale" (Milani, 1994: 249). Il pene è l'oggetto abietto che attrae assolutamente Jules, al punto da trasfigurare il suo rapporto col mondo, ovvero con l'Altro e con il Fuori, in un rapporto Io/Phallus, che è al contempo attraente e repellente:

[...] tutta questa folla che appare e scompare se io scuoto il mio cervello, mi sembra confondersi in un essere unico, enorme,

¹⁷⁸ Del resto, la stessa Jules viene a scoprire dalle sue coetanee che in contesto omosociale l'omosessualità è un'esperienza spontanea comune e non particolarmente determinante, ma fondamentale nella canalizzazione di un impulso erotico che non trova via d'accesso al rapporto eterosessuale; questo avviene proprio a causa dell'ignoranza e dell'annichilimento culturale della donna, privata di strumenti di comprensione e di modelli di comportamento di fronte a temi che la riguardano da vicino (Antoniotti, 2012: 200).

spaventoso, che non è uomo o donna, ma forse è più uomo che donna, se distintamente vedo agitarsi, gonfiarsi, protendersi, un volgare, assurdo aggeggio maschile, il phallus degli antichi; quasi esso mi minaccia, mi terrorizza, mi obbliga a coprirmi gli occhi, ad allargare le gambe e ho schifo, voglia di rimettere, la saliva mi riempie la bocca, sono sperduta nella mia squallida solitudine di ragazza Jules. (Milani, 1994: 149)

Il brano descrive una dinamica ravvicinabile a quella che Kristeva rintraccia nel funzionamento dell'abietto come agente propulsore di desiderio, in quanto esso si traduce in un piacere del corpo che porta con sé anche un senso di contaminazione, in un movimento verso l'abisso che è al contempo caduta e ascesa, come nel brano seguente:

Nessuno voleva salvarmi: tutti cercavano invece di trascinarvi sempre più in basso.

Io stessa lo facevo con me stessa, e quando dal mio corpo prendevo quel piacere fisico così tormentato, quando i miei gesti erano solo in funzione di quel piacere, e il mio spirito vagava leggerissimo e felice, ma in realtà oppresso e schiantato, io pure ero un essere immondo, degno di quell'inferno dove la vista di Dio è preclusa e il fuoco brucerà le nostre carni. (Milani, 1994: 151)

È proprio attraverso la sperimentazione dell'autoerotismo che il personaggio di Jules compie il movimento che la conduce a un "fuori" immondo di godimento, dunque a una dimensione mista, insieme minacciosa e attraente. La dimensione dell'autoerotismo, cioè, rappresenta un *fuori* che è tale sia rispetto alle norme disciplinanti e repressive del corpo istillate dalla morale cattolica e fascista (benché l'abiezione non abbia un connotato prettamente morale), sia in rapporto a un'esperienza di perdita del confine del proprio corpo. È specialmente per questo che, nell'abiezione, il senso sprofonda, collassa su se stesso, e il soggetto si ritrova disarcionato dalla propria identità, a sua volta *ab-iectum*, espulso da sé. In tal senso, l'autoerotismo rappresenta per Jules anche un momento di potenziamento del proprio corpo: così la maniera mimetica in cui i suoi 'giochi d'amore' sono condotti ("Ho deciso di essere io, Amerigo", Milani, 1994: 141), lungi dall'aderire

ciecamente alla prescrizione freudiana implicita nella teoria dell'invidia del pene, rappresenta il momento di ri-appropriazione di una potenza pari a quella fallica, che il personaggio già sente di possedere all'interno del proprio corpo, ma che è stata cancellata dall'ordine fallocentrico:

Improvvisamente da quel mio ovale misterioso, la piccola lingua di serpente è diventata fuoco, e tutto l'ovale si mutava, il fazzoletto diventava carne, nervo, muscolo, si irrigidiva, io dalla nuca alle caviglie ero senza elemento «corpo», non esisteva più, solo correnti fredde e calde mi attraversavano, come se nuotassi e mi avvolgessero in acqua fili elettrici, che erano senza isolante e mi carbonizzavano. (Milani, 1994: 141)

Per mezzo del fazzoletto-pene, Jules si appropria dell'oggetto abietto, il fallo, e arriva ad immergersi in una condizione – l'abiezione del godimento – capace di cancellare il limite fra dentro e fuori, di oltrepassare la soglia che separa l'Io e l'Altro, dove l'Io è sessuato al femminile e l'Altro è sessuato al maschile. Nella cancellazione di questa soglia, il senso dei limiti di genere collassa: il corpo femminile trova la propria meta sessuale dentro-fuori¹⁷⁹ di sé e Jules diviene quel che già è, ovvero, letteralmente, un sesso “che non (ne) è uno”, ma che li contiene entrambi. Il passo appena letto, del resto, mostra l'(auto)coscienza di un personaggio ormai capace di svelare il mistero del proprio sesso, scoprendo in esso un *serpente* e non più quel *nido* di cui il personaggio di Amerigo le aveva parlato, continuando a istillare in lei l'idea di possedere un organo sessuale unicamente ricevente e passivo: “Amerigo dice che è un serpente che cerca il nido. «Che nido?» dico io. «I serpenti non hanno nido.» Amerigo mi ha detto che il nido ce l'ho io, per questo lui fruga e vuole vedere di entrare” (Milani, 1994: 136).

Alla luce di queste considerazioni deve leggersi l'episodio che

¹⁷⁹ Nelle parole di Irigaray: “Les lèvres de la même forme – mais jamais simplement définie – se débordent en se retouchant et se renvoyant l'une (à) l'autre pour un pourtour que rien n'arrête dans *une* configuration” (1974: 285) ; la conformazione dell'organo sessuale femminile contiene già *l'altro* in sé, già una dimensione del *fuori* : “l'autre déjà en elle l'affecte, la touche, sans qu'elle devienne jamais l'un(e) ou l'autre” (1974: 286).

chiude il romanzo, ovvero quello dell'evirazione di Siro. Di fatto, per mezzo del godimento autoerotico, Jules ha già operato un'evirazione simbolica, poiché la sua autonomia sessuale corrisponde già allo sfregio di un ordine culturale e sessuale definitivamente rivelatosi inservibile per il femminile. Nell'episodio finale, tuttavia, Jules, lasciatisi condurre in un capannone abbandonato da uno sconosciuto, e comportandosi ormai come un automa che obbedisce solo al desiderio alienante di riuscire a godere insieme a un uomo, si vede ancora una volta ricadere nella frustrazione dell'esclusione dal piacere:

Nell'attimo in cui Siro mi possedeva, o era Franco che ancora mi illudevo di amare? In quell'attimo in cui lui provava un piacere ineguagliabile, ed era come in un vortice [...] in quello stesso attimo io non provavo niente, se non quel pesante disgusto, quella terribile disperazione. (Milani, 1994: 249)

L'atto finale dell'evirazione di Siro esplode come un *raptus*, anche se la ricomparsa dell'oggetto del temperino, che Jules rigira tra le mani in diversi punti del romanzo per poi ritrovarselo in tasca senza aver memoria di avercelo riposto, lascia pensare a un atto lungamente e inconsciamente desiderato. In tal senso, l'evirazione del giovane (che è Siro, ma anche Franco, Amerigo, Lorenzo, il prete, il professore di filosofia...) non deve intendersi come un parossismo freudiano, ovvero come l'atto conclusivo di una lunga *invidia penis* – del resto, per Freud la castrazione non ha bisogno di realizzarsi per essere operativa – bensì come un atto di rivolta nei confronti di un ordine simbolico, culturale e politico che sistematizza il desiderio femminile o nel senso dell'invidia del pene o nel senso di una passività necessaria e incontestabile.

3. JULES, UN PERSONAGGIO “*OBIECTUM*”

È stato già messo in luce dalla critica (Gomez, 2010; Scarfone, 2023) come il romanzo di Milani non presenti una struttura ordinata e anzi richieda al lettore una continua ricostruzione del cronotopo e degli eventi. In particolare, come nota Scarfone,

L'effetto è quello di una ripetizione martellante che, mentre

ritorna più volte sugli stessi episodi, insieme li sovrappone e confonde: gli eventi, continuamente interrotti, tornano su sé stessi arricchiti da altri, insieme diversi e analoghi, perché tutti accomunati dalla perpetua insoddisfazione di Jules. (Scarfone, 2023: 47)

In tal modo, con la *Ragazza di nome Giulio* ci troviamo di fronte a un romanzo che a suo modo interpreta il concetto di *écriture féminine* elaborato da Hélène Cixous, sia perché in grado di far riemergere il corpo femminile, sia perché le ripetizioni, le ellissi temporali, le parentesi riflessive che lo connotano sono tutti caratteri formali che eccedono quella linearità strutturante della scrittura maschile, plasmata da una costante tensione al controllo (“par son antique rapport asservissant, calculateur, à la maîtrise”, Cixous, 1975: 47). La scrittura di Milani, coagulandosi attorno alla storia di un corpo che si manifesta ogni volta come evento inanticipabile ed estraneo a qualunque rappresentazione preesistente, sembra dunque estemporanea, non progettata, e davvero in grado di eludere “le discours que régit le système phallogentrique” (Cixous, 1975: 50).

La *ragazza di nome Giulio* è dunque un romanzo in cui forma e contenuto si riflettono l’una nell’altro senza la mediazione di modelli o di schemi rappresentativi opachi: in tal senso, Milani riesce in quel compito che il filosofo Jean-Luc Nancy ha identificato come la questione della modernità, ovvero “Soit à écrire, non pas le corps, mais le corps meme. Non pas la corporéité, mais le corps. Non pas les signes, les images, les chiffres du corps, mais encore le corps” (Nancy, 2000: 12). Tale operazione di scrittura dovrebbe configurarsi come una “excription” (Nancy, 2000: 20), ovvero come una *e-scrizione* del corpo al di fuori di codici e di significati istituiti da un sistema rappresentativo esistente – in questo caso quello fallogocentrico, di cui il fascismo con i suoi modelli etico-estetici è esempio pressoché didascalico. Tale movimento di scrittura, che guarda alla *fuoriuscita* del corpo (“elle s’expose”, Cixous, 1975: 47), cioè a un corpo capace di significare se stesso senza rinviare a un senso altro, deve intendersi come un gesto indirizzato a un oggetto che non si può prendere né comprendere, ovvero fissare in un modello o concetto (*Begriff*). In altri termini, secondo

Nancy, il corpo al centro di questa scrittura non sarà più da intendersi come *sub-iectum*, soggetto portatore di significato e a tale significato soggiogato, bensì come *ob-iectum*, ovvero come un corpo semplicemente *gettato* davanti allo sguardo: un corpo venuto da dove non si sa, all'improvviso, e di fronte al quale la parola dovrà inventare se stessa ogni volta – in tal modo riconoscendosi nella traccia inconfondibile del movimento del femminile.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALFANO, Giancarlo, CARRAI, Stefano (2019). *Letteratura e psicoanalisi in Italia*. Roma: Carocci.
- ANTONIOTTI, Giulia. (2012) “Ciao, avanzo di galera: la scandalosa *Ragazza di nome Giulio* di Milena Milani”. In R. Cicala (a cura di), *Inchiostro proibito: libri censurati nell'Italia contemporanea* (pp. 185-201). Pavia: Edizioni Santa Caterina.
- ARMANO, Antonio (2013). “Le prime mestruazioni della letteratura italiana. Milena Milani, *La ragazza di nome Giulio*”. In A. Armano (a cura di), *Maledizioni. Processi, sequestri e censure a scrittori e editori in Italia dal dopoguerra a oggi anzi a domani* (pp. 283-292). Torino: Aragno.
- CIXOUS, Hélène (1975). *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée.
- FABRIS, Angela (2020). “Seduzioni e scenari veneziani. La percezione del corpo e le categorie del maschile e del femminile in *La ragazza di nome Giulio*”. In A. Ceschin, I. Crotti, A. Trevisan (a cura di), *Venezia Novecento: Le voci di Paola Masino e Milena Milani* (pp. 133-146). Venezia: Ca' Foscari Edizioni.
- FERRANTE, Elena (2013). *L'amica geniale. Storia di chi fugge e di chi resta* [EPub]. Roma: e/o Edizioni.
- GOMEZ, Carmen (2010). “Milena Milani's *La ragazza di nome Giulio*. A Forgotten Feminist Novel”. *Italian Issue*, 125(1), pp. 223-243.
- IRIGARAY, Luce (1974). *Speculum. De l'autre femme*. Paris: Éditions de Minuit.

- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil.
- MILANI, Milena (1994). *La ragazza di nome Giulio*. Roma: Newton Compton.
- NANCY, Jean-Luc (2000). *Corpus*. Paris: Éditions Métailié.
- SCARFONE, Gloria (2023). "Il desiderio negato. Lesbismo e Bildungsroman in *Natalia* di Fausta Cialente e *La ragazza di nome Giulio* di Milena Milani". *Allegoria*, 25(88), pp. 31-58.
- THE BOSTON WOMEN'S HEALTH BOOK COLLECTIVE (1974). *Noi e il nostro corpo. Scritto dalle donne per le donne*. Trad. it. A. Miglietti. Milano: Feltrinelli.
- TREVISAN, Alessandra (2020). "Diario veneziano e altri racconti: la rubrica di Milena Milani sul quotidiano *La Stampa*. Con un affondo sul Premio Strega". In A. Ceschin, I. Crotti, A. Trevisan (a cura di), *Venezia Novecento: Le voci di Paola Masino e Milena Milani* (pp. 185-208). Venezia: Ca' Foscari Edizioni.

LA MORGANA TERRESTRE-HECHICERA FRENTE A LA MORGANA CELESTE-DIOSA CELTA". LA REIVINDICACIÓN DEL CUERPO- ALMA FEMENINOS

THE TERRESTRIAL MORGANA-SORCERESS VERSUS THE
CELESTIAL MORGANA-CELTIC GODDESS." THE
VINDICATION OF THE FEMALE BODY-SOUL

María Elena SEOANE PÉREZ
Universidad de Salamanca

Resumen

El estudio "La Morgana terrestre-hechicera frente a la Morgana celeste-diosa celta". La reivindicación del cuerpo-alma femeninos" tiene como objetivo revelar tanto del cuerpo terrestre de Morgana, que se muestra en obras como *Heroes Return*, *Demon* y *Suite du Merlin*, como del cuerpo celeste en *Parzival*, el objetivo de superar la división tradicional de la materia inteligente y sensible de la mujer que recae sobre este personaje femenino literario. En consecuencia, se ha extendido la disonancia, especialmente, a partir del siglo XIII, sobre el dualismo mente-cuerpo, que se reconocía como elemento clave de las diosas celtas en su papel de Diosa Madre Triple (soberanía, fecundidad y guerra), para adquirir, desgraciadamente, un tono patriarcal, en consonancia a la representación de su imagen en el ámbito literario y artístico como una 'femme fatale', una bruja o hechicera, que se sirve de su cuerpo sensual y erótico a la conquista del mundo dominado por el hombre, encarnado, en este caso, en Merlín y en Arturo.

En todo caso, Morgana supera, a través de sus atributos de las diosas celtas (prevalentes en el poema alemán de *Parzival*), cualquier arquetipo que la enmarque solamente en un cuerpo material, ya que, desde su origen legendario, ha nacido libre, bajo la unión cinestésica del cuerpo-alma, el cual han tratado de marginarlo y borrarlo del discurso.

Palabras clave: Morgana, cuerpo terrestre, celeste, Parzival, Merlin, cómic.

Abstract:

The study “The terrestrial Morgana-sorceress versus the celestial Morgana-Celtic goddess. The vindication of the female body-soul” aims to reveal as much of Morgana's terrestrial body, which is shown in works such as *Heroes Return*, *Demon* and *Suite du Merlin*, as of the celestial body in *Parzival*, the objective of overcoming the traditional division of the intelligent and sensitive matter of women that falls on this literary female character. Consequently, dissonance has spread, especially, since the 13th century, about mind-body dualism, which was recognized as a key element of the Celtic goddesses in their role as Triple Mother Goddess (sovereignty, fertility and war), to unfortunately, acquire a patriarchal tone, in line with the representation of her image in the literary and artistic sphere as a 'femme fatale', a witch or sorceress, who uses her sensual and erotic body to conquer the world dominated by man, embodied, in this case, in *Merlin* and *Arthur*.

In any case, Morgana surpasses, through her attributes of the Celtic goddesses (prevalent in *Parzival*'s German poem), any archetype that frames her only in a material body, since, from her legendary origin, she has been born free, under the kinesthetic union of the body-soul, which they have tried to marginalize and erase from discourse.

Keywords: Morgana, terrestrial body, celestial, Parzival, Merlin, comic.

1. LA LITERATURA CONFRONTA EL CUERPO CELESTE FRENTE AL TERRESTRE

En un principio, el estudio se centra en el concepto de cada tipo de cuerpo presente en los dos romances medievales (*Parzival* y *Suite du Merlin*) y dos cómics contemporáneos (*Heroes Return* y *Demon*), con el objetivo de realizar la comparativa bajo el paradigma de cuerpo terrestre-bruja con el de cuerpo celestiosa del personaje femenino. Antes de dicha comparativa, conviene exponer los conceptos de cuerpo terrestre y de cuerpo

celeste / alma en las distintas épocas a las que se refieren las obras mencionadas.

En primer lugar, el análisis se dirige al periodo de la Edad Media, en el cual el ensayo de Margherita Pelaja y Lucetta Scaraffia expone que “la cultura antica considerava la sessualità come un aspetto dell’essere umano dato, e quindi non oggetto di controllo, erano interessate solo a disciplinare il comportamento femminile in modo da controllare la paternità” (2008: 4). De manera semejante, los Padres de la Iglesia han marcado los preceptos del significado del cuerpo terrestre y su relación con la concupiscencia aristotélica, especialmente, sobre la mujer, en la cual “la mujer no domina sus propios instintos, carece de control y es potencialmente peligrosa” (Bertini, 1991: 13). Su cuerpo terrestre ha sido controlado por el hombre, en el momento que el hombre se percató del papel que jugaba en la gestación del hijo, así que, paulatinamente, fue relegando a la mujer a un puesto de inferioridad y a su papel de recipiente pasivo y sin ninguna función creadora.

Bertini en su ensayo *La mujer medieval* especifica que, en la antigüedad judía, clásica y cristiana, la mujer era discriminada y marginada. En el caso del judaísmo, los derechos de la mujer eran tutelados por el hombre, con el objeto de protegerla de sí misma y de su propia inferioridad. En la religión cristiana, se produce una oposición entre el papel de la mujer en los primeros cristianos y el Nuevo Testamento, en el cual Jesús “revaloriza la Naturaleza y la dignidad de la mujer, la de los pobres y humildes y en contra de algunos argumentos de los hombres” (1991: 15). Mientras los Padres de la Iglesia, los dominicos, así como, Girolamo Savonarola, distingue, por un lado, el papel de Eva, como el origen del pecado, la tentación a través de su cuerpo terrestre que condenó al hombre al sufrimiento y a la perdición. Por otro lado, el de la Virgen María, cuyo cuerpo se vincula con el celestial, el alma y la salvadora del ser humano.

Cuando comienza la dicotomía entre cuerpo y alma, además de su posterior relación entre el cuerpo terrestre como objeto viciado e impuro frente al cuerpo celeste vinculado al alma, la parte superior del hombre concierne al espíritu y al conocimiento.

El control sobre el cuerpo de la mujer es un desafío desde el Neolítico, puesto que, si en el Paleolítico, el cuerpo y la sexualidad de la mujer eran adoradas como dadoras de vida, a

partir del siguiente periodo, unido a varios cambios en el comportamiento del hombre en sociedad, la mujer será sometida al yugo y al arbitrio del hombre. Yuval explica que los criterios de supervivencia y reproducción sin considerar el sufrimiento y la felicidad de los individuos es el precio a la subyugación, a un modo de vivir completamente ajeno a sus instintos y deseos. El hombre busca convertir a los animales en obedientes animales, y, en este punto, se introduce a la mujer, dado que ambos serán seres vivos quebrados de instintos naturales, se les reduce su libertad de movimientos o en jaulas o en el hogar (2011: 111-112). Simonis manifiesta que las cosmogonías, los mitos subordinan las deidades femeninas a los principales dioses masculinos, esto es, ascendencia del poder masculino en detrimento del femenino (2012: 153). Por tanto, se parte de una serie de normas o de cánones sociales, religiosos y políticos, con el fin de mantenerla bajo un férreo dominio, donde prima la castidad de la mujer, como signo de pureza, al igual que el camino más conveniente de servir a Dios único, como en el caso de la religión cristiana.

En este punto, es conveniente introducir el mito del Eterno Femenino (en la época medieval se entabla la expansión de este concepto), debido a que el paradigma de la mujer se refleja en la siguiente dicotomía: el cuerpo celeste / cuerpo terrestre, ya que mientras la figura de Eva se halla ligada al cuerpo terrestre, María celeste. Uno de los motivos se debe a que, en las primeras etapas del cristianismo primitivo, la figura de María Magdalena destaca por encima, incluso, de los propios apóstoles, como heredera del mensaje cristiano, la persona más influyente en el propio Jesús y con una sabiduría sin parangón. Los Padres de la Iglesia, los diversos concilios o reformas religiosas, sin olvidar los dogmas de otras religiones antiguas o pensamientos filosóficos, han conseguido un paulatino empuje de la mujer hacia el hogar y a la ausencia de poder, libertad y derechos fuera del ámbito privado (dentro tampoco su rol era relevante en algunas sociedades). Han promulgado el modelo perfecto de la mujer a través de las acciones reales o no de la actuación de la Virgen María durante su vida ya sea como pura al concebir al hijo de Dios o por ser ella misma, concebida de una mujer anciana, su madre Ana, también desde la virginidad o por la gracia de Dios al enviar al arcángel San Gabriel a la anunciación de su nacimiento.

Por otro lado, Eva se enlaza con su vida terrenal al ser tentada por la serpiente, al desobedecer a Dios y al inducir, al mismo tiempo, a Adán a que pecara y a que el hombre naciera ya con el pecado cometido por los primeros padres. Eva, al ser una mujer, de rango inferior al hombre, sometida a sus deseos y sensualidad, debe ser subyugada por el hombre, dado que “lo sperma rappresenta il materiale per la formazione del feto e la donna è un contenitore e pasiva nelle generazione” (Pelaja y Scaraffia, 2008: p. 68). Asimismo, la mujer se guía por sus instintos, por lo que se trae a colación la idea reduccionista del mundo clásico, que María Lozano refiere en su tesis doctoral, *La construcción del imaginario de la maternidad en Occidente*, que “la unión de mujer-Naturaleza es algo susceptible de ser domesticado y a la convicción de la inferioridad del sexo femenino. La mujer es la tierra para fertilizar, la vasija que recoge el semen (la vida), el útero que reclama su alimento” (2001: 109).

Con respecto al período correspondiente a la publicación de los cómics (1963, 1972), los aspectos de los cuerpos terrestres y celestes que muestran los personajes femeninos no varían de aquellos que se alejan de los cánones sociales. Si durante la Edad Media prevalece el control del hombre sobre el cuerpo de la mujer, especialmente, a finales del siglo XV, en los años sesenta y setenta, los personajes femeninos se caracterizan por su hipersexualización y por su vínculo con los términos decimonónicos de la *femme fatale* y el ángel del hogar. La mujer en el cómic se muestra como un cuerpo terrestre tentador, al igual que Lilith, Eva, Cleopatra¹⁸⁰, etc. Asimismo, como puntualiza Sandra Ferrer Valero en su obra *Mujeres en la Historia*, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se regresa al modelo del ángel del hogar, pero más modernizado, puesto que las revistas femeninas presentan a una mujer feliz en casa, disfrutando de los nuevos artilugios domésticos (2018: 132). En ese mismo periodo, desde los años 60, se origina la segunda ola del feminismo, que,

¹⁸⁰ Erika de Bornay en su obra *Las hijas de Lilith* detalla el concepto surgido en la segunda mitad del siglo XIX de *femme fatale*, que comienza con la descripción del cuadro del personaje Salomé pintado por Gustave Moreau: “en cierto modo se volvía la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, la diosa de la Inmortal Histeria, la Belleza maldita elegida entre todas [...]; la Bestia monstruosa, indiferente...” (2021: 91)

Martino y Bruzzese, en su ensayo *Las filósofas*, incluyen la teoría de Simone de Beauvoir “como un ejemplo de toma de posición desde la condición femenina, que consideraba la más adecuada para integrarse en el mundo del quehacer filosófico, casi reducido a los hombres. Una frase suya es pauta de la acción femenina: «el feminismo es una forma de vivir individualmente y de luchar colectivamente»” (2000: 416). Afianzan el pensamiento feminista: análisis y descripción del patriarcado y de las desigualdades y discriminaciones de sexo-género. Se acuñan términos, se describen las injusticias como impuestas por las culturas y no por la naturaleza: Sistema de sexo-género. El problema sin nombre: el patriarcado.

2. CARACTERÍSTICAS DEL CUERPO TERRESTRE EN *DEMON*, *HEROES RETURN* Y EN *SUITE DU MERLIN*

Si atendemos a los aspectos relevantes de la descripción del cuerpo terrestre en la Edad Media, se perpetúa en la actualidad. La investigadora del mundo artúrico, Maureen Fries, en su trabajo *Women in Arthurian Literature* manifiesta que queda patente que entre la primera Morgana (heroína, bella, y hada) y la última Morgana (antiheroína, fea, y bruja) y el creciente temor y odio fue generándose hacia las mujeres hacia finales de la Edad Media, tal como se evidencia en el romance medieval de *Suite du Merlin* y en los dos cómics objeto de estudio.

El medievalista Carlos Alvar establece que el romance *Suite du Merlin* pertenece al ciclo de la *Post-Vulgata* (1230-1240), puesto que un autor anónimo atribuyó a Robert de Borón la reelaboración de la *Vulgata* que había llevado a cabo, y que se denomina *Post-Vulgata* (o *Roman du Graal* o Pseudo-Robert de Boron). Este ciclo intentaba reunir las aventuras artúricas en un conjunto más homogéneo, centrando la atención no tanto en los amores de Lanzarote y Ginebra, como en el rey Arturo y el Grial. En la anterior versión, la *Vulgata*, y en la de la *Post-Vulgata*, Merlín sucumbe ante los encantos de Niniana / Viviana primero y Morgana, después. Lancner indica que las dos *Suites* ilustran el tema del sabio engañado por una mujer, un motivo folclórico de

un hada céltica que aprisiona a su amante en el Otro Mundo¹⁸¹. Desde la *Vulgata*, se establece un desdoblamiento entre dos personajes femeninos de la materia artúrica que, en su origen, formaban parte de la Triple Diosa celta: la Dama del Lago, la protectora de Lancelot (se tratará en el siguiente apartado) y Morgana, la representante del cuerpo terrestre y, por tanto, el personaje maligno y perverso. Viviana en la *Vulgata* y Morgana en la *Suite du Merlin* se aprovechan de la debilidad de Merlín, lo engañan para adquirir sus conocimientos de magia y cada una de las *Suites* se desencadena de manera distinta. Mientras en la *Vulgata*, Viviana lo lleva hacia una muerte segura, Morgana lo encierra una vez adquiridos la ciencia de nigromancia. “Cuando ella aprendió todo el arte de nigromancia que quiso, alejó a Merlín de sí, pues vio que él la amaba mucho, y le dijo que lo mataría si volvía cerca de ella” (Zorrilla, 2015: 50).

La descripción de Morgana en la *Suite* se asemeja a la de Eva, al cuerpo terrestre, a la descripción de Girolamo, en la cual “la norte attraverso Eva, l’ingannevole Eva” (Pelaja y Scaraffia, 2008: 30). En el ensayo de *Suite du Merlin*, Morgana porta los estigmas de la lujuria. La investigadora Laura Zorrilla clarifica que el apetito sexual de Morgana sigue potenciándose en este texto. Continúa casada con el rey Uriens, de quien concibe a su hijo Iván, lo cual no le impedirá tener diversos amantes (2015: 51). Por un lado, se retrata como lujuriosa y afeada, que trata de seducir a Gawain y a Morhourt, al igual que una vieja (la vieja del vado); por otro, su pasión amorosa a la intención de dañar. Lancner en *Les fées au moyen âge* deduce que Morgana es un ser maravilloso y maléfico, enemiga de Lancelot y Ginebra. También el propio personaje determina el derrumbe del mundo artúrico, dado que pone en marcha la fatalidad y su trayecto encaminado al plano destructivo. Otros rasgos característicos al femenino se extraen del estudio de Laura Zorrilla sobre su figura, cuya cristianización la perjudica de una manera totalmente negativa,

¹⁸¹ Lancner explica en su obra *Les fées au moyen âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, el motivo celta del secuestro a través del cuento morganiano, en el cual el héroe [Lancelot] es secuestrado por el hada [Morgana] con la intención de que olvide a los suyos y a su mundo (1984: 300). En este caso, Morgana secuestra a Lancelot y lo traslada al Valle sin Retorno, lugar que ha creado para castigar a los amantes infieles.

puesto que su naturaleza ya no es benéfica, sino que toda su actividad está encaminada al mal. Asimismo, toma la imagen de bruja consolidada en el s. XV, en la cual los autores cristianos explicaban que, a mayor fealdad, mayor apetito sexual, por lo que Morgana se presenta bajo una imagen de fealdad absoluta y de lujuria, con el fin de denigrarla y vincularla con el Diablo y enemiga de la fe cristiana.

Con respecto a los cómics, el rol de Morgana se define como una auténtica *femme fatale* de finales del siglo XIX: “una vampiresa, seductora y devoradora de hombres, al igual que Lilith” (Bornay, 1990: 223). La misma historiadora e investigadora de la imagen de la mujer en el arte elucida la descripción de Eva, el cuerpo terrestre y parte del mito del Eterno Femenino que se enlaza con la bruja Morgana de *Demon* y de *Heroes*. Eva, la Mujer encarna todas las tentaciones del mundo terrenal, del sexo y del demonio. Además, personifica la doble vertiente del mal, puesto que es la inductora de este mismo mal y la esencia del demonio bajo la forma de reptil bíblico y de seductora. Para ejemplificar tales consideraciones, se añaden fragmentos por un lado de *Demon*, “Merlín se enfrenta a las hordas arrolladoras de la Hechicera Morgana le Fay, fuerzas impregnadas de la hechicería malvada de Morgana le Fay; “emperadora de los hechizos”; el castillo donde vive Morgana es “la corte de Satanás y sus criaturas malvadas”; “Merlín como sombra les dice que Morgana Le Fay se llevó un poderoso hechizo como bruja eterna”; “bicha arrogante”, “Doña Drácula”, “criatura monstruosa”: “Reina de la hechicería” (Kirby, 1972: 7-8, 19-20, 47, 378-379); por otro, de *Heroes Return*, Morgana aparece como hechicera celta, que busca dominar el mundo desde hace 1400 años y es “autora de vuestras desgracias” (Busiek, Pérez y Pachecho, 1962: 20). En este cómic, Morgana con el poder celta y el oscuro de los Argardianos consigue cambiar la perspectiva de los Vengadores, los cuales siguen sus órdenes como la Reina Morgana. Además, tiene la capacidad de transformar la realidad, la voluntad, para que se hallen todos bajo su control. En otra parte del texto, Morgana se convierte en una nube, por lo que los autores vinculan aquí al personaje con la Morgana medieval y sus rasgos de diosa celta: su capacidad en transformarse en animales, personas o cosas. Las descripciones

negativas hacia Morgana no cesan. Por un lado, cuando se enfada, Morgana despidе su furia por los dedos de su mano. Además, no solo desea la venganza sobre los Vengadores, sino que también se enoja con su sobrino-amante Mordred por ser tan ineficaz: “le envía un hechizo a Mordred ¡Qué tu lengua se detenga!” (Busiek, Pérez y Pachecho, 1962: 32). Por otro lado, su enfrentamiento con otra hechicera poderosa le acarrea perder la batalla contra sus enemigos los Vengadores. Durante la última lucha, Morgana utiliza su poder de expulsar rayos por los ojos, al verse derrotada, con la intención de acabar con todos antes de su fin.

3. EL CUERPO CELESTE-DIOSA EN PARZIVAL

Consideremos ahora el otro componente de la dicotomía, el cuerpo celeste ligado a la Diosa Triple celta en el romance medieval de *Parzival*, sin desatender a la Dama del Lago en la *Suite*. Manuel Alberro detalla el papel de la Diosa Triple a través del concepto de la Diosa de la Soberanía, en el cual una de las funciones más importantes de las diosas en las antiguas sociedades indoeuropeas y otros pueblos de la Antigüedad era el control del reino: las diosas, en muchos casos euhemerizadas como reinas, eran las que determinaban quién era el personaje masculino que debía asumir las funciones de rey. También detecta que, entre los celtas, la soberanía estaba estrechamente ligada a la tierra. El paradigma nuclear en la religión y la mitología de los antiguos pueblos celtas era el hecho de que su vida, su futuro y su bienestar en todos los sentidos dependía y había de ser asegurado mediante la unión Rey-Tierra. Esta unión había de ser confirmada en los actos rituales de selección, confirmación e instalación de cada nuevo rey, mediante un simbólico acoplamiento sexual entre este y la Diosa soberana del país, o diosa local del lugar, que podía ser un río o un arroyo.

Parzival, el protagonista del romance proviene de una familia ligada al Grial por parte materna, una explicación matrilineal de los bienes, el poder que se hereda mediante la consanguinidad materna. Las obras medievales de los siglos XII-XIII se impregnan de estos rasgos célticos, además del Viaje Iniciático que debe realizar el caballero para conseguir la perfección con la ayuda de un ser mágico (un hada) que, mediante un pacto, logrará

dicho objetivo.

En este romance, Morgana aparece caracterizada como una bruja fea, Cundry. No obstante, su fealdad no se vincula con lo descrito para los cuerpos terrestres que, a cuanto más fealdad, mayor maldad posee el personaje. “La doncella era tan culta que hablaba todas las lenguas: latín, árabe y francés. También estaba versada en dialéctica y en geometría y dominaba la ciencia de la astronomía. Se llamaba Cundry, y la Hechicera era su apodo” (Eschenbach, 1999: 160-161). En Parzival, la belleza en un ser tan importante y necesario no corresponde al mensaje anterior, puesto que Morgana destaca por su sabiduría, por sus conocimientos, por su nexo con la magia del Grial. Es uno de los personajes que colabora a que Parzival desvele el misterio del Grial y consiga también que su familia mantenga su conexión con la Copa. Rememora, en parte, la estructura del cuento morganiano, en la cual un hada protege al héroe, al elegido durante todo su camino, le presenta obstáculos, con la intención de que aprenda de cada uno de ellos, lecciones de vida para lograr el fin último: el Grial; conocer su origen, su nombre y su familia; devolver la notoriedad a la misma copa y a su familia, por medio de su protección. “Muchas damas están aquí prisioneras, dominadas por un poderoso hechizo, que ningún caballero ha conseguido romper nunca [...] El magnífico joven realizó muchas hazañas caballerescas” (Eschenbach, 1999: 269)

Asimismo, la relación entre Morgana / Cundry y Parzival se enlaza con la de la Reina de la Soberanía con el futuro Rey, puesto que esta característica de la diosa celta describe el rol de la Gran Diosa Madre para con el héroe elegido, la metáfora de la Diosa Madre Tierra con el soberano que la fecunda. “Cundry tiene a bien visitarme a menudo y me proporciona excelentes medicinas” (Eschenbach, 1999: 277). Este relato / mito se contempla en las historias de la tradición popular celta, así como la diosa Macha, Morrigan y las reinas euhemerizadas Medb y Rhiannon. En este punto, se observa la cohesión entre el mundo celta y el retrato de la Virgen María en su relación con el hombre, su transformación en la protectora y la salvadora del ser humano, eliminando, incluso, el pecado originado por Eva de nuestra esencia. “Si Eva simboliza la muerte y la maldición, María representa la vida, por lo que ese anatema queda anulado.” (Pelaja y Scaraffia, 2008:

30). No obstante, la diferencia entre las diosas celtas y María estriba, por un lado, en la descripción que realiza Simonis sobre la Diosa Madre: diosas que ostentaban el poder y poseían la fuerza de la religión popular celta, cuyos atributos eran la fertilidad, la creación, la vida /muerte (aspectos de madre), además de guerrera, protectora y procuradora de salud. Por otro, la Virgen María carece de cualquier atributo sexual, debido a que la cualidad principal es su virginidad a la hora de dar a luz al hijo de Dios, puesto que esta misma imagen de María simboliza a la Iglesia cristiana. Bertini señala que, para los Padres de la Iglesia, existe una idea mística de mujer en María, ya que se exalta en su figura la triada *virgo, vidua, mater* (“virgen, viuda, madre”). De otro modo, si las diosas celtas destacaban también por la libertad de poseer numerosos amantes (tal es el caso de la reina Medb y de la propia Morgana), de escoger al Rey conveniente para su reino, de su sexualidad vinculado a la fertilidad, la Virgen María, sin embargo, simboliza lo contrario. Proviene de unos padres que la engendran ya de mayores, incrédulos ante la anunciación del embarazo de la madre de María, Ana, y, se defiende también que la concepción de la madre de Cristo fuera virginal y pura, sin acto sexual por medio. Los Padres de la Iglesia pretendían eliminar cualquier rasgo de pecado a través de la relación sexual, puesto que sostenían que el mayor estado y el que acerca más a Dios es la castidad y la virginidad, que, al mismo tiempo, excluye cualquier tentación por parte del Diablo. Oponían la pureza de la Virgen María a la pecaminosa Eva.

Es conveniente mencionar la dicotomía la Dama del Lago / Morgana en la obra *Suite du Merlin*, confrontando también la de María / Eva, puesto que cada una en su ámbito refleja la imagen de la mujer que las fuentes medievales propusieron e impusieron. El teólogo Ricardo Walter Corleto Oar expone que la imagen de la mujer surgió de los monjes, clérigos, miembros de la alta aristocracia y la burguesía emergente. La imagen de la mujer es ambigua, siempre como inferior al varón, a veces, toma las características de Eva y otras veces las de María. En algunas ocasiones se define como “fruto prohibido” y fuente de tentación, en otras, en objeto de un amor caballeresco, tierno, valeroso y devoto. El “culto a la mujer” adquiere en María signos de adoración.

En cuanto al romance medieval, cabe señalar, en primer lugar, que la Dama del Lago se relacionaría con la Virgen María, una madre celeste que protege a Lancelot y al hombre cristiano, respectivamente. Ambas cumplen una función pertinente en la vida del caballero y se definen como seres maravillosos, capaces de realizar las más maravillosas intervenciones a favor del hombre. En segundo lugar, Morgana se une a la corrompida Eva, al plano terrestre, vencidas por la lujuria, se identifican por ser seres maléficos y seducidas por el demonio. Lo que es lo mismo, un contraste perfecto, como rasgos dominantes, en el que la virginidad predomina en la Dama del Lago, mientras que, en Morgana, la lascivia.

4. CONCLUSIONES

Cada mujer es una mezcla de los atributos del cuerpo celeste y del terrestre, pero, a lo largo del tiempo, debemos reivindicar que aquellas características que nos realizan como mujeres materiales no sean vilipendiadas ni denigradas, sino que se perciba como un conjunto al igual que las de los hombres, puesto que no nos hace ni sujetos pasivos ni inferiores ni menos inteligentes. La naturaleza femenina no debe vincularse jamás como una semejanza al hombre y este, a su vez, ser la imagen real de Dios. El poder femenino no es destructivo, sino, más bien, constructivo, como dadoras de la vida y vehículo de transformación.

“La función social de la mujer se entiende el alcance de la asociación mujer-vasija como receptáculo transformador, activo y poderoso y nunca como recipiente pasivo” (Simonis, 2012: 145)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERRO, Manuel (2019). *Diosas celtas: mitos, religión y leyendas mitos, religión y leyendas*. Madrid: Editorial Dilema.
- BAZIN-TACCHELLA, Sylvie y De carné, Damien (2007). *La Suite du roman de Merlin*. Neuilly: Atlante. House Grupo Editorial, S.A.U.

- BERTINI, Ferruccio (1991). *La mujer medieval*. Madrid: Alianza.
- BORNAY, Erika (2021). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- BUSIEK, Kurt, George Pérez y Pacheco, Carlos (1998) *Heroes Return: Los Vengadores*. Barcelona: Panini.
- FERRER VALERO, Sandra (2018). *El papel de las mujeres en la historia de la humanidad*. Madrid: Santillana Educación, S.L.
- HARF-LANCNER, Laurence (1984). *Les fées au moyen âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. París: Editions Champion.
- KIRBY, Jack. 2020. *Demon*. Barcelona: ECC Ediciones
- LOZANO Estivalis, María (2002). *La construcción del imaginario de la maternidad en occidente. Manifestaciones del imaginario sobre la maternidad en los discursos sobre las nuevas tecnologías de reproducción*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=4420> [Fecha de consulta: 15/05/2024].
- MARTINO, Giulio y BRUZZESE, Marina (2000). *Las filósofas: las mujeres protagonistas en la historia del pensamiento*. Madrid: Editorial Cátedra.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2008). *Damas, santas y pecadoras. Hijas medievales de Eva*. Barcelona: Icaria
- PELAJA, Margherita y Scaraffia, Lucetta (2008). *Due in una carne. Chiesa e sessualità nella storia*. Bari: Gius. Laterza & Figli Spa.
- SIMONIS, Angie (2013). *La diosa: un discurso en torno al poder de las mujeres. aproximaciones al ensayo y la narrativa sobre lo divino femenino y sus repercusiones en España* [Tesis doctoral]. Universitat d'Alacant, Alicante. Recuperado de https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/29947/1/Tesis_Angie_Simonis.pdf [Fecha de consulta: 22/05/2024].
- VON ESCHENBACH, Wolfram (1999). *Parzival*. Madrid: Siruela.
- ZORRILLA ORTIZ DE URBINA, L. (2015). *La figura de Morgana en la materia de la bretaña*. Vitoria-Gasteiz: Editorial Las Modernas.

“I HAVE SHUT MY MOUTH TO EVERYTHING
BUT WORDS”: IL CORPO FEMMINILE TRA
FAME E DIGIUNO IN *EAT OR WE BOTH STARVE*
(2021) DI VICTORIA KENNEFICK

“I HAVE SHUT MY MOUTH TO EVERYTHING
BUT WORDS”: HUNGER, FASTING AND THE
FEMALE BODY IN *EAT OR WE BOTH STARVE*
(2021) BY VICTORIA KENNEFICK

Valeria STRUSI
Università degli Studi di Sassari

Riassunto

L'articolo si propone di esaminare alcune traiettorie inerenti alle tensioni che animano la raccolta di poesie *Eat Or We Both Starve* (2021) della poetessa irlandese Victoria Kennefick. L'opera, animata dall'interazione tra spinta famelica e imposizione del digiuno come atto di controllo, è una riflessione su cosa significhi avere fame e sugli effetti che resistere o cedere a tale impulso comporti per una donna irlandese cresciuta tra le maglie del Cattolicesimo.

Parole chiave: Victoria Kennefick, poesia irlandese contemporanea, corpi femminili, fame, digiuno

Abstract

As a whole, *Eat Or We Both Starve* (2021) by Irish poet Victoria Kennefick contemplates the meaning of hunger and the consequences of resisting or succumbing to it for an Irish woman raised within the confines of Catholicism. This article explores the tensions that drive Kennefick's poetry in relation to the interplay between the devouring pull of hunger and desire and the (self)imposed control of fasting within and around the female body.

Keywords: Victoria Kennefick, contemporary Irish poetry, female bodies, hunger, fasting

1. IL BANCHETTO: GENEALOGIE FEMMINILI E SCELTE PERSONALI

Leggere *Eat or We Both Starve* è accettare l'invito a un banchetto. Tra i calici, sul piatto, si avvicinano confusione, devozione e ribellione, piacere e disgusto, compulsione e rifiuto. Quando la cena finisce, ci si alza da tavola con la netta sensazione di essere stati al contempo pietanza e commensale, di aver divorato qualcosa di privato e di esserne stati a nostra volta consumati. Tra gli invitati, un intreccio di figure storiche, religiose e letterarie. A capotavola, Victoria Kennefick, poetessa irlandese che, nella sua raccolta di esordio pubblicata nel 2021, cerca contemporaneamente di dare e di trovare una forma a pulsioni profondamente contraddittorie, nel tentativo di esplorare la fame nelle sue miriadi di forme, siano esse fisiche, sessuali, relazionali o spirituali. Se da un lato le sue poesie sono animate dalla ricerca di un significato compiuto, di un controllo sulla forma, poetica e corporea, dall'altro non è difficile intravedere, nella reiterata presenza di effluvi, fluidi e viscere, una spiccata tendenza all'esonazione, dai confini del verso e soprattutto dai margini di un corpo tanto personale quanto collettivo.

Quello a cui Kennefick dà spazio sulla pagina, quello che offre a chi siede alla sua tavola, è la cartografia confusa di un corpo che cresce (molte delle poesie difatti la vedono bambina, adolescente, o adulta), che desidera e che tramite quei desideri si definisce; ma anche di un corpo che si riduce, un corpo che si oppone o cede, volutamente o meno, a pressioni o a impulsi. Questo dualismo dai confini labili viene esplorato dalla poetessa in maniera sottile e onesta, con il fine non di trovare necessariamente una risposta quanto di sollevare nuove domande. Kennefick gioca con l'idea di corpo terrestre e corpo celeste, li mescola, lascia che si compenetrino.

In entrambi i casi, il corpo appare come il luogo ideale, il campo di battaglia in cui al senso di conquista che accompagna la crescita del potenziale desiderante che prende forma si affianca quello di perdita, conseguenza del doversi affrancare dal corpo di bambina per accogliere quello di donna e le “weighty responsibilities of having [...] a body that never allows you to forget its complex and ingenious mechanics” (Kennefick, 2021b). Come il marmo per lo scultore, il corpo di Kennefick nello

specifico, e delle donne in termini più universali, diventa la materia prima, sostanza da plasmare a morsi lungo direttrici sia genealogiche e intime che condivise e culturali.

A supportare Kennefick nella sua esplorazione sono proprio le figure femminili che siedono al banchetto, le quali, con un che di virgiliano, mostrano la molteplicità di declinazioni di intendere, usare e abitare il corpo femminile. Per portare avanti la sua esplorazione del corpo tra fame e digiuno, Kennefick si affida in larga parte a due diverse “genealogie” femminili. La prima è sicuramente quella personale, autobiografica – identificabile nel solco della figura materna, dalla quale Kennefick si allontana e si riavvicina a più riprese, con un movimento quasi bulimico; la seconda, potremmo definirla religiosa – una sequenza di ritratti di sante e giovani mistiche alle quali Kennefick si avvicina progressivamente¹.

Non è pertanto un caso che la raccolta si apra su una scena di cannibalismo, su Kennefick intenta a trangugiare il corpo della madre organo dopo organo. Sull’onda dell’epigrafe, che riporta le parole del Pitagora ovidiano, Kennefick ritrae il lento progresso di smembramento e consumo del corpo materno. La focalizzazione quasi narrativa, sicuramente compiaciuta incarnata dall’iniziale “Where did I start?” che porta Kennefick a rievocare con gusto il pasteggiare sul cuore della madre, “I eat it anyway, raw, still warm. / The size of my fist, I love it”, si interrompe molto presto e quello che sembrerebbe un affrancamento dalla figura materna assume le sembianze di un rito di passaggio femminile, una sorta di matricidio rituale, una lettura suggerita dal titolo stesso della poesia “Learning to eat my

¹ Sebbene l’articolo si focalizzi sulle prime due, è possibile rintracciare anche una terza genealogia, che potremmo definire letteraria o culturale e che si esprime a livello e contenutistico e formale. Difatti è evidente la vicinanza di Kennefick a Sylvia Plath, suo modello dichiarato (Quirke 2022), della quale si può riconoscere l’audacia immaginifica. Plath è anche più o meno direttamente citata nella raccolta. In *Alternative Medicine* (2021a: 33), ad esempio, Kennefick, durante una seduta di terapia, si trova a immaginare di vestire i panni di svariati “modelli” femminili e tra essi figura l’autoritratto di Plath in *Lady Lazarus*, evocato tramite il verso: “I hope I had red hair, that I ate men / like air”.

mother, where my mother is the teacher” (Kennefick, 2021: 7)², che lascia intendere proprio questa dimensione di ineluttabile passaggio di consegne tra madre e figlia. Infatti, su questo primo momento di piacere “gastronomico” si intromette proprio la voce materna – un’interruzione visibile anche a livello grafico tramite l’utilizzo del corsivo – che chiosa: “Strange, a vegetarian resorting to cannibalism” e interroga la figlia: “Wouldn’t you begin with the outside?”. La voce trasforma quello che per Kennefick era apparso come un atto liberatorio in un qualcosa che assomiglia a un esame e che la vede sudare sotto il peso del giudizio materno, “she is disgusted with me”, e la costringe a modificare la rotta: “I do not want to eat her ribs, but I do”. L’atto di cannibalismo prosegue e Kennefick rosicchia, lecca e gusta le dita, i polmoni e gli occhi della madre in un susseguirsi di sapori e consistenze, per poi rivolgersi al lettore: “I know what you’re thinking, I left the brain”, e immediatamente correggere l’impressione esterna: “No, not so. I have consumed / that organ piecemeal, sweet / morsels since my teeth came in”. L’immagine che la poesia di apertura restituisce non è quella di disamore per la figura materna, d’altronde Kennefick dedica la raccolta proprio alla madre Úna, ma un momento di passaggio della condizione femminile e di apprendimento e di conflitto/confronto con il corpo materno e ciò che esso, letteralmente, incarna.

La sovrapposizione tra il corpo di Kennefick e quello della madre torna a più riprese nella raccolta, sia come amato simulacro, un rifugio dove da adulta è quasi impossibile tornare, sia come riflesso delle pressioni societarie e culturali alle quali, nell’Irlanda della sua giovinezza, era ancora impossibile sottrarsi. È così che in *Beached Whale* (23) il corpo della madre diventa il doppio di quello di una balena spiaggiata sulla quale Kennefick bambina si arrampica nello sconcerto generale. Le due creature, madre e balena, sembrano essere fatte della stessa malleabile sostanza a cui la bambina si aggrappa in cerca di un “something real” che non trova. Il ricordo della balena si fonde poi con un’altra reminiscenza, una che vede lei e la sorella osservare la

² D’ora in avanti, per rendere più agevole la lettura, tutti i riferimenti bibliografici inerenti alla raccolta di Kennefick verranno segnalati con il numero di pagina accanto al titolo del componimento citato.

madre alle prese con la sua immagine riflessa: “I thought of boutique dressing rooms brimming / with clothes and tension, like gas, expanding. And two little girls / watching their mother cry at her reflection distorted in a fluorescent mirror”. In quel momento, il corpo materno, che appare appesantito dal passato “made flesh on her hips”, segnato dalle “scars of our arrivals”, e lo sguardo della madre su di esso diventano un modello scopico, *il* modo di osservare il corpo³.

Il palinsesto femminile incarnato dal corpo materno, che Kennefick introietta ancora bambina, è quello di un'entità incapace di percepirsi in modo oggettivo, in modo compiuto, ma dipendente da un giudizio che inevitabilmente lo trova manchevole. Ed ecco che l'immagine della madre che piange mentre si osserva allo specchio trova eco in un altro componimento, *A Young Girl Discovers Her Reflection* (10), in cui lo sdoppiamento tra Kennefick bambina e la sua immagine riflessa suscita disorientamento e una certa dose di invidia e tali sensazioni si sommano al concretizzarsi dello sguardo altrui sul proprio corpo. Scrive Kennefick: “I was eight when we wore the same outfit to church, but couldn't match / her pony-tail sway up the aisle. After Mass, adults cast their gaze down, / eye-scales weighing us”. Se all'inizio il gioco di riflessi era sì sfumato di invidia, ma comunque grossomodo innocente, la presenza dello sguardo-bilancia degli adulti trasforma ogni superficie riflettente

³ È altresì evidente come Kennefick sia conscia di un altro sguardo prepotentemente puntato sul corpo femminile, di cui quello della madre è, se vogliamo, solo un riflesso: il *male gaze*. Altrettanto chiara è la sua intenzione di scardinarlo. In *In Memory of Mary Tyler Moore* (47), Kennefick racconta dell'attrice e della sua scelta di indossare i pantaloni per una scena in cui avrebbe dovuto passare l'aspirapolvere. Il potere estetico e decisionale della donna sul proprio corpo però incontra il biasimo e la censura dei produttori uomini: “sponsors were concerned about the fit of her pants” perché “she looked so good they were afraid”. Né l'attrice né la poetessa lasciano però che siano i limiti imposti ai corpi femminili a dettare la linea, e, se una la spunta e riesce a indossare i pantaloni (anche in virtù di quel potere estetico), l'altra chiude la poesia focalizzandosi sullo sguardo al di là del tubo catodico: “Women breathed a sigh of relief too: / that's what they wore at home”.

in una reiterazione di quel giudizio. Improvvisamente si specchia “distorted and untidy” nei vetri della porta della cappella, e il parroco le dà della “big girl”, una sentenza, in corsivo nel testo, che la spinge a cercare rifugio nella sua immagine riflessa: “I want to be you” scrive “on every reflective surface, boxed in”. Eppure, come la madre nel camerino, Kennefick ora vede soltanto una “plump face” che non riconosce, ma se la madre piange, Kennefick dissimula, provando a imitare il “tiny pointed smile” del suo riflesso. Dissimula è la parola chiave, perché da adulta, si ritrova comunque a modificare il suo comportamento alimentare, a punire la “big girl”, come in *January* (51), quando dice di aver iniziato l’ennesima dieta, “the purge”, durante il “month of hunger”.

La tensione tra corpo e giudizio e tra controllo e compulsione si sviluppa in modo marcato attorno all’atto del consumare. Tutto diventa trangugiabile, tutto si fa carne in una catena di vicendevoli trasformazioni che scavalcano le divisioni tra umano e non umano, e il cibo diventa il fulcro di questa rete di scambi tra chi mangia e chi viene mangiato, e nel venire mangiato, divora a sua volta. Ma il desiderio di consumare, per Kennefick, esiste su uno spettro che dal terrestre arriva al celeste, dal più basso o dal più “immorale/innaturale” degli appetiti, vedi il cannibalismo, arriva alla sua sublimazione più divina, l’Eucaristia.

E sono proprio i gradi di questo spettro con cui Kennefick gioca. La carica erotica espressamente fisica di *Hunger Strikes Caterina da Siena (1347-1380)* (16), nonostante la dimensione religiosa della poesia, “my bones rattle with desire until I lick it. / I feel it quiver, alive on my tongue”, trova un’eco in *À La Carte* (72) in cui, durante un appuntamento al ristorante, la bistecca “pulsates on your plate” e implora di essere mangiata. Lo stesso sembra chiedere l’ostia in *Second Communion* (19), senza contare che in entrambi i casi, bistecca e ostia nascondono una dimensione corporea: il desiderio erotico a una cena di coppia prende corpo nella bistecca che l’autrice vede tagliare e assaporare al suo partner, l’ostia, come vuole la tradizione cattolica, è il corpo di Cristo che ai fedeli viene chiesto di ingerire durante la comunione, in veste di invitati alla mensa del Signore.

Kennefick non crea queste risonanze per desiderio di trasgressione, quanto per esplorare e scardinare i presupposti

dello spettro stesso. Ciò è evidente sempre in *Second Communion*, poiché l'autrice bambina si mostra disgustata all'idea di dover mangiare il corpo di Gesù durante il sacramento, percependone la natura cannibalistica, la componente terrena. Si chiede, "if I eat Jesus will he want to eat me?", prima di auto esortarsi a procedere con il rituale: "soon it will be time / to stutter up the aisle, open my mouth and be fed –".

Tale disgusto permea diverse poesie della raccolta, e riflette uno spartiacque biografico di Kennefick, ovvero la scelta, ancora bambina, di diventare vegetariana. La poesia (*M*)*Eat* (9) ripercorre metaforicamente questa decisione: se in apertura Kennefick si ritrae a succhiare il midollo dalla carne sotto lo sguardo orgoglioso del padre, la vista al mercato di "turkey chandeliers, plucked, / bruised purple, eyelids dainty lightbulbs" provoca una cesura che la porta a rifiutare ciò che di animale le viene proposto a tavola, al punto che, quando la madre preoccupata prova a nascondere del muscolo nella sua cena, il contatto con l'alimento e il sapore del sangue trasformano l'aspetto e il funzionamento del suo corpo, impedendole di deglutire, frantumandole i denti, e modificando il colore della sua pelle.

La scelta di Kennefick si pone a metà strada tra controllo ed evasione, riscontrabile nella raccolta, in un contraddittorio tripudio di bocche aperte ma gole "refusing peristalsis" (*Cure for Anaemia*, 34), e nella vita reale, come racconta in un breve post sul blog dell'editore della raccolta, in una limitazione dal punto di vista alimentare, ma in un'aura di contrarietà (specie agli occhi della società) che la lusinga a fronte dell'imbarazzo altrui (Kennefick, 2021b).

Il vegetarianismo di Kennefick nasce da quella che potremmo definire l'idea di una compresenza spirituale, ovvero, dalla paura infantile e dalla convinzione adulta della possibilità di essere abitati da ciò che consumiamo, e dalla crudeltà insita nel dover porre fine all'esistenza di altri corpi per nutrire il proprio. L'epigrafe che inserisce la voce pitagorea in rapporto intertestuale con la raccolta è rafforzata dai versi della poesia *Pythagoreans* (56):

Pythagoras also argued that the steak on your plate could be the searing flesh of your great-grandmother, that spirits migrate from humans to animals like dust to carpet.

Yet another equation, this time for the transmigration of souls. Pythagoras argued that such cruelty sticks. Ghosts hover about your shoulders, whisper poison in your ears.

Being brutal does something to a person.

Il rifiuto di consumare carne, tuttavia, non annulla il desiderio di essere nutrita e/o divorata, né tantomeno quello di consumare. L'immagine della bocca aperta ritorna a più riprese. In *Second Family* (26), poesia composta da cinque movimenti, come se si trattasse di una sinfonia o degli atti di una tragedia shakespeariana, Kennefick, figlia di seconde nozze, si rappresenta come un pulcino di cuculo che non fa altro che crescere "bigger and bigger / my mouth open". In *Choke* (17), Kennefick immagina sua madre spingerle con le dita zollette di zucchero giù per la gola, in ciò che appare come la risposta materna all'atto di cannibalismo perpetrato nella poesia di apertura. Non è un caso, quindi, che la frase che dà il titolo alla raccolta compaia nella poesia *Open your mouth* (73), e rappresenti l'esortazione che Krishna rivolge alla madre prima di darle da mangiare il fango che tiene in mano. Forse più che in altri componimenti, il legame corporeo e "nutritivo" tra madre e figli è esplicitamente rappresentato come un'interdipendenza positiva finalizzata alla sopravvivenza di coloro che ne fanno parte.

2. IL DIGIUNO: TRAIETTORIE FAMILIARI E CULTURALI

Di segno opposto sembra essere il rapporto con la figura paterna, che segue invece le vie del controllo, della limitazione, dell'appetito non appagato. Gli infiniti ricoveri dell'amato genitore, che lotta con una malattia per otto anni, suscitano in Kennefick un progressivo disamore per il cibo che la porta a sviluppare un disturbo alimentare. La poesia dal titolo tragicamente ironico, *Diet* (49), infatti traccia un legame tra la

dieta gelatinosa e sostitutiva a cui il padre è costretto, che pur tenendolo in vita lo priva di qualsivoglia forza e lo consuma, e lo speculare dimagrimento a cui Kennefick va incontro: “in truth I fell out of love with food / because my father did” e poi a seguire: “I marvel how death turned me too to bone”. In Kennefick il disturbo alimentare si traduce in un controllo feroce e la porta ad associare nuovamente, come era stato per la sua epifania vegetariana, il cibo alla morte, a un disagio che le rendeva invisibile alimentarsi e a scegliere un perdersi controllato, ritmato da un digiuno furibondo, sospinto da una seconda epifania: la mortalità del corpo. Tale tendenza è rinforzata da un’altra figura paterna, il Conte Ugolino del XXXIII Canto dell’Inferno dantesco, a cui Kennefick si rivolge in *Count Ugolino Or History’s Vaguest Cannibal* (36). In una poesia che fa eco all’atto di cannibalismo madre-figlia della poesia di apertura (ed è interessante notare il contrasto tra la visceralità descrittiva di uno, e la “vaghezza” dell’altro), Kennefick riunisce la dimensione del dolore e del lutto paterni con quella della fame, rielaborando la vicenda del conte e della sua famiglia. Come Dante, Kennefick mantiene l’ambiguità sulla sorte dei figli e sull’eventuale atto di cannibalismo, ma la vicenda si specchia capovolta nel rapporto tra Kennefick e il padre: è lei a pregarlo di mangiare, è lei a imboccarlo al capezzale, è lei a consumarsi, a non nutrirsi. Diversamente a quanto succede per Ugolino, “poscia, più che ’l dolor, poté ’l digiuno” (*Inferno*, XXXIII, v. 75), per Kennefick, è il dolore a trionfare e a causare il digiuno.

Ed è proprio il rapporto con il digiuno e con la compulsione a soddisfare la fame (anche in maniera smodata o non conforme) a entrare in relazione con l’identità culturale e religiosa dell’autrice. In *Researching the Irish Famine* (39), per esempio, Kennefick porta sulla pagina la relazione tra l’identità irlandese e cibo, o più precisamente, tra l’essere irlandese e avere fame, le origini della quale possono essere rintracciate in quella che i libri di storia ricordano come la Grande Carestia, che imperversò sull’Isola dal 1845 al 1849 circa e portò alla decimazione, per morte o per emigrazione, della popolazione. La poesia, forse in modo assai più netto di altre, traccia una linea di demarcazione tra semplice desiderio e istinto primevo. Con un incedere lento, quasi rarefatto, la poesia sviscera, letteralmente come fanno i

bulldozer evocati in apertura, la cupa realtà del morire di fame. I teschi dei bambini morti, sono “tiny moons” sotterranee, accanto alle madri con le ninnananne “locked in their jaws”, i corpi consunti di chi ha “exhausted their own bodies to produce milk”. Corpi consumati la cui carne, nel decomporsi, viene rimessa in circolo nella terra. La giustapposizione dell’immagine della scomposizione dei corpi in materia semplice, di un intero paese “rotten” come le patate che diedero inizio alla carestia, con quella di “statues to honour hunger”, ovvero con la dimensione marmorea e memoriale di una tragedia, reitera ancora una volta questo doppio movimento, da un lato l’esonazione della carne che trasuda nel terreno, dall’altro il controllo, la misura, dei corpi di marmo o bronzo delle statue.

Un dialogo simile si instaura in *Cork Schoolgirl Considers the GPO, Dublin 2016* (41) tra una figura adolescente (che non è esattamente Kennefick pur usando la prima persona) e un altro reliquiario della memoria del paese, il General Post Office di Dublino, il luogo in cui, in occasione dell’insurrezione di Pasqua del 1916 fu proclamata la repubblica d’Irlanda e anche il luogo in cui trovarono la morte alcuni dei capi della fazione indipendentista durante la rappresaglia inglese che seguì. Mentre indossa un’uniforme cupa (*oxblood*, letteralmente color sangue di toro), la giovane si ritrova a fantasticare sui protagonisti della rivolta e a cercare con loro un contatto fisico. Scrive Kennefick, “I put my finger in the building’s bullet holes; / poke around its wounds. / I wonder if they feel it, / those boys, / I hope they do” e poi di nuovo, “I lick the wall as if it were a stamp, [...] I put my lips /to the pillar. I want to kiss them all. And / I do, I kiss all those boys goodbye”. L’impeto a consumare trasforma in carne persino la pietra dell’edificio, la tramuta in un corpo, quello dei giovani rivoluzionari, qualcosa da sentire e da toccare, con le dita e con la bocca. Le stigmate della storia e l’immagine dei suoi protagonisti suscitano un desiderio acerbamente erotico, che porta a uno straripamento, a un comportamento certamente singolare che si scontra con l’immagine santificata quei “rebel Jesuses”.

3. L'APPAGAMENTO TRA SACRO E PROFANO

Se nella poesia appena menzionata l'accostamento di sacro e profano è accennato, lo stesso non può essere detto della sequenza di poesie che Kennefick dedica a una serie di figure di giovani sante, mistiche e devote, riconoscendo nelle loro storie le stesse contraddittorie pulsioni che la animano fin da bambina. La dimensione religiosa è calata da Kennefick in sequenze poetiche che sfidano il pudore e la vergogna richiesti agli uomini, ma soprattutto alle donne, dalla cultura cattolica. È evidente che Kennefick sia ben conscia delle pretese e dei vincoli che il ramo "istituzionale" di questo sistema di credenze poneva, e pone tuttora, sul corpo delle donne, specie in un Paese in cui tale visione è messa a sistema dal testo che ne definisce le fondamenta, ovvero la Costituzione del 1937, che, come parte della vasta gamma di espressioni del ben definito immaginario nazionale, relega la presenza femminile alle mura domestiche, alla subalternità e al ruolo esclusivo di moglie e madre (Articolo 41). Le relega, potremmo dire, al piacere vaginale di cui parla Carla Lonzi, negando loro accesso alla propria essenza di donne e persone, negando loro accesso al piacere clitorideo (1971).

Nel corso della raccolta, Caterina da Siena (1347-1380), Angela da Foligno (1248-1309), Veronica Giuliani (1660-1727), Columba da Rieti (1467-1501) e Gemma Galgani (1878-1903) vengono, come suggeriscono i titoli delle poesie, "colpite dalla fame" (in un gioco di parole dove *Hunger Strikes* ammicca contemporaneamente allo sciopero della fame dei nazionalisti irlandesi). Quando la fame le coglie, le donne reagiscono in molteplici modi: Caterina da Siena digiuna per protesta dopo aver appreso che i suoi genitori volevano che sposasse il marito della sorella morta, e probabilmente preda di visioni si immagina di mangiare soltanto il corpo di Gesù – in un *innuendo* che rimanda alla *fellatio*: "only ate his body, others did not / understand how good it was to kiss His holy prepuce" (16); Angela da Foligno mastica le croste degli impuri come se fossero l'eucaristia; a Veronica Giuliani è imposto dal confessore di pulire i muri e i pavimenti della sua cella con la lingua – e nel farlo, la sua gola diventa "thick with cobwebs", la sua mente "clear as light";

Columba da Rieti deflora la superficie del suo corpo con il cilicio e con l'autofustigazione per essere lasciata in pace dagli uomini e fare del suo corpo un tempio per Dio; di Gemma Galgani Kennefick descrive la vita, compresa una pericolosa malattia senza nome, durante la quale è tormentata da visioni di banchetti che la spingono a vomitare. È interessante notare come nel caso di Gemma, in modo del tutto sperimentale, Kennefick affidi a finte note a piè di pagina una sorta di contro-narrativa alla prima persona alla storia santa di Gemma, raccontata in terza persona e divisa invece per capitoli come fosse una biografia. Le note riscrivono i termini e svelano la dimensione intima della Storia, che, come alcuni dei versi precedenti riportano, ricorda Gemma solo per la sua "Perfect Obedience", "Profound Humility" e "Heroic Mortification":

Chapter 12: Attacks by the Devil¹

Chapter 13: St. Gemma's Gift is Raised on the Wings of Contemplation to the Highest Degree of Divine Love²

Chapter 14: St. Gemma's Last Sickness³

Chapter 15: St. Gemma's Death and Burial⁴

¹ All night I dream of food, Jesus take my taste from me. Rip out my tongue and I will expiate, through my bleeding for you, all the sins committed by your shrouded men.

² For sixty days I vomited whenever I ate.

³ I was tormented by banquets.

⁴ Am I threatened by flesh or its opposite?

Con le storie di queste donne, la cui santità dipende da cosa decidono o meno di consumare, entra nella raccolta l'elemento dell'*anorexia mirabilis* intesa, in campo religioso, come la sofferenza "messa all'opera" nell'ottica di un avvicinamento ai patimenti di Gesù Cristo. Le vite di queste giovani, intrecciate a quella di una Kennefick dodicenne alla quale fu richiesto di scegliere un nome per la Cresima, rappresentano un modello comune a coloro che crescono tra le maglie del cattolicesimo e si traducono nell'interiorizzazione di aspettative di (auto)negazione e purezza estreme e irraggiungibili. La finalità di questa sequenza, afferma Kennefick, è quella di dare voce a queste giovani senza imporre né la sua interpretazione della loro vita né

tantomeno lo sguardo moderno che considera atti singolari e pericolosi ciò che probabilmente per loro rappresentava “a radical act of defiance against the suffocating patriarchal society that wished to control them”, nonché l’unica opzione a loro disposizione per sottrarsi alla vita matrimoniale, e dunque al sesso e alla gravidanza (Kennefick in Quirke, 2022). In quest’ottica, il controllo e il digiuno delle sante appare, in controtendenza rispetto alla visione moderna della malattia, come forma legittima di espressione del sé (Kennefick, 2021b). Nel mostrare la “spiritual metaphor being overwhelmed by its bodily meaning” (Arthur, 2021) le Sante di Kennefick sembrano scardinare i modelli e i codici comportamentali imposti ai corpi femminili sia celesti che terrestri e abbracciare invece il pieno appagamento dei desideri, siano essi sacri o profani.

La rilevanza e la centralità di questa sequenza di poesie è data dal fatto che la stessa Kennefick si inserisce nella serie. Anche lei viene “colpita dalla fame” e diventa l’ultima in una lunga lista di donne divise tra eccesso e privazione. In *Hunger Strikes Victoria Kennefick* (67), appunto, l’autrice preserva e amplifica la forza metaforica e della sequenza e della raccolta. Rielaborando il monologo di Amleto dell’omonima opera di Shakespeare, Kennefick si chiede: “to eat or not to eat”. Come in Amleto, entrambe le opzioni vengono soppesate: “Stuff cheese sandwiches / and chocolate blocks in a wide / moist office. Or, alternatively / zip that mouth / closed like a jacket, / a body already / contained within”.

Kennefick sembra fare una scelta, o meglio, sembra riuscire a tirarsi fuori dall’impasse creata dai due modelli a confronto. Nell’ultima porzione della poesia, infatti, la sua voce cambia segno, oltreché destinatario, rivolgendosi direttamente al pubblico (forse ammiccando nuovamente al teatro), che ora vede come commensali:

*But I have set a table for us all.
For us all, a feast!
On a vast, smooth cloth, already soiled.
Let’s take a seat, eat our fill.
You know you want to,
dig in.*

La fame che colpisce Victoria Kennefick si risolve quindi in un invito alla convivialità, alla condivisione e al trionfo di veder forse soddisfatto un desiderio sopito, sempre diviso tra ciò che si vorrebbe fare e ciò che ci si aspetta che si faccia. Non costringersi alla fame per soddisfare con il proprio corpo una sofferenza in nome altrui, o per attenersi a canoni estetici e comportamentali radicati nel controllo del corpo femminile, ma nemmeno cedere a una compulsione di segno opposto, una che porti a fagocitare tutto ciò che ci sta intorno. Quello di Kennefick non è un invito al cedimento o al suo opposto, bensì la rivendicazione del piacere, della legittimità perfino, di poter “eat our fill”.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARTHUR, Kate C. (2021). “Open your mouth”. *PN Review* 262, 48(2). Reperibile in https://www.pnreview.co.uk/cgi-bin/subscribe?item_id=11153 [Data di consultazione: 16/05/2024].
- KENNEFICK, Victoria (2021a). *Eat Or We Both Starve*. Manchester: Carcanet.
- KENNEFICK, Victoria (3 marzo 2021b). “A Litany for Survival: Victoria Kennefick”. *Carcanet Blog*. Reperibile in <https://carcanetblog.blogspot.com/2021/03/a-litany-for-survival-victoria-kennefick.html> [Data di consultazione: 15/06/2024].
- LONZI, Carla (1971), *La donna clitoridea e la donna vaginale*. Milano: Scritti di Rivolta Femminile.
- QUIRKE, Liz (10 gennaio 2022). “Sex, Consumption, Grief, and Insecure Attachments—Liz Quirke on *Eat or We Both Starve*”. *Books Ireland*. Reperibile in: <https://booksirelandmagazine.com/poet-on-poet-liz-quirke-and-victoria-kennefick-on-eat-or-we-both-starve/> [Data di consultazione: 29/05/2024].

IL CORPO AL CENTRO DE *L'ARTE DELLA GIOIA*

THE BODY AT THE CENTRE OF *THE ART OF JOY*

Flavia TODDE

Università degli studi di Sassari

Riassunto

Nell'opera di Goliarda Sapienza, *L'arte della gioia*, il tema del corpo è onnipresente. Modesta è una "personaggia" del tutto anticonvenzionale, che sfida gli stereotipi di genere facendo del suo corpo il fulcro della propria autodeterminazione. L'analisi proposta, dunque, si basa sull'individuazione di Modesta come donna clitoridea esaminando attraverso il pensiero di Carla Lonzi, poi successivamente ripreso e ampliato da Maria Milagros Rivera Garretas, quelli che sono i momenti salienti vissuti dalla protagonista durante la sua infanzia, adolescenza ed età adulta che l'hanno resa tale. Attraverso essi è possibile notare come la presa di coscienza e la determinazione di sé stessa dipendano dal modo in cui la protagonista reagisce e si muove all'interno dei vari contesti e in relazione ai diversi personaggi con cui instaura dei rapporti.

Parole chiave: Modesta, donna clitoridea, clitoridectomia simbolica, autodeterminazione, corpo

Abstract

In Goliarda Sapienza's work, *The art of joy*, the theme of the body is omnipresent. Modesta is a completely unconventional character, who challenges gender stereotypes by making her body the fulcrum of her self-determination. The proposed analysis, therefore, is based on the identification of Modesta as a clitoral woman examining, through the thought of Carla Lonzi, then subsequently taken up and expanded by Maria Milagros Rivera Garretas, those that are the salient moments experienced by the protagonist during her childhood, adolescence and adulthood that made her such. Through them it is possible to notice how the awareness and the determination of itself depend on the way the

protagonist reacts and moves within the various contexts and in relation to the different characters with whom she establishes relationships.

Keywords: Modesta, clitoral woman, symbolic clitoridectomy, self-determination, body

1. MODESTA E L'AUTOEROTISMO: NASCITA DI UNA DONNA CLITORIDEA

All'interno del romanzo *L'arte della gioia*, il corpo viene vissuto da Modesta come centro pulsante del suo *sentire*. Non si tratta di semplice anatomia, ma di un luogo in cui corpo e anima sono intrecciati fra loro, la cui unione dà alla luce quello slancio vitale che caratterizza il modo di vivere la vita in maniera così travolgente e appassionata proprio di Modesta. Il piacere sessuale e il godimento dell'anima coesistono, senza l'uno non può esservi l'altro poiché l'uno è la causa dell'altro e questo lo possiamo avvalorare analizzando le relazioni determinanti vissute dalla protagonista, partendo dalla prima e da quella più importante: la relazione con sé stessa. Il processo di *autoaffermazione* di Modesta inizia a costruirsi proprio dalle prime pagine del libro, quando scopre una nuova parte di sé attraverso l'autoerotismo infantile. Il fatto che questa prima scena ci venga presentata da Goliarda Sapienza proprio al principio del romanzo vuole evidentemente dirci qualcosa, anche perché a sigillo della storia verrà invece contrapposto un orgasmo senile. Si tratta dunque di stabilire l'inizio e la fine di una vita attraverso l'erotismo. Il momento in cui la protagonista vive questo primo approccio con il suo piacere coincide anche con lo sviluppo di una nuova consapevolezza del suo corpo. Sappiamo che Modesta, fino a quel momento, ha vissuto in totale trascuratezza e solitudine, così che l'*autoerotismo* diventa il mezzo attraverso cui la protagonista inizia a prendersi cura di sé stessa, attribuendosi valore in quanto persona completa e autosufficiente, ponendo così le basi della propria autostima. Questo primo episodio della sua infanzia è determinante per la sua identità perché Modesta, come tutte le bambine, nasce *clitoridea* e la scoperta di questa parte di sé porta in lei un cambiamento inevitabile, poiché esplora un nuovo modo

di percepire e sentire sé stessa che la accompagnerà per il resto della sua vita. Dunque, *L'arte della gioia* non poteva che iniziare da questo, dal desiderio di scoprire e vivere quella nuova emozione, che allo stesso tempo è anche un bisogno, guidata solo e unicamente dal suo sentire originario, definito da María Milagros Rivera Garretas nel suo libro *Il piacere femminile è clitorideo* come “la vita intera dell'anima e la fonte di veridicità di quanto una donna fa, dice, pensa, è e sarà” (Rivera Garretas, 2021: 15).

La relazione di conoscenza e complicità che Modesta instaura con il suo corpo è il fondamento su cui si basa il suo modo di approcciare le differenti circostanze in cui si ritrova ad agire. Questo non significa che non possa perdere sé stessa, ma che nonostante le innumerevoli sfide da affrontare, la *donna autocosciente* possa riuscire in qualche modo a ritrovarsi sempre. Negli anni che passa in convento, ella è ormai una ragazza consapevole di essere diversa, di andare controcorrente, e in più di un'occasione dovrà difendersi dal ruolo che le persone che la circondano tenteranno di imporle. L'episodio della sua masturbazione adolescenziale è costruito attraverso una sorta di climax che porterà alla ribellione della protagonista e quindi ad un gioioso e passionale riavvicinamento con sé stessa che passerà, in primo luogo, per la liberazione dai vestiti che le impediscono di respirare ed il cui apice verrà raggiunto nel momento in cui si strapperà le fasce, ritrovando così il suo corpo. All'ombra in cui le avevano imposto di vivere, Modesta reagisce esponendosi del tutto, spogliandosi da quella pesantezza che è incompatibile con lei e con il suo modo di relazionarsi alla vita, come afferma lei stessa:

Avevo ritrovato il mio corpo. In quei mesi d'esilio, chiusa in quella corazza di dolore, non mi ero più accarezzata. Accecata dal terrore avevo dimenticato di avere il seno, il ventre, le gambe. [...] Quelle donne non facevano nessun rumore quando ti passavano accanto o entravano e uscivano dalle loro celle: non volevo diventare trasparente come loro. E ora che avevo ritrovato l'intensità del mio piacere, mai più mi sarei abbandonata alla rinuncia e all'umiliazione che loro tanto predicavano. (Sapienza, 2014: 43)

È evidente come questo momento di intimità venga vissuto dalla protagonista con più maturità rispetto al primo, dove la curiosità e la scoperta lasciano posto all'urgenza di ritrovarsi, di rimettersi in contatto con la propria anima e il proprio sentire, riattribuendo valore e importanza al proprio corpo, considerato come cardine di un benessere non solo fisico ma anche spirituale. L'imposizione del silenzio e delle fasce, così come la costrizione e l'umiliazione del non poter vivere liberamente le proprie emozioni e il proprio piacere, causano in Modesta un punto di rottura poiché quando una donna intraprende il cammino dell'autocoscienza nulla è più in grado di ostacolarla. In questo senso la masturbazione viene vissuta come una sorta di *epifania* attraverso la quale Modesta ritrova la volontà di reagire e riscattarsi. Come sostiene Carla Lonzi nel suo trattato *La donna clitoridea e la donna vaginale*:

l'altra uscita, quella che scaturisce dalla presa di coscienza femminista, è di rafforzare la spinta a esistere indipendentemente dai ruoli, in modo da ricomporre l'unità psichica sull'autoaffermazione e non sulla volontà di perdersi. (Lonzi, 2023: 96)

2. RELAZIONE CON BEATRICE: AMORE SAFFICO

Un'altra delle tappe fondamentali per la crescita della giovane Modesta è il legame saffico che si instaura fra lei e Beatrice. La loro relazione è molto importante proprio perché determina la prima vera esperienza sentimentale di entrambe le giovani donne che, attraverso un sentire comune, vivono in totale spontaneità un piacere ricambiato sotto tutti i punti di vista. Oltre ciò esso è anche un modo per scoprire e vivere quella parte della loro femminilità e sensualità che, essendo entrambe adolescenti, si sta sviluppando. Caratterizzante è che nella scoperta del loro amore esse riscoprano anche una nuova versione di sé stesse e di ciò che i loro corpi sono in grado di fare e sentire. Modesta scopre l'amore come atto di condivisione reciproco, ossia il fatto di poter dare e ricevere amore e piacere da qualcun altro, proprio come afferma durante uno dei primi momenti di intimità con Beatrice:

“Così, per la prima volta in vita mia, fui amata amando” (Sapienza, 2014: 79). Infatti, Modesta riconosce l’importanza di quei sentimenti mai provati per nessun altro e comprende che l’amore per sé stessa può elevarsi a un livello successivo: l’amore verso qualcun altro. L’autoerotismo lascia spazio ad un piacere che non è più solitario e che non dipende più solo da sé stessa:

Non volevo più andare via adesso che Beatrice mi baciava tutto il corpo nudo, e che anch’io potevo baciarla sempre e quando volevo. Che mi importava se anche quella casa non era in fondo che un convento, e se non c’erano uomini? Che mi importava degli uomini ora che avevo lei? Là dove dovevo tornare avrei avuto solo quell’amore solitario che ora sapevo come si chiamava: masturbazione. Che cosa triste, da monaca pensai, e mi venne da ridere. (Sapienza, 2014: 81)

Determinante è il fatto che entrambe si basino su un piacere del tutto clitorideo, rafforzando così la loro *indipendenza simbolica*. Come sostiene Maria Milagros Rivera Garretas “l’indipendenza simbolica appartiene ad una donna dalla nascita. Per questo motivo la donna clitoridea che rimane fedele alla propria nascita, concepisce corpi senza coito e concetti senza fallo” (Rivera Garretas, 2021: 148) e su questo ritorneremo più avanti. Intanto, per Modesta, così come per Beatrice, sapere che esiste un piacere che prescinde da quello maschile è molto importante soprattutto dato il periodo storico in cui vivono, dove la società impone alla figura della donna ciò a cui essa è destinata e ha il dovere di sentire, più che stimolarla ad affidarsi a quello che è il suo *sentire originario*. L’amore saffico, se vissuto da due donne che riconoscono il valore prezioso di tale rapporto, è sempre bidirezionale. Dunque, Modesta non solo ha imparato ad amare Beatrice ma a proiettare quell’amore anche su sé stessa, sperimentando così nuovi modi di sentire e percepire il proprio corpo.

3. RELAZIONE CON CARMINE: CONCEPIRE CORPI SENZA COITO E CONCETTI SENZA FALLO

Una volta analizzati i presupposti che hanno suscitato la presa di coscienza di Modesta, possiamo vedere come l’importanza della visione che ha di sé e di ciò che la circonda influisca

nell'atteggiamento che assume nei confronti di coloro che tentano in qualche modo di svalorizzarla utilizzando il suo essere donna contro di lei. Quando Carmine minaccia di metterla incinta con l'obiettivo di legarla a sé, il suo non solo è un tentativo di colonizzare il suo corpo e quindi di oggettificarla, ma anche di negarle il diritto di poter scegliere, sminuendo l'importanza delle sue volontà. Modesta proprio perché donna è colei che più di chiunque altro ha il potere decisionale poiché è il suo corpo, a differenza di quello maschile, quello in grado di dare origine a nuova vita, ma per fare ciò è prima necessario passare per il concepimento del desiderio di creare quella vita. Il *piacere dell'anima* viene definito da Rivera Garretas come "il piacere di conoscere, di interpretare e di creare, tanto i corpi quanto i concetti" (Rivera Garretas, 2021: 52); perciò, voler imporre a Modesta il concepimento di una vita contro la sua volontà significa privarla, a sua volta, della possibilità di concepire dei concetti, sottoponendola ad una *violenza ermeneutica*. In questo caso l'uomo prende quella che dovrebbe essere una scelta di diritto della donna e se ne impossessa attraverso un comportamento erotico tossico, imponendosi come padrone indiscusso di un corpo che, di fatto, non gli appartiene. Modesta, dal canto suo, rifiuta il ruolo che Carmine tenta di imporle e non si dimostra disposta a subire passivamente il ricatto. Come possiamo vedere dalla sua risposta:

E io, da pochi giorni, in una stanzetta linda e senza soffrire, con una semplice operazione, di una maledizione mi sono liberata. E lo rifaccio se ti prende intenzione di inchiodarmi. Modesta non ha padroni. (Sapienza, 2014: 209)

Modesta annulla ogni tentativo di Carmine di possederla e riscatta il suo corpo, mettendo in gioco qualcosa che è al di fuori dal suo controllo: la possibilità dell'aborto e, successivamente, dell'utilizzo di contraccettivi. Con questa affermazione non si limita a difendere il suo corpo e quindi la sua libertà, ma rimarca l'importanza che ha per una donna la possibilità di poter esercitare il *diritto all'aborto*, pensato da Modesta come strumento di riscatto dal controllo coercitivo che gli uomini tentano di imporre attraverso il rapporto sessuale. Possiamo

dunque affermare che quella di Modesta è una presa di potere a tutti gli effetti, poiché si determina come donna in grado di concepire corpi senza coito, godendo del rapporto penetrativo senza confondere il suo orgasmo, e concetti senza fallo, intrecciando il suo sentire originario alla possibilità di esprimerlo attraverso la parola.

4. RELAZIONE CON CARLO: DONNA IMMACOLATA E CLITORIDECTOMIA SIMBOLICA

Ciò che è rivoluzionario è che riconoscendo il suo orgasmo, la protagonista non subisce passivamente i suoi rapporti ma partecipa in maniera attiva poiché il suo obiettivo è la soddisfazione di un bisogno fisico e mentale e questo la determina nuovamente come donna clitoridea, ma non solo. Rivera Garretas parla della *donna immacolata* come

la donna che sa dove si trova il suo piacere e qual è il suo orgasmo. È immacolata la donna che non si sottomette alla violenza ermeneutica, colei che non cede di fronte a nulla il suo piacere di concepire concetti [...] è immacolata la donna il cui essere, la cui esistenza simbolica, la cui esistenza senza aggiungere altro, non dipende dall'essere uomo. (Rivera Garretas, 2021: 152, 153)

L'essere immacolata è dunque un altro tratto di Modesta, che si tiene fortemente ancorata alla sua genealogia femminile, così che non può cedere di fronte a niente e nessuno che la minacci. Conquistando la sua libertà e comprendendo il suo piacere, non si sottomette ad alcun tipo di obbligo o violenza, inclusa quella ermeneutica. La sua esistenza non dipende da nessun uomo e, allo stesso modo, non permette a nessuno di dominare il suo piacere e questo è uno dei motivi per cui riesce caparbiamente a far fronte alla *clitoridectomia simbolica* che Carlo tenta di esercitare su di lei. Questo termine viene ampiamente trattato da Rivera Garretas, specie in relazione alla violenza ermeneutica, definendolo come qualcosa che

fa in modo, o cerca di farlo, che la donna perda il piacere di esserlo, perdendo, nel processo del conoscere, il contatto con la

fonte del suo piacere e con l'origine e il valore del suo sentire piacere clitorideo. Fino a ottenere, se ci riesce, che una donna si vergogni di esserlo. (Rivera Garretas, 2021: 50)

Nel passaggio che segna l'inizio e la fine del rapporto carnale tra Carlo e la protagonista, Sapienza mostra abilmente quanto anche gli uomini possano essere vittime del patriarcato, tenendo invece la donna in una posizione di potere. Carlo è un uomo che si priva del coinvolgimento emotivo, riflettendo questo distacco anche a livello carnale, e una volta messo di fronte al fatto di essere incapace di godersi e far godere un rapporto appieno diventa egoista e violento. Modesta ha il vantaggio di conoscersi e per questo non confonde il suo orgasmo e, soprattutto, non è disposta a sacrificarlo; ciò che per l'uno andrebbe vissuto nell'ombra e con estremo pudore, l'altra lo vive alla luce del giorno, in totale libertà. Dai dialoghi presenti nel romanzo è evidente che Carlo si trovi in difficoltà davanti ad una donna che ha ormai una certa esperienza e che quindi ha ben chiaro ciò che desidera ricevere da un rapporto, ponendolo di fronte alla verità:

Non è che non ti ami, Carlo, è che resto insoddisfatta, aiutami. Devi essere meno nervoso. Non fuggire come se volessi cancellare l'atto che fai. No, non andare via! Non è un rimprovero, anche io a suo tempo ho imparato. (Sapienza, 2014: 165)

Durante il confronto che nasce da questa affermazione di Modesta, ciò che è evidente è come Carlo metta in atto una sorta di ricatto psicologico nei suoi confronti, accusandola di non amarlo solo perché anche lei vuole godere del loro rapporto e non accetta di essere semplicemente sottomessa. Infatti, quando Modesta glielo fa notare, Carlo non si pone il problema di trovare il modo per avere un rapporto che soddisfi entrambi, ed anzi interpreta quella richiesta come un attacco al suo *machismo*, utilizzandolo invece per picchiarla. Tuttavia, nel tentativo di rendere Modesta una vittima, Carlo subisce in prima persona le conseguenze della sua virilità, diventando allo stesso tempo vittima e carnefice di sé stesso.

Un uomo come lui avrebbe preferito ritrovarsi davanti una donna inesperta, che con molta probabilità non avesse ancora

avuto modo di scoprire la sua sessualità, così da essere plasmabile, il cui orgasmo sarebbe stato facilmente adattabile al suo. In sostanza, avrebbe desiderato avere davanti a sé una donna da rendere *vaginale*. Il ricatto a cui Carlo tenta di sottomettere Modesta ci viene perfettamente spiegato da Lonzi:

La donna vaginale è restia a indagare sul sesso perché, avendolo collegato col sentimento, ha paura di privarlo della trascendenza di cui l'ha circondato. L'uomo, naturalmente, è dietro le quinte e si assicura che non venga tolto al suo oggetto il valore di una conoscenza che lo rende pregiato e inoffensivo. L'uomo fa affidamento sul sentimento della donna perché lei goda, e non sulla conoscenza della sua sessualità. (Lonzi, 2023: 87)

Modesta, invece, è perfettamente in grado di difendersi da queste minacce ed è impossibile da sottomettere e questo è il motivo per cui la storia tra i due si conclude, perché non accetta di avere padroni ma solo amanti in grado di riuscire a rispettarla nel suo essere e che sappiano godere del rapporto ponendosi al suo stesso livello.

5. RELAZIONE CON MATTIA: IMPOSIZIONE DEI RUOLI E INDIPENDENZA SIMBOLICA

Allo stesso modo diventa una minaccia la relazione con Mattia che si basa sul continuo tentativo di quest'ultimo di imporsi e imporre dei ruoli, dimostrando in realtà la sua immaturità e insicurezza. Modesta, che ha ormai basato la sua vita su un'*indipendenza simbolica*, non potrebbe sentirsi più distante dalla concezione che Mattia ha del matrimonio, rifiutando così un ruolo di moglie che avrebbe avuto come elemento principale la sua sottomissione. La minaccia di un legame possessivo è qualcosa in cui Modesta non potrebbe mai riconoscersi e la sua elevata intelligenza emotiva, che sviluppa nel corso del tempo, viene utilizzata a suo vantaggio per comprendere le persone che ha attorno e anticipare le loro mosse, dandole il grande potere di percepire all'istante quando la sua figura di donna viene messa in pericolo. In questo caso, il modo in cui Mattia le propone di sposarlo le fa scattare un campanello d'allarme:

Solo per bisogno ci si sposa... Quelle prove non erano che le consuete corde di seta per legare, dopo, più saldamente. Lo percepivo dalla prepotenza delle sue mani che involontariamente quasi spezzavano i miei polsi. Non perdere l'equilibrio Modesta, non ascoltare il calore di quelle mani, fissalo negli occhi, dove già una prigioniera buia si disegna nel miele di ginestra del suo sguardo. (Sapienza, 2014: 242)

Modesta ha ben chiaro che tipo di significato possa avere per lei il matrimonio, è importante infatti sottolineare che nella sua astuzia è stata in grado di ottenere la libertà specialmente grazie al matrimonio con Ippolito. È però ben cosciente del fatto che il contratto nuziale è esattamente la condizione ideale per gli uomini che intendono imporre la propria superiorità alla coniuge. Modesta ha trasformato quello che sarebbe stato a tutti gli effetti un atto di sottomissione in un mezzo per ottenere il proprio riscatto e liberarsi dalla condizione di povertà e inferiorità sociale, sovvertendo a proprio favore il *ruolo di moglie*. Tutto ciò perché sa che con Ippolito tutto questo era stato possibile, ma con Mattia sarebbe ben diverso. Fidandosi del suo presentimento è stata lungimirante perché dietro all'insicurezza di Mattia si celava una gelosia possessiva che, con il passare del tempo, sarebbe diventata sempre più implacabile, arrivando allo scontro a fuoco tra i due dove Modesta, seppur ferita, risulta un'altra volta vincitrice poiché non rinuncia e ancor meno vacilla di fronte alla scelta di combattere per la sua indipendenza. Non c'è frase più adatta se non quella di Rivera Garretas per spiegare la potenza che determina la presa di posizione di Modesta:

Questa è la forza dirompente della radicalità femminista: la clitoridea si mantiene fedele alla propria genealogia femminile, della cui forza gode; è quella che non cede di fronte alle richieste o ai ricatti dell'uomo maschilista, neppure quando la minaccia con una pistola alla tempia. (Rivera Garretas, 2021: 153)

6. RELAZIONE CON JOYCE: VIOLENZA ERMENEUTICA

Se Carlo rappresenta per Modesta una minaccia poiché tenta di attuare una clitoridectomia simbolica su di lei, Joyce e il suo

rapporto con la protagonista rappresentano esattamente il pericolo derivante da una vittima di quella stessa *violenza ermeneutica*. Joyce è una donna gravemente sottoposta a questo tipo di violenza e lo capiamo nel momento in cui sostiene che l'amore fra due donne è una malattia e dal suo disperato desiderio di identificarsi nella figura maschile. È privata dal proprio sentire originario, cosa che le impedisce di godere del suo essere donna ed anzi la porta a odiare il suo stesso sesso. Il dolore causato dal non sentirsi capita e dal vedere annientato il proprio essere ha condotto Joyce a ripudiare il suo corpo e la sua esistenza simbolica portandola ad essere uno dei personaggi più problematici del romanzo. Joyce, infatti, non riesce a vivere il suo rapporto saffico con Modesta in maniera sana e spensierata, piuttosto lo vive come illegittimo e malato. Modesta, dopo i primi tre anni passati a non comprendere gli atteggiamenti di Joyce, inizia ad intuire quelli che sono i suoi pensieri nel vedere la sua reazione dopo averle raccontato di aver visto Mela e Bambù in un momento di intimità. Ma è dopo l'ennesimo rifiuto ai suoi tentativi di vivere il loro amore in famiglia che capisce che Joyce si vergogna del loro rapporto e la affronta per la prima volta:

Non sono pazza Jò, e non lo farei mai se tu non ti vergognassi anche quando siamo sole. Se tu non ti vergognassi sempre, anche con te stessa. Prima non capivo il perché di quei pianti dopo i baci e le carezze. [...] Ma ora so: sei tu che senti il nostro rapporto come una colpa. Sei tu che – ancor più grave – non inconsciamente vorresti legalizzare il nostro rapporto. T'è sfuggito una notte, t'è sfuggito quel: se fossi un uomo!

[...]

Mi viene da ridere a pensare se tu fossi un uomo, o se Beatrice fosse stata un uomo! Io ti amo perché sei una donna e da donna. (Sapienza, 2014: 328)

È evidente come per Modesta l'atto stesso di provare amore sia qualcosa di genuino, a prescindere dal sesso di chi lo riceve. Per lei l'idea che un rapporto tra donne possa essere malato non è neanche lontanamente concepibile. Joyce, tentando il suicidio per ben due volte, ha cercato di mettere fine a quel piacere di cui non riusciva a capacitarsi poiché, a causa della madre e del suo

analista così come dei suoi studi su Freud, si era convinta che fosse deviato. Il pericolo sta proprio nel tentativo di quest'ultima nel voler diagnosticare a tutti i costi a Modesta la sua stessa malattia ed è evidente come invece Modesta sia fortemente ancorata alla spontaneità con cui vive i suoi rapporti, data da un istinto che fonda le sue radici nel sentire del proprio corpo. Joyce non è altro che una vittima di un sistema che si è imposto sui suoi sentimenti troppo a lungo; come sostiene Rivera Garretas:

Se la donna non ha valore, non ha valore nemmeno il suo proprio godimento, né le darà piacere il suo essere donna, ne saprà godere di questa inesauribile fonte di piacere, potendo incluso arrivare a credere che ciò che a lei manca è essere un uomo o sembrare di esserlo. (Rivera Garretas, 2021:78)

Una volta compreso che Joyce è troppo radicata in una realtà distante da quella di Modesta, quest'ultima chiude ogni rapporto con lei e non solo perché i loro modi di vedere il mondo non coincidono ma anche perché Joyce rappresenta il tipo di donna che si vergogna di esserlo, mentre Modesta fa del suo essere donna la sua risorsa maggiore e questo le rende totalmente incompatibili.

7. RELAZIONE CON NINA: PHILIA COME PIÙ ALTA FORMA D'AMORE

Concludo con l'analizzare il rapporto e dunque l'approccio che Modesta ha con Nina, a sua volta personaggio irresistibilmente libera da qualsiasi tipo di imposizione sociale e patriarcale. La profonda amicizia che lega le due donne è fondata su una base molto solida probabilmente anche perché si conoscono in un'età più matura rispetto alle altre relazioni di cui abbiamo parlato poc'anzi. Il loro è quel tipo di legame e sentimento che forse più di tutti si rifà alla *philia* greca basata sulla reciproca ammirazione che, come sostiene il professore Fernando Sammarco riferendosi all'interpretazione data da Aristotele, "è senz'altro la più nobile, poiché l'apprezzamento esternato verso un'altra persona è la condizione imprescindibile sulla quale può essere fondato un rapporto di vera amicizia" (Sammarco, 2021). Ciò che unisce Modesta e Nina è quel sentire

proprio del corpo femminile attraverso cui loro comunicano e si intendono, senza alcun bisogno di doversi spiegare, determinando un rapporto basato su un piacere spirituale reciproco.

La scena più appropriata per definire questo legame è quella del valzer, dove l'intensità dell'empatia delle due donne è inequivocabile e incontrollabile così che, una volta sole, l'irruzione della gioia le travolge in una risata sincera dove tutto intorno a loro sembra svanire. Mentre Nina regge Modesta fra le sue braccia, l'impressione che la scena è in grado di offrire non si limita a quella di un valzer fra corpi, ma fra due anime affini che unite sono in grado di superare qualsiasi cosa, perfino la condizione in cui le due versano in quel preciso momento della loro vita. La particolarità del loro rapporto è infatti determinata dal fatto che è nato in prigione, in un contesto dove le loro risorse sono ridotte al minimo e dove entrambe hanno dovuto fare i conti con una condizione di vita al limite della sopravvivenza. Come afferma Modesta, poco prima che Nina la prenda in braccio:

è proprio gioia perché quando la porta sbatte e finalmente posso abbandonarmi al riso non esistono più i muri marci, le misere brande, il bugliolo, ma solo il viso rosso di Nina. Ora che le ferite cominciano a impallidire, i suoi lineamenti forti hanno curve delicate. Forse è bella Nina sotto quel mascherone. (Sapienza, 2014: 429)

E quell'emozione è reciproca, poiché Modesta comprende bene che quella di Nina è una copertura messa in atto da una donna per difesa personale e, nonostante questo, le sue difese davanti a quella complicità cadono e afferma: "È che m'hai commossa, ecco cos'è, se lo vuoi sapere. Che s'ha da vedé, oh! Nina che si commuove. Annamo bene!". (Sapienza, 2002: 430) Nina, in più di un'occasione, si è dimostrata una valida compagna per Modesta arrivando anche a salvarle la vita proprio perché le due hanno condiviso non solo uno spazio ma delle emozioni che hanno permesso alle due di capirsi senza doversi necessariamente esprimere a parole. In Nina, Modesta ritrova una madre, sorella, amica e compagna con cui poter essere sé stessa per la prima volta, e diventa così un punto di riferimento in grado di farle godere la bellezza e libertà di poter vivere quella relazione senza

il controllo e tutti quei limiti che per forza di cose aveva dovuto imporsi con gli altri.

8. CONCLUSIONI

Nella vita di Modesta ritroviamo la storia di una donna che definisce sé stessa in base a ciò che sente, percepisce e vive in una corsa irrefrenabile verso la libertà, dove tutto e tutti sono sacrificabili, tranne la sua voglia di assaporare la vita in ogni sua sfumatura, muovendosi come un tutt'uno, in una perenne connessione tra corpo e anima che determina il tratto distintivo della sua personalità. Modesta non rappresenta una donna che subisce, ma una donna reattiva, che rischia e combatte per la sua volontà di voler rimescolare le carte, la cui forza e determinazione non ammette regole e non conosce limiti. *L'arte della gioia* non è solo un inno alla vita, ma un inno al femminismo e all'amore, al corpo femminile che non può e non deve essere luogo di oppressione e sottomissione, di violenza e usurpazione, ma lo spazio nel quale una donna può e deve muoversi liberamente e attraverso cui ottenere il proprio riscatto; è un inno alla volontà di ribaltare la propria condizione e di trasformarla, una volta per tutte, in qualcosa in cui ci si possa sentire rappresentate, poiché essere donna non è un ruolo da interpretare, ma un valore che vale la pena proteggere a qualsiasi costo, sempre.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAZZONI, Alberica (2022). *Scrivere la libertà. Corpo, identità e potere in Goliarda Sapienza*. Pisa: Edizioni ETS.
- FARNETTI, Monica (2016). *Le molte voci di Modesta in L'invenzione delle personagge*. Roma: Iacobelli.
- FARNETTI, Monica (2008). *Tutte signore di mio gusto*. Milano: La tartaruga edizioni.
- LONZI, Carla (2023). *Sputiamo su Hegel e altri scritti*. Milano: La tartaruga.
- RIVERA GARRETAS, Maria Milagros (2021). *Il piacere femminile è clitorideo*. Madrid: edizione indipendente.

- SAMMARCO, Fernando (2021). “Discorso sulla Philia”. *Il pensiero mediterraneo*. Reperibile in <https://www.ilpensieromediterraneo.it/discorso-sulla-phia/> [15/12/2021].
- SAPIENZA, Goliarda (2014). *L'arte della gioia*. Torino: Einaudi.

LA RAPPRESENTAZIONE DEL CORPO NEI LIBRI D'ARTISTA: LETTURE PER L'ADOLESCENZA

THE REPRESENTATION OF THE BODY IN ARTIST'S BOOKS: READINGS FOR ADOLESCENCE

Valentina VALECCHI

Università degli Studi Roma Tre

Riassunto

Lo sguardo dell'artista può aprire nuove prospettive sulla rappresentazione del corpo, offrendo preziosi spunti di riflessione alle persone in fase di crescita. Attraverso l'analisi di opere come *Dizionario folle del corpo* di Katy Couprie e *I see me. And you and you and you* di Adelaide Cioni questo contributo mette in evidenza come l'arte, attraverso il mezzo democratico del libro d'artista, possa diventare un potente catalizzatore per una percezione del corpo libera da stereotipi e pregiudizi.

Parole chiave: corpo, adolescenza, educazione estetica, libro d'artista, *picturebook*

Abstract

The artist's perspective opens new horizons in the representation of the body, providing valuable insights for individuals in their developmental stages. Through the analysis of works such as *I see me. And you and you and you and you* by Adelaide Cioni and *Dizionario folle del corpo* by Katie Couprie, this contribution highlights how art, through the democratic medium of the artist's book, can become a powerful catalyst for a perception of the body free from stereotypes and prejudices.

Keywords: body, adolescence, aesthetic education, artist's book, *picturebook*

1. INTRODUZIONE: CORPO, ADOLESCENZA E IDENTITÀ

L'immagine del corpo, “compagno di viaggio” e “macchina per essere”, utilizzando le suggestive metafore di Pennac in *Storia di un corpo* (Pennac, 2012: 10), rappresenta di per sé una questione problematica che attraversa tutto l'arco della vita. Tuttavia, la discrasia tra l'immagine interna, ovvero quella che si ha della propria individualità, e quella apparentemente oggettiva dello specchio e della fotografia vede punte di maggiore evidenza nell'età dell'adolescenza (Ferrari, 2007), quando il corpo assume un ruolo di indiscussa e primaria importanza: “Non esiste età della vita in cui il corpo e le sue vicissitudini assumano un'importanza così cruciale come nell'adolescenza”, affermano infatti Nicolò e Ruggiero (2016: 7). Il corpo, ponte tra sé e il contesto, è per l'adolescente una sorta di “lavagna”, su cui scrivere di sé per rileggersi e per essere letti (Manca, 2015).

Ciò risulta ancor più veritiero e pressante nel contesto attuale: numerosi studi mostrano come la rappresentazione televisiva, pubblicitaria e dei social media - cui i ragazzi e le ragazze hanno facile e quotidiano accesso - proponendo troppo spesso visioni fortemente stereotipate dei corpi, sia capace di veicolare preconcetti, tabù e pregiudizi che possono contribuire al sorgere di preoccupazioni e insicurezze relative alla “percezione dell'immagine corporea” nelle persone giovani, con conseguenze anche gravi per tutto l'arco della vita (Abbatecola e Stagi, 2017; De Piccoli e Rollero, 2018; Fierli *et al.*, 2015; Gianini Belotti, 1973; Ulivieri, 2014; Venera, 2014).

Il confronto con i corpi idealizzati proposti dai media induce infatti alla vergogna e alle incertezze sull'identità¹: oggi più che mai, dunque, i corpi sono individuati come “la base e il supporto privilegiato del sentimento d'identità” come afferma Lipiansky (2005: 41).

¹ Ad esempio, il report *Reflections on Body Image* del 2012 dell'All-Party Parliamentary Group on Body Image del Regno Unito ha evidenziato le conseguenze negative del bombardamento mediatico di immagini irrealistiche sull'aspetto fisico. Raccogliendo dati tra novembre 2011 e febbraio 2012, il report indica che l'insoddisfazione corporea può portare a depressione, disturbi alimentari, bassa autostima e ridotto impegno in attività salutari, educative e sociali.

Nonostante ciò, le tematiche inerenti al corpo rimangono troppo spesso assenti nei contesti educativi (Batini, 2020). Nelle scuole, luoghi dove i giovani trascorrono una considerevole parte del loro tempo, i corpi sono infatti distanziati, addomesticati, disciplinati, dimenticati e censurati. Parimenti, sono assenti anche le immagini dei corpi, così come manca un'educazione che promuova una fruizione consapevole delle immagini in sé. Sebbene sia ormai evidente quanto queste ultime rivestano un ruolo cruciale nella formazione degli immaginari individuali e collettivi, viene trascurata una riflessione profonda sul potere pervasivo ed educante delle rappresentazioni visive, poiché il sapere è veicolato esclusivamente attraverso il linguaggio (Farné, 2019; Lepri, 2016).

Così, tutto ciò che gli adolescenti apprendono e conoscono riguardo al corpo avviene tramite ciò che viene assimilato passivamente e autonomamente dai media visivi. È dunque evidente la necessità di “promuovere un apprendimento che integri il corpo e una vera e propria pedagogia dello sviluppo, che accompagni il complesso rapporto che si struttura con l'immagine di sé e con il proprio corpo fisico”, come sottolinea Batini (2020: 43).

Per arginare la pervasività delle rappresentazioni omologanti offerte dai media e ampliare il ventaglio di narrazioni che riflettono la complessità del rapporto tra gli adolescenti e il proprio corpo, è utile rivolgersi alle arti. In ambito letterario le narrazioni che propongono rappresentazioni di corpi “non normati” sono in grado di esprimere la varietà delle esperienze umane e suggeriscono implicitamente l'idea che non esistono canoni prestabiliti, ma che ogni ragazza e ragazzo cresce seguendo modalità uniche e diverse. In effetti, come osserva Bacchetti:

Il corpo, nei suoi molteplici significati, è ormai, dunque, una tematica affrontata narrativamente a tutto tondo dalla letteratura giovanile di oggi, che, al di là del precettismo, mette a confronto gli adolescenti con le proprie problematiche esistenziali. In questo senso i libri di lettura attuali si propongono, secondo Jella Lepman, come «educatori silenziosi», che, pedagogicamente, stimolano la riflessione e promuovono la cura di sé. (Bacchetti, 2010: 130)

Osservando i cataloghi editoriali recenti, si nota infatti una crescente offerta di libri per giovanissimi dedicati alla scoperta del corpo, che narrano la sessualità in modo libero, aperto e senza tabù, e che invitano a riflettere sugli stereotipi di genere e sulla bellezza della varietà individuale². Tuttavia, ad eccezione dei *graphic novel*, sono relativamente pochi quei libri in cui le immagini ricoprono un ruolo importante e che risultano adatti a un pubblico adolescente.

2. IL CORPO NELL'ARTE

Oltre a ciò che proviene dalla letteratura, anche alcuni esempi provenienti dalle arti visive potrebbero essere individuati quali idoneo veicolo volto ad attivare riflessioni proficue nelle giovani menti e contribuire a scardinare preconcetti e pregiudizi legati alla percezione del corpo (Francucci, 2019).

Il corpo umano è stato infatti un soggetto centrale di molte esplorazioni artistiche del passato. Ad esempio, il movimento internazionale della *Body Art*, che ha avuto origine negli anni Sessanta e subito intercettato e documentato nel famoso saggio della critica italiana Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio. La 'Body Art' e storie simili* (1974), ha mostrato come il corpo possa essere un potente strumento di espressione artistica. Artisti come Marina Abramović, con le sue performance estreme, e Vito Acconci, con le sue provocazioni, hanno utilizzato il proprio corpo per esplorare temi legati all'identità, la vulnerabilità e la resistenza.

Inoltre, le numerose *performance*, gli *happening* e l'arte relazionale hanno visto il corpo dell'artista - e spesso anche quello dello spettatore - diventare protagonista. Questo approccio ha permesso di abbattere la tradizionale barriera tra artista e pubblico, creando esperienze immersive e coinvolgenti, sfidando le convenzioni sociali e culturali.

Risultano particolarmente interessanti quelle riflessioni esplorate dalle artiste donne a partire dalla metà del XX secolo

² Vedasi, a titolo d'esempio, il catalogo della casa editrice Settenove, particolarmente impegnata nella pubblicazione di volumi per ragazzi e ragazze volti alla prevenzione della violenza di genere.

che hanno riguardato la rappresentazione del corpo femminile e la sua idealizzazione, allegorica o oggettificata dagli uomini: un esempio di come l'arte possa essere mezzo per comprendere sé stessi e agire politicamente (Subrizi, 2012).

Dal secolo scorso le tematiche relative al corpo, filtrate in tutte le arti, sono approdate anche nella nuova forma artistica del Novecento: il libro d'artista, ovvero il libro-opera d'arte, il libro oggetto artistico e “luogo di ricerca” in cui l'artista può utilizzare le pagine, non più soggette alle regole della lettura, come spazio figurativo e dispiegare un'arte combinatoria di segnali capaci di documentare, o essere, un nuovo comportamento estetico (Maffei, 2006; Moeglin-Delcroix, *et al.*, 2004).

I libri d'artista si sono spesso presentati come sedimentazione delle azioni performative, come nel caso dei libri Marina Abramović e Ulay o del volume *In principio erat* (1971) di Ketty La Rocca, in cui l'artista si ritrae mentre compie gesti con le mani, concentrandosi sulla relazione tra fotografia, corpo e linguaggio verbale.

Tra i numerosi esempi che si concentrano sui temi legati alla comunicazione di massa e all'oggettificazione del corpo femminile possiamo ricordare, per somiglianza a quanto andremo ad analizzare, *Abecedario* (1976) di Tomaso Binga, nome d'arte di Bianca Pucciarelli, che esplora le relazioni tra corpo, parola e identità di genere, trasformando il corpo in segno vivente capace di conferire alla scrittura fisicità e polivalenza, utile alla realizzazione di un abecedario al femminile in cui la parola si libera dal suo referente visivo e cerca nuovi ordini di senso.

3. ANALISI DI DUE LIBRI D'ARTISTA SUL CORPO

Alcuni rari libri d'artista escono dai classici circuiti del collezionismo d'arte e invadono gli spazi dell'editoria per ragazzi e ragazze, offrendosi a un vasto pubblico nella forma di opere d'arte democratiche ed “erranti”. Questi oggetti sono capaci di sovvertire ogni aspettativa legata al dispositivo librario, suscitano meraviglia e catturano l'attenzione degli sguardi anestetizzati per poi stimolare riflessioni proficue, come accade, in fondo, al cospetto di ogni opera d'arte.

Ci si riferisce, ad esempio, a casi editoriali come *Dizionario*

folle del corpo di Katy Couprie, vocabolario visivo pubblicato nel 2012 dalla casa editrice francese éditions Thierry Magnier e, a seguito di un complesso processo di traduzione, presentato in Italia nel 2019 da Fatastrac, in concomitanza con una mostra al Palazzo delle Esposizioni di Roma. L'autrice Katy Couprie, è una poliedrica artista francese, pittrice, illustratrice e fotografa, che ha scelto l'editoria per ragazzi come spazio di libertà e creatività, al fine di esplorare nuovi orizzonti. Nei suoi numerosi libri, albi illustrati e *imagiers*, offre infatti sempre punti di vista inediti e interpretazioni originali della realtà.

In *Dizionario folle del corpo*, la citazione di apertura di Mallarmé, “Dobbiamo pensare con tutto il corpo”, introduce significativamente il frutto di un lungo e complesso lavoro che mescola abilmente parole, immagini e citazioni sul corpo per un totale oltre 800 definizioni. Come Couprie asserisce, il volume “è un'opera seria dal tono scherzoso, che ricorre sistematicamente alla finta citazione, senza mai ingannare” (Landi, 2020).

All'interno, le differenti accezioni di ogni lemma, da quelle scientifico-anatomiche a quelle più soggettive, metaforiche emotive o legate al senso comune, si accompagnano a quasi 400 raffinate illustrazioni, tra tavole anatomiche antiche, disegni e stampe originali dell'autrice, incisioni, elaborazioni grafiche e fotografie.

Nel testo la parola “vivere” è associata innanzitutto a “Respirare, essere in vita. Sfruttare pienamente il funzionamento dei propri organi, spirito libero e volto al vento” ma vede anche le accezioni “Bruciare le tappe, srotolare il tappeto rosso della propria esistenza” e “Tenere la rotta, vivere la propria vita” (Couprie, 2019: 236).

Il cuore è “Il muscolo situato tra i polmoni che dirige la circolazione del sangue” e, insieme, “Un organo nobile capace di amore e di coraggio. Può spezzarsi per una storia infelice o battere all'impazzata per una grande emozione” (Couprie, 2019: 52).

Le mani, infine, “sono il primo strumento a disposizione dell'uomo, parlano più lingue tra cui l'italiano e la lingua dei segni, sanno leggere, scrivere e far di conto. Nude sono senza armi, vuote senza regali” (Couprie, 2019: 138).

Dizionario folle del corpo si muove dunque tra registri diversi, tra l'erudizione, la poesia e l'ironia, mescola gli spazi dell'intimità

e della relazione, tra fisica e metafisica, per offrire una visione caleidoscopica del corpo, contemporaneamente scientifica, simbolica, artistica, spirituale, metaforica e sportiva. Come afferma l'autrice, il volume conduce a “incontrare ognuna delle dimensioni del corpo che ci rendono quelli che siamo, senza stabilire tra queste nessun tipo di gerarchia” (Landi, 2020). Le variegata tavole che accompagnano le numerose voci del vocabolario non sono che l'espressione di questa complessità e varietà legata al corpo.

L'altro esempio di libro d'artista che proponiamo è frutto delle ricerche della giovane artista italiana Adelaide Cioni. Il suo *I see me. And you and you and you* (2020) si collega strettamente alle esplorazioni visive dell'autrice, che spaziano dal disegno alla pittura, dalla scultura alla performance, infondendo in ogni gesto artistico una sfumatura femminista. Per l'autrice,

essere femminista significa difendere quella parte di sé che ha una voce diversa, un'altra sintassi, un altro modo di immaginare il mondo. Essere donna, in un mondo plasmato e raccontato dagli uomini, significa essere un'outsider, una presenza in definitiva incomprensibile e che ha costante bisogno di una traduzione. (Puri Purini, 2023: 6)

È interessante notare, in un parallelismo tra disegno e nudità, quanto l'artista stessa dichiara riguardo al suo caratteristico segno grafico spoglio, che rifugge volutamente i virtuosismi. Secondo Cioni, il disegno infatti ha a che fare con la nudità: per lavorarci è necessario essere “onesti, spogliarsi, e quando si pensa di essere già nudi, spogliarsi ancora di più” (Dal Sasso, 2024). La sua linea essenziale, priva di decorazioni superflue, punta all'essenza stessa del soggetto rappresentato. In un certo senso, disegnare per l'artista equivale a mostrarsi senza veli, abbattere le barriere e le maschere.

Nel suo libro, edito dalla casa editrice Les cerises³, Adelaide Cioni ha inteso presentare ai ragazzi e alle ragazze una sorta di

³ Les cerises è un progetto editoriale ideato da Angelika Burtscher, Agnese e Cecilia Canziani e Daniele Lupo: una collana di libri senza parole, a tiratura limitata, realizzati da artisti, designer, architetti, invitati per la prima volta a realizzare un libro d'artista per bambini.

abbecedario o manuale sul corpo senza testo, volto a soddisfare la curiosità dei giovani riguardo alla trasformazione della corporeità. I protagonisti sono i disegni stessi, essenziali, realizzati con acrilico e inchiostro: ritratti di parti anatomiche di corpi nudi, caratterizzati da una coloritura piatta e da un forte contorno nero. Ciascun frammento si presenta sulla pagina come una lettera dell'alfabeto, senza esplorazioni ammiccanti, in modo del tutto naturale e diretto.

Le tavole indulgiano sui dettagli, senza censure, mettendo insieme tutte le età, tutte le provenienze possibili e le *nuance* dei colori pallidi, rosati, scuri o olivastri della pelle. Non vi troviamo volti raffigurati, poiché il libro vuole ripercorrere l'esperienza di chi osserva il proprio corpo senza l'ausilio dello specchio, vedendosi per frammenti. Sfogliando il testo, incontriamo e ci identifichiamo con una varietà di corpi, suggerendo l'idea che non esistono dettagli insignificanti. Ogni frammento sembra proporsi nella propria bellezza unica, lontana dai dettami omologanti.

La pelle dei corpi rappresentati occupa tutto lo spazio possibile nelle varie tavole, quasi invitando il lettore a un contatto diretto, a suggerire un incontro tattile con un corpo collettivo che stimola e amplifica i sensi.

Come Katy Couprie, anche Adelaide Cioni non ha adattato il proprio lavoro artistico e la propria ricerca per rivolgersi a un ampio pubblico attraverso i libri; al contrario, l'artista presenta il proprio linguaggio e la propria poetica anche ai più giovani con l'intento di sfidare la rappresentazione convenzionale del corpo, offrendo così alternative che celebrano la diversità e l'autenticità, dimostrando una volontà decisa di proporre nuove prospettive.

4. RIFLESSIONI CONCLUSIVE

I libri analizzati non si legano a intenti narrativi tradizionali né a intenti puramente divulgativi; non prevedono una lettura lineare e sequenziale, ma sono frutto di elaborati progetti artistici in cui l'immagine e il pensiero creativo delle autrici dominano. Questi volumi sembrano offrire, grazie al riconosciuto potere dell'arte, l'opportunità di condurre il fruitore attraverso viaggi sensoriali, poetici e metaforici, che spingono a esplorare sotto profili inediti

il rapporto con la realtà, con il corpo, con il concetto di bellezza e con le alterità (Dallari e Moriggi, 2022; Read, 1962).

Negli ultimi anni si osserva un crescente interesse nei riguardi delle potenzialità dell'albo illustrato, individuato quale preziosa risorsa educativa capace di contribuire nel processo di crescita e acquisizione di consapevolezza corporea e delle relazioni, individuandolo anche come dispositivo che può stare al centro di attività ludico-creative che portino a riconsiderare il corpo nella sua complessità (Fierli *et al.*, 2015; Terrusi, 2023).

I due esempi descritti si presentano come “zattere della bellezza”, prendendo in prestito un'espressione di Dallari (2021); strumenti particolarmente preziosi per “salvare dal naufragio del presente” e risvegliare curiosità e piacere, soprattutto in relazione al target dei ragazzi e delle ragazze in età adolescenziale, quello solitamente più trascurato dell'editoria illustrata.

I due libri hanno la particolarità di presentarsi quali interessanti opere d'arte, opere aperte e *crossover* oltre che “multipli democratici” adatti per tutti gli sguardi (Drucker, 1994). Questi oggetti artistici sono in fondo inediti “strumenti ottici”, capaci di moltiplicare i punti di vista e al contempo di attivare l'immaginazione.

Per definire i testi di Couprie e Cioni, potrebbe essere utilizzata l'etichetta di “libro d'artista”, fermo restando che, come ricorda Maffei, essa è un'espressione dotata di una certa ambiguità interpretativa, riferendosi a

un oggetto ancora da definire, confuso con tipologie apparentemente simili – libri illustrati, *livres de peintres*, libri oggetto – con un plusvalore aggiunto determinato dall'essere stato creato da un artista (altra categoria imprecisa) appartenente soprattutto alle arti figurative, e costruito con la volontà di realizzare non già un banale esercizio di arte applicata o al più di un'ordinaria opera d'ingegno, ma un'opera d'arte in forma di libro”. (Dehò *et al.*, 2007: 24; Maffei e Picciau, 2006)

Al di là delle definizioni e tassonomie, ciò che ci sembra importante rilevare è che, in assenza degli evidenti risvolti pedagogici – impliciti o espliciti – presenti in molti dei libri sul mercato, le opere in questione mostrano le interessanti

potenzialità derivanti dall'approdo delle ricerche provenienti dall'arte visiva nelle pagine dei libri destinati a giovani lettori e lettrici. Attraverso l'arte, frutto di un utilizzo amplificato dei sensi, si può imparare a vedere il mondo con occhi diversi e a percepire il proprio corpo non come un oggetto da temere o da conformare a standard irrealistici, ma come una tela su cui dipingere la propria storia, la propria identità unica (Francucci e Vassalli, 2005).

Le opere analizzate propongono immagini che rappresentano una controtendenza rispetto alla rappresentazione sociale del corpo, offrendo così un contrappunto prezioso all'influenza mediatica e alla pressione verso l'omologazione spesso avvertita. Le due artiste citate mostrano nei loro libri il corpo umano nella sua nudità, restando lontane dalle istanze precettistiche o stigmatizzanti, e invitano a riconsiderare ciò che pensiamo di sapere su di esso, restituendolo nella sua complessità e poliedricità di corpo sociale, corpo sessuato, corpo simbolico e corpo narrante.

I paradigmi, le metafore e i simboli desunti dall'esperienza artistica si infiltrano nei processi intellettuali, sospingendo a riconsiderare le percezioni, le convenzioni sociali e le paure diffuse. Per coloro che attraversano l'adolescenza – altra indeterminata categoria – e sono in cerca di identità e consapevolezza, l'esperienza fornita da libri come quelli osservati si configura come una lezione fondamentale, molto più incisiva di qualsiasi didatticismo, poiché si propone sotto forma di un'autentica esperienza estetica, che è essa stessa, per definizione, un'esperienza del corpo, esperienza che induce a rapportarsi attraverso i sensi, e in quanto tale, un allenamento all'utilizzo congiunto della mente e del corpo, delle emozioni e della percezione, che insieme possono contribuire a una crescita armonica dell'individuo.

Coinvolgere esteticamente, stimolando le sensibilità, significa plasmare il modo di immaginare e pensare, influenzando le modalità in cui ognuno vede, interpreta e comprende il mondo e se stesso.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABBATECOLA, Emanuela, STAGI, Luisa (2017). *Pink is the new black. Stereotipi di genere nella scuola dell'infanzia*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- ALL PARTY PARLIAMENTARY GROUP (APPG) ON BODY IMAGE (2012). *Reflections on Body Image*. Londra: All Party Parliamentary Group on Body Image and Central YMCA.
- BACCHETTI, Flavia (2010). "Corpo e corporeità nella letteratura giovanile di oggi". *Humana.Mente*, (14), pp. 127-132.
- BATINI, Federico (2020). "Il corpo assente. Conseguenze di un silenzio e piste di lavoro". *Annali online della Didattica e della Formazione Docente*, 12(20), pp. 43-55.
- CIONI, Adelaide (2020). *I see me, and you and you and you*. Parigi-Roma-Bolzano: Les cerises.
- COUPRIE, Katy (2019). *Dizionario folle del corpo*. Reggio Emilia: Fatatrac.
- DAL SASSO, Davide (2024). "Dialoghi di Estetica. Parola all'artista bolognese Adelaide Cioni". *Artribune*. Reperibile in <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2024/02/intervista-adelaide-cioni/> [Data consultazione: 17/07/2024].
- DALLARI, Marco (2021). *La zattera della bellezza. Per traghettare il "principio di piacere" nell'avventura educativa*. Trento: Erickson.
- DALLARI, Marco, MORIGGI, Stefano (2022). *Educare, bellezza e verità*. Trento: Erickson.
- DE PICCOLI, Norma, ROLLERO, Chiara (2018). *Sui generi: Identità e stereotipi in evoluzione*. Torino: CIRSDé.
- DEHÒ, Valerio, NESTICÒ, Barbara, PISSARD, Annie, MAFFEI, Giorgio (2007). *Children's corner. Libri d'artista per bambini*. Mantova: Corraini.
- FARNÉ, Roberto (2019). *Abbecedari e figurine. Educare con le immagini da Comenio ai Pokémon*. Torino: Marietti.
- FERRARI, Stefano (2007). *Il corpo adolescente. Percorsi interdisciplinari tra arte e psicologia*. Bologna: Clueb.
- FIERLI, Elena, FRANCHI, Giulia, LANCIA, Giovanna, MARINI, Sara (2015). *Leggere senza stereotipi. Percorsi educativi 0-6 anni per figurarsi il futuro*. Cagli: Settenove.

- FIERLI, Elena, FRANCHI, Giulia, MARINI, Sara (2016). “Un altro immaginario è possibile. Bambine e bambini negli albi illustrati”. *DWF*, 112(4): pp. 34-40.
- FRANCUCCI, Cristina (2019). *Il corpo delle meraviglie. Laboratori e attività creative per l'infanzia*. Roma: Lapis.
- FRANCUCCI, Cristina, VASSALLI, Paola (2005). *Educare all'arte*. Roma: Electa.
- GIANINI BELOTTI, Elena (1973). *Dalla parte delle bambine*. Milano: Feltrinelli.
- LA ROCCA, Ketty (1971). *In principio erat*. Firenze: Centro Di.
- LANDI, Nicoletta (2020). “[I corpi che siamo. Conversazione tra Katy Couprie e Nicoletta Landi](https://hamelin.net/i-corpi-che-siamo-conversazione-tra-katy-couprie-e-nicoletta-landi/)”. *Hamelin*. Reperibile in <https://hamelin.net/i-corpi-che-siamo-conversazione-tra-katy-couprie-e-nicoletta-landi/> [Data consultazione: 17/07/2024].
- LEPRI, Chiara (2016). *Le immagini raccontano. L'iconografia nella formazione dell'immaginario infantile*. Pisa: Edizioni ETS.
- LIPIANSKY Edmond M., (2005). *Psychologie de l'identité. Soi et le groupe*. Paris: Duond.
- MAFFEI Giorgio, PICCIAU, Maura (2006). *Il libro come opera d'arte*. Mantova: Corraini.
- MANCA, Giusy (2015). *La grande bellezza. L'adolescente e il proprio corpo. La cura del corpo in adolescenza tra ricerca di identità e prove di debutto sociale*. Lecce: Pensa Multimedia.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne, DEMATTEIS, Liliana, MAFFEI, Giorgio, e RIMMAUDO, Annalisa (2004). *Guardare, raccontare, pensare, conservare. Quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*. Mantova: Corraini.
- NICOLÒ, Anna Maria, RUGGIERO, Irene (2016). *La mente adolescente e il corpo ripudiato*. Milano: Franco Angeli.
- PENNAC, Daniel (2012). *Storia di un corpo*. Milano: Feltrinelli.
- PURI PURINI, Ilaria (2023). *Adelaide Cioni. On patterns*. Milano: Mousse Publishing.
- READ, Herbert (1962). *Educare con l'arte*. Milano: Edizioni di Comunità.
- SUBRIZI, Carla (2012). *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*. Milano: Postmedia books.

- TERRUSI, Marcella (2023). "Children's Literature and Body Awareness: An Eight-Stage Reading between Picture Books and Somatics". *Encyclopaideia*, 27(65), pp. 79-95.
- ULIVIERI, Simonetta (2014). *Corpi violati. Condizionamenti educativi e violenze di genere*. Milano: FrancoAngeli.
- VENERA, Anna Maria (2014). *Genere, educazione e processi formativi: riflessioni teoriche e tracce operative*. Torino: Junior.
- VERGINE, Lea (2000). *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*. Milano: Skira.

L'EVOLUZIONE DEL CORPO FEMMINILE ATTRAVERSO
L'ESPERIENZA SEPARATISTA FEMMINISTA.
ROVESCIARE IL CANONE A PARTIRE DAL *PICCOLO
DIZIONARIO* DI ALICE CERESA

THE EVOLUTION OF THE FEMALE BODY THROUGH
THE FEMINIST SEPARATIST EXPERIENCE.
OVERTURNING THE CANON FROM ALICE CERESA'S
PICCOLO DIZIONARIO

Eva Vanacore
Università degli Studi di Bologna

Riassunto

L'articolo si prefigge di analizzare la graduale emancipazione della donna in seguito all'affermarsi di spazi separatisti e spazi letterari dove potersi riconoscere libera dal predominio maschile. Si studia il *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile* di Alice Ceresa come luogo autonomo e rivendicativo, volto a smascherare quel canone imposto da una società fondata su esigenze maschili.

Parole chiave: Alice Ceresa, spazio femminile, spazio letterario, dizionario, sperimentalismo

Abstract

The article aims to analyse the gradual emancipation of women following the emergence of separatist and literary spaces where they can be recognised as free from male dominance. It examines Alice Ceresa's *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile* as an autonomous and claiming place that proposes to unmask the canon imposed by a society based on male demands.

Keywords: Alice Ceresa, female space, literary space, dictionary, experimentalism

1. FEMMINILE, FEMMINA. FEMMINILITÀ. MODA FEMMINILE. COME SMASCHERARE IL CANONE IMPOSTO

Il corpo femminile, inteso nella sua antinomia tra il desiderio di essere libero e la necessità di rispettare determinati canoni sociali, è oggetto di analisi nelle opere di Alice Ceresa.

Come ricorda l'autrice, in un articolo pubblicato in *Tuttestorie* nel 1994, "l'unico argomento che mi interessa nello scrivere è la questione femminile: ma non ho ancora capito se questo sia un bene o un male, poiché investe anche il mio rapporto contrastato con la letteratura" (Ceresa, 1994: 38). La questione femminile attraversa tutti i suoi scritti rendendola così anticipatrice di "quel desiderio di riscrivere il mondo a misura di donna con una diversa declinazione della lingua e dei suoi termini" (Fortini, 2021: 70). Lo studio di Ceresa è teso a rilevare quell'inuguaglianza che tanto contraddistingue il genere femminile: "l'«inuguaglianza femminile» non è fatta dei temi delle rivendicazioni, ma è ancorata nella intera visione del mondo"¹.

La propria visione del mondo viene esposta caparbiamente già ne *La figlia prodiga*², pubblicata nel 1967, dove la riscrittura al femminile della parabola evangelica del figliol prodigo evidenzia le aporie di un fenomeno che non può essere identico – e neanche simile – per entrambi i sessi. Dopo essersi dedicata alla riscrittura di un personaggio, si rivolge, a partire dal 1970, alla riscrittura di un nuovo dizionario che sarà il risultato di una lunga e profonda ricerca³, tanto di quella forma narrativa più affine all'essere

¹ Alice Ceresa, Lettera a Michèle Causse, Roma, 20/05/1976, (ASL, segnatura: B-3-CAU/61-62) citato in Crivelli, 2020: 15.

² Alice Ceresa emerge nel panorama letterario italiano con la pubblicazione del suo primo libro nel 1967, *La figlia prodiga*, con cui inaugura presso Einaudi la collana *La ricerca letteraria* diretta da Guido Davico Bonino, Giorgio Manganelli e Edoardo Sanguineti e vince, nello stesso anno, il premio Viareggio Opera Prima. Si suggerisce la lettura della nuova edizione di Alice Ceresa (2023), *La figlia prodiga*. Milano: La Tartaruga.

³ Ceresa sottopone ciascuna parola ad un processo di analisi meticoloso prima di raggiungere la forma desiderata. Ogni parola viene scelta attentamente perché "non scrivo per scrivere, ma perché devo. Perciò procedo molto lentamente, perché sento l'esigenza di un linguaggio preciso, quasi micidiale. Sono molto severa con la mia scrittura, forse esagero, ma per me narrare è un atto, anzi un rito sacrale" (Ceresa in Davico Bonino, 2013: 153).

donna e scrittrice in Italia nella seconda metà del Novecento, quanto di un contenuto che non si propone di imporre un canone quanto di smascherarlo. Ricorrere alla forma dizionariale è una decisione estremamente provocatoria perché, come sottolinea Crivelli, Ceresa scrive un'opera "pensata in forma rizomatica e strutturata sul sistema (affascinante) dei rimandi interni, ma anche mettendo a nudo gli inganni della funzione definitoria della lingua, utilizzando dunque proprio un dizionario, il definitore per eccellenza, per smascherare la vuota concettosità della normatività linguistica" (Crivelli, 2008: 88).

La vacuità dei principi su cui si fonda la società è descritta da Ceresa con precisa ironia per ottenere dal lettore una reazione oltre che sola comprensione. Si legge nel *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*⁴ al lemma *Femminile. Femmina*:

La *femmina* umana in quanto tale, perfino quando donna, presenta appunto quelle particolarità che non le permettono a pieno titolo culturale e sociale l'appartenenza al genere umano che è di stampo maschile perché l'uomo non è solo il maschio della specie ma anche il rappresentante unico del genere umano. (Ceresa, 2020: 51)

La prima differenza è individuata tra la femmina e la donna: "Donna: termine arcaico che definisce la femmina biologica nella società umana. Una *donna* non è quindi una femmina ma un prodotto culturale" (Ceresa, 2020: 41). L'idea della donna come prodotto culturale è esposta con più precisione nel successivo lemma *Femminilità*:

Modello di identificazione proposto alla donna dall'uomo [...], dagli atteggiamenti esteriori ai comportamenti psicologici, dai parametri della sua conformazione fisica alla loro evidenziazione, dai sentimenti alle azioni, dai piedi alla testa, ambedue compresi. La femminilità viene pertanto insegnata

⁴ La pubblicazione postuma dell'opera è stata curata da Tatiana Crivelli. Per approfondire il processo di pubblicazione del *Piccolo dizionario* si suggeriscono le seguenti letture: Crivelli, 2008: 87-95 e Crivelli, 2021: 73-79. Le voci *Deserto* e *Prossimo*, non presenti nel *Piccolo dizionario*, sono state pubblicate nel 2020 nell'*Abbecedario della differenza. Omaggio ad Alice Ceresa*, a cura di Laura Fortini e Alessandra Pigliaru.

dapprima dalla famiglia, poi dalla scuola e da tutti i mezzi di comunicazione di massa e meno, dagli usi e costumi in vigore e infine rispettata dall'industria dell'abbigliamento e dai parrucchieri per signora. (Ceresa, 2020: 52-53)

Non c'è alcuno spazio di libertà nell'autonoma scelta di cosa significhi essere donna perché è la società che decide. Ancora più provocatorio è il tono utilizzato per il lemma *Moda femminile* dove la sottomissione del femminile a un pensiero maschile e dispotico è evidente:

La moda femminile illustra la femminilità. Secondo la moda femminile infatti le donne sono sempre state dotate di una non comune resistenza fisica, indifferenti alle temperature esterne, ai maltrattamenti e alle torture, così rivelando tempre e costituzioni eccezionali di contro alle gracilità e fragilità maschili, per quanto una differenza di questo genere fra i due sessi non abbia ancora trovato, perlomeno allo stato attuale, la doverosa conferma scientifica. (Ceresa, 2020: 70-71)

Evidenziare con ironia l'insensatezza di tale condizione induce il lettore a una riflessione critica. Tutti i lemmi proposti da Ceresa non intendono divulgare una precisa definizione, ma conducono il lettore a riflettere sul significato condiviso, allora e adesso, dalla società patriarcale e maschilista. Percorrendo questa direzione, lontana da dettami e insegnamenti, si sviluppa l'idea dell'autrice di smascherare quel canone che troppo a lungo è stato accettato per costruire un'alternativa. L'obiettivo di Ceresa non è, quindi, educare il lettore, ma riflettere e rifondare un pensiero comune a partire da una crisi sociale, culturale e politica. L'urgenza che spinge Ceresa a scrivere il *Piccolo dizionario* – “il piccolo dizionario io non lo scrivo per le donne; lo scrivo perché va scritto”⁵ – accompagna adesso noi a comprenderne i motivi che risultano più che allora attuali.

⁵ Alice Ceresa, Lettera a Michèle Causse, Roma, 20/05/1976, (ASL, segnatura: B-3-CAU/61-62), citata in Crivelli, 2020: 15.

1.1 LA QUESTIONE FEMMINILE NELL'ITALIA DEGLI ANNI SESSANTA

Ceresa partecipò in silenzio e da lontano agli eventi che modificarono l'assetto politico e intellettuale della seconda metà del Novecento, contribuendo con i suoi scritti ad una ben più forte mobilitazione.

La ricerca di spazi fisici autonomi e incontaminati dal potere politico diventa un desiderio largamente condiviso a partire dai primi anni '60 del Novecento. I movimenti di neoavanguardia contribuiscono allo scoppio della rivolta del 1968 dove studenti, portavoce dei movimenti di rivolta, rivendicano il diritto di proporsi come soggetti politici, di intervenire nella vita pubblica e di garantire una nuova solidarietà collettiva. Questa critica è espressione della necessità di abbattere tutti gli ordinamenti istituzionali della società e di sperimentare la costruzione di spazi comunitari autonomi dalla società stessa. Tali esigenze trovano la loro sintesi nella tendenza delle occupazioni delle facoltà universitarie (Balestrini e Moroni, 1997: 222-223).

In questo agitato contesto di critica alle istituzioni si assiste all'avanzata dell'emancipazione femminile che tende verso una forte rivendicazione dei diritti di tutte le donne. Il movimento femminista si presenta all'inizio strettamente legato alle manifestazioni studentesche e, come sottolinea Eleonora Rizzoni,

è stato spesso espressione del tentativo di attualizzare, di tradurre fattivamente il problema del rapporto con la «lotta di classe» [...], del rapporto con la politica. In realtà le risposte date a questo problema sono state assai diverse, accentuando talvolta l'aspetto di separazione, altre volte quello di internità. (Rizzoni, 2002: 117)

All'interno dei movimenti studenteschi appaiono gruppi di donne già nel '69, ma è negli anni successivi che il movimento femminista si distacca dai collettivi studenteschi a causa della consapevolezza del proprio ruolo subalterno. Infatti, il movimento femminista prenderà le distanze dai movimenti studenteschi preferendo luoghi separatisti per riunirsi e organizzare un'opposizione al predominio maschile. Espressione di questo aperto contrasto è il *Manifesto di Rivolta femminile*,

elaborato da Carla Lonzi, Carla Accardi ed Elvira Banotti, che appare sui muri di Roma nel 1970.

La ricerca di uno spazio fisico dove poter essere libere da schemi e imposizioni si traduce, sul piano letterario, con la tendenza sempre più diffusa ad abbandonare quella forma canonica e tradizionale del romanzo e preferirne una più affine alla scrittura femminile. In questo periodo lo sperimentalismo propugnato dal movimento di neoavanguardia viene accolto con interesse da molte scrittrici, tra le quali Alice Ceresa che, pur partecipando di rado agli incontri pubblici del Gruppo 63, ne sostiene gli ideali e, come lei stessa dichiara, “se vuoi dire cose diverse devi rompere, cercare nuove vie, nuove forme, non è possibile altrimenti. E così l’avanguardia io l’ho vissuta sulla mia pelle, nel senso che subito ho pensato: menomale che c’è, menomale che esiste e io non sono sola al mondo” (citata in Cutrufelli, 2020: 135).

Lo sperimentalismo interesserà soprattutto la scrittura del *Piccolo dizionario*, iniziato nei primi anni ’70 e mai abbandonato fino al 2001, data della morte dell’autrice. Proprio nel *Piccolo dizionario* Ceresa costruisce uno spazio dove poter rileggere la realtà con sguardo non più assertivo, ma critico e rivendicativo.

1.2 IL DIZIONARIO: DA SPAZIO EDUCATIVO A SPAZIO COLLABORATIVO

La scrittura del *Piccolo dizionario* risponde a quell’esigenza atavica dell’autrice di individuare una forma narrativa ideale, rifiutando tutte quelle proposte dalla tradizione che non corrispondono pienamente alla voce in divenire di soggetto femminile (Mancuso Prizzitano, 2024: 57). Ceresa abbandona la forma tradizionale del romanzo ottocentesco e si congeda dalla cultura precedente attraverso la proposta di una novità letteraria. A partire dalla decostruzione di una forma narrativa ormai superata, quella del romanzo, individua nel dizionario e nella sua forma frammentaria una nuova possibilità di scrittura. Nel secolo della crisi del romanzo e della degerarchizzazione (Guglielmi, 1998: 21) di tutti i generi narrativi, Ceresa si scaglia contro quei caratteri fortemente maschili e maschilisti del genere tradizionale e propone una nuova forma sperimentale e innovativa capace di stravolgere e rinnovare il sistema letterario precedente:

Ho scoperto che non posso scrivere un libro tutto di seguito, e questo in fondo l'avevo già spiegato nella figlia prodiga. Credo che le donne non dovrebbero mai scrivere libri tutti di seguito, vale a dire per es. romanzi, perché ho il forte sospetto che non corrisponda loro questa forma presuntuosa di "creazione" organizzata banalmente come la banale vita che ci hanno fatta. Forse le donne dovrebbero fare filtri, come le streghe. Io, per ora, distillo⁶.

La ricerca di un genere propriamente femminile era stata già avanzata da Virginia Woolf nel 1928:

Eppure, chi può dire se perfino oggi «il romanzo» (lo scrivo tra virgolette per sottolineare quanto mi sembra inadeguata la parola), chi può dire se questa, la più flessibile di tutte le forme, sia abbastanza adatta all'uso femminile? Non c'è dubbio che una volta che la donna avrà la possibilità di muoversi come vuole, saprà crearsi la forma che meglio le serve. (Woolf, 2021: 113)

Questo sperimentalismo letterario interessa diverse autrici, tra le quali Elsa Morante che pubblica il *Mondo salvato dai ragazzini* nel 1968, un anno dopo la pubblicazione de *La figlia prodiga*. L'originalità del *Piccolo dizionario* risiede nella riformulazione del canone perché, mentre il ruolo del dizionario è quello di fornire la corretta definizione delle parole e di educare il lettore, il ruolo del *Piccolo dizionario* è esclusivamente letterario:

Perché se no il dizionario diventa volendo o nolendo una cosa seria e didattica senza vita, dove tutt'al più io faccio sfoggio di intelligenza ma che lascia il tempo che trova perché, se non vive nelle pagine, dove vuoi che viva, visto che tutt'al più è nelle teste ma non nell'uso comune? Deve quindi per forza essere letterario. (Ceresa citata in Crivelli, 2020: 15)

Ceresa si allontana dall'idea di opera seria e didattica, il suo obiettivo non è far sfoggio di erudizione, ma dialogare, comunicare con il lettore e, per questo principale motivo, il

⁶ Alice Ceresa, Lettera a Michèle Causse, Roma, 20/05/1976, (ASL, segnaturo: B-3-CAU/61-62) citata in Crivelli, 2020: 15.

Piccolo dizionario deve avere per forza carattere letterario. L'intensione di smascherare il canone imposto riguarda diversi ambiti, tanto privati quanto sociali, ma un ruolo prioritario è affidato alla famiglia:

Famiglia: La sola vera e autentica famiglia è quella che decorre dal vincolo matrimoniale, genera cittadini e, in alcune zone, anche cristiani o specificamente cattolici, amministra le teste per conto dello stato e introduce l'esercizio dell'autorità patriarcale nella sfera riproduttiva degli individui umani nonché il diritto legale al possesso degli individui generati con delega direttamente trasmessa dallo stato all'amministratore unico della cellula ovvero capo-famiglia. (Ceresa, 2020: 48)

Come sempre un'ironia provocatoria percorre le parole dell'autrice che celano una rabbia ben radicata nei confronti della società maschilista:

La nostra società moderna, basata sulla famiglia, è largamente e ampiamente patriarcale. Patriarcale è la cultura, sono le leggi scritte e quelle sociali – fino al galateo. Patriarcale è lo spirito che regge l'educazione, patriarcale il concetto discriminatorio per l'istruzione. Persino i falsi problemi portano l'impronta della società patriarcale. (Ceresa, 2011: 23)

Seguendo questa posizione, il *Piccolo dizionario* si propone sia come uno spazio condiviso tra tutte le donne pronte a rivendicare il proprio ruolo familiare e sociale, sia come “discorso alternativo a quello del sapere dominante, come un luogo di esplorazione, uno spazio filosoficamente debole: critico, sempre ironico, a tratti divertito” (Crivelli, 2021: 77).

Ceresa definisce le basi strutturali del suo pensiero costruendo una robusta architettura tesa a condannare l'ideologia patriarcale affermatosi nel tempo e instaura con il lettore un nuovo e robusto dialogo dove le alternative possono esistere senza imporsi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALESTRINI, Nanni, MORONI Primo (1997). *L'orda d'oro*. Milano: Feltrinelli.
- CERESA, Alice (2011 [1970]), "Che cos'è una femminista". In B. Fittipaldi (a cura di), *In occasione del Decennale della scomparsa di Alice Ceresa. 2001-2011* (pp. 19-29). Roma: Stampato in proprio da Barbara Fittipaldi
- CERESA, Alice (1994). "Nascere già emigrate". *Tuttestorie*, 2, pp. 38-39.
- CERESA, Alice (2004). *La figlia prodiga e altre storie*. Milano: La Tartaruga.
- CERESA, Alice (2020). *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*. Milano: Nottetempo.
- CERESA, Alice (2023). *La figlia prodiga*. Milano: La Tartaruga.
- CRIVELLI, Tatiana (2008). "Frammentare, distillare, reinterpretare: note sul «Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile» di Alice Ceresa". *Quarto. Rivista dell'Archivio svizzero di letteratura*, 25, pp. 87-94.
- CRIVELLI, Tatiana (2021). "«Nessuna voce è definitiva». La stupefacente esperienza del pubblicare carte ceresiane". *Quarto. Rivista dell'Archivio svizzero di letteratura*, 49, pp. 73-79.
- CUTRUFELLI, Maria R. (2020). "Simulazione e dissimulazione". In L. Fortini, A. Pigliaru (a cura di), *Abbecedario della differenza. Omaggio ad Alice Ceresa* (pp. 133-138). Milano: Nottetempo.
- DAVICO bonino, Guido (2013). *Incontri con uomini di qualità. Editori e scrittori di un'epoca che non c'è più*. Milano: Il Saggiatore.
- FORTINI, Laura, pigliaru Alessandra (a cura di) (2020). *Abbecedario della differenza. Omaggio ad Alice Ceresa*. Milano: Nottetempo.
- FORTINI, Laura (2021). "Alice Ceresa e la cultura degli anni Settanta". *Quarto. Rivista dell'Archivio svizzero di letteratura*, 49, pp. 65-71.
- GUGLIELMI, Guido (1998). *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*. Torino: Einaudi.

- MANCUSO prizzitano, Maria G. (2024). “«Sulla terra dell’irregolarità»: viaggio intorno ai «vent’anni» de *La figlia prodiga*”. *Altrelettere*, 13, pp. 51-76.
- MORANTE, Elsa (2020). *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino: Einaudi.
- RIZZONI, Eleonora (2002). “Il movimento femminista e il movimento studentesco”. In M. Fraire (a cura di), *Lessico politico delle donne: teoria del femminismo*. Milano: FrancoAngeli.
- WOOLF, Virginia (2021). *Una stanza tutta per sé*. Milano: Feltrinelli.

RIFLESSIONI SULL'EROS VOLUTTÀ ED ESTASI
IN *AMO DUNQUE SONO* DI SIBILLA ALERAMO

REFLECTIONS ON EROS VOLUPTUOUSNESS
AND ECSTASY IN *AMO DUNQUE SONO* BY
SIBILLA ALERAMO

Valentina ZUCCHI
Universidad Complutense de Madrid

Riassunto

Questo saggio vuole analizzare il tema dell'eros nel romanzo epistolare *Amo dunque sono* di Sibilla Aleramo. Le intuizioni sorprendentemente moderne della scrittrice sull'erotismo, lontane dall'essere solamente pure riflessioni teoriche, derivano da un'esperienza esistenziale che si costruisce intorno a un suo proprio modo di vivere l'eros, percepito e vissuto con mistica sensualità e al tempo stesso con pulsione carnale, estasi e voluttà, a verificare il miracolo del mondo.

Parole chiave: Sibilla Aleramo, *Amo dunque sono*, eros, voluttà, estasi

Abstract

This essay aims to analyze the theme of eros in the epistolary novel *Amo dunque sono* by Sibilla Aleramo. The writer's surprisingly modern intuitions on eroticism, far from being just pure theoretical reflections, derive from an existential experience that revolves around her natural way of experiencing eros, perceived and experienced with mystical sensuality and at the same time with carnal drive, ecstasy and voluptuousness, to verify the miracle of the world.

Keywords: Sibilla Aleramo, *Amo dunque sono*, eros, voluptuousness, ecstasy

Il romanzo epistolare *Amo dunque sono* di Sibilla Aleramo (Alessandria, 1876 - Roma, 1960)¹ si presenta come un testo fondamentale per entrare appieno in uno dei temi più cari alla scrittrice: quello dell'eros. Le riflessioni di Aleramo sull'esperienza erotica sono il vero filo conduttore di questo diario-corrispondenza epistolare scritto per l'amato lontano² che assume il tono di un monologo interiore per il fatto che il romanzo contiene solo le lettere di Sibilla scritte per l'innamorato e non le risposte di quest'ultimo (il carteggio è infatti unidirezionale). Le riflessioni di Aleramo sull'erotismo, lontane dall'essere delle astrazioni, delle costruzioni intellettuali, derivano direttamente da un proprio modo di sentire, sempre figlio di una tensione sentimentale assoluta, universale, e si appoggiano all'idea della vitale aderenza al movimento originario dell'eros, inteso come creatore di energia e generatore di una forza talmente profonda da rendere impetuoso ogni accostamento alle cose della vita.

Si potrebbe dire che l'erotismo, in Aleramo donna-scrittrice, è ontologico, nella misura in cui esiste a priori, come vera *conditio sine qua non* di un modo di stare nel mondo, di un'unica maniera di sentire, intensa, che è solo quella e non può essere un'altra.

Sibilla scrive:

Ed è la volontà di portare l'amore ad un vertice di perfezione miracolosa, ma non facendone un'astrazione, bensì mantenendolo vivo con tutto il nostro sangue, intendi? Come certi nostri baci, quando suggellavano attimi di comprensione, di contatto spirituale, io voglio, voglio che anche l'abbraccio

¹ L'edizione di *Amo dunque sono* su cui ho lavorato per questo articolo è quella della Casa editrice Feltrinelli del 1998. Il romanzo è stato da me tradotto e per ora si tratta della prima ed unica traduzione in lingua spagnola che prende il nome di *Amo luego existo*, pubblicato dalla Casa editrice Benilde di Siviglia nel 2017.

² Luciano, nome più volte ripetuto dalla scrittrice nel romanzo, è lo pseudonimo di Giulio Parise, giovane poeta e discepolo di Julius Evola; entrambi appartenevano alla *Scuola Magica* in cui praticavano solitari rituali iniziatici; si consacravano ai riti di occultismo, di magia e ai viaggi spirituali di iniziazione che contemplavano, tra le altre cose, un'assoluta solitudine e ferree astinenze tra le quali i rigidi digiuni, l'assenza di rapporti di ogni tipo e il più completo silenzio. Luciano, mentre Sibilla scrive queste lettere, si trova nei pressi di una torre sul mare in un luogo misterioso di cui non si sa nulla.

esprima l'assoluto della gioia d'amarci, esaltandoci ed estasiandoci, facendo della nostra carne un inno e, forse, una luce: intendi? (Aleramo, 1998: 119).

Si potrebbe definire *Amo dunque sono* come il libro dell'attesa, in quanto il nucleo tematico attorno al quale girano queste lettere, è proprio il sentimento dell'attesa che assilla Sibilla durante la lunga e calorosa estate romana nella mansarda di Via Margutta in cui aspetta il ritorno dell'amato. Le giornate si spendono attorno a questo stato d'animo che non può nutrirsi di nient'altro se non di se stesso; Sibilla aspetta, e mentre aspetta, inganna l'assenza dell'amato scrivendo di questa attesa; osserviamo Sibilla camminare avanti e indietro nella sua stanza, dubbiosa se uscire o rimanere piuttosto in casa, semmai dovesse arrivare una lettera di risposta di Luciano. Tutte le lettere contengono un senso di giramento a vuoto, di un andirivieni fatto di movimenti lenti, incerti. L'attesa di Aleramo è un vuoto denso che nel romanzo acquisisce una consistenza: un'assenza che al contempo è presenza piena che ingombra lo spazio tutt'intorno mentre il tempo, lento e assonnato, intrappola nella sua rete ogni sua volontà di azione e di pensiero gettando la scrittrice nella mollezza più assoluta. Mentre il mondo fuori rimane lontano e quasi irraggiungibile, consegnato ai rumori della città, al suo formicolio umano, alle strade incandescenti, a Villa Borghese umido di afa, il mondo dentro, la mansarda, viene avvolto dalla lentezza, dall'inazione, estraneo perfino a se stesso, rilegato allo spazio del letto in cui la scrittrice ama l'ombra di Luciano stesa accanto a lei: oltre il volume che occupa Sibilla sembra non esistere nient'altro. Rimane solo l'attesa dentro di lei, su di lei, dappertutto intorno e quest'ultima è talmente palpabile da diventare materia che invade le fibre, le vene, le ossa, i muscoli. Questa condizione esistenziale riempie anche lo spazio intorno fino a diventare una massa sovrastante, ovunque percepibile, composta non solo di dolcezze di ricordi, di promesse future, di smanie e di desiderio ma anche di fatica, di smarrimento, di sfibrante debolezza, di sgomento a sottolineare il fatto che ad aspettare l'amato è solo lei, la Sibilla donna che non può fare altro se non vivere in questa dimensione obbligata che è tutta di chi rimane nel luogo dell'amore, ovvero nella mansarda in cui si

amarono per la prima volta, prima della partenza di Luciano. È Sibilla a patire l'attesa non da lei voluta, ad aspettare colui che partendo ha deciso che essa dovesse aspettarlo fin quando non fosse tornato dal suo viaggio spirituale. Un'attesa dunque spasmodica, afflitta nelle solitudini dello spirito e del corpo, che snerva e che consuma fino a diventare a tratti quasi una malattia:

Brividi nella carne. Il desiderio di te mi agguanta fino quasi a farmi svenire. Sono a letto. Tengo il blocco di carta sulle ginocchia e la matita in mano, ma tra una frase e l'altra passano secoli. La mano destra appoggia sul seno che tu hai baciato. Furibonda è la tentazione di dilaniarmi. Tu, se mi pensi, non soffri. [...] Lo sai. Dalla prima sera, terribile di spasimo, terribile d'amore, non ho tentato di ribellarmi alla tua imposizione, ho accettato, ho sentita la realtà tragica che mi dicevi, che se tu avessi allora interrotta la tua castità saresti forse morto, non potendo più padroneggiare lo spaventevole fluido in te concentrato per altri fini... Non so se son stata donna, non so se son stata spirito. Son stata *amore*. Sono stata te e me, un unico ritmo, un unico squillo eroico. [...] Baci, soltanto baci; nel ricordarli mi romban le vene. [...] E sempre questo rombo nelle orecchie – non il sibilo che secondo il volgo si ode allorché qualcuno lungi parla di noi, ma un battito strano, il senso che lì, dietro ai lobi, qualcosa stia per spezzarsi... (Aleramo, 1998: 27-28).

Roland Barthes, in *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), scritto cinquant'anni dopo rispetto ad *Amo dunque sono* (1924), sviscera il sentimento dell'attesa in modo simile ad Aleramo, definendone magistralmente l'elemento essenziale: il languore. Il desiderio erotico che si fa languore per poi diventare, come in Sibilla, malattia:

intangibile condizione del desiderio amoroso, provocato nella sua carenza, al di fuori di ogni voler-cogliere [...] Nel languore, io non faccio che aspettare: «Non finivo di desiderarti» Il desiderio è ovunque ma nello stato amoroso, esso diventa questa cosa specialissima: il languore [...] poiché ti scorgo, un attimo, e non ho più voce; la lingua è rotta; un brivido di fuoco è nelle carni, sottile; agli occhi il buio; rombano gli orecchi. Cola

sudore, un tremito mi preda. Più verde d'un'erba sono, e la morte così poco lungi mi sembra. (Barthes, 2014: 125)

Citando di nuovo Barthes:

La fatica amorosa è questo: una fame che non viene saziata, un amore che rimane aperto. E ancora: tutto il mio io è tratto fuori, trasferito all'oggetto amato il quale ne prende il posto: il languore sarebbe quindi quest'estenuante passaggio dalla libido narcisistica alla libido oggettuale. Desiderio dell'essere assente e desiderio dell'essere presente; il languore sovrappone i due desideri, pone l'assenza nella presenza. (Barthes, 2014: 126)

Possiamo osservare che sia Barthes che Aleramo parlano di rombo nelle orecchie, brivido nelle carni, nel caso del primo, rombo nelle orecchie, brividi nella carne in Sibilla; se non fosse per le differenze legate alle variazioni linguistiche del genere-numero dei sostantivi, osserviamo che entrambi coinvolgono, nell'esperienza erotica del desiderio-attesa-languore, la sofferenza del corpo snervato che trema, spasima, che è malato, bombardato perfino dai rumori assordanti dentro le orecchie: effetto quest'ultimo del pensiero ossessivamente ripetitivo e impetuosamente appassionato che martella la mente e colpisce il corpo.

L'attesa erotica si spende intorno alla pulsione carnale, alla voluttà ma al tempo stesso è anche esperienza spirituale che diventa estasi, "miracolo immane" (infatti il piacere femminile non sarebbe tale se oltre a coinvolgere il corpo non coinvolgesse anche l'anima). Gli elementi essenziali che costituiscono l'erotismo sono dunque l'anima e il corpo come, tra l'altro, viene messo in rilievo in taluni saggi che gettano le basi di alcuni tra i più alti discorsi che definiscono questo assai complesso e multiforme tema presente nella vita e nella letteratura di tutte le civiltà fin dal mondo antico.

Per indagare e comprendere i tratti costitutivi del vorticoso repertorio del sentimento erotico, che dà vita all'universo privato e poetico di Aleramo, è conveniente rifarsi alle pagine di alcuni studiosi dell'argomento dove stupisce notare che molte delle osservazioni presenti nei loro saggi erano contenute in modo

molto simile, per non dire uguale, in *Amo dunque sono* ma in questo caso, il più delle volte, con un largo anticipo sui tempi che lascia assolutamente esterrefatti. Sibilla scrive infatti questo romanzo nel 1924.

Più di trent'anni dopo, nel 1957, Georges Bataille scriveva il suo saggio *L'erotismo*; vent'anni più tardi, nel 1977, Roland Barthes *Frammenti di un discorso amoroso*; e negli anni Novanta, nel 1993, il poeta e saggista messicano Octavio Paz, rifletteva sull'eros nel suo saggio *La duplice fiamma*³.

Barthes e Paz (ad eccezione di Bataille la cui concezione dell'erotismo è violenza, trasgressione, colpa, pulsione di morte), così come Aleramo, partono da una premessa che sostanzialmente si appoggia sull'affermazione che l'erotismo, diversamente dalla libido che coinvolge solo il piacere della carne, mette in gioco sia l'anima che il corpo.

Octavio Paz osserva: "l'amore è vita piena, unita a se stessa. Nella sensazione dell'abbraccio carnale, l'unione della coppia si fa sentimento e questo, a sua volta, si trasforma in coscienza. L'amore è la scoperta dell'unità della vita" (Paz, 2022: 145).

La stessa cosa pensava la filosofa russa Lou Andreas-Salomé, contemporanea ad Aleramo, quando in *Riflessioni sull'amore*⁴ (1900) affermava: "Siamo abituati a distinguere i nostri bisogni e tendenze corporali dalle nostre esigenze spirituali, ma allo stesso tempo sappiamo quanto sia intima la loro reciproca interdipendenza" (Andreas-Salomé, 2023: 24).

Le riflessioni sull'eros, vissuto come unione inscindibile di corpo e anima, materia e spirito, riempiono le pagine di questo carteggio in cui Sibilla vuole portare l'amore ad un vertice di perfezione miracolosa, ma non facendone un'astrazione, bensì mantenendolo vivo con tutto il suo sangue.

³ In bibliografia, *La duplice fiamma*, è inserito nell'edizione in lingua originale di *La llama doble*, Seix Barral del 2022, che è quella su cui mi sono basata. Le traduzioni dallo spagnolo dei frammenti citati sono mie.

⁴ In bibliografia, *Riflessioni sull'amore*, è inserito nell'edizione spagnola *Reflexiones sobre el problema del amor*, José J. de Olañeta del 2023, che è quella su cui mi sono basata. Le traduzioni dallo spagnolo dei frammenti citati sono mie.

Sibilla scrive:

L'unione fisica, la mescolanza intima dei corpi, non è, certo, l'espressione suprema dell'amore: ma ne è essenziale riprova: tanto diverso è ciò che si produce nelle nostre vene nell'atto sessuale quando s'ama, da ciò che si produce quando non s'ama: gioia nell'un caso, piacere soltanto nell'altro. Piacere finanche violento, vertiginoso. Ma la gioia, la gioia, che cosa più divina, incomparabile! Lo spirito, non sommerso, non ottenebrato, ventila la sua freschezza sull'ardore del sangue; è presente, è testimone alle nozze, esulta; crea la prodigiosa coesistenza della voluttà e dell'estasi. Chi conosce soltanto il piacere non può immaginare che cosa sia la gioia [...]. L'amore esclude la libidine. Gli amanti sentono anche negli abbandoni più lussuriosi una soavità redentrice (Aleramo, 1998: 119).

L'erotismo di Aleramo è senz'altro del corpo ma con una tensione verso le percezioni spirituali e il sentire dell'anima. Questa concezione dell'erotismo è dichiarata fin da subito dalla scrittrice nell'*incipit* di *Amo dunque sono*: "Felicità e spasimo nello spirito e nelle vene" (Aleramo, 1998: 7); in questa struttura che si costruisce su due binomi, quasi ad indicare un chiasmo, seppur irregolare nella sua disposizione dei quattro elementi (infatti la felicità è più dello spirito che non delle vene mentre invece lo spasimo è più delle vene che non dello spirito), vengono accostati sostantivi che appaiono come elementi opposti, propri di due mondi diversi: felicità e spirito da una parte, propri della sfera spirituale, spasimo e vene dall'altra, propri della sfera corporea. Corpo e anima funzionano dunque all'unisono e partecipano al sentimento erotico in egual misura. In questa dualità c'è un'interdipendenza tra corpo e anima e tra felicità e spasimo, parola che in Aleramo viene spesso usata nell'accezione di dolore, di nuovo sia nel corpo che nell'anima.

Alcune delle riflessioni sull'erotismo contenute in *La duplice fiamma* di Paz derivano da un approfondimento del sentimento erotico che viene definito come una metafora della sessualità che mette la riproduzione tra parentesi, giacché quest'ultima non è il suo fine, come lo è invece per la sessualità animale: "l'erotismo è esclusivamente umano, è una sessualità socializzata e trasfigurata dall'immaginazione e dalla volontà degli uomini [...]"

è cerimonia, rappresentazione: trasforma il sesso in rito, in una ripetizione sublimata e cristallizzata. [...] È immaginazione, desiderio” (Paz, 2022).

Come afferma Lou Andreas-Salomé l’erotismo è: “atavica e primitiva teatralizzazione, un processo di nascita dello psichico in tutto il suo splendore dal grande e avvolgente grembo materno del fisico” (Andreas-Salomé, 1993: 25): giocato ancora una volta sul coinvolgimento di anima e corpo, l’erotismo esibisce le sue diverse facce: l’attesa, il desiderio, la voglia, il languore, il piacere, la felicità ma anche i loro contrari: lo strazio, la fatica, lo sfibramento, l’oscurità, il malessere spirituale e fisico al tempo stesso, la presenza e l’assenza, a segnare un ritmo che è separazione e ritorno, *eros/thanatos*, luce, tenebre. L’erotismo rappresenta un ritorno al luogo di origine dove la morte e la vita si abbracciano.

Se pensiamo infatti al Dio Eros, in *Eros e Psiche* ne *Le Metamorfosi* di Apuleio, come suggerisce Paz, ci arriva un’immagine di divinità ambigua: Eros è più un demonio che un Dio: solare ma anche notturno, che comunica con la luce attraverso le tenebre; la stessa cosa vale per l’arcangelo Lucifero (Luzbel), il più bello delle milizie celesti, che rappresenta il volo ma anche il suo contrario, ossia la caduta, dove quest’ultima oltre a rappresentare la sua condanna, eterna e irredimibile, prefigura anche quella degli uomini.

Prendendo in considerazione altri essenziali elementi costitutivi del sentimento erotico c’è da osservare che, nel meccanismo dell’erotismo, tutto parte da un attrazione involontaria verso la bellezza di un corpo e anche di un’anima (il brillare di uno sguardo, la dolcezza di un sorriso, di un movimento del corpo, di un gesto) che successivamente diventa una scelta volontaria. L’erotismo è una fatalità, un caso, il destino, una predestinazione che viene però accettata dalla volontà umana e quindi prevede il concetto di libertà, di coscienza.

Sull’attrazione come motore del sentimento erotico, Susan Sontag nel suo saggio *Sulla fotografia* del 1973, afferma: “gli elementi del sentimento erotico che trovano un’affermazione nel piacere che proviamo sono un’intensa aspirazione alla bellezza, con un fine da cercare sotto la superficie e un riscatto e una celebrazione del corpo del mondo” (Sontag, 1992: 23).

Sibilla, cinquant'anni prima, in *Amo dunque sono*, parte dalle stesse premesse:

Perché ho acquistato la nozione esatta del mio potere attrattivo: non la macchia di colore, non l'ondulamento della persona; e neppure la fusione di linee delicate e di linee energetiche sul mio viso; ma la luce delle mie pupille è ciò che ferma e per un attimo fa mio chiunque io fissi: luce, tu stesso m'hai detto, accecante, un attimo. Espressione fulminea della spiritualità ch'è in me e trascende la mia immagine di donna. Questo turba, segretamente: nell'involucro femminile roseo e morbido e dall'odore dolce, questo lampeggiar d'una vita profonda, questo lampeggiar d'immortalità... (Aleramo, 1998: 108).

In Sibilla il sentimento erotico a tratti arriva ad essere ansia costante di completezza e di comunione ad esprimere il terrore dello smarrimento che si traduce nella pungente impressione che senza l'altro non si sia nulla. Tutto ciò in parte risponde all'angoscia filosofica della condizione umana che vede l'essere umano incompleto, da un lato per il fatto che il tempo di cui noi umani disponiamo è limitato e quindi ciò ci rende ontologicamente imperfetti, dall'altro perché c'è nell'uomo anche un inconscio ritorno al mito dell'androgino originario di Platone, alla nostra metà persa che vogliamo ritrovare e ricomporre in noi con e nell'altro. Sibilla conosceva bene Platone, infatti ne *Il Passaggio* (1919) scrive “[...] Platone e Dante saranno i nostri poemi le nostre architetture le nostre battaglie [...]” (Aleramo, 2000: 34).

In *Amo dunque sono* Sibilla, facendo riferimento a Platone e all'androgino, afferma:

Mi riconosco incompleta, come Adamo prima che Eva gli sorgesse al fianco, come l'innamorato nel mito platonico... Quanto più sono andata crescendo e salendo [...], tanto più ho anelato a trovare chi duplicasse la mia ricchezza, chi ne facesse un miracolo immane, si smarrisse con me nell'immensità del cosmo, in preghiera, in estasi. Perché io son nata poeta, non santa. (Aleramo, 1998: 50)

Sì delinea a questo punto un'altra acuta riflessione della scrittrice che rimanda a *Il Banchetto* di Platone quando Diotima

parla a Socrate della possibilità di generare nell'anima, conferendo a questa pratica erotica uno spessore di gran lunga più elevato di quanto non lo sia il generare nel corpo: un'idea molto simile appare in *Amo dunque sono* anche se Sibilla non esclude il corpo ma lo contempla nella misura in cui è strettamente unito all'anima e serve come veicolo per la vera fecondazione: quella spirituale:

Ho pensato più volte che il seme arricchisca la donna che lo riceve, se essa ha virtù profonde d'amore, e che ogni amplesso, se anche non le feconda il grembo, la fecondi in sostanza intellettuale [...] Or dunque: la donna nasce con tesori profondi di sentimento, d'intelletto, di volontà, che al contatto fisico con l'uomo possono, o venir sommersi o negati, o svilupparsi e fiorire gloriosamente. Credo che la donna più 'vera' sia quella che nell'amore più prende: che dal sangue che il maschio le dona, copia maggiore estrae di entità spirituale, non solo per i figli ma per se stessa, per la colorazione e vibrazione de' propri pensieri... Quella che accoglie con ardore il principio virile, e lo elabora, e gli dà una trasparenza tutta femminile... Qualcosa di regale m'appare in questo destino di bella anfora cosciente. *Amo, dunque sono* (Aleramo, 1998: 100-101).

In questa alchimia erotica, l'amore diventa garanzia della propria esistenza: esisto perché amo; l'amore è arte suprema, incantesimo, «miracolo immane». È ciò che suggerisce a Sibilla l'idea del canto:

E forse sarà il canto a due che tutta la vita ho sognato. La tua voce unita alla mia, a laudar l'amore. Questa forza in noi, sacra, che ci spinge così diversi e così simili, l'un verso l'altra, e si traduce in baci, in sguardi ove l'essere si smarrisce, questa meraviglia inviolata, poter insieme farne un inno! [...] musica dolce, segreta, terrena e celeste, ove vada dissolto il mistero singolo, e le nostre due unità si confondano, come in creatura di carne, ed abbia la tua fragranza e la mia, la tua possanza e la mia... (Aleramo, 1998: 97).

Il sentimento erotico-amoroso in Sibilla è universale, cosmico, tocca ogni cosa: non è solo verso un uomo ma verso la bellezza

di tutto ciò che la circonda: il suo accostarsi ai fenomeni dell'esistenza è intriso di erotismo, siano questi visibili o invisibili, materici o celestiali, ossia, quelli intimamente connessi ai misteri delle forze del cosmo. Sibilla guarda ogni cosa con uno sguardo traboccante d'amore, attraverso il filtro dell'eros: la natura *in primis* (la sua letteratura palpita di boschi, campagne, acque, aria, vegetazione, fiori che la luce e il vento ne fanno miracoli di gentilezza e di gioia) ma anche le piccole cose che abitano il suo mondo riempiendone le giornate: amore agli oggetti (ne conserva pochissimi), ai rituali quotidiani, alle consuetudini della vita di tutti i giorni, ai pasti consumati, alla sensualità dei frutti: "Mi coglie un desiderio spasmodico, guarda, d'una pesca sugosa da offrire alle tue labbra arse" (Aleramo, 1998: 25), al rossetto color carminio sulle sue labbra, ai suoi pensieri di donna, accarezzati con dolcezza ed ardore al tempo stesso. L'eros di Sibilla è proprio quello della mistica non rivolta a Dio ma alla vita e all'amore inteso come potenza miracolosa. Centrale in Sibilla è il concetto di attendere al flusso irrefrenabile dell'esistenza, di aderire all'istante presente rendendolo eterno e in questo accostamento ossimorico continuare a creare sempre istanti di magnifica passione. La scrittrice è riconoscente alla vita, la ama sopra ogni cosa e sono numerosi i passaggi del romanzo in cui la elogia e ne parla con traboccante passione, per esempio quando scrive: "La vita è grande. Le possibilità di farla sempre più grande sono infinite [...] Dobbiamo divenire quello che siamo" (Aleramo, 2000: 37).

Si delinea qui un tema basilare e che per altro costituisce le fondamenta del pensiero femminista della scrittrice: quello della fedeltà a se stessi che riflette un femminismo da intendersi certamente più come lotta esistenziale e privata che non come impegno politico, militante: un femminismo sempre teso alla costruzione della propria identità di donna, di un soggetto sociale attivo che, nel costante ascolto della voce della propria coscienza, si prepara a poter scegliere liberamente, impegnandosi ad imporre la propria volontà.

Nelle infinite possibilità dell'esistenza Sibilla segue l'imperativo ibseniano della fedeltà alla vita adottando un atteggiamento filosofico antitetico a quello, per fare un esempio, del soggetto alienato hegeliano che vive nella costante assenza di

se stesso: proprio quello di cui parla anche María Zambrano in *Persona y democracia. La historia sacrificial* quando riflette su un argomento che rispecchia un'idea molto simile a quella dell'affermazione di Sibilla (Dobbiamo divenire quello che siamo) mentre analizza l'esperienza del risveglio della coscienza definendolo come il motore del cambiamento che però solo il soggetto attivo può portare avanti, giacché quello passivo non è presente davanti a se stesso e quindi si sente disperatamente degradato: "Non c'è nulla che degradi maggiormente l'essere umano come l'essere mosso senza sapere perché, senza sapere da chi, l'essere mosso dal di fuori di sé stesso" (Zambrano, 1988: 12). Sibilla intende la vita come qualcosa di immenso ed è un dovere morale saperla vivere appieno e nel suo più assoluto rispetto: "Stringere l'esistenza al petto per comunicarle il proprio ardore. C'è caldo nei vostri cuori, come nel mio?" (Aleramo, 2000: 35).

L'appassionato amore per la vita culmina nell'immagine del volo che chiude il romanzo. Sibilla è l'angelo che non cade: l'ultima parola di *Amo dunque sono*, "felicità", riprende la visione luminosa dell'esperienza erotica già formulata nell'*incipit* (Felicità e spasimo nello spirito e nelle vene): la luce trionfa sulle tenebre, eros vince su thanatos, la felicità sullo spasimo (dolore) poiché, nonostante le affezioni dell'anima e del corpo, l'amore è comunque elevazione e non baratro; in Sibilla non c'è la caduta, il volo spicca sempre alto: "Come in un volo, lievi, rapiti, sopra la vita, sopra la morte, abbiám visto, io in te, tu in me, il volto nimbato della felicità" (Aleramo, 1998: 125).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALERAMO, Sibilla (2000). *Il passaggio*. Milano: Serra E Riva Editori.
- ALERAMO, Sibilla (1998). *Amo dunque Sono*. Milano: Feltrinelli.
- ANDREAS-SALOMÉ, Lou (2023). *Reflexiones sobre el problema del amor*. Palma: José J. De Olañeta Editor.
- APULEIO (2022). *Amore e Psiche*. Milano: Liberamente.
- BARTHES, Roland (2014 [1977]). *Frammenti di un discorso amoroso*. Torino: Einaudi.
- BATAILLE, Georges (2017). *L'erotismo*. Milano: Se.

- PAZ, Octavio (2022). *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral.
- SONTAG, Susan (1992). *Sulla fotografia*. Torino: Einaudi.
- ZAMBRANO, María (1988). *Persona y democracia. La historia sacrificial*. Barcelona: Anthropos.
- ZUCCHI, Valentina (2017). *Amo luego existo*. Sevilla: Benilde Ediciones.