



*Escrituras autobiográficas y*  
**CANON LITERARIO**

*Edición:*  
*Milagro Martín Clavijo*

*Benilde*



FONDO EUROPEO DE  
DESARROLLO  
REGIONAL



UNIÓN EUROPEA



**Europa impulsa  
nuestro crecimiento**



**Junta de  
Castilla y León**  
Consejería de Educación



**UNIVERSIDAD  
SALAMANCA**  
CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

Escrituras autobiográficas y canon literario

© Edición de Milagro Martín Clavijo

BENILDE EDICIONES

2017

<http://www.benilde.org>

Sevilla-España

DISEÑO

Eva María Moreno Lago

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

ISBN 978-84-16390-53-3

IMAGEN DE PORTADA

Adriana Assini

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

Volumen 3. Colección Benilde Escritura autobiográfica.

Directora: Blanca Estela Treviño García, Universidad Nacional Autónoma de México

Comité científico: Carmen Elisa Acosta Peñaloza, Universidad Nacional de Colombia; Lorena de la Paz Amaro, Pontificia Universidad Católica de Chile; Anna Caballé Masforroll, Universitat de Barcelona; Beatriz Colombi, Universidad de Buenos Aires; Ana Cecilia Esparza, Pontificia Universidad Católica del Perú; Celia Fernández Prieto, Universidad de Córdoba (Argentina); Maria Eunice Moreira, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Brasil); Luz Aurora Pimentel, Universidad Nacional Autónoma de México; Sara Poot Herrera, Universidad de California Santa Barbara; José Manuel Camacho Delgado, Universidad de Sevilla.

# Índice

- 7 La conquista de la luz eterna. Huellas de subjetividad en las biografías espirituales femeninas (Inglaterra, siglos XVI-XVII)  
*Antonella Cagnolati*
- 47 La comicità al femminile di Franca Rame  
*Gabriella Capozza*
- 75 Narrazioni dell'*indicibile* e manifestazioni della soggettività femminile nel romanzo verista di Neera  
*Giulia Cilloni-Gaździńska*
- 97 El diario y la confesión en la conformación de la subjetividad en *La sinrazón* de Rosa Chacel  
*Laura Yolanda Cordero Gamboa*
- 119 Vivere e morire di poesia: Isabella Morra  
*Daniela De Liso*
- 147 “Las literatas” de Rosalía de Castro: la construcción ficcional como escritora o el autorretrato como representación de la posición autorial  
*Carme Fernández Pérez-Sanjulián / M<sup>a</sup> Pilar García Negro*

- 173 Vidas que merecen ser narradas: La política de la representación en la autobiografía femenina  
*Macarena García-Avello*
- 199 De princesas europeas y mestizas mexicanas, canon o anti-canon narrativo feminista  
*Lilia Granillo Vázquez*
- 233 Femminilità liberata ne *L'università di Rebibbia* di Goliarda Sapienza  
*Barbara Kornacka*
- 257 La autobiografía lírica de Rita Cetina Gutiérrez, escritora mexicana del siglo decimonono  
*Claudia Adriana López Ramírez*
- 289 Autobiografía y redefinición del canon literario: el caso de María Lejárraga  
*Laura Lozano Marín*
- 311 Tra ab-negazione e auto-affermazione:  
la *Vita* di Suor Maria Marta Bicuti (1605-1661)  
*Mariela Maitti*
- 333 Le scritture autobiografiche delle donne mafiose. Vendetta, liberazione, notorietà, guadagno  
*Dominika Michalak*
- 351 *De puertas adentro*. Las Memorias de la pintora Amalia Avia como testimonio de la situación de las mujeres en España en el siglo XX  
*Pilar Muñoz López*

- 383 Indagare le donne, indagare se stesse: la scrittura saggistica di Armanda Guiducci  
*Francesca Parmeggiani*
- 405 La scrittura autobiografica delle vittime del terrorismo italiano: gli esempi di Silvia Giralucci, Sabina Rossa e Benedetta Tobagi  
*Matteo Re*
- 437 Un'autobiografia fuori dal canone, raccontarsi 'su richiesta': il caso di Maria Skłodowska-Curie  
*Anna Tylusińska-Kowalska*
- 467 La scrittura del sé in una regina della letteratura rosa del ventesimo secolo: Luciana Peverelli  
*Margherita Verdirame*





**La conquista de la luz eterna.**  
**Huellas de subjetividad en las biografías**  
**espirituales femeninas (Inglaterra, siglos XVI-XVII)**

Antonella Cagnolati

Universidad de Foggia

**Resumen:** Tras la total destrucción de figuras de santas y mártires llevada a cabo por la Reforma Anglicana, se perfila una necesidad de modelos ejemplares en las narraciones incluidas dentro de los sermones fúnebres, que eran pequeñas obras literarias de carácter religioso y que contaban la historia de la vida santa y la muerte devota de las mujeres que habían asumido los principios del credo reformado en la conducta de su vida cotidiana. Estos modelos comportamentales, predicados desde el púlpito durante las exequias, se transcribieron y entraron a formar parte de una cultura difundida a través de publicaciones impresas. En las vidas de estas mujeres se pueden observar las primeras huellas de subjetividad, favorecida por la legitimidad de actuar de forma distinta a través de los *exempla* de mujeres fuertes sacadas de la lectura de la Biblia.

**Palabras clave:** subjetividad, biografías espirituales, sermones funerarios, mujeres ejemplares, muerte.

**Abstract:** After representations of saints and martyrs were wiped out during the Anglican Reformation, the need for exemplary models found new outlets; it took shape in the narratives included in funeral sermons—minor literary works of a religious cast that told the story of the holy lives and pious deaths of women who had fully embraced the principles of reformed belief in their daily life. Such behavioral models, preached from the pulpit during funeral services, were transcribed and printed, and thus became part of popular culture. However, in the lives of such women we can detect the first indications of subjectivity supported by the legitimacy of acting differently through the *exempla* of strong women taken from the Bible.



**Key words:** subjectivity, spiritual biographies, funeral sermons, exemplary women, death.

## 1. Narrar una vida santa y una buena muerte

En la segunda mitad del siglo XVI surgió una fuerte polémica sobre la credibilidad teológica de los sermones fúnebres, considerados superfluos dentro de la liturgia anglicana, que estaba rígidamente estructurada según los dictámenes del *Book of Common Prayer*<sup>1</sup>. La acusación más patente contra esta práctica tenía su origen en la estrecha similitud con el ritual católico, que entendía la bendición como una mera exaltación del difunto. En *The Book of Discipline*, John Knox había condenado explícitamente los sermones fúnebres, definiéndolos como legado de «superstición, idolatría y todo aquello que deriva de falsas opiniones»<sup>2</sup> (Knox, 1949, II:

---

<sup>1</sup> *The Book of Common Prayer and Administration of the Sacraments and other Rites and Ceremonies of the Church according to the use of the Church of England together with the Psalter or Psalms of David pointed as they are to be sung or said in churches and the form and manner of making, ordaining, and consecrating of bishops, priests, and deacons* (*Libro de la Oración Común*) es el libro fundacional de oración de la Iglesia de Inglaterra. En 1549 reemplazó los varios “usos” o ritos en Latín, agrupándolos en un solo volumen en inglés.

<sup>2</sup> John Knox (1514-1572) fue un sacerdote escocés, líder de la Reforma Protestante en Escocia, y es considerado el fundador de Presbiterianismo. Influenciado por los primeros reformadores, se unió al movimiento

319), y apelando sobre todo a las normas recogidas en la Biblia (*Levítico*, 21, 1). A pesar de esta condena, poco a poco y en la primera mitad del siglo XVII, los predicadores puritanos elaboran un modelo de sermón fúnebre que, según sus intenciones, se dirigía a la conformación de los vivos y no a la alabanza de los difuntos.

Ante la eliminación total de los santos tras la reforma de la fe, se advirtió la necesidad de elaborar una *martirología* protestante, que pudiera tener efecto constrictor sobre los comportamientos de los pecadores, de manera que les condujera sobre la vía recta del Bien; esta necesidad generó una gran profusión de sermones fúnebres que, aunque estaban pensados y escritos para una ocasión especialmente triste y dolorosa, se presentaban como un instrumento con fuerte impacto y eficacia comunicativa, ya que toda la comunidad, a la que se dirigía el pastor, había conocido a quien acababa de morir y por tanto (gracias a las palabras pronunciadas desde el púlpito) podía revivir todos los acontecimientos ligados a su trayectoria real hacia la santidad.

---

reformista de la Iglesia escocesa. Estuvo envuelto en los eventos eclesiásticos y políticos relacionados con la muerte del Cardenal Beaton en 1546 y en la intervención de la regente de Escocia, María de Guisa. Fue hecho prisionero por las fuerzas francesas al año siguiente, y tras su puesta en libertad en 1549 se exilió a Inglaterra. Es reconocido como el Padre de la Reforma en Escocia.

La estructura del sermón fúnebre tenía una rigidez implícita y propia, marcada por algunos *topoi*, que poco a poco se iban tocando y enfatizando para exaltar las dotes espirituales de quien se ha marchado a su verdadera y cónsona morada en los Cielos: por tanto, un esquema que se mostraba atento con las etapas más llamativas de la existencia de la fallecida, con el fin de intentar reconocer, desde su más pronta infancia, los vestigios de su conducta devota y ejemplar.

El análisis de este género tan especial de literatura de devoción, nos transporta al interior de una imaginación colectiva, ampliamente extendida, cuyo síntoma principal era la preocupación, junto con la incertidumbre, de poder llegar a formar parte de los *visible saints* ya en vida, a la que seguía la concienciación de que un destino de salvación conduciría el alma de la difunta a través de la peregrinación, desde los sufrimientos terrenales hasta el reino del Padre.

Si en realidad era posible encontrar signos ciertos de que Dios había elegido a algunos individuos que se integraban en el mismo horizonte social que aquel fiel que escuchaba el sermón frente a la congregación, entonces, de conformidad con la ley divina, aquél podría compartir la esperanza de un futuro de redención, y no la desesperación que seguía al veredicto de una condena eterna. Probablemente este comportamiento condicionó

fuertemente tanto la escucha como la lectura de esos sermones, hasta el punto de que algunos fueron impresos por la apremiante demanda del público oyente, deseoso de reflexionar sobre las admirables palabras pronunciadas por el predicador y hacerlas así motivo de conformación espiritual.

El esquema narrativo del sermón se articula en etapas, totalmente necesarias e impescindibles: normalmente empieza con un breve llamamiento a la familia de origen y a los padres, con el fin de resaltar las raíces socio-culturales de la protagonista, además de la fe y el fervor religioso que la habían rodeado desde su nacimiento. Como bien parece documentado en las estadísticas demográficas de la época, en la mayor parte de los casos, la niña se quedaba huérfana y se le confiaba su cuidado a un tutor, se alojaba en la casa de una mujer noble o bien en casa de un pariente quien se ocupaba, durante un cierto periodo de tiempo, de su crianza; después seguía, aunque no era lo normal, el periodo transcurrido en la *boarding-school*, con el fin de perfeccionar su educación.

Casi a principios de la adolescencia, la jovencita ya debía entrar en el mercado matrimonial: la elección recaía normalmente en quien ejercía su tutela, sin tener en cuenta los deseos de la joven; seguía el matrimonio y la consiguiente asunción de los papeles de esposa y madre, ante los que

manifestaba profunda devoción y generosidad de ánimo. Se dedicaba un amplio espacio a las dotes espirituales: se destacaba la diligente caridad con el prójimo y la ferviente religiosidad, conformada sobre el rígido respeto de los preceptos bíblicos y de las normas codificadas por la congregación, tal como la asistencia a la iglesia con motivo de la lectura de las Sagradas Escrituras, las oraciones colectivas dentro de la casa, la educación religiosa de los hijos y del personal de servicio y la profesión de la fe personal y directa, en la soledad de su habitación.

El momento culminante de toda la narración lo constituye la enfermedad y la muerte de la mujer: ella soporta los sufrimientos con alegría, con la seguridad de que esos representan la puerta de entrada al Paraíso, sus palabras siempre infunden el máximo respeto hacia su marido, sus hijos, el personal de servicio y los vecinos, e incluso consuela a quienes lloran por su muerte, que ya está próxima, afirmando que realmente es el comienzo de una vida más feliz, al lado del Padre celestial.

Como se puede deducir, la estructura permite la máxima eficacia comunicativa, unida a la simplicidad y a la concreción del ejemplo: la mujer cuyo funeral se celebraba, había formado parte de la comunidad y para el público oyente era una figura

real, a quienes todos conocían en vida y de quien podían dar fe de su santidad, por haberla observado personalmente a través de sus acciones y comportamientos.

Por tanto, caracterizaban el sermón fúnebre la claridad del lenguaje y el realismo de la experiencia vivida por la difunta, hasta el punto de crear un modelo narrativo, no sólo adecuado a las exigencias de la predicación, sino que también se podía reproducir hasta la saciedad, porque estaba dotado de tanta fuerza expresiva que el público lo apreciaba enormemente.

Era una práctica consolidada que a la muerte de cualquier miembro de la congregación, el predicador eligiera, con sabia perspicacia, un versículo de la Biblia, especialmente propicio para la circunstancia que se iba a celebrar; seguía generalmente al texto y a su explicación, frente al público oyente, la narración de la vida y muerte del difunto. Muchas veces se trataba de pocas páginas, pero que tenían una finalidad concreta: ofrecer un claro testimonio de la condición de *visible saint* del fallecido, animando al mismo tiempo a los fieles, a conformarse en ese *exemplum* admirable, con el fin de sentir la seguridad de ser elegido y, en última instancia, la confianza de que esa fatigosa peregrinación emprendida conduciría, a la persona fiel, al reino de Dios.

Los sermones fúnebres se convirtieron en una forma de comunicación religiosa tan importante que, aunque al principio solamente se exponían de viva voz, frente al público oyente, muchas veces se publicaban, a petición de algún pariente del difunto y de los propios fieles, o bien se insertaban en las numerosas colecciones que se mandaban con frecuencia a las imprentas, a partir de los años Veinte del siglo XVII (Carlson, 2000).

## **2. El sermón fúnebre como biografía espiritual de una mujer ejemplar**

En la “Epistle Dedicatorie” que generalmente acompañaba al sermón, el predicador resalta a menudo los motivos que le habían llevado a imprimir el texto, muchas veces pronunciado meses antes, delante de la congregación, con motivo de la dolorosa celebración de las exequias de la mujer. Thomas Gataker, en la carta preliminar a *The Testimonie Given to Rebekka Crisp at her Buriall*, especificaba que:

Tras haber encontrado entre mis papeles esparcidos, vestigios de aquel sermón que había compuesto con motivo de la sepultura de aquella santa bendita, mujer difunta de uno de vosotros y madre de todas las demás, vestigios recogidos y transcritos no mucho tiempo después, a petición de algunos de vosotros, para vuestro uso privado y beneficio exclusivo, pensé que no se debía perder la ocasión de darlo a conocer

a un público más amplio, incluso porque algunos me lo habían demandado explícitamente. Tuve a bien añadir, al sermón, un testimonio sincero y fundado de su vida, en parte para preservar y mantener el recuerdo de tan devota sierva del Señor y en parte, para la finalidad que yo considero más importante, el impulsar a otros, especialmente a las mujeres, a imitarla. (Gataker, 1620: A3<sup>r</sup>- A3<sup>v</sup>).

En algunas ocasiones la intención principal que hacía que unas pocas notas esparcidas del sermón se convirtieran en un verdadero y auténtico texto sobre papel impreso, parecía el deseo de dar a conocer, a un público más amplio, la vida cristiana y la muerte santa de una mujer que había caminado sobre las huellas de Cristo, ganándose el afecto del marido y la reverencia de sus hijos, la estima de los vecinos, el respeto de los amigos y además, el reconocimiento de los pobres a quienes había ayudado y apoyado con su admirable caridad<sup>3</sup>.

Sin embargo, constituía el objetivo fundamental la conformación religiosa y moral de los vivos allí presentes, elemento que calificaba el sermón y que siempre se mostraba bien claro en la epístola dedicatoria: por eso, John Sedgwick en *The Eyes of Faith Open to God* sostenía que no sólo la ejemplaridad de la existencia de los difuntos podía ofrecer

---

<sup>3</sup> El ejemplo más completo de mujer devota, virtuosa y fiel lo representa indudablemente Elizabeth Gouge, esposa del famoso predicador William Gouge. La vida y la muerte de esta figura excepcional se describen ampliamente en *Pieties Pillar*, el sermón fúnebre que Nicholas Guy, amigo de su marido, pronunció con motivo de las exequias de Elizabeth.



consuelo espiritual e instrucciones fieles a quienes estaban todavía vivos, sino que representaba especialmente un modelo a transmitir a la posteridad, para que se ciñera, minuciosamente, a la esperanza de imitar el mismo proceso que había conducido a aquellas almas puras hacia la santificación (Sedwick, 1640).

Por tanto, la finalidad de las oraciones fúnebres parecía organizarse en un doble registro: por una parte, existía la voluntad de recordar los méritos y las virtudes de la fallecida, y por otra, se destacaba el gran valor religioso de la vida de la difunta, hasta convertirla en *exemplum* de fe y de devoción cristiana. Por consiguiente, en numerosas ocasiones se mezclan la realidad y el idealismo en la parte del sermón relativa a la narración de la vida de la mujer en cuestión, en cambio, la voluntad deliberada de construir un modelo, ideológicamente orientado hacia una propaganda religiosa, parecía determinar un tipo de autocensura preventiva sobre hechos y acontecimientos que habrían podido, de alguna manera, mostrarse contratendencia respecto a las coordenadas teológicas y doctrinales, en base a las cuales se celebraba la “santa muerte” de la fallecida<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Sobre la censura o la manifiesta mistificación de algunos episodios, véase la narración de la vida y de la muerte de Mary Gunter en *The Pilgrim Profession*, donde algunos comportamientos “desviados” se atribuyen a la temprana adhesión de la joven al Catolicismo.

La elección de un estilo especial y el uso de una terminología, fuertemente marcada por el léxico bíblico, parecen dictadas por el deseo concreto del predicador de captar la atención del público oyente: va desde el “christal glasse”, traducción inglesa del latín “speculum”, hasta el “pieties pillar” y desde el deseo de honrar a una “godly woman” hasta el de resaltar que la muerte representa el estatus que introduce al cristiano en la verdadera vida celestial (“deaths advantage little regarded”).

De la mujer se enfatizan sus cualidades, siempre unidas a su comportamiento: se la define como una “worshipfull, vertuous and truly religious gentlewoman”; con evidentes fines literarios se utilizan oxímoros elegantes (“*death’s* sermon unto the *living*”), para poner muy bien en evidencia la correlación entre el momento del sermón (la muerte) y los destinatarios del mensaje (los vivos, quienes tienen vida y podrán atesorarse del ejemplo de virtud ofrecido por la difunta).

Por tanto, vamos a aclarar las etapas básicas que seguía el predicador para narrar la “christian life and holie death” de la difunta. Del análisis de los sermones podemos deducir, que en la casi totalidad de los casos, el “narrador” conocía bien las vivencias personales de la mujer: pues se trataba del pastor de la parroquia, de un “ministro de la palabra de Dios” que pertenecía

a la congregación puritana, o bien de una persona unida a la familia por estrechos vínculos de amistad.

Se trazan las distintas fases de la existencia ejemplar de la mujer, con abundancia de detalles, como para recordar, a todos los presentes, que el camino hacia la santidad allana las devotas inclinaciones y los sobrios comportamientos, ejemplarizados por un individuo muy similar a los reunidos en la celebración fúnebre (Lake, 1987). En consecuencia, la narración de la vida se estructura en etapas progresivas y ascendentes que nos conducen hacia el clímax de la “buena muerte”.

El primer cuadro que se pinta representa el nacimiento: se ofrecen detalles concretos como el nombre de los progenitores o el trabajo del padre, para destacar la pertenencia a una clase social bien definida, que en la mayoría de los casos resulta ser la media burguesía, la denominada *middle sort*, ligada a los negocios y al comercio. Mientras al padre se le caracteriza por su profesión (muchas veces comerciante, a veces predicador) en virtud del fuerte valor teológico del concepto de *calling* (*vocación* entendida en sentido teológico), a la madre, de la que se resalta la ascendencia ligada a una buena familia, se le alaba por el cuidado del esposo y de los hijos.

Como resulta evidente a partir de los primeros renglones, el sermón se centra en poner connotaciones a la difunta,

mediante coordenadas éticas y familiares que explican su inserción en un estamento social bien definido, caracterizado por la laboriosidad y la fe religiosa, dentro del cual, los códigos de comportamiento para las mujeres resultaban excesivamente cristalizados, según el canon paulino de subordinación a la figura del marido y según el modelo del Antiguo Testamento, dirigido a enfatizar el papel de mujer y de madre, rígidamente relegada al interior de las paredes domésticas.

Pasemos pues a la infancia. La situación más frecuente, documentada por las estadísticas demográficas de la época, es el *orphanage*: desde su más tierna edad, la niña se queda huérfana de uno, o bien de los dos padres, y este estatus lleva consigo un cambio radical en la trayectoria de su existencia, hasta ahora normal. En el caso más comúnmente registrado, el de la muerte del padre, la madre muchas veces se casa de nuevo, hecho que resulta facilitado por la falta de hijos o el alejamiento de los mismos fruto del primer matrimonio: así, si la edad lo permite, un poco más mayor o casi adolescente, se coloca a la jovencilla en el mercado matrimonial, a la búsqueda de un buen partido. Mientras más precoz es la edad cronológica, mayores son las esperanzas de encontrar un consorte: este es el caso de Katherine Emmes, a quien, tras quedarse huérfana de padre,

entregan como esposa con poco más de quince años, a Philip Stubbes, que tenía treinta y uno (Stubbes, xxx).

Si faltan los dos padres, las perspectivas pueden ser terribles, pero en los casos de referencia muchas veces es un pariente quien se hace cargo de su cuidado y de su pobre educación, durante un cierto periodo de tiempo (muchas veces bastante breve), hasta que la chica tiene edad para casarse. La situación de Elizabeth Caulton es de este tipo, la cual, tras haber perdido a sus dos padres, es educada, junto con su hermana Mary, por su tío materno, William Cois, quien, tras algún tiempo, le encuentra una colocación en una *boarding-school*.

El matrimonio representa para la chica la entrada en un horizonte social más amplio, donde se van multiplicando y complicando sus roles: ella ahora debe poner en marcha, de manera concreta y constante, las directivas éticas y las reglas comportamentales recibidas desde su primera infancia. Se le requieren dotes como la humildad y la modestia, unidas a un comportamiento marcado por el respeto y la total sumisión al esposo.

La duración del matrimonio está directamente relacionada con el otro ámbito extremadamente importante para la mujer: la maternidad, vivida con un impacto emotivo totalmente ambivalente. Pues si los primeros síntomas de la concepción

parecen alejar la maldición de la esterilidad y por lo tanto significan la realización de una función biológica primordial para la mujer, al mismo tiempo el miedo a la muerte, a medida que se acerca el momento del parto, coloca a la futura madre en una situación de total fragilidad: con una dramática repetitividad que no discrimina entre estamentos ni edad de las madres, el nacimiento del niño puede representar la muerte de quien le da la vida. Por eso, muchas veces la mujer se convierte en profeta de su inminente fin e inicia un proceso que la conduce a separarse de la realidad terrena que la rodea, con el fin de prepararse para la “santa muerte” (Joceline, 1624).

En caso de parto afortunado, el rol materno asume una connotación global en la vida de la mujer, que acumula en su persona las más variadas incumbencias: desde la lactancia hasta la educación religiosa, desde la confección de vestidos hasta los consejos morales, desde los rudimentos de la alfabetización hasta los cuidados médicos. El rol materno se pone muy de relieve y se comprende que, las tareas ligadas al mismo, son decisivas en el ámbito de la gestión afectiva y económica de la familia.

Por tanto, la maternidad parece, cada vez más, posicionarse en una verdadera vocación para la mujer puritana.

Léase, sobre este tema, las líneas finales del sermón compuesto para Elizabeth Gouge:

Así, Dios quiso alejarla de nosotros justo mientras ella alcanzaba su vocación, en el periodo del puerperio, momento en el que morir para una mujer es como el soldado que muere en batalla o el predicador que termina su existencia mientras se encuentra en el púlpito. En la Biblia, quienes mueren en tales circunstancias son recordados como santos (Guy, 1626: 51-52).

Si la maternidad es la vocación primordial de la mujer, quien muere por dar a luz a su hijo es una santa y como tal debe ser recordada y honrada. El proceso hacia la santificación laica se valida completamente a través de la *death-bed scene*, la fase final de la existencia, donde la fe se somete a la dura prueba de resistir a los ataques del gran tentador. Y es en este duelo donde se juega el destino de la futura salvación.

Satanás emprende una lucha verbal contra la moribunda intentando substraerle el alma, pero la mujer responde con gran determinación y emprende una batalla que la llevará al Paraíso. En este cuadro existe un deseo concreto de teatralizar la escena y de acentuar su gran valor dramático: las fases dolorosas de la larga agonía sobre el lecho de muerte, la presencia de vecinos y parientes en el cabecero de la moribunda y el consuelo diligente del pastor son otros muchos elementos que desarrollan su

función durante el acontecimiento, al objeto de acentuar el valor de la ejemplaridad.

Normalmente la escena asume dimensiones más relevantes en comparación con todo el texto biográfico: tras los primeros síntomas de una “fiebre”, la protagonista muchas veces entra en una especie de coma o *trance*, durante el cual tiene ocasión de ver, como en un sueño, las imágenes celestiales de los ángeles que la esperan para llevarla al reino de los Cielos. La mujer, aunque su cuerpo parece bastante consumido por la enfermedad, no pierde su lucidez y consigue recuperar fuerzas suficientes para recitar todo un tratado de teología calvinista, para orar o para mofarse del demonio quien, al verse perdido, abandona el juego.

Se advierte un tono más elocuente en el énfasis con el que el predicador se demora en describir estos últimos y decisivos momentos de la existencia de la *visible saint*, intentando conmover al público y tranquilizarlo sobre las verdades de la fe, demostradas con el ejemplo concreto de una persona fiel que había caminado sobre las huellas de Cristo y que, sin ninguna duda, tras haber expirado, se había reunido con el Padre Celestial.

Por tanto, desde el nacimiento hasta la muerte, el predicador narra las fases de una vida que se convierte en



modelo y ensalza como símbolo de la verdadera devoción cristiana. Las distintas pinceladas se iluminan preventivamente con la certeza de la salvación final, pero la progresión narrativa encuentra su clímax en la secuencia final, conformada con los mínimos detalles y ordenada previamente para el desenlace definitivo de todo el acontecimiento.

No asistimos pues a una muerte, sino al inicio de una nueva vida; no comprobamos la ausencia del soplo vital sino el retorno del alma a su verdadera morada, una vez liberada de la dura cárcel del cuerpo.

### **3. Un modelo entre luces y sombras: Katherine Bruen Brettergh (1579-1601)**

En 1602 el editor londinense Felix Kyngston ofreció a las imprentas un pequeño volumen con el título *Deaths Advantage Little Regarded and the Soules solace against sorrowe*. La opción de publicar la obra resultaba bastante singular por dos motivos: en primer lugar se trataba de un sermón fúnebre, un género que se publicaba raramente en la época; en segundo lugar, el personaje al que se refería, no pertenecía a la familia real o al *entourage* de la corte de Isabel I y tampoco se trataba del representante de una estirpe noble: la protagonista era una

mujer, especialmente de orígenes burgueses. Además, los autores de los dos sermones que contribuyeron a componer la obra eran predicadores bastante famosos, por su activa militancia en las filas de los Puritanos. Gracias a estos pequeños detalles, podemos deducir que la excentricidad del texto en el marco de la literatura religiosa de la época debía su origen a la excepcionalidad de la mujer a la que se dirigían los sermones.

La portada de *Deaths Advantage* revela que aquel texto estaba compuesto por varias partes y establecía un modelo estructural a seguir para los demás predicadores futuros. El título parte de un versículo de la carta de Pablo a los Filipenses “de hecho para mí vivir es Cristo y morir es provecho” (*Fil*, 1, 21), que viene a representar (aunque modificado) el título del primer sermón, cuyo autor fue William Harrison, uno de los predicadores nombrados por la Corona para el condado de Lancashire. Sin embargo, el otro texto *The Soules solace against sorrowe* era obra de William Leigh, el pastor de Standish, doctor en teología, hombre de claras tendencias puritanas.

De la primera página se puede sacar más información: el nombre y el apellido de a quien se dirigía, Katherine Brettergh, el día exacto de la ceremonia fúnebre (3 de junio de 1601), y un detalle interesante, se añade a los dos sermones la narración de la “vida santa y muerte cristiana” de esa mujer noble, cuyo

retrato destaca, con toda seriedad y compostura, los rasgos del rostro y del vestido, en la contraportada.

Otra cita de la Biblia aparece más abajo en la página: se trata del versículo diecisiete del capítulo doce del *Apocalipsis*, introducido probablemente como metáfora del combate que Katherine habría entablado contra el demonio, poco antes de morir.

Decíamos que la conformación del volumen es compleja, obra de varios autores; delante de cada uno de los dos sermones fúnebres se antepone una carta “al lector cristiano”, que tiende a enmarcar los textos en un contexto histórico y social concreto y que, al mismo tiempo, busca la justificación de haber transformado en forma escrita, adoptando una práctica considerada poco usual, un texto destinado a la comunicación oral y a un uso eminentemente privado.

La tercera parte, que lleva por título *The holie life and Christian death of Mistris Katherin Brettergh*<sup>5</sup>, constituye en realidad un texto en sí mismo, que podría perfectamente funcionar solo (pues tiene una numeración de las páginas separada respecto al resto) y que abunda en premisas y cartas dirigidas a un público potencial.

---

<sup>5</sup> Este texto tiene una enumeración propia; se publicó por separado, como resulta de una copia fechada en 1612, en posesión de la British Library con el título *The Christian Life and Death of Mistris Katherin Brettergh*.

Las aclaraciones se hacen más detalladas: al lector se le anuncia previamente que leerá la historia de una “vertuous Gentlewoman”; le sigue un interesante “post-script” dirigido contra los Papistas, con polémicas intenciones y una serie de cuatro textos poéticos que pretenden exaltar la vida pura y la muerte de Katherine. En este momento, finalmente el autor anónimo nos permite entrar en la “holie life and christian death” de la señora Katherine Brettergh.

¿Qué sabemos en realidad de Katherine, más allá de la visión idealizada que nos ofrecen los sermones? Para ensalzar mejor la excepcionalidad de esta figura femenina, tenemos que precisar que Katherine fue una de las pocas mujeres que disfrutó del privilegio de tener su artículo en el *Dictionary of National Biography*, y que estuvo incluida como única mujer en *The second part of the marrow of ecclesiastical historie*, uno de los volúmenes de la monumental serie de biografías de Samuel Clarke, publicado en 1650.

Nacida a inicios de 1579 y bautizada el 13 de febrero, Katherine era una de los catorce hijos de John Bruen de Bruen-Stapleford, en Cheshire, y de su segunda mujer, Dorothy Holford. Los Bruen eran una familia de orígenes antiguos, hasta el punto de hacer remontar sus antepasados hasta el siglo XIII. Si bien los padres de Katherine habían enseñado a sus hijos los

fundamentos doctrinales necesarios para que se convirtieran en buenos cristianos, su educación en el campo religioso sufrió un cambio decisivo tras la muerte del padre en 1587, cuando el hermano mayor (él también se llamaba John) se encargó del cuidado de Katherine y de los otros once pequeños. John, nacido en 1560, durante un breve periodo de su juventud, había sentido el atractivo del Catolicismo: tras su siguiente reconciliación con la fe protestante se había casado con Elizabeth Hardware, la viuda de John Cowper de Chester, que le había dado ocho hijos, antes de morir en 1596.

John Bruen gestionaba con diligencia y precisión una “godly household”: él dirigía las oraciones, entonaba los salmos, leía la Sagrada Escritura a los familiares y al personal de servicio; en su biblioteca encontraban sitio tanto el *Book of Martyrs* de John Foxe como las obras de los grandes predicadores de la época, Richard Greenham, John Hooper y Thomas Cartwright.

El ambiente religioso y devoto que él había creado, dentro de las paredes domésticas, estuvo coronado por la construcción de una capilla y la contratación estable, en plantilla, de un predicador: aunque eso no impedía igualmente la asistencia dominical a la iglesia por parte de toda la familia.

Katherine transcurrió los años principales de su adolescencia en esta santa casa, bajo la tierna protección de su hermano y de su primera esposa, hasta que en 1599 se casó con William Brettergh de Brettergh-holt, en Lancashire, cuya casa se encontraba en Childwall, un pequeño pueblo situado en el extremo límite meridional del condado. Y es aquí donde la vida de Katherine se cruza con unos acontecimientos especiales, provocados por el recrudecimiento de las disputas religiosas entre puritanos y católicos, acontecimientos que pasaron a la historia como las Childwall Recusant Riots del año 1600.

Desde los primeros años Noventa del siglo XVI, los puritanos habían protestado ante la Corona por la presencia masiva de católicos “recusants” (disidentes), en el condado de Lancashire. Se trataba aproximadamente de un centenar de familias, pero su actividad y su manifiesto desprecio por las prácticas religiosas de la Iglesia Anglicana obligaron a los predicadores a denunciar la presencia de papistas ante el arzobispo de York, John Piers. Además, sobre esta cuestión fue informado el Consejo Privado y la misma reina Isabel. La estrategia adoptada por el gobierno fue de una notable agudeza: se decidió asignar una suma considerable para contratar a cuatro predicadores, con demostrada cultura y habilidad, para contrastar la presencia de católicos. La mayor parte de los

ministros de culto del condado simpatizaban con los puritanos: así pues se perfilaba un conflicto entre predicadores puritanos y católicos disidentes, entre la alta burguesía puritana y los exponentes del Catolicismo local.

En 1599 Katherine se había casado con William Brettergh: al año siguiente fue nombrado alto condestable y encargado, por el obispo Richard Vaughan, de capturar a los católicos en las parroquias de Huyton y Childwall.

El 19 de mayo de 1600, durante el intento de arrestar a un tal Ralph Hitchmough, Brettergh y su equipo se vieron implicados en una revuelta que había estallado cerca de la iglesia parroquial de Childwall, donde se estaba celebrando el funeral de una mujer disidente, Katherine Challoner: la multitud, en gran parte católica, cargó contra Brettergh, dándole así al prisionero la posibilidad de escapar. El episodio, recogido en las crónicas como “Recusant Riots”, aunque presentaba muchos lados oscuros, tuvo repercusiones inmediatas y consecuencias desagradables. Durante la noche del 22 de mayo de 1600, algunas cabezas de ganado de William Brettergh fueron ferozmente mutiladas en sus terrenos, y el 15 de agosto las vacas y los caballos fueron atacados y masacrados; a pesar de estos episodios intimidatorios, Brettergh continuó en su puesto, denunciando a quienes habían participado en los

acontecimientos de mayo de 1600, hasta el punto de que en abril de 1601 dos sacerdotes, a quienes él había acusado de actividades subversivas, fueron justiciados.

Ray Dottie, que dirigió un estudio detallado y profundo de las revueltas de Childwall en 1600, resalta el ambiente tremendamente hostil entre católicos y puritanos y acentúa el papel fuertemente agresivo desempeñado por William Brettergh, al ejecutar su cargo de alto condestable que le habían confiado los jueces de paz y la Comisión Eclesiástica (Dottie, 1983).

Se repiten coincidencias cronológicas singulares en los acontecimientos recordados hace poco: Katherine murió pocas semanas después de la ejecución de los dos curas católicos, mientras que las revueltas en Childwall datan de poco menos de un año después del matrimonio con William. Así pues, parece lógico preguntarse si el puritanismo de Katherine y su determinada devoción religiosa han jugado un papel en los acontecimientos que vieron como protagonista a su esposo. Para ello, es necesario analizar detalladamente la narración de la vida de Katherine, para comprender los elementos que resalta especialmente el biógrafo y que se dirigen a no darle a ella un papel importante en acercar a su marido a convicciones religiosas “extremistas”, que justificaran su comportamiento exageradamente hostil contra los católicos.



Como bien afirma Richard Wendorf en su ensayo (Wendorf, 1985), las biografías que narran los predicadores son en gran medida “icónicas”, es decir, son las fases de la existencia que el autor destaca y que ya las conocemos bien: una breve alusión a la pertenencia familiar, una síntesis sobre la educación religiosa recibida y la exaltación de un comportamiento marcado por la máxima sobriedad, configurado sobre la total conformidad con las virtudes tradicionales de una mujer noble, como la obediencia y la sumisión; al final el decisivo cambio provocado por el matrimonio y la rápida exaltación de las relaciones con su esposo. Sigue el recorrido de la enfermedad (en general breve y devastador) y la muerte.

Dos caminos corren paralelos en la biografía de Katherine: la interiorización de los principios religiosos y la ejecución de estos principios en su vida cotidiana, pero el texto completo se mueve entre dos registros, el propagandístico y el apologético, bien visibles y no tan equilibrados como para que no nos deje entender que el autor no pierde la ocasión de lanzar dardos de fuego contra los católicos, criticados con mucha vehemencia.

Pongamos algún ejemplo. Desde los primeros renglones, la biografía tiende a poner de relieve la profunda educación religiosa de Katherine, quien profesa el Evangelio en su vida cotidiana; el prodigioso conocimiento de la Biblia le permitía,

además, elegir siempre los pasos más adecuados a cada situación:

La educación que [Katherine] había recibido antes del matrimonio estuvo marcada por la santidad y la pureza, aplicadas tanto a la vida como a la devoción religiosa, adaptándose totalmente a la familia donde se había educado. Conocía las Escrituras desde niña y había adquirido un dominio tan profundo de ellas que era capaz de aplicar rápidamente los pasos más adecuados en relación con la ocasión (como se demostró sobradamente a la hora de su muerte) y lo hacía de manera tan propicia y eficaz que parecía como si lo hubiera interiorizado exclusivamente en sus meditaciones (Harrison, 1602: A3<sup>r</sup>).

Por su capacidad para mantener la debida distancia de las cosas terrenales, Katherine podía considerarse como un ejemplo para poder enseñar a muchas mujeres nobles; respetaba el sabbat, hacía exámenes de conciencia atentos y minuciosos, cada día se dedicaba a la lectura, a la oración, al canto y a la meditación. La exaltación de las dotes de Katherine abre un espacio para la confrontación polémica contra los católicos, especialmente frente a la ignorancia de las mujeres:

Ella no se parecía a las mujeres católicas ignorantes de nuestros días que “siempre aprenden pero nunca son capaces de llegar al conocimiento de la verdad”, más bien era como los hombres y las mujeres nobles de Berea que recibían con diligencia la palabra de Dios y eran capaces de discernir la predicación de Pablo y Silas. Pero, ¿por qué hablo de las mujeres católicas, cuya comprensión es más oscura que las tinieblas de Egipto? (Harrison, 1602: A3<sup>v</sup>).

Las mejores virtudes encuentran sitio en el ánimo de Katherine: piadosa y caritativa con los pobres, diligente en garantizar a su familia los “*exercises of Religion*”, ella dedicaba mucho tiempo a la oración y a la meditación, que realizaba en solitario. La lectura de la Biblia era un deber que se imponía: cada día leía ocho capítulos y dedicaba otro tiempo a profundizar en “*some godly writers*” o bien a meditar sobre las dolorosas páginas del *Book of Martyrs* de John Foxe.

El comportamiento de Katherine no cambia tras el matrimonio, todo lo contrario, su espiritualidad parece reforzarse hasta el punto de que hasta “los enemigos comunes de nuestra religión (es decir los papistas) no habrían podido decir nada en contra ella, excepto confesar que su conducta de vida era irreprochable” (Harrison, 1602: B<sup>r</sup>).

Los síntomas de la enfermedad que llevarán a Katherine a la tumba no tardan en manifestarse: una fiebre continua abre el camino a la debilidad del cuerpo y a un aturdimiento psicológico que pueden revelarse como la puerta de entrada para las tentaciones del diablo. Pero, como suele suceder en la narración de la “*holie death*” de una noble devota, más que el sufrimiento físico están los tormentos espirituales que no dan tregua a la pobrecilla: la concienciación de los pecados se agudiza, su naturaleza y entidad se agigantan, la certeza de la propia fe

vacila peligrosamente, la duda por la suerte del alma, tras la muerte, lleva ventaja.

La teatralización de la *death-bed scene* se intensifica, introduciendo nuevos personajes en el escenario: al obstinado conflicto entre Katherine y Satanás le sigue el consuelo que el predicador intenta instilar a la moribunda, invitándola a no dudar y a hacerse fuerte con las oraciones y con la recitación de pasos, oportunamente extraídos de las Sagradas Escrituras.

Es un consuelo efímero, porque ahora, a la conciencia de la mujer le surge la duda más grande: se trata de la “assurance of salvation”, o bien la certeza de estar entre los elegidos y de reunirse con Cristo en el reino de los cielos. Incluso en esta circunstancia, el rol del predicador es fundamental: él recuerda a Katherine los testimonios de su fe, resaltando su devota conducta de vida, la purificación del pecado original en virtud del bautismo, la asistencia a los sermones, la comunión y su vida cotidiana “reading, praying, meditating”.

El consuelo obtenido hace que las últimas horas de vida de la mujer sean más serenas: una vez cesadas ya las tentaciones de Satanás, la beatitud del alma se refleja en el aspecto exterior de la moribunda: los rasgos del rostro se relajan y no revelan muestra alguna de sufrimiento, la voz se vuelve clara y melódica, el júbilo ilumina sus ojos. Después de una última

noche, transcurrida en oración junto al marido y a los parientes más próximos, Katherine ya se muestra preparada para el paraíso: en el día de Pentecostés de 1601 a las cuatro de la tarde, acompañada por las oraciones y por el consuelo de la familia y de los amigos más queridos, Katherine parece dormirse tranquilamente, sin un lamento, sin temblor o señal. Ya no se despertará. Tres días después se celebrarán sus exequias en la iglesia de Childwall.

Entorno a la muerte de Katherine se desencadenó una lucha entre puritanos y papistas, como se confirma ampliamente por la carta al “lector cristiano” y por el “post-script” que hace de prefacio en la narración de su vida. Desde el primer aviso al lector, William Harrison entra en el tema de las contiendas surgidas inmediatamente tras la muerte de Katherine, apoyando en primer lugar la elección de publicar el sermón:

Si alguien tuviera que maravillarse porque me he tomado la molestia de publicar este rudo sermón en estos días luminosos en que resplandece el Evangelio, cuando existen otros autores que ya han publicado sabios volúmenes y beneficiosos tratados, y sin embargo no gozan de mucha consideración entre la gente, quería dejar claro que he sido arrastrado por la insistencia de algunos que, tras haberlo escuchado, deseaban con toda sinceridad que se enviara a las imprentas. Su petición era insistente, pero razonable, hasta el punto de no poder negarme a acceder a su deseo (Harrison, 1602: A3<sup>v</sup>).

Esta justificación se corrobora con las palabras de Pablo, recogidas en la carta a los Filipenses, donde el apóstol no se eximía de poner por escrito lo que había predicado con anterioridad (*Fil*, 3, 1); del mismo modo, también afirma Harrison, “no debemos avergonzarnos de poner sobre el papel lo que hemos predicado anteriormente, para que la gente pueda comprender y recordar mejor las mismas cosas”. Sin embargo, el objetivo principal que ha impulsado al predicador a redactar el sermón ha sido el deseo concreto de ofrecer una “publicke testimonie” para defender a Katherine de las acusaciones de infamia, pronunciadas contra ella tras su muerte; Harrison no escatima en críticas feroces contra la labor de los papistas, acusados de profesar una religión cuyos fundamentos doctrinales se concretan en las más terribles atrocidades y en la desvergüenza de sus mentiras.

Su crueldad es bastante evidente en la ejecución de los mártires, en las persecuciones de la que son presa los protestantes, en golpear y herir a las personas, en matar o en secuestrar ganado; sin embargo, el apogeo de las infamias católicas está representado por la mentira, cuyos efectos devastadores golpean especialmente en el momento más dramático de la vida de un creyente: la muerte. Además, los papistas difunden falsedad en sus panfletos, en los que van

afirmando que muchos de entre los más insignes exponentes de la Reforma (Martín Lutero, Juan Calvino, Martín Bucer) habían afrontado la muerte angustiándose por la salvación eterna. Las acusaciones son especialmente duras, teniendo en cuenta que los papistas, manchando la memoria de esos individuos, no les han permitido poner en marcha defensa alguna. Sin embargo, en el caso de Katherine, el propio Harrison había seguido las últimas horas de la joven esposa, moribunda y había recogido el fiel testimonio de aquellos que le habían estado cerca en los últimos momentos de su existencia. Así pues, el predicador parece sugerir, que se trata de una narración verdadera, absolutamente digna de fe, que no podrá hacer otra cosa que rehabilitar, a los ojos del mundo, la fama (ya extensa en vida) de la difunta.

Pero ¿Qué dudas habían surgido tras las exequias de Katherine? En primer lugar, los tiempos de la enfermedad y de la muerte parecían coincidir, de forma peligrosa, con la ejecución de los dos curas católicos, ordenada por William Brettergh. Esta especial coincidencia dio lugar a acusaciones hacia Katherine y a comentarios denigrantes que tenían como objetivo su presunta muerte “en el temor de Dios”. Se murmuraba que Katherine había fallecido tras infinitos tormentos y sobre todo angustiada por la salvación eterna,

considerando las infames acciones cometidas por su esposo contra los católicos.

Por tanto, la narración biográfica asume el valor de una defensa, no sólo a favor del buen nombre de Katherine en calidad de fiel y devota cristiana, sino especialmente de William, sobre cuyo futuro la tempestiva muerte de su mujer habría podido arrojar una sombra bastante siniestra (y de hecho según las creencias de sus conciudadanos, la arroja).

La historia completa de Katherine nos permite palpar la situación en que se encontraba un pequeño condado, desde el punto de vista religioso: las ásperas diatribas entre católicos y puritanos llegaron al punto de manchar el nombre de una mujer piadosa, acusada injustamente de haber arrastrado a su esposo a adherirse a los principios del Puritanismo, de una forma rígida e intolerante, hasta impulsarlo a acusar y a determinar la pena de muerte de dos curas católicos. Nos permite también entender lo importante que era restablecer la buena fama de la difunta, no sólo de forma verbal, on motivo de los sermones pronunciados durante el funeral, sino de forma escrita, a través de un instrumento que garantizara la máxima difusión posible entre la literatura de devoción de la época como “godly book”, cuyo objetivo manifiesto era narrar la vida de una mujer a la que se hacía propaganda como modelo de virtudes cristianas.



## Referencias bibliográficas

- Amussen, S. D. & Seef A.F. (Eds.). (1994). *Attending to Early Modern Women*. Newark (NJ): University of Delaware Press.
- Aughterson, K. (Ed.). (1995). *Renaissance Women: A Sourcebook*. London and New York: Routledge.
- Bassein, B. A. (1984). *Women and Death: Linkages in Western Thought and Literature*. London: Greenwood Press.
- Beaty, N. L. (1970). *The Craft of Dying: The Literary Tradition of the Ars Moriendi in England*. New Haven and London: Yale University Press.
- Becker, L. M. (2003). *Death and the Early Modern Englishwoman*. Aldershot: Ashgate.
- Cagnolati, A. (2004). *Lo specchio delle virtù. Modelli femminili nell'Inghilterra puritana (1560-1640)*. Roma: Aracne.
- Cagnolati, A. (2016). *La costilla de Ádan. Mujeres, educación y escritura en el Renacimiento*. Sevilla: Arcibel.
- Cagnolati, A. (2017). *Quando non ci sarò più... Amore, educazione e fede nel testamento di una madre*. Roma: Aracne.
- Carlson, E. J. (2000). English Funeral Sermons as Sources: The Example of Female Piety in Pre-1640 Sermons. *Albion*, XXXII, pp. 567-597.

- Cerasano, S. e Wynne-Davies, M. (Eds.). (1992). *Gloriana's face: Women, Public and Private in the English Renaissance*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Charlton, K. (1999). *Women, Religion and Education in Early Modern England*. London: Routledge.
- Clarke, D., Clarke, E. (Eds.). (2000). *'This Double Voice'. Gendered Writing in Early Modern England*. Basingstoke: Macmillan.
- Clarke, S. (1650). *The Second Part of the Marrow of Ecclesiastical Historie*. London: W. Wilson.
- Crawford, P. (Ed.). (1996). *Women and Religion in England (1500-1720)*. London and New York: Routledge.
- Cressy, D. (1999). *Birth, Marriage and Death. Ritual, Religion, and the Life-Cycle in Tudor and Stuart England*. Oxford: Oxford University Press.
- Doebler, B.A. (1994). *'Rooted Sorrow'. Dying in Early Modern England*. Toronto: Associated University Press.
- Dottie, R. (1983). The Recusant Riots in Childwall in May 1600: A Reappraisal. *Transactions of the Historical Society of Lancashire and Cheshire*, CXXXII, pp. 1-36.
- Durston, Ch. e Eales, J. (Eds.). (1996). *The Culture of English Puritanism, 1560-1700*. New York: St. Martin's Press.

- Eales, J. (1998). *Women in Early Modern England, 1500-1700*. London: UCL Press.
- Exley, C. (1999). Testaments and Memory: negotiating after-death identities. *Mortality*, 4, pp. 249-267.
- Frith, V. (Ed.) (1995). *Women and History: Voice of Early Modern England*. Toronto: Couch House Press.
- Guy, N. (1626). *Pieties Pillar: Or, A Sermon Preached at the Funerall of Mistresse Elizabeth Gouge, late Wife of Mr. William Gouge, of Black-friers, London. With a true Narration of her Life and Death*. London: G. Millar.
- Harrison, W. (1602). *Deaths Advantage Little Regarded, and the Soules solace against sorrow. Preached in two funerall Sermons at Childwal in Lancashire at the buriall of Mistris Katherin Brettergh the third of June 1601. Whereunto is annexed, the Christian life and godly death of the said Gentlewoman*. London: F. Kyngston.
- Houlbrooke, R. (1984). *The English Family, 1450-1700*. London: Longman.
- Houlbrooke, R. (1998). *Death, Religion and the Family in England. 1480-1750*. Oxford: Clarendon Press.
- Joscelin, E. (1624). *The Mothers Legacie, To her vnborne Childe*. London: J. Hauiland for W. Barrett.

- Keeble, N.H. (1994). *The Cultural Identity of Seventeenth-Century Woman: A Reader*. London: Routledge.
- Krontiris, T. (1988). Breaking Barriers of Genre and Gender. *English Literary Renaissance*, 18, pp. 19-39.
- Lake, P. (1987). Feminine Piety and Personal Potency: The 'Emancipation' of Mrs Jane Ratcliffe. *Seventeenth Century*, II, pp. 143-165.
- Laurence, A. (1994). *Women in England 1500-1700. A Social History*. London: Weidenfeld and Nicholson.
- Longfellow, E. (2009). *Women and Religious Writing in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lux-Sterritt, L. e Sorin, C. (Eds.). (2012). *Spirit, Faith and Church: Women's Experiences in the English-Speaking World, 17<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> centuries*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing.
- Mendelson, S. e Crawford, P. (1998). *Women in Early Modern England, 1550-1720*. Oxford: Oxford University Press.
- Newton, D. (1998). *Papists, Protestants and Puritans: 1559-1714*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Otten, C. (Ed.). (1992). *English Women Voices 1540-1700*. Miami: Florida International University Press.

- Peters, Ch. (2003). *Patterns of Piety. Women, Gender, and Religion in Late Medieval and Reformation England*. New York: Cambridge University Press.
- Philippy, P. (2002). *Women, Death and Literature in Post-Reformation England*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Pollock, L. (1989). The Making of Women in Early Modern England. *Continuity and Change*, 4, 2, pp. 231-258.
- Prior, M. (Ed.). (1985). *Women in English Society, 1500-1800*. London: Methuen.
- Sedgwick, J. (1640). *The Eye of Faith open to God. Unfolded in a sermon preached at the funerall of Mrs Julian Blackwell*. London: G. Miller.
- Stannard, D. E. (1977). *The Puritan Way of Death. A Study in Religion, Culture and Social Change*. New York: Oxford University Press.
- Sullivan, P.A. (1980). Female Writing Beside the Rhetorical Tradition: Seventeenth-century British Biography and a Female Tradition in Rhetoric. *International Journal of Women's Studies*, 3, pp. 143-160.
- Taylor, T. (1622). *The Pilgrims Profession. Or A Sermon Preached at the Funerall of Mris Mary Gunter by Mr Thomas Taylor. To which (by his consent) also is added, A*

- short Relation of the life and death of the said Gentle-woman, as a perpetuall Monument of her graces and vertues.*  
London: J. Bartlet.
- Tingle, E. C., Willis, J. (Eds.). (2016). *Dying, Death, Burial and Commemoration in Reformation Europe*. New York: Routledge.
- Tromly, F.B. (1983). 'Accordinge to sounde religion': the Elizabethan controversy over the funeral sermon. *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, XIII, 2, pp. 293-312.
- Wall, W. (1993). *The Imprint of Gender: Authorship and Publication in the English Renaissance*. Ithaca: Cornell University Press.
- Watson, R. N. (1994). *The Rest is Silence: Death as Annihilation in the English Renaissance*. Ithaca: Cornell University Press.
- Whaley J. (Ed.). (1981). *Mirrors of Mortality. Studies in the Social History of Death*. London: Routledge.
- Wendorf, R. (1985). Visible Rhetoric: Isaak Walton and Iconic Biography. *Modern Philosophy*, VI, 1, pp. 260-285.
- Wiesner, M.E. (1987). Beyond Women and the Family: Towards a Gender Analysis of the Reformation. *Sixteenth Century Journal*, 18, 3, pp. 311-312.

- Wiesner, M. E. (1993). *Women and Gender in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilcox, H. (Ed.). (1996). *Women and Literature in Britain, 1500-1700*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Willen, D. (1992). Godly Women in Early Modern England: Puritanism and Gender. *Journal of Ecclesiastical History*, 43, pp. 561-580.
- Woodbridge, L. (1984). *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womankind, 1540-1620*. Urbana: University of Illinois Press.
- Wrightson, K. (1982). *English Society, 1580-1680*. London: Hutchinson.
- Wunderly R., Broce G. (1989). The Final Moment before Death in Early Modern England. *Sixteenth Century Journal*, 20, pp. 259-275.
- Young E., Bury M., Elston M.A. (1999). Live and/or let die: modes of social dying among women and their friends. *Mortality*, 4, pp. 269-289

# La comicità al femminile di Franca Rame

Gabriella Capozza

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

**Riassunto:** Franca Rame dà vita ad un'arte che fa della realtà viva di tutti i giorni, con le sue contraddizioni, nuclei tematici su cui andare a costruire *pièces* teatrali. Da tale approccio deriva l'adesione senza riserve a quel movimento di emancipazione femminile che si afferma nell'Italia degli anni Settanta e a cui la Rame fornisce il suo contributo attraverso il suo particolare codice di espressione, quello teatrale. Nascono opere che, attraverso punti di vista squisitamente femminili, mettono in luce come atteggiamenti diffusi del vivere civile, che caratterizzano tanta parte dei rapporti sociali, siano viziati da mentalità arretrate ereditate meccanicamente dal passato.

**Parole chiave:** comicità, teatro, emancipazione femminile.

**Abstract:** Franca Rame has created an art which makes everyday life events, with all their contradictions, thematic highpoints with which theatrical *pieces* can be created. From this approach derives an undoubted adhesion to a feminist emancipation movement which developed in the sixties and seventies to which Franca Rame contributed with her theatrical code of expression. This has brought about theatrical works, with a feminist point of view, which highlight many attitudes to everyday life which are characterised by social relationships which are faulted by an old fashioned and backwards mentality which is automatically inherited from the past.



**Keywords:** comicality, theater, female emancipation.

## 1. Premessa

La comicità di Franca Rame, in apparenza leggera, per quel suo snodarsi intorno a storie pregne di quotidianità e normalità vissute da personaggi privi di aloni eroici o tratti di eccezionalità, in realtà, affronta questioni salienti del vivere civile indagato nelle sue dinamiche interpersonali e nei suoi rapporti sociali, che appaiono spesso volte viziati da atteggiamenti arretrati, propri di una mentalità ereditata inconsapevolmente dal passato e applicata meccanicamente alla vita concreta di tutti i giorni. Una vita concreta che sale prepotentemente sul palcoscenico per divenire ‘arte’ e dar vita a quel nesso indissolubile tra realtà e finzione, che così profondamente caratterizza l’esperienza di Franca Rame. Un legame in cui per ‘arte’ si intende, ovviamente, la produzione letterario-teatrale dell’attrice-autrice e per ‘vita’, in una duplicità di significati, sia la precisa congiuntura storica, con le sue urgenze e le sue questioni nodali, nella quale nascono le sue opere, sia la sua vita più propriamente personale, quella che coinvolge tutta la sua famiglia e che fa del teatro una

‘dimensione’ nella quale i rapporti familiari continuano a dipanarsi, seppur in una forma ‘altra’ rispetto a quella prettamente domestica. Una storia, quella di Franca Rame, che ha radici lontane e che si ricollega a quella della sua famiglia, una delle ultime famiglie d’Arte del Novecento, i cui capostipiti affondano le radici addirittura nel lontano 1600. L’esser nata in una famiglia d’Arte, l’esser cresciuta sul palcoscenico insieme ai fratelli, l’aver recitato con il proprio padre, la propria madre, i propri familiari ha significato fare del teatro uno spazio autentico, in cui ‘vita’ e ‘finzione’ si sovrappongono fino a mescolarsi inestricabilmente.

Nel suo libro *Una vita all'improvvisa*, una sorta di biografia, Franca Rame racconta che all’età di tre anni già recitava e che una volta nei panni di un angioletto di supporto all’arcangelo Gabriele, interpretato dalla sorella Pia, avrebbe dovuto rivolgere a Giuda, interpretato da suo zio Tommaso, le parole “Pentiti Giuda! Traditore! Per trenta monete d’argento hai venduto il tuo Signore! Pentiti! Pentiti!” (Rame-Fo, 2010: 47). Soltanto che la bambina nel vedere il suo caro zio maltrattato dall’Arcangelo Gabriele si impietosisce al punto tale che non riesce a proferire le parole insegnatele precedentemente dalla madre e imparate a memoria e finisce con l’abbracciare lo zio e tempestarlo di baci. L’affetto verso lo zio e la giovanissima

età della piccola avevano prevalso sulla finzione teatrale, al punto di stravolgere *La passione del Signore* che, da quel momento in poi, verrà recitata dalla Compagnia teatrale dei Rame con due angioletti, di cui il più piccolo abbraccerà Giuda, in segno della grandezza di Dio<sup>1</sup>.

E anche quando Franca Rame sposa Dario Fo, continua a fondere arte e vita, in un teatro che diviene codice comune di espressione, forma viva di comunicazione e nel quale la coppia sa arricchirsi vicendevolmente. Così, l'originalissima *vis* recitativa di Fo e la sua magmatica maniera di dominare lo spazio scenico si fonde con la magistrale maestria tecnica e la naturale capacità di stare sul palcoscenico di chi, cresciuta in teatro, appare custode di un intero patrimonio artistico fatto di

---

<sup>1</sup> Franca Rame nel 2009 pubblica il testo *Una vita all'improvvisa*, una sorta di autobiografia in cui racconta la sua vita condotta all'insegna dell'esperienza teatrale, in linea con la vocazione della sua famiglia, una delle ultime famiglie d'Arte del Novecento che ha fatto di un'arte girovaga e itinerante la sua cifra distintiva. Franca Rame racconta episodi della sua infanzia, momenti buffi e paradossali della sua carriera di commediante, episodi legati all'incontro con Dario Fo e anche alla sua esperienza politica di senatrice della Repubblica italiana, negli ultimi anni della sua vita. Quello politico è apparso un esito quasi spontaneo alla sua idea di teatro, quale strumento teso a sensibilizzare e a far riflettere il pubblico su fondamentali questioni di attualità. Da qui il passo verso la politica praticata è breve. Ma quando si è resa conto che gli interessi di casta e i giochi di potere bloccavano qualsiasi reale riforma per la crescita sociale, quando si è resa conto della sua impotenza di fronte a meccanismi e ingranaggi difficilmente modificabili, ha preferito dimettersi, rimanendo fedele alla sua idea di politica quale strumento prezioso teso a realizzare il benessere della società nella sua interezza.

temi, tecniche, stilemi, modalità recitative che affondano le radici nell'antico teatro dei burattini e della Commedia dell'Arte<sup>2</sup>.

Il teatro a cui ha dato vita Franca Rame è sempre apparso un teatro eminentemente 'comico', intendendo per 'comico' non una forma leggera di intrattenimento o pura buffoneria, quanto piuttosto una modalità estremamente seria d'espressione che si fa satira, umorismo in quanto nasce da una situazione di dolore e

---

<sup>2</sup> Il legame tra il teatro della coppia Rame-Fo e la Commedia dell'Arte è molto stretto. Infatti la coppia ha attinto a piene mani a quell'enorme patrimonio portando in luce temi, modalità attoriali, tecniche espressivo-recitative, meccanismi comici che rielaborati, manomessi fino al punto massimo della loro saldezza, integrati con altri stilemi e generi hanno definito il loro poliedrico teatro. Il carattere antiaccademico della Commedia dell'Arte, connesso alla mancanza di un testo scritto, ridotto a puro canovaccio, la centralità dell'attore dotato di notevoli abilità scenico-recitative e gestuali, la capacità di improvvisare, l'utilizzo di un linguaggio poliformico, non codificato, denso di materialità e soggetto a continue contaminazioni e arricchimenti dati dall'inserimento nella lingua teatrale di vocaboli tratti dalla lingua parlata (e in più, ma non meno importante, la caduta della 'quarta parete') costituiscono alcuni degli elementi costitutivi e caratterizzanti la Commedia dell'Arte e che rivivono, attualizzati, nel teatro di Fo e Rame. Lo stesso Fo sente la Commedia dell'Arte un patrimonio nato nel passato, ma mai scomparso, come afferma a nel *Manuale minimo*: "Io non me la sentirei mai di dire che la Commedia è nata lì... lì è stata un po' male...qui si è rimessa...è morta laggiù. Anche perché, per quanto mi riguarda, non è mai morta la Commedia dell'Arte. Io me la sento ancora addosso, ricca. E per un'altra infinità di gente di teatro io so che è così. Il teatro comico di tutto l'ultimo secolo non ha fatto che riagganciarsi al grande polmone della Commedia dell'Arte, riprendendo e sviluppando innumerevoli temi e chiavi. E ancora il discorso vale per Eduardo. Tutto il teatro napoletano degli ultimi cinquant'anni risente del filone davvero inesauribile delle 'Commedia'. Quindi, chi vuol metterci sopra la lastra col «Qui giace», fatti suoi: per me, io l'ho trovata ancora in ottima salute, che beve, sgavazza e se la spassa un mondo!" (Fo, 1987: 124).

di sofferenza che, esplicitata attraverso la riflessione, diviene momento di scavo conoscitivo e di analisi critica (Fo, 1997: 110-124)<sup>3</sup>. In particolare, il teatro comico di Franca Rame appare ‘serio’ proprio perché nasce da una lettura attenta della contemporaneità, indagata nelle sue questioni vibranti e nei suoi elementi nodali che divengono, nelle sue mani, veri e propri nuclei tematici su cui andare a costruire *pièces* teatrali.

Se lo ‘spazio’ scenico diviene il luogo della concretezza, il luogo in cui i rapporti interpersonali prendono forma e la vita si dipana, allora nasce quasi spontanea un’attenzione particolare e continua per il divenire storico del momento letto attraverso analisi critiche, tese a fare del teatro un prezioso veicolo di conoscenza. D’altronde, nel contesto degli anni Settanta, attraversato da molteplici questioni sociali e culturali indagate con attenzione, grande fiducia viene riposta nell’arte quale strumento atto a contribuire al reale cambiamento della società.

Per Franca Rame il teatro diviene maniera personale, originale forma di espressione con cui partecipare, in quanto artista, cittadina e donna, al proprio tempo. Difatti, anche

---

<sup>3</sup> Dario Fo dedica molto spazio nei suoi testi teorico-saggistici alla nozione di ‘comico’. In particolare, soffermandosi sulla necessaria commistione di riso e dolore, dedica a tale categoria d’espressione un interessante capitolo nel testo *Dialogo provocatorio*.

quando Franca Rame pare abbia il volto girato verso il passato, in realtà sta guardando in faccia il presente.

Ed è proprio in linea con tale impostazione che si colloca l'adesione senza riserve, data dall'attrice, a quel movimento di emancipazione femminile che si afferma con vigore nell'Italia degli anni Settanta del Novecento e a cui la Rame fornisce il suo contributo attraverso il suo particolare punto di vista, ossia quello femminile, e attraverso il suo particolare codice di espressione, ossia quello teatrale.

Il teatro di Franca Rame di quegli anni, inseritosi in tale ampio fenomeno di affrancamento femminile, condivide l'idea di fondo secondo la quale le differenze sessuali e biologiche della donna non devono tradursi in discriminazioni e disuguaglianze sociali e culturali, ma, al contrario, devono essere prese in seria considerazione per la costruzione di una società in cui venga garantita l'uguaglianza dei diritti.

Ed è proprio in tale contesto che si inseriscono i monologhi di *Tutta casa letto e chiesa* (Rame-Fo, 2000), scritti con la collaborazione di Dario Fo, nei quali l'attrice, ora nei panni di una casalinga, ora di un'operaia, ora di una terrorista, ora di una madre, racconta la condizione della donna nella

società di quegli anni, letta attraverso un punto di vista squisitamente femminile<sup>4</sup>.

## 2. *Il Risveglio*

Spicca il monologo *Il Risveglio* (Rame-Fo, 2000: 33-42)<sup>5</sup> che fotografa, attraverso toni farseschi e parossistici, la difficile condizione in cui si trova a vivere una donna che è, insieme, operaia, madre e moglie. L'emancipazione femminile degli anni Settanta, difatti, se ha portato la donna alla conquista della condizione di 'lavoratrice', non ha definito, al contempo, una riformulazione del ruolo maschile, finendo con il sovraccaricare la donna di una notevole mole di mansioni, in cui a quelle prettamente lavorative vanno a sommarsi quelle relative alla gestione dei figli e della casa.

---

<sup>4</sup> Il testo *Tutta casa letto e Chiesa* contiene sei monologhi: *Una donna sola, Il risveglio, La mamma fricchettona, Abbiamo tutte la stessa storia, Contrasto per una sola voce, Medea*. I monologhi sono introdotti da un prologo in cui Franca Rame spiega come *Tutta casa letto e chiesa*, che ha visto il suo debutto a Milano nel 1977 nella Palazzina Liberty, sia uno spettacolo sulla condizione femminile che vuole essere di appoggio alle lotte del movimento femminista. Infatti, Franca Rame tiene a precisare che parte del ricavato degli spettacoli rappresentati in tutta Italia, viene devoluto a favore del movimento per esigenze precise quali, ad esempio, nascita di consultori.

<sup>5</sup> Il monologo *Il Risveglio* è il secondo dei sei monologhi facenti parte di *Tutta casa letto e chiesa*. La pièce può essere visionato in video in linea, [www.youtube.com/watch?y=kBjyWb6trIE](http://www.youtube.com/watch?y=kBjyWb6trIE)

Il monologo fu recitato per la prima volta nel 1977 a Milano nella Palazzina Liberty<sup>6</sup>. Si apre con la scena nella quale la protagonista, un'operaia sopraffatta dalla frenesia e dalla meccanicità con cui compie gli innumerevoli gesti quotidiani, non riesce a riposare e a distaccarsi dalla sua condizione di lavoratrice neanche di notte quando, sognando di trovarsi in fabbrica, muove freneticamente le mani, come fosse in una catena di montaggio.

Svegliatasi di soprassalto alle sei di mattina e prendendosi con la sveglia che non ha suonato, si catapulta giù dal letto e, nella massima concitazione, si appresta a sistemare il piccolo così da portarlo all'asilo-nido e dare inizio alla sua giornata lavorativa. La protagonista, come fosse un automa, compie i consueti gesti quotidiani, che puntualmente si inceppano in qualche imprevisto dovuto alla confusione che regna in quella casa e che è espressione e conseguenza della impossibilità, da parte della donna, di realizzare una gestione razionale e ordinata della propria esistenza, segnata unicamente dai ritmi frenetici della modernità, irrispettosi delle più banali e

---

<sup>6</sup> Negli anni Settanta Dario Fo e Franca Rame recuperarono l'edificio di largo Marinai d'Italia nel quartiere popolare di Porta Vittoria di Milano, abbandonato da lungo tempo, e, ristrutturandolo a loro spese, ne fecero il loro quartier generale dove rappresentarono i loro spettacoli più intensi. Il comune di Milano, a un anno dalla morte di Dario Fo, ha deciso di intitolare la storica palazzina ai due attori: "Palazzina Liberty Dario Fo Franca Rame".



naturali esigenze della persona. E quanto più la donna ha fretta e cerca di sistemare velocemente sé e il bambino, tanto più le sue azioni vengono rallentate dal caos casalingo, per cui il deodorante è stato messo al posto della pittura spray per il termosifone, lo zucchero al posto del bicarbonato, il borotalco del formaggio, il detersivo del latte. La vita di quella donna appare in preda alla follia: niente più risulta essere sotto controllo e la persona, non più padrona della sua vita, diviene vittima di ritmi che la spodestano da qualsiasi ruolo di centralità. Questo è vero, tanto più, per la donna su cui ricadono mansioni appartenenti ad una molteplicità di ambiti.

E quando la donna è finalmente pronta per uscire, ecco che non trova le chiavi di casa, misteriosamente scomparse. La ricerca disperata delle chiavi, mentre il tempo inesorabilmente scorre, la porta a ricostruire mentalmente tutti i gesti compiuti il giorno prima, dopo essere rientrata in casa e, in una pantomima paradossale, giunge a rendersi conto dell'assurdità della sua esistenza, ridotta a modalità macchinose e ripetitive, rigidamente predeterminate a cui è impossibile sottrarsi. Così, tra ritmi serrati e movimenti frenetici, dopo aver trovato finalmente le chiavi, finite nella tasca della giacca del marito, e aver recuperato il tesserino del tram, quando è finalmente pronta per uscire, si accorge che il tesserino è stato bucato già sei volte per

i viaggi di andata e già sei volte per i viaggi di ritorno. Esterrefatta, si rende conto che è domenica e quindi non deve andare a lavorare. Abbraccia il bambino e, felice, si lascia cadere sul letto. Abituata a vivere come un automa e a compiere ogni giorno gli identici gesti, ha saltato a piè pari l'agognata pausa da quel turbinio di incombenze, mansioni e impegni che le ha fatto perdere ormai il senso della bellezza della vita e della sua unicità. Così, con una grottesca risata, si conclude un monologo che mette in luce i limiti della modernità e di una società che, sovrastata da logiche di mercato e di produzione e da una mentalità arretrata, fagocita al suo interno le esistenze di tanti uomini e soprattutto di tante donne che vivono in una condizione di vera e propria alienazione.

### ***3. Coppia aperta quasi spalancata***

In linea con tale visione si colloca *Coppia aperta quasi spalancata* (Fo-Rame, 1991),<sup>7</sup> un atto unico rappresentato per la prima volta al Teatro Ciack di Milano nel 1983 e, negli stessi anni, rappresentato con grande successo in Germania, in ben trentatré teatri contemporaneamente, e negli Usa. Ciò rivela come questi spettacoli sapessero leggere a tal punto nelle pieghe

---

<sup>7</sup> Per il video cfr. [www.youtube.com/watch?v=vekYp2XFT4A](http://www.youtube.com/watch?v=vekYp2XFT4A)

della contemporaneità da essere apprezzati non soltanto da un pubblico italiano ed europeo ma anche americano. Questa opera, come tutte le altre di Franca Rame, e in linea con una maniera scrittoria tipica dei comici dell'Arte, al cui patrimonio artistico si riallaccia fortemente la coppia Fo-Rame, non nasce originariamente come commedia distesa, ma trova una sua stesura grafica soltanto in una fase successiva, ossia quando attraverso le tante repliche teatrali, l'opera si è andata definendo e costruendo a partire da un semplice canovaccio. L'idea scenica, dunque, soltanto in una fase successiva trova una cristallizzazione nella forma stabile e definitiva della scrittura, per essere restituita nuovamente al palcoscenico.

Anche *Coppia aperta* è un'opera costruita a partire da un punto di vista esclusivamente femminile che, come attraverso una lente di ingrandimento, mette a nudo atteggiamenti irrispettosi e discriminatori nei confronti delle donne, mascherati da comportamenti così avanzati, da cadere nel grottesco e nel paradossale. Un paradosso che evidenzia tutta la miseria di comportamenti viziati alle radici da egoismo e arroganza.

Franca Rame interpreta il ruolo di una moglie fedele, affranta e disperata perché il marito continua a tradirla con donne più giovani di lei, costringendola ad accettare un destino umiliante che la consegna ad una condizione di dolorosa

infelicità: “La ragione della mia voglia di morire era sempre la stessa – continuava a ripetere -: lui...non mi amava più... E la tragedia scoppiava tutte le volte che scoprivo una nuova relazione di mio marito”. (Rame-Fo, 1991: 7).

E quando lei cerca di parlare con il marito chiedendogli le ragioni e il senso di tutto ciò, lui le risponde che deve imparare a considerare l’infedeltà una sorta di conquista civile della modernità, per cui le sue scappatelle sono da ritenere cose di poco conto, avventure senza valore, che non vanno a scalfire il rispetto per lei e soprattutto per il loro rapporto consacrato dal vincolo del matrimonio: “La fedeltà è una cognizione indegna, incivile! L’idea di coppia chiusa, di famiglia, è legata alla difesa di grossi vantaggi economici... di patriarcato. Insomma, quello che tu non vuoi capire è che io posso benissimo avere una relazione con un’altra donna e mantenere al tempo stesso, con te, un rapporto di amicizia... avere amore per te, tenerezza e soprattutto rispetto!”. (Rame-Fo, 1991: 11).

Anzi, uomo emancipato e di larghe vedute, le consiglia, dal momento che lei ritiene che lui non sia l’uomo adatto, di trovarsi un amante, così da essere sul suo stesso piano, e far sì che la loro coppia venga legittimata quale “coppia aperta”, dunque, moderna, emancipata, al passo con i tempi: “Dal momento che hai scoperto che io non sono l’uomo giusto per te,

fatti un'altra vita. Devi trovare uno come si deve, perdio! Te lo meriti, sei una donna straordinaria". (Rame-Fo, 1991: 20).

Il marito, in realtà, è ben convinto che la moglie, simbolo del focolare domestico, mai sarà capace di tradirlo o di infrangere quell'immodificabile condizione di sottomissione e subordinazione a cui è tradizionalmente legata. Per cui, sapendo di poter contare ciecamente sull'amore fedele e incrollabile della moglie, porta avanti vigliaccamente la sua vita da libertino, secondo un'ipocrita mentalità maschilista fondata sulla discriminazione dei sessi e mascherata da visioni falsamente emancipate.

Ma un bel giorno la moglie, stanca di disperarsi, di soffrire e di rimanere ancorata al ruolo umiliante di moglie tradita e offesa, trova la forza di reagire e rompere quella situazione insostenibile. Decide di cominciare ad affermare la propria identità di persona autonoma, svincolata dal ruolo di moglie e, in un cammino verso l'emancipazione, inizia a lavorare, si trasferisce in un nuovo appartamento e comincia a frequentare nuove persone. Un giorno incontra un uomo di cui piano piano si innamora e con cui riesce a ritrovare se stessa e la dignità perduta. Ha una certa reticenza a confessarlo al marito che, non avendo compreso la svolta inaugurata dalla moglie, continua ad andare a trovarla e a frequentarla, quasi fosse una proprietà

inalienabile su cui esercitare controlli e diritti: “Più che negare, io svicolavo come facevi tu in principio... (Al pubblico) Non mi andava di parlarne... era una reticenza naturale: il marito è sempre il marito! Poi un giorno mi sono decisa e gli ho detto (al Marito): “Sai caro, forse ho trovato l’uomo giusto!”. (Rame-Fo, 1991: 21).

Quando il marito apprende della relazione, una relazione, peraltro, da lui stesso invocata e auspicata, ecco che non sopporta l’affronto. Il suo orgoglio di uomo viene ferito nel profondo: la moglie, una sorta di sicura e scontata proprietà disposta ad accettare qualsiasi sopruso e mancanza di rispetto da parte del marito, perché incapace di qualsiasi ribellione, con quella mossa lo ha spiazzato e disorientato. Quel comportamento inaspettato lo ha privato di quel ruolo centrale che gli ha sempre garantito sicurezza e potere. Quel gesto, che improvvisamente spazza via certezze ataviche, proprie di una mentalità maschilista e patriarcale antica e dura a morire, riduce in frantumi un’identità che mostra tutta la sua inconsistenza e miseria. La moglie ironizzando sulla reazione inaspettata del marito così si esprime: “Be’... la coppia aperta ha i suoi svantaggi. Prima regola: perché la coppia aperta funzioni, deve essere aperta da una parte sola: quella del maschio! (Trattenendo a fatica il riso) Perché... se la coppia aperta è aperta da tutte e

due le parti... ci sono le correnti d'aria! (Ride a crepelle)". (Rame-Fo, 1991: 24).

Il marito le risponde in questo modo: "L'hai detto. Tutto mi va bene finché sono io a mollarti: ti uso, ti butto, ti scarto, ma guai se qualcuno si permette di raccoglierti! Se qualcuno si accorge che tua moglie è ancora affascinante, seppure abbandonata, la desidera e l'apprezza, allora c'è da impazzire dal rodimento! Per di più scopri che il raccogliitore infame è anche più intelligente di te, plurilaureato, spiritoso... democratico". (Rame-Fo, 1991: 24).

Pur di non rinunciare a quel ruolo identitario e, incapace di accettare il cambiamento, preferisce scomparire, addirittura suicidarsi.

Tale gesto estremo sancisce l'incapacità di operare un reale rinnovamento e, al contempo, la volontà di rimanere arroccati ad arroganti mentalità di comodo, la cui cancellazione significherebbe ammettere il crollo di un intero sistema di pensiero e la necessità di una riformulazione, su nuove basi, di ruoli e identità in una società che sta evolvendo velocemente.

Franca Rame attraverso toni comici, gag spiritose e la sua magistrale capacità attoriale estremamente efficace e spoglia di ogni virtuosismo o manierismo, mostra l'ipocrisia di una società falsamente emancipata che, dietro goffi ed esasperati

atteggiamenti evoluti, nasconde il saldo ancoraggio a posizioni discriminatorie e arretrate.

Lo spettacolo, rappresentato negli anni Ottanta nei maggiori teatri italiani, tedeschi e americani, riscuote un grandissimo successo di pubblico innestando riflessioni, dubbi e analisi all'interno di un dibattito tutt'altro che concluso.

### 3. La *Medea*

La lucida e acuta indagine sulla condizione della donna, compiuta da Franca Rame ed espressa attraverso un punto di vista eminentemente femminile, si esplica non esclusivamente attraverso opere create *ex novo* dall'attrice, ma anche attraverso opere tratte dal patrimonio della classicità e riproposte in una rielaborazione personale, come nel caso della *Medea* di Euripide, un testo-simbolo sulla condizione della donna e sulla sua emancipazione<sup>8</sup> (Rame-Fo 2000: 75-84)<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Per il video cfr. [www.youtube.com/watch?v=2kmrsM7-K6o](http://www.youtube.com/watch?v=2kmrsM7-K6o).

<sup>9</sup> la *Medea* è il monologo conclusivo dell'opera *Tutta casa letto e chiesa* che Franca Rame ha portato in giro per i maggiori teatri italiani ed anche europei, riscuotendo un grande successo di pubblico. Questi spettacoli, peraltro, non vennero allestiti unicamente nei canonici spazi deputati alle rappresentazioni teatrali ma anche in luoghi inconsueti quali carceri, case del popolo e fabbriche, in linea con l'idea di Franca Rame di aprire le porte del teatro alla cittadinanza tutta. Una versione teatrale è visionabile in video in linea.



Franca Rame riproduce la tragica storia di Medea, la sua estrema forza e la sua eccezionale capacità di ribellarsi ad una mentalità discriminatoria profondamente radicata nel tessuto sociale del tempo. Medea, personaggio tragico di incontrastata personalità, insieme vittima e carnefice, si ribella ad un destino ingiusto e crudele che la vorrebbe sottomessa ad una condizione di dolore e umiliazione.

Dotata di arti magiche e generosa al punto tale da donare per amore parte della sua giovinezza al marito Giasone per renderlo più giovane e al punto di essere disposta a perdere l'affetto e il sostegno della famiglia pur di aiutare il marito a conquistare l'agognato vello d'oro, non riceve da Giasone un corrispettivo sentimentale, ma soltanto crudeltà e rifiuto. Infatti, dopo aver donato al marito tutta se stessa e due splendidi figli, quando non è più fresca negli anni e attraente, si vede costretta a subire l'ignominioso affronto e il crudele destino di venir abbandonata ed essere ripudiata da Giasone per una donna più bella e giovane di lei, la figlia del re Creonte.

Alla sventurata, offesa nell'orgoglio, nella dignità e nel cuore non rimangono che i figli e il ruolo di madre a cui l'ha consegnata il marito. In quanto moglie, madre e donna dovrebbe piegarsi a quel destino e assoggettarsi ad una legge assurda e irrazionale fissata dagli uomini, secondo la quale è cosa del tutto

naturale che l'uomo con il tempo lasci la propria moglie per una donna più giovane. Medea, personaggio dotato di grande forza e orgoglio, non può accettare l'inaccettabile e piegarsi a tale umiliazione, per cui quando giungono le donne di Corinto per darle sostegno e convincerla a subire quella legge immutabile, risponderà loro che quella non è una legge ma una forma di violenza perpetrata dagli uomini a danno delle donne, a cui bisogna necessariamente ribellarsi: "L'ommini, l'ommini... l'ommini, contro de noialtre femmene l'hanno penzata 'sta legge, e segnata e sacrata... sacra fatta per scrittura dello re!". (Rame -Fo, 2000: 80).

Le donne replicano cercando di convincerla del contrario:

No Medea, è natura... è lo naturale: l'ommo dura più lungo a invecchiare... lui, l'ommo, col tempo staggiona, noi ci si appassisce... Noi femmine si gonfia, s'avvizzisce... lui l'ommo, matura e s'avvizzisce.

Noi potere si perde e lui n'acquisisce.

Da sempre è la legge de lu monno. (Rame-Fo, 2000: 80).

Medea, nonostante non esistano strumenti giuridici che puniscono quelle colpe, che risarciscono dai diritti violati, o dai patti matrimoniali infranti, non è disposta a rassegnarsi e a soffocare l'ossessivo bisogno di uscire da quell'insopportabile e assurda condanna dell'esistenza. Deve necessariamente punire quell'uomo che per lei era tutto e che ora si è rivelato il peggiore degli uomini, quell'uomo a cui aveva affidato e donato senza

riserve tutta se stessa e che ora l'ha gettata in uno stato di prostrazione e avvilito. Di qui il "tremendo pensiero" che la rende "amara" e "scura".

Restare, restare. Sola! deréntro cotesta casa méa... sola... comme 'na morta, senza voci, senza risa... senza ammore dello marito, delli figlioli, che tutti s'en vanno a far festa avanti d'averme seppellita. E io, zitta me dovrebbe stare, per lo bene de li figlioli?

'Nu recátto è! 'Nu recátto enfame!

Aha! Amara me, scura me...

Donne, amiche mée, treménno uno penzièro me s'è fissato deréntro allo zervèllo. (Rame-Fo, 2000: 80-81).

A quello che è un iniziale impeto emotivo e alla frenesia rabbiosa pian piano si sostituiscono una lucidità e una consapevolezza che diverranno implacabili.

Mentre Giasone, difatti, può disinvoltamente svincolarsi dalla condizione di padre e rifarsi una vita non curandosi di Medea, ella, al contrario, rimane indissolubilmente legata alla sua condizione di madre, che Giasone con il suo comportamento indegno ha trasformato da dono grandissimo in giogo imposto con arroganza e mancanza di qualsiasi forma di rispetto. Dovrebbe, per amore dei figli, accettare quel destino e consegnarsi definitivamente ad una condizione di sottomissione e umiliazione. Ma Medea si oppone a tutto ciò ed elabora il terrificante piano, il solo che può sancire la sua liberazione da qualsiasi vincolo di subordinazione a Giasone, ma anche il più mostruoso: l'uccisione dei figli.

Il senso di necessità che incombe sugli eventi condurrà inevitabilmente all'infanticidio e dunque ad un'exasperazione della sua infelicità. Così quando Giasone giunge a casa di Medea, cercando di salvare i figli da un destino che avverte come inesorabile, Medea definirà la condizione in cui gli uomini hanno inchiodato le donne prima rese madri e poi abbandonate, una sorta di "gabbia":

E penzàvo che 'sta gabbia deréntro la quale ci avrete imprigionato, con alligàti, incatenati al collo li figlioli, come basto de legno duro alla vacca, per meglio tenerce sotto a noi femmene, manzuate, per meglio poterce mungere, meglio poterce montare... penzavo fosse lo peggio recato de cotesta vostra infame società d'omeni.

È 'sta gabbia che te vòj spezzare... è sto basto enfame che te voi schiantare! (Rame-Fo, 2000: 83).

Medea è decisa a spezzare quel vincolo che la soggioga al marito e, consapevole delle sue azioni terribili e delle conseguenze nefaste che deriveranno, quasi nel tentativo disperato di trovare le forze necessarie per compiere quell'atto smisurato, chiede un sostegno alle donne di Corinto: "Armate... amiche... 'sta mano méa". La vendetta personale di Medea amplia i suoi confini per diventare gesto collettivo di un riscatto compiuto dalle donne tutte contro i gioghi e i vincoli di sottomissione orditi dagli uomini.

Donne, amiche mee, ascoltate cummo respiro, che in un sol fiat, tanto l'è granne, tutta l'aria dellu monno me potrebbe ispirare. Necessità è,

che ‘sti figlioli ammia abbino a morire perché tu, Giasone e tue leggi infami abbiate a schiattare!

Armate... amiche... ‘sta mano méa... spigni Medea desperata lo ferro nella carne tenerella delli figli, fanne sangu... dolce... inzuccherato... fanne sangue... fanne sangue... E no’ tremare quando crieranno: “;Matre! Pietà! Matre pietà” ... e fora della porta tutta a gente: “Mostro! Cagna!! Scellerata! Matre for de natura! Zozza! Pottana!” ed eo, me dirò chiagnèndo: “Mori! Mori! Pe’ fa’ nascere ‘na donna nova... Mori! Pe’ fa’ nascere ‘na donna nova! (Rame-Fo, 2000: 83).

Medea immola i suoi figli, consegnandosi ad una condizione di assoluta disperazione e autodistruzione, per affermare la nascita di una “donna nuova”. Personaggio titanico e tragico per eccellenza, ferendo a morte la sua maternità, realizza se stessa nel momento stesso in cui soccombe.

Un classico di rara forza e potenza, una sorta di protostoria di un cammino emancipativo della donna, che indaga sottilmente la psicologia femminile cogliendo il lato più oscuro e distruttivo della passione amorosa, viene recuperato da Franca Rame e riproposto in una rielaborazione personale. La tensione interiore e l’intensità di un personaggio che fa della complessità e della forza la sua cifra connotativa trova un corrispettivo anche nella materialità e nella durezza della particolare lingua utilizzata da Franca Rame. Una lingua non assimilabile a nessun dialetto in particolare quanto piuttosto un *pastiche* linguistico in cui vengono mescolati il lombardo, il padano, il romano, il napoletano dando vita ad un idioletto, ad una lingua ricreata,

reinventata che, attraverso suoni duri e gutturali, esprime tutta la tragicità e l'ineluttabilità degli eventi.

Franca Rame ha avuto il merito, inoltre, di aver portato un classico della letteratura non soltanto nei canonici teatri italiani, ma anche in spazi non consueti quali fabbriche, carceri, case del popolo, riuscendo a piegare quella monumentale opera a contesti diversi e ad un pubblico sempre più ampio e variegato.

### **5. *Lo stupro***

Franca Rame, poliedrica attrice-autrice, ha sempre operato nella massima coerenza facendo convivere opere classiche del calibro di *Medea*, con opere create *ex novo*, nonché con monologhi nati dall'urgenza di non far cadere nel dimenticatoio o nella complice indifferenza momenti estremi di vita reale, caratterizzati da crudeltà e barbarie. Se il teatro per Franca Rame, difatti, è anche un potente strumento di denuncia, a maggior ragione quando la giustizia non compie il suo corso, allora risulta particolarmente significativo un monologo di una forza e intensità struggenti che Franca Rame ha messo in scena per la prima volta nel 1981 riuscendo, 3 anni dopo l'accaduto, a condividerlo e farlo conoscere al pubblico. Si intitola *Lo stupro*

(Rame-Fo, 2010: 255-260)<sup>10</sup> e racconta della terribile violenza sessuale e fisica subita dalla Rame nel 1978, quando quattro individui a Milano la catturarono, la fecero salire su un furgoncino, la violentarono e la scaricarono per strada. La giustizia purtroppo non ha fatto il suo corso, infatti il caso, come troppe volte accade in Italia, dopo 25 anni è andato in prescrizione e quegli uomini, probabilmente degli oppositori del teatro e delle battaglie messe in campo da Franca Rame e Dario Fo, sono rimasti impuniti. L'attrice soltanto dopo alcuni anni dall'accaduto ha trovato la forza e il coraggio di raccontare quell'evento terribile.

Franca Rame seduta su una sedia al centro del palcoscenico, illuminata da soli due riflettori di taglio che la fanno emergere dal buio racconta la violenza insopportabile che ha dovuto subire: racconta dello “sgomento di chi sta per perdere il cervello, la voce...la parola”; del “cuore che le sbatteva così forte contro le costole, al punto da impedirle di ragionare”; delle sigarette che le hanno spento addosso; dei tagli che le hanno fatto sul petto e in viso con le lamette. “Racconta di come non riuscisse a fare niente, né a parlare né a piangere...e di come si sentisse come proiettata fuori, affacciata a una finestra, costretta a guardare qualche cosa di orribile”. “Di

---

<sup>10</sup> Per li video cfr. [www.youtube.com/watch?v=PBPIkA2\\_hj0](http://www.youtube.com/watch?v=PBPIkA2_hj0)

come stesse morendo...lei che era malata di cuore” e di quando finalmente è svenuta liberandosi da quella morsa terribile, per ritrovarsi “stravolta, dolorante e sanguinante vicino alla metropolitana di via Dante”<sup>11</sup>.

Franca Rame nel testo *Una vita all'improvvisa* descrive l'intensità della sua reazione e di quella del pubblico, al termine dello spettacolo recitato per la prima volta:

Dalla platea che mi aveva ascoltata in un silenzio senza respiro, mi è arrivato l'applauso, credo, il più grande della mia vita.

In quinta non sono riuscita a trattenere le lacrime. Piangevo tutto il mio dolore. Dario mi stringe forte e mi abbraccia con tutto il suo amore. L'applauso continua. Mi vergogno di uscire in quello stato di prostrazione.

Dario mi spinge in scena. A testa china, cercando di non mostrare il viso, me ne sto ferma, m'è parso per un'eternità. Il pubblico in piedi continua a battere le mani. Si chiude il sipario.

È finalmente finita.

Da quella sera ho replicato *Lo stupro* almeno duemila volte. (Rame-Fo 2010: 260-261).

Ancora una volta arte e vita inesorabilmente legate e il teatro considerato un potente strumento di risonanza e di denuncia, attraverso cui mettere in scena le storture di una società che va conosciuta criticamente e per la quale è necessario spendersi al fine di contribuire ad un suo reale miglioramento. Franca Rame colpisce per la coerenza con la

---

<sup>11</sup> La fonte a cui ci si è rifatti è *Una vita all'improvvisa* in cui Franca Rame riporta il monologo intero de *Lo stupro* con il diverso titolo di *Una violenza inaudita*. Il monologo è visionabile nella versione teatrale in video in linea.



quale ha saputo condurre la sua esistenza di donna, attrice e autrice e per la rara capacità con cui ha saputo cogliere pezzi di realtà e trasportarli criticamente sul palcoscenico, sempre attraverso uno specifico punto di vista, quello femminile. Ha costruito il suo teatro affondando le mani nella realtà viva di tutti i giorni e pagando sulla sua pelle scelte a volte scomode o poco gradite a mentalità arretrate e ostili al cambiamento.

### **Riferimenti bibliografici**

- Cerrato, D. (2016). *Franca pensaci tu. Studi critici su Franca Rame*. Roma: Aracne Editrice.
- D'Angeli, C. e Soriani, S. (2006). *Una coppia d'arte: Dario Fo Franca Rame*. Pisa: Plus.
- D'Arcangeli, L. (2009). *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*. Firenze: Franco Cesati.
- Euripide. (2016). *Medea*. Introduzione e premessa al testo di Di Benedetto, Vincenzo. Milano: Rizzoli.
- Ferrone, S. (2014). *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*. Torino: Einaudi.
- Fo, D. (1997). *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*. Roma-Bari: Laterza.
- Fo, D. (1987). *Manuale minimo dell'attore*. Milano: Mondadori.

- Fo, D. E Rame, F. (2015). *Nuovo Manuale minimo dell'attore*. Milano: Chiarelettere.
- Hirst, D. (1989). *Dario Fo and Franca Rame (Modern dramatists)*. Basingstone-London: Macmillan.
- Paduano, G. (2005). *Il teatro antico*. Roma-Bari: Laterza.
- Pizza, M. (2006). *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*. Roma: Bulzoni.
- Rame, F. *Archivio Franca Rame, Dario Fo*, per la schedatura e conservazione su supporto digitale di materiale documentario relativo all'attività letterario-teatrale della coppia: [www.archivio.francarame.it/database](http://www.archivio.francarame.it/database).
- Rame, F. (2010, giugno, 2). *Coppia aperta*. [File video]. Recuperato da [www.youtube.com/watch?v=vekYp2XFT4A](http://www.youtube.com/watch?v=vekYp2XFT4A). Consultato: 30-10-2017.
- Rame, F. (2010, giugno, 26). *1977-Franca Rame in "Il Risveglio"*. [File video]. Recuperato da [www.youtube.com/watch?v=kBjyWb6trIE](http://www.youtube.com/watch?v=kBjyWb6trIE). Consultato: 30-10-2017.
- Rame, F. (2010, luglio, 11). *Franca Rame in Medea*. [File video]. Recuperato da [www.youtube.com/watch?v=2kmrsM7-K6o](http://www.youtube.com/watch?v=2kmrsM7-K6o). Consultato: 30-10-2017.
- Rame, F. (2013, giugno, 1). *Lo stupro Franca Rame*. [File video]. Recuperato da [www.youtube.com/watch?v=PBPIkA2\\_hj0](http://www.youtube.com/watch?v=PBPIkA2_hj0) Consultato: 30-10-2017.

- Rame, F. e Fo, D. (1991). *Coppia aperta quasi spalancata*. Torino: Einaudi.
- Rame, F. e Fo, D. (2000). *Il Risveglio*. In F. Rame e D. Fo (Eds.), *Tutta casa letto e chiesa, Sei monologhi* (pp. 33-42). Torino: Einaudi.
- Rame, F. e Fo, D. (2000). *La Medea*. In F. Rame e D. Fo (Ed.s), *Tutta casa letto e chiesa, Sei monologhi* (pp. 75-84). Torino: Einaudi.
- Rame, F. e Fo, D. (Ed.). (2000). *Tutta casa letto e chiesa, Sei monologhi*. Torino: Einaudi.
- Rame, F. e Fo, D. (2010). Una violenza inaudita. In F. Rame e D. Fo (Eds.), *Una vita all'improvvisa* (pp. 255-266). Milano: Ugo Guanda.
- Rame, F. e Fo, D. (Ed.). (2010). *Una vita all'improvvisa*. Milano: Ugo Guanda.
- Tessari, R. (2013). *La Commedia dell'Arte*. Roma-Bari: Laterza.

# Narrazioni dell'*indicibile* e manifestazioni della soggettività femminile nel romanzo verista di Neera

Giulia Cilloni-Gaździńska

Università di Varsavia

**Riassunto:** L'articolo si prefigge l'obiettivo di analizzare il modo in cui Neera, scrittrice milanese del secondo Ottocento, nell'ambito della sua opera verista si rapporta all'operazione di negazione (linguistica e sociale) implicata dalla poetica e dal discorso socioletterario per dar voce alla dimensione repressa della femminilità.

**Parole chiave:** Neera, letteratura femminile, verismo.

**Abstract:** The article aims at analyzing the way in which Neera, Milanese writer of the nineteenth century, deals with the negation (linguistic and social) implication of poetry and literary discourse in her work as a voice to the repressed dimension of femininity.

**Key words:** Neera, women's literature, verismo.

Il canone verista, predominante nella cultura postunitaria, costituisce il riflesso letterario più diretto del paradigma moderno, in quanto basato sul concetto della realtà attingibile attraverso una rappresentazione mimetica, oggettiva, effettuata dal soggetto distanziato – kantianamente – dai fatti osservati. Se da una parte ciò comportava la negazione dei mezzi espressivi considerati o perlomeno associati al femminile, definendo così

una formula artistica piuttosto restrittiva, dall'altra si dimostrò per le scrittrici tardoottocentesche uno strumento 'protettivo' sotto al quale riparare la propria reputazione, aprendo allo stesso tempo la strada a possibilità contenutistiche, inedite, di esplorazione, e di riproduzione, dell'universo femminile – dalla parte della donna (scrittrice). Così fu anche nel caso della scrittrice milanese, Neera, a cui l'adesione al verismo consentì di articolare, in sede narrativa, attraverso temi e rappresentazioni del tutto nuovi, l'esperienza dell'oppressione, della solitudine e dell'alterità femminili.

Tuttavia le intrinseche ambivalenze epistemologiche insite nella poetica del verismo (rintracciabili soprattutto nella fede illimitata nella rappresentabilità, empirica e oggettiva, della realtà) rendono la sua latente sovversività recuperabile anche a livello formale. Alla base di questa tesi sta una considerazione, alquanto rivelatrice, formulata da Paola Azzolini, nota studiosa del verismo e della narrativa italiana del secondo Ottocento, sulla categoria dell'impersonalità come «forma del discorso letterario segnata dalla litote, dal linguaggio negativo, che dice “non dicendo”». Nello studio dedicato al romanzo di Luigi Capuana intitolato – *«Giacinta» o l'alibi dell'impersonalità*, leggiamo:

I meccanismi repressivi di una società tesa al produttivismo funzionano con precisione con modelli segnati, in particolare quello femminile. L'angelo del focolare rivela conturbanti e oscure inquietudini, vittima e carnefice, esalta nella nevrosi o nella patologia più dichiarata, i sintomi di una singolarità incoercibile. A questo punto il linguaggio della litote o della negazione è lo schema necessario per esprimere l'impulso trasgressivo che nasce dalla rivelazione (anch'essa tuttavia *negata* dal sintomo nevrotico) dell'eros femminile. È questo infatti il centro oscuro, il gorgo vuoto e terribile che il linguaggio del romanzo e del dramma rivelano nel momento in cui tentano di nascondere, proprio imitando l'operazione di autocensura del linguaggio quotidiano e borghese; questa realtà d'altra parte si esprime anche in molti altri romanzi intimistici e psicologici dell'epoca, che, guarda caso, hanno spesso protagoniste femminili. L'originalità capuaniana coincide allora proprio nella capacità di dare non solo espressione (appunto indiretta) a questo tema fondamentale, ma nella possibilità di obiettivare la necessità della negazione in una formula stilistica e metodologica, cioè l'impersonalità (Azzolini, 1979: 105-106).

Il precetto verista dell'impersonalità è dunque fondato sulla rimozione e sull'inesprimibilità di quella dimensione della realtà, che l'ordine patriarcale aveva negato, ovvero tutto quanto indisciplinabile o non accessibile alla Ragione. La femminilità, e soprattutto l'*eros* femminile, rincongiunti, in una configurazione metonimica – alla pazzia e alla trasgressività perturbante, sono particolarmente soggetti alla medesima operazione.

Non solo l'impersonalità diventa in quest'ottica emanazione del paradigma moderno e spia della necessità di negazione. Come osservato da un secondo critico, Antonio D'Elia, sempre in riferimento al 'padre' del verismo italiano – “È proprio lo sforzo lungo i confini del verosimile, [...] di cui la

cultura scientifica deve farsi carico per aggiornare i propri paradigmi e darne conto [...], a segnare in Capuana il desiderio di onnipotenza scientifica” (D’Elia, 2007: 9).

Ciò che preme sottolineare sono le evidenti analogie tra la tabuizzazione che si opera nella cultura e meccanismi di funzionamento della mente, descritti dalla psicoanalisi. Sigmunt Freud riconobbe l’enorme importanza che risiede nell’atto linguistico della negazione, come sintomo della rimozione, traccia della cicatrice che occorre seguire per accedere al significato latente. Lo scritto freudiano *La negazione* (Freud, 1981) (costituisce anche il punto di partenza della critica testuale psicoanalitica elaborata da Francesco Orlando (Orlando, 1973), in base a una ridefinizione delle categorie psicoanalitiche, per cui “il concetto di rimosso lascia il posto a quello più generale di represso e la letteratura viene così definita come luogo del «ritorno del represso” (Meghnagi, 2003: 99).

A tal punto occorre dunque domandarsi in che modo Neera, all’interno della sua opera verista, si rapporta alla negazione implicata nella poetica e nel discorso letterario. Nella questione posta si evidenzia fin da subito la rilevanza del genere della scrittrice. La repressione della femminiltà è un’esperienza che ella ha vissuto e vive in prima persona e che fa parte della sua esistenza di donna. L’espressione della soggettualità

femminile all'interno di un sistema mirato a reprimerla ostacolandone una libera e autentica manifestazione è pertanto una situazione seppur problematica, per niente nuova. Dopo tutto, la litote, stando alle parole di Paola Azzolini, "imita l'operazione di autocensura del linguaggio quotidiano e borghese" (Azzolini, 1979: 106) – come la società moderna, fondata sull'esercizio del *tabù*. Se Neera-scrittrice non riuscì ad elaborare un formula artistica del tutto autentica e individuale, seppe di certo dare voce al represso femminile – indirettamente, attraverso, appunto, un "dire non dicendo", adoperando un linguaggio 'non verbale'.

Nella 'trilogia della donna giovane' l'impossibilità o l'incapacità espressiva, la mancata o incompleta comunicazione, e non solo tra uomini e donne, ma anche tra madri e figlie, assurge a tema portante dell'opera e si articola attraverso silenzi, sussulti, parole stroncate, frasi sospese, allusioni e messaggi sottointesi, accompagnati da sguardi, rossori, palpitazioni – segnali somatici emessi dal corpo negato delle eroine.

Tra le innumerevoli esemplificazioni che se ne potrebbero dimostrare, una scena sintomatica ritrae Teresa, riunita a tavola con la famiglia, nel tentativo di nascondere il turbamento provocato dal pensiero che il padre potesse scoprire la lettera clandestina in cui il giovane Orlandi la pregava di incontrarsi:



Se il padre sapesse? [...]

Abbassò gli occhi e si pose a tremare come una foglia; si sentiva venir meno. [...]

Se la cogliesse uno svenimento? Se le aprissero il busto, per farla rinvenire, e la lettera, la fatale lettera...

Diede un balzo sulla sedia.

— Che hai, Teresina?

— Nulla.

Ella doveva avvezarsi a quella risposta. Nulla. Nulla di ciò che si può dire, che si può vedere, nulla di ciò che gli altri capiscono.

Nulla — così spesso sinonimo di tutto. (Neera, 2009: 122)

Teresa, per meglio mascherare il pensiero furtivo che il corpo tradiva, ricorre dunque alla negazione. Nel brano riportato la parola “nulla” assume il significato opposto, diventando il mezzo di censura che si attua in superficie, lasciandovi tuttavia la sua traccia – spia, che rimanda a contenuti proibiti, indicibili. La doppia funzione della parola proferita dalla protagonista sintetizza perfettamente il meccanismo della negazione, che vuol far apparire il contrario e che, allo stesso tempo, nel velare – si svela. Esso viene infatti ulteriormente messo in luce, quasi esplicito, nel commento che segue al dialogo, in cui si evidenzia peraltro il parallelismo che intercorre tra la parola e l’atto, dunque – tra il sistema linguistico e sociale, ovvero tra diverse dimensioni in cui si manifesta lo stesso concetto. La figura della litote, come operazione linguistica basata sulla negazione, diventa pertanto metafora della repressione che il codice

comportamentale impone alla società a salvaguardia dell'ordine prestabilito. Per Teresa infatti la negazione della verità non si esaurisce nell'atto verbale. Mantenere il segreto significa badare scrupolosamente alle apparenze, in tutti i suoi aspetti, per cui cerca di controllare anche il linguaggio del corpo.

Allo stesso tempo sono proprio i momenti, in cui si attua la negazione, che segnalano e rimandano al contenuto nascosto, a quel “Nulla di ciò che si può dire, che si può vedere, nulla di ciò che gli altri capiscono”, a quella dimensione ciroscritta dalla tabuizzazione, che ricade sempre sulla sfera erotica o sulla fisiologia femminile. Ciò si riflette ad esempio nel modo in cui si parla della gravidanza. Come nella scena introduttiva dell'inondazione, l'argomento viene introdotto nel dialogo tra il padre di Teresa e le donne radunatesi sulla riva, ma se ne parla indirettamente, tanto da causare incomprensioni e imbarazzo:

Una donna domandò piano all'esattore:

— E sua moglie, signor Caccia, mi dice, come sta sua moglie?

— Se lo può immaginare! ... È tutto il giorno che ha i dolori.

Un'altra udì, chiese a sua volta:

— È ammalata sua moglie?

Il signor Caccia arrotondò più ancora l'arco delle sopracciglia mormorando:

— Eh! Eh!

Allora la donna si ricordò; arrossì leggermente, e disse fra i denti:

— Poverina, proprio questa notte! (Neera, 2009: 27)

È un tema dunque di cui si discorre, evitando tuttavia formulazioni esplicite, tant'è che pare piuttosto riguardare una malattia. In *L'indomani* la gravidanza di Marta viene preannunciata da un avvertibile, seppur indefinibile, cambiamento della protagonista. “Pare impossibile [...] come quella donna cambia ad un tratto. Non si direbbe più lei” (Neera, 1889: 45) – pensa il dottorone, osservandola, seduto al suo canto al pranzo di nozze dato dall'amico del marito, Toniolo. Solo più avanti si rende chiaro che Marta è in attesa, quando si parla del “suo stato”:

— È fortunata - disse la signora Merelli mettendosi al fianco di Marta. - Io, nel suo stato, mi sentirei orribilmente [...]

— Mia moglie non vuol sentir parlare del suo stato, – soggiunse Alberto sorridendo – non ci è ancora avvezza. Lei porrebbe darle qualche lezione, signora Merelli! (Neera, 1889: 46)

Allo stesso termine fa ricorso anche la protagonista di *Lydia* descrivendo sulle pagine del suo diario una donna in attesa: “Thèa baronessa von Stern, è venuta in Italia per la morte del padre. È in stato interessante e mi parve molto brutta; veramente, quale donna è bella in quello stato? E una mostruosità. Se mi marito voglio mettere nel contratto: «a patto di non aver figli.»” (Neera, 1914: 46).

I frammenti citati dimostrano il modo in cui la regola non scritta del divieto sociale si esercita sul discorso. Nella trilogia

neeriana quest'atto di tabuizzazione è uno dei mezzi fondamentali che ostacolano la maturazione delle giovani eroine e la loro acquisizione di un'autoscienza. Particolarmente indicativa risulta in tal luce una frase rilasciata da Lydia sulle pagine del suo diario, in cui confessa di volere “per ventiquattro ore essere un uomo. Solamente ventiquattro ore, per *sapere*; a patto di ritornare donna...” (Neera, 1914: 48). La protagonista si rende ben conto che è la sua condizione di femminiltà a vietarle quella conoscenza a cui gli uomini possono invece accedere liberatamente.

Ricorrenti sono i momenti in cui vediamo le eroine confuse e infastidite, poiché non riescono a comprendere quei messaggi che altri invece comunicano e afferrano ‘tra le righe’. Un'efficace illustrazione si trova nella reazione di Teresa al dialogo che si svolge in sua presenza, tra la pretora e sua cognata, in attesa dello spettacolo a cui assisteranno:

Abbassò la voce un altro tono. – Vedi quella figura alta, pallida, là in platea?

— Con un velino in testa? e una rosa rossa?

— Appunto. È la modista di piazza. Qualche anno fa egli l'ha... — pausa — e dovette sborsare una bella somma.

— Sì?

— Per il figlio.

Teresina ascoltava, ritta, immobile. Non poteva vedere la modista, che le stava a tergo [...] Quella gran pace, dopo ciò che aveva udito, la turbava; era segretamente irritata da un mistero che le sfuggiva continuamente. (Neera, 2009: 79-80)

E anche quando altre donne cercano di trasmettere a Teresa la saggezza della loro esperienza, il messaggio non è mai completamente articolato. Quando la pretora tenta di metterla in guardia dalle illusioni che le donne si fanno sugli uomini, si trattiene dal raccontare certi contenuti, limitando la sua avvertenza alle seguenti parole: “Guarda, guarda, se tu sapessi... se potessi solamente dirti come non valgono niente... Infine verrà un giorno che capirai ogni cosa e allora dirai: La Giovannina aveva ragione” (Neera, 2009: 91). La situazione si ripete quando la zia Rosa comunica alla nipote la sua opinione sugli uomini, dopo di recide subito il discorso senza aggiungere altre spiegazioni:

— Gli uomini — disse placidamente la zia Rosa, infilando le maglie di un pedule — sono molto più deboli di noi.

— Sì? — fece Teresina, incredula.

— Sì.

La zia non aggiunse altro. Quella sillaba racchiudeva un'esperienza lunga, multiforme, sicura. In quella asserzione che sintetizzava la debolezza del sesso forte, c'era tutto quanto il frutto della sua vita trascorsa osservando; osservando, calma, dietro il banco del negozio, accanto ai lettini dei suoi sedici figli, nelle ore lente e pazienti della solitudine femminile. Teresina non poteva comprendere e non comprese; ma rimase sotto l'impressione di un pensiero grave, indeterminato [...] (Neera, 2009: 67)

Come Teresa, le protagoniste neeriane, escluse da quel sapere sfuggente, si ritrovano sempre più confuse e tormentate dalle incognite che si moltiplicano non trovando una risposta

chiara e definitiva. Il loro percorso viene spesso paragonato al procedere di chi “va a tentoni con gli occhi bendati, urtando contro oggetti nuovi e indefiniti” (Neera, 1889: 5). Come nella descrizione di Marta che all’indomani del matrimonio “si sentiva ancora delle bende sugli occhi, dei lacci alle mani; andava ancora tentoni, non possedeva ancora l'amore, non aveva ancora afferrato il vero” (Neera, 1889: 7). La “sua smania di sapere” non trova pascolo nel dialogo con il marito che indispettito dalle continue domande che trova assurde o infatili. Le risposte non arrivano nemmeno da altre donne – anche tra loro un dialogo autentico risulta impossibile, le confidenze si interrompono quando raggiungono un certo livello di intimità. Così accade nella scena in cui la signora Morelli, donna maritata da dieci anni che “avrebbe potuto scioglierle una quantità di problemi” (Neera, 1889: 14) racconta la sua sofferta esperienza materna. Questa intima confidenza suscita in Marta molte domande che avrebbe desiderato porre, ma a cui alla fine rinuncia. Più avanti, disillusa dalla realtà della vita coniugale si chiederà: “Ma perché nessuno, né la Collini, né i poeti, i pittori, le amiche, e nemmeno la madre, le avevano parlato dell'amore come ella lo aveva trovato? Perché non le avevano detto: Tu entrerai, ignota, nel letto di un ignoto; il vostro contatto sarà

senza delirio e i vostri cuori si avvicineranno senza fondersi?”  
(Neera, 1889: 27)

Nemmeno nell'intima relazione che lega la figlia alla madre il dialogo riesce a travalicare il *tabù*:

- Noi donne - disse poi - dobbiamo avere molta cura della persona, delle vesti, di tutto ciò che indica pulitezza e grazia; specie quando si ha per marito un giovinotto.

- Oh! - interruppe Marta - Alberto non bada a queste cose.

Tacquero, trascinate entrambe dai loro pensieri, divise per modo che dopo un po' di tempo si guardarono in faccia disorientate. Molto c'era da dire da una parte e dall'altra; immenso il desiderio di chiedere, di confidare, ma un pudore ed un orgoglio di donna le tratteneva. (Neera, 1889: 53)

Nonostante il desiderio di raccontarsi a vicenda, né le madri né le figlie trovano il coraggio o il modo di articolare i propri sentimenti. Marta nelle lettere che inviava alla madre nascondeva la verità sulla sua convivenza con il marito, descrivendone come un quadro idillico, inventando parole di Alberto mai pronunciate, fatti non accaduti. Neppure Teresa riesce a confidarsi con la madre: dopo il suo primo ballo “aveva un desiderio pazzo di raccontare il suo segreto, ma in quel momento non osò”: “L'occasione era favorevole, sulle labbra della fanciulla bruciava il nome di Cecchino: ella non aveva parlato del ballo che per giungere a parlare di lui; voleva dir tutto, tutto alla mamma. Ma quel nome non uscì. Due o tre sforzi ancora rimasero infruttuosi; un nodo inesplicabile le stringeva la

gola, e il cuore le batteva disordinatamente” (Neera, 2009: 74-75).

Riassumendo, il divieto assurge a un elemento fondante che determina l’esperienza femminile, trovando conferma nel linguaggio come una delle dimensioni su cui si opera il meccanismo della repressione. Certi contenuti pertanto non trovano nelle parole una propria espressione – alcuni appena segnalati o soffocati in quanto vietati, altri perché indescrivibili.

Allo stesso modo si svolge il processo di maturazione delle giovani protagoniste della trilogia neeriana, che in tal senso si rivela un percorso al negativo, che deve procedere ‘senza sapere’, attraverso un’esistenza vietata e che di fatti ‘non è’. La maturazione porta infatti le tre eroine alla disillusione, la verità le si svela come negazione delle idee che si erano fatte, come ciò che la realtà non è.

Tuttavia, se da una parte la negazione definisce l’esistenza delle donne, fino a diventarne parte intrinseca, essa porta al contempo all’elaborazione di forme alternative che permetta all’esperienza femminile di realizzarsi e articolarsi, nella sua specifica condizione. Nei romanzi veristi di Neera questa strategia si rende particolarmente evidente nel modo in cui le eroine acquisiscono ed esprimono la loro stessa esperienza, ma



anche nella speciale relazione che unisce le donne, nella condivisione della stessa realtà, all'insegna dell'interdizione.

Di naturale conseguenza è il linguaggio non verbale il canale privilegiato portatore dei contenuti nascosti. Se, come si è visto, a livello verbale fallisce la comunicazione tra madre e figlia, il loro legame si rivela paradossalmente di una forza singolare, che permette loro di intendersi senza parole e recuperare ciò che nel discorso è venuto a mancare. Alla signora Soave infatti non servono le parole per leggere come in un libro aperto cosa succede nell'anima della figlia. Assolutamente degna di nota si rende in tal contesto la descrizione del legame che unisce Teresa e la madre:

Quando poi il signor Caccia tuonava contro il lusso delle donne, predicando ad esse la modestia, l'umiltà, l'attività silenziosa nelle pareti domestiche, [...] la fanciulla si sentiva così piccina, quasi avvilita, che le restava per tutto il giorno un senso di scoramento; e più a fondo le penetrava la voce spenta di sua madre, ne comprendeva meglio lo sguardo dei grandi occhi malinconici ed opachi.

Per sua madre Teresina aveva una tenerezza, un culto; e la madre la ricambiava con un affetto triste, pieno di sottintesi dolorosi. Non si erano mai fatte confidenze, non ne avevano il temperamento, fors'anche era mancata l'occasione di incominciare: ma quando nelle ore di riposo, durante i sonni o le assenze dell'Ida, le due donne sedevano accanto alla eterna finestra, il loro silenzio aveva una voce. (Neera, 2009: 102-103)

Nonostante le mancate confidenze, le due donne si comprendono a vicenda, a tal punto che pure il silenzio in cui si

riuniscono si rende significativo, diventando a sua volta un linguaggio, in grado di trasmettere ciò che il discorso ufficiale nega e rende inesprimibile.

Tale intesa implica inoltre che all'articolazione non verbale corrisponda una sensibilità che permetta alle eroine di percepirne i segni – quella stessa qualità che sviluppano, per così dire – in compenso – all'inaccessibilità del sapere da cui sono escluse, come una forma di conoscenza alternativa alla logica della ragione. Abiutate alla lacunosità del discorso, concentrano la loro attenzione su ogni dettaglio che possa indicarle un significato, su ogni segno che possa rivelare un segreto. Come Teresa, che interroga di continuo il fratello, unica fonte di informazione sugli avvenimenti che accadono nel mondo esterno. Lo ascolta con interesse e avidità e non sempre comprendendolo, coglie e analizza ogni parola; nondimeno, insoddisfatta della laconicità delle sue relazioni, fruga spesso tra i suoi oggetti in cerca di un indizio che possa svelare dell'altro: “Saliva spesso nella camera di lui, toccava i suoi libri, ne leggiucchiava qualcuno, a sbalzi, nelle pagine dove si parlava di relazioni tra uomo e donna, apriva i tiri, lasciava le cravatte disponendole in bell'ordine. Anche gli abiti guardava, contando quante tasche avevano, sembrandole sempre che fossero troppe. Che mai riponeva in tutte quelle tasche?” (Neera, 2009: 101).

Il suo è un procedere basato sull'intuizione, a cui si affida in mancanza di informazioni, per una lettura attraverso i segni. Quando Carlino torna nella casa paterna, dopo il primo anno dell'università i suoi racconti provocano nella sorella "la percezione improvvisa di un isolamento, come di una barriera posta fra lei e il mondo; una specie di quarantena sanitaria, per cui gli echi della vita le giungevano in ritardo, rovistati, sfronati, monchi" (Neera, 2009: 96). Un attimo dopo vediamo Teresa gettarsi febbrilmente sulla sua valigia "colla speranza di incontrare altre rivelazioni" (Neera, 2009: 96).

Come è possibile riscontrare analizzando i romanzi «del ciclo della fanciulla» sono le rivelazioni, che seguono sempre alle manifestazioni dell'*eros* o della dimensione sensuale, corporea dell'esperienza femminile, a contrassegnare una scena topica, a cui Neera ricorre ripetutamente, nel tracciare il percorso formativo delle protagoniste, che da ragazzine si trasformano in donne, grazie all'acquisizione di una consapevolezza, di un sapere, appunto, mai verbalizzato, ma che si svela loro come un mistero. Il percorso formativo di Teresa è descritto come "tutto un mondo tumultuante non ancora interamente rivelato, ma che le si svolgeva a gradi, con bagliori improvvisi, con rapide ferite, con intuizioni meravigliose [...]" (Neera, 2009: 81). Un ritratto simile delinea la sua maturazione

nella sua fase successiva, che all'età di ventitdue anni, non si è ancora compiuta: "Aveva ventidue anni, si trovava nel pieno rigoglio della giovinezza; pura, non insensibile. Il mistero della vita incominciava a farsi strada nel suo cervello; ma non avendo ancora avuta una rivelazione brutale, il fatto restava sempre soggetto all'idea. Sentiva, non sapeva; e queste sue sensazioni tentava nascondere come una colpa, appunto perché ignorava che fossero le sensazioni di tutto il mondo" (Neera, 2009: 149).

Questo "sentire, non sapendo" attraverso "intuizioni meravigliose" che abbagliano all'improvviso accomunano l'evoluzione personale delle tre eroine, nella bruschezza e nella brutalità in cui i misteri della vita le si svelano portandole a una progressiva presa di coscienza. Teresa sperimenta la sua prima rivelazione, all'età di quindici anni quando attende, dietro la porta, il parto della madre di cui la ragazza è appena venuta a conoscenza:

Dall'altra parte, in uno stretto corridoio, che divideva la camera nuziale dalla camera delle ragazze, Teresina rimase immobile, appoggiata allo stipite dell'uscio, con una oppressione in gola e un turbamento improvviso. [...] Le poche parole della madre, pronunciate lì sull'uscio, nel turbamento di quella notte, l'avevano profondamente impressionata. Si sentiva a un tratto fatta donna — con un presentimento improvviso di dolori lontani, con una responsabilità nuova, con un pudore bizzarro, misto di una straordinaria dolcezza. Sembrava che in quel momento, solamente in quel momento, ella riconoscesse il proprio sesso, sentendosi scorrere nelle vene un'onda di languore non mai avvertita prima, e, nel cervello, sorgere una curiosità viva, pungente, la quale cessò di colpo davanti al rossore che

le invadeva le guancie. Tutto ciò durò lo spazio di cinque minuti, come fosse ricaduto il lembo di velo che le aveva squarciato il futuro. (Neera, 2009: 35-36)

Il momento della rivelazione si presenta dunque in quell'ambivalenza che caratterizza la natura umana, il suo istinto e le sue passioni; come un turbamento improvviso che assale e impressiona profondamente la ragazza, suscitando sensazioni indefinibili, dove il dolore si affianca al piacere. L'effetto prodotto dalle emozioni che si risvegliano nella giovinetta assomiglia alla rappresentazione del desiderio erotico.

Un dato che pare a nostro avviso alquanto interessante e significativo sta nel fatto che anche per Marta di *L'indomani* la rivelazione della passione segni il passaggio della protagonista da ragazza a donna, non manifestandosi tuttavia, in seguito alla sua sperimentazione dell'atto erotico nel rapporto con l'uomo. Essa avviene in conseguenza all'impressione suscitata dalla scena che si svolge tra una coppia di popolani, a cui Marta assiste per puro caso, invitata dalla fattora nella sua casa, per rifugiarsi dal temporale che si scatenò mentre passeggiava. Il marito, al suo ritorno, ignaro dalla presenza di Marta, si lancia rapidamente sulla sua donna per sollevarla e abbracciarla, dimostrandole tutto il suo amore appassionato, con un tale trasporto da sconvolgere la giovane sposa:

Marta aveva soffocato un grido, come colpita al cuore; e nello stesso momento aveva sentite le sue viscere sollevarsi, muoversi nel suo grembo un essere, e per le sue vene, per la sua carne correre il palpito atteso, la rivelazione di un'altra vita, scoppiata colla rivelazione stessa dell'amore.

Ogni velo era tolto, sciolto ogni dubbio, la sua virginità cadeva in quel punto, ella era fatta donna. Comprendeva, sentiva, desiderava tutto. L'impressione era stata così rapida e violenta, che la presenza di quell'uomo, adesso, le faceva male. (Neera, 1889: 51)

La rivelazione dell'erotismo determina, come per Teresa, la trasformazione di Marta in donna. Ciò che si rende nel suo caso ancor più stupefacente è che Marta nel momento in cui sperimenta la rivelazione sia una donna non solo sposata da mesi, ma da un certo periodo perfino incinta di un bambino non del tutto desiderato. Tuttavia dalla descrizione riportata risulta che non è l'atto sessuale realizzatosi nell'ambito della relazione coniugale a far perdere la verginità all'eroina e infecondarla. Così come non è il marito, freddo e insensibile, in grado di farla sentire una donna.

Per Lydia la rivelazione della passione è struggente, poiché si realizza durante la scena che ascolta di nascosto, scoprendo la treccia amorosa tra il fidanzato che l'eroina deve a breve sposare e la sua amica Thèa:

Dal tramezzo sottilissimo, s'udiva nella camera attigua il bisbiglio di due voci. Lydia tratteneva il respiro. Erano parole staccate, che non si capivano bene; ma una voce chiara, a lei nota, disse a un tratto con accento spiccato: *Patience ma chérie*.

[...]

Si era lanciata verso la parete, incollando l'orecchio. La voce di Thèa, strana, velata, mormorava parole inintelligibili. Lydia avrebbe voluto sfondare la parete contro la quale si aggrappava colle manine, graffiandosi e ferendo la pelle delicata; avrebbe voluto vedere, ma non ebbe bisogno di questo. Per il suo orecchio avido, ogni rumore era una parola distintissima. In quel buio, i gemiti avevano sillabe, i sospiri stessi vestivano una forma. Nessuna realtà impudicamente ostentata poteva essere più terribile di quella realtà che si credeva al sicuro e che aveva gettato ogni velo. (Neera, 1914: 124)

La verità si rivela a Lydia, la quale, pur non essendo ancora iniziata ai misteri dell'amore, riconosce la sensazione che non ha mai provato. La ragazza non ha nemmeno bisogno di vedere né di comprendere "le parole inintelligibili" mormorate dalla donna, in quanto intuisce la verità istintivamente, attraverso la percezione di un linguaggio non verbale che si articola per il tramite di gemiti e sospiri.

In conclusione delle considerazioni fin qui esposte, ribadiamo la tesi iniziale secondo cui nella figura della litote che contrassegna il precetto verista dell'impersonalità si rispecchia lo stesso processo di negazione, o tabuizzazione, che ricade in particolar modo sulla femminilità, operandosi così sul discorso come sul codice comportamentale in un'epoca in cui si assiste inasprimento del *ethos* borghese. La litote si rivela in tal luce conforme alla medesima operazione che taccia l'esperienza femminile e l'autocoscienza femminile, ed è probabilmente grazie all'avvertimento di questo parallelismo che Neera riesce ad articolare con straordinaria efficacia e un'insolita

consapevolezza (forse solo intuita) le ambivalenze dell'esperienza femminile, che si manifestano nella dimensione sensuale, perfino erotica, della maternità o nel rifiuto dell'opposizione tra anima e corpo, per cui quest'ultimo viene rappresentato come specchio della psiche, sulla cui superficie i sintomi psicosomatici emergono come segni che rimandano al profondo. In altri termini, Neera riesce dunque a dare voce alla dimensione repressa della femminilità, avvalendosi paradossalmente di una formula che per definizione esclude tale possibilità, in considerazione del principio di irrapresentabilità dei contenuti rimossi. Appropriandosi della strategia verista del 'dire non dicendo' trova il metodo per esprimere quei significati, vietati e indescrivibili, senza cui l'esperienza femminile non si sarebbe potuta articolare in modo autentico. In questo progetto narrativo elabora e realizza con esiti straordinari un'arte autentica e personale, grazie a cui Neera si dimostra una scrittrice assolutamente moderna e prescuroria.



## Riferimenti bibliografici

- Azzolini, P. (1979). «Giacinta» o l'alibi dell'impersonalità. In AA.VV., *Primo quaderno veronese di filologia, lingua e letteratura italiana* (pp. 81-120). Verona:Il Segno.
- D'Elia, A. (2007). *La tentazione del fantastico: racconti italiani da Gualdo a Svevo. Modelli narrativi di consumo*. Cosenza: Pellegrini Editore.
- Freud, S. (1981). *Inibizione, sintomo e angoscia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Meghnagi, D. (2003). *Interpretare Freud. Critica e teoria psicoanalitica*. Venezia: Marsilio.
- Neera (1889). *L'indomani*. Milano: Galli di Chiesa e Guindani.
- Neera (1914). *Lydia*. Milano: Baldini e Castoldi.
- Neera (2009). *Teresa*. Padova: Il Poligrafo.
- Orlando, F. (1973). *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi.

# El diario y la confesión en la conformación de la subjetividad en *La sinrazón* de Rosa Chacel

Laura Yolanda Cordero Gamboa

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

**Resumen:** En este trabajo me propongo demostrar que uno de los aportes de *La sinrazón* de Rosa Chacel a la narrativa modernista es que contribuye a la construcción de la subjetividad moderna desde dos formas literarias tradicionalmente consideradas como géneros menores: el diario y la confesión. Por medio del diario, Chacel accede y configura la vida interior del sujeto y mediante la confesión consigue representar el objeto de su reflexión artística: la exploración de la conciencia. Las categorías del presente análisis se derivan de las reflexiones que sobre la confesión como género literario realiza María Zambrano.

**Palabras clave:** diario, confesión, Chacel, Zambrano.

**Abstract:** In this paper, I propose to demonstrate that one of the contributions of *La sinrazón* by Rosa Chacel to the modernist narrative is that it contributes to the construction of modern subjectivity from two literary forms traditionally considered as minor genres: the diary and the confession. Through the diary, Chacel accedes and configures the inner life of the subject while the confession manages to represent the object of her artistic reflection: the exploration of the conscience. The categories of the present analysis are derived from the reflections that Maria Zambrano makes about confession as a literary genre.

**Key words:** diary, confession, Chacel, Zambrano.

Para George Steiner el discurso interior es heredero de la influencia católica en la cultura y de entre las distintas formas

que adopta, son las cartas, el diario y la confesión las que influyen decisivamente en el surgimiento de la literatura moderna, una que erige como asunto primordial la representación de la vida interior llevada al terreno literario por vez primera, nos dicen Steiner y Salvador Echavarría, hasta el siglo XVII pero que no volverá a ser objeto de representación sino hasta principios del siglo XX, gracias a los escritores modernistas.

Rosa Chacel fue una escritora polifacética que incursionó en la literatura española cultivando distintos géneros literarios tales como: cuento, novela, poesía, ensayo, diario, cartas y autobiografía. En el ámbito de la narrativa, su prosa es personal e intimista centrada en el yo; refiriéndose específicamente a sus novelas, Shirley Mangini encuentra que en todas ellas se hace presente en distintos grados el elemento autobiográfico. En el caso de *La sinrazón*, en el tono y en la estructura tienen un papel decisivo el diario y la confesión, géneros discursivos que tradicionalmente se consideraron menores debido, en parte, a la cercanía que mantienen con la vida.

En la escritura de Santiago Hernández, protagonista de *La sinrazón*, hay una doble necesidad, por un lado, tomar conciencia de los “cambios de actitud interior” (Chacel, 1960: 43) vinculados con pensamientos recurrentes, dudas que

carcomen la certidumbre, pasiones que animan sus actos y palabras, entre otros; y por otro lado, expresar dichos cambios. La vía mediante la cual Santiago emprende esto es descendiendo a lo más profundo de sí desde la particular escritura del diario. De este modo, Santiago se erige en sujeto de la acción en tanto escritor y en objeto de la representación, puesto que su escritura se centra en sí mismo.

El hecho de que Santiago se detenga en la narración de diferentes acontecimientos de su vida, se debe a que es la acción la que permite situar y entender los cambios de actitud interior. “El sondeaje de su propio abismo” que realiza Santiago lo organiza en dos partes, a la primera la designa con el lema de “querer y poder”, mientras que a la segunda con el de “comprender”. La escritura de la primera parte se remonta al relato de sucesos acontecidos en un pasado que, de tan distante, constituyen una serie de eventos concluidos para Santiago, es decir, puede ver el principio y el final de ellos: la infancia y la primera juventud transcurrida en Ginebra y España, respectivamente.

En Ginebra de 1914 muere su padre en uno de los recorridos que hacía a puntos sanitarios en su apoyo a Francia, situación que afecta de manera profunda a su madre con episodios de locura. Poco tiempo después de que Santiago y su

madre regresan a España a vivir con el tío Andrés, muere la madre sin haber recuperado del todo su salud mental y emocional. A partir de este momento, el tío se encarga del cuidado y educación de su sobrino, al menos hasta los dieciocho años, edad a la que Santiago parte a Argentina, tierra natal de su familia paterna. Antes de abandonar España, durante una estancia de dos meses en Alemania con su tío, conoce a Elfriede, una joven aspirante a bailarina de ballet con la que comparte la alegría propia de la juventud. Con respecto al último evento perteneciente al ciclo de hechos concluidos y que a la vez inicia la escritura de Santiago es el breve y accidentado reencuentro con Elfriede transcurrido en Montevideo en 1932, mujer sobre la que Santiago dice “[...] No representó nunca nada serio en mi vida. Nunca nada más que lo que va narrado. Nada más que esto, pero esto es el comienzo de todo” (Chacel, 1960: 16).

El relato de esta primera parte lo continúa Santiago con sucesos pasados, pero no concluidos puesto que no han finalizado. En 1935 conoce a Quitina, refiere el amor profundo que sintió desde el primer momento en que la vio, de las dificultades que ambos tuvieron que sortear para estar juntos, como la dolorosa separación de parte de Hortensia, madre de Quitina. Narra la repentina muerte de Hortensia y su feliz casamiento con Quitina, de la ayuda financiera de su suegro, de

su instalación en la estancia de Las Murtas, del nacimiento de sus primeros dos hijos, así como de la llegada de Herminia, Damián y su hijo Miguel. El último acontecimiento que Santiago narra en esta primera parte corresponde al suicidio de Damián, muerte sobre la que reflexiona ampliamente. Finaliza esta primera parte anunciando que Quitina está embarazada de su tercer hijo.

Entre el final de la escritura de la primera parte y el inicio de la segunda, Santiago olvida sus cuadernos por seis años. Antes de retomar su escritura, hace una relectura de sus cuadernos y luego de corroborar que no cumplen con el propósito de hacer comprender nada, su primera reacción es tachar varias partes y destruirlos arrojándolos al fuego. No obstante, pronto sucumbe al impulso de tomar la pluma y, una vez en sus manos, con sorpresa descubre que no lo hace para tachar sino para reanudar su escritura. El hecho que en esta ocasión lo hace volcarse sobre sus profundidades abismales es su tercer encuentro con Elfriede en Buenos Aires, hacia 1947 cuando los dos ya están casados y tienen familia.

Para poder escribir sobre su tercer encuentro con Elfriede, Santiago trata de recobrar lo que él llama “el tiempo abismado”, es decir, continúa la escritura de su vida interior donde la dejó y en dos amplias entradas abarca esos seis años, pues en la tercera

entrada se refiere al encuentro con Elfriede, acortándose así la distancia entre el tiempo de la enunciación y el tiempo de lo enunciado. Los hechos sobre los cuales escribe en la cuarta entrada son tantos que, para referirse a ellos de la mejor manera posible, Santiago adopta el registro del diario. En el mes de septiembre, por ejemplo, registra doce entradas, una por día; mientras que en octubre sólo tiene dos en total, pues para la tercera entrada renuncia al registro del diario, ya que le parece muy complicado realizar la escritura día a día, sea porque hay ocasiones en que no encuentra nada digno de referir, mientras que en otros los pensamientos en torno a los sucesos que ocurren, se suceden a un ritmo más acelerado del que la escritura puede dar cuenta.

Con respecto a los años en que Elfriede vive en Buenos Aires, Santiago narra el par de veces en que llegaron a convivir las dos familias y el posterior amorío entre Elfriede y él. El distanciamiento de ambos, luego de que los sorprende Drugo, conocido de los dos, y la repentina partida de Elfriede. Cuando Santiago empezaba a gozar de cierta tranquilidad, él y Quitina reciben la noticia del embarazo de Elfriede. Quitina, sin poder resistir más la situación, parte con sus hijos y con Herminia hacia Quequén. Por su parte, Santiago continúa con su escritura hasta desfallecer. Es Miguel, el hijo de Herminia quien

encuentra a Santiago muerto, así como el último cuaderno que escribía.

En esta segunda parte la escritura es propiamente la de un diario, en cuanto al relato de acontecimientos día con día que tanto molesta a Santiago debido a que carece de la objetividad que le brinda la distancia temporal. Santiago lo refiere del siguiente modo: “Hoy tengo toda la noche por delante y al releer las últimas páginas me asombró de haber dado, a hechos tan banales, preponderancia sobre los que siempre me detuve a estudiar sin regateo; las cosas maduras, sedimentadas. Es cierto que ya antes de empezar a poner fechas, el reposo de mis impresiones iba siendo cada vez más breve” (Chacel, 1960: 269).

*La sinrazón* está narrada a manera de diario, aunque no convencional en el sentido en que es una escritura muy pocas veces centrada en el día a día, de hecho, la distancia entre el tiempo de la enunciación y el tiempo de lo enunciado varía a lo largo de todo el relato. Santiago inicia la escritura de sus cuadernos en junio de 1938 y el primer evento que narra es el encuentro con Elfriede en la primavera de 1932; es decir, hay seis años de diferencia entre el suceso narrado y el momento desde el que se narra. Entre los recuerdos de la infancia y el



presente hay veinticuatro años; el suicidio de Damián, en cambio, es relatado un mes después de haber sucedido.

El principal destinatario del diario es el propio sujeto de la enunciación y entre las distintas tipologías que existen, tienen en común lo que se advierte en Santiago quien no sólo en rememora ni exhibe los eventos más significativos de una etapa, sino que realiza un ejercicio de introspección en el cual: “Nos hablamos a nosotros mismos para anclar nuestra propia presencia esencial, para afirmar el sentido amenazado o elusivo del yo [...] nos hablamos para acumular las adquisiciones de la experiencia, para atesorar e inventariar [...]” (Steiner, 2001: 103). Es decir, se da expresión a una intimidad, que no por comunicarse deja de ser interior, que no por mostrarse deja de permanecer cerrada, así lo expresa María Zambrano: “Que al ofrecerse no es para salir de sí mismo, sino para hacer adentrarse en él a lo que vaga fuera. Interioridad abierta; pasividad activa” (Zambrano, 2012: 66).

Acerca de los recursos empleados por el diario, destaca la reescritura. En el caso de *La sinrazón*, al interior de varias entradas la escritura se interrumpe, cuestión que se advierte en parte por los pequeños espacios entre un párrafo y otro, pero, sobre todo, porque Santiago así lo expresa: “He interrumpido estas páginas muchas veces durante algunos días y luego las he

reanudado, tomando el hilo de los recuerdos allí donde quedara. Sucedió lo que tenía que suceder; los recuerdos fueron atropellados por el presente.” (Chacel, 1960: 150) La rememoración se ve constantemente interrumpida por el devenir mismo de la vida, así lo expresa Cora Requena Hidalgo: “Para Santiago, el protagonista de *La sinrazón*, la mayor dificultad con la que se encuentra quien escribe su diario es la imposibilidad de mantener un ritmo regular de escritura” (Requena Hidalgo, 2002: 56).

Si la escritura de Santiago sólo consistiera en un relato de vida y en ejercicio introspectivo, *La sinrazón* se trataría de un diario, pero ante todo es la vía mediante la cual se encuentra el individuo, a través de ella se logra la unificación del mundo y se conquista el centro interior mismo que: “hace que ese mundo del desvarío cobre forma y se ordene” (Zambrano, 1988: 71). Tiene su origen en la necesidad de los individuos por concebir un camino para que la vida vuelva a conciliarse consigo misma. Santiago muestra sus entrañas en crisis, y conforme las explora espera entender mejor lo que de su propia vida se le escapa; lo que de sí mismo permanece oculto: “[...] Unas memorias se escriben para recordar algo y yo esto no lo he empezado para recordar sino para comprender algo” (Chacel, 1960: 77).

En este sentido, tanto en el asunto como en la finalidad *La sinrazón* se trata de una confesión que no muestra a un individuo concluido, sino que expresa sus sentimientos, anhelos y tentativas que lleva a cabo para ser, es decir, es el acto a partir del cual revela su ser a medias y en confusión, donde se manifiesta “el carácter fragmentario de toda vida, el que todo hombre se sienta a sí mismo como trozo incompleto, esbozo nada más [...]” (Chacel, 1988: 22).

Circunscribiéndonos a la confesión en tanto género literario, tanto para María Zambrano como para Rosa Chacel, se trata de una escritura dramática en tanto que aparece en situaciones críticas debido a que al individuo le resulta imposible identificarse con su propia vida; constituye un rechazo a la dispersión y confusión en que se encuentra, así como una búsqueda de una realidad completa, ya que, como afirma Zambrano “Sin una profunda desesperación, el hombre no saldría de sí, porque es la fuerza de la desesperación la que le hace arrancarse hablando de sí mismo, cosa tan contraria al hablar” (Zambrano, 1988: 19).

Con respecto a la reserva, Santiago conserva ciertos recuerdos sólo para sí mismo de los cuales se derivan ciertos pensamientos a los que vuelve obsesivamente, y cada vez que lo hace se multiplican y se vuelven divergentes. En este sentido,

Santiago espera que su confesión rompa con la reserva malsana que se interpone entre su mirada y la de Quitina a manera de dudas con respecto al modo en que hubieran sido los hechos y a la naturaleza de los mismos; al disipar las dudas y los pensamientos recurrentes, volverá a fluir la comunicación entre él y Quitina, reorientando así su amor hacia la posesión y la entrega. No obstante, hay un hecho que infunde gran temor en Santiago y es que la confesión pueda evidenciar el punto en el que es imposible la concurrencia entre ellos dos.

En este sentido la escritura confesional es la oportunidad de volver sobre sus pasos ya andados pues conforme escribe objetiva hechos, pensamientos y emociones, se distancia de aquello que rememora y adquiere una perspectiva diferente de las vivencias personales lo que le permite comprenderlas mejor a fin de realizar el movimiento de la confesión uno que no es físico sino que realizará desde la memoria, la afectividad, la sensibilidad y el alma: el de lograr que aquello que está encima de él, quede delante de él. Mientras escribe arrastra el peso de la carga emotiva, pero a través de la escritura pretende tomar distancia de ella hasta liberarse.

Santiago vive un cataclismo interior, pero ignora las causas que lo cimbran, cosa que lo extraña porque su situación familiar no puede ser mejor, pues lleva con Quitina un

matrimonio feliz, disfruta de ser padre y goza de estabilidad económica, no obstante, siente posarse sobre su ser una sombra, así lo expresa Santiago: “Sin embargo, el desvelo y la angustia me cercan como un zarzal de donde no hay salida” (Chacel, 1960: 116). Cada vez con mayor frecuencia se descubre rememorando y en sus recuerdos gravitan palabras proferidas y hechos acontecidos en un tiempo y en un lugar en los que Quitina no siempre figura porque entonces no formaba parte de su vida: “Le conté todo, como cuenta el que sabe que la verdad puede engañar. Le hablé del almacén, de una evocación que había surgido allí, de mi almuerzo en Las Heras, de mi dificultad al volver para revivir entrando en lo que sentí un día saliendo. Y todo ello como preámbulo a una verdadera confesión. Mientras le hablaba, pensaba: Voy a entrar en materia, voy a descubrirle algo. Pero no llegué a nada” (Chacel, 1960: 100).

A lo anterior se suma que comienza a mentir a Quitina, Santiago se ha reservado tantos pensamientos que se ha vuelto más sencillo ocultarle hechos triviales antes que mostrarle un poco de su vida interior que tanto lo conflictúa. En un primer momento asocia su inquietud y enojo sobre su mentira dicha con la confianza con que Quitina parece aceptarla, pero luego de pensar detenidamente, descubre que su molestia proviene de la culpa que le genera haber dejado en las sombras una parte de sí,

mostrando en su lugar algo falso a Quitina, pero con la capacidad de adquirir vida por sí misma: “Aquella mentira era una mole huera, que podría seguir hinchándose indefinidamente. ‘Aquí estuvieron’, al caer en el medio benigno, se hinchó llegando a convertirse en ‘Aquí están’. Un día más en el caldo de cultivo y alcanzaría a ‘Eran Fulano y Mengano’, sin que hubiera medio de impedir que llegase a ‘Vinieron a tal cosa’ y así sucesivamente” (Chacel, 1960: 113).

[A medida que se interna más en sí mismo, la escritura confesional pone al descubierto el tumulto que habita al interior de Santiago: “He empezado estas páginas para estudiar una parte de mi vida que sin ellas quedaría informulada, una serie de acontecimientos interiores, los más dramáticos y asfixiantes que he vivido [...]” (Chacel, 1960: 145). Santiago toma conciencia de que la idea que lo inquieta se originó en su pensamiento por vez primera apenas se enteró de la muerte de Hortensia, madre de Quitina en un accidente que sucede horas después del breve y tenso encuentro entre ella y Santiago y durante el cual, buscando defender su amor de la separación a la que habían sido sometidos, se afirma en su amor inmenso mediante su voluntad, una a la que siempre consideró precisa e infalible y que había logrado afirmarse más allá de sí misma, más allá de Santiago e incluso de esta tierra; las pruebas de que en su afirmación llegó

más allá de lo conocido son, en primer lugar la sensación de que sus límites y fronteras se amplían; y en segundo lugar, el atisbo que llega a tener de lo absoluto.

La muerte de Hortensia genera la idea que lo sitúa en un drama de encrucijada caracterizado por un dilema: creer o no creer que tiene el poder de deshacerse de aquello que se interpone entre él y su querer. Recién acontecido el dramático accidente y durante sus primeros años de casado, Santiago se esfuerza por tomar la muerte de Hortensia como una casualidad funesta con la que él no tiene relación alguna. Ahora bien, las implicaciones de esta elección son que ni él tiene un poder ni éste le ha sido concedido como don ni ha tenido un atisbo de lo absoluto gracias a su voluntad que se afirmó en el amor de Quitina. No obstante, con el transcurrir de los años emerge la otra creencia acallada por años, la de que Hortensia muere en respuesta a una petición suya.

El hecho que demuestra que tiene un poder es lo que alcanza a entrever en el momento en que su voluntad, afirmándose a sí misma en el amor, termina más allá de ella y eso que entrevé es lo absoluto, condición que inclina y define la elección en esta encrucijada. Tal vez para no sentir que deposita su confianza en una creencia, se dice Santiago que, si bien tiene un poder, necesita tener una evidencia y esa evidencia que busca

espera ser encontrada por la razón. Aunque puede sentir que le ha sido obsequiado un poder, la interrogante que lo asalta es sobre la naturaleza del mismo.

Buscando una respuesta, su razonamiento formula que, si su poder rebasa los límites humanos, entonces la fuente de la que éste proviene también los trasciende; por lo tanto, no hay más que dos posibles procedencias: o del demonio o de Dios. Expresa que cuando el hombre se siente ultrajado y perseguido, clama a la justicia divina ya que “cuando se clama por un verdadero dolor, se clama al cielo” (Chacel, 1960: 73). En cambio “[...] al diablo sólo se le invoca para un fraude, para burlar la ley de la caducidad, no para librarse de un enemigo real y temible” (Chacel, 1960: 73). El pensamiento inquietante y difícil de comprender para Santiago es asimilar que, si se tratara del demonio, éste no sólo causa el mal, sino que también concede un bien: estar con Quitina. O bien, de haber sido Dios quien atiende a esa voluntad, él no es todo bondad ya que concede un bien, pero causa un mal: la muerte de Hortensia. Pensar que el demonio no es todo maldad, es tan inconcebible para Santiago como pensar que Dios no es todo bondad.

Tanto la muerte de Hortensia como los pensamientos acerca del poder y las ideas sobre su probable procedencia se tratan de actos pasados recuperados por la memoria y dotados de



una expresión gracias a la escritura de Santiago. Pero a partir del momento en que descubre el pensamiento que lo inquieta, el tiempo de la enunciación se acerca al tiempo de lo enunciado hecho que se advierte en que las acciones narradas y los pensamientos expresados dejan de referirse a un pasado concluido, sino que conforme transcurren se van refiriendo. Con relación a los pensamientos, la escritura registra las aventuras de la mente hasta llegar al laberinto en el que se va encerrando cada vez más la conciencia de Santiago.

El aspecto que caracteriza al momento presente de Santiago es la encrucijada en la que se encuentra, una donde una serie de pensamientos obsesivos orientan su vida. Aunque había iniciado su escritura confesional con el propósito de aquietar y de eliminar los pensamientos recurrentes sobre la idea de que tiene un poder, así como sobre otros asuntos vinculados con su vida interior. Después de atravesar la encrucijada, los pensamientos recurrentes se tornan obsesivos y divergentes y la incertidumbre que buscaba combatir, termina imponiéndose a partir de las dudas que constantemente se multiplican.

Gracias a la escritura confesional, Santiago toma conciencia de que en él ya no se produce ni se efectúa la entrega, acción esencial en el amor y a la que concibe como “un simple movimiento del ser, que es una emisión de voluntad, semejante

al acto de asumir la vida, semejante al primer respiro de la voluntad ante el mandato de ser” (Chacel, 1960: 117). Y no se efectúa la entrega debido a que Santiago ya no se ofrece completo a la mirada y al contacto de Quitina, por el contrario, instaura barreras entre ellos mediante la reserva aun sabiendo que al hacer esto se aleja de Quitina y la traiciona.

Santiago dice haber llegado al drama de encrucijada por vía del amor y no de la fe. Cabe precisar que Santiago concibe el movimiento de la fe uno mismo con el del amor, por lo tanto, al alterar y desviarse de uno, altera y se desvía también del otro. El modo en que este trastocamiento se manifiesta es en la escisión que va teniendo lugar en su ser, una que separa y aleja al corazón de la razón. Atendiendo a lo que Rosa Chacel dice acerca de la razón en la novela, su condición es dual, como la de la pasión: padece y atropella. Padece ante la sinrazón y ante la inversión del orden que pone en marcha, actos que resultan de la razón que se apasiona. Por otra parte, una vez accionada, atropella todo lo que está ante ella.

La razón de Santiago se disocia del corazón, o lo que es lo mismo, de su emotividad y sentir cuando se olvida del amor que la ha llevado a afirmarse más allá de sí misma, cuando seducida por el absoluto que está más allá de todo límite humano, se desvincula de lo que la mantenía religada al corazón, y elige

andar sola, impulsada por sí misma y apuntalada por las dudas que le van abriendo camino. “Con ese rebasar los propios límites lo que uno quería era defender algo que está en la tierra, pero si el poder de lograrlo le es conferido desde más allá de la tierra, ya no puede volver a vivir en la tierra íntegro; la seducción del más allá le exige desasirse de aquello que inspiró su impulso, y esa presión de lo sobrenatural, crea un sentimiento de defensa [...], un apego a lo terrenal y un movimiento centrípeta del amor, al que la razón ayuda, tratando de calmar el febril prurito con lógica; “si esto es lo que uno quería y ya lo tiene, todo lo demás es locura” (Chacel, 1960: 121).

Está intrigado y fascinado por el más allá de la razón que es la sinrazón. No puede creer que siendo ésta un absoluto, se le dé tan poco al hombre. Santiago pretende comprender el límite mismo de la razón, pero al intentarlo se aparta de Dios. Se aparta de Dios por su soberbia de querer confirmar la evidencia que pretendía obtener y por las dudas que va alimentando. Luego se aparta aun más al afirmar la sospecha, pues como él mismo dice, mientras la fe camina acompañada del amor, la duda y en especial la sospecha, camina sola, temiendo a Dios. La razón se afirma en sí misma y creyendo demostrar lo indemostrable, termina por perderse.

Será casi al final de su confesión cuando Santiago se dé cuenta de que erró su camino, pues la elección que realizó lo llevó a disociar su razón de su corazón, ya que la razón puede prescindir del amor y de la fe; se basta a sí misma. Pretende llegar por sí misma a explicar la relación entre Dios y el hombre, así como la razón absoluta. Si dentro del ámbito religioso Santiago es el superlativo del hombre religioso, es decir, es un infiel, lo que según sus propias palabras:

El que es infiel es creyente; tal vez demasiado creyente, aunque esto parezca un disparate. Demasiado no como exceso, sino como pluralidad. ¿Idolatría, superstición? Sí, esas son las formas comunes del fenómeno [...] [pero] las mentes superiores acabaríamos pidiendo vistosos milagros por el simple orgullo de saber que somos complacidos y, bueno, creo que llegaríamos a pedirlos para salir de un rato de aburrimiento. Resultado de esta vida doméstica con el amor divino es el entibiamiento, la progresiva extinción de la llama (Chacel, 1960: 354-55).

Desde el ámbito de la razón, Santiago pretende llegar a los límites de ésta, es decir, a la sinrazón. El gran pecado de Santiago, aquel que decía no identificar a pesar de sus esfuerzos, también podrá verlo hacia el final de su confesión y consiste en haber operado una escisión en el centro de su ser, al haber disociado a la razón del corazón. “Nada de esto es nuevo; Descartes siguió el mismo proceso. Descartes lo dulcificó, lo veló al estilo de su época; yo lo desnudo y lo descarno, al estilo de la mía [...] Este es el estilo de mi época. Los sabios de hoy

día no propugnan, como los del siglo pasado, una ciencia tranquilamente atea, porque ¿y si Dios viene pisándoles los talones? (Chacel, 1960: 355).

El acto mediante el cual termina por apartarse definitivamente de Quitina y del amor que ella representa es la infidelidad con Elfriede. En sus encuentros con ésta, Santiago pretendía cerrar el pasado, no obstante, lo que en realidad hace es abdicar a su presente, acción con la cual sume a Quitina en la sombra del olvido que todo lo petrifica; por otra parte, él es uno con Quitina y al cancelarla, se cancela a sí mismo. Punto en el que, además, vuelve a pecar al injertar en su vida un trozo de pasado personal, haciendo que su tiempo se bifurque en dos: uno que es y otro que no es. Su amorío con Elfriede representaba un pasado, uno ya concluido, al menos así lo dice al inicio de su escritura.

A manera de conclusión, los géneros desde los que se configura la subjetividad en la novela *La sinrazón* son el diario y la confesión. En tanto narración de vida presenta a modo de diario los sucesos que han marcado la vida de Santiago, así como su sentir y sus pensamientos más íntimos sobre dichos acontecimientos. En tanto historia de una conciencia, Santiago explora a modo de confesión su vida visceral y examina las aventuras de su mente dando cuenta del momento en que su

razón, seducida por una idea se disocia de su corazón. En este sentido, el yo que se representa por medio del diario y que se autoexamina desde la confesión es un yo en crisis debido a la escisión que la constante autorreflexión y las dudas realizan entre corazón y razón. El drama de Santiago Hernández es el del hombre moderno y que en términos de María Zambrano consiste en la falta de contacto entre la verdad de la razón y la verdad de la vida.

### **Referencias bibliográficas**

- Chacel, R. (1960). *La sinrazón*. Buenos Aires: Losada.
- Chacel, R. (1980). *La confesión*. Barcelona: EDHASA.
- Chacel, R. (1989). *Estación. Ida y vuelta*. Madrid: Cátedra.
- Echavarría, S. (1998). *La novela como exploración de la conciencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Requena Hidalgo, C. (2002). *Rosa Chacel (1889-1994)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Steiner, George (2001). *Sobre la dificultad y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano, M. (2012). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Editorial.

Zambrano, M. (1988). *La confesión: género literario*. Madrid:  
Mondadori.

# Vivere e morire di poesia: Isabella Morra

Daniela De Liso

Università degli Studi Federico II, Napoli

**Riassunto:** Isabella Morra (Favale 1520 circa- Favale 1545/1546), per la biografia scarna di avvenimenti, è stata una poetessa petrarchista dimenticata, fino alla riscoperta crociana. Il suo piccolo canzoniere, un *corpus* di tredici componimenti, di cui non riuscì a costruire un'edizione, è una finestra aperta sull'esistenza schiva eppure sognante di una donna che non conoscerà l'amore, di cui poco canta nei suoi versi, ma che dall'amore presunto per il poeta Diego Sandoval de Castro, sarà uccisa. La comunicazione proporrà una lettura intertestuale della poesia autobiografica della Morra, per evidenziarne le peculiarità rispetto alle più note e contemporanee esperienze poetiche femminili.

**Parole chiave:** Poesia, autobiografia, amore, morte.

**Abstract:** Isabella Morra (Favale 1520 circa- Favale 1545/1546), for the low-profile biography of events, was a forgotten petrarchist poet until the Croce's rediscovery. His little songwriter, a corpus of thirteen compositions, he did not manage to build an edition, is an open window on the squalid and yet dreamy existence of a woman who will not know the love she rarely sings in her verses but which by the alleged love for the poet Diego Sandoval de Castro, will be killed. The communication will propose an intertextual reading of Morra's autobiographical poem to highlight its peculiarities with respect to the most famous and contemporary female poetic experiences.

**Keywords:** Poetry, autobiography, love, death.

Isabella di Morra<sup>1</sup> ha conosciuto alterne fortune nel corso del tempo, ma, tutto sommato, nei numerosi contributi critici

---

<sup>1</sup> La biografia della Morra deve ancora riferirsi a Croce nelle sue linee essenziali (Croce, 1929).



che ormai la riguardano, raramente la sua poesia è stata esaminata criticamente affrancandola da debiti di carattere aneddótico, biografico e letterario nei confronti degli uomini. Nata a Favale, odierna Valsinni, nel 1520<sup>2</sup>, fu, infatti, protagonista di una vicenda che, come suggerisce Maria Antonietta Grignani (Grignani 2000, p. II), ricorda, per molti aspetti, quella letteraria di Lisabetta da Messina (Decameron IV, 5). Isabella fu trucidata dai fratelli, che avrebbero poi ucciso anche il suo presunto amante, Diego Sandoval de Castro<sup>3</sup> per motivi d'onore. Sulla vicenda ancora oggi non è possibile esprimere un giudizio definitivo. Le fonti a nostra disposizione restano quelle portate alla luce dal Croce e, dunque, allo stato attuale, l'unico dato certo è che Isabella di Morra e il suo pedagogo furono uccisi da Cesare, Fabio e Decio Morra, coadiuvati da un paio di zii, tra la fine del 1545 e l'inizio del 1546: dopo l'uccisione del pedagogo, Isabella fu pugnalata<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Questa è la data di nascita proposta dal Croce sulla base di un passo della canzone contro la Fortuna, rea di aver condotto il padre di Isabella a Parigi nel 1528 (Ibidem). La nascita di Isabella è invece retrodatata al 1515 da altri (Caserta, 1976: 55).

<sup>3</sup> Sul Sandoval de Castro il referente più autorevole resta Tobia Toscano, che nel volume del 2007 ricostruisce la biobibliografia dell'autore, curando l'edizione critica delle sue *Rime*, costituito da 95 componimenti, più due in appendice.

<sup>4</sup> Marc'Antonio Morra, il figlio del più giovane dei fratelli di Isabella, Camillo, pubblicò nel 1629 un libretto dal titolo *Familiae nobilissimae de Morra historia*, le cui pagine 80-88 sono dedicate alla tragedia di Isabella e rappresentano la fonte principale di Croce.

Nell'autunno gli assassini trucidarono, tendendogli un agguato nei pressi di Noia, il Sandoval de Castro, che era contumace e, di nascosto, andava a far visita alla moglie Antnia Caracciolo a Bollita. Nessun documento o verso può comprovare l'esistenza di una relazione tra la Morra ed il petrarchista spagnolo. Tobia Toscano può limitarsi ad evidenziare alcuni luoghi della poesia di Isabella assai simili a quelli di alcuni versi del Sandoval<sup>5</sup>, ma tra i petrarchisti, ancor di più se vicini di casa, l'imitazione non è prassi sconvolgente. 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, gentiluomo spagnolo già noto come petrarchista e seguace del Bembo (Montesano 1999: 400). Erano probabilmente intercorse lettere e scambi di versi, oggi distrutti, di cui però molte fonti coeve fanno menzione<sup>6</sup>, e tanto era

---

<sup>5</sup> Nella sua prima edizione delle *Rime* di Diego Sandoval de Castro (1997), Tobia Toscano nelle note a II, X, XIV, XXIII, XXXIX, XLV ipotizza alcuni calchi formali da parte della Morra.

<sup>6</sup> Croce riporta le dichiarazioni dell'allora governatore spagnolo della Basilicata, Alonso Basurto che avrebbe saputo, dalla pubblica opinione e dalla vedova del Sandoval da lui visitata che: "se diceva che dicto don Diego havea festeggiato una sorella del dicto barone, et fratelli, et che in poter suo li haviano trovate certe lettere et soneti che 'l dicto Don Diego li mandava et epsa ancora li havea risposto et donava orecchie, et per questa causa éi pubblica voce e fama llà che dicti fratelli lo haveano ammazzato" (Croce, 1929: 32-33).

bastato ai fratelli della giovane poetessa per liberarsi di quella presenza familiare scomoda, che, frequentando uno spagnolo non estraneo alla faziosità politica e alla spada, gettava ombre sulla fede filofrancese della famiglia Morra, fede che avrebbe salvato, per intercessione del padre esule di Isabella e del fratello Scipione che era con lui, anche i fratricidi (Cfr. Croce 1929: 16-17).

Il duplice omicidio, l'efferatezza del crimine, che riguardava uno spagnolo nel Viceregno napoletano e una nobildonna, il cui padre filofrancese era esule ormai da molti anni alla corte di Francia, fece scalpore e le rime di Isabella, il suo piccolo canzoniere, conobbero una straordinaria fortuna. Ma se Isabella non fosse stata orribilmente trucidata dai suoi fratelli bisognerebbe accorgersi della sua poesia? La domanda l'ha posta il suo ultimo editore moderno, Tobia Toscano<sup>7</sup>. Con lui siamo, più modestamente, convinti che le rime di Isabella, che pure non ebbe la cultura, la versatilità e l'esperienza di Vittoria

---

<sup>7</sup> E ancora Toscano s'interroga sulla "sincerità" della voce poetica della Morra: "Se non disponessimo di altro che dei suoi versi e prima di fare giudizio di essi, quale vissuto potremmo legare alla 'voce' della *signora* Isabella Morra?" (Toscano, 2007: 37). Gli risponde Matteo Palumbo che la "sincerità" "poteva essere riconosciuta proprio perché si esprimeva attraverso un codice già collaudato" (Toscano, 2007: 38), poiché "l'inflessione esistenziale e personale permane tuttavia visibilmente dominante e non è oscurata da questa strenua volontà di ossequio al Modello" (Palumbo, 1994: 265).

Colonna<sup>8</sup>, siano un'opera originale nel *mare magnum* del petrarchismo meridionale. L'originalità è data essenzialmente dalla disinvoltura con cui temi topici sono rielaborati in chiave autobiografica, in un'immediatezza stilistica che riesce a conservare la sua fragranza nonostante la trama, talora fitta, di rimandi ai modelli.

L'esiguo canzoniere<sup>9</sup> di Isabella di Morra consta di 14 componimenti, di cui 10 sonetti e 4 canzoni<sup>10</sup>. Fu pubblicato una prima volta nelle *Rime di diversi illustri signori napoletani e d'altri nobilissimi intelletti nuovamente raccolte et non più stampate* (Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari), curate da Lodovico Dolce nel 1552; fecero seguito negli anni successivi altre tre edizioni fino al 1559. Potremmo dire che per un piccolo canzoniere questa fertilità editoriale sia un grande successo<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Su Vittoria Colonna si vedano almeno: Albanelli, 2008; Cristelli, 2007; Martini, 2014; Sapegno, 2016.

<sup>9</sup> Amedeo Quondam, in un lavoro importante (Quondam 2005: 9-77), alludeva con un certo fastidio alla predilezione dei filologi nostrani per i petrarchisti anoressici, tra cui Della Casa, piuttosto che per quelli bulimici (Quondam 2005: 13).

<sup>10</sup> I due editori moderni delle *Rime*, Grignani (2000) e Toscano (2007) non sono concordi sulla loro struttura. Entrambi sostengono di aver riproposto le rime di Isabella nell'ordine in cui furono offerte dalle prime stampe; tuttavia la Grignani preferisce poi pubblicare prima i sonetti e poi le canzoni. Per la questione ecdotica rimando a Toscano (2007: 33-37).

<sup>11</sup> Dopo le *Rime* del 1552, nelle quali il canzoniere di Isabella occupava le pp. 212-218, il Dolce curerà una nuova edizione nel 1555, col titolo di *Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani e d'altri nobilissimi ingegni nuovamente raccolte, e con nuova additione ristampate* (Venezia,

Quando Isabella inizia la sua carriera poetica esiste nel Viceregno già una petrarchista di fama, Vittoria Colonna, quindi la giovane poetessa di Valsinni non deve giustificarsi dell'esser donna, non più di quanto debbano giustificarsi le altre petrarchiste del Cinquecento, che nonostante i parziali sguardi d'insieme configurano come imponente la produzione poetica femminile nel panorama italiano<sup>12</sup>.

Nel castello di Favale la Morra può leggere Petrarca e Bembo e anche la Colonna, ma non partecipa alla vita

---

Gabriel Giolito, 1555), in cui le rime della Morra compaiono alle pp. 309-315. Nel 1556 escono nelle *Rime di diversi signori napolitani, e d'altri. Nuovamente raccolte et impresse. Libro settimo* (ivi: 229-239). Qualche anno più tardi le ritroviamo nelle *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne* (raccolte per Lodovico Domenichi, in Lucca, per Vincenzo Busdrago, 1559, pp. 86-99). Antonio Bulifon stamperà le *Rime della Morra* a Napoli, nel 1693 (*Rime delle Signore Lucrezia Marinella Veronica Gàmbara ed Isabella della Morra di nuovo date in luce da Antonio Bulifon con giunta di quelle finora raccolte della Signora Maria Selvaggia Borghini*) e poi nel 1695 (*Rime di cinquanta illustri poetesse di nuovo date alla luce da Antonio Bulifon e dedicate all'eccellentissima Signora D. Eleonora Sicilia Spinelli Duchessa d'Atri*). La riscoperta di Isabella si deve all'edizione del Croce (Croce 1929). Maria Antonietta Grignani ne ha curato un'edizione critica nel 2000 per i tipi della Salerno editrice, seguita da Tobia Toscano, che per la stessa casa editrice ha curato nel 2007 l'edizione critica delle *Rime di Isabella e del Sandoval de Castro*.

<sup>12</sup> Sulla parzialità dei molti contributi maschili sulle petrarchiste del Cinquecento si legga Grignani (2000: 21-32): "Nell'imbarazzo ad attribuire alla donna le virtù, tradizionalmente maschili, di razionale impiego della cultura e di controllo stilistico, o dell'elocuzione, rientra a mio parere anche l'interesse per le biografie increspate o interpretate romanticamente più che per l'oggettualità degli scritti, un atteggiamento latamente crociano che ha danneggiato già abbastanza i lavori critici sul petrarchismo in genere" (Grignani, 2000: 28).

intellettuale del suo tempo<sup>13</sup>. Non è sposata e i fratelli, con cui vive dopo la fuga del padre esule, sono poco più che bruti ignoranti. Può coltivare solo rapporti epistolari e può andare in visita a vicini illustri o ricevere visite. Non è chiusa in convento, ma in un castello. La sua poesia è intrisa di questa solitudine. Le gioie che racconta si consumano nella *rêverie* poetica, senza trovare reale corrispondenza nella realtà<sup>14</sup>.

Prima di cominciare a leggere il piccolo canzoniere occorre chiarire che, secondo Croce, che ne scoprì il talento, le rime di Isabella a nostra disposizione sono quelle sfuggite alla

---

<sup>13</sup> Sull'isolamento fisico, ma non culturale della Morra si legga, in una prospettiva storico-linguistica, il contributo di Nicola De Blasi: "Le sue poche composizioni (dieci sonetti e tre canzoni), più che come documento dell'amaro destino di lei, segnato dall'isolamento del castello di Favale e dal suo assassinio da parte dei fratelli per motivo d'onore, vanno viste senz'altro come prova della rapida e ampia diffusione, anche in periferia, dei nuovi modelli del poetare in volgare. I suoi versi dichiarano infatti che la poetessa padroneggiava, già prima del 1546, tutte le letture a questo riguardo indispensabili, Petrarca e Bembo, innanzi tutto, ma anche Sannazaro, e quindi non si trovava al di fuori delle mode culturali del tempo, giunte fino a lei forse anche attraverso la non lontana corte del Sanseverino a Senise, con la quale non è escluso che abbia avuto dei contatti. I versi della Morra, perciò, interessano a questa sede proprio per il loro inserirsi nel filone del petrarchismo, con la connessa adesione all'italiano letterario. Essi infatti sono indirettamente indicativi di un contatto relativamente facile, almeno per i nobili colti, con le opere poetiche volgari anche recenti" (De Blasi 1992: 730).

<sup>14</sup> A proposito della condizione di isolamento intellettuale di Isabella si legga anche Caserta: "Nelle società meridionali [...] il singolo intellettuale non poteva godere, come altrove, del beneficio diretto, cioè di un confronto e dialogo immediato col mondo circostante. Il che, a livello psicologico, nelle anime più sensibili, qual era Isabella Morra, [...] accresceva il senso di frustrazione e di distanza dovuto alla relegazione nella lontana e inaccessibile provincia" (Caserta 1993: 61-63).

furia iconoclasta dei fratelli e, dunque, solo una parte di una produzione probabilmente più ampia, di cui non avremo mai testimonianza. Per questa ragione ogni discorso su temi e moduli della poesia di Isabella non potrà essere definitivo e definitorio. Ci sarebbero stati altri temi? A quello petrarchesco si sarebbe sostituito progressivamente il modello bembiano che, ad esempio, è così evidente nelle *Rime* del suo compagno di sventura don Diego?

Il piccolo canzoniere, perché di questo si tratta, visto che alle poche rime in esso contenute è evidentemente sotteso il progetto di raccontare una vita, si apre con un sonetto d'intenzione proemiale, che, sebbene vicino per qualche luogo a quello proemiale dei *Rerum vulgarium fragmenta* e a quello della Stampa o più opportunamente del modello bembiano cui attinge la collega, se ne discosta subito per l'urgenza autobiografica:

I fieri assalti di crudel Fortuna  
Scrivo piangendo, e la mia verde etate;  
me che 'n sì vili ed orride contrate  
spendo il mio tempo senza loda alcuna.  
Degno il sepolcro, se fu vil la cuna,  
vo procacciando con le Muse amate;  
e spero ritrovar qualche pietate  
malgrado de la cieca aspra importuna,  
e col favor de le sacrate Dive,  
se non col corpo, almen con l'alma sciolta  
essere in pregio a più felice rive.

Questa spoglia, dov'or mi trovo involta,  
forse tale alto Re nel mondo vive  
che 'n saldi marmi la terrà sepolta (Toscano 2007: 145-146).

Per cominciare non c'è l'amore, che non ci sarà neanche nei componimenti successivi, non quello passionale, non quello fisico, non quello di una donna per un uomo. Dei molti temi della poesia di Petrarca e dei petrarchisti, le rime della Morra elidono il più dirompente. Resta l'immagine di una "verde etate" che si dichiara vinta dai "fieri assalti di crudel Fortuna" in "vili ed orride contrade", resta la speranza di conquistare un "degno sepolcro» che cancelli un tempo speso "senza loda alcuna" in una "vil cuna". Insomma, al di là dell'archetipo lessicale petrarchesco, dalla "verde etate" (*RVF*, CCCXV, 1) alla scrittura bagnata dal pianto (*RVF* CCCLIV, 14 e CCCXIII, 3-4), la vicenda narrata in questo sonetto proemiale è nuova e di tipico ha solo l'ombra, evocata quasi a protezione, dei modelli. I sonetti successivi declineranno i tre temi indicati in questo proemio: la *verde etate*, le *vili ed orride contrade* e la *crudel Fortuna*. La scelta di questi temi rivela la volontà di una poetessa giovane e isolata dal *milieu* poetico di riferimento di fare della scrittura poetica un'occasione di personale riscatto: la vita, che non può vivere, scriverà in versi<sup>15</sup>. La morte del corpo,

---

<sup>15</sup> Dalle parole di Aldo Zaccone l'affermazione sembra risultare corroborata: "[...] in tutti e tredici componimenti Isabella si propone in prima persona,



evocata e quasi agognata come promessa di vita della memoria poetica, è certamente suffragata da una fede che non conosce i turbamenti petrarcheschi, ma trova una suggestione molto forte nelle atmosfere simili della canzone *Al Metauro* del Tasso<sup>16</sup>. In tali atmosfere non può che assumere veste d'occasione il secondo sonetto, singolare riproposizione dell'usuale epitalamio che s'apre con la topica invocazione a Giunone, protettrice delle pronube e propiziatrice di nozze.

Nell'*incipit* del componimento di Isabella la dea classica è "sacra", cioè, come avviene nelle rime della Gambarara quanto della Matrainsi, l'invocazione classica subisce una sacralizzazione cristianizzante, che alla poesia in volgare insegna Dante per primo. Ma, diversamente dalle altre petrarchiste, appare quasi subito evidente che la nostra non alluda alla prossimità anche solo sperata delle nozze, né le

---

riassumendo 'spaccati' della propria esperienza interiore sapientemente sollevati ad immagini emblematiche, non di rado poeticamente efficaci. Ne escono delle tessere, ovvero degli autoritratti, che fermano, ciascuno, un atteggiamento particolare della poetessa, come su di una tela. Così affiora ora la donna perduta nella contemplazione del mare ('D'un alto monte...'), ora la donna che, disperata, impreca contro i luoghi ("ecco ch'un'altra volta..."), ora la "vergine" sola e pensosa nel silenzio smarrito eppur così eloquente del bosco" (Zaccone: 1989: 93).

<sup>16</sup> "Ohimè! dal dì che pria/ trassi l'aure vitali e i lumi apersi/ in questa luce a me non mai serena,/ fui de l'ingiusta e ria/ trastullo e segno, e di sua man soffersi/piaghe che lunga età risalda a pena./ Sàssel la gloriosa alma sirena,/ appresso il cui sepolcro ebbi la cuna:/ così avuto v'avessi o tomba o fossa/ a la prima percossa!" (T. Tasso, *Al Metauro*, vv. 20-30).

invochi. Giunone è piuttosto emblema dell'amore coniugale, istituzionale, non peccaminoso; i suoi "ardori" sono, infatti "santi" e "ben concessi". Il finale riferimento ad Imeneo, fratello di Eros e dio delle nozze, è senza dubbio topico, rientra nella tecnica versificatoria del componimento d'occasione. In un canzoniere così personale ed intimo sembrerebbe stonare la presenza di questo sonetto. Isabella non è promessa sposa, non ha conosciuto l'amore. Il suo sonetto a Giunone si spiega con la volontà di costruire un'autobiografia poetica che possa tramandare ai posteri i valori di una solitaria e triste castellana del Cinquecento, che rivendica il suo diritto alle nozze, come tutte le donne oneste, proprio perché, in fondo, teme che non siano nel suo destino. Si ha l'impressione, insomma, che questa giovane donna abbia compreso che la vita si svolge altrove, troppo lontano da Favale, così lontano che solo la sua poesia potrà un giorno tentare di diminuire questa distanza. Nel sonetto successivo torna, infatti, il tema della solitudine:

D'un alto monte onde si scorge il mare  
miro sovente io, tua figlia Isabella,  
s'alcun legno spalmato in quello appare  
che di te, padre, a me doni novella.  
Ma la mia adversa e dispietata stella  
non vuol ch'alcun conforto possa entrare  
nel tristo cor, ma di pietà rubella,  
la calda speme in pianto fa mutare.  
Ch'io non veggo nel mar remo né vela

(così deserto è lo infelice lito)  
che l'onde fenda o che la gonfi il vento.  
Contra Fortuna alor spargo querela  
ed ho in odio il denigrato sito,  
come sola cagion del mio tormento (Toscano 2007: 147-148).

L'*incipit* del sonetto ci porta a Valsinni e ci consente ancora una volta di confermare l'idea che la poesia sia per Isabella urgenza di raccontare la vita. L'"alto monte", non particolarmente elevato per la verità, è il Coppola, dalla cui cima è possibile vedere il mar Ionio lontano. Isabella, sola, come Egeo che aspetta il ritorno delle vele bianche di suo figlio Teseo, attende invano il ritorno del padre, in un'atmosfera che Croce, nel suo viaggio sulle orme della poetessa ben descrisse, in uno sguardo d'insieme che sembra quasi per osmosi farsi quello di Isabella:

[...] quella vista aveva davanti agli occhi immutabile [...] la giovane Isabella, relegata nel rude castello, in un paese allora quasi impervio, remoto da ogni consorzio culto e civile; e, nel ricontemplare questo scenario montano- che ha, e più aveva dell'orrido, quando la roccia non era stata incisa dalla nuova strada e scendeva compatta al fiume,- quasi si rinnova l'oppressione e l'impeto disperato che fremeva in quel petto femminile (Croce 1929: 41).

Il ritorno del padre, evocato nel sonetto, è promessa di futuro. Isabella sa di essere in prigione e solo il padre potrebbe liberarla, perché è evidentemente chiaro alla giovane poetessa che suo padre è ben felice dell'esilio e che un intellettuale come lui mai potrebbe desiderare di tornare in quel "denigrato sito", in

cui la “Fortuna” ha invece relegato lei, che sceglie, perciò, di fare di se stessa un personaggio letterario, di trasferire l’io dal piano del reale a quello dell’ideale nel quale può rappresentarsi come più le aggrada. Chiama, infatti, a raccolta nei versi di questo sonetto alcuni evidenti modelli mitici classici, come l’Arianna abbandonata da Teseo dell’epillio 64 di Catullo, ma anche le *Heroides* di Ovidio e il libro IV dell’*Eneide* di Virgilio, per giungere all’Olimpia abbandonata del *Furioso* (X). Questa folla di classici, preferita a suggestioni più vicine come il *tòpos* del compianto per un familiare, frequentato dal Tansillo quanto dal Di Costanzo, per restare solo ai poeti di area vicina, non riesce a togliere freschezza ed immediatezza allo stile.

I due componimenti successivi, un sonetto per una “vermiglia Rosa” ed uno per il poeta Luigi Alamanni, sembrano ulteriormente confortare l’idea che il piccolo canzoniere di Isabella sia la costruzione di una vita di letteratura che possa sostituire la realtà. L’arrivo di una dama nella vicina Senise, che non è Antonia Caracciolo, moglie del Sandoval, cui pure Isabella dovette essere legata da amicizia, fornisce alla giovane poetessa, non tanto, come si è voluto leggere, la speranza reale di instaurare nuovi contatti sociali e, dunque, culturali, che potessero coadiuvarla nel tentativo di guadagnare un posto nel *milieu* letterario del suo tempo, quanto il pretesto per una lode

encomiastica che meglio definisse i contorni del suo personaggio letterario. La dama, che Croce ha ipotizzato essere Giulia Orsini<sup>17</sup>, legata alla famiglia Sanseverino, la cui corte era certamente una delle più vivaci nel panorama meridionale, è completamente imbrigliata negli schemi della poesia encomiastica: la poetessa descrive il sito investito dalla bellezza e dalla luce dell'ospite importante e l'aggettivazione abbandona l'abituale durezza; l'arrivo della donna è assimilabile all'invocazione di un *deus ex machina* che sia capace di far deporre alla poetessa i "grievi affanni" ed aiutarla a cingere "d'alloro" le sue "chiome". Insomma l'atmosfera gioiosa di questi versi appare così stonata da indurre a non attribuire loro che un valore letterario e, in altre parole, nessuna sincerità d'ispirazione, così che l'identificazione dell'ospite ci pare alla

---

<sup>17</sup> Croce ritiene che la dama sia Giulia Orsini, sposa di Pietro Antonio Sanseverino, principe di Bisignano, figlio del più famoso Ferrante, principe di Salerno e possessore di feudi nella Siritide: "Chi era quella dama? Sicuramente la principessa di Bisignano Giulia Orsini, [...] che nel 1537, come si vede da una sua lettera, dimorava in Senise e dovè tornarvi anche negli anni appresso. [...] Nell'impresa degli Orsini era appunto l'orso che teneva in una delle branche 'una rosa di rosso, gambata e fogliata di verde'" (Croce 1929: 29-30). La Grignani osserva, invece, che si tratterebbe di Clarice, sua sorella: "Una difficoltà ad attribuire alla sposa del Sanseverino la confidenza di Isabella è data dalla circostanza seguente: proprio i Sanseverino erano corresponsabili dell'esilio di Giovan Michele Morra, in quanto suoi rivali per via di interessi e fedeli di Carlo V. [...] Si potrebbe allora ipotizzare che la detentrica della rosa e della fiducia di Isabella fosse non Giulia ma Clarice Orsini, sorella sua e prima moglie di Luigi Carafa, principe di Stigliano, lui pure feudatario in Basilicata, a Colobrarò" (Grignani 2000: 52-53).

fine impegno lezioso più che sostanziale. Né vale la pena scomodare faticose ricerche d'archivio per stabilire l'esatta natura dei rapporti tra Isabella di Morra e Luigi Alamanni, dedicatario del sonetto successivo<sup>18</sup>. Il poeta toscano, sfuggito al coinvolgimento nella congiura medicea del 1522, era il più autorevole esponente della cultura italiana presso la corte francese di Caterina de' Medici, di cui fu maestro di palazzo. A Parigi conobbe certamente il padre e il fratello di Isabella, Scipione, e venne in Italia, in qualità di ambasciatore molte volte, instaurando contatti intensi soprattutto con Bembo e Speroni. Fu forse in occasione della pubblicazione delle sue *Opere toscane*, uscite a Lione nel 1532 e dedicate al "Cristianissimo re Francesco I", l'"alto Re" del sonetto I di Isabella, che la nostra poetessa pensò di dedicargli questo encomio, forse per compiacere il padre, forse perché il personaggio letterario, in cui il suo canzoniere la trasformava sempre più, interveniva nella prassi tra poeti che si scambiavano componimenti e dialogavano a distanza tra loro, come, in realtà, potrebbe dimostrare anche il sonetto VI. Si tratta di un componimento d'occasione, in cui l'invettiva contro la Fortuna s'arricchisce di una nuova motivazione: la sconfitta subita da

---

<sup>18</sup> Sulla natura dei rapporti di Isabella con l'Alamanni si veda Grignani (2000: 55).

Francesco I contro Carlo V, che nel 1544, col trattato di Crépy, gli toglierà ogni diritto sul regno di Napoli<sup>19</sup>. Isabella, che è suddita della Spagna, inveisce contro la Fortuna che si è abbattuta sul re Francese, prostrandolo, e il componimento appare, per la prima volta, nel 1552, nel bel mezzo delle rime di sudditi che inneggiano alla Spagna. Ma l'intonazione di Isabella, che col suo "rozo inchiostro" grida contro la cattiva sorte, è in sintonia proprio con quella dell'Alamanni del sonetto precedente, che, invece, col suo "ben purgato inchiostro", faceva di Francesco I "l'arco de la *sua* lira". Insomma, fino a questo punto, il canzoniere ritrae una giovane donna, sola e colta, che soffre del proprio isolamento e spera di uscirne, dapprima come tutte le donne, mediante un matrimonio, e poi grazie alla poesia. Ma dal sonetto VII l'intonazione cambia. Si avverte un'evoluzione. Sembra, per un attimo, definitivamente conclusa la *pars instruens* di questo discorso in versi; la speranza di avere una vita reale lontana dalla "vil cuna", che è diventata prigioniera, s'è spenta:

Ecco ch'una altra volta, o valle inferna,  
o fiume alpestre, o ruinati sassi,

---

<sup>19</sup> Toscano osserva che la definizione di Francesco I come "vinto e protrato" sia alquanto esagerata, visto che Crépy era stato preceduto da un'importante vittoria per il sovrano, che nella battaglia di Ceresole, aveva invece "vinto e protrato", Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto, generale dell'esercito imperiale (Toscano 2007: 42-43).

o ignudi spirti di virtute e cassi,  
odrete il pianto e la mia doglia eterna.  
Ogni monte udirammi, ogni caverna,  
ovunqu'io arresti, ovunqu'io mova i passi;  
ché Fortuna, che mai salda non stassi,  
cresce ogn'or il mio mal, ogn'or l'eterna.  
Deh, mentre ch'io mi lagno e giorno e notte,  
o fere, o sassi, o orride ruine,  
o selve incolte, o solitarie grotte,  
ulule, e voi del mal nostro indovine,  
piangete meco a voci alte interrotte  
il mio più d'altro miserando fine.

Il pianto e la “doglia eterna” sono l’annuncio della disillusione. Viene da pensare a Leopardi, che, però, in qualche modo da Recanati nido e gabbia, riuscì a fuggire. Viene da pensare a Leopardi perché la Morra, che ha nelle sue corde Dante, Petrarca e Sannazaro in questo sonetto, come il poeta di Recanati, veste la natura dei sentimenti suoi, affrancandola da debiti letterari, la fa tempestosa se il cuore è in tempesta, la fa “inferna” se ogni speranza di paradiso sembra lontana. Con questo sonetto sembra consumata la cesura tra il reale e l’ideale. Il personaggio che Isabella avrebbe voluto consegnare ai suoi versi deve cambiare e, lungi dallo sperare vita, si dà a cercare una morte che possa placare il suo animo e che appare nel sonetto successivo in cui quel “Siri mio amato” del sonetto IV diventa “Torbido Siri, del mio mal superbo” e, secondo una prassi che arriva da Petrarca, mediante la figura della prosopopea, si fa interlocutore muto come la luna leopardiana. E,



infatti, sebbene il dolore abbia nel fiume un interlocutore privilegiato anche in Sannazaro, nel Tansillo pastorale e nel di Costanzo, come nel manierista Sandoval (Cfr. Grignani 2000: 61-62), Isabella spinge questa prosopopea ben oltre mimesi e maniera; sospinge il suo fiume verso una sensibilità romantica *ante-litteram*, che ovviamente affonda le sue origini nella cultura classica ed umanistica. Il fiume dovrà annunciare al Padre la sua morte, che sarà “esempio miserando e caro” (Toscano 2007: 154) del male che la Fortuna può arrecare ad una donna.

La morte invocata non è però cercata, poiché Isabella trova nella fede mistica il luogo in cui lenire il dolore del suo “destino acerbo”. Questo mutamento spirituale è registrato nella canzone IX, dedicata al Cristo<sup>20</sup>, salutato come “Signor”, alla maniera petrarchesca della canzone alla Vergine, all’inizio di ogni strofe<sup>21</sup>. I propositi di morte sono insomma allontanati dalla

---

<sup>20</sup> Questa canzone conclude la serie di componimenti editi nel 1552. A partire dall’edizione giolittiana del 1556 comparirà un’altra versione della canzone, che è l’unica editata da Maria Antonietta Grignani, che ritiene opportuno indicare di questa prima versione esclusivamente le varianti. Francamente l’atteggiamento filologicamente corretto ci pare quello di Tobia Toscano, che, invece, offre entrambe le versioni del testo. Per queste questioni ecdotiche rimando comunque a Grignani 2000: 74-77 e Toscano 2007: 43-45.

<sup>21</sup> A proposito del modello petrarchesco la Grignani osserva: “In conclusione questa scrittura opera una duplice manomissione del codice: da una parte risponde all’incrinatura della norma bembesca tipica dei lirici meridionali attivi verso la metà del Cinquecento, recuperando la linea umanistica sannazariana in un gioco di dilatazioni manieristiche; dall’altra, dichiarandosi

conquista della fede, che fa sorgere spontanea lode sulle labbra di Isabella per questo Cristo amante, la cui celebrazione potrebbe veicolare finalmente la salvezza dal dolore della vita secolare (Cfr. Tateo 1981: 39-53). Si è detto che questa canzone chiude il primo lacerto di *Rime* ed è seguita, poi, nell'edizione del 1556, da una canzone che recupera il tema della "crudel Fortuna", che sembrava superato con la conquista della fede in Cristo:

Poscia che al bel desir troncate hai l'ale,  
che nel mio cor sorgea, crudel Fortuna,  
sì che d'ogni tuo ben vivo digiuna,  
dirò con questo stil ruvido e frale  
alcuna parte de l'interno male  
causato sol da te fra questi dumi,  
fra questi aspri costumi  
di gente irrazional, priva d'ingegno,  
ove senza sostegno  
son costretta a menare il viver mio,  
qui posta da ciascuno in cieco oblio. (Toscano 2007: 158-159)

L'invettiva si conclude, tuttavia, con un perdono concesso alla Fortuna, perché Isabella spera che la notizia dell'iniquità della sua sorte possa giungere fino al Re di Francia, che, mosso

---

appartenente a una donna, per di più illibata, proietta la *descriptio personae* su un referente che per sua natura ancor più che sottratto (l'amata per definizione è renitente o defunta), è proiezione mentale amorosa, e quindi attiva di un'entità non fisica. Come in altre poetesse coeve, l'attribuzione a un essere maschile e addirittura a Cristo di alcuni connotati di Laura viola il modello nel momento stesso in cui lo denuncia e imprime una notevole torsione ai presupposti filosofici e semantici di riferimento" (Grignani 2000: 76).

a pietà, chiami a sé la sua devota suddita lontana. Intonazione, temi, lessemi e sintagmi sono della prima Isabella, che costruisce il personaggio letterario di creatura che vive “digiuna” d’ogni ben di Fortuna, sin “dal latte e da la cuna”. Che cosa è accaduto? Dove è finita la fede in Cristo? Perché ancora una volta troviamo l’imprecazione contro la “Fortuna empia” che ha reso “la fiorita etade” “solitaria et erma” e “cieca et inferma”? Isabella è tornata a Petrarca<sup>22</sup>, ad un rispetto totale della forma canzone, ma la canzone X è anche un’autobiografia in versi, che sembra rispondere all’esigenza di “riprendere” il discorso poetico, lo “stato dell’arte”, in un certo senso. È come se la poetessa volesse ricordare a se stessa il proprio percorso biografico per ritrovare le ragioni della sua lingua poetica, ma anche e soprattutto delle sue finalità. Infatti, la canzone XI recupererà la dimensione gioiosa della fede, trasformando le “selve erme et oscure” in “bosco ombroso”, in cui andare “lieta e contenta”, protetta dalla Vergine, di petrarchesca imitazione, la cui bellezza fa impallidire il sole (“quando discovre e scalda il chiaro sole” “è nulla ad un guardo di lei”) (Toscano 2007: 167). La poetessa ha superato l’iniquità della sorte e si è costruita una dimora ascetica che sembra costituire l’antefatto della nuova

---

<sup>22</sup> Sulla questione complessa di questo nuovo lacerto poetico del 1556 rimando a Toscano 2007: 43-45.

versione della canzone al Cristo, che nell'edizione del 1556 è la numero XII. Le lodi al Cristo, di cui si è già detto in relazione alla prima edizione del testo, sono forse la personale rielaborazione qui, non solo delle lodi alla Vergine del modello petrarchesco, ma anche delle suggestioni numerose delle rime spirituali di Vittoria Colonna, che, però, nelle fattezze di Cristo nasconde la memoria dell'amato Fernando d'Avalos. Ma la ritrovata fede, che sembra trasformare in nido quella Valsinni che è stata, invece, gabbia in quasi tutto il canzoniere, non riesce ad affrancare la poesia e i pensieri di Isabella dal nucleo tematico più rilevante del *corpus*; infatti, nel sonetto XIII, che giustamente la Grignani osserva essere il più petrarchesco dell'intero canzoniere<sup>23</sup>, la dea empia e crudele ricompare in lotta con la "speme". La poetessa è tentata dalla speranza, ma l'incombere di una sorte mai benigna fa suo compagno il timore, che alla fine le impedirà anche di sperare. Il prezioso canzoniere si chiude con un sonetto ugualmente tormentato, che sembra una *sfraghis*, incisa a congiungere l'alfa e l'omega della parabola personale e poetica di Isabella. L'atmosfera dei versi è tormentata e il riferimento a Dio non ha la convinzione delle

---

<sup>23</sup> "Modello certo è *Pace non trovo, et non ò da far guerra* (RVF CXXXIV) per tema, singoli dati lessicali e per la rima in *-accio*. Una congruenza tematica (fortuna e morte) e un'ulteriore serie di rime (*-orte* e *-(i)eri*) si rinvengono in CCLXXIV, mentre la rima *-anni* si trova in CCXCVIII, pure ruotante intorno alla polarità fuoco-gelo" (Grignani 2000:64).

lodi al Cristo e alla Vergine che rasserenavano il paesaggio delle canzoni e tutta la *rêverie* di Isabella:

Scrissi con stile amaro, aspro e dolente  
Un tempo, come sai, contra Fortuna,  
sì che null'altra mai sotto la luna  
di lei si dolse con voler più ardente.  
Or del suo cieco error l'alma si pente,  
che in tai doti non scorge dote alcuna,  
e se de' beni suoi vive digiuna,  
spera arricchirsi in Dio chiara e lucente.  
Né tempo o morte il bel tesoro eterno,  
né predatrice e violenta mano  
ce lo torrà davanti al Re del cielo.  
Ivi non nuoce già state né verno,  
ché non si sente mai caldo né gielo.  
Dunque ogni altro sperar, fratello, è vano. (Toscano 2007: 171)

Del sonetto restano al lettore quello “stile amaro, aspro e dolente”, il “cieco error” di cui l’anima si duole, una morte che non sarà più cercata, come avevano lasciato presagire i primi versi, ma piuttosto agognata, come liberazione dal dolore, come assenza di dolore. La morte condurrà l’infelice poetessa al “bel tesoro eterno”, in un luogo in cui non si patiranno “state” né “verno”, “caldo” né “gielo”; è, perciò, l’unico sogno che valga la pena sognare- suggerisce Isabella, quasi in un sospiro, a quel “fratello” che forse è il poeta Diego, col quale di Fortuna, amore e morte aveva discusso, come delle speranze di vincere, attraverso il suo “rozo inchiostro”, la morte, cui era stata condannata, in vita.

## Riferimenti bibliografici

- Albanelli, N. (2008). *Stella in turbato cielo: Vittoria Colonna e il suo tempo*. Ischia: Imagaenaria.
- Anselmi, G. M. et alii (a cura di). (2004). *Lirici europei del Rinascimento. Ripensando la poesia del Petrarca*. Milano: Rizzoli.
- Baldacci, L. (a cura di). (1968). *Lirici del Cinquecento*. Milano: Longanesi.
- Bronzini, D. (a cura di). (1975). *Isabella di Morra, con l'edizione del Canzoniere*. Matera: Montemurro.
- Bronzini, D. (1981). *Il caso della poetessa di Valsinni*, in *Isabella Morra e la Basilicata* (pp. 127-160). Atti del Convegno organizzato dal Comune di Valsinni, 11-12 maggio 1975. Matera: Liantonio.
- Cambria, A. (1996). *Isabella. La triste storia di Isabella Morra. Le Rime della poetessa di Valsinni*, note e commento di G. Caserta. Venosa: Osanna.
- Caserta, G. (1976). *Isabella Morra e la società meridionale del Cinquecento*. Matera: Meta.
- Caserta, G. (1993). *Storia della letteratura lucana*. Venosa: Osanna.

- Cristelli, F. (a cura di ). (2007). *Incontri con Vittoria Colonna: atti delle giornate di studio 26 gennaio-2 marzo 2006*. Colle Val d'Elsa: Protagon.
- Croce, B. (1929). *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*. Bari: Laterza.
- Croce, B. (1983). *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*. Palermo: Sellerio.
- De Blasi, N. (1992). La Basilicata. In *L'italiano delle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di Francesco Bruni. Torino: Utet.
- De Giovanni, N. (a cura di). (2001). *Isabella Morra e la poesia del Rinascimento Europeo*. Alghero: Nemapress.
- Ferroni, G. e Quondam, A. (1973). *La locuzione artificiosa. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo*. Roma: Bulzoni.
- Martini, R. (2014). *Vittoria Colonna: l'opera poetica e la spiritualità*. Milano: Edizioni Biblioteca Francescana.
- Montesano, P. (1999). *Isabella di Morra. Storia di un paese e di una poetessa*, presentazione di Franco Vitelli. Matera: Altrimedia.
- Montesano, P. (2017). *Isabella di Morra alla corte dei Sanseverino*, presentazione di Raffaele Nigro. Matera: Altrimedia.

- Morra, I. (2000). *Rime*, a cura di M. A. Grignani. Roma: Salerno Editrice.
- Morra, M. (1629). *Familiae nobilissimae de Morra historia, a Marco Antonio de Morra regio consiliario conscripta*. Napoli: Roncalioli.
- Palumbo, M. (1994). Lo «stil ruvido e frale» di Isabella di Morra. In *Les femmes écrivains en Itali eau Moyen Age et à la Reanissance* (pp. 259-273). Colloque international de Paris, 26-27 mai 1994. Paris: Univ. De la Sorbonne Nouvelle.
- Quondam, A. (1991). *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*. Modena: Panini.
- Quondam, A. (a cura di). (1997). *Archivio della tradizione lirica. Da Petrarca a Marino*. Roma: Lexis.
- Quondam, A. (a cura di). (2005). Introduzione: per esercizio e per scherzo. In *Giovanni della Casa. Un seminario per il centenario* (pp. 9-77). Roma: Bulzoni.
- Rabitti, G. (2004). Foto di gruppo. Uno sguardo sulle ‘Rime di diversi signori napolitani e d’altri nuovamente raccolte et impresse. Libro settimo’ (1556). In R. Cremante (a cura di), *La lirica del Cinquecento. Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti* (pp. 155-176). Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Raimondi, E. (1994). *Rinascimento inquieto*. Torino: Einaudi.



- Sandoval de Castro, D. (1997). *Rime*. Roma: Salerno Editrice.
- Sandoval de Castro, D. e Morra, I. (2007). *Rime*, a cura di T. R. Toscano. Roma: Salerno Editrice.
- Sapegno, M., S. (2016). *Al crocevia della storia: poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*. Roma: Viella.
- Schiesari, J. (1991). The Gendering of Melancholia: Torquato Tasso and Isabella Morra. In M. Migiel & J. Schiesari (Eds.), *Refiguring Woman. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance* (pp. 233-269). Ithaca and London: Cornell Univ. Press.
- Stefanelli, R. (1981). Il petrarchismo di Isabella Morra, in Isabella Morra e la Basilicata. In *Atti del Convegno organizzato dal Comune di Valsinni, 11-12 maggio 1975* (pp. 57-73). Matera: Liantonio.
- Tateo, F. (1981). Le rime religiose di Isabella Morra, in Isabella Morra e la Basilicata. In *Atti del Convegno organizzato dal Comune di Valsinni, 11-12 maggio 1975* (pp. 41-53). Matera: Liantonio.
- Toscano, T., R. (2000). *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*. Napoli: Loffredo.
- Toscano, T., R. (2004). *L'enigma di Galeazzo di Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento*. Napoli: Loffredo.

- Vitelli, F. (1992). Sul testo delle 'Rime' di Isabella di Morra, in I Gaurico e il Rinascimento meridionale. In A. Granese, S. Martelli e E. Spinelli (a cura di), *Atti del Convegno di Studi di Montecorvino Rovella, 10-12 aprile 1988* (pp. 445-463). Salerno: Centro Studi sull'Umanesimo meridionale-Università degli Studi di Salerno.
- Zaccone, A. (1989). *Itinerario poetico di Isabella Morra*, introduzione di G. Caserta. Matera: Paternoster.
- Zancan, M. (a cura di). (1983). *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*. Venezia: Marsilio.



# **“Las literatas” de Rosalía de Castro: la construcción ficcional como escritora o el autorretrato como representación de la posición autorial**

Carme Fernández Pérez-Sanjulián / M<sup>a</sup> Pilar García Negro

Universidade da Coruña

**Resumen:** Rosalía de Castro practicó la creación literaria en todos los géneros. Explicitó su voluntad de ser escritora profesional y, así, este tema aparece con frecuencia en su obra, tanto por medio de algunos de sus personajes femeninos, como a través de su propia voz autorial. “Las literatas” es un texto fundamental para comprender su posición sobre el papel de las escritoras, de ella misma como autora gallega y de la contestación masculina al respecto. En forma de epístola, Rosalía compone una autoficción que eleva este ensayo a la altura de un pionero discurso feminista y de autoafirmación como escritora gallega.

**Palabras clave:** Rosalía de Castro, ensayo feminista, autorretrato, autoría femenina, transgresión.

**Abstract:** The writings of Rosalía de Castro reach across the whole spectrum of literary genres. Her determination to live as a professional writer is a frequent motif in her work, embodied by both her female characters and the authorial voice behind them. De Castro’s epistolary essay, ‘Las literatas’, offers key insight into the author’s ideas about the role of women writers, her own position as a female Galician writer, and the response of male writers to their female peers. The fictionalised autobiographical narrative of ‘Las literatas’ elevates the text beyond the limits of essay, to create a pioneering study of feminism and an affirmation of de Castro herself as a Galician woman writer.

**Key words:** Rosalía de Castro, feminist essay, self-portraiture, women writers, transgression.

## 1. “Las literatas” en el conjunto de la obra de Rosalía de Castro

“Las literatas” es un ensayo de Rosalía de Castro (Santiago de Compostela, 1837 - Padrón, 1885) publicado en el ecuador de su vida adulta (1865), cuando ya se había dado a conocer como escritora en lengua gallega y como novelista. Actúa, así, como una especie de bisagra explicativa de su experiencia como autora y, al tiempo, como un anticipo filosófico de su obra posterior. Sobre la primera condición anotada, recordaremos que se trata de la escritora fundacional de la literatura gallega contemporánea, con una obra, *Cantares gallegos* (1863), que eleva la lengua de Galicia -desposeída de usos formales por la imposición de la lengua oficial del Estado, el español- al podio de la literatura culta, alimentada de la rica literatura oral, popular, pero dotándola de una intención estético-política claramente innovadora y reivindicativa. Sobre la segunda, diremos que Rosalía de Castro manifiesta tempranamente su voluntad de ejercer como autora de ficción: *La hija del mar*, su primera novela, data de 1859, a la que seguirá *Flavio*, en 1861, el mismo año en que publica el poema clamorosamente feminista “Eva”. En todas estas obras, es central el protagonismo femenino, bien como desdoblamiento

del yo autorial, bien como exhibición de una tipología femenina independiente o con afán por serlo.

“Las literatas” opera también, como ya hemos dicho, a modo de paratexto o prólogo elocuente de su obra posterior. Son sus credenciales como autora, envueltas, como veremos, en el formato de una epístola entre amigas y colegas de letras. En los años siguientes, la escritora publicará abundante y significativa obra: *Ruinas* (1866) y *El caballero de las botas azules* (1867), su más densa y revolucionaria novela (en los prolegómenos, precisamente, de la Revolución del 68); *Follas Novas* (1880), que certifica la existencia de una literatura nacional gallega con vocación universal; la novela *El primer loco* (1881) y, en fin, su obra poética en lengua española más conocida y valorada, *En las orillas del Sar* (1884), a un año de su muerte prematura. Todas ellas se afilian al espíritu presente en este ensayo. Todas ellas van a exteriorizar una libertad de pensamiento, una independencia de criterio y una novedad elocutiva como no encontraremos en ninguna de sus colegas contemporáneas.

## **2. Escritora interceptada**

A pesar de lo dicho, el *caso* Rosalía de Castro es, sin duda, el de una escritora interceptada en su significación y

trascendencia. Damnificada por una crítica que la ha leído e interpretado con arreglo a sus propios prejuicios sobre las mujeres, la literatura femenina y Galicia, se ha tejido así un artefacto crítico que contraviene, de principio a fin, la propia textualidad y elocuencia de la escritora: un cuadro de gruesa pincelada en el que subyace la imagen construida desde gran parte de la historiografía y de los estudios rosalianos y que, aún en trabajos recientes, la retrata como literata espontánea, sentimentaloides, lacrimógena, dolorida y angustiada desde su nacimiento, sin anclaje histórico, despojada de toda combatividad y contestación ideológica y moral. Esta rutina crítica no es inocente, claro está, ya que no sólo la deforma a ella sino que se adapta, cual mito represivo, a la imagen estereotipada y falsa de su propia nación, de Galicia, tantas veces caracterizada como “femenina” por cualificadas figuras de la *intelligentsia* española (Unamuno, Ortega y Gasset o Azorín, entre otros). Ha valido, pues, este mito falso para reforzar un profundo círculo vicioso: de una escritora gallega no podía esperarse más que pasividad, resignación y conformismo, cualidades que redondean la otra imagen, la de una Galicia mansa y sufrida, de la que nada innovador o revolucionario podría salir (García Negro, 2006b: 343).

“Las literatas” -como otros muchos textos de la autora- desmienten, claro está, este constructo interesado. Así lo ha visto la más moderna bibliografía gallega<sup>1</sup> y la anglosajona<sup>2</sup>. Mucho menos, la crítica académica española, que se resiente no ya de una lectura desatenta sino, simplemente, de falta de lectura directa (“Las literatas” es texto que figura en todas las ediciones de sus obras completas). Rompamos, pues, el cerco de la interceptación.

### **3. Género y razón electiva del texto**

“Las literatas” (“Carta a Eduarda”) adopta la forma epistolar para introducirnos en un juego de autoficción, a través del cual podemos identificar discursos coincidentes con los que la autora real expone en otros textos (Fernández Pérez-Sanjulián 2010: 30). Se trata de una carta amistosa que una tal Nicanora, escritora ya en ejercicio, dirige a su amiga para disuadirla del que parece ser su deseo, esto es, el de dedicarse a la creación literaria. Con todo, como colofón del texto encontramos otra voz narradora en primera persona, una voz femenina que se presenta

---

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, Rodríguez (1988 y 2011); Pallarés (1989); Blanco (1991); Armas García (2002); García Negro (2006a y 2010).

<sup>2</sup> Entre otras, Stevens (1986); Davies (1987 y 2005); Kirkpatrick (1989: 274-276) o March (1994).



como la responsable de la edición de la epístola, encontrada por casualidad en un paseo “por las afueras de la ciudad” (Castro, 2006a: 513), introducida en una cartera que la contenía. Esta narradora parece ser también escritora pues, de hecho, declara que fue la afinidad entre sus propios sentimientos e intenciones y los de la autora de la carta, la razón que la movió a publicarla, como espejo de su mentalidad y situación; una valoración que nos lleva, así mismo, a deducir que aquella voz parece expresar el propio pensamiento de la escritora Rosalía de Castro (Armas García, 2002: 264).

Anotemos ya algunos pormenores significativos. La rareza de los nombres escogidos<sup>3</sup>; el carácter de confesión que adquiere el formato epistolar de íntima amistad, que permite revelar con total libertad recónditos pensamientos y sentimientos<sup>4</sup>; el hecho de haber “encontrado” la carta por

---

<sup>3</sup> Eduarda tal vez suponga homenaje póstumo a Eduarda Pondal, hermana del poeta gallego Eduardo Pondal y amiga de Rosalía fallecida en 1853, por tifus, enfermedad que también contrajo en la misma ocasión la escritora y de la que se resentiría en toda su vida posterior. Nicanora, por cierto, significa en su etimología “victoriosa”.

<sup>4</sup> Resulta evidente que no hay nada de casual en la elección por parte de Rosalía del molde de la carta entre mujeres como vehículo de expresión pública. La autora aprovecha la relación que, desde el siglo XVIII, se establece en la tradición cultural europea entre género epistolar y género femenino, la aparente adecuación del modelo a un ámbito de comunicación privada y amical, casi doméstica, para entrar en el ámbito del debate público y, como otras mujeres que utilizaron el molde epistolar, “desde el ejercicio

casualidad y en la periferia del territorio urbano; la soledad del paseo... Todo conduce a los márgenes de la “normalidad”, de la ortodoxia y de la *ortopraxis* impuestas. La escritora se vale así de un artificio que tiene ilustres precedentes (basta citar el uso de Cervantes, en *El Quijote*, de Cide Hamete Benengeli) y, como motivo no menor, la busca de un distanciamiento ficticio que esquive la censura y la sanción directa a la autoría real. Tal como apunta Kathleen March,

aquí, Castro crea una voz que podría ser la suya al mismo tiempo que no lo es, en una curiosa combinación del yo y el no yo, que le permite hacer declaraciones muy atrevidas para la época y sin embargo evitar la censura porque simultáneamente aparenta indicar que no hay que tomarla en serio. Esta voz narrativa camaleónica aparece con frecuencia en las obras de Rosalía, tal vez no siempre de manera consciente, aunque generalmente en situaciones en que una necesidad instintiva de protegerse a sí misma y a su texto llevaba a enmascarar la identidad y origen de éste (March, 1994: 219).

Rosalía de Castro se vale de este recurso que acompaña de dosis visibles de ironía y de humor como lubricantes estilísticos, para, en el fondo, habérselas con graves problemas de índole moral, social y política que no tienen cabida normal en el debate público desde un sujeto femenino insumiso. Examinemos sumariamente su contenido.

---

tolerado de la escritura, encontrar las estrategias para modificarla, transgredirla, subvertirla” (Torras, 2001: 76).

En primer lugar, la autora de la carta, escritora ya en ejercicio, trata de disuadir a su amiga de dedicarse al oficio literario. Las musas se han puesto al servicio de cualquier cabeza vacía y no merece la pena perderse entre tal “plaga asoladora” de “necios felices”, de críticos y escritores que “han invadido la tierra y la devoran como pueden” (Castro, 2010: 507-508). Aduce, en segundo lugar, un ejemplo concreto y revelador. El barbero de su marido (un ex-emigrante, retornado de La Habana, que exhibe superioridad masculina y lingüística con la cocinera) declara con grave circunspección que no ha podido llegar a la hora prevista pues acude a la cita después de llevar al impresor: “Una novela moral, instructiva y científica que acabo de escribir, y en la cual demuestro palpablemente que el oficio del barbero es el más interesante entre todos los oficios que se llaman mecánicos y debe ser elevado al grado de profesión honorífica y *titulada*, y trascendental por añadidura” (509). La risotada con que el objeto del afeitado despidió al barbero no acompaña a la escritora, que decide, indignada, romper con cuanto llevaba escrito en aquel momento. El “mundo”, agrega, valorará este aborto de libro como si fuese una novela de George Sand. El segundo asalto en esta carrera de estupidez y de petulancia tiene por protagonista “cierto joven que se tenía por instruido”, quien declara haber leído “muchas

preciosas obras” (510), entre las que incluye el *Manfredo*, de Byron, y *Las tardes de la granja*, haciéndolo ésta especialmente feliz<sup>5</sup>.

Todo esto -concluye Nicanora-Rosalía- “es insoportable para una persona que tenga algún orgullo literario y algún sentimiento de poesía en el corazón” (510) pero aumenta exponencialmente si se trata en particular de una escritora, por tanto, cuando el oficio literario (al cabo, intervención pública) se declina en femenino, cuando se refiere a una escritora. Entramos aquí en la parte más directamente confesional y reivindicativa (García Negro, 2006a: 97). La escritora gallega ocupa un no-lugar, no tiene acomodo. No es una George Sand, esto es, no pertenece al centro del sistema literario; por el contrario, es solo una “literata”<sup>6</sup>, objeto de todo tipo de murmuraciones; si habla

---

<sup>5</sup> El disparate de ponerlas al mismo nivel podría ser bien comprendido por los lectores cultos de la época: la obra es la traducción al español de *Les soirées de la chaumière*, del escritor francés François Guillaume Ducray-Duminil, que la publica en 1794 y en la que el cabeza de familia instruye a sus hijos y a los amigos de estos en las virtudes precisas para preparar un futuro próspero y, sobre todo, para casarse con mujeres que sean buenas esposas y mejores madres.

<sup>6</sup> A lo largo del texto rosaliano se presenta una apología implícita del término, frente al uso peyorativo habitual en la sociedad del XIX. En el mismo sentido lo aplica Carol Arcos a la hora de definir a las escritoras de la época que “tienen el interés de publicar sus obras y establecer así un *foco de expresión* autorial distinguible y propio en la cultura escrita. La *literata* demuestra una voluntad de estilo que se evidencia en una fecunda producción escritural, por lo tanto, no alude a escritoras ocasionales, por el contrario, tiene su anclaje en mujeres que han tomado las letras como un trabajo y para

en público, por hacerlo; si calla, por orgullosa; si se muestra prudente en el juicio, por falta de talento; si se manifiesta sociable, por vanidosa; si solitaria, por loca, víctima de un carácter “atrabiliario e insoportable” (511). La incompreensión social inter-sexos está servida. Las mujeres convencionales señalarán a la oveja negra; los hombres declararán que “una mujer de talento es una verdadera calamidad, que vale más casarse con la burra de Balaam y que sólo una tonta puede hacer la felicidad de un mortal varón” (511-512), y, de entre ellos, los que escriben y se tienen por cultivados e ingeniosos opinan que la mujer debe dejar la pluma y dedicarse a repasar los calcetines de su marido y, si no lo tiene, los del criado<sup>7</sup>.

Introduce a continuación la voz narradora un argumento fundamental, muy poco o nada nombrado en los debates del XIX sobre la cuestión. Es el factor económico: la renta, patrimonio o dote de que dispone la escritora. Si no se posee, la

---

quienes la escritura es un ámbito regular de sus vidas. La *literata* despliega una labor con eje en la publicación de una obra literaria propia, desde la que puede debatir con el mercado discursivo e impreso de la época” (Arcos, 2016: 59).

<sup>7</sup> La escritora gallega Marica Campo señaló recientemente la evidente relación intertextual entre este artículo y el poema homónimo “As literatas” de Camilo Castelo Branco, incluido en *Folhas caídas, apanhadas na lama* (1854), libro de claro contenido satírico, donde uno de los temas recurrentes son los ataques a las mujeres que leen y, sobre todo, a las que escriben. En concreto, la autora citada señala como, más allá del título, el texto rosaliano se apropia de elementos del poema para subvertirlo, para darle la vuelta con la ironía característica de la escritora (Campo, 2015: 84).

animadversión masculina va a más y, si hay algún hombre “de verdadero talento” (512) que estima en lo que vale la profesión literaria femenina y es capaz de desterrar tópicos necios y falsos, “ay de ti entonces!, ya nada de cuanto escribes es tuyo, se acabó tu numen, tu marido es el que escribe y tú la que firmas” (512). Accede aquí la autora de la carta a su núcleo más íntimo, con un salto en el que resulta tentador ver el paso de la construcción ficcional a la transposición de la experiencia biográfica: “Por lo que a mí respecta, se dice muy corrientemente que mi marido trabaja sin cesar para hacerme inmortal. Versos, prosa, bueno o malo, todo es suyo; pero sobre todo lo que les parece menos malo, y no hay principiante de poeta ni hombre sesudo que no lo afirme” (512). Todo esto atenta contra la racionalidad, pero está fuertemente arraigado en una mentalidad social y moral del endogrupo que no concibe que una mujer a quien conocen desde niña, que habla con todo el mundo, pueda discurrir e inventar lo que a ellos no se les ha ocurrido, aun habiendo estudiado filosofía, leyes, retórica, poética etc. Habiendo nacido en Francia o en Madrid, podría admitirse, pero en su propia tierra, ¡imposible!. Una vez más, a través de este procedimiento oblicuo del autorretrato se presenta la posición autorial, transparente en lo que corresponde al papel de la escritora, pero a su vez convenientemente envuelta tras el velo del juego

irónico de la voz ficcional (Fernández Pérez-Sanjulián, 2016: 34).

La dedicación literaria, en fin, se torna dificultosa por dificultada e incomprendida para una mujer: “una poetisa o escritora no puede vivir humanamente en paz sobre la tierra, puesto que, además de las agitaciones de su espíritu, tiene las que levantan en torno de ella cuantos la rodean” (513), es decir, a la propia subjetividad problemática se suma la hostilidad social dominante. El mundo al revés, la paradoja cruel se ceba en la literata que comete, a mayores, un pecado irredimible: ofender la honra del esposo y contaminar la de los hijos. La carta concluye con una exhortación a la destinataria (Eduarda) a reflexionar sobre el tema y a solicitar con ansia su respuesta: la sororidad como conjuro de la soledad.

#### **4. De la anécdota a la categoría: de la autobiografía a una tipología crítica múltiple.**

Bajo la apariencia de un texto confesional, que acude al formato epistolar para registrar pensamientos y sentimientos que sólo en este vehículo pueden expresarse adecuadamente, pues no hay interlocutor social posible, Nicanora-Rosalía, ofrece, en no más de seis páginas, todo un cuadro crítico que interpela

simultáneamente a todo el sistema masculinista y reaccionario dominante. Lo hace a través de las siguientes constataciones:

1ª. El campo cultural y el campo político actúan entrecruzados. A ambos pertenece la negación de la autoría femenina. La tríada romana basada en la estructura de *auctoritas, potestas e imperium* queda cuestionada de raíz. La autoridad moral dominante es supremacista, al unir en los mismos elementos varones la condición de juez y parte; el poder político patrocina la literatura venal y banal, para consumo de lectores alienados; en el XIX español la alianza Altar-Trono inhabilita cualquier pretensión de heterodoxia o de liberación.

2ª. La extraordinaria eclosión de intervención literaria femenina en las letras gallegas y españolas del ochocientos permite observar, intragrupo, una estrategia bifurcada: la de la adaptación frente a la de ruptura. Entre las escritoras gallegas, una Emilia Calé o una Filomena Dato se acogen, en dedicatorias de sus libros, a personajes de la nobleza o de la monarquía; en las españolas, Fernán Caballero, Carolina Coronado, María del Pilar Sinués, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Concepción Arenal o Emilia Pardo Bazán se mueven con soltura en los círculos del poder aun sabiéndose periferia del mismo (con todos los matices que precisaría un análisis demorado de su obra y función social). Rosalía de Castro va por libre, si lo



expresamos de modo coloquial. Jamás dedicó obra alguna a personas de la realeza o de la aristocracia; no participó en salones literarios; mereció desde muy pronto la enemistad de la jerarquía eclesiástica; vio impedida por espacio de casi una década la publicación de su obra cumbre (*Follas Novas*), que sólo pudo aparecer gracias al patrocinio de un viejo amigo editor en Cuba, el compatriota gallego Alejandro Chao; seis años después de su fallecimiento, en el traslado de sus restos mortales a San Domingos de Bonaval, no puede recibir oración fúnebre en la catedral compostelana, por prohibición directa del todopoderoso Cardenal Martín Herrera, prelado español de esta diócesis... En tal situación, la soledad autorial reduplica su intensidad.

3ª. La intervención pública femenina a través de un campo posible como el de la literatura se ve sometida a un tácito “Reservado el derecho de admisión”: la poesía entendida como hobby complementario al piano ocasional o a otras actividades lúdico-sociales de la clase alta no se compeadece con el ejercicio libre y pleno, en las ideas, sentimientos, deseos, fantasías y aspiraciones de una literatura total. Entendiendo por tal la que no se impone límites genéricos en ninguno de los dos sentidos, ni en el sexual ni en las modalidades literarias. La carta escrita por Nicanora está construida a modo de antítesis, elaborada

como una respuesta contra el discurso androcéntrico, de los dictados de la sociedad patriarcal que condenan a las mujeres a la esfera de lo doméstico y lo privado, al mismo tiempo que desprecia y satiriza a aquellas que intentan demostrar su talento. Esta es la tesis, expuesta en todos los tonos en la literatura y la praxis de la época, que Nicanora-Rosalía disecciona, bajo el manto protector, tantas veces por ella utilizado, de la ironía (Fernández Pérez-Sanjulián, 2016: 32). Rosalía de Castro aplicó su potencia creativa al acto literario y, así, su obra sirve todos los géneros literarios y penetra sin complejos en el universo repertorial de autoría masculina. No sólo abre el abanico de géneros (poesía, narrativa, teatro, ensayo, periodismo...), sino que los mezcla o combina en audaz sincretismo. “Las literatas”, formalmente una epístola, contiene caracteres de ensayo, información autobiográfica, crónica social, reflexión metaliteraria, ingredientes, en fin, de manifiesto avanzado<sup>8</sup> contra un *statu quo* abiertamente discriminatorio para el sexo

---

<sup>8</sup> La crítica gallega ha señalado reiteradamente los puntos de contacto entre “Las literatas” y el conocido ensayo de Virginia Woolf, publicado en 1929, *A Room of One's Own* (cf. Pallarés 1985:104-107; Blanco 1991: 58 o Armas García 2003: 109-110, entre otras) donde, entre otros asuntos, también se reflexiona sobre las múltiples dificultades que las mujeres tienen que vencer a la hora de incorporarse a un mundo, el literario, exclusivo de los hombres, dentro de una sociedad profundamente anclada en valores patriarcales. La comparación con ese texto pone de relieve el indudable feminismo y carácter pionero del discurso rosaliano.

femenino (García Negro, 2010: 166-167). Rosalía de Castro, en definitiva, se niega a ser considerada individuo de Protectorado.

4ª. Esta obra da cuenta de una mediación perversa. La literatura -más allá del proceso de génesis o creación- sólo existe habiendo un lugar donde publicar; un editor; unos lectores-as; una recepción crítica; una, por consiguiente, retroalimentación del texto. La escritora depende de una estructura de poder que otorga legitimación y prestigio o, incluso, reconocimiento de la propia existencia. Rosalía se hace eco de un denuesto o burla corriente dirigido a las mujeres cultas, letradas y, con ellas o dentro de ellas, específicamente a las escritoras que entran en competencia con el monopolio masculino: el apelativo de “bachilleras”. Es significativo a este respecto el episodio protagonizado por la primera *bachelière* francesa, Julie Daubié, cuando solicita, en 1859, autorización para presentarse a los exámenes de bachillerato. El ministro del ramo respondió: “¡Quiere usted poner en ridículo a mi ministerio!” (Le Doeuff, 1993: 356). Obtenida finalmente la autorización de la Universidad de Lyon, pudo graduarse en 1861, cuatro años antes del texto rosaliano que estamos comentando. A partir de aquí, la vieja y la nueva misoginia cuentan con redoblado arsenal de ataque a la liberación femenina. Rosalía de Castro se vio favorecida con una privilegiada educación artística, literaria y

musical desde su infancia y adolescencia; es ovacionada como actriz en funciones teatrales; mantiene desde su primerísima juventud una vocación literaria que mantendrá, como profesión y como proclamación autorial, hasta el fin de sus días; anhela vivir como escritora y cobrar por ello; es, en fin, una adelantada a su tiempo, artífice de un feminismo integral que no ignora clases sociales, condición nacional de Galicia, especificidad cultural y solidaridad con la mayoría social femenina privada de voz y de representación.

5ª. “Las literatas” ofrece un retrato poliédrico de la condición masculina. Su autora practica la inteligente táctica de definirse definiendo al “otro”. Contrariando tantos siglos de literatura misógina o paternalista, tanta negación de la autoría femenina, de su capacidad intelectual y creadora, la escritora da la vuelta al espejo. No se limita a la autodefensa-autolegitimación, sino que cuestiona y parodia directamente la matriz masculina: la presunta superioridad masculina es un castillo de naipes; su argamasa, la necedad y la petulancia a partes iguales; su autoridad, la autoconcedida. No existe en absoluto isonomía. La filosofía rosaliana se resarce humorísticamente del “ridículo” como ofensa que sentía el ministro francés mencionado en el punto anterior. Efectivamente: pone en ridículo eficazmente y sin paliativos la

arrogancia masculina y su traslación social como moral, sociología y política dominantes.

6ª. La literatura así concebida y realizada cumple un papel terapéutico y aun diríamos profiláctico. “Cura”, a través de un acto de justicia poética, una situación de flagrante desigualdad por medio de un instrumento inalienable: la propia palabra libremente usada e inventada (*inventio* en el sentido de la retórica latina: el conjunto de argumentos que se disponen para la defensa de una posición). Es profiláctica o preventiva porque clama por un lector-modelo inexistente a la sazón: aquel que, en la estela del P. Feixoo, de Olympe de Gouges, de Mme. Roland, de John Stuart Mill... acepte y defienda la capacidad racional de las mujeres, el derecho de instrucción (y no sólo de educación perpetuadora de la dominación), el talento estético y científico multidisciplinar; en definitiva, la remoción absoluta del estereotipo hegemónico e impuesto. Tal contestación histórico-filosófica ya la había expresado la autora en obras anteriores: en el prólogo de su primera novela, en 1859, con sólo 22 años, advierte: “[...] y se nos hace el regalo de creer que podemos escribir algunos libros, porque hoy, nuevos Lázaros, hemos recogido estas migajas de libertad al pie de la mesa del rico, que se llama siglo XIX” (Castro, 1990: 19), para concluir: “Porque todavía no les es permitido a las mujeres escribir sobre lo que

sienten y lo que saben” (20). Pero ya en el año anterior, 1858, publica un explosivo manifiesto (“Lieders”) donde podemos leer:

Libre es mi corazón, libre mi alma, y libre mi pensamiento, que se alza hasta el cielo y desciende hasta la tierra, soberbio como Luzbel y dulce como una esperanza.

Cuando los señores de la tierra me amenazan con una mirada, o quieren marcar mi frente con una mancha de oprobio, yo me río como ellos se ríen y hago, en apariencia, mi iniquidad más grande que su iniquidad. En el fondo, no obstante, mi corazón es bueno, pero no acato los mandatos de mis iguales y creo que su hechura es igual a mi hechura, y que su carne es igual a mi carne.

Yo soy libre. Nada puede contener la marcha de mis pensamientos, y ellos son la ley que rige mi destino (Castro, 2010: 501-502).

Bien se comprende, a la luz de esta revolucionaria revelación, la magnitud y la intensidad de la transgresión: frente a la figura del ángel del hogar (que da título a la conocida revista para público femenino de orden), la escritora vindica nada menos que la figura del ángel rebelde, el que osó proclamar *Non serviam!* a la voluntad divina; derrumba nada menos que el mito adánico; reclama la igualdad radical de los sujetos humanos; se enfrenta a los poderosos de toda laya y grita a los cuatro vientos su libertad incondicional e ilimitada. A ella se debe y sólo a ella obedecerá: a su libertad de pensamiento y a su libertad de expresión.

Que la propia escritora padeciera en vida -como ella misma relata- y aun póstumamente un proceso de desfiguración

o negación de estas sus credenciales, elocuentemente expuestas, no hace más que confirmar como la mediación que sufrió retrata no su personalidad y su obra sino, como ya hemos señalado, la moralina, prejuicios y represión de muchos de sus comentaristas.

7ª. Para mayor ironía, no pasaremos por alto el lugar físico y el contexto en que se publicó este texto. Pertenece al *Almanaque de Galicia para 1866 de la Juventud Elegante y de Buen Tono dedicado a todas las bellas hijas del país* editado por el impresor Soto Freire, en la ciudad de Lugo<sup>9</sup>. En la misma publicación, algunas páginas antes, podemos leer un artículo de José María Castro Bolaño, diputado conservador, vicepresidente de la Diputación de Lugo, donde se diseña todo un programa pedagógico-moral para la buena educación de las jóvenes que, entre otras recomendaciones, encarece:

Por piedad, no despojéis de sus alas a este ángel del hogar, agobiando su delicada cabeza con las abstracciones de la filosofía, las discusiones ardientes de la política o con los estudios de la literatura. Dejadla ser mujer, y la veréis a vuestro lado, dulce y afectuosa

---

<sup>9</sup> Un año antes, 1864, esta casa editorial había sido objeto de la furia destructora de doscientos seminaristas que habían amenazado al editor con atacar su imprenta si llegaba a publicar un texto de la escritora titulado “El codio”, a ellos referido: en efecto, rompieron a pedradas los cristales del local -se supone que, con la anuencia del obispo carlista de la diócesis, monseñor Lamadrid- y tal pieza no fue publicada. En esta misma ciudad y editora volverá a publicar Rosalía, en 1867, *El caballero de las botas azules*, su principal novela.

siempre, compasiva con el infortunio, valerosa en los peligros y resignada en las desgracias de familia (Castro Bolaño, 1865: 49).

La autora que publica sus textos en la misma revista (en número de tres: el que nos ocupa, otro artículo-crónica y un poema) es, ciertamente, la contra-heroína de este pío modelo: filósofa, interviene en política y en literatura; es, en fin, el ángel rebelde, el Luzbel de “Lieders” antes citado. Podemos imaginar sin esfuerzo la sonrisa irónica que se dibujaría en su rostro al leer tal artículo como acompañante de los suyos. Todos los “pecados” consignados ya los había cometido ella con profusión.

## **5. Conclusión**

“Las literatas” pone el dedo en la llaga de un macro-asunto, de ancestral raíz histórica -la misoginia, el sexismo-, pero circunstanciado en el presente de la escritora y aplicado a un subconjunto femenino, el de las escritoras. El feminismo preclaro de Rosalía de Castro es transversal a toda su obra y se constituye en principio organizador de toda ella. Tan es así que su obra capital, ya citada, *Follas Novas* (1880), la encabeza con esta cédula de identidad, un poema que en sólo 29 palabras derriba las bases de la División Sexual del Trabajo aplicada al



oficio literario, a través de la pregunta retórica, de la interrogación poética que interpela a su presente y al futuro:

Daquelas que cantan as pombas i as froes  
Todos din que teñen alma de muller.  
Pois eu que n'as canto, Virxe da Paloma,  
¡ai!, ¿de qué a terei? (Castro, 1996: 19).

El sujeto autorial se reconoce igual de *raro* que aquella Nicanora de “Las literatas”, sin cabida en la división tradicional de sexos, a la espera de un reconocimiento que destruya la división de esencias y de roles atribuidos a ambos. El rico feminismo de la autora forma parte ya de los *topica* que la crítica gallega y anglosajona se han ocupado de subrayar modernamente. A conjurar el anacronismo o retraso analítico de gran parte de la crítica española se orienta esta comunicación, en la inteligencia de que toda la obra de Rosalía de Castro -en gallego y en castellano- clama por una atención y finura interpretativa a la altura de su indudable valor, trascendencia y modernidad.

## Referencias bibliográficas

- Arcos, C. (2016). Figuraciones autoriales: la escritura de mujeres chilenas en el siglo XIX (1840-1890). *Revista Iberoamericana* LXXXII (254), 45-69.
- Armas García, C. M<sup>a</sup>. (2002). *As mulleres escritoras (1860-1870). O xenio de Rosalía*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Blanco, C. (1991). *Literatura galega de Muller*. Vigo: Xerais.
- Campo, M. (2015). *As literatas (1859), Camilo Castelo Branco*. En García Negro, M<sup>a</sup> Pilar (Ed.), *No tempo de Follas novas. Unha viaxe pola literatura universal* (pp. 81-88). Santiago de Compostela: Alvarellos.
- Castro Bolaño, J. M<sup>a</sup>. (1865). Educación de la mujer. *Almanaque de Galicia para 1866 de la Juventud Elegante y de Buen Tono dedicado a todas las bellas hijas del país*. Lugo: Imprenta Soto y Freire.
- Davies, C. (1987). *Rosalía de Castro no seu tempo*. Vigo: Galaxia.
- Davies, C. (2005). Rosalía de Castro: aislamiento cultural en un contexto colonial. En L. Wollendorf (Ed.), *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*. Barcelona: Icaria.

- De Castro, R. (1990). *La hija del mar; Flavio; El primer loco*. Santiago de Compostela: Patronato Rosalía de Castro.
- De Castro, R. (1996). *Follas Novas*. Vigo: AS-PG-A Nosa Terra.
- De Castro, R. (2010). *El caballero de las botas azules. Lieders. Las literatas*. Santiago: Sotelo Blanco.
- Fernández Pérez-Sanjulián, C. (2016). A construção contra a norma: aproximação às personagens femininas na obra de Rosalia de Castro. *Diacrítica* 30 (3), pp. 25-41.
- García Negro, M<sup>a</sup>. P. (2006a). Estudio introductorio. En Castro, Rosalía de, *El caballero de las botas azules. Lieders. Las literatas* (pp. 12-144). Santiago: Sotelo Blanco.
- García Negro, M<sup>a</sup>. P. (2006b). Rosalía de Castro: una feminista en la sombra. *Arenal* 13 (2), 335-352.
- García Negro, M<sup>a</sup>. P. (2010). *O clamor da rebeldía: Rosalía de Castro, ensaio e feminismo*. Santiago: Sotelo Blanco.
- Kirkpatrick, S. (1991). *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Cátedra.
- Le Doeuff, M. (1993). *El estudio y la rueca: de las mujeres, de la filosofía, etc.* Madrid: Cátedra.
- March, Kathleen N. (1994). *De musa a literata: el feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro*. Sada: O Castro.

- Pallarés, P. (1985). Rosalía: unha lectura feminista. En *Rosalía de Castro. Unha obra non asumida* (99-124). A Coruña: Alexandre Bóveda-Xistral.
- Rodríguez, F. (1988). *Análise sociolóxica da obra de Rosalía de Castro*. Santiago: AS-PG.
- Rodríguez, F. (2011). *Rosalía de Castro, estranxeira na súa patria (a vida e a obra de onte a hoxe)*. Santiago: AS-PG.
- Stevens, S. (1986). *Rosalía de Castro and the Galician Revival*. Londres: Tamesis Books.
- Torras Francès, M. (2001). *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.



# Vidas que merecen ser narradas: La política de la representación en la autobiografía femenina

Macarena García-Avello

Universidad de Cantabria

**Resumen:** La marginación y exclusión histórica de las mujeres de las nociones de individualidad centrales para la construcción de la autobiografía canónica ha llevado a la desestabilización y problematización del género a partir de la proliferación de auto/biografías femeninas. En este trabajo se llevará a cabo una lectura política desde el punto de vista de la crítica feminista de la novela de la Carol Shields, *The Stone Diaries* (1993), ahondando en las experiencias silenciadas de las mujeres, el conocimiento femenino, el ámbito doméstico y la ética del cuidado asociada al mismo. A partir de este estudio se plantearán cuestiones relacionadas con la política de la representación - qué vidas y qué acontecimientos se considera que merecen ser narrados y cuáles, por el contrario, carecen de narrativa y las razones que explican dichas ausencias.

**Palabras clave:** autobiografía femenina, política de la representación, *The Stone Diaries*.

**Abstract:** Women have been traditionally excluded from the notions of individuality that have been central to the development of canonical models of autobiography. As a consequence, the proliferation of female autobiographies has led to the revision and problematisation of the genre. This work analyses Carol Shields's *The Stone Diaries* from a feminist standpoint, delving into how the experiences of women have been silenced, including the domestic sphere and the "ethics of care" associated with it. This study poses questions related to the politics of self-representation, what lives and experiences are worth narrating and which lack a narrative, along with the reasons underlying these absences.

**Key words:** female autobiography, politics of representation, *The Stone Diaries*.

*The Stone Diaries* tiene como protagonista a Daisy Goodwill, una mujer norteamericana blanca de clase media, cuya vida va desde 1905 hasta 1985, abarcando casi todo el siglo XX. La novela se divide en una serie de capítulos que hacen referencia a las distintas fases que atraviesa a lo largo de su vida: “Birth, 1905”, “Childhood, 1916”, “Marriage, 1927”, “Love, 1936”, “Motherhood, 1947”, “Work, 1955-1964”, “Sorrow, 1965”, “Ease, 1977”, “Illness and decline, 1985” y, finalmente, “Death”. A pesar de que el título alude a las memorias de Daisy, las intromisiones en cada una de estas etapas de las historias y perspectivas de familiares, amigos y conocidos la desplazan constantemente del centro narrativo. La configuración y organización de la narración dejan en evidencia cómo su biografía está marcada tanto por los factores socio-económico y culturales como por las relaciones que establece con quienes la rodean. Aunque las continuas digresiones y saltos en el tiempo complican considerablemente la trama, en las siguientes líneas conviene llevar a cabo un breve repaso de los principales acontecimientos expuestos en la novela con el objetivo de contextualizar su análisis.

La obra de Carol Shields se inicia con la enunciación de Daisy: “My mother was Mercy Stone Goodwill” (*TSD*: 5). Esta introducción le sirve como pretexto para adentrarse en la

descripción de la rutina doméstica de su madre, casada con Cuyler Goodwill, un picapedrero en un pequeño pueblo canadiense llamado Tyndall. La estampa doméstica presentada en el primer capítulo gira en torno a los preparativos del pudding de Mercy, quien ignora estar en su último mes de embarazo, y concluye con su muerte mientras da a luz a Daisy. A pesar de que la trama posterior se encuentra invadida por las historias de otros, es posible trazar el desarrollo vital de Daisy mediante el reconocimiento de ciertos eventos fundamentales. La reconstrucción parcial de esta biografía se ve facilitada por la información mostrada desde múltiples perspectivas mediante el uso de diversos modos de representación, como cartas, menús, fotografías, listas, etc.

Tras la muerte de Mercy, su vecina Clarentine Flett decide abandonar a su esposo Magnus Flett para mudarse a la casa de su hijo Barker en Manitoba, llevándose con ella a Daisy, pues tal y como acuerda con Cuyler “such a small infant will thrive more readily under female care” (*TSD*: 50). Durante este periodo, el padre de Daisy se dedica a la construcción de una torre de piedra en memoria de su difunta esposa, pero cuando once años más tarde, Clarentine muere atropellada por un ciclista, Cuyler asume por primera vez sus obligaciones paternas. A continuación se produce un salto en el tiempo que desemboca en



la boda de Daisy con Harold Hoad, cuya adicción al alcohol culmina con su muerte al caerse de la ventana de un hotel durante su luna de miel en Francia. Después de una década tranquila en el seno del hogar paterno, Daisy emprende un viaje a Canadá para visitar a su “tío” adoptivo Barker, con quien se casa y tiene tres hijos, Alice, Warren y Joan. La diferencia de edad entre ellos hace que la protagonista enviude de nuevo prematuramente. Comienza entonces a colaborar con una revista mediante la redacción de una columna sobre jardinería, pero al ser despedida de forma injusta sufre una depresión. Una vez recuperada, Daisy vive sus últimos años en Florida, donde comienza a interesarse por las vidas de su padre, ya fallecido, y de su suegro Magnus. La novela concluye con las distintas versiones que se proyectan en torno a su muerte.

La alternancia de diferentes voces narrativas, especialmente la incesante oscilación entre la primera y la tercera persona, ha generado cierta controversia acerca de la clasificación del trabajo de Shields. Mi análisis coincide con el de Nathalie Cooke al considerarlo una autobiografía ficticia “composed by a fictional protagonist, which draws attention to its own problematic status as a fictive construct” (1992: 166). Según esto, todos los relatos de episodios ajenos a ella o la descripción de su nacimiento y su muerte son producto de su

imaginación. La clasificación de *The Stone Diaries* como una auto/biografía ficticia, defendida también por académicas como Katherine Weese (2006), Wendy Roy (2003), Diane Osland (2003), Chiara Briganti (2003) o Christian Riegel (2007) permite una lectura política desde el punto de vista de la crítica feminista. La marginación y exclusión histórica de las mujeres de las nociones de individualidad centrales para la construcción de la autobiografía canónica ha llevado a la desestabilización y problematización del género a partir de la proliferación de auto/biografías femeninas. No es por tanto de extrañar que académicas como Leigh Gilmore vean en la escritura femenina una forma de resistencia: “Autobiography provides a stage where women writers, born again in the act of writing, may experiment with reconstructing the various discourses -of representation, of ideology- in which their subjectivity has been formed. The subject is already multiple, heterogeneous, even conflicted, and these contradictions expose the technologies of autobiography” (1994: 85).

En esta misma línea se sitúan Sidonie Smith y Julia Watson, quienes basándose en la definición de la auto/biografía como “a historically situated practice of representation” (2001: 12), proponen como alternativa al sujeto unificado un yo femenino constituido por la polifonía de voces del discurso. De

acuerdo con el dialogismo bahktiano, establecen una división inherente entre el “yo que narra” y el “yo narrado”. En el caso de las mujeres, la mayor presión social que se ejerce sobre ellas agrava este desdoblamiento, produciendo una alienación o lo que Sidonie Smith denomina “a fragile heteroglossia of her own” (1987: 50). Estos desdoblamientos otorgan importantes matices a las autobiografías femeninas. Sidonie Smith, Mary Mason y Susanna Egan señalan el dialogismo, así como la estructura polifónica de la subjetividad femenina, entendida siempre como un proceso contingente. *The Stone Diaries* comparte esta visión de la auto/biografía, al tiempo que la combina con el género dialógico por antonomasia: la novela. El producto es una meta/autobiografía (Roy, 2003: 114) marcada por la ironía y la auto-reflexividad. Dentro de este marco, conviene detenerse en la afirmación de Susanna Egan de que las auto/biografías contemporáneas de mujeres se caracterizan normalmente por un dialogismo polifónico que promueve “questions about subjectivity and multiple perspectives” (1999: 25). Concretamente, Egan se centra en meta/autobiografías que, al igual que *The Stone Diaries*, están dedicadas a un sujeto en continuo proceso de devenir, haciendo especial hincapié en la interacción entre los distintos sujetos, los géneros y entre la escritora y los lectores y lectoras.

*The Stone Diaries* cumple una función política relativa al papel de la narración auto/biográfica para representar la experiencia femenina, pues, en palabras de la propia Shields, contiene “the lives of women whose stories have more to do with the texture of ordinary life and the spirit of community than with [the] personal battles, goals, and prizes [...] of a male literary tradition” (1993: 249). La función política que subyace a la representación de la vida de una mujer de clase media en Estados Unidos desde los años veinte hasta finales de los setenta constituye la política de representación del texto. La política de representación abarca las implicaciones éticas y políticas de la auto/biografía, concebida como “a historically situated discourse of self-representation” (Smith & Watson, 1992:14). Teniendo en cuenta esta definición, la narración de la protagonista se presta a un estudio basado en el enfoque de Teresa de Lauretis de “a female gendered subject” situado simultáneamente dentro y fuera de la ideología de género. Es decir, un sujeto femenino configurado en relación con los códigos culturales de género, pero capaz, a su vez, de distanciarse críticamente y desmontar esta construcción.

El desdoblamiento de la protagonista se hace explícito mediante la constante alternancia del pronombre personal en primera y en tercera persona. Acerca del juego en los

pronombres personales, Joanne Frye constata que “if a female pronoun recurs throughout a text, it repeatedly reminds us of cultural expectations for what it means to be female; it reminds us, inevitably, of the femininity text” (1986: 65). Por tanto, las intromisiones de los pronombres en tercera persona son representativas del impacto que tiene el discurso social dominante que dicta un modelo de feminidad muy concreto para las mujeres pertenecientes al grupo social de Daisy; es decir, americanas, blancas, de clase media y heterosexuales.

Lo más destacable de la autobiografía es el desplazamiento de la protagonista del centro a los márgenes, al tiempo que se configura como un *yo* relacional exhibiendo la serie de redes que le atan a los vínculos y conexiones que establece con los otros, con su contexto y con el discurso social dominante de la época. El hecho de que Daisy en muchos casos se describa a través de la perspectiva de otros o de las historias de otros subraya la fragmentación del *yo* y su naturaleza relacional, rasgos comúnmente asociados a la identidad femenina. El resultado coincide con la intención manifestada por Shields de “to write this autobiography in which [Daisy] herself is erased from the centre” (2002: xvii). El desplazamiento de Daisy hacia los márgenes está motivado fundamentalmente por la influencia del discurso social dominante en general y la

asociación de la feminidad con un *yo* relacional, en particular. Esto provoca una ausencia que Sidonie Smith teoriza en referencia a las autobiografías de escritoras decimonónicas: “the ideology of gender makes a woman’s life script a nonstory, a silent space, a gap in patriarchal culture [...] the woman autobiographer must `negotiate [...] sets of stories [...] written about her rather than by her” (1987: 50). La voz de Daisy se ve constantemente dominada por las perspectivas de otros, su historia desplazada por las de sus allegados y su individualidad puesta en entredicho ante la preeminencia de un *yo* relacional. La mayoría de capítulos no relatan episodios de la vida de Daisy, sino que se detienen en sus familiares, amigos y conocidos; es decir, en el grupo o comunidad en el que se integra. La historia de su vida constituye en última instancia el cúmulo de las historias de otros.

Esta permanente invasión no sólo desplaza a Daisy hacia los márgenes, sino que asemeja su posición a un silencio o vacío. La biografía de Daisy está plagada por la ausencia hasta el punto de que Mellor compara la novela con “a testament to the invisibility of women” (n.d.: 97). Incluso la sección dedicada al nacimiento de Daisy se centra en la narración de la rutina doméstica de su madre. También en este capítulo se presenta a Mrs. Flett, la vecina deprimida por su rutinaria existencia, el

aislamiento y la soledad que padece dentro del hogar. Tras el nacimiento de Daisy, lo previsible es que el siguiente capítulo titulado “Childhood” se dedique a la infancia de la protagonista. Sin embargo, empieza con la historia de Barker, el hijo soltero de Mrs. Flett y aprendiz de botánica en Manitoba, cuya vida se ve alterada con el traslado de su madre y la pequeña Daisy a su casa. La trama prosigue con la construcción de Cuyler Goodwill de una torre de piedra en memoria de su esposa fallecida. El capítulo, compuesto también por distintas cartas entre Barker y su padre y Clarentine Flett y Cuyler, concluye con la muerte de Clarentine tras ser atropellada por un ciclista.

En definitiva, estos primeros capítulos son representativos de cómo la historia de Daisy está envuelta en un vacío o ausencia que se llena parcialmente mediante la re/construcción de las representaciones de las vidas de otros. En oposición al individualismo de las teorías liberales, la novela hace hincapié en la importancia de los vínculos interpersonales para la constitución del *yo*. De acuerdo con la tesis de Paul Eakin en *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, la narración de Daisy contribuye a desmontar los mitos asociados a esta concepción del sujeto y su representación: “We tend to think of autobiography as a literature of the first person, but the subject of autobiography to which the pronoun ‘I’ refers is neither

singular nor first, and we do well to demystify its claims” (1999: 43). Frente a este modelo, *The Stone Diaries* ofrece una caracterización de la subjetividad que es inseparable de las relaciones con otros.

No obstante, las lagunas o ausencias tienen importantes consecuencias, ya que motivan a los lectores y lectoras a buscar indicios en distintas partes de la novela con los que recuperar las huellas de Daisy, como las cartas, las historias o las opiniones de otros. Tal como la misma narradora observa, “the absent are always present” (2002: 90). La subjetividad de Daisy se reconstruye dialógicamente en un proceso de interpretación que remite a la idea de Ricoeur de la identidad como interpretación. La protagonista de Shields se representa, en palabras de Gilmore, como “already multiple, heterogeneous, even conflicted, and these contradictions expose the technologies of autobiography” (1994: 85). Asimismo, la función de *The Stone Diaries* como meta/autobiografía permite reflexionar acerca de la configuración narrativa del *yo* femenino, asimilando la subjetividad a una construcción discursiva y la auto/biografía a una ficción. Dicha ficción, por otra parte, cumple un importante papel desde el punto de vista político, pues se identifica con “a stage where women writers, born again in the writing, may experiment with reconstructing the various discourses -of



representation, of ideology- in which their subjectivity has been formed” (Gilmore, 1994:88).

En el diario se examina críticamente la construcción relacional y fragmentada de la subjetividad femenina de Daisy mediante sus intentos de restablecer los vínculos que la unen a su madre y las dificultades que encuentra a la hora de representar las experiencias relativas al cuerpo. La recuperación de la figura materna simboliza la redención que Daisy lleva a cabo sirviéndose de la escritura para llamar la atención sobre tres elementos cruciales en la construcción de la feminidad tradicional encarnada por su madre: el cuerpo (sexuado y reproductor), el silencio y la domesticidad. De este modo, Mercy simboliza una ausencia que Daisy pretende rescatar en su auto/biografía mediante el uso de la imaginación. La narración de la protagonista restituye de forma indirecta los fragmentos de una historia relegada a los márgenes de la cultura. Esta representación implica la construcción de un *yo* descentrado y, paralelamente, una crítica al silenciamiento de las voces de mujeres por parte de la tradición patriarcal. Daisy, según Shields, es representativa de “so many women of this century who became, in fact, nothing [...] mainly voiceless [...] defined by the people around them” (1993: 249).

Por otra parte, la marginalidad de Daisy no aparece idealizada, sino que sirve para cuestionar y deconstruir tanto la identidad hegemónica masculina como las condiciones materiales que han contribuido a la discriminación de las mujeres. La identidad femenina se configura de acuerdo a una serie de discursos que la novela expone y denuncia por haber contribuido a la subyugación de las mujeres pertenecientes al grupo social de la protagonista. Factores como la clase, la raza o la sexualidad de la protagonista imponen un modelo de feminidad atravesado por los discursos de la domesticidad, la división entre el dominio público y el privado que se vincula a la construcción de las subjetividades masculinas y femeninas o la identidad relacional. La representación de la domesticidad en la novela sirve a dos objetivos aparentemente opuestos, la recuperación narrativa y la crítica.

Las numerosas descripciones pormenorizadas de todo lo que concierne al hogar señalan la necesidad de revalorizar esta dimensión de la vida humana que durante siglos se ha visto relegada a los márgenes y a lo insignificante por tratarse del ámbito asociado a las mujeres. Asimismo, la narración arroja una mirada crítica hacia los imperativos de domesticidad. Si bien la esfera doméstica se ve dotada de un valor representacional que subraya su importancia como componente

esencial de la vida humana, el diario no omite las consecuencias negativas que estos discursos tienen y han tenido para muchas mujeres. En cuanto al primer punto de vista, Shields corrobora que “I have never for one minute regarded the lives of women as trivial, and I’ve always known that men and women alike possess a domestic life that very seldom finds its way into our fiction” (2007: 47). De ahí que la novela comience con la representación detallada de las tareas domésticas de Mercy que identifican la domesticidad con una forma de creatividad.

Con la representación de Daisy se pretende llenar un vacío, al tiempo que se censura la invisibilización de las vidas de mujeres. El repaso a la política de representación de Daisy refleja la política de Carol Shields, quien atribuye a su novela una doble función consistente en denunciar y redimir una ausencia:

In many ways, [Daisy] is like so many women of this century who became, in fact, nothing. Their lives did not hold many choices. They were this huge army of women, they were mainly voiceless, they were defined by the people around them. And that became the trick of writing [The Stone Diaries], to write a biography of this woman’s life -but it’s a life from which she herself is absent (2007: 51).

Puesto que los dos ejes centrales sobre los que gira el diario de Daisy son la representación de la subjetividad y la escritura de las mujeres americanas, blancas, de clase media y

heterosexuales desde las primeras décadas del siglo XX hasta los setenta, los principales blancos a los que apuntan sus críticas conciernen al realismo en general y, en particular, a la tradición autobiográfica masculina que durante siglos contribuyó al silenciamiento de la experiencia femenina. En definitiva, Shields traslada a un primer plano la problemática de la narración de las memorias, especialmente la cuestión de qué acontecimientos merecen ser representados y las ideologías implicadas en cada elección. Lo interesante de la narración de *The Stone Diaries* es que si bien las limitaciones impuestas por la ideología de género son ineludibles en el contexto de la historia, la escritura proporciona el medio por el que se cuestiona y deconstruye la noción de identidad canónica con el fin de esbozar una subjetividad alternativa desde una perspectiva feminista. En este sentido, podría decirse que la política feminista de Shields consiste en reclamar y simultáneamente “problematizar” la subjetividad de Daisy.

La complejidad de la obra aumenta al tener en cuenta la visión de Gilmore de la auto/biografía como “framing device” que denuncia la ausencia de las mujeres, al tiempo que las recupera histórica y lingüísticamente (1994: 90). En el caso de Daisy también se vislumbra esta doble perspectiva que conlleva una crítica feminista y, simultáneamente, la subversión de las

representaciones autobiográficas femeninas y de los distintos discursos dominantes que condicionan la vida de las mujeres. La confluencia de ambas dimensiones da lugar al despliegue de nuevas posibilidades, pues Shields sitúa a su narradora en los márgenes desde los que se analiza críticamente la representación y construcción de su *yo* descentrado. A través de una aparente sumisión a los discursos sociales y a la identidad relacional, Daisy se sirve de la auto/biografía para inscribir una ausencia que deja en evidencia cómo la sociedad patriarcal trata de anular la subjetividad femenina a la vez que entreve una conciencia que se resiste a la sumisión. Siguiendo las teorías de la mimesis de Luce Irigaray, Daisy “remains elsewhere”:

To play with mimesis is thus, for a woman, to try to recover the place of exploitation by discourse, without allowing herself to be simply reduced to it. It means to resubmit herself -inasmuch as she is on the side of the 'perceptible', of 'matter'- to 'ideas', in particular ideas about herself, that are elaborated in/by masculine logic, but so as to make 'visible', by an effect of playful repetition, what was supposed to remain invisible: the cover-up of a possible operation of the feminine in language. It also means 'to unveil' the fact that, if women are such good mimics, it is because they are not simply reabsorbed in this function. *They also remain elsewhere...* (1985: 76).

Puesto que mediante la repetición de los estereotipos y los discursos dominantes se lleva a cabo la deconstrucción, la aparente ausencia de Daisy de la historia de su vida se lee, además de como censura, también como mimesis paródica con

unos efectos subversivos. Esta doble dimensión se materializa por la convergencia de voces narrativas que fluctúan entre la asimilación de Daisy del *yo* relacional del discurso social dominante de feminidad impuesto sobre un sector de las mujeres norteamericanas blancas de clase media antes de la “segunda ola” feminista y la presencia de una conciencia que reflexiona críticamente sobre estos asuntos. En relación con lo primero, cabe destacar que a Daisy en muchos casos se la designa a través de los roles que desempeña y que la posicionan en relación con los demás. La narración se refiere a ella como “Barker Flett’s niece”, “Cuyler Goodwill’s daughter”, “Mrs Flett”, “Alice’s mother”, “Victoria’s great-aunt”, “Grandma Flett”. Esto remite a la crítica de Seyla Benhabib y Drucilla Cornell sobre cómo la individualidad de las mujeres “has been sacrificed to the ‘constitutive definitions’ of her identity as a member of a family, as someone’s daughter, someone’s wife and someone’s mother” (1987: 12). Asimismo, la asimilación de la protagonista al discurso y los estereotipos asociados a la feminidad canónica de las americanas de clase media durante gran parte del siglo XX converge con una conciencia crítica que censura los roles y la identidad de género del discurso dominante. La manipulación que Daisy impone sobre la narración del pasado difiere rotundamente de la representación

de la incapacidad de la protagonista de ejercer control alguno sobre su presente.

Un ejemplo de cómo la voz narrativa se distancia de la experiencia narrada con el objetivo de ofrecer una denuncia de la situación de las mujeres se observa en el siguiente párrafo, donde se contrasta a los hombres, “uniquely honoured by the stories that erupted in their lives” (*TSD*: 121), frente a las mujeres, “more likely to be smothered by theirs. Why? Why should this be? Why should men be allowed to strut under the privilege of their life adventures, wearing them like a breastful of medals, while women went all gray and silent beneath the weight of theirs?” (*TSD*: 121). En la cita se hace referencia a la pérdida de individualidad de las mujeres en la sociedad patriarcal que las reconoce por sus roles o funciones, postergándolas a lo que Celia Amorós ha denominado el grupo de “las idénticas” (2000: 10). Esto revela una desigualdad fundamental entre los dos géneros, ya que mientras ciertos acontecimientos tienden a identificarse con hazañas en las vidas masculinas, las de las mujeres se ven en muchos casos eclipsadas y reducidas a un episodio concreto. Daisy, por ejemplo, lamenta que tras la muerte de su primer marido se haya sentido obligada a adoptar el papel de viuda inconsolable. La combinación de una conciencia que se somete y otra que se

resiste al discurso social dominante de género refleja cómo la mimesis no sólo sirve para denunciar, sino que tiene también unos efectos paródicos que producen resultados muy subversivos.

La novela de Shields muestra la representación de una subjetividad femenina definida por la fragmentación, la marginalidad y, sobre todo, la ausencia. No obstante, el efecto de esta representación conlleva, simultáneamente, una crítica a la construcción de la feminidad imperante y una mimesis paródica. La narración reproduce los estereotipos y discursos que atravesaron el arquetipo de “Mujer” blanca de clase media en la Norteamérica de mediados del siglo XX, pero, paradójicamente, el objetivo de la mimesis en el diario de la piedra es el de criticar y subvertir estos mitos. De acuerdo con el siguiente argumento, “[m]ultiple narration in this novel strikes me, not as a force that splits Daisy apart or crowds her out of her own story, but rather as a way of looking at her life from various angles, acknowledging ‘a proliferation of possibilities’ in the search for personal and cultural meaning” (Johnson, 2003:218).

Aunque la red de relaciones parezca apoderarse de la subjetividad de Daisy al imponer un *yo* relacional en detrimento de su propia individualidad, la identificación de Daisy como narradora permite dar una lectura más. No sólo se insiste en que



el sujeto siempre se construye en relación con otros, influido por sus relaciones con quienes le rodean y por cómo cree que es visto por estos, sino que el reconocimiento de Daisy como la narradora implica que ella es la encargada de controlar el relato. Tal y como resume Eakin, “the space of autobiography, the space of the self, is literally occupied by the autobiography and self of the other. Yet, at the same time, the telling of the others offers these oral historians a measure of self-determination, for the other’s story, the other’s life, is possessed -indeed created- by the recording self” (1999: 61).

En la novela se critica la actitud ante la vida de la protagonista, quien se contenta con “to let her life happen to her” (2002: 356). Sin embargo, el reconocimiento de Daisy como la conciencia que domina toda la narración indica que no se limita a aceptar un destino ineludible, sino que a través de su auto/biografía inventa posibles variantes, trazando distintas alternativas que por su condición de mujer sólo existen a nivel imaginario. La intrusión de otras voces y otras perspectivas refleja desde un punto de vista crítico la necesidad de otros -de la comunidad o del grupo- en el relato de vida del individuo. Simultáneamente, su papel de narradora le permite ejercer control sobre la trama, desafiando así los discursos y convenciones sociales. En uno de los diálogos que imagina antes

de morir se señala: “‘She was evasive.’ ‘Yes, but evasion can be a form of aggression.’ ‘Come again?’ ‘You heard me’” (2002: 346). Mediante la narración Daisy consigue asumir un poder sobre el pasado del que se vio desprovista durante su vida. Aunque como personaje se encuentre silenciada, como narradora es la encargada de dirigir la trama. La ficción no sólo le da una voz, sino también poder para llenar los vacíos, silencios y lagunas en su vida, haciendo uso de la imaginación. Esta duplicidad sobre la que se construye la subjetividad femenina de Daisy se destaca en la siguiente cita en la que se señala cómo “[a]t the end of her life, Daisy may not be at peace, but neither has her tongue been stilled, and to the extent that Daisy makes this story her own, she becomes a woman who makes things happen, in the process restocking the narrative cupboard by redefining the parameters of a tellable life” (Osland, 2003:105).

Consciente del silencio y la marginalización que la tradición patriarcal ha impuesto sobre ambas, la autora se sirve de la ficción para denunciar este vacío, dotándolo a su vez de una voz. Con este objetivo en mente crea a Daisy, de quien explica “I intend her to be evasive, although any woman in this century can understand what it feels like to be erased from the culture” (cit. en Thomas, 1993:60). Shields ilustra y denuncia el

silencio histórico de las mujeres a través de la ausencia de cartas o cualquier documento que represente directamente la voz de Daisy, así como las menciones a las pérdidas de distintos escritos, como sus cartas a Barker o su diario de viaje. Dentro de la novela Daisy compagina el propósito aparentemente contradictorio de dejar patente la ausencia representada por la subyugación femenina con la recuperación del dominio sobre su vida mediante la imaginación de pasados alternativos. Su diario se concibe como testimonio del silencio de las mujeres, pero es también un monumento “to the movement of possible music” (2002: 2). De forma análoga, Carol Shields se ampara en la ficción motivada por esta doble intención, la de denunciar un silencio y ofrecer una alternativa imaginaria por medio de la literatura.

### **Referencias bibliográficas**

Amorós, C. (2000). *Feminismo y Filosofía*. Madrid: Síntesis.

Briganti, C. (2003). Fat, Nail Clippings, Body Parts or the Story of Where I Have Been: Carol Shields and Auto/ Biography. En E. Eden & D. Goertz (Ed.), *Carol Shields, Narrative Hunger, and the Possibilities of Fiction* (pp. 175-200). Toronto: University of Toronto.

- Cooke, N. (1992). Reading Reflections: The Autobiographical Illusion in *Cat's Eye*. En M. Kadar (Ed.), *Essays on Life Writing: From Genre to Critical Practice* (pp. 164-200). Toronto: University of Toronto.
- Eakin, P. (1999). *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca: Cornell University Press.
- Egan, S. (1999). *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Frye, J. (1986). *Living Stories, Telling Lives: Women and the Novel in Contemporary Experience*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Gilmore, L. (1994). *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca: Cornell University Press.
- Irigaray, L. (1985). *This Sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell University Press.
- Johnson, L. (2003). "She Enlarges on the Available Materials': A Postmodernism of Resistance in *The Stone Diaries*". En E. Eden & D. Goertz (Ed.), *Carol Shields, Narrative Hunger, and the Possibilities of Fiction* (pp. 201-129). Toronto: University of Toronto.

- Mellor, W. (n.d.) "The Simple Container of Our Existence": Narrative Ambiguity in Carol Shields's *The Stone Diaries*. *Studies in Canadian Literature/ Études en Littérature Canadienne* 20.2. pp. 96-110.
- Osland, D. (2003). The Stone Diaries, Jane Eyre, and the Burdens of Romance. En Edward Eden & dee Goertz (Ed.), *Carol Shields, Narrative Hunger, and the Possibilities of Fiction* (pp. 84-112). Toronto: University of Toronto.
- Riegel, C. (2007). Carol Shields (2 June 1935-16 July 2003). En *Twenty-first-century Canadian Writers* (pp. 78-83). Detroit: Thomson Gale.
- Roy, W. (2003). Autobiography as Critical Practice in The Stone Diaries. En Edward Eden & dee Goertz (Ed.), *Carol Shields, Narrative Hunger, and the Possibilities of Fiction* (pp. 113-146). Toronto: University of Toronto.
- Shields, C. (1993). Arriving Late: Starting Over. En J. Metcalf & J. R. Struthers (Ed.), *How Stories Mean* (pp. 244-251). Erin: Porcupine's Quill.
- Shields, C. (1993). "The Golden Book": An Interview with Carol Shields. *Prairie Fire* 14.4. 56-62.
- Shields, C. (1997). *Happenstance: The Husband's Story*. Toronto: Vintage Canada.
- Shields, C. (2002). *The Stone Diaries*. Toronto: Vintage Canada.

- Shields, C. (2003). Narrative Hunger and the Overflowing Cupboard. En E. Eden & D. Goertz (Ed.), *Carol Shields, Narrative Hunger, and the Possibilities of Fiction* (pp. 19-36). Toronto: University of Toronto.
- Shields, C. (2007). "Always a Book-Oriented kid": The Early Interviews 1988-1993. En E. Watchel (Ed.), *Random Illuminations* (pp. 29-56). New Brunswick: Goose Lane Editions.
- Smith, S. (1987). *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Smith, S. & Watson, J. (1992). *De/colonizing the subject: The politics of gender in women's autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Thomas, J. (1993). "'The Golden Book': An Interview with Carol Shields". *Prairie Fire* 14.4. pp. 56-62.
- Weese, K. (2006). "The Invisible Woman: Narrative Strategies in The Stone Diaries", *Journal of Narrative Theory* 36.1. pp. 90-120.



# **De princesas europeas y mestizas mexicanas, canon o anti-canon narrativo feminista**

Lilia Granillo Vázquez

Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México

**Resumen:** El universo narrativo de Amparo Espinosa Rugarcía y su comunidad de “Mujeres liberando historias autobiográficas”, evidencian el eje temático de visibilizar mujeres en la Historia. Ante la controversia del “canon de narrativa mexicana feminista” se opone el anti-canon de “La Escritura contra el Padre”. De aquí un catálogo de princesas europeas, Poniatowska, Gargallo; judías como Muniz—Huberman, Krauze, Zabludovski y mexicanas, latinoamericanas como Domecq, Espejo, Nettel, Olalde, que escriben en México, mestizaje literario con la mirada en las escrituras europeas.

**Palabras clave:** DEMAC, Escritoras Mexicanas, Canon Literario, Narrative Feminista Mexicana.

**Abstract:** The narrative universe of Amparo Espinosa Rugarcía and her community of "Women releasing autobiographical stories", proposes the thematic axis for Visibilizing Women in History. Before the controversy "Canon of Mexican Feminist Narrative", the anti – canon “La Escritura contra el Padre” includes European princesses as Poniatowska and Gargallo; Jewish women writers like Zabludovski and Muniz-Huberman, and several Mexican such as Espejo, Nettel and Olalde, who write in Mexico, with a perspective on European writings.

**Key Words:** DEMAC, Mexican Women Writers, Literary Canon, Feminist Mexican Narrative.



A Christian Sperling, con agradecimiento.

## **1. ¿A quién sirve el canon? A los padres de la iglesia y también al sistema de administración de lo literario**

El vendaval que la deconstrucción, los estudios de crítica feminista, y los llamados *Cultural Studies* han promovido en el mundo académico norteamericano ha sido tan fuerte que ha hecho emerger con creciente aire polemista esa vieja cuestión de la teoría: la del canon (Pozuelo y Aradra, 2000: 17)

Una sonrisa irónica, de incredulidad, fue mi primera reacción a quien me preguntó por el canon de la literatura feminista, en particular de la narrativa feminista de los últimos 30 años en México. ¿El canon de la narrativa feminista? ¿Aplicar las reglas del juego hegemónico, excluyente, androcéntrico, descalificador de lo disidente, a la escritura de mujeres liberacionistas? Con sorna desacostumbrada repetí en voz alta la pregunta. Dije que lo pensaría, que contestaría después. Salí del cubículo universitario cavilando por qué se me preguntaba eso. Mis investigaciones y mi docencia en escritura de mujeres, historia literaria femenina y feminista, se fundamentan en la teoría de la recepción, enfoque comunicativo

y funcionalista y en la pragmática lingüística *LSP*<sup>1</sup>: Lengua con propósitos académicos. Ello desde la única tribuna que garantiza y resguarda la expresión auténtica de las mexicanas: el feminismo; mejor dicho, los feminismos. Mis teorías son más bien heterodoxas, todas opuestas a la *doxa* que implica cualquier canon, concepto eclesiástico nada ecuménico.

La pregunta provenía de la Coordinación de la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea, decidí recurrir al pensamiento crítico más que a la ideología. ¿Habría que argumentar o contra-- argumentar la existencia de un canon feminista? Después de todo, ser la titular de la materia “Estudios de género y narrativa” en dicha Maestría, posgrado de excelencia, según canon CONACYT, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, parecía obligarme. El fantasma de lo canónico en la escritura femenina, me acechaba: el ambiente literario mexicano, aquí y allá, hablaba del canon.

Tiempo atrás había leído y escuchado a un, experta en teoría y creación, autora de una historia literaria mexicana de mujeres del siglo XX y XXI: su ejercicio historiográfico lo citaba: “Operan en la conformación de un canon asuntos como la popularidad, influencia, adscripción ideológica y política de los autores incluidos (sic). (Rodríguez, 2014: 10). Más adelante

---

<sup>1</sup> Language for Specific Purposes, (LSP).

asegura haber seleccionados el corpus narrativo, por compartir ciertas “coincidencias”, entre ellas las “generacionales”. Trataba de escapar, sin conseguirlo, de la organización hegemónica, vertical, del canon. Al comparar a sus autoras, elude --más que ocultar-- la práctica masculina de excluir mujeres en los registros canónicos. Confiesa cándidamente, que muchas y muy buenas escritoras son omitidas en la la historia oficial. Y muy de pasada, casi sin querer verñas, menciona las tretas del sistema literario de administración, que demerita, sabotea, la escritura de mujeres con erratas y errores, horrores auténticos, hegemonía masculina:

El ejercicio comparativo propició una lectura de autoras injustamente olvidadas cuyos méritos no siempre son inferiores a los de las autoras que han llegado a formar parte del canon literario mexicano: Indiana Nájera, CArmen Báez, Sara García Iglesias, Raquel Banda Farfán, entre otras. Surgieron, durante el proceso de lectura y análisis otras coincidencias poco alentadoras. Por ejemplo, muchas presentan gran cantidad de erratas precisamente de edición: signos de puntuación mal empleados, sintaxis confusa, en fin, detalles que evidencian la ausencia de un editor riguroso. También coinciden en la ausencia de reedición en la mayoría de los casos. (Rodríguez: 2014, 17).

Retóricamente, la historiadora deja sin contestar la pregunta que ella misma se plantea: ¿Qué ha ocurrido con aquellas autoras que no han sido reeditadas a pesar de sus similitudes con las autoras canónicas? En todo el libro falta la referencia precisa al canon que cita. Omite la lista, el catálogo, el manual o reglamento, las reglas de lo que sería el canon

literario de la narrativa de mujeres. Una decena de teorías literarias que lo fundamentan, desde la “poética en Dostoievsky” de Bajtin, a la “Arqueología” de Foucault, la “Narratología” de Bal, a las más locales teorías de la narrativa de la Maestra Helena Beristaín o de mi colega universitario Lauro Zavala. De lo global a lo local, o del Centro a la Periferia. Encontré sólo dos registros clásicos de lo canónico mexicano, el *Diccionario de escritores mexicanos*, de Aurora Ocampo, y el *Diccionario de literatura mexicana*, de Armando Pereira.

Las interrogantes sobre el canon literario y las escritoras me abrumaban. Recordé una entrevista que otra arqueóloga literaria del XIX, realizó a reconocida feminista, pionera en estudios de género, ahora directora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, Luz Elena Gutiérrez de Velasco. Copio aquí la pregunta y la respuesta, me dieron luz para avanzar en esta contradictoria senda argumentativa:

- *¿Cómo es interpretado el canon literario desde la perspectiva de la crítica feminista mexicana?*

-Creo que en México -aunque no sólo aquí- hay dos visiones al respecto. Una es la de las escritoras que anhelan pertenecer al que podríamos llamar "canon general" y no desean aparecer en listas ajenas a él. Esto es muy común; lo hemos visto al entrevistarlas y al analizar su trabajo: ellas prefieren ser consideradas escritoras, sin más, y que no se las envíe a lo que consideran una especie de gueto que las dejaría fuera de muchos espacios de promoción académica y editorial.

Por otro lado, está la crítica literaria de corte feminista, desde cuya perspectiva se considera que, así como existe el canon general

o *mainstream*, también es útil y justo reconocer un canon específico de las mujeres. Con esto nos referimos a que a partir de los años setenta, ochenta, más o menos, se da el fenómeno del llamado *boom* de las escritoras latinoamericanas, acompañado por un canon específico para la producción de ellas; una especie de subcanon (sic) especializado en esa producción literaria, misma que de pronto se reveló capaz de interesar a una gran cantidad de público, ofreciéndole novelas de muy buena calidad. (Romero, 2015: 1)

El término “canon” de origen latino, en lengua española remite *ipso facto* a las normas y reglas de la religión católica -lo apostólico romano-, cristiana, y a su predecesora judía. En principio: el canon bíblico o el canon judío del Antiguo Testamento, las sagradas escrituras. O sea: estándares, reglas, lo autorizado. Un canon literario certifica una lista de “escrituras autorizadas, consagradas”. Lo canónico, definición, sigue el precepto, la norma. Así que “canon” es el catalogo o lista de modelos con características perfectas ajustadas a la regla. Aquí dos expertas coinciden en que sí existe un canon literario mexicano, uno general que contiene a ciertas escritoras, pero que este “general” coexiste con otros “cánones específicos”, *subcánones* –excútese el neologismo casi bárbaro.

Quien lea la entrevista completa verá que la escritura femenina es, como señala la teoría feminista, diversa, por decir lo menos. Queda claro que es combativa, que transgrede, que rompe con lo hegemónico, y que precipita al “canon” hacia una contradicción: el canon establece la norma y excluye aquello

que no la sigue. Bien mirado, aquí se expone la regla y la ruptura de la regla. ¿Puede haber un canon general, y luego otros específicos?

Fue muy oportuno para mi indagación fue recibir las preguntas del grupo de investigación “Escritoras y escrituras”: “¿De quién es canon?, y ¿A quién sirve el canon?”. Como escritas con consciencia de genero, me sirven de provocación junto con la explicación que sigue a las preguntas retóricas, aquello de

... Los textos de las escritoras, que siempre han sido considerados menores, confirman la lógica jerárquica y arbitraria del canon que separa la cultura alta, de la popular, la cultura blanca y occidental de otras culturas, la cultura hecha por los hombres y la cultura de las mujeres...<sup>2</sup>

Con esta subversión de lo canónico mediante la emergencia de unos *cánones específicos*, mis reglas de lo literario mexicano feminista atraviesan por el vendaval que menciona el epígrafe, los estudios de crítica feminista y los *Cultural Studies*.

---

<sup>2</sup> Preguntas y provocación tomadas de la Convocatoria al XIV Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y escrituras, “Ausencias, la reconstrucción del canon literario en Europa y las escritoras”, diciembre de 2017.

## 2.- “¿De quién es el canon?” Una profeminista en el canon literario occidental

Lo que más interesa como contexto al debate del canon es que... sitúa como objetivo central la reevaluación del canon literario tradicionalmente consagrada da prevalencia a las literaturas y los discursos anticanónicos (Pozuelo y Aradra, 2000: 30).

Encontré respuesta a la pregunta funcionalista, pragmática, de “¿A quién sirve el canon?”, en *Teoría del canon y literatura española*: debate que me acerca a las ausencias y a la reconstrucción del canon desde lo europeo. En esta búsqueda de justificaciones teóricas, me acercó a mis escritoras al otro lado del Atlántico. Convencida de que servirá para la cátedra de “Estudios de Género y Narrativa” que imparto en el posgrado de literatura mexicana contemporáneo abordaré la cuestión de las reglas de la narrativa feminista. Acaso ante la *Doxa* letrada, androcéntrica, necesitada de imponer categorías y delimitar la libertad de las mujeres, pueda resolverse la ausencia de la narrativa feminista en la literatura mexicana.

... el canon es uno de esos lugares en los que una disciplina o ámbito científico... está asociado a virulentos debates que afectan a cuestiones cruciales: al lugar de la literatura y las humanidades en la sociedad tecnológica y la modificación del horizonte epistemológico en que se había constituido el canon tradicional. (Pozuelo y Aradra, 2000: 1ª de forros)

Los debates acerca de la teoría del canon en las universidades son resultado de la querrela estadounidenses – en lengua inglesa – desatada por Harold Bloom. El teórico literario de *Yale University* publicó el catálogo de los libros sagrados, en *The Western Canon: the Books and the School of the Ages*. Su línea del tiempo literario marca 4 hitos en épocas que se ajustan a la cronología patriarcal, al proyecto masculino de civilización, a la cultura del “Padre” como organizador de la vida literaria: a) *The theocratic age*; b) *“The Aristocratic Age”* c) *“The Democratic Age*, y, por último, la de la pérdida justamente de organización, d) *“The Chaotic Age”*. ¿Puede lo caótico constituir un canon?

Son tiempos de crisis literarias, de conflictos de la Literatura, de las Humanidades con las otras ciencias en la era de los lenguajes electrónicos, la interdisciplinariedad, las cuestiones transversales. ¿Y qué hay de las “prácticas no calificadas” como la *tweet literatura* o de la narrativa de autoría comunitaria? ¿Existirá ya el canon poético de los 140 caracteres? ¿Qué de las llamadas “piezas colaborativas de literatura digital? En esta crisis de lo tradicional canonizado, la divergencia feminista, la escritura transgresora de mujeres, el reconocimiento de la diversidad, es un motor.



Bien mirada, la narrativa feminista como sistema de expresión en busca de la liberación de las mujeres, contra la Patrística de la poética, dinamita la hegemonía del canon tradicional, la *doxa*. Tiene como predecesor el catálogo de los libros tenidos por la Iglesia católica --u otra confesión religiosa-- como auténticamente sagrados, el canon literario establecido por algún concilio o alguna capilla del ambiente literario. Se postula como derecho literario, casi una extensión del derecho canónico profundamente patriarcal. Lo que la mitad masculina establece como lo permitido, lo verdadero, evoca, aunque sea por extrapolación, su opuesto. El canon evoca la práctica excluyente del *Index* de la Santa Inquisición, la lista de libros prohibidos por la Iglesia. La escritura liberacionista de mujeres fundamenta la organicidad - lo relacional y lo genérico - de la vida literaria: “[...] a nadie se le oculta que las bases teóricas de los estudios feministas, postcoloniales y étnico - literarios han supuesto que el escenario de la crisis sea de pugna fronteriza desde la periferia al centro del sistema de administración de lo literario” (Pozuelo y Aradra, 2000, 28). La tradición literaria canonizada es la “historia de un pensamiento masculino, no sólo por la ausencia de escritoras, sino también porque esa tradición ha codificado lo femenino a través de temas, estilos y escala de valores”, como reza la citada Convocatoria. De ahí la decisión de empezar a

escribir un canon propio merced a la necesidad de que, para nuestro avance, las mujeres tengamos *Un cuarto propio...* y quinientas libras según nuestra clásica Virginia Woolf.

... si es que podemos profetizar, en el futuro las mujeres escribirán menos novelas, pero mejores, y no sólo escribirán novelas sino también poesía, crítica e historia. Pero, al decir esto, estamos mirando a lo lejos, a esa dorada y quizás fabulosa época en que las mujeres tendrán lo que durante tanto tiempo les había sido negado: tiempo libre, dinero, y un cuarto para ella (Woolf, cit. Por Suárez, 2002, 5).

El canon funcionó por varios siglos para beneficio de los Padres de la Iglesia. Si hoy por hoy el canon sirve a los administradores de la literatura, y las universidades son administradoras de la literatura: llegó la hora de construir un catálogo propio. En la Convocatoria citada se lee: “Algunas estudiosas americanas sostienen que el canon no es tanto una herencia del pasado cuanto una construcción presente del pasado, por lo tanto, el canon debe constantemente estar sometido a discusión y rediscusión”. El canon sirve para constituir un corpus modélico de textos y tópicos capaces de entreverar la evolución de un sistema literario. La querrela del canon revive las discusiones entre antiguos y modernos, entre clásicas y revolucionarios, entre las presentes y las ausentes, espejo de luchas por defender modos de hacer crítica literaria en lugares institucionales y académicos.

Cabe notar que en el *Canon Occidental* de Bloom sólo una escritora, mexicana, está incluida Sor Juana Inés de la Cruz, en el índice (ambigüedad asumida) de lengua española. La monja proto - feminista que desafió el discurso canónico, patriarcal que culpabilizaba a las mujeres, hijas de Eva, la promotora de la caída, del pecado original. Se ve pues la universalidad del manifiesto “Hombres necios que acusáis/ a la mujer sin razón,/ sin ver que sois la ocasión/ de lo mismo que culpáis...” . Hoy diríamos que esa acción afirmativa emitida hace más de 4 siglos trascendió tanto, ha sobrevivido censuras y malos tratos, atravesado dinámicas sistémicas entre centro y periferia hasta encontrar el lugar debido en ese manual de lecturas políticamente correctas.

En esta discusión acerca de las ausencias y la reconstrucción del canon literario europeo y las escritoras, llena la ausencia una mujer mestiza nacida en Nepantla, Municipio de Tepetlixpa, hoy Estado de México, entonces Reino de la Nueva España. Diversa, contestaría, diferente, escribía en español, en latín, en náhuatl; respiraba el aire de los legendarios volcanes<sup>3</sup>,

---

<sup>3</sup> La leyenda de los Volcanes, prehispánica, cuenta que, como en Verona, en el Valle de Anahuác. Se enamoraron perteneciendo a tribus rivales. Aciago romance, el padre mandó matar a la novia, que yace como “mujer blanca” o “mujer dormida”. El novio decidió entonces depositarla en las cumbres y morir ahí, para morar junto a ella y, vigilante, seguir amándola. Son dos

el Popocatépetl y la Iztaccíhuatl, pero dirigía epístolas, poesías, ensayos, obras de teatro - como premonición cumplida del sueño de Woolf - a interlocutores “Nepantla”, a medio camino entre América y España: la mirada puesta en Europa.

En el *Western Canon* de Bloom, Sor Juana, mestiza, aparece “en el catálogo de escrituras canónicas españolas, europeas., “nepantla”<sup>4</sup>:

Nepantla dos mundos quedan también los lugares de enunciación de las obras de estos tempranos escritores novohispanos que establecieron una posición y discurso propio, híbrido entre lo indígena y lo español, en el complejo proceso de integración cultural y del establecimiento de nuevas reglas de dominación a finales del siglo XVI y principios del XVII (Gayol, 2005: 181).

Como “Escritura Nepantla” se conocía el siglo pasado a la de los y las españolas *transterradas*, *empatriadas* a México durante y después de la Guerra Civil Española, luego de la derrota de la República Española (Gaos, 1980: 7ss). Hoy, “Nepantla” es la escritura chicana, la literatura mexicana escrita y publicada en Estados Unidos, a medio camino entre el inglés y el español. Proceso de sincretismo que Los *Poemas* de Sor Juana, en el canon de Bloom, aparezcan como escritura

---

volcanes activos que a veces, con ambiente limpio, pueden admirarse desde la Ciudad de México.

<sup>4</sup> “Nepantla”, según el Gran Diccionario Nahuatl, significa “En medio”, “Estar en medio”.

española, europea junto a las *Coplas* de Jorge Manrique, a *La Celestina* de Rojas, al *Lazarillo de Tormes*, jun, to al Quijote y las *Novelas Ejemplares* y *Fuente Ovejuna*, *El Caballero de Omedo*. Literatura toda donde se asoman procesos liberacionistas y subversivos, casi denuncias contra el orden patriarcal. Queda el permiso implícito para desafiar las decisiones de *Bloomianas* de enlistar lo bueno, la literatura permitida, la verdadera y legitima, la que se ha de enseñar en las aulas universitarias. La cuestión del canon, pues, no es tanto una de universalidad estética como de particularidad histórica, de avances, de procesos cambios y devenires.

### **3.- “Contra el Padre”, anticanon feminista en México**

Ahora lo se, ... acatar sin mas los mandatos de la Iglesia católica (o de cualquier otra autoridad eclesiástica de su corte) y aceptar a ciegas su definición de Dios es actuar como la oruga que para protegerse de la incertidumbre y las inclemencias de la vida, solo para rase cuenta, cuando estaba a punto de morir que su crisálida también le impidió convertirse en mariposa. Si este texto agrieta al menos una conciencia religiosa autoritaria, si le impide a una oruga (humana) construirse una crisálida infranqueable, su publicación estará justificada. (Espinosa Rugarcía, 2011: 15)

Más que trazar una línea del tiempo como lo hizo Bloom y marcar las edades de la literatura universal o la literatura comparada, interesa aquí destacar el eje temático que descubro

en la narrativa mexicana feminista. En el canon general existe una subdivisión para el canon específico de mujeres. En éste puede ubicarse la narrativa feminista: la línea que he llamado la escritura “Contra el Padre”. Existe una poética – sentido amplio - que deconstruye la noción masculinista de que el padre - otra vez la patristica - decida la vida de las mujeres, y que esa decisión ha de fundamentarse en la imposición de la maternidad, la reproducción de la especie que implica el sometimiento de los intereses femeninos a los proyectos masculinos. Esta narrativa feminista desafía la organización bipolar que divide al mundo entre hombres que mandan y mujeres que se someten: la opresión, la subordinación femenina a la sociedad patriarcal, al linaje patrilineal, al *Pater Familias*.

Propone escribir una nueva Historia del Mundo al destacar que ha sido desafiada siempre por las mujeres disidente y amenazada por la revolución feminista que denuncia y contraviene esa opresión. En el anti-canon <sup>5</sup> “Contra el Padre”, se verá el desafío que las escritoras lanzan contra el sentido patriarcal de la historia - toda narrativa es una historia - de la Humanidad. Comienza o arranca desde la rebelión contra Dios

---

<sup>5</sup> Lo llamo “anti-canon” para evitar la contradicción que podría anular el argumento. Si el canon literario establece las reglas y acaso señala las excepciones; como sagrado, reverente, hegemónico y vertical, para mantener la congruencia ha de requerir el sometimiento a las reglas: el canon se cumple o no. ¿Puede haber sub-cánones que desafíen al canon general?

Padre, como ejemplo perfecto de lo que los padres terrenales – imperfectos – han de ser. Esta rebelión desafía el orden patriarcal que establece la vida pública para los hombres y la reclusión doméstica, la vida privada para las mujeres; y con ello impone la división sexual del trabajo: los hombres para la producción - dueños de los mecanismos productivos - y las mujeres para la reproducción de los valores e intereses de los dueños.

La narrativa que selecciono se desplaza por un eje temático claramente desde la segunda mitad del siglo XX. El propósito: desarticular el patriarcado, devaluar la supremacía masculina mediante la visibilización de las mujeres en la historia. Obligación de contar su contribución a la marcha de la sociedad y a la mexicanidad, como dueñas: derecho a la historiografía, a escribir nuestra propia historia. En este catálogo, la narrativa acude al llamado de Graciela Hierra, quien retoma a los Padres de filosofía clásica, los europeos Aristóteles, Kant, Marcuse, Benjamin, para apartarse de ellos y sumarse a los argumentos liberacionistas de Simone de Beauvoir y las evidencias estadounidenses del *Informe Hite*, *Shere*, o de Betty Friedan, y Gilbert y Gubar, al armar nuestra tarea con su *Ética y feminismo*.

La filósofa mexicana, mestiza, con mirada europea, expuso la “teoría de la *obligación moral del interés*”: iniciar la desarticulación de factores que son “los puntos de apoyo de la ideología patriarcal que, en última instancia, legitima la opresión” (Hierro, 1990: 12). Es nuestro *interés* emprender “la sistematización crítica de la moralidad, tanto de la procreación como de la hegemonía masculina, y de la educación femenina”. Confiar en la eficacia de la crítica es tarea moral, un comportamiento ético que se convierte en deontológica y filosofía de vida:

La ética de la liberación femenina consiste a mi juicio en la elección y utilización de todos los medios conducentes a la superación del estado de cosas injusto para lograr el *desarrollo integral* posible tanto para los hombres como para las mujeres, y en esa medida llevar a cabo el mandato moral de buscar el cumplimiento del principio del interés: el principio de mayor felicidad (Hierro; 1990: 113s).

Las vidas de las mujeres actuales exigen la superación de la condición de opresión. Condición donde había sido determinada, dice no por todos los hombres: “El enemigo de la mujer no es el hombre concreto, tampoco es el socialismo ni el capitalismo, sino la ideología patriarcal que prevalece en *todos* los países actuales” (Hierro, 1990: 119). De manera que:



La idea central de la ética feminista es la siguiente: La eliminación de la opresión femenina es el deber moral de las mujeres. Como es el caso de la lucha contra la explotación humana que constituye el deber moral que toca a todos por igual, a hombres y a mujeres... El medio para realizar su fin ético, en el caso de las mujeres es *la lucha feminista contra la ideología patriarcal*, no en contra de los hombres concretos (Hierro, 1990: 120ss).

Esta tarea moral implica el desafío “Contra el Padre”. Y puede, debe cumplirse, diría después, desmantelando la división sexual del trabajo al visibilizar la historia, los relatos de las mujeres y sus intereses:

Varias autoras señalan que, en efecto, el relato de las acciones de las mujeres se encuentra en fuentes historiográficas y colecciones de documentos, sólo que los historiadores hombres no piensan que esa memoria deba formar parte de sus investigaciones históricas...La Historia la hacen hombres y mujeres, sólo que los historiadores son hombres... Ahora es necesario que las historiadoras mujeres relaten. (Hierro, 1996: 32) .

Contar, narrar, relatar la vida en femenino es obligación moral feminista. Más aún, diría otra clásica mexicana de gran influencia en España, Marcela Lagarde, demoler el patriarcado es tarea propia, subjetiva que comienza con desconstruir la identidad que el patriarcado nos asigna, las imposiciones de género para dejar atrás la condición de sometimiento, es necesario construir, con autoestima, con aprecio a lo propio, mi relato:

Cada quien sintetiza una historia, una tradición, una genealogía, y una identidad cultural, y por eso “es”. En la cultura moderna se recoge la tradición genealógica con una visión histórica. Para saber quien soy (y dejar de “ser mujer para el otro”, mío) necesito saber en qué procesos específicos se ubican quienes dieron lugar a mi vida, que lugar ocuparon en su linaje y en su mundo y qué hicieron en su vida... (Lagarde, 2000: 115) .

Son acciones afirmativas de esta narrativa publicar la participación de las mujeres en la historia, indagar en la vida cotidiana, registrar la expresión de las mujeres, actualizarla y valorarla para insertarla en el patrimonio cultural de una nación, o de varias.

En la búsqueda de su genealogía, interrogada siempre por la tradición cultural de las mujeres mexicanas, y animada por la celebración del Primer Año Internacional de la Mujer (México, 1975), asegura quien se dedicó a establecer una categoría histórica - analítica que llamó *Cultura femenina novohispana*:

Consideramos de importancia para nuestra historia nacional la comprensión de la cultura de nuestras antepasadas, comprobar cómo absorbieron el pensamiento de su época, cómo lo vivieron, qué testimonios dejaron escritos con sus propias plumas relativos a su participación activa en la época por ellas vivida (Muriel, 1982: 9).

Hará falta extrapolar esta investigación a la escritura de las historiadoras, Milada Bazant, Ana Lau Jaiven y muchas más. Ahora interesa la narrativa literaria: novelas, cuentos,

testimonios, biografías “Contra el Padre”, contra los abusos de la patristica: la violencia contra las mujeres. Presentar a las ausentes, a las desaparecidas será de utilidad mayor. ¿Hace falta decir que esta escritura es altamente subversiva? ¿Que va en sentido contrario al canon general?

Comienza la muestra con escritoras nacidas en Europa, transplantadas acá y sin intereses en regresar al origen. Dos por linaje patrilíneo nacieron princesas; sin reservas, contra el padre, renuncian a ese tipo de nobleza. De Italia, Francesca Gargallo llegó en 1979, decidió permanecer, para convertirse en “feminista autónoma”. Ensayista, autora de *Ideas feministas latinoamericanas*, académica, activista, poeta y novelista, escritora prolífica. Sus personajes son mujeres fuertes. Liberadas, autónomas en relaciones sólidas entre hombres y mujeres; avance feminista en la transformación del patriarcado. Dos hombres diversos comparten amistad en lo que la narradora llama “el gineceo”, una casa de mujeres. Se encuentran en el baño: un joven escritor sensible; el otro, Simón, un viejo guerrillero desmitificado, acaso un personaje inspirado en el mítico Che Guevara:

Los dos se miran en silencio: uno viejo, flaco soberbio como un mendigo desnudo sumergido en la tina; el otro de pie, tan joven y en calzones como desolado su corazón. Los dos son hombres, los dos escriben, per el más joven ha amado a una feminista y desde entonces

se abstiene de entablar complicidades con hombres solo porque son hombres... (Gargallo, 2015: 47).

Otra princesa renegada, hija de una mexicana y del último príncipe polaco, en un estilo singular, novedoso, y una lengua pintoresca, narra la biografía de una sobreviviente de la historia violenta de las revoluciones del XX. Elena Poniatowska, periodista, narradora, activista social y abiertamente feminista recrea a Jesusa Palancares, sobreviviente del patriarcado y la más aguda: misoginia el machismo. Esta personaje de la picaresca y su recorrido lleno de aventuras por la primera mitad del siglo XX, se convierte en la gran crónica feminista de los avatares de las mexicanas de clase media y baja, ignorantes, con una inteligencia natural y un espíritu confusamente religioso – anti-canon de mitos como la re-encarnación, supersticiones y prácticas inaceptables según la Santa Inquisición. Sobrevive al abandono paterno, a la extravagante locura materna, al abuso conyugal, la explotación humana de la policía, del ejército, del comercio, de las instituciones de Estado. En la Revolución, en la cocina, en la cama, en el mercado, los hospitales y en la cárcel, Jesusa desafía y sale airosa del exterminio patriarcal dictado para quienes, indómitas, escapan del sometimiento y transitan hacia el gozo, hacia el placer de vivir. Y repasa con mirada de mujer, perspectiva de género, la Historia de México. Las

aventuras de Jesusa son un deleite y arrancan mas de una sonrisa junto a la mirada de asombro de una vida tan atropellada, pero resiliente. Desde 1969 año de publicación de *Hasta no verte Jesús Mío*, y en que obtuvo la nacionalidad mexicana, Elena se ha dedicado a colocar en la plaza pública las causas sociales contra el patriarcado o “el mal gobierno” y contra la opresión de las mujeres indígenas, de las trabajadoras domésticas, y de todas las clases; la lucha por la libertad y los derechos humanos de los y las jóvenes, de los y las transgresoras como Frida Kahlo y otras amantes. Para el Canon contra el Padre, la narrativa feminista de Elena junto con la de la otra Elena, la Garro - esposa insumisa que logró rebelarse del patriarca literario, de Octavio Paz-, proporcionan vasto discurso.

Con orígenes europeos, más bien de procedencia judía, cabe en este catálogo la narrativa revisionista, contestataria de una constelación de escritoras que reescriben la historia sagrada, corrigen La Biblia, interpretan la cábala, divulgan secretos de los poderosos prohibidos a las mujeres y hoy revelados y propagados por ellas: el Canon contra el Innombrable. Destaca aquí el discurso de otra transterrada, del grupo “República española en el exilio”, Angelina Muñiz–Huberman, “habitante de neplantla”: quien ha creado un subgénero literario entre

testimonio, cultura letrada, biografía y ficción: “*las seudomemorias*”.

... a propósito de la búsqueda que la propia Angelina Muñiz ha llamado “seudomemorias”, sin la “p” y despojada de cualquier voluntad estadigráfica de hacer un recuento de su vida según los cánones de un Yo que se dedica más a la información y al recuento que a las posibilidades “falsificadoras” y ficcionantes del recuerdo, del “recuerdo encubridor”, como se llama en psicoanálisis cuando un sujeto atesora un recuerdo en su memoria que tiene la posibilidad de encubrir otros, los verdaderamente significativos (Quemaín, 2016: 5).

En esta reescritura de la historia, Angelina revive a una Dulcinea que se desplaza por el Anillo periférico de la Ciudad de México, o a Julieta, enamorada de Mercucio que planea y ejecuta la muerte Romeo, bruja sagaz y triunfante que disfruta del amor con placer total. Nacida en Francia en el éxodo republicano, llegó a México en 1942; acá descubrió sus orígenes sefardís y se convirtió al judaísmo.

Rosa Nissán, de la diáspora judía nacida en México, decide escribir en español sefardí (una delicia nepantla) tras un divorcio que la libera de la domesticidad. Transita entre la autobiografía novelada y la identidad sefardí: itinerario de liberación personal, ejemplo de ruta alternativa para salir del cautiverio de las madresposas, categoría “sumisión al esposo” de Lagarde.. Rosa nacida en 1939, estudió en el gineceo de la desaparecida “Universidad Femenina”, y publicó su primera

novela abuela ya, después de los 50 años. Como Elena, es maestra en el arte de hacernos reír mientras se seca una las lágrimas. Su *Novia que te vea* (1992) inmediatamente fue llevada al cine y es la película judío--mexicana de mayor éxito en Iberoamérica.

Las posibilidades de reescribir nuestras propias historias se abrieron para una académica que durante años se mantuvo en la investigación de los mecanismos de Estado, poder, política, gobierno, modernidad; y cuyos atisbos feministas fueron dedicados a las mujeres en la administración, en la gestión empresarial. Gina sorprendió hace poco con un volumen de relatos *Contra el Padre: reescritura de las historias del Antiguo Testamento y de la Historia de Occidente*, y luego varia invención culta, letrada, de título emblemático: *No entiendo a las mujeres*. En la sección “Y se hizo la luz” encontraremos la Historia Sagrada narrada por la serpiente, que advierte a Eva que al comerse la manzana, “...lo peor es que has liberado a Dios, una voz masculina aterradora que ni siquiera nos comprende y ahora derramará sus amenazas, y podrá maniobrar a sus anchas desde las alturas” (Zabludovsky, 2014; 31). Abiertamente *Contra el padre*, esta narrativa subversiva, contra-cultura, alude en su mini-cuento “Dioses” al Innombrable: “Después llegó Jehova, se dijo único y todo resultó más aburrido” (35). Recrea a

Caína, la ciudad fundada por Caín y a sus habitantes, serie de filicidas, parricidas, hombres y mujeres. Acuña 10 mandamientos reescritos y un nuevo Catecismo, Más anti-canon aparece en las secciones “Pater Terra” o “ReCreaciones”, con Ulises cantando en vez de las sirenas, el relato de Narciso o de la Celestina re-visitado, Aladino, las Maléficas, Midas y más desmitificados. Prueba la sólida cimentación del canon de la narrativa mexicana feminista la defensa del editor. Consta en las primeras páginas el intento de silenciar a Gina Zabludovsky por un tal Gilberto Zapata Kuri, “profesor de literatura y misticismo”, a quien la editorial confió el primer prólogo, que fue una invectiva contra el anti-canon feminista. Zapata escribió: “No sé en qué momento acepté escribir la introducción de este libro que ahora me tiene tan incómodo... lo que nunca me imaginé con este título es que la autora fuera mujer. Esto explica en gran parte la falta de continuidad y la estructura esquizofrénica... (19). La o el editor evidencia la misoginia y publica esta diatriba contra las mujeres como denuncia, en especial contra las escritoras. A continuación, va, como defensa, una “Respuesta a Gilberto Zapata...” escrita por, ahora sí, una autoridad literaria, Sofía G. Bazali, Premio Internacional de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz 2012.



Cuando se trata de escribir de transgresiones y subvertir el orden sagrado, cabe aquí la narrativa lésbica. En el canon de Bloom, antes de Sor Juana está Safo. En México, Rosa María Roffiel, con *Amora*, también Sara Levi Calderón que 5 lustros después de *Dos Mujeres*, nos regaló este año un recuento festivo de las vicisitudes al arremeter contra el patriarcado-matriarcado judío de las buenas familias (2017). Narrativa mexicana pionera en Iberoamérica acerca de la libertad sexual femenina de la comunidad lesbiana.

Teresa Dey acomete en *Mujeres Transgresoras* otra reescritura subversiva: narrativa feminista universal. Recupera las voces silenciadas de mujeres históricas, discurso reivindicador, cuentos recuperados de México, de la Nueva España, de Europa, de China. Brianda Domecq, nacida en Estados Unidos, carrera profesional desarrollada en México y decisión mayor de regresar a España, tierra ancestral, cabe en la triada que detallo ahora. En busca de su genealogía literaria creó vasta obra, e incluso, para combatir la carencia de reediciones de las que descubre Rodríguez (apud) emprende una editorial feminista. Su célebre novela reivindicativa del camino disidente y la historia excéntrica de las mujeres en México, *La Santa de Cabora*, figura en la bibliografía básica de los cursos de literatura mexicana en universidades de América del Norte.

Teresa Urrea, fruto de la violación del rico terrateniente – infame derecho de pernada- encabezó, como una Juana de Arco mestiza una guerra contra Don Porfirio, el patriarca que duró más de 30 años en la presidencia. En su proceso de reconstrucción identitaria, recupera al padre, lo resguarda contraviniendo la noción de débiles y fuertes. El catalogo de la editorial de Domecq refuerza el canon contra el padre: Guadalupe Olalde en 1999 lo consigna, no más patriarcado, menos cuando las violaciones de mujeres se dan en la casa: cuando el padre o sus representantes, tíos, abuelos, primos, violan a las hijas.

Beatriz Espejo, la mejor narradora de los últimos 30 años, también arremete contra el Padre en “Así mataron a mi abuelo el español” (otro violador, pernada) reeditado en 2014. Desde 2011, dedica su perspectiva de género a reescribir nuestras historias con agudeza magistral y desde el revés de la Historia con mayúscula, Marilyn Monroe anti--canon de belleza; la vida de no-clausura en un convento de clausura novohispano en 2014. Otras narradoras como Mónica Lavín (2011), reescriben desempolvando personajes históricas. Espejo constituye una subcategoría sugerida por su porte y su talante de gran señoría, por no decir señorío: su cultura letrada y excelente registro

lingüístico: ninguna palabra sobre en sus escritos, narrativa culta.

Se acaban los caracteres permitidos, y falta aun por inscribir el universo narrativo de Amparo, cuya obra honra este canon al desafiar las nociones tradicionales de Dios Padre en 2011. Desde 1990 se propuso reunir biografías, testimonios, retratos, semblanzas de mujeres mexicanas ([www.demac.org.mx](http://www.demac.org.mx)). Sus convocatorias para premiar a “Mujeres que se atreven a contar su historia” han producido la mayor cantidad y calidad de narrativas contra el Padre, desde los cautiverios de la domesticidad a los de hospitales, cárceles, conventos y cofradías, sectas y profesiones. Con la doble finalidad de contribuir a la salud de la identidad y autoestima de las mujeres, y crear la trama del tejido social que resguarde a las mujeres, apoya y enriquece nuestra sobrevivencia ante la violencia patriarcal. Ella misma acomete el mayor desafío contra la Patrística: la deconstrucción de la imagen divina que nos libera del sometimiento de género. De ahí el epígrafe de esta sección. Por atreverse a contar su historia, Graciela Hierro obtuvo el premio y su publicación póstuma. Gran empoderamiento sobrevino a quienes cuentan su historia cuando en 2000, pudimos descubrir que un sacerdote católico se enamoró de ella, y decidió él abandonar el canon de la patrística,

y amar a su feminista con cánones legales: se casaron. A DEMAC le debemos la confesión de otra narradora, Ethel Krauze, que, en 2006, nos impulsa a denunciar la violencia sexual en casa: adolescente seducida, violada, por el amante de la madre. Ethel sobrevivió al delito, que antes de los avances feministas hubiera sido considerada una “falta a la moral”, o lo merecido para la maliciada, mala “Lolita”.

He aquí más de 5 obras de la narrativa feminista mexicana de los últimos 30 años. Consciente de la necesidad de seguir construyendo el canon propio, me fundamentan las declaraciones de Woolf: lo que hacemos las mujeres cuando liberadas de lo doméstico, tenemos *tiempo libre, dinero, y un cuarto para ellas*. Y me lo reitera una autora española que fundamente la necesidad del trabajo literario feminista:

... en ningún momento debe olvidarse que la crítica feminista no sólo surge, sino que es indisociable de la lucha del movimiento feminista por la liberación de las mujeres y, en consecuencia, no busca sólo interpretar el mundo sino, y fundamentalmente, cambiarlo. La crítica feminista no es una interpretación más del mundo: vaciarla de su contenido político es pretender domesticar su carácter profundamente revolucionario que exige el cambio radical de la sociedad. (Suárez, 2003: 41)

Si bien hemos avanzado mucho, la tarea feminista ha de continuar con gozo: por el placer de leer y ser leída. Y si esta lectura convence a una sola de escribir su propia historia,

fortalecer su autoestima y empoderarse para vivir felizmente, el esfuerzo ha valido la pena. He cubierto algunas ausencias, algunos fantasmas de desaparecidas han recuperado la realidad.

## Referencias bibliográficas

Bloom, H. (1994). *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Nueva York, Harcourt Brace. Recuperado de <https://ebooks.adelaide.edu.au/l/literature/bloom/complete.html#C> Consultado 15/I/2017

Dey, T. (2012). *Mujeres transgresoras*. México: Punto de Lectura.

Domecq, B. (1998). *la insólita historia de la Santa de Cabora*. México: Ariadne.

Espejo, B. (2011). *Si muero lejos de ti*. México: Lectorum.

Espejo, B. (2014). *¿Dónde estás, Corazón?*. México: Santillana

Espejo, B. (2014). *El placer de estar contigo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Espinosa Rugarcía, A. (2011). *Dios Padre ya No creo en ti*. México: Editorial Jus.

Espinosa Rugarcía, A. *Documentación y estudios de mujeres*. A.C, en demac.org.mx

- Gargallo, F. (2015). *Los extraños de la planta alta*. México: Desde abajo.
- Gaos, J. (1980). Español trasterrado. En *En torno a la filosofía mexicana*. México: Alianza Editorial.
- Gayol, V. (2005). Nepantla, dos mundos. *Takwá, lecturas de lo ajeno*, Núm. 8, pp. 181-187. México. Recuperado de [http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/takwa/Takwa8/nepantla\\_dosmundos.pdf](http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/takwa/Takwa8/nepantla_dosmundos.pdf). Consultado el 24/10/2016.
- Hierro, G. (1990). *Ética y feminismo*. México: UNAM.
- Hierro, G. (1996). La mujer invisible y el velo de la ignorancia. En *Metodología para los estudios de género*. México: UNAM.
- Hierro, G. (2000). *Gracias a la vida...* México: DEMAC.
- Krauze, E. (2006). Carta a mi agresor. En *Mujeres que se atreven a contar su experiencia de abuso sexual, RED DEMAC, para mujeres que se atreven a contar su historia*, Vol. 22, México.
- Lagarde y de los Ríos, M. (2000). *Claves feministas para la autoestima de las mujeres*. Madrid: Horas y horas
- Lavín, M. (2011). *Las rebeldes*. México: Grijalbo.
- Levi Calderón, S. (2015). *Vida y peripecias de una buena hija de familia*. México: Voces en tinta.

- Muriel, J. (1982). *Cultura Femenina Novohispana*. México: UNAM.
- Olalde, G. (1999). *Con un padre me basta*. México: Ariadne.
- Poniatowska, E. (1969). *Hasta no verte Jesús mío*. México: Biblioteca Era.
- Pozuelo Yvancos, J. M. y Aradra Sánchez R. M. (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- Quemain Sáenz, M. A. (2016). *Autobiografía y creación en dos narradoras mexicanas: Angelina Muñiz-Huberman y Esther Seligson*. Tesis de Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rodríguez, A. A. (2014). *Coincidencias. Para una historia de la narrativa mexicana escrita por mujeres*. México: Afinita-- Universidad Autónoma de Chiapas.
- Romero Chumacero, L. (2015). El canon literario y las escritoras mexicanas. Entrevista a Luz Elena Gutiérrez de Velasco. *Andamios Revista de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México*, vol.12, no. 27. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-00632015000100009](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632015000100009). Consultado el 16/10/ 2016
- Suárez Briones Beatriz (2003). Introducción. Teorías Literarias Feministas(Con)Textos. En *Sexualidades: teorías literarias*

*feministas*: España, Plaza y Valdés. Recuperado de [2003pmayobre.webs.uvigo.es/06/arch/profesorado/suarez%20Obriones/introduccion](http://2003pmayobre.webs.uvigo.es/06/arch/profesorado/suarez%20Obriones/introduccion). Consultado el 24/10/2016.

Zabludovsky Kuper, G. (2014). *No entiendo a las mujeres*. México: Colofón.





# **Femminilità liberata ne *L'università di Rebibbia* di Goliarda Sapienza**

Barbara Kornacka

Università Adam Mickiewicz di Poznań

**Riassunto:** L'articolo intitolato *Femminilità liberata ne «L'università di Rebibbia» di Goliarda Sapienza* è un'analisi delle memorie dal carcere di Goliarda Sapienza stessa, le quali rappresentano un genere letterario tuttora quasi inesistente nella versione femminile. L'analisi si pone lo scopo di comprovare la tesi che la prigione per le donne carcerate diventa uno spazio in cui la loro femminilità si libera dalla convenzione imposta e dai ruoli coatti. Ciò si manifesta negli aspetti fisici non standardizzati delle carcerate, nei comportamenti e nei ruoli di genere assunti liberi dalle costrizioni sociali e, infine, nella solidarietà tra donne, libera dalle condizioni sociali, intellettuali o di cultura.

**Parole chiave:** Goliarda Sapienza, memorie, libertà, carcerate.

**Abstract:** The present article entitled *Femininity released in «Università di Rebibbia» by Goliarda Sapienza* is an analysis of *Università di Rebibbia* by Goliarda Sapienza, which consists of her own memories from the jail. It represents a literary genre that is still almost nonexistent in the female version within the Italian literary production. The purpose of the analysis is to prove the thesis that for imprisoned women the jail becomes a space in which their femininity is freed from the imposed convention and roles. This is demonstrated in the non-standardized physical aspects of prisoners, behaviours and gender roles, which are free from social constraints and, finally, in solidarity between women, free from social, intellectual and cultural conditions.

**Keywords:** Goliarda Sapienza, memories, liberty, prisoners.

## 1. *L'università di Rebibbia*

Goliarda Sapienza, come oramai ben sappiamo, è una scrittrice ribelle e maledetta per eccellenza, esclusa a suo tempo dal privilegio di pubblicare, e tuttora esclusa dal canone letterario. Il libro cui dedico queste riflessioni, *L'università di Rebibbia* (Sapienza, 2016)<sup>1</sup>, pubblicato nel 1983, è nato dall'esperienza carceraria di Sapienza stessa che infrange la legge (deruba una sua amica alto-borghese) per compiere un atto di contestazione e potersi definire, come confessa in un'intervista, "criminale per protesta civile" (Providenti, 2010: 159). Anche il testo stesso si configura come un atto di ribellione letteraria perché, classificabile come memorie dal carcere scritte da una donna, rimane quasi senza precedenti<sup>2</sup>, e come tale mina la fondatezza dell'ordine canonico che accetta gli uomini, dando loro accesso al potere esercitato dalla cultura, e rifiuta le donne, negando loro lo stesso diritto<sup>3</sup>. È sintomatico il fatto che mentre le memorie di Goliarda riscuotono

---

<sup>1</sup> Tutte le citazioni provengono da questa edizione e saranno identificate con il numero delle pagine messo tra parentesi.

<sup>2</sup> Nel 1953 esce il romanzo *Roma, via delle Mantellate* di Isa Mari (pseudonimo di Luisa Rodriguez Mercurio) basato su una personale esperienza dell'autrice, rinchiusa per motivi politici, il quale tuttavia è quasi sconosciuto se non come base per il soggetto del film *Nella città l'inferno* del 1959, diretto da Renato Castellani.

<sup>3</sup> A proposito della scrittura delle carcerate oggi vedi Barbarulli, 2010 : 134-135.

pochissima risonanza tra il largo pubblico, nonostante le indubbe qualità della scrittrice, le analoghe memorie maschili di Pellico o di Gramsci rimangono alquanto famose, nonché riconosciute.

Intanto il carcere, luogo di reale chiusura ed esclusione dalla società, considerato in chiave simbolica, è molto più eloquente nel caso delle donne, essendo un'efficace immagine della secolare condizione subalterna delle donne nonché simbolo della loro attività letteraria riusata ed estromessa dalla cultura ufficiale. Il carcere, come lo dirà una delle detenute a Goliarda, ricorda alle donne il loro "passato di coercizione", "i secoli di schiavaggio" e in questo senso "risveglia tutti i lati «femminili»" (p. 125). Il carcere infine, luogo disprezzato e, oltretutto, collocato in basso nella gerarchia di importanza degli spazi sociali, nel rovesciamento trasgressivo dell'ordine tradizionale per opera di Sapienza, diventa un'università, luogo di prestigio e di libertà di pensiero.

Il libro quindi, a mio parere, è un omaggio reso da Goliarda Sapienza alla donna in quanto esclusa e privata di diritti, sia nel senso lato del termine, cioè alla donna che il corso della storia vede solo come oggetto dei diritti altrui, sia in quello ristretto, cioè la detenuta. Situata al centro della narrazione, in posizione prominente, quindi ad assumere il ruolo di

protagonista a tutti gli effetti dell'opera letteraria, è la collettività di carcerate: ladre, spacciatrici di droga, tossicodipendenti, truffatrici e altre delinquenti, anch'esse assenti nel canone letterario vigente, se non in quanto comparse negative e del tutto marginali. È una scelta sovversiva, paragonabile a quella di Tondelli che solo due anni prima pubblicò i suoi *Altri libertini* e fece scandalo scegliendo di innalzare a ruolo di protagonisti ragazzi tossicodipendenti, sbandati, omosessuali e prostitute, mossa per cui fu accusato di oltraggio alla morale pubblica. Entrambi gli autori danno voce e accordano un posto di prestigio a soggetti considerati 'impuri', per utilizzare un termine di Mary Douglas (cfr. Douglas, 2014), ovvero tali che minacciano l'ordine morale della società.

Lo scopo delle presenti riflessioni è di presentare le protagoniste escluse dal canone letterario oltre che dalla vita sociale, nonché indagare sulla loro femminilità che aggira le convenzioni e le consuetudini letterarie. A mio giudizio, per le carcerate, Sapienza inclusa, il carcere, diventa, paradossalmente, luogo di liberazione della femminilità, di quella vera, autentica, spoglia, femminilità nuda, priva della maschera della secolare placca di parole che, per dirla con Luce Irigaray,

sono il rivestimento con cui il soggetto pudicamente riveste il «femminile». Il quale «femminile», sepolto sotto la massa delle metafore che lo esaltano e lo denigrano non sa più come sgusciare da

questi trucchi, nei quali capita che trovi un certo piacere, esagerando il genere placcato oro. [...] La necessità imperiosa del suo pudore, della sua castità – stretta nella cintura del discorso beneducato – della sua modestia decente, della sua discrezione, continua a essere ribadita da tutti – su tutti i toni, in tutti i modi, in tutte le teorie, in ogni stile, con poche differenze [...] (Irigaray, 2010:138).

La donna, esiliata dal mondo del pensiero e della cultura, ha infatti continuato per secoli a essere idealizzata, cantata e rappresentata in modo da creare un divario insormontabile tra la sua immagine letteraria e la sua esistenza reale ma discordante con la sua rappresentazione mitizzata dalla letteratura. “Esaltando il «femminile» si è marginalizzata la femmina” (Riccio, 2003: 113). La stessa idea della falsità del concetto del femminile, per secoli strumentalizzato dalla società patriarcale, fu formulata anche da Monique Wittig: “«La donna» non è ciascuna di noi, ma è una costruzione politica ed ideologica che nega «le donne» (il prodotto di un rapporto di sfruttamento). «La donna» esiste solo per confondere le cose e per dissimulare la realtà delle «donne»” (Wittig, 1980: 80).

Goliarda Sapienza scrivendo le sue memorie dal carcere sembra rispondere al postulato di Irigaray di trovare “una via, una voce abbastanza forte o abbastanza fine per uscire fuori dagli ornamenti stratificati su di lei, in uno stile decorativo da monumento funebre” (Irigaray, 2010: 138). La scrittrice che ama le donne, ama stare con le donne, per cui le donne sono

sempre state molto importanti, – infatti alla prima pagina leggiamo: “Sono fra donne. Probabilmente questo pensiero mi fa sorridere” (p. 3) – dedica il suo libro alla donna, qual è, vera, autentica, senza né finzioni né idealizzazioni, lo dedica al suo modo di essere vero e molteplice, cosa che cercherò di dimostrare nelle analisi che seguono. La liberazione della femminilità nel carcere di Rebibbia nelle memorie di Sapienza, si manifesta in primo luogo attraverso la rappresentazione del fisico femminile che si sottrae agli stereotipi che lo vogliono racchiudere entro una lista limitativa di caratteristiche cosiddette femminili. In secondo luogo il carcere libera la donna dai ruoli di genere e dai comportamenti standardizzati, imposti dalla società, e infine nel carcere la femminilità si svincola dalle barriere di età, istruzione ed estrazione sociale che impongono alle donne di recitare le loro parti coatte, ognuna per conto proprio.

## **2. Il fisico femminile**

Come nota Clotilde Barbarulli, la materialità del corpo femminile ritrovata nel carcere e l'intimità forzata placano la sete di calore della scrittrice e la rassicurano (Barbarulli, 2011: 134-135). Goliarda accoglie con gioia il talvolta brusco impatto

della massa di corpi femminili delle carcerate, descrivendo con amore ed entusiasmo e, qualche volta, divertimento l'esuberanza delle possibili forme e aspetti della donna, osservate nel cortile, nei ballatoi o nelle celle. Sapienza ce ne fornisce dunque un'immagine che aspira al naturalismo, ma al contempo è filtrata dall'emozione e dalla tenerezza della scrittrice; grazie a ciò Goliarda pur offrendoci un ritratto delle carcerate che tende alla veridicità del naturalismo si distacca dalla fredda impersonalità della scrittura verista.

Dalla massa variopinta di corpi e aspetti femminili anonimi, dalle "tante vestaglie colorate che garriscono a un vento fantasma: vele stracciate di un vascello misero ma allegro" (p. 33) sommerge qualche volta un corpo singolo di donna su cui lo sguardo della scrittrice si posa per fornircene una più dettagliata descrizione.

Vi è una serie di corpi femminili in cui Goliarda si imbatte nel cortile del carcere nei primi giorni del suo soggiorno:

Una donna né bella né brutta né giovane né vecchia mi passa accanto lasciando una scia acre dell'inverno eterno che stagna là sotto [...] dal viso così abituale nei mercati ortofrutticoli (p. 13).

[...] una minuscola donna tutta ingoffata in una vestaglia zeppa di margherite gialle e azzurre. Ha preso un pezzo di prato dal mondo di fuori e se l'è portato appresso, ma ne ha strappata troppo per il suo piccolo corpo. [...] Ha una testolina piena di onde color biondo-cenere e un viso delicato anche se precocemente invecchiato; non è raro osservare questo fenomeno. Forse Marilyn Monroe se avesse superato



i cinquant'anni sarebbe divenuta così. Lei continua a ignorarmi ma per me sarà la mia piccola Marilyn invecchiata (p. 17-18).

Una terza donna magra, vestita a tal punto di nero da sembrare in lutto (p. 24).

[...] un terzetto che mi sfilava alle spalle si sta recando all'aria. È tutta una nuvola soffice di capelli biondi e riccioluti. [...] Quasi le sfioro, ma quelle deità sono così immerse nella loro tangibile superiorità che non mi notano. [...] Quelle deità si dispongono in un angolo a prendere il sole come se nessuno esistesse intorno a loro. [...] Le osservo, e per un attimo mi sembra di non essere più in galera ma al sole del piazzale delle Muse (pp. 38-39).

La risata trasteverina che scoppia nella bocca della mia vicina (di una sessantina di anni grande e grossa... Che sia reato essere di tali dimensioni e non lo sapevo?) (p. 39).

Ornella è una specie di versione moderna della Venere di Botticelli. Quando è all'aria gira per il cortile a torso nudo. L'avevo notata alla fontana che lavava i panni: il bel dorso guizzante con i seni alti: due mele vive fra i raggi del sole, i blue-jeans allentati un po' sui fianchi snelli. Qui al chiuso invece è vestitissima e lenta nei movimenti come educanda d'altri tempi (p. 96).

A ciò si aggiungono altre osservazioni. Durante tutto il periodo della sua detenzione la scrittrice annota come sono i corpi, gli aspetti, i vestiti delle donne che incontra. E così quelle che restano nelle celle e non escono mai hanno “le facce gonfie e del colore inconfondibile del mal di mare o della depressione o del mal di galera che è tutt'uno: sguardi ciechi a un passo dal divenire vitrei” (p. 50). Nel ballatoio, trovandosi “in mezzo a una folla incredibile che corre, si urta, si saluta sbracciandosi con quella del secondo ballatoio” mentre “sente che in mezzo a

tanta follia l'umorismo torna a riderle nelle vene, incontra [...] un visetto truce a triangolo con una zazzera scura. È la ragazza in jeans e giaccone nero che con passo alla James Dean usciva dalla cella d'isolamento fischiettando nel suo primo giorno di carcere" (pp. 37-38). Vi è poi, un altro giorno "una ragazza altissima, bionda, in tuta di color ferro con due alucce nere lucide appena disegnate nel girocoscia, attrae il suo sguardo" mentre "un'altra ragazza poco distante in una vestaglia trasparente di nylon azzurro ancheggia fumando la sigaretta" (p. 77). Vi è Roberta: "una biondina ossigenata dai lineamenti di buona borghesia" con un "visetto di *biscuit*" e una voce forte ed esplosiva da "capo", perché, infatti "questa soave statua dalle membra esili e dalle lunghe ciglia è un capo" (p. 93). Barbara poi è "magnifica ed eccitante" con "lunghe membra feline" e comportamenti "da una diva del muto" (p. 118). Ha delle "lunghe mani dalle unghie perfettamente curate ma non laccate" e un trucco sofisticato "da apparire una bellezza tutta acqua e sapone" (p. 94).

Goliarda si sofferma più a lungo sulla descrizione della corporeità delle sue due compagne di cella: Annunziata e Marrò. La prima, rappresenta forse la più interessante fisicità femminile nel libro ed è soprannominata dalla scrittrice "sacro eunuco" per via del suo "corpo smisurato: spalle tre volte le mie,

un seno piccolo e massiccio da eunuco poggiato direttamente sopra una pancia da Buddha” (p. 35). L’immensa postura della ragazza, “circa un metro e settantacinque per almeno novanta chili di muscoli e grasso” (p. 36), esposta senza pudore quando “il sacro eunuco come si conviene ai semidei s’è liberato di tutti gli indumenti – meno le mutandine sottili seppellite dal grasso del pancione e dall’attacco delle cosce” (p. 58) porta evidenti caratteristiche androgine che contrastano con il suo viso dai lineamenti perfetti anche se da contadina, con la sua voce adenoidea e la sua nascosta tenerezza. Marrò, invece, una “delinquente abituale”, una tossicodipendente e sbandata proprio tondelliana, ha un “bellissimo profilo pallido e sprezzante”. È una Bellezza con la B maiuscola, come scrive Goliarda, una bellezza “tranquilla e magnifica”, “commovente e intensa”, che desta passione in Goliarda. Marrò ha “un viso espressivo al massimo, pudore ed estremo narcisismo insieme a quel tanto di mistico che hanno tutte le grandi attrici ...” (p. 64).

Il naturalismo dei corpi femminili delle detenute, la loro materiale consistenza e diversità, l’energia e le emozioni che essi sprigionano sono per la scrittrice rimedi vivificanti contro la falsità del mondo di fuori che è “pseudolibero, pseudoelegante, pseudotutto” (p. 20). Goliarda ci ritrova la femminilità nelle sue più sincere manifestazioni, ci trova quell’*essere* nel senso

pirandelliano, *essere* nello stato puro, una volta tolte tutte le maschere, fine a cui aspira tutta la sua scrittura (Providenti, 2012: 15).

### **3. Il sesso e il genere femminili**

La libertà e la verità dell'*essere* donna che Goliarda descrive nel suo libro si intravedono nello scioglimento del vincolo coatto che serra, nella cultura e civiltà patriarcali principalmente eteronormative, il corpo (*genere biologico*), il *gender* (*genere culturale*) e il desiderio (cfr. Butler, 2008: 165-235).

Vi si osserva in primo luogo la rottura tra il primo e il secondo dei suddetti elementi, ovvero il rifiuto di attribuire alle donne (biologicamente) alcuni modelli comportamentali e tratti psichici concepiti come femminili (genere culturale) dalla cultura tradizionale ovvero quella binaria, eteronormativa e patriarcale, quali l'accoglimento, la ricettività, l'altruismo, la tenerezza, l'empatia, la sensibilità, la delicatezza, la pazienza, la comprensione e la collaborazione, con la pretesa di renderli validi e universali per tutte le donne (Lalancette, 2008: 147-150). Le protagoniste del libro, biologicamente donne, sono dure, brusche, indifferenti, volgari, scontrose, ostili. Hanno

atteggiamenti aggressivi e violenti al punto che Goliarda, dopo una scena di minacce cui assiste, costata che nel carcere “[...] non c’è modo di nascondere ad altri, né tanto meno a noi stessi, la nostra natura. [...] Ereditariamente sappiamo che là dentro non ci sarà più possibile tenere in piedi la «costruzione ideale» che noi stessi, aiutati dalla cultura, i soldi, le buone maniere, diligentemente ci siamo costruiti fuori. Ritorna qui a vigere suprema la selezione naturale” (p. 81). La femminilità come “costruzione ideale” eretta all’interno del genere femminile, costruzione, che poggia sulle abitudini sociali e mentali, assistite dalla letteratura e dall’arte e sorrette dal controllo del maschio sul resto del genere umano non regge il confronto con la realtà di questo regno delle donne, dove, non si recita una parte (voluta o meno) e, tolte le maschere, si è.

La prigioniera, così come viene vista e vissuta dall’autrice svela alcuni tratti concernenti la sessualità delle donne. In particolare è un luogo dove le donne esternano liberamente i loro bisogni sessuali, dimostrando, prima di tutto, di averli, cosa all’epoca forse non sempre ovvia per tutti nonché, di avere diritto di averli, cosa proprio impensabile (cfr. Irigaray, 1990), rivelando, inoltre, la molteplicità di forme della loro sessualità. Le carcerate non si astengono dal palesare il loro desiderio eterosessuale durante la perquisizione di una cella da parte di

cinque uomini in divisa, episodio che in Goliarda stessa provoca: “un orgasmo irrefrenabile che solo due o tre volte nella vita mi si è scaraventato addosso”, e invece una detenuta “addirittura socchiude le belle labbra carnose mostrando la lingua” (p. 127). Tuttavia, la prigioniera sprigiona anche altre direzioni della libido femminile (lesbismo) e agevola altre pratiche sessuali (autoerotismo). *L’università di Rebibbia* è uno dei primi libri nella letteratura italiana, se non il primo, a parlare in una maniera così aperta del lesbismo. Il testo di Sapienza non solo precede *Lettere a Marina*, romanzo di Dacia Maraini pubblicato nel 1989, ma è lungi dall’essere esempio della cosiddetta ‘assente presenza’, ovvero dell’inconscio represso dalla società eteronormativa che trapela nel testo letterario (Duncan, Ross, 2007: 103), come Derek Duncan e Charlotte Ross definiscono il tema del lesbismo nella letteratura italiana prima degli anni novanta del XX secolo<sup>4</sup>.

Annunciazione, ragazza androginica che si fa chiamare ‘mammina’, cosa che rende la sua figura ancora più *queer*, cerca di sedurre Goliarda avendo preso l’abitudine di “rivolgersi a lei con sorrisi invitanti da animale soave...- Me piaci, signo’ ...

---

<sup>4</sup> Gli autori dello studio citato riportano anche due testi del primo Novecento, dove è presente l’argomento del lesbismo: Sibilla Aleramo, *Lettere d’amore a Lina* pubblicato nel 1982 e Maria Volpi Nannipieri (Mura), *Perfidie* del 1919.

Nun te senti sola?” (p. 113) e il giorno della sua scarcerazione le confessa “Tu se’ stata un amore a prima vista per me, te lo devo di’...”. Quell’‘eunuco sacro’ pratica regolarmente l’autoerotismo, senza vergognarsene minimamente. Goliarda, non senza divertimento annota: “Scorgo l’immenso corpo di Annunciazione che s’appresta a fare all’amore con se stessa; non mi impressiona più come la prima volta anche se questa sera i suoi ansiti, le onde del suo torace e delle sue cosce sembrano moltiplicarsi all’infinito. Sto assistendo al soddisfacimento naturale di un branco di scimmie in piena foresta.” (p. 112).

Dei rapporti lesbici, inoltre, si parla molto e con naturalezza tra le carcerate che ricordano alcuni casi ‘mitici’ di veri e grandi amori nati tra donne, per esempio quello tra Cinzia e Marina, entrambe sposate, Marina con due figli. Quest’ultima, una volta scarcerata, aspetta l’altra davanti all’uscita del carcere il giorno della sua scarcerazione per fuggire insieme. Inoltre, quello di Marilù per Oliva che scarcerata già due volte continua a infrangere la legge per tornare da Oliva. Per le detenute il rapporto lesbico è del tutto plausibile e soprattutto favorito dalla condizione di chiusura tra sole donne:

- Io, l’amore tra donne non lo capisco...
- Io lo capisco invece, quello che non mi piace è che si ricostruiscono i ruoli del maschio e della femmina. Io se mi dovessi innamorare di una donna vorrei non avere un ruolo ... (pp. 126-127).

Questo breve dialogo tra le carcerate coincide con la visione della sessualità femminile auspicata da Goliarda Sapienza anche in altri suoi testi, sempre in parte autobiografici, *Lettera aperta* (1967), *L'arte della gioia* (1998) o *Le certezze del dubbio* (1987), ovvero la sessualità aperta, senza limiti, entro la quale la donna può amare sia gli uomini sia le donne. Inoltre, nel frammento: “se mi dovessi innamorare di una donna vorrei non avere un ruolo” vi si può leggere l’auspicio di superamento della costrizione alla ripartizione binaria dell’identità di genere e dunque vi si può intravedere un parallelismo con l’idea di Monique Wittig, espressa nel saggio *Non si nasce donna* pubblicato nel 1980 (lo stesso anno della carcerazione di Sapienza), secondo la quale lesbica è il solo concetto che “sia al di là delle categorie sessuali (donna e uomo) perché il soggetto designato (la lesbica) non è una donna, né da un punto di vista economico, né politico, né ideologico” (Wittig, 1980: 83). Essere lesbica quindi significa liberarsi dalla costrizione di identificazione con uno dei due sessi o generi con rispettivi nodi storici e politici e diventare un soggetto *tout court*.

Nel carcere, quindi, la femminilità, come ci fa osservare Sapienza, è una condizione di libertà, condizione che si può vivere, manifestare e praticare in vari modi, in conformità con la volontà, le necessità e le possibilità di ciascun individuo, senza



assoggettarsi a costrizioni imposte dal costume, dalla cultura o dalla biologia. Come ha notato Charlotte Ross, con cui pienamente concordo:

Anticipando riflessioni che saranno elaborate in seguito da Judith Butler nel suo celebre *Gender Trouble*, per Sapienza avere un determinato sesso e un determinato genere è una condizione performativa, piuttosto che una serie di percorsi determinati biologicamente (Ross, 2012: 225-226).

#### **4. Il femminile collettivo**

Luce Irigaray nel suo saggio *Questo sesso che non è un sesso* scrive che “le donne non costituiscono in senso stretto una classe e la loro dispersione nella pluralità rende complessa la loro lotta politica, e a volte contraddittorie le loro rivendicazioni” (Irigaray, 1990), mettendo in evidenza che la divisione tra varie classi, gruppi e ceti ostacola la solidarietà tra le donne e, di conseguenza, anche una coerente azione politica. L’anno trascorso nel carcere di Rebibbia fornisce a Sapienza numerose occasioni per riflettere sull’esistenza sociale delle donne, sul loro impigliarsi nelle gerarchie e nei rapporti che la società crea e impone. L’autrice, più di una volta addita la natura mimetica della prigione che riverbera le strutture della società che l’ha prodotta. Più esplicitamente questa verità risuona nelle seguenti parole: “La differenza di classe vige qui come fuori,

insormontabile: il carcere è lo spettro o l'ombra della società che lo produce, è noto” (p. 109). Al contempo la scrittrice osserva che la prigione, essendo un luogo di esclusione dalla società, si sottrae alla stretta osservanza dei dettami di coesistenza sociale che vincolano le persone fuori dal carcere. Tra le carcerate si stabiliscono spesso rapporti liberi dall'artificio della gerarchia e della posizione sociali. Lo spazio recluso e ristretto che hanno a disposizione nonché la condivisione della medesima sorte, la stessa condizione di privazioni e di subalternità nei confronti di chi arriva da fuori rende le prigioniere unite e solidali tra di loro. Tale atteggiamento si manifesta nettamente in occasione della visita nel parlatoio, dopo la quale Goliarda ha “solo voglia di tornare giù dove tutte noi, accomunate dalla stessa condizione, almeno non dobbiamo subire la vergogna di mostrarla agli altri, e la frustrazione di non saper esprimere i tormenti di questa condizione” (p. 46). Secondo Goliarda le relazioni tra le carcerate sono il più grande pregio della prigione che dà spazio alla grande libertà sociale delle donne le quali solo qui riescono a separare la loro condizione femminile dal peso delle distinzioni materiali, ideologiche e generazionali per ritrovarsi unite oltre queste barriere che fuori sembrano insormontabili. Sono sintomatiche a questo proposito le parole di Goliarda:

Sono da così poco sfuggita dall'immensa colonia penale che vige fuori, ergastolo sociale distribuito nelle rigide sezioni delle professioni, del ceto, dell'età, che questo improvviso poter essere insieme – cittadine di tutti gli stati sociali, cultura, nazionalità – non può non apparirmi una libertà pazzesca, impensata. (pp. 71-72)

Cinquantaseienne allora Goliarda, attrice, scrittrice e intellettuale, con i suoi “vestiti di lusso” che inizialmente destano un po’ di sospetti nelle carcerate, trova una gioia immensa nel mangiare in compagnia di Giovanella, una ragazza semplice, diciassettenne che si fa incarcerare per abortire gratuitamente. Le due donne che non si conoscono, nonostante la differenza di età e cultura, sentono l'essenzialità della loro compagnia femminile, del mutuo sostegno che la semplice presenza dell'una accanto all'altra dà loro. Un simile rapporto basato sulla comprensione, talvolta tacita, e sull'accettazione della debolezza e degli errori altrui, si crea tra Goliarda e Marrò, bellissima ragazza tossicodipendente. Tra tutte e tre le donne che condividono la cella, nonostante siano molto distanti – androgina Annunciazione, la cui parlata dialettale Goliarda inizialmente non capisce, la “delinquente abituale” Marrò e Goliarda – si crea tra di loro, col tempo, un'atmosfera di allegra simpatia e di affetto, relazione che l'autrice commenta stupita: “Sono caduta in una famiglia invece che in una prigione? Resto lì talmente imbambolata a constatare l'implacabile vitalità di questa istituzione [...]” (pp. 60-61). Ancora più sorprendente

sarà per Goliarda il cosiddetto salotto di Suzie Wong, “un ambiente vivificante di scambi mentali e meditazioni”, luogo visitato da prigioniere di tutte le età, di diverse estrazioni sociali e culture, prigioniere politiche e quelle comuni, le quali, secondo Roberta, “sono utilissime” perché “c’è sempre da imparare un sacco di cose che noi stronze intellettuali non sogniamo nemmeno ...” (p. 134). Tolti i privilegi, attribuzioni, convenzioni che vigono fuori, rimangono solo donne fra donne, condizione di parità valida per tutte. Proprio per questo motivo di essere semplicemente uguali, unite dalla stessa condizione di donna e carcerata, le prigioniere riescono a darsi sostegno le une alle altre, a costituire una vera e propria collettività, irriproducibile nel mondo di fuori. Sono in tante a mostrare solidarietà con la donna straniera di colore che non parla italiano e fa lo sciopero della fame per ottenere il processo. “Molte non sono andate all’aria per sostenerla moralmente. Non la scocciano andandole vicine perché sanno che lei non deve stancarsi, ma la guardano, la incitano. Vedi quella che la saluta da lontano? È un modo per esserle solidale” (p. 66). Sembra che tutto il carcere femminile si smuova, sia coinvolto e unito nel gesto di solidarietà con Barbara – che ha tentato di suicidarsi – per farla portare in ospedale. “La marea di donne (mai ne ho viste tante) che prima applaudiva, ora comincia a urlare

solidarietà, consigli, congratulazioni” (p. 129). Agire insieme, vivere insieme la stessa emozione provoca poi un soddisfacimento specifico che deriva da quella “potenza del piacere collettivo dei sensi” (p. 129). La collettività, in cui “tutti capiscono perfettamente chi sei – e tu lo senti – in poche parole non sei sola come fuori” (p. 138), è un’attrattiva tale della prigione da farvi tornare alcune carcerate regolarmente, perché, parole con cui Goliarda finisce il suo libro, “la libertà ha il solo vantaggio d’essere lasciati a morire soli” (p. 138).

## **5. Concludendo**

Goliarda Sapienza, grande ribelle e libertina, sconvolge le prospettive, ribalta la gerarchia dei valori, fa deragliare le abitudini mentali, sovverte i concetti. Nella veste delle protagoniste letterarie, assenti nel canone ma anche nella letteratura in generale, appaiono soggetti socialmente denigrati ed espulsi che fungono altresì da simbolo della “detenzione” della donna nel sistema e nelle politiche patriarcali. Inoltre, il carcere appare qui come luogo, dove si può realizzare la grande libertà dell’*essere* donna, la quale libertà, “ucciso il mito della «donna»” (Wittig, 1980), si esprime attraverso l’immagine naturalista e spregiudicata del fisico femminile, attraverso

l'affrancamento da comportamenti sessuali e da identità di genere, convalidato solo qualche anno più tardi da Judith Butler. Si esprime, infine, attraverso la liberazione della donna dalle condizioni che le sono imposte dall'estrazione sociale, dalla cultura, e dall'età, modo di essere e di pensare che le donne cosiddette libere devono ancora imparare per diventare una collettività. Si crea così l'immagine del carcere come luogo d'avanguardia sociale e di pensiero e l'immagine delle carcerate come donne in un certo senso più libere delle donne libere. Essere carcerate sarebbe dunque una condizione da invidiare, e, infatti, come scherza provocatoriamente Sapienza: "Rebibbia diverrebbe un posto da pagare per entrarci" (p. 96).

Vorrei concludere la presente comunicazione con una riflessione cui mi ha condotto la lettura de *L'università di Rebibbia*. Le carcerate che stanno per essere scarcerate vengono chiamate dalle guardiane "liberanti", parola che deve ricordare alle prigioniere di essere in procinto di uscire in libertà, e per tale motivo di prepararsi a questo grande avvenimento. Goliarda Sapienza ha abituato le sue lettrici e i suoi lettori alla lettura anche in chiave metaforica delle sue opere, per cui mi ci sento ora autorizzata ad avanzare una ipotesi su questo termine usato dalle guardiane alcune volte nel corso della lettura. La parola "liberante" sta a indicare la condizione della donna

contemporanea: in procinto di essere libera di decidere e di fare, di acquistare la soggettività nei confronti della legge e della parola, grande avvenimento e cambiamento cui si deve però ancora preparare. È un'avvertenza che Goliarda, pensatrice e scrittrice, fa alle donne all'inizio degli anni Ottanta, che tuttavia ha tuttora validità.

### **Riferimenti bibliografici**

Barbarulli, C. (2011). Essere o avere il corpo. «L'università di Rebibbia». In M. Farnetti (Ed.), *Appassionata Sapienza* (pp. 132-147). Milano: La Tartaruga Edizioni.

Butler, J. (2008). *Uwikłani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*. (Titolo originale *Gender Trouble*). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Douglas, M. (2014). *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*. Bologna: Il Mulino.

Duncan, D. y Ross, C. (2007). Reading Allowed: Contemporary Lesbian and Gay Fiction in Italy. In A. Gillian e A. Hallamore Caesar (Ed.), *Trends in Contemporary Italian Narrative 1980-2007* (pp. 90-113). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

- Irigaray, L. (1990). *Questo sesso che non è un sesso*. Milano: Feltrinelli. Recuperato da <http://femrad.blogspot.com/2014/02/questo-sesso-che-non-e-un-sesso.html> Consultato: 09.10.2017.
- Irigaray, L. (2010). *Speculum. Dell'altro in quanto donna*. Milano: Feltrinelli.
- Lalancette, P.-E. (2008). *La nécessaire compréhension entre les sexes*. Québec: Paul-Edmond Lalancette.
- Providenti, G. (2010). *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*. Catania: Villaggio Maori Edizioni.
- Providenti, G. (2012). Introduzione. In G. Providenti (Ed.), *«Quel sogno d'essere» di Goliarda Sapienza. Percorsi critici su una delle maggiori autrici del novecento italiano* (pp. 13-30). Roma: Aracne Editrice.
- Riccio, A. (2003). Contro il canone. In A. M. Crispino (Ed.), *Oltre canone. Per una cartografia della scrittura femminile* (pp. 113-138). Roma: Manifestolibri.
- Ross, C. (2012). Identità di genere e sessualità nelle opere di Goliarda Sapienza: finzioni necessariamente *queer*. In G. Providenti (Ed.) *«Quel sogno d'essere» di Goliarda Sapienza. Percorsi critici su una delle maggiori autrici del novecento italiano* (pp. 223-242). Roma: Aracne Editrice.
- Sapienza, G. (2016). *L'università di Rebibbia*. Torino: Einaudi.



Wittig, M. (1980). On ne naît pas femme, *Nouvelles questions féministes*, numero 8, maggio, pp.75-84. Recuperato da: <http://www.iaphitalia.org/monique-wittig-on-ne-nait-pas-femme/> Consultato: data 25.10.2017. Traduzione italiana di Maria Rossi recuperata da: <http://femrad.blogspot.com/2013/08/non-si-nasce-donna.html> Consultato: data 09.10.2017.

# La autobiografía lírica de Rita Cetina Gutiérrez, escritora mexicana del siglo decimonono

Claudia Adriana López Ramírez

Centro de Estudios de antropología de la mujer

**Resumen:**El manuscrito de Rita Cetina, escritora del México decimonono, puede considerarse autobiográfico. Este poemario parte de sus primeros textos (1863) dedicados a sus jóvenes amigas. A los 20 años anota poemas donde asoma su intención de colaborar con el nacionalismo *ad hoc* a la República Restaurada. Posteriormente, su escritura muestra un toque didáctico dado el fuerte compromiso con la educación femenina. Este recorrido cronológico nos acerca a su sentir, sus deseos y expectativas. Así el objetivo de este artículo se enfoca en hacer un entretreído de su vida y su escritura resaltando su voz, eco del imaginario femenino del siglo XIX.

**Palabras clave:** autobiografía, siglo XIX, escritura femenina

**Abstract:**The manuscript of Rita Cetina, writer of the 19th Mexico, can be considered autobiographical. This book of poems based on his first texts (1863) dedicated to his young friends. At age 20 write poems where peeps its intention to collaborate with the ad hoc to the restored Republic nationalism. Subsequently, his writing shows a didactic touch given the strong commitment to female education. This chronological journey us closer to their feelings, desires and expectations. Thus the objective of this article focuses on making an interweaving of his life and his writing highlighting his voice, echo of the feminine imagery of 19th century.

**Keywords:** autobiography, 19th century, female writing.

¡Hoy es mi cumpleaños! Todos ellos  
Alegres a mi lado se amontonan  
Y estrechan dulcemente entre las suyas  
Con efusiva mi mano abrazadora  
Quiero pagarles su cariño santo  
Trayendo las sonrisas a mi boca  
Pero ¡ay! Mi pobre corazón se oprime  
Y a mis ojos las lágrimas asoman  
Y mis preciosos ángeles me miran  
Sus dulces labios en mi frente posan  
Se nublan sus semblantes inocentes  
Y tristes me preguntan ¿por qué lloras?

*El 22 de mayo de 1872* (Fragmento de uno de los poemas del manuscrito de Rita Cetina Gutiérrez).

Sin duda, la poesía fue un medio perfecto para expresar su emocionalidad y sentimientos de Rita Cetina Gutiérrez, escritora yucateca del México decimonónico. En el epígrafe, leemos que la fecha de su cumpleaños fue motivo para anotar en una composición un paradójico planteamiento: por un lado alude a la celebración de su aniversario número veintiséis y por otro representa, también, una ocasión para que el dolor y el sufrimiento se adueñen de sus versos. Cabe la pregunta, ¿dónde encontramos estas composiciones que nos permiten conocer la obra de la poeta, pero que también son un medio para acercarnos a momentos y sus vivencias?

Cetina, en un manuscrito<sup>1</sup> compila gran parte de sus composiciones poéticas escritas desde su juventud hasta sus 52 años. Este documento que por su contenido puede tratarse de un poemario, también puede considerarse una autobiografía lírica, es decir, Rita a través de sus versos nos permite conocer qué y quienes eran importantes para ella, a quienes y porqué les escribía, cuáles eran los motivos de su llanto y las causas de su júbilo y hasta quién o a quienes pertenecían sus afectos, todo esto envuelto por los rasgos característicos de la poesía romántica, momento literario donde ubicamos a la escritora.

Por estas razones, es nuestra intención tratar en este artículo, cómo este documento resulta ser una autobiografía lírica que hoy por hoy, le permite a Rita Cetina reivindicarse como una escritora fundacional de la Literatura de finales del siglo XIX y de la Literatura Femenina Mexicana e Hispanoamericana.

---

<sup>1</sup> El manuscrito autógrafo es un encuadernado que consta de 50 fojas con márgenes remarcados. En la primera de ellas se encuentra el nombre de Rita Cetina Gutiérrez – Julio de 1863. El principio de procedencia es el siguiente: Se encuentra clasificado en acervo del Archivo General de Yucatán, el cual es su área de depósito y localización. Procede del Archivo Fondo Rita Cetina (1841-1953) donado al AGEY por María Teresa Herrera Albertos aproximadamente en el año 2011. (López:2017,167)

## 1. Rita Cetina y la literatura en su vida o su vida en la literatura.

En el ámbito de lo literario a Rita Cetina Gutiérrez, la ubicamos en la constelación de escritores y escritoras que contribuyeron a conformar las *Letras Patrias* considerada la última etapa romántica. Sin embargo, hasta nuestros estudios no se le había reconocido y conocido como una de las escritoras fundacionales del siglo XIX y que de la misma manera forma parte de las mujeres que integran la literatura femenina en México e Hispanoamérica<sup>2</sup>. El gran mérito de Rita es que a pesar de que en un principio tuvo que asirse de la paternidad literaria - como muchas de su género- tomó las riendas de sus propios proyectos y así marcar la brecha no sólo para ella, sino para toda mujer interesada en tomar la pluma que si no le fue negada, fue cubierta con el velo de la invisibilización. Lilia Granillo anota lo siguiente: “Resulta obvio que algunos diarios no favorecían la difusión de la poesía femenina, y que otros

---

<sup>2</sup> Lilia Granillo nos dice: “Parece que la historia y la crítica de la literatura mexicana, atentas al desarrollo de la expresión masculina, se han ocupado solamente de la femenina como evidencia de la supremacía y continuidad de la masculina; de seguir así continuarán olvidando dotar de su especificidad y reconocimiento a la expresión de la mitad del universo poético. El olvido es evidente incluso en historiadores varones, afortunadamente, más de uno comienza ya a recuperar la memoria borrada” (Granillo, 2010:43).

abrían y cerraban sus puertas sin más explicaciones” (Granillo, 2010:30).

Ahora bien, ¿Qué nos dice Rita Cetina, una mujer de finales del siglo XIX cuyo contexto delimitó y marcó su pensar y hacer? Lo primero que nos viene a la mente es que su voz hablaría de lo difícil que le fue vivir en un tiempo predominantemente androcéntrico y donde la heteronormatividad prevalecía. Desde pequeña, la mano masculina la condujo a asumir un rol que, no sabemos si realmente ése es el que ella hubiera elegido *motu proprio*. Las circunstancias la llevaron a ser más que una profesora, también gestora de la educación femenina; oportunamente le toca vivir el momento donde ésta era una de las preocupaciones del Estado, ya que el analfabetismo en este sector era muy alarmante; producto de la desigualdad de género remarcándose aún más después del movimiento independentista en nuestro país. Rita, nos diría ahora que gran parte de su vida la dejó en las aulas, alimentando la mente de la mujer de conocimiento, pero también de inquietudes y deseo de progreso. Nos expresaría lo mucho que significó para ella hablarles y escribirles de emancipación y empoderamiento, remarcaría la importancia que tuvo su pluma literaria en el logro de este objetivo, ya que ella veía en sus alumnas las hijas que no tuvo pero que le

permitieron ejercer una maternidad simbólica, cumpliéndose así uno de las funciones sociales: el ser madre. No tenemos, desafortunadamente, elementos documentales para saber las razones por la que no optó por los votos matrimoniales, sin embargo, el dedicar la mayor parte de su vida al magisterio suplió también los roles de esposa y madre que la misma sociedad demandaba como una forma de realización de la mujer decimonónica. Afortunadamente en su poemario manuscrito, Rita nos revela muchos acontecimientos y experiencias de su vida. En el sujeto lírico se escucha y se expresa su propia voz con las tonalidades de los rasgos románticos característicos de la época.

## **2. Cetina y su vida en un poemario manuscrito.**

### **Autobiografía lírica**

Con sus 17 años nacen los primeros versos de la meridana. En ese contexto, la escritura femenina debía sujetarse y limitarse a ciertos espacios y momentos, por lo que era muy recurrente y común entre jovencitas de privilegiados niveles sociales, “entretenerse escribiendo para otras mujeres con las que tenían lazos de amistad. Escribir en los álbumes de las amigas era algo

común y una forma de establecer comunicación literaria.

Montserrat Galí en *Historias del Bello sexo* refiere lo siguiente:

El álbum, el cuadernito que toda mexicana medianamente cultivaba poesía, y en el que sus admiradores anotaban dedicatorias poéticas. Entre estas poesías las había originales o copiadas, pero en todo caso no hay duda para nosotros que en este álbum, tanto o más que en las veladas poéticas, es donde se inician las aficiones poéticas de las mexicanas y en general de las mujeres del siglo XIX (Galí, 2002:353).

Aunque Rita no pertenecía a una clase social acomodada, el hecho de que su padre y su hermano formaron parte del grupo militar, la acercó a circunstancias que fueron la llave maestra para abrir la puerta del espacio cerrado asignado a las mujeres para adentrarse al espacio público, donde la institución masculina regía y dirigía, aspecto que retomaremos más adelante, pues sin duda esto es una parte aguas en la vida de Cetina. Retomando la idea del uso de los álbumes, en algún momento consideramos que el poemario manuscrito de la yucateca pudiera tratarse de un álbum, sin embargo dada su estructura y contenido se trata más bien de una antología de poesías escritas a lo largo de su vida y cuyo contenido expresan hechos y situaciones personales lo que le da un carácter autobiográfico.

Sus poesías de juventud van dirigidas a la amistad, son el instrumento para expresarles su sentir, sin embargo escribirles a otras mujeres es escribirse a sí misma. Estos poemas parecen ser



poemas espejo, donde a través de su reflejo, Rita puede auto percibirse:

En el álbum<sup>3</sup> de la señorita Dolores Braza  
Recuerdo<sup>4</sup>

Escucha amiga de mi triste acento  
Un canto sin belleza ni armonía  
Que por primera vez la lira mía  
Por tu amistad tan solo va a vibrar.  
Escucha sí, mi canto que aunque triste  
Tu pecho hará latir con su ternura  
Y lanzaras un ¡ay! a mi amargura  
Cuando en tu vida llegue a resonar.  
No te ofrezco graciosos ramilletes  
Ni mil guirnaldas de esmaltadas flores  
Que puedan con sus vividos colores  
Orlar tus sienes niña celestial.  
Solo puedo ofrecer sentidos cantos  
Que suspendan amiga tu alegría,  
Pues tu placer y mi tristeza haría  
Un extraño conjunto desigual  
Más no, daré al olvido mis pesares  
Para fijar en ti mi pensamiento  
Y consagrarte mi primer acento  
Con amante y genial sinceridad  
Este tierno murmullo de mi pecho

---

<sup>3</sup> De acuerdo a la definición de Gaspar y Roig en 1853 ubicado en el diccionario histórico de la RAE, un álbum refiere a un “libro o librito elegantemente lujoso, en el que algunas personas y particularmente las señoritas obligan a los literatos y artistas a poner una muestra de su talento y habilidad; bien escribiendo alguna cosa, por lo común en verso, bien dibujando algún capricho o alusión a un tema”. Sin embargo, podemos observar que durante el siglo XIX, los álbumes resultaron ser un medio de comunicación entre mujeres escritoras. A través de éste, ellas podían establecer un “diálogo literario” o por lo común ser el mejor instrumento para compartir o dedicar su escritura, en su mayoría de las veces a otras mujeres.

<sup>4</sup> Composición conformada por tres octetos.

Agita con placer amiga mía...  
Mis primeros ensayos de poesía  
Te dedico en ofrenda de amistad

Mérida julio 2 de 1863.

Esta composición la dedica a Dolores Braza, de quien no localizamos ninguna información en nuestras investigaciones. Sin embargo, podemos identificar que se trata de una amiga, a la cual le brinda sus primeros “ensayos de poesía”, como lo menciona la poeta en sus versos. A través de la voz poética, expresa que no puede darle mejor obsequio que su propia escritura. Desde sus inicios, su poesía mantuvo constante un aire melancólico y doloroso, probablemente reflejo de la vida difícil que le tocó vivir, ya que la pérdida de sus seres queridos la pudo haber marcado o bien como un rasgo propio de la época literaria que enmarcó su escritura.

Su labor como poeta empieza a salir de una esfera íntima a una más pública a partir de los 18 años, pues Rita en 1864, bajo el pseudónimo de “Cristabela” presenta sus primeras publicaciones en el periódico *La Esperanza* con composiciones también dedicadas a otras mujeres, por ejemplo a la Luscinda Flores a quien con sus versos brinda una despedida, revisemos un fragmento:

A Luscinda Gutiérrez  
al partir<sup>5</sup>

Partes al fin, dulce amiga,  
El triste instante ha llegado  
¡Para siempre de mi lado  
Hoy te habrás de separar ¡  
Partes sí, iara Luscinda  
Ha llegado ya el momento  
Tal vez mi amistoso acento  
Te haga la ausencia olvidar.

Yo no olvidaré las horas  
Que venturosas pasaban  
Y alegres nos brindaban  
Mil encantos a gozar  
Aquellas horas dichosas  
De contento y alegría  
Que en tu grata compañía  
Nadie las llegó a turbar.

Horas placidas risueñas  
Llenas de dulce armonía,  
Que entusiasta el alma mía  
Jamás las creyó perder.  
Nunca las daré al olvido,  
Grabadas siempre en mi mente  
Estarán eternamente  
Cual ensueño de placer.  
[...]Mi lira un tiempo olvidada  
Volverá a pulsar por ti.  
Mas ay ¡ya el triste instante  
Se acerca rápidamente,  
Y el hado cruel inclemente  
Hoy nos separa a las dos  
Ya partes y el alma mía  
A su honda pena se entrega.  
Mis ojos el llanto aniega  
Tierna amiga adiós, adiós.

---

<sup>5</sup> Composición formada por seis octetos.

Marzo 25 de 1864.

Tanto Luscinda Gutiérrez como Dolores Braza son mujeres de las cuales no tenemos registro. A diferencia de otras presencias femeninas que podemos ubicar su nombre en las publicaciones de Cetina, como es la revista *La Siempreviva*, tal es el caso de Cristina Farfán y Gertrudis Tenorio. Esta ausencia la podemos adjudicar a que se trata de mujeres que aparecen en la juventud de Rita pero además cabe recordar que la mujer generalmente era invisibilizada por el contexto androcéntrico. Lo interesante en este momento es que nuestra escritora, empieza a marcar la brecha de su participación y presencia en el ámbito de lo público, sus escritos dejan de ser íntimos para ser más visibles, al margen de que su presencia es más notable y comienza a despertar el interés de la institución masculina. Otro aspecto que merece resaltar, es la alusión a la lira; podemos ver que éste término en el poema de Cetina, adquiere un significado metafórico, es decir, cuando ella escribe “hace pulsar la lira” refiere a su quehacer como poeta. Así, Rita encuentra en la partida de Luscinda una razón para escribir y sobre todo se reconoce a sí misma como poeta.

También en esta primera parte del poemario y cuya data corresponde a 1863, la yucateca decimonónica incluye las composiciones (escritas ya a los veinte años) que le abrieron las

puertas al espacio que hasta entonces había sido exclusivo de la institución masculina y lo más interesante se apropia de la tribuna donde sólo las voces masculinas se podían escuchar:

Composición leída en la esquina del Bazar, la tarde del 4 de octubre de 1866<sup>6</sup> en la recepción del coronel Daniel Traconis<sup>7</sup> (Fragmento)

Yucatecos, salud: invictos héroes  
Bizarros hijos de la patria mía  
Denodados campeones que a porfía  
Supisteis en la lid nobles luchar.  
Gloria a vosotros que con bravo arrojo  
Del bárbaro feroz al grito fiero  
Empuñasteis valientes el acero

---

<sup>6</sup>Se menciona en la biografía del Coronel Traconis, la fecha en que vencieron a los mayas rebeldes, tratándose del 15 de septiembre de 1866 por lo que la recepción donde se le reconoce su triunfo fue diecinueve días después.

<sup>7</sup> [...] El C. Daniel Traconis, nacido en Mérida, capital de Yucatán, el 21 de julio de 1836, hijo de Don Demetrio Traconis y Doña Guadalupe García y Virgilio. “Traconis llegó a Yucatán con el cargo de Comandante de Celadores del puerto de Sisal, de donde salió para combatir en la excepcional y terrible guerra contra los indios sublevados de Yucatán, no sin haber sostenido el sistema republicano en las batallas de Chocholá en 1863 y de Motul en 1872, como también expuso su vida en las jornadas de Mucuiché y San Francisco de Campeche. Vencedor en diversos encuentros ocupó Tihosuco [...] El número de los sitiadores era inmenso: las tropas que de distintos lugares partieron para auxiliar a sus hermanos, permanecían impotentes a dos leguas de Tihosuco, mientras que Traconis hacía prodigios de valor y abnegación para conservar aquella plaza hartamente combatida por el hambre, enfermedades, el desaliento y la desnudez. [...] “Los héroes de Tihosuco, a cuya cabeza estaba el modesto Coronel Daniel Traconis fueron llamados a la capital donde se les recibió en medio de aclamaciones de alegría y de gratitud. Desde entonces Traconis es el trasunto de aquellos famosos adalides de la guerra social que dieron días de gloria a la angustiosa y terrible época de 1848.” Fragmento tomado de: Biografías Ilustres de Yucatán. Biblioteca Yucatanense.

Y marchasteis resueltos a pelear<sup>8</sup>.

No os arredran las voces del salvaje  
Que os invita a luchar, nada os aterra  
Entusiastas clamasteis: guerra ¡guerra!  
Su frenético grito al escuchar.  
Recordasteis que vil, bárbaro al indio  
Anhela exterminar a nuestra raza,  
Y sus feroces gritos de amenaza  
Fuisteis con ardimiento a sofocar.

Esta composición resulta ser un hito para Rita Cetina Gutiérrez, tanto en su trayectoria profesional como literaria. El haberse presentado con tan sólo veinte años de edad en la tribuna para declamar una composición de su autoría, le abre las puertas de un espacio regido por el androcentrismo. Aunque la institución masculina permite su participación, para beneficio de

---

<sup>8</sup> La voz del reconocimiento colectivo es representada con esta composición de Rita Cetina al General Daniel Traconis por el triunfo en la guerra de castas. De acuerdo a lo que Teresa Ramayo Lanz en su libro *Los mayas pacíficos de Campeche* explica este hecho histórico peninsular: “En la madrugada del 26 de julio de 1847, Manuel Antonio Ay, cacique de Chichimilá, fue fusilado. Se le acusaba de ser cabecilla de un movimiento para derrocar al gobierno. Sus cómplices Jacinto Pat, cacique de Tihosuco, y Cecilio Chí, cacique de Tepich, fueron proscritos de inmediato. Su persecución abrió la puerta a las hostilidades que se generalizaron en unos cuantos días fuerzas del gobierno destrozaron e incendiaron las casas de los indios y mataron a mujeres y niños. En respuesta los indios les pagaron con la misma moneda. La guerra había estallado abiertamente. Fue llamada de *Castas* e interpretada por la minoría dominante como un levantamiento de caciques mayas cuyas ambiciones políticas la habían encendido. Se lamentó el desatino de haberlos reclutado en los ejércitos y haberlos armado, ya que su ínfima condición civilizatoria conjugada con sus afanes de poder había dado el fatal desenlace. El conflicto fue prolongado y cruel, y cabría decir que fue adquiriendo diferentes rostros a pesar de que todos ellos fueron denominados *Guerra de Castas*.”

la misma; Cetina con sutileza trastoca los límites de lo masculino, ya que esta participación será la llave maestra para abrir otros ámbitos. Gracias a esta intervención será invitada a colaborar con su escritura en periódicos y revistas dirigidas por hombres, hasta llegar a consolidar los proyectos de la tríada *La Siempreviva* cuya finalidad era empoderar a la mujer a través de la ilustración.

Composición pronunciada la noche del 15 de septiembre de 1867 en las galerías bajas del palacio municipal

Noche sublime de inmortal recuerdo  
Yo te aclamo con el alma enardecida  
Para cantar con voz de gozo henchida  
De mi patria los triunfos y el honor.  
Hoy que doquiera con placer difunde  
Su llama ardiente el entusiasmo santo,  
Alzar pretendo de victoria un canto  
Consagrado a la gloria y al valor.

¡Oh quince de Septiembre bendecido!  
Tú haces siempre cruzar en mi memoria,  
El hecho más grandioso que la historia  
Con orgullo en sus páginas grabó.  
Bajo el yugo despótico de un trono  
Que dominaba el viejo y nuevo Mundo,  
Abyecto siempre cual reptil inmundo  
Infeliz nuestra patria se miró.

Tres siglos largos de dolor y llanto  
De eterno padecer de desventura,  
Hasta la última gota de amargura  
Apuró de la copa del dolor.  
Mas ya pesan sobre ella las cadenas,  
A su colmo ha llegado el sufrimiento

Y anhela con placer venga el momento  
De enseñar su poder al opresor.

El quince de Septiembre allá en Dolores  
El inmortal Hidalgo, noble anciano,  
Se presenta ante el pueblo mexicano  
Y entusiasta le grita: "Libertad".  
Libertad a su voz el pueblo exclama.  
Libertad nada más Independencia.  
Y dándole a la patria la existencia  
Se aprestan esforzados a luchar.

Esta composición (de once octetos) es presentada por Cetina Gutiérrez un año después de la celebración a Daniel Traconis. Hemos explicado anteriormente cómo Rita ya se mueve en el círculo público, contando con 21 años ha incursionado en terrenos donde la presencia de la mujer había sido de ornato y/o como mera extensión de la posesión y control masculino. Ahora su labor de poeta ha rebasado el encuadrado de los álbumes, los cuales representan la intimidad, discreción y el ámbito ocluido. Es importante resaltar, que el espacio que Rita ha tomado son las galerías del Palacio Municipal, lo cual significa la aprobación de quienes tenían el poder y la regulación de la sociedad. El papel de Cetina en este contexto resulta relevante porque es una de las primeras mujeres que comienzan a visibilizarse a través de su talento, en este caso en su papel de oradora, actividad que se le reconoció hasta el fin de sus días. Además representa la voz colectiva de la mujer que



buscaba ocupar un espacio en la sociedad y que más tarde dará frutos en sus discípulas, quienes tomaron el asta de la emancipación.

En esta primera parte de su poemario autobiográfico, la voz interior de Rita se hace latente pues la poesía fue el mejor medio para expresar su sentir, lleno de contención. Esa contención va llena de gritos callados y de sentimientos reprimidos, además del deseo de expresar a los cuatro vientos, lo que ella escribe en un verso: “¡Ay! yo en silencio mi dolor devoro”. Hasta hoy, nadie se ha atrevido a decir lo que la historia oral guarda como un secreto: ¿Quién fue el amor o los amores de Rita que inspiraron esos versos? Si de su vida se ha escrito y se sabe tan poco, mucho más difícil saber quién fue la fuente de inspiración de la escritora. Sin embargo, uno de sus poemas escrito en 1865 pudiera ser bastante revelador:

Quejas. A...

Quiero que me digas, querida  
A exponer mis quejas voy  
Y ya preparada estoy  
A dejarte convencida.  
No es lo mismo ayer que hoy.

Yo recuerdo aquellos días  
Llenos de encanto y placer  
En que a mi lado vivías  
Cuando tanto me querías  
Y hoy me olvidas por Javier.

//p12//Cuando libre te encontrabas  
Y siempre las dos unidas

De tu ventura me hablabas.  
Entonces mucho me amabas.  
Y ahora por Javier me olvidas.

No es lo mismo ahora que ayer  
Porque ayer mil alegrías  
Nos circundaban doquier  
Y hoy me olvidas por Javier  
Cuando tanto me querías.

Cuando ansiosa me buscabas  
Y de ventura circuida  
Tus ensueños me contabas  
En que mucho me amabas.  
Y ahora... por Javier me olvidas.

Como se gasta una vela.  
Así se acaba el placer  
Porque recuerdo que ayer  
Amabas a Cristabela  
Y hoy me olvidas por Javier.

Quiera el cielo que constante  
Tu felicidad prosiga  
Y que no llegue un instante  
Que olvidada del amante  
Eches de menos la amiga  
Agosto 18 de 1865.

En el fragmento anterior, se percibe un notable tono de reclamo, pero no se dirige a una pareja hombre (si queremos enfocar esta relación desde la heteronormatividad) se dirige a un enunciatario femenino; lo cual para la época, de hacerse público

hubiese causado un gran clamor y revuelo. Alude a una vida en común y si relacionamos la situación personal de Rita con el sujeto lírico, la mujer más cercana a ella y que inclusive vivieron juntas (datos proporcionados por la historia oral) fue su gran amiga y compañera de profesión, Gertrudis Tenorio Zavala<sup>9</sup>, una de las mujeres con quienes desarrollaría el proyecto tríada *La Siempreviva*. Tenorio al ser nieta del reconocido Gral. Lorenzo Zavala le otorgaba una posición privilegiada tanto en lo económico como en lo social, caso contrario de Cetina, quien no pertenecía a la alta clase social de la época, pero el contacto en el ámbito militar por parte de su padre y hermano y las buenas relaciones sociales de su tutor Don Laureano Paz<sup>10</sup> la colocaron en una situación favorable a diferencia de otras mujeres de su entorno y contexto. La solidaridad a la mujer, en esta caso a “Tulita” como se le conocía a Gertrudis fue muy loable, pues

---

<sup>9</sup> Gertrudis Zavala, de igual manera, es una escritora yucateca, contemporánea de Rita Cetina. Al lado de Cristina Farfán forman el grupo de mujeres impulsoras de la educación y de la escritura femenina en tierras yucatecas, fundan una sociedad, una institución educativa y una revista dirigida por y para mujeres, resultando ser un semillero de la participación femenina y un trascendental legado para generaciones posteriores.

<sup>10</sup>Retomando aspectos biográficos de Cetina, de su padre, Pedro Cetina, se sabe que incursionó en el medio político, estableciendo en sus cortas gestiones algunas relaciones que favorecieron a Rita para realizar estudios básicos, entre ellos aprender a leer. Tras el asesinato de Don Pedro por diferencias ideológicas con otros políticos, asume la tutoría de la menor de catorce años de edad, Don Domingo Laureano Paz, amigo de la familia. Gracias a su protección, Cetina Gutiérrez, tuvo educación privada lo que le permitió formarse como Profesora de Enseñanza primaria inferior y superior

Rita la protegió del escándalo y señalamiento de la sociedad conservadora de la época. Tulita tuvo un hijo fuera de lo regularmente establecido en ese momento, por lo que se lo encomendó a Rita, quien lo crió y lo tomó como propio para que la señorita Tenorio pudiera continuar con la imagen de recato y decencia que el entorno exigía. De esta manera, más adelante, Gertrudis contrae nupcias donde tiene una hija, pero esta vez se queda bajo su cuidado, ya que esa relación sí cumplía con las normas sociales y morales de la sociedad decimonónica. Se sabe muy poco de esto, sin embargo la leyenda urbana habla de los cuidados maternos hacia un pequeño niño de nombre “Almícar”, quien incluso llevaba los apellidos de la distinguida profesora Cetina. También se cuenta que mucho se habló de esa relación tan cercana entre Rita y Gertrudis y que fue causa de escándalo y alejamiento por parte de Cetina de las actividades sociales para consagrarse sólo a la docencia.

La segunda parte del manuscrito fechado en 1868 y que como bien lo titula *Ecos del alma*, Rita se da la oportunidad de escribir para ella, para su sentir. Sus versos son el perfecto medio de expresión de lo que hay en su interior. Si hoyuviésemos la oportunidad de preguntarle qué piensa Rita, qué siente; los poemas de esta sección nos darían esas respuestas. Esta parte de su “autobiografía” nos permite hablar con ella, con

la mujer, pues entre líneas encontramos aspectos que en ningún documento (que son muy escasos) sobre Cetina se han dicho:

A ti (Fragmento)

Arcángel de mi amor, luz de mi vida,  
Ideal forjado en mis ensueños de oro,  
Único ser que con el alma adoro,  
Ansiada realidad de mi ilusión.  
Ardiente el corazón te ama entusiasta  
Te idolotra con fuego el alma mía,  
Tú eres mi bien, mi dicha, mi alegría,  
Mi esperanza, mi gloria, mi ambición

Yo te amo como el céfiro suave  
Ama las finas y sencillas flores,  
Como aman los parleros ruiseñores  
De la aurora el dorado resplandor.  
Como el blanco querube de los cielos  
Al Dios omnipotente allá en las alturas  
Como aman los poetas la natura  
Cual sus vírgenes bellas el pintor.

Este poema, que originalmente está conformado por tres octetos abre la segunda parte del manuscrito autógrafo de Rita Cetina, quien ya contaba con veintidós años de edad. En él vemos manifestado el amor romántico comparado con el amor a Dios. En esta analogía Cetina expresa a través de metáforas la representación del ser amado con figuras angelicales. La emotividad del Romanticismo les permitió a las mujeres decimonónicas adentrarse al círculo literario sin ser una amenaza para la institución masculina. Basta recordar que José María Vigil adjudica a las poetas el género lírico, a modo que

permitía expresar su emotividad como parte de naturaleza, de su feminidad, del “ser mujer”. Sin embargo, más adelante Cetina trasgrede este constructo, ya que a través de sus publicaciones en *La Siempreviva*, reconfigura el hacer femenino, rompiendo las barreras del espacio doméstico y del “deber ser” de la mujer.

En este mismo apartado de su autobiografía lírica, Rita establece un diálogo literario con Gertrudis Tenorio, al escribir una paráfrasis del poema “A ti te amo nomás, nomás a ti” de Dolores Guerrero, poeta de décadas anteriores:

A tí te amo nomás, nomás a ti.  
Dolores Guerrero. (Fragmento)

Ay por ti nada más, dueño adorado,  
Vibran las cuerdas de mi humilde lira,  
Por ti nomás porque tu amor me inspira  
Porque tú eres un mundo para mí.  
Ángel querido de mirada ardiente,  
De negra y enrizada cabellera<sup>11</sup>,  
Hermoso ideal de mi ilusión primera.  
“A ti te amo nomás, nomás a ti”

Tú eres la luz que mi existencia guía,  
El bello arcángel de mis sueños de oro,  
El pálido querube a quien adoro  
Con religioso y santo frenesí.  
Tú eres la única estrella de mi cielo,  
Mi blanco lirio de divina esencia,  
Tú alientas con la tuya mi existencia

---

<sup>11</sup> De alguna manera, Cetina busca cierta similitud con el poema de Guerrero ya que este verso es muy parecido: “A ti joven de negra cabellera”. Sin embargo, Rita sublima las cualidades del ser amado, elevándolo a lo etéreo y perfecto.

“A ti te amo nomás, nomás a ti”.

Yo vivo de la luz de tus miradas,  
De los dulces y fúlgidos destellos,  
Que despiden, mi bien, tus ojos bellos  
Cuando los fijas lánguidos en mí.  
Déjame que te adore, dueño mío.  
Déjame siempre que mi labio amante,  
Te diga si cesar a cada instante:  
“A ti te amo nomás, nomás a ti”

¡Ay qué grande es mi amor...! Y sin embargo...  
Creo que no te amo todavía.  
Y llora un dolor el alma mía...  
Y nadie tiene compasión de mí.  
Pero tú que me escuchas, me comprendes.  
Y lloras de dolor... conmigo.  
Y me dices también como te digo:  
“A ti te amo nomás, nomás a ti.”  
Septiembre de 1871.

Consideramos que éste es una de las composiciones más relevantes e interesantes de su poemario. Aunque éste no fue publicado en la revista *La Siempreviva*, donde encontramos el mayor número de sus publicaciones, lo hace importante el hecho de ser un tributo a Dolores Guerrero, una poeta de décadas anteriores, quien originalmente escribe en 1852 un poema titulado “A\*\*\*” y que tiene a modo de estribillo el verso “A ti te amo nomás, nomás a ti”. Lola, como la conocían sus amigos escritores de la época, fue fuente de inspiración para otras mujeres, sobre todo de la generación de Cetina. En el *Parnaso Mexicano* de Francisco J Arredondo encontramos una colección

de poemas y datos biográficos de Dolores Guerrero y otras poetas de la época en 1886. El boceto biográfico fue realizado por Luis G. Ortiz, quien la conoció y tuvo una relación de amistad, al lado de Francisco González Bocanegra y Francisco Zarco. Cabe señalar que Dolores tuvo la oportunidad de ser leída, escuchada y hasta admirada debido al reconocimiento que la institución masculina le otorgó, representada por las figuras antes mencionadas. Gracias a Riva Palacio, quien compiló sus composiciones y su boceto biográfico realizado por Ortiz, pudieron ser reunidas y publicadas por Francisco Arredondo, lo cual ha evitado ser invisibilizada como otras poetas de su época, incluyendo a Cetina y a Tenorio.

La revista *La Siempreviva* fue el espacio donde más publicó sus escritos la escritora yucateca, sin embargo en su poemario manuscrito no contiene alguna de las composiciones cuyos tópicos versan sobre la emancipación, educación e ilustración de la mujer. Rita Cetina Gutiérrez fundó esta revista escrita por mujeres para mujeres, cuyo contenido fue tomado con gran ánimo entre el público femenino. Esta publicación surge como consecuencia de la creación de una sociedad que llevaba el mismo nombre; el interés y colaboración de ellas se hacía cada vez mayor; por lo tanto aunado a estos proyectos se desarrolla el educativo, donde educar a la mujer tiene un papel



preponderante, nadie mejor que Cetina para brindar este conocimiento y protección. La labor docente, de alguna manera resultaba una extensión del papel materno. Así que, se le encomienda una tarea más a la maestra, fundar una escuela para niñas de escasos recursos, completando así la tríada, *La Siempreviva*. El *Instituto Literario de Niñas*, también resultó ser fuente del conocimiento y semillero de muchas mujeres que más adelante continuarán y desarrollarán lo que Rita les inculcó como directora y maestra, creando un gran legado. Así, otro aporte del hacer de Rita Cetina, especialmente el ser pionera de la educación y el feminismo en México, se vio reflejado en los logros de sus discípulas; algunas de ellas formaron el Primer Congreso Feminista de México en 1916, siendo su natal Yucatán sede del mismo.

Aunque en su autobiografía lírica no hace alusión directa a la revista, las mujeres que la acompañaron en su proyecto se hacen presentes en sus poesías dedicadas a ellas, tal es el caso de Cristina Farfán:

A Cristina

Dos genios a la vez, amiga mía.  
Sus blancas alas posan en tu frente,  
El genio de la dulce poesía  
Y el que inunda al pintar de luz fulgente.

Hija amante de Zeuxis y de Apeles

Tú llevas en la mano la paleta,  
Y tu frente ceñida de laureles  
La ardiente y pura inspiración del poeta.

Tú trazas imitando con destreza  
Los colores del iris, de la aurora,  
Y todo cuanto en su naturaleza  
De grandioso y espléndido atesora.

Y luego al son de tu templada lira  
La voz al cielo con placer levantas,  
Y ayudada del numen que te inspira  
Las grandes obras del eterno cantar.

Cristina Farfán, su gran amiga y colaboradora en *La Siempreviva*, quien también nació en el año de 1846 pero un 24 de julio, se distinguió por su talento como pintora, poeta y periodista. Fue una de las primeras mujeres que incursionaron en revistas y periódicos de la península por mencionar *La Aurora*, *La Biblioteca de Señoritas* y más tarde dejaría Mérida, Yucatán en 1877 para formar y dirigir un periódico de nombre *El Recreo del Hogar* en Villahermosa, Tabasco. Aunque esta composición de diez cuartetos, es un reconocimiento a la pluma literaria de la escritora por parte de Cetina, no alude a su fallecimiento, más bien posee un tono de despedida, lo que podría haberla compuesto a su partida a Tabasco. A pesar de no tener data, de acuerdo a las fechas de las composiciones más próximas en el manuscrito, para ese momento Farfán ya había fallecido (22 de agosto de 1880).

Con el título “Últimas páginas”, Cetina señala la tercera parte de su poemario cuya data pertenece a 1880 cuando la escritora contaba con 34 años de edad y se encontraba en un momento coyuntural, ya que en 1879 había renunciado al Instituto Literario de Niñas para volver abrir las puertas de la escuela *La Siempreviva* acompañada por sus fieles profesoras y alumnas de instituto. Ya habían transcurrido ocho años desde que fue directora de la revista *La Siempreviva*. Diez poemas conforman esta última parte; el postrero que lleva por nombre “En la tarjeta de bautizo de Pilarcita Zavala y Traconis fue anotado en este poemario en 1888, diez años después de “3 de marzo” (penúltima composición).

En esta última parte Rita Cetina incluye dos romances, estos poemas de versos octosílabos son característicos de la tradición literaria española. La inclusión de romances, sonetos, octavas en su poemario nos hacen pensar que probablemente este manuscrito fue pasado en limpio con alguna finalidad, dada la estructura, limpieza y orden del mismo. No descartamos la posibilidad de que Rita lo haya elaborado con el fin de llevarlo a impresión para ser una especie de material de didáctico para sus alumnas, ya que hasta 1902 abandonó la docencia. Leamos lo siguiente:

## Romance

Una tarde de verano  
De aquellas tardes serenas,  
De dulce melancolía  
Y de lánguida tristeza  
En el limpio azul del cielo  
Toda su belleza ostenta.  
Y al influjo de mi encanto  
Sonríe naturaleza;  
En esas horas sublimes  
De gratas reminiscencias  
En que a la meditación  
Tranquila el alma se entrega,  
Un soplo fugaz del viento  
De mansa brisa ligera  
Acarició mi semblante  
Besó mi frente serena...  
¿Qué pasó entonces, Dios mío?  
En todo mi ser? La influencia  
De aquella jugada sola  
Trajo a mi mente la idea  
El recuerdo adormecido,  
De otros tiempos, de otras épocas.  
Vi de mi niñez dichosa  
Las imágenes más bellas  
Las ilusiones queridas  
De mi juventud primera  
Mis soñadas ambiciones  
Mis esperanzas risueñas...  
Y al fin... al fin... a lo lejos.  
En una playa desierta  
Una tumba solitaria  
A quien mis suspiros lleva  
La suave brisa del mar  
En estas tardes serenas.  
¡Ay Dios! Cuanto el alma mía  
En ese instante de prueba  
Sufrió... doliente afirmando  
El cáliz de amarga pena ¡  
Pero el bálsamo bendito  
Que tanto el dolor consuela  
El llanto... calmó mi angustia

Y alcé otra vez mi cabeza.  
Julio 4 de 1884

En este romance, se escucha la voz del recuerdo, de la añoranza. La voz lírica voltea hacia al pasado; nuevamente el dolor, el sufrimiento se hacen presentes. Independientemente del sesgo romántico de la época, existe la alusión a la vida triste y acongojada de Rita Cetina.

Cabe señalar que Rita Cetina no sólo se distinguió como poeta, también desarrolló la narrativa (una novela, cuentos, ensayos breves, fábulas, entre otros) haciéndola una escritora completa. Otra aportación importante sobre la vida de la escritora yucateca y que no podemos rescatar en su poemario es remarcar que el magisterio fue el refugio de Rita durante casi toda su vida, lo que provocó que tuviera amistades con muchas mujeres que siguieron la brecha que ella les marcó, sin embargo, al final de sus días quedó en el olvido, sola y pobre; por lo que su amiga poeta Dolores Correa, envía una carta al entonces gobernador para que le apoye económicamente a la vieja y enferma profesora otorgándole una pensión que le permitió vivir sus últimos días.

Pese a que Rita dejó gran parte de su vida en las aulas, en la enseñanza y en la escritura, muere humildemente en 1908 en su natal Mérida, ya que ella no tuvo la suerte de otras mujeres

que salieron de su región para vivir otras experiencias. Su legado es innegable cuando se conforma una liga feminista por parte de sus alumnas para continuar con el deseo de emancipación y lograr ocupar el lugar que a la mujer se le había negado en la sociedad; un lugar donde se escuche su voz, donde se lea su palabra, donde sus derechos sean respetados, donde la voz de Rita tuviera resonancia y efecto.

Concluyendo, podemos decir que el manuscrito autógrafo, que nosotros hemos considerado una autobiografía lírica, aporta más datos y conocimiento sobre nuestra escritora meridana pues Rita Cetina Gutiérrez había sido una voz olvidada, había sido una mujer que a pesar del gran papel que jugó en su tiempo histórico, sólo había tenido tres momentos de notable reconocimiento: El primero de ellos fue a los 17 años cuando incursionó en la esfera pública con participaciones que le permitieron mostrar sus primeros escritos, los cuales marcarían el inicio de su vasta producción literaria cuyo mejor medio de expresión fue la revista *La Siempreviva*. Pese a que en 1893, José María Vigil incluye a Cetina con un poema en su *Antología de Poetisas Mexicanas* otorgándole de alguna manera la aprobación de la institución masculina, no fue tan relevante como el que se da en el momento de su muerte cuando Rodolfo Menéndez de la Peña tiene el encargo de realizar su biografía

como un homenaje póstumo a tan brillante mujer, marcando el segundo momento de relevancia. Sin embargo, la Rita Cetina que él nos muestra la limita a los roles tradicionales de mujer sacrificada y abnegada que supo llevar auestas su papel de educadora, dándose tiempo para tocar las cuerdas de la “lira literaria”. A partir de ahí hay un siglo de silencio, pues su labor y colaboración en la revista *La Siempreviva* son reconocidas al realizar una edición facsimilar en 2010 como una aportación al Bicentenario de la Revolución de Independencia y el Centenario de la Revolución Social Mexicana, siendo este el tercer momento. En nuestra opinión, consideramos que Rita fue una mujer que merece la reivindicación por motivos multifactoriales. Merece que su voz sea leída y escuchada y que después de más de un siglo de su productiva existencia ocupe el espacio que sin lugar a dudas le pertenece, no solo como la gran profesora que fue sino como la mujer que ocupó la escritura para expresar su pensar y su sentir y que ésta la coloca entre las escritoras y escritores fundacionales de la Literatura Mexicana e Hispanoamericana.

## Referencias bibliográficas

- Arredondo, F. (2006). *El Parnaso Mexicano*. México: Conaculta.
- Bolio, E. (1945). *Diccionario histórico, geográfico y biográfico de Yucatán Mérida*. Yucatán: Universidad de California.
- Campos García, M. (Coord.). (2010). *La Siempreviva, 1870-1872. El arte de combatir por la emancipación de las mujeres*. Mérida Yucatán: IGEY-ICY
- Domenella, A. R. et al. (1997). *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*. México: El colegio de México.
- Galí, B. M. (2002). *Historias del Bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*. México: Universidad Autónoma de México.
- González, C. M. (2012). *El Yucatán de Zavala: sus primeros años*. Estado de México: CIESAS
- Granillo Vázquez, L. del C. (2010). *Escribir como mujer entre hombres. Historia de la poesía femenina mexicana del siglo XIX*. México: UAM.
- Gubar, S. et al. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Editorial Aguilar.



- Menéndez de la Peña, R. (1909). *Rita Cetina Gutiérrez, 1846-1908*. Mérida: Imprenta “Gamboa Guzmán”.
- Ramayo, L. T. (2012). *Los mayas pacíficos de Campeche*. México: Colección Lo que nos pertenece.
- Vigil, J. M. (1893). *Antología de poetisas mexicanas, siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*. México.
- López Ramírez, C. A. (2017). *Rita Cetina Gutiérrez: de sus manuscritos sobre poesía a su escritura narrativa. Edición anotada*. Tesis doctoral. BUAP, México. Impreso.

# **Autobiografía y redefinición del canon literario: el caso de María Lejárraga**

Laura Lozano Marín  
Universidad de Granada

**Resumen:** Durante medio siglo, María Lejárraga escribió y publicó con el nombre de su marido, Gregorio Martínez Sierra, hasta que en los cincuenta publica sus libros autobiográficos *Una mujer por caminos de España* y *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*, donde la escritora revela que era ella la verdadera autora de las obras firmadas por el cónyuge. A partir de entonces surge un debate sobre la autoría de la obra de Martínez Sierra, con aciagas consecuencias para Lejárraga: la crítica literaria de la primera mitad del siglo XX la excluye del canon literario por ser mujer y la censura política del franquismo la recluye en el olvido.

**Palabras clave:** María Lejárraga, Martínez Sierra, censura, canon, autobiografía.

**Abstract:** For half a century, María Lejárraga works were published under her husband name, Gregorio Martínez Sierra. It was not until 50s when she published her autobiographical books *Una mujer por caminos de España* and *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*, in which she revealed her husband was not the true author of the works but she. Since then, discussions about authorship of Martínez Sierra works have emerged and they have had fateful consequences for Lejárraga: the literary criticism in the first half of the 20<sup>th</sup> century excluded her from literary canon because of being female and the political censorship of Franco regime made her was forgotten.

**Key words** María Lejárraga, Martínez Sierra, censorship, canon, autobiography.

María Lejárraga fue, durante más de medio siglo, una mujer en la sombra por varios motivos; el principal fue su elegido anonimato y el uso del nombre de su marido como seudónimo para poder publicar en un tiempo en el que el ámbito público y, por tanto, el literario y crítico, era muy hostil con las mujeres que se atrevían a traspasar las fronteras de lo delimitado como femenino; y, por otro lado, el silenciamiento y la censura que el régimen franquista le impuso durante sus años de exilio republicano en Latinoamérica propiciaron su ausencia y exclusión del canon y de la historia de la literatura.

Se debe partir de la idea de que al igual que la historia literaria y la propia cultura, la crítica, así como el canon literario, ha tenido una clara sustentación androcéntrica y misógina que expulsa a las mujeres a los márgenes y legitima ciertos valores y temas concretos frente a otros (Fariña Busto, 2016: 16). El canon se sustenta con convenciones, valores e intereses y, por tanto, como explica Iris M. Zavala (2003: 3): “lo canonizado no es un hecho ni biológico ni transhistórico sino una construcción discursiva contingente, y resultado de prácticas discursivas sobredeterminadas”.

Cabe entonces preguntarse qué palabra ha legitimado la cultura y a quién se le ha permitido hablar. Como se puede comprobar, el canon literario ha estado formado siempre casi

exclusivamente por hombres, quedando las voces femeninas y sus aportaciones ausentes de la historia literaria a excepción de unas pocas que se hicieron oír, por circunstancias e intereses de distinta índole: políticos, religiosos o de clase. El problema radicaba en que la mujer llevase a cabo una actividad literaria que no estaba confinada al ámbito privado al que ella pertenecía; así, cualquier intento por parte de la mujer de adentrarse en el ámbito público era considerado una transgresión, algo antinatural, alejado del fin primordial femenino que era la maternidad y el cuidado del hogar.

Si entendemos el canon como “un conjunto de textos sobresalientes que se consideran suficientemente significativos de qué es el arte literario en una época” (Larraz, 2017: 49), encontramos que lo conforman dos tipos de concepción del hecho literario; por un lado, la concepción formal que se centra estrictamente en las características y análisis de la obra y, por otro lado, la concepción social que responde a construir el canon según la relación entre poder, clase y gusto. En estos términos cabe destacar las peculiaridades de la canonización literaria en la época franquista en España. Y es que, la censura que impuso el régimen tuvo sus efectos en el canon y en la historiografía literaria del exilio republicano de 1939. La censura impedía publicar en España a los exiliados y, a su vez, los excluía de los

cauces que sistematizan una tradición nacional como son los premios literarios, la crítica académica, reseñas, e historias literarias. Si finalmente un exiliado lograba entrar en el canon era de forma parcial, condicionada y tardíamente. La censura funcionaba como un mecanismo de control y vigilancia que mantenía la literatura ligada a la ideología del régimen franquista y, por lo tanto, se producía una alteración en el canon, ya que no solo limitaba las posibilidades literarias del presente para el futuro, sino que también impedía determinadas lecturas del pasado, como fue el caso del borrado de nombres de escritores de la República y exiliados que, a día de hoy, siguen ausentes total o parcialmente de las historias literarias (Larraz, 2017: 53).

En el caso de María Lejárraga se puede comprobar que le afectan estos dos tipos de limitaciones y que no accede al canon, primero, por el hecho de ser mujer y todas las dificultades que esto conllevaba en su época, y segundo, por ser una exiliada republicana y sufrir las represalias de la censura franquista. Pero hay un factor que complica y enreda aun más la situación de esta escritora. Y es que, si una de sus obras llegó a estar alguna vez dentro del canon literario, esta no estaba firmada con su nombre sino con el de su marido, Gregorio Martínez Sierra. Este hecho nunca había supuesto un problema o un impedimento para la

escritora y su actividad literaria, hasta que en 1947 con la muerte de Gregorio se encuentra en una encrucijada, ya que Lejárraga al adoptar como seudónimo el nombre de su marido, había corrido un riesgo mayor que otras escritoras que simplemente inventaron un seudónimo masculino. Con la desaparición de este, Lejárraga ya no podía continuar publicando obras con su seudónimo y, a su vez, debía renombrarse y dar explicaciones sobre su elegida invisibilidad y anonimato si quería seguir escribiendo y publicando. Es significativa la carta que le escribe por estas fechas a la activista política y destacada militante socialista María Lacrampe, donde Lejárraga le expresa que siente que ha muerto en vida y que, de alguna manera, tiene que resucitar para seguir viviendo (Blanco, 2002: 176). Y es que, literalmente, María Lejárraga como escritora no existía ni dentro ni fuera del canon literario si no era con el seudónimo que hasta entonces había utilizado. De hecho, el panorama intelectual y literario de la época fue consciente de esto. Muestra de ello son las palabras que recoge la investigadora Patricia O'Connor del crítico madrileño, Martínez Olmedilla, sobre las pocas posibilidades profesionales de la escritora:

María Martínez Sierra hubiera querido reanudar su labor teatral. Pero no pudo, porque no la reconocían personalmente en el mundillo farandulero. Todos sabían que ella era la autora de las obras que firmó

su marido; pero oficialmente no era nadie y no pudo romper el hielo para su reaparición en el ambiente donde había triunfado. (O'Connor, 2003: 177)

Ante esta situación, entre los años de 1949 y 1953 la escritora riojana se dedicó a escribir, ya en el exilio, los que serían sus dos obras de memorias *Una mujer por caminos de España* y *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración* que serán publicadas con el nombre que utilizará el resto de su vida como escritora: María Martínez Sierra. Estos dos libros autobiográficos van a ser fundamentales tanto para la obra como para la vida de la autora, ya que en ellos reivindica su actividad como escritora y política y, por tanto, es en estos libros donde se autodefine como literata y autora de las obras que había firmado con el seudónimo de su marido. Lejárraga con estos libros se está renombrando, representando y reconstruyendo para poder ser mínimamente visible en el panorama literario y cultural con su nombre, ya que le era imposible seguir siéndolo con el de Gregorio.

A la hora de afrontar sus memorias autobiográficas, la propia Lejárraga establece una escisión entre lo político y lo literario, adscribiendo a cada una de estas dos vertientes un libro de memorias diferente: *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración* abarca las memorias de su vida literaria junto a su marido, y *Una mujer por caminos de España* se centra en su

etapa como diputada socialista en las Cortes republicanas de 1933. Ambas obras van a tener peculiaridades que hacen que se alejen de las características canónicas del género autobiográfico en Occidente. Como apunta Alda Blanco (2000: 33) aunque Lejárraga era buena conocedora de las características de este género, la autobiografía no era especialmente cultivada por mujeres, probablemente, porque el hecho de que una escritora hiciera gala de su producción literaria podría interpretarse como un gesto falto de modestia, cuando esta era considerada uno de los atributos más codiciados de la mujer respetable. Además de esto, se debe tener en cuenta la escasez de narrativas autobiográficas que estaban disponibles para la mujer, especialmente para la mujer española de ese tiempo. Emilia Pardo Bazán, pionera en esto también, ponía de manifiesto en sus *Apuntes autobiográficos*, publicados por primera vez en 1886, la forma negativa en que se interpretaba por aquel entonces el acto autobiográfico en España:

Ni debe considerarse alarde vanidoso hablar de sí mismo, siempre que se haga oportunamente, observando moderación, no ultrajando a la modestia y procurando la sinceridad. “¿Sinceridad? –replicame–. ¿Pues cabe sinceridad en quien se analiza a sí propio, y no a solas con la conciencia, sino delante de miles de personas?” Respondo que sí, y aún añadido que del pico de la pluma apoyado sobre la cuartilla en blanco sube por la mano al corazón, a manera de corriente eléctrica, un deseo de expansión, un afán irresistible de comunicar al público lo más recóndito de nuestro pensar y sentir. (Pardo Bazán, 1973: 682)



En *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración* publicado en 1953, Lejárraga rememora su vida literaria al lado de Gregorio haciendo un recuento de sus amigos literarios, colaboradores y músicos con los cuales compartió su vida y producción artística. A su vez, este libro también repasa las obras favoritas de su repertorio, centrándose así en las horas felices. Es más, en un principio se iba a titular *Horas serenas*, ya que son las únicas que la escritora deseaba recordar, y también se barajó la posibilidad del título *Diálogos con el fantasma, (Gregorio y yo)*. Pero esta obra tiene, al mismo tiempo, una importante misión: explicar las razones por las cuales no firmó su producción literaria, narrando así el origen y la causa de su presente situación en el anonimato. La escritora justifica en este libro la decisión de usar el nombre de su marido como seudónimo para escribir fundamentándose en tres razones. La primera, viene dada por el rechazo de su familia a la primera y única obra que firma con su nombre completo y que se tituló *Cuentos breves*, publicada en 1899. La segunda razón tiene que ver con el contexto ideológico; en la sociedad española de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX se acentúa la división en dos ámbitos: el ámbito público, que era considerado exclusivamente masculino y que abarcaba la producción en todos los sentidos posibles, y, el otro, era el

ámbito privado al que quedaba relegada la mujer, que debía consagrarse al cuidado del hogar y la familia. La literatura era, por tanto, un campo que pertenecía al ámbito público, y, precisamente, en los años en los que Lejárraga publica *Cuentos breves* trabajaba como maestra, y ser por aquel entonces maestra de escuela significaba ser una persona visible en el espacio público por lo que se suponía que su comportamiento debía ser ejemplar, cosa que no era compatible con definirse y mostrarse como escritora. La tercera y última razón es para ella la que más pesaba: el amor. Lejárraga expone que «casada joven y feliz» experimentó ese gran orgullo de humildad que «domina a toda mujer cuando quiere de veras a un hombre» (Martínez Sierra, 2000: 76). Este amor, convertido con el paso de los años en cariño y lealtad, hará que le dedique este libro de memorias al que fue su compañero literario como un remedo de sombra o fantasma: “A la sombra que acaso habrá venido –como tantas otras veces cuando tenía cuerpo y ojos con que mirar– a inclinarse sobre mi hombro para leer lo que yo iba escribiendo”. Y, de hecho, es muy probable que esta obra surgiera de algunos de los capítulos introductorios que Lejárraga escribió cuando, tras el fallecimiento de Gregorio y para enaltecer su memoria, decidió preparar las *Obras Completas de Gregorio Martínez Sierra* para la Editorial Aguilar (Blanco, 2000: 31). Su intención

era escribir ella misma el prólogo y los comentarios y dejar la autoría a Martínez Sierra, ya que, si durante medio siglo de colaboración la escritora no había querido firmar, no lo iba a hacer ahora que ya no estaba su marido, titulando así la colección *Libros de Gregorio Martínez Sierra. Prólogo y comentarios de María Martínez Sierra* (Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra, 2009: 26). Finalmente, este proyecto no se pudo llevar a cabo porque Catalina Bárcena y su hija, herederas de los derechos de autor, se oponían a la colaboración de Lejárraga. Es más, en 1952, a los cinco años de la muerte de Martínez Sierra, Catalina Bárcena y los admiradores del dramaturgo le organizaron un homenaje póstumo en el Teatro María Guerrero de Madrid (Jones, 2004: 56). El fin de los organizadores de este homenaje era restaurar la imagen de Gregorio Martínez Sierra en la España franquista. Querían destacarlo como figura notable en el teatro español y para ello invitaron a José María Pemán y otras figuras literarias que el régimen de Franco favorecía. Como era de esperar, ninguno de los asistentes al acto mencionó el nombre de María Lejárraga, compañera literaria de Martínez Sierra y socialista comprometida que había apoyado la Segunda República.

A este fallido intento de editar las obras completas de Gregorio Martínez Sierra se suele aludir para justificar la

estructura fragmentada que presenta la obra y que, por lo tanto, rompe con las características internas de la autobiografía tradicional. Sin embargo, esta fragmentación y el no seguir un estricto orden cronológico, también funcionan como estrategia narrativa para poder narrar solo y exclusivamente los momentos de felicidad y emoción, eludiendo, por ejemplo, la trunca historia de su matrimonio o incluso la relación con amigos y colaboradores con los que finalmente tuvo una desgarradora ruptura, como fue el caso de Manuel de Falla. También se aleja de la autobiografía tradicional en el aspecto del sujeto narrativo ya que, a pesar de existir un sujeto narrante, no se hace hincapié en el propio desarrollo de su persona individual, sino que recuenta la colectividad del mundo artístico y cultural del que ella formaba parte (Blanco, 2000: 33). Así, en esta obra se intercala una galería de relatos con los personajes del siglo XX con los que colaboró y, a su vez, la historia serena del matrimonio literario, siendo así la colaboración y el matrimonio los dos ejes fundamentales sobre los que se articula esta atípica autobiografía. Como se ha adelantado, Lejárraga era conocedora de la estructura tradicional de la autobiografía y es consciente de las alteraciones que implementa en su obra, “este libro, sin continuidad rigurosa ni pretensión autobiográfica...” (Martínez Sierra, 2000: 49).

Aunque estas memorias se centran en los momentos más felices de la autora, la melancolía típica del exilio surge inevitablemente al final del libro al acusar la pérdida de su país y de los seres queridos de los que ha ido desarrollando las semblanzas, e incapaz de contener y frenar esta tristeza, decide callar su angustiada narración:

Me detengo. Este repasar viejas memorias se van transformando de gozo en angustia. A fuerza de evocar sombras –casi todo lo que fue mi vida ha desaparecido– antojáseme que soy una sombra también. No seguiré. No puedo seguir. No quiero seguir. Cierta, la memoria es arca sellada y mágica una vez entreabierta, deja escapar recuerdos inagotables, pero ¿vale la pena? (Martínez Sierra, 2000: 392-393)

A pesar del tono amable y de evocar solo los buenos recuerdos vividos junto a su marido y otras personalidades del siglo XX, *Gregorio y yo* fue ampliamente criticada y levantó voces discrepantes, muchas impulsadas por “esa leal solidaridad envidiable de los hombres para con los hombres” (Rodrigo, 1992: 343). A Lejárraga no se le perdonaba que, a pesar de ser este libro un canto a los buenos momentos vividos junto a su marido y a su relación literaria, se muestre y reafirme como la verdadera autora de las obras y desvele ese secreto a voces que ya muchos conocían en el panorama literario y cultural, precisamente narrando con los mismos tonos y matices con los que había escrito durante ese medio siglo de colaboración en la

sombra. A partir de aquí surge todo un debate sobre la verdadera autoría de la obra firmada por Martínez Sierra en el que participan defensores y detractores de la escritora, y que no quedará totalmente zanjado hasta que en 1987 la investigadora Patricia O'Connor publique una serie de documentos y correspondencia de Lejárraga y Martínez Sierra donde queda clara que la gran mayoría de las obras publicadas con la susodicha firma pertenecían, si no por completo casi en su totalidad, a la escritora.

En 1952, un año antes que *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*, aparece publicado en México *Una mujer por caminos de España*. Esta obra se iba a titular en un principio *España triste*, pero finalmente el libro ve la luz con el título que hoy conocemos. Es interesante detenerse mínimamente en este aspecto ya que si en su otro libro autobiográfico, *Gregorio y yo*, parece que se centra, de cierta manera, más en su propia persona —como indica el título de la obra—, en *Una mujer por caminos de España* el sujeto narrante, el “yo” de las memorias, se identifica con una colectividad llamada España (Blanco, 2002: 182). A pesar del cambio de título al actual, se va a mantener esa noción de la comunidad de España y se evita resaltar la singularidad y la subjetividad individual del pronombre “yo” utilizando, por el contrario, “una mujer” que incluye a la autora dentro de la

colectividad femenina que tanta importancia va a tener en la obra.

De nuevo, Lejárraga al plantear este libro se va a alejar de la idea canónica del género autobiográfico, que requiere que el sujeto narrante sea el eje de la narración y que la principal temática sea la vida individual de este (Blanco, 1989: 36). La escritora, aunque es consciente de la tradición literaria dentro de la cual ha elegido escribir, en *Una mujer por caminos de España* se resiste a seguir las leyes internas del género autobiográfico, de hecho, va a manifestar estas reflexiones en el propio libro, negando que sea una autobiografía y explicando la incompatibilidad entre lo que narra y el género literario:

No hay, pues, repito, autobiografía en estas páginas. Son, precisamente, todo lo contrario de una autobiografía, puesto que en ellas, lo mismo que en los años que las inspiran, paso de ser protagonista de mi propio vivir a espectadora del vivir ajeno, puesto que suprimo al escribirlas todo asomo de comedia o de drama personal para echar cuanto sea energía, deseo, anhelo, potencia, realización, esperanza y desesperanza en la hacina pavorosa, trigo empapado en sangre (otro amarillo y rojo para nuestra bandera futura) que representa en mi mente, cuando acaso tengo por un instante valor para pensar en ella, la historia contemporánea de la que fue mi España. (Martínez Sierra, 1989: 254)

Utiliza una estrategia narrativa parecida a la que desarrolla en una de sus obras de principios de siglo XX, *Granada. Guía emocional*, ya que establece un personaje textual como sujeto narrador. Si en la *Guía emocional* un viajero en tercera persona

relataba sus vivencias y emociones en la ciudad, en esta obra la narradora es una propagandista socialista en primera persona. Así, ante todo se recrea como propagandista en estrecho contacto con su pueblo. Es espectadora del vivir ajeno y en particular del vivir femenino, y plasma en este texto las tristes contradicciones con las que se encuentra en su periplo como oradora, articulando la narración de sus vivencias con su conciencia feminista. Esto le permite no solo dar cuenta de la nefasta situación que vive la mujer del pueblo español, sino también, la manera en que ella misma está limitada a la hora de actuar por las rígidas definiciones de lo que supone ser mujer en la cultura española del momento (Blanco, 1989: 38). Así, la obra comienza con una especie de prólogo dialogado titulado “La propagandista y su conciencia”, donde reflexiona sobre los motivos que le han llevado a escribir este libro y donde plantea cuestiones sobre el estado de España y la situación de la mujer, continúa con los capítulos que le dedica a su periplo como propagandista socialista por Granada, ciudad de la que será diputada a las cortes en las elecciones del 33, y le siguen a estos, otros capítulos que narran campañas políticas por otras comunidades como Galicia y Asturias, el inicio de la Guerra Civil y su salida de España. Finalmente, a modo de epílogo desarrolla la idea de que esta obra no se adscribe fielmente al



género autobiográfico y da una serie de datos sobre cómo se va formando su conciencia socialista a lo largo de su vida. De nuevo, Lejárraga se resiste narrativamente a dotar su vida del exigido rigor y coherencia lineal, y decide poner en el último capítulo las alusiones a su infancia y formación ideológica, rompiendo así con la estructura tradicional de la autobiografía que exigiría colocar este tipo de información al principio de la obra. A su vez, su empeño de des-individualizar el sujeto autobiográfico concuerda con los planteamientos y las premisas ideológicas del socialismo que sitúan al ser humano dentro de una comunidad, y que, por tanto, se aleja de esta forma de las normas canónicas de la autobiografía occidental.

También se debe hacer hincapié en las omisiones que Lejárraga hace en esta autobiografía, ya que como ella misma reconoce, en muchas ocasiones se debe prestar más atención a lo que falta que a lo que hay en el texto (Martínez Sierra, 1989: 164). Así, son tan significativas las omisiones como los hechos narrados en la obra, ya que manifiestan decisiones y estrategias autobiográficas. Muestra de ello es la omisión que se hace en este texto de su actuación en las Cortes de 1933-1936, puesto que, aunque su intervención no haya trascendido, sí resultó significativa porque fue Lejárraga la que más ruegos formuló a la Cámara en comparación con las demás ilustres diputadas del

segundo bienio, entre las cuales se encontraban Margarita Nelken, Victoria Kent, Dolores Ibárruri y Matilde de la Torre. En las Cortes, participó en el 73% de las votaciones posibles, asistió a un 86% de las sesiones; intervino públicamente tres veces y formuló catorce ruegos a las Cortes que pedían, entre otras cosas, la construcción de un pabellón para la cárcel de mujeres en la prisión provisional de Granada, la reparación y construcción de las carreteras granadinas, y la repoblación forestal (Blanco, 2002: 186). Es también significativo que Lejárraga durante estos años se dedicara exclusivamente a la participación en el ámbito público de la política, dejando en un segundo plano su actividad literaria, a diferencia de otros escritores republicanos de izquierdas que utilizaron su capital simbólico – en términos de Bourdieu –, durante los años de la República para intervenir en el terreno cultural.

Hay que destacar que en el ya citado prólogo “La propagandista y su conciencia”, a partir de un diálogo entre estos dos personajes textuales, la escritora desarrolla toda una serie de temas adoptando el estilo mayéutico de Platón. Así, a partir de este diálogo Lejárraga justifica el hecho de que haya decidido escribir esta obra:

P. –Perdona. Intentaba decirte, hablando a lo llano, que, si quisiera, podría inventar hasta media docena de motivos todos plausibles, lógicos, honrosos: “He escrito para...” Mas, todos, Conciencia, serían

mentira. La realidad es: “He escrito sin propósito. No hubo por qué”. (Martínez Sierra, 1989: 53).

Pero a pesar de estas palabras, Lejárraga sí que tenía motivos para escribir esta autobiografía. Por un lado, con este libro completaba su obra de memorias junto con *Gregorio y yo*, cosa que le permitía reafirmarse y visibilizarse como escritora, ya firmando bajo el nombre de María Martínez Sierra, tras la muerte del marido en 1947. Y, por otro lado, su conciencia social le exigía dar cuenta de los hechos que acontecieron en esos años. Puesto que todos esos recuerdos quedaban como una bruma, agazapada y permanente en su mente, y esta, a veces, pedía ser liberada en lluvia de gritos o de lágrimas, pero como “gritar es de necios, llorar... da vergüenza. Más vale escribir” (Martínez Sierra, 1989: 54), Lejárraga decide plasmar sus vivencias en el papel y crear este libro. La obra va a estar impregnada por la melancolía del exilio y como expone Alda Blanco (2002: 176) al recoger las palabras de Carlos Blanco Aguinaga, es en la literatura donde se encuentra la huella profunda de la incurable herida que marcó aquel exilio tan largo, un destierro que, para muchos, como en el caso de Lejárraga, resultó ser permanente.

Y es que, la escritora vivió la melancolía y las aciagas consecuencias del exilio: sus dos obras autobiográficas se

prohibieron en la península ibérica. Así, *Gregorio y yo* y *Una mujer por caminos de España* fueron censuradas por el régimen franquista, por lo que el público español no tuvo fácil acceso a ellas: a la primera obra hasta el año 2000 y a la segunda hasta que en el año 1989 se reedita ya bien establecida la España democrática (Blanco, 2002: 173). Es interesante destacar en estos términos, que, si Lejárraga no aparece en la historiografía literaria, no ocurre lo mismo con “la razón social Gregorio Martínez Sierra”<sup>1</sup> que sí existe principalmente en la historia del teatro. Aun así, se debe prestar atención al contraste significativo entre el lugar que ocupa en la historia literaria de antes y después de la Guerra Civil. Su nombre aparece en las historias de la literatura de Andrés González Blanco (1906) y en la de Julio Cejador (1919), sin embargo se omite el nombre de Martínez Sierra en la obra que publica Gonzalo Torrente Ballester con dedicatoria a Serrano Suñer, titulada *Teatro español contemporáneo* (1957), probablemente por el de sobra conocido republicanismo de ambos componentes de “la razón social G.M.S.” (Blanco, 2006: 339).

Por tanto y a modo de conclusión, con los dos libros de memorias Lejárraga se hace visible para el mundo literario, se

---

<sup>1</sup> Ricardo Gullón le dedica un capítulo al matrimonio Martínez Sierra en su libro *Direcciones del modernismo* (1971) titulado “La razón social G.M.S.” donde hace hincapié en la colaboración literaria del matrimonio.

construye como sujeto y configura su “yo” autobiográfico en dos discursos de diferente índole, uno literario y otro político, y con esta curiosa estrategia autobiográfica marca su deseo de representarse a través de dos discursos que parece haber querido mantener separados. Aún así, Lejárraga era consciente de que, a pesar de renombrarse y visibilizarse en la vida literaria y cultural, el canon era algo casi inalcanzable para una mujer; conocía la opresión que la sociedad ejercía sobre esta, que la llevaba a permanecer en la sombra y a ejercer el doloroso atributo de mujer que es el silencio:

Las mujeres callan, porque aleccionadas por la religión, amparada de toda autoridad constituida y regida por hombres creen firmemente que la resignación es virtud; callan por miedo a la violencia del hombre; callan por costumbre de sumisión; callan, en una palabra, porque en fuerza de siglos de esclavitud han llegado a tener alma de esclavas. (Martínez Sierra, 1917: 105-106)

Estas palabras de Lejárraga, escritas en su libro *Feminismo, feminidad, españolismo* (1917), y dirigidas a las mujeres de la sociedad de principio de siglo XX son extrapolables a la cuestión de la autoría literaria y del canon, ya que ahí también la mujer, heredera de un pasado de exclusiones y de falta de autoridad, ha sido relegada al silencio.

## Referencias bibliográficas

- Blanco, A. (2002). Una mujer por caminos de España: María Martínez Sierra y la política. En J. Aguilera Sastre (Coord.), *María Martínez Sierra y la República: ilusión y compromiso: II Jornadas sobre María Lejárraga* (pp. 173-188). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Blanco, A. (2006). María Martínez Sierra: hacia una lectura de su vida y obra. *Arbor*, Vol 182, n.º 719, pp. 337-345.
- Jones, J. R. (2004). María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974), libretista y letrista. *Berceo*, 147, pp. 55-95.
- Fariña Busto, M. J. (2016). Feminismo y literatura. Acerca del canon y otras reflexiones. *Revista de escritoras ibéricas*, n.º 4, pp. 9-41.
- Larraz, F. (2017). Censura, exilio y canon literario. *Historia Actual Online*, 42 (1) pp. 49-56.
- Martínez Sierra, G. (1917). *Feminismo, feminidad, españolismo*. Madrid: Renacimiento.
- Martínez Sierra, M. (1989). *Una mujer por caminos de España*. Introducción de Alda Blanco. Madrid: Castalia.
- Martínez Sierra, M. (2000). *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*. Introducción de Alda Blanco. Valencia: Pre-textos.

Martínez Sierra, M. (2009). *Tragedia de la perra vida y otras diversiones. Teatro del exilio, 1939-1974*. Juan Aguilera Sastre e Isabel Lizarraga Vizcarra (Eds.). Madrid: Editorial Renacimiento, Biblioteca del Exilio.

O'Connor, P. W. (2003). *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

Pardo Bazán, E. (1973). *Obras completas*. Edición de Harry L. Kirby Vol. 3. Madrid: Aguilar.

Rodrigo, A. (1992). *María Lejárraga, una mujer en la sombra*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Zavala, I. M. (2003). De pluralidad de los cánones y la imposibilidad de lo Uno. *La Página*, 48, pp. 3-14.

# **Tra ab-negazione e auto-affermazione: la *Vita* di Suor Maria Marta Bicuti (1605-1661)**

Mariela Maitti

Scuola Internazionale di Alti Studi Fondazione San Carlo  
di Modena/Escuela de Doctorado de Alcalá de Henares

**Resumen:** Attraverso l'autobiografia spirituale di una monaca cappuccina pavese emerge in primo piano un "io" che per quanto tenti di annichilirsi – sia in ossequio al voto di obbedienza, sia in linea col *topos* tipico del genere letterario –, di fatto non rinuncia a rivendicare la veridicità delle sue affermazioni. Smentendo quanti non credono alla fenomenologia straordinaria di cui si dichiara partecipe, esercita uno sforzo comunicativo fondamentale per la consapevole costruzione della propria identità. Ciò è di particolare rilievo se si considera il ruolo subalterno della donna di età moderna e il mai del tutto sopito sospetto nei confronti dell'"affettata santità" femminile.

**Palabras clave:** autobiografia spirituale, monaca, io, Riforma cattolica.

**Abstract:** The spiritual autobiography of this Italian Capuchin nun enables the identification of an aware construction of the "self" in the writer, despite the attempt to annihilate herself, in accordance both with the vows of obedience and with the *topos* of the literary genre. The nun, indeed, claims the veracity of her statements about extraordinary phenomenology of which she declares to be a part, even if this is called into question. The emphasised representation of subjectivity that emerges through this communicative effort is particularly relevant in view of the contemporary account taken of the female social role and the "simulated sanctity".

**Key words:** spiritual autobiography, nun, self, Catholic reform.



## 1. Introduzione

Il presente lavoro intende analizzare l'autorappresentazione dell'io biografico della monaca cappuccina suor Maria Marta Bicuti, attraverso la sua "relazione di spirito"<sup>1</sup>. Per quanto la condizione sociale della donna di età moderna, in generale, e della monaca di epoca post-tridentina, in particolare, concorra a relegare in secondo piano il vissuto e le opinioni delle religiose,<sup>2</sup> l'autobiografia spirituale<sup>3</sup> presa in esame consente alla cappuccina di dare espressione alla propria identità che si profila articolata e consapevole.

Il manoscritto si presenta come una copia esemplare redatta a quattro mani<sup>4</sup> e corredata di un ricco apparato,<sup>5</sup> di cui l'autografo è andato smarrito.<sup>6</sup> La notevole cura dei dettagli e il significativo investimento di risorse dedicati alla compilazione

---

<sup>1</sup> Così venivano spesso chiamati i lunghi resoconti interiori scritti dalle monache per i confessori. Cfr. Modica Vasta (2009.)

<sup>2</sup> Per una condizione della religiosa in età moderna Cfr. Scaraffia Zarri, 1994.

<sup>3</sup> Sulla funzione dell'autobiografia costruzione rappresentazione dell'individualità, si rimanda a Bruni (2003).

<sup>4</sup> Sono state individuate due grafie distinte che si alternano più volte. Per tale interpretazione si ringrazia il Prof. Ezio Barbieri.

<sup>5</sup> Il manoscritto è diviso in tre parti o "libri", divisi a loro volta in capitoli e, mediante note a margine, in paragrafi. Completano il manoscritto indice, rubriche, numeri di pagina e disegni a penna di fiori e simboli della passione.

<sup>6</sup> Il frontespizio specifica che mentre l'autografo risale al 1656, la stesura della copia si colloca nel 1666, a pochi anni dalla scomparsa dell'autrice (1661). Archivio Civico di Pavia (ACP), *Vita*: frontespizio.

di questa “relazione di spirito” lasciano pensare che la scrittrice godesse quantomeno di una considerazione favorevole presso le consorelle e che le sue parole, attentamente conservate e consultate nell’archivio del monastero, potessero essere indicate come un buon esempio. Ci si è domandati se la bella copia fosse stata redatta pensando a una futura pubblicazione del manoscritto, tuttavia allo stato attuale della ricerca si può solo lasciare il campo alle ipotesi. Spostando il *focus* sul contenuto del testo, questo fa rientrare il manoscritto nel consolidato filone letterario dell’autobiografia “por mandato” (Herpoel, 1999), che gli esecutori della Riforma Cattolica esigevano ogni qualvolta la religiosa si dichiarasse oggetto di fenomenologia straordinaria (Zarri, 2008: 8). In un’età in cui il mai del tutto sopito pericolo della “Santità simulata” andava riacutizzandosi, infatti, le gerarchie ecclesiastiche ritennero opportuno arginare le deviazioni dall’ortodossia anche attraverso un uso più sistematico dello strumento della *discretio spirituum* nell’esame delle autobiografie<sup>7</sup>. In questa circostanza lo stretto controllo a cui erano sottoposte le carismatiche era il frutto dell’evolversi del modello di maestro da quello dell’amico spirituale, tipico di età rinascimentale, a quello del sorvegliante imposto. Pertanto, l’assidua compilazione di autobiografie è sintomo di questa fase

---

<sup>7</sup> Per un approfondimento sull’argomento si rimanda a Zarri (2004: 78).

della storia del *Consilium*<sup>8</sup> in cui il processo di disciplinamento delle coscienze femminili trova grande radicalizzazione.

Dalla *Vita* non emergono numerosi fatti storici, peraltro accertabili nel raffronto con altre fonti, ma ciò non stupisce se si pensa che si tratta di una narrazione di tipo confessionale e mistico che descrive la crescita interiore della monaca. Ne consegue che anche gli sfuggenti cenni al mondo secolare trovano ivi spazio solo in funzione di una interpretazione provvidenzialistica del reale<sup>9</sup>. Nonostante ciò si possono comunque ricavare alcune frammentate informazioni sulla vita dell'autrice.<sup>10</sup> In breve, determinata a prendere il velo anche contro il parere dei parenti, la giovane Barbara Dorotea Bicuti abbandonò l'ambiente domestico di Acqui per entrare nel monastero di S. Franca di Pavia col nome di suor Maria Marta. Qui trascorse l'intera vita da religiosa (1621-1661) svolgendo un ampio ventaglio di mansioni<sup>11</sup> e ricevendo una educazione spirituale sfaccettata a motivo del susseguirsi di maestri

---

<sup>8</sup> Per un'analisi de concetto di *Consilium* cfr. Zarri (2008: 6).

<sup>9</sup> Si ricorda a titolo di esempio il riferimento all'assedio di Pavia del 1655, che dal punto di vista della cappuccina costituiva un espediente escogitato da Dio per salvare quante più anime possibile. Cfr. ACP, *Vita*: pp. 213-214.

<sup>10</sup> Cfr. Archetti Maestri (2006) e Maitti (2016).

<sup>11</sup> Ad esempio fu infermiera, cuoca, portinaia, maestra delle novizie, per citarne alcune. Cfr. ACP, *Vita*: pp. 98, 118, 119, 146 e 211.

provenienti da diversi ordini religiosi<sup>12</sup>. Appartiene al clero secolare, invece, il confessore che ha imposto come penitenza la stesura del presente manoscritto, ossia il Prevosto della Cattedrale Ippolito Visconti<sup>13</sup>. In linea con quanto accennato circa l'evoluzione del *Consilium*, tra suor Maria Marta e il direttore di spirito si instaura un rigido equilibrio di ruoli fortemente sbilanciato in sfavore della discepola. Ciò si evidenzia a più riprese nel manoscritto e nelle lettere spirituali<sup>14</sup> attraverso i quali l'anima dell'autrice costruisce una sorta di comunicazione *in absentia* con il confessore e manifesta tutta la sua fervente devozione.

Tale svantaggiosa situazione di partenza ha portato per lungo tempo a trascurare la grande mole di scritture femminile prodotte in monastero, la cui riscoperta ha dato avvio a ricchi filoni di ricerca tesi a valorizzare le carte delle religiose<sup>15</sup>. In aggiunta a ciò le indagini condotte in prospettiva sociale in

---

<sup>12</sup> La cappuccina ebbe confessori francescani, carmelitani e gesuiti. Per un approfondimento sull'ecllettismo spirituale della monaca cappuccina, si rimanda a Maitti (2016: 139-166).

<sup>13</sup> È presumibile che appartenesse a un ramo secondario della famiglia Visconti di Milano. Di lui si sa solo che fu autore di trattatistica spirituale. Cfr. Erba, Grignani, Mazzoleni (2003: 1651-1652 e 1657).

<sup>14</sup> Tali lettere destinate al confessore Ippolito Visconti sono state copiate in calce al manoscritto autobiografico.

<sup>15</sup> Per citare alcuni dei lavori che sono esito di una larga rete di indagini, non solo circoscritte all'Italia, si rimanda a: Pomata, Zarri (2005); Castillo Gómez (2006); Caffiero, Venzio (2007); Zarri, Baranda (2011); Baranda Marín Pina (2014).

relazione al significato del gesto, da parte delle religiose, di appropriarsi della scrittura, ha portato a considerare con un nuovo spirito critico le loro acquisite capacità di riflettere sul mondo circostante e sulla propria interiorità (Castillo Gómez, 2008: 61; Malena, 2012: 105-106). In forza di ciò, nonostante il poco margine lasciato alla libera espressione delle velate, suor Maria Marta sa ritagliarsi uno spazio scritturale molteplice e contraddittorio in cui il soggetto femminile può costruire la propria identità sia attraverso la svalutazione personale, sia, al contrario, mediante la rappresentazione di un sé che vuole essere ascoltato e creduto.

## **2. Ab-negazione**

Suor Maria Marta si attiene al ruolo subalterno assegnatole dal clero maschile osservando, nello scrivere, i tranquillizzanti modelli approvati dalla Chiesa che costituiscono il terreno entro il quale potersi muovere. In particolare, la marginalità sociale in cui versano le religiose traspare chiaramente dall'ideale di monaca che la Riforma cattolica propone: ossia una donna dotata delle virtù del silenzio, dell'umiltà e della docilità. Così Suor Maria Marta sintetizza il concetto da lei ben assimilato: "Le novelle piante non daranno nella religione splendore di

santità e perfezione se, in tutte le occasioni, non si vanno esercitando in queste due cose, cioè, le virtù dell'umiltà et cieca obediènza" (ACP, *Vita*: 181.a)<sup>16</sup>. In questa prospettiva di autosvalutazione, la cappuccina sostiene di possedere un'anima "povera e sitibonda" (ACP, *Vita*: 65) e di essere un "vil vermicello" (ACP, *Vita*: 66), ricordando la metafora del *gusanillo* utilizzata da Santa Teresa d'Avila, la cui *Vita* peraltro è nota alla cappuccina, come lei stessa afferma (ACP, *Vita*: 96)<sup>17</sup>. Tutto ciò viene filtrato nella pagina scritta attraverso l'impiego di svariati *topoi* letterari. Tra questi sono stati scelti cinque nuclei tematici che denunciano una totale umiltà: 1) Passati tentennamenti; 2) Ingratitudine verso lo sposo; 3) Riluttanza nell'eseguire la penitenza; 4) Cieca obbedienza; 5) Mortificazioni autoinflitte.

L'autrice dà avvio alla narrazione ammettendo di aver commesso la più grave ingratitudine possibile: quella diretta contro l'amore e i doni del "divino sposo" attraverso una vita densa di mancanze ed errori. Dato che il tema è presentato nel *Proemio* si può dire che questo stabilisca il tono di tutto il manoscritto:

---

<sup>16</sup> Dal momento che ci sono due pagine 181, nella trascrizione sono state segnalate rispettivamente con 181.a e 181b.

<sup>17</sup> Per un approfondimento sulla comparazione dell'autobiografia di suor Maria Marta Bicuti e il modello teresiano dal punto di vista del linguaggio si rimanda a Maitti, *L'autobiografia spirituale di Suor Maria Marta Bicuti: un esempio dell'influsso teresiano*. In attesa di pubblicazione.

Ben gli posso dire Recogitabo vita mea in amaritudine animae meae per tutti gli capi poiché se rimiro in quella altro non trovo che d'essere pianta non con lacrime ordinarie ma di sangue, attesoche gli difetti sempre da me commessi sono tali che meritano, non un inferno, ma mille, quali per esser offese della Divina Maestà m'affligano in estremo (ACP, *Vita*: 1).

Un altro tema ricorrente è costituito dalla dichiarazione di aver avuto tentennamenti riguardo alla scelta della vita claustrale. Secondo il *topos* letterario, le cosiddette "monache bambine" hanno sì una precoce vocazione, ma allo stesso tempo non rimangono indifferenti al contatto col mondo secolare che le circonda. In quanto alla Bicuti, l'incontro con le frivolezze mondane sarebbe stato inevitabile essendo lei esponente di una famiglia di alto lignaggio che aveva pianificato per la giovane un vantaggioso matrimonio combinato<sup>18</sup>. Giacché tutto viene trasfigurato in un'ottica mistica, il suo conflitto interiore è interpretato come una tentazione del demonio desideroso di sviarla da una vita dedicata al Signore:

Ero sì superba che mi compiacevo quando mi dicevano che ero ricercata con gran premura da gente singolari. [...] nondimeno mai mi sono deliberata d'acconsentire a niuno accasamento, eccetto una volta che se non lo riferiva con il confessore poco vi mancò non vi acconsentissi. [...] mi venne una tentatione terribile dicendomi c'havevo fatto gran male a far questo voto [di verginità], ma che potevo romperlo [...]. Lo dissi al confessore et egli mi diede luce

---

<sup>18</sup> "E più che mai ero ricercata per l'accasamento, ma tutti sapevano che prima volevo andare in monastero per qualche tempo" (ACP, *Vita*: 15-16).

come questi era sotil'inganno del demonio per farmi precipitare e mi fece confirmar il voto di virginità (ACP, *Vita*: 12-13).

Altre esitazioni, sempre attribuite all'agire del demonio, ricorrono poi anche durante la vita da religiosa. Ad esempio la cappuccina racconta: "La notte avanti pigliai licenza, come anco spesso facevo, di vegliar doppo il Mattutino sin' a Prima in oratione. [...] ed ecco mentre facevo oratione una quantità di Demonii che mi batterono crudelmente con una rabbia che pareva mi volessero sbranare"<sup>19</sup>.

L'autosvalutazione continua con la denuncia di aver provato grande riluttanza nello scrivere una vita tanto scellerata, da cui deriva la ancora più grave colpa di aver opposto resistenza ad eseguire prontamente l'obbedienza impostale<sup>20</sup>. Anche in questa circostanza la spiegazione è attribuita alle numerose apparizioni demoniache tese a distogliere la religiosa dallo scrivere la sua autobiografia: "Ed è che questa notte passata, essendomi levata per scrivere, nel istesso ponto mi sono venuti li demonii che mi volevano metter terror et impedirmi, ma io non ho fatto stima alcuna, al che sono scomparsi" (ACP, *Vita*: 109).

---

<sup>19</sup> Suor Maria Marta fa riferimento all'insofferenza nutrita verso la vita monastica, uno stato d'animo che la portava ad evitare le compagne e a non tollerare né le madri né i rigori della regola. (ACP, *Vita*: 72-74).

<sup>20</sup> "M'acuso della resistenza ho fatto in accetar l'obedienza in scriver questa" (ACP, *Vita*:2).



Tale ammissione di colpa è funzionale a mettere in evidenza per contrasto la successiva professione di completa devozione al confessore, meccanismo che rende possibile un corretto proseguimento verso il perfezionamento spirituale<sup>21</sup>. Nel proemio, dunque, alla riluttanza iniziale fa presto seguito la dichiarazione di cieca obbedienza: “[Nostro Signore] mi fece subito deponere tante difficoltà che in ciò io ritrovavo, come ho scritto a S. R., qual veramente non poteva trovar più ottima mortificatione che questa” (ACP, *Vita*: 2).

La narrazione prosegue rallentando il ritmo ogniqualvolta subentrino le dettagliate descrizioni delle pratiche devozionali. Le penitenze, infatti, costituiscono uno dei mezzi per disciplinare l’anima e renderla più vicina all’ideale di perfezione, pertanto suor Maria Marta non nasconde un certo compiacimento nel mettere in primo piano le sue “mortificazioni”:

[La madre maestra] mi dava delle buone penitenze, come una volta che mi diede il silentio [...] mi venne scrupolo c’havessi rotto il silentio, e così ne dissi mia colpa alla maestra [...] et mi desse da far una disciplina, et io, perché mi lasciavano pigliare a me, ne presi una c’haveva certe cose che mi impiagorno le spalle benissimo sì che fu necessario poi me le medicassero.

---

<sup>21</sup> La resistenza e la docilità della cappuccina e delle figlie spirituali in generale altro non sarebbe che il “double mouvement d’une même manifestation d’humilité” (Poutrin, 1995: 143-144).

La cappuccina trova anche modo di "fare la disciplina" con la licenza del confessore ma di nascosto dalla madre maestra, che invece le aveva ordinato di astenersene. Questo episodio è di particolare rilevanza perché ribadisce come il mezzo più autorevole nello raggiungere il perfezionamento interiore fosse quello della paternità spirituale:

S'acorsero, perché mi stavano osservando, come adoperavo in far la disciplina ortiche e cose spinose, e ciò mi finì d'affliggere, vedendo io usavo tanta diligenza andar da hore straordinarie di notte, per non esser veduta da alcuna, e massime quando ne raccoglievo in quantità per poter farne un fascio per rivolgermi dentro, hora nelle spine et hora nelle ortiche. Ma di questo havevo consolatione non se ne potevano accorgere, tanto più che la facevo con l'obedienza solo del padre confessore [...] (ACP, *Vita*: 117).

La costruzione di immagini standardizzate non si limita a tracciare una strada verso un progressivo abbassamento del proprio "io". Questo mezzo espressivo, infatti permette all'autrice di esplorare spazi in cui, richiamandosi a un'autorità superiore rispetto a quella del clero maschile, può parlare senza controlli o restrizioni.

### **3. Autodeterminazione**

Le affermazioni di essere stata oggetto di fenomenologia sovranaturale costituiscono una precisa presa di posizione di

una religiosa che è consapevole di quanto sia elevato il rischio di essere considerata una falsa mistica. I *topoi* letterari utilizzati da suor Maria Marta per rimanere nell'ortodossia sono principalmente i seguenti: 1) Miracoli; 2) Apparizioni sovranaturali; 3) Dialoghi con la Madonna e i Santi; 4) Relazionarsi col Cristo sposo; 5) Descrizione dell'Orazione Mentale.

Nella tradizione agiografica, in stretta connessione con le autobiografie spirituali tutte le vite dei futuri santi erano sin dall'infanzia disseminate di indizi che, agli occhi di un postero, apparivano come la prova inconfutabile della santità dei soggetti. La vita di suor Maria Marta rispetta il canone fornendo molti episodi che hanno del miracoloso. Tra i principali si ricordano la guarigione immediata, grazie all'intercessione da parte della Madonna e di S. Lucia<sup>22</sup>, avvenuta dopo essersi ferita a un occhio; la capacità di imparare a leggere senza aiuto e in età molto precoce<sup>23</sup>; la guarigione di una serva ammalata<sup>24</sup>; la

---

<sup>22</sup> “Una volta m’ocorse una disgratia et è che una di quelle signore erano meco a caso voleva meter bastoni in un luoco e mi diede in fallo si gran’ colpo in un occhio che parmi me lo cavasse. Et io, subito, ricorsi alla Madre di Misericordia et a Santa Lucia e subito restai sana” (ACP, *Vita*: 6).

<sup>23</sup> “E tutti si pigliavano gusto in sentirmi in così tenera età leggere qual si sia libro, e tanto più era grosso pareva la mia semplicità fosse più ammirata, la onde più me ne dilettauo di gusto doveuo dar gratia alla D. B. m’havebbe così presto fatto imparare di modo che non so come, poiché non mi son’ mai potuta ricordare per quanto v’habbi fatto riflessione sopra, che alcuna persona mai m’habbi insegnato sì che non so come sia stato” (ACP, *Vita*: 10).

grazia ricevuta, in una delle numerose unioni con Dio, della levitazione; finanche il dono di stimmate invisibili<sup>25</sup>. Un'altra azione che ha del miracoloso è la conversione, intesa come la capacità di condurre sulla via verso la perfezione quelle anime che pur professandosi cristiane vivono nel peccato. Suor Maria Marta, ad esempio, racconta che la Santa Vergine aveva rivelato in estasi all'amica terziaria francescana che, se la giovane Barbara si fosse vestita "di beretino"<sup>26</sup>, avrebbe giovato a molte anime (ACP, *Vita*: 28).

Insieme ai miracoli cominciano a verificarsi, sin dalla giovane età, anche le apparizioni sovranaturali, che segnano spesso delle svolte nell'evolversi della narrazione. Le descrizioni di queste epifanie hanno molti tratti comuni: dalla ricchezza dei dettagli alle singolari circostanze in cui

---

<sup>24</sup> "Tutti non dimeno havevano gran buona opinione di me, sin' che facessi de miracoli e massime una nostra serva che stava male da morire, diceva per tutto io era quella che l'havevo fatta guarire, e la causa diceva ella che stando così male che non poteva cibarsi di cos'alcuna io le diedi un Pomo, e subito mangiato che l'hebbe si riebbe e riceve la pristina sanità" (ACP, *Vita*: 11).

<sup>25</sup> "Proseguendo N. S. in farmi nuove gratie, doppo massime la Santissima Communione, in particolare, una volta, univa e trasformava talmente in sua dolce e divina bontà la povera e peccatrice anima mia, tanto abissata et immersa in tanta incomprendibile et inefabile Maestà, che sino il misero corpo si sollevava da terra volendo seguire l'anima. A tal solevamento esclamava con tutto il cuore alla Pietà infinita di chi li dava sì soave solevamento, che pareva non havesse più la sua solita natura" (ACP, *Vita*: 114).

<sup>26</sup> Si tratta del panno utilizzato dalle penitenti (ACP, *Vita*: 23).

avvengono<sup>27</sup>, dall'immediatezza degli episodi a intensi sentimenti di stupore, incredulità e commozione. Così, ad esempio, suor Maria Marta descrive una delle sue prime apparizioni divine occorsale subito dopo aver ricevuto la Santa Comunione: "N. S. mi si dimostrò in quella dolorosissima figura come quando fu flagellato alla colonna, e mi guardava, con occhi tanto amabili et amorosi, che mi fece tutta liquefare la povera anima mia, la quale con quelli soavissimi sguardi, restai ammaestrata, confortata, et inanimata ad ogni patimento" (ACP, *Vita*: 87-88).

Dalle visioni spesso si passa alle conversazioni mistiche che sono numerose e, a seconda dell'interlocutore, caratterizzate da un diverso tipo di linguaggio. Ad esempio spesso suor Maria Marta invoca la Madonna e i Santi, ma ciò che più è significativo, per una religiosa, è il dialogo diretto col Cristo suo sposo, da cui emerge il discorso amoroso. Appare quindi con chiarezza l'idea di un Dio umanizzato che è tipica della pietà affettiva dell'epoca (Robledo, 2001: 85).

Ciò si evince ancora di più nella descrizione dell'orazione mentale che culmina, appunto, nell'unione divina. L'orazione mentale è un argomento molto delicato dell'autobiografia in quanto è certamente uno degli aspetti più funzionali a far capire

---

<sup>27</sup> Le epifanie avvengono solitamente dopo la comunione o, più in generale, dopo l'orazione.

se la discepola sta procedendo correttamente nel suo cammino spirituale. Pertanto i passi relativi a questo tema costituiscono la parte più personale e qualificante di una monaca che, sebbene debba osservare delle direttive generali, è poi tenuta a trovare il metodo a sé più congeniale per raggiungere il contatto con Dio. Suor Maria Marta dà una fugace idea del suo modo di concepire l'orazione mentale, quando ricorda il momento in cui ottenne il dono della "contemplatione soprannaturale" (ACP, *Vita*: 22):

[...] in quel'atto della mia conversione intesi tutto quello si conveniva a chi vuol servir' a S. D. M. da dovero, poichè, havendomi infuso quell'infinita bontà il dono dell'oratione (o, come hanno detto alcuni padri spirituali, il dono della contemplatione), quivi l'anima vede il tutto, per così dire, il bello et il buono, e conseguentemente il patire è per l'anima un vero gioire per tutti gli capi e massime per la total trasformatione c' ha l'anima ne' Divini compiacimenti (ACP, *Vita*: 26-27).

In quanto sposa del Signore, la cappuccina fa spesso riferimento al tema della Passione di Cristo come principale oggetto dell'orazione mentale. Questo e altri frequenti rimandi ai momenti salienti della vita di Cristo si inseriscono nel solco della *devotio moderna*. Come afferma Colleen Reardon, il tema della *imitatio Christi* ha una lunga tradizione nel genere letterario delle autobiografie sin dalle più famose sante senesi: prima fra tutte Santa Caterina (1347-80) che rappresentò un vero e proprio modello per le generazioni successive (Pomata, Zarri,

2005: 28). Se Caterina rivela al confessore biografo che fu Cristo a spingerla a seguirlo sulla croce patendo insieme a lui, simili affermazioni di devozione sono frequenti anche nelle pagine della cappuccina<sup>28</sup>. La volontà di avvicinarsi al divino sposo e alla sua sofferenza le spingeva a ricercare e a sopportare con gioia pratiche mortificanti spesso eccessive, come l'autoflagellazione e i digiuni prolungati. Circa questa diffusa pratica, Colleen Reardon precisa le religiose erano educate in modo che la Passione di Cristo occupasse un posto in primo piano negli esercizi di devozione: "Le donne in procinto di diventare "spose di Cristo" nel convento domenicano di Santa Caterina del Paradiso, ad esempio, dovevano, per prepararsi a questo evento, contemplare la testa, le mani, il costato, e ginocchia e i piedi del Salvatore sulla croce, e poi meditare sull'intera passione" (Pomata, Zarri, 2005: 29). Anche per la Bicuti, tra i vari aspetti della vita di Gesù, quello prediletto come oggetto delle meditazioni è la Passione, che spesso ella rivive per diversi giorni, in particolare durante la Quaresima. Questo tema era talmente sentito che la cappuccina ne faceva un'analisi dettagliata nei singoli passaggi in un crescendo di fervore e, allo

---

<sup>28</sup> A titolo di esempio, sono molto esplicite, nella loro brevità, le seguenti parole di suor Maria Marta: "[...] gli miei desideri [...] sono di vivere e morire derelita in una nuda croce e col crocifisso mio amato". (ACP, *Vita*: 32).

stesso tempo, di sentimentalismo. Suor Maria Marta ne offre un esempio quando, raccontando la sua esperienza di madre maestra, riporta gli esercizi spirituali che fece eseguire alla novizia suor Maria Maddalena al momento della sua professione:

La menai nell'orto in luogo rimetto dicendole facesse ivi una mortificatione col prostrarsi in terra imaginandosi d'offerirsi col Sposo collà nell'orto di Gettsemani con abbracciar il Calice della Passione di questa rigorosa vita con tutti li patimenti interni ed esterni si compiacesse Sua D. M. darle in havenire protestandoli di volerli ricevere con quell'amore et altissimi fini fece Sua D. B. etque. Poi la menai alla fontana per lavarsi le mani, con intentione di lavarsi in quel fonte dove si lavò N. S. dopo l'oratione dell'orto, anzi lavarsi tutta nel suo pretiosissimo sangue e così quella mattina andò seguitando d'ora in ora accompagnando il Signore e, quando fu per la Professione fare, s'imaginò d'arivare al Monte Calvario e quando si prostrò in terra inchiodarsi in Croce col suo amato Sposo Crocifisso [...] (ACP, *Vita*: 166-167).

L'autrice sa che è difficile credere senza ombra di dubbio alla reale avvenuta di questo insieme di prodigi divini. Ella, infatti, riporta episodi di fenomenologia straordinaria in cui non è creduta nemmeno dalle consorelle che vivono a stretto contatto con lei. Dei tanti passi che vedono una monaca lasciata sola e inascoltata, basti citare l'aneddoto in cui la cappuccina, in stato di orazione mentale, è stata percossa dai demoni al punto da cadere più volte e rimanere ferita:

E le madri, che non sanno quello che passa, pensano e dicono che sono state le gran penitenze che ho fatto, e massime le lunghe



discipline, e di questo ho di continuo da patire, se bene alle volte li ricordo la causa delle cadute. Ma esse, che non sanno che di due volte, né dove siano procedute, sono al tutto degne di scusa (ACP, *Vita*: 150).

Attraverso la consueta umiltà, dunque, suor Maria Marta scusa le consorelle, ma allo stesso tempo avanza chiaramente una propria versione dei fatti, mettendone in rilievo la veridicità.

#### **4. Conclusione**

Come anticipato, un modo per sottoporre senza pericolo le proprie scritture al vaglio del Discernimento degli spiriti era apprendere la lezione delle *Auctoritates* del genere letterario, già ampiamente approvate e promosse dalla Chiesa. Questo è quanto fa la cappuccina orientando il testo all'approvazione ecclesiastica. Tuttavia, allo stesso tempo, la religiosa tenta di uscire dalla marginalità sociale e spirituale a cui, da un lato, si trova relegata in forza della tradizione ecclesiastica, dall'altro, a cui lei stessa aderisce di propria volontà col fine di migliorarsi ed essere più degna dei doni divini. Lo sforzo di emancipazione è riscontrabile nell'insistito tentativo di dichiarare autentica, e per nulla inganno del demonio, tutta una serie di grazie celesti ricevute. Ciò, nel codice spirituale stabilito dalla Chiesa, la legittimerebbe come una carismatica e pertanto come una donna

degnata di rispetto in forza dell'autorità sacra conferitale direttamente da Dio. Una volta pagato il tributo alla vigilanza intellettuale dei superiori, dunque, la cappuccina piega il margine di libertà ritagliatosi per ribadire la propria individualità e dar voce alla propria opinione in merito a una questione delicatissima. È significativo sottolineare come tutto ciò diventi possibile solo attraverso l'instaurarsi di un buon equilibrio con la paternità spirituale del confessore a cui suor Maria Marta fa voto di completa obbedienza: in tal caso, paradossalmente, dalla professata autosvalutazione scaturirebbe la rappresentazione di un sé testuale per nulla annichilato.

### **Riferimenti bibliografici**

Archetti Maestri, M. (2006). “La sitibonda anima mia”: le esperienze mistiche di Maria Marta Bicuti (1605-1661). *Iter. Ricerche fonti e immagini per un territorio*, Volumen 5 (Número 1), pp. 67-97.

Archivio Civico di Pavia (ACP), Manuscritos - II - 6, *Vita della reverenda madre suor Maria Marta Bicuti, Cappuccina, Scritta da lei d'ordine del molto illustre e reverendissimo signor Hippolito Visconte, in quel tempo (cioè l'anno 1656) suo confessore ordinario ed, al presente, Prevosto*

*meritatissimo della cattedrale di questa città di Pavia, e rescritta l'anno MDCLXVI.*

Baranda Leturio, N. y Marín Pina, M. C. (Eds.). (2014). *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*. Madrid: Iberoamericana.

Bruni, F. (Ed.). (2003). *In quella parte del libro della mia memoria. Verità e finzione dell'io autobiografico*. Venezia: Marsilio.

Caffiero, M. e Venzio Manola, I. (Eds.). (2007). *Scritture di donne. La memoria restituita. Atti del convegno, Roma, 23-24 marzo 2004*. Roma: Viella.

Castillo Gómez, A. (2006). *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro*. Toledo: Ediciones Akal.

Castillo Gómez, A. (2008). Dios, el confesor y la monja. La autobiografía espiritual femenina en la España de los siglos XVI y XVII. *Sintagma. Revista del Instituto de Historia del libro y de la lectura*, volumen 2, pp. 59-76.

Erba, L., Grignani, E. e Mazzoleni, C. (2003). *Edizioni pavesi del Seicento. 1631-1700*. Milano: Cisalpino.

Herpoel, S. (1999). *A la zaga de Santa Teresa: autobiografías por mandato*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

- Maitti, M. (2016). Tracce di pre-quietismo nella Pavia del XVII secolo: l'autobiografia di suor Maria Marta Bicuti. *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*, Volumen 116, pp. 139-166.
- Maitti, M. L'autobiografia spirituale di Suor Maria Marta Bicuti: un esempio dell'influsso teresiano. En AA.VV., *Atti del Convegno teresiano Io ti darò un libro vivo (Università di Pavia, 18-20 novembre 2015)*, in corso di pubblicazione.
- Malena, A. (2012). Ego-documents or "Plural compositions"? Reflections on Women's Obedient Scriptures in the Early Modern Catholic World. *Journal of Early Modern Studies*, Volumen 1, (Número 1), pp. 97-113.
- Modica Vasta, M. (2009). *Infetta dottrina: inquisizione e quietismo nel Seicento*. Roma: Viella.
- Pomata, G. e Zarri, G. (Eds.). (2005). *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e barocco*. In *Atti del Convegno storico internazionale: Bologna, 8-10 dicembre 2000*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Poutrin, I. (1995). *Le voile et la plume. Autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Robledo, A. I. (2001). La autobiografía de Jerónima Nava y Saavedra: Historia de un yo fragmentado. *Colombia*.

*Cuadernos De Literatura*, Volumen 6 (Número 12), pp. 81-89.

Scaraffia, L., Zarri, G. (Eds.). (1994). *Donne e fede. Santità e vita religiosa in Italia*. Roma-Bari: Laterza.

Zarri, G. (2004). Dal consilium spirituale alla discretio spirituum. Teoria e pratica della direzione spirituale tra i secoli XIII e XV. En Carla Casagrande, Chiara Crisciani, Silvana Vecchio (Eds.), *Consilium. Teoria e pratiche del consigliare nella cultura medievale* pp. 77-107. Firenze: SISMEL.

Zarri, G. (Ed.). (2008). *Storia della direzione spirituale. L'età moderna*. Volume III. Brescia: Morcelliana.

Zarri, G., Baranda Leturio, N. (Eds.). (2011). *Memoria e comunità femminili. Spagna e Italia, secc. XV-XVII*. Firenze: Firenze University Press – UNED.

# **Le scritture autobiografiche delle donne mafiose. Vendetta, liberazione, notorietà, guadagno**

Dominika Michalak

Università di Varsavia

**Riassunto:** Nel presente contributo ho intenzione di avvicinare la scrittura femminile delle donne legate all'organizzazione di stampo mafioso. Si tratta delle donne che svolgono i ruoli tradizionali di moglie e madre, nonché di quelle attive che lavorano per la malavita. Tutte quelle che scrivono le loro autobiografie e diari hanno diversi obiettivi, come vendicarsi le persone care, liberarsi dalla cultura della morte, oppure guadagnare soldi e notorietà. Comunque raccontando le proprie vite diventano finalmente veri e propri individui.

**Parole chiave:** donna, autobiografia, diario, mafia, Cosa Nostra.

**Abstract:** In the present article I intend to introduce feminine writing of women connected to organized crime. There are women that conduct traditional roles of wife and mother, as well as active roles concerning working for the underworld. Those who write their autobiography have different goals, like avenge beloved ones, liberate themselves from the culture of death, or earn money and gain popularity. However, while telling their stories they finally become real and proper individuals.

**Keywords:** woman, autobiography, diary, mafia, Cosa Nostra.

Occupandomi delle scritture autobiografiche, abbisogna accennare prima al genere stesso. Secondo Philippe Lejeune, padre dell'autobiografia, è: “un racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, mettendo

l'accento sulla vita individuale, e in particolare sulla storia della sua personalità.” (Lejeune, 2001: 22).<sup>1</sup> Il testo autobiografico comporta inoltre un “patto referenziale” con la presunzione di fornire informazioni vere. (Lejeune, 2001: 47). Il lettore, quindi, ha il potere di accettare la veridicità di esso e nel caso di mancata convinzione esprimerne i propri dubbi e non ritenere il testo autobiografico veritiero. Analizzando i testi autobiografici ho adoperato il metodo dell'ermeneutica obbiettiva, la quale mi concedeva di concentrarmi sulle esperienze individuali delle protagoniste del presente contributo.

## **1. Margherita Petralia, la prima donna in Sicilia che ha consegnato il suo diario ai carabinieri**

Sto per scrivere queste pagine, perché un giorno possano lette [...] Io sono la moglie di Sugamiele Gaspare, cioè Petralia Margherita. Sono la moglie perché tanto tempo fa mi sono sposata con questa persona, anche se non lo sono a tutti gli effetti. [...] realmente sono la cameriera, la prostituta con cui sfogare i suoi istinti animaleschi, sono anche la cosa da prendere a pugni e calci, al momento che è nervoso, [...] ma purtroppo l'ho voluto io, per di più ho tre figli a cui badare e non posso fare altrimenti. (Dino, Meli, 1997:111)

---

<sup>1</sup> Tutte le traduzioni nel presente articolo sono a cura dell'autrice.

Con queste parole inizia il diario di Margherita, scritto soprattutto per liberarsi dai segreti, dai pensieri, dalla solitudine, dalla paura che non poteva essere condivisa con nessuno.

Il diario l'ho scritto in due notti. Volevo porre fine alle umiliazioni, le prepotenze, le offese, l'impotenza in cui per anni ero stata imprigionata. [...] Mi sono detta: adesso ricomincio daccapo, questa è una testimonianza, un documento se mi succede qualcosa, una denuncia perché lui paghi se fa del male a me e ai miei figli. Non pensavo di renderlo pubblico. Volevo solo vivere (Madeo, 1994: 91).

Il fatto è che all'inizio c'era l'amore, l'affascinamento che la fece irremovibile agli avvertimenti, alle preoccupazioni dei suoi genitori. Del resto, tutti sapevano che la famiglia Sugamiele era legata alla mafia. Soltanto Margherita si illudeva che suo marito fosse diverso, che col tempo avrebbe fatto di lui una persona per bene. Eppure ben presto cominciò a rendersi conto del coinvolgimento del marito negli affari illegali.

Di conseguenza "l'amore si è trasformato in odio. Il suo comportamento mi dava fastidio. Non potendo fare nient'altro ho cominciato a scrivere" (Dino, Meli, 1997: 44) leggiamo nel diario di Margherita. Per di più era obbligata a recitare la parte della tipica moglie del mafioso, che non chiede mai niente ed è addestrata a tacere. Una notte fu ammazzato il pastore Vincenzo Rindinella. Margherita scrive: "Non ho più avuto alcun dubbio. Mi sono sentita male. Quando mi sentii un po' meglio cominciai a ordinare le idee, a chiedermi che cosa fare. [...] Io volevo



ancora scagionare mio marito, non poteva essere vero che il padre dei miei figli e l'uomo che io amavo aveva potuto fare una cosa simile" (Dino, Meli, 1997: 88). Temeva per sé, per i figli, si sentiva intrappolata in quel rapporto, cominciò quindi a scrivere il diario per lasciare la sua testimonianza. "Ho scritto il diario per premunirmi contro atti violenti. [...] Tenevo il diario per precauzione. Volevo salvaguardarmi. Avevo paura che i miei figli potessero rimanere soli in mezzo a una strada senza di me" (Dino, Meli, 1997: 44). Che separarsi dal marito mafioso fosse un atto impossibile, lo sappiamo da diverse deposizioni dei pentiti. Inoltre Margherita scrive delle difficoltà che le ostacolavano la rottura con Sugamiele.

Avevo pensato tante volte di andarmene da casa. Andavo da mia madre. Ma lei mi diceva: 'Cosa vuoi fare? Hai figli. Lui non ti fa mancare niente. Vuoi separarti? Ti rendi conto che sarebbe uno scandalo?' Mio padre era morto. Mia sorella e mio fratello avevano la loro famiglia. Amici non ne avevo. Nessuno voleva intervenire a mio favore, nel timore di rimanere bruciato da quella famiglia. Non lavoravo, ovviamente. Non andavo da nessuno e nessuno mi frequentava. [...] Pensavo: 'Se riesco ad andarmene, lui mi ripescava e mi ammazza' (Madedo. 1994: 91).

Alla fine fu lui a lasciarla, però i problemi non scomparvero.

Dopo la separazione mi misi a lavorare. Prima erano lavoretti occasionali [...] poi mi feci coraggio e aprii un'agenzia di pubblicità e marketing [...] Fu un successo. Un successo tale che mi rubarono l'idea [...] Mi trovai con quindici milioni di debiti, un'infinità di

pensieri, tutte le porte che mi si chiudevano davanti, i pochi amici e parenti che si allontanavano. Mi chiamavano ‘la spiona’ e ‘la puttana’. Persino se andavo alla posta o al municipio, appena sentiva il mio nome, la gente mi girava le spalle. Vinsi un concorso e neanche mi chiamarono (Madeo. 1994: 93).

A questo riguardo non aveva apparentemente niente da perdere, e nel 1985 si decise a consegnare il diario ai carabinieri: “Un errore che ho pagato caro, una stupidaggine di cui non so ancora darmi una spiegazione. [...] Non avevo una lira, non un lavoro. Nessuno mi ha aiutata. Le istituzioni mi hanno ignorata.” (Madeo. 1994: 93, 94) Anche in questo caso rimase sola, senza sostegno da parte dello Stato, sebbene avesse dato un grande contributo alla conoscenza del mondo delle donne di mafia, del mondo fino allora quasi completamente sconosciuto. Osò svelare un’ombra del segreto sulla vita piena di solitudine e di paura delle mogli di mafiosi, raccontando in prima persona la sua storia, magari incoraggiando qualche altra donna a seguire il suo esempio.

## **2. Giacomina Filippello, la collaborazione di modello vendicativo**

Giacomina fu la compagna di Natale L’Ala, boss del Trapanese, ammazzato nel 1990. Può essere chiamata “pentita” in quanto “la sua complicità, la sua ‘collusione’ col potere

mafioso appaiono fuori discussione e vengono anche ammesse da lei stessa” (Puglisi, Santino, 2001: 173). Godeva di stima e dei privilegi da donna del boss, faceva uso del denaro sporco, e consigliava il compagno nelle sue attività. Spinta da un amore profondo preferì ricordare soltanto i momenti felici e “le incredibili tenerezze di cui l’uomo che ha amato, un boss cui sono attribuiti gravi reati, era capace” (Madeo, 1994: 49). Secondo Giacomina il suo uomo non si comportava bene soltanto a casa: “era davvero un uomo buono. Mafioso anche lui? Sì, certo. Però era di un’altra pasta: la parola era parola, il rispetto innanzitutto. Era equo. Rispettava i poveri. Toglieva ai ricchi. [...] Se anche Natale uccideva? Non lo so, a me sembra impossibile per come lo ricordo. Preferisco ricordarlo così, un uomo mansueto” (Madeo, 1994: 55).

Un grande amore che non permise di vedere le cose come stavano davvero, oltre che di giudicarle dalla prospettiva del suo uomo:

Io la mafia la vedevo come la vedeva lui, Natale... Come un mezzo di giustizia... Le donne e i bambini non si toccavano... Non pensavo che era male... Non vedevo la crudeltà che si vedono ora... Adesso lo so che sbagliavo. Ma un tempo la mafia era un’altra cosa... [...] Ora però un po’ è cambiata la mafia, un po’ sono cambiata io. Per questo ho detto basta all’arroganza e al sangue. Oggi non mi rimetterei dalla parte della mafia nemmeno di quella vecchia, perdente. Ho visto tante cose. La vita può essere bella. È bello stare dalla parte giusta (Madeo, 1994: 56, 57).

Tuttavia quel cambiamento proseguiva gradatamente, occorsero parecchi anni affinché lei capisse che la mafia è soprattutto ‘la cultura della violenza’ e un cieco desiderio di vendetta. Anche lei, dopo l’uccisione di Natale, cercò di vendicarlo in modo mafioso, ordinando ai killer proprio la vendetta:

Quando vennero a dirmi che avevano ucciso Natale, mi si annebbiò la vista e cominciarono a tremarmi le gambe. [...] Io me l’aspettavo, dopo due volte che ci avevano tentato. Sapevo che prima o poi sarebbe arrivata la mala notizia. Non potevo immaginare però che il dolore sarebbe stato così forte. [...] Non piangevo, non gridavo. Ero di pietra. [...] Pensai subito a vendicarlo (Madeo, 1994: 50).

Pensava inizialmente alla morte immediata dei suoi assassini e mandanti, poi pensò alla collaborazione: “Assassini, mi avete rubato la cosa più importante della mia vita. Un giorno arriverà anche per voi il giudizio di Dio e degli uomini ed io spero di esserci quel giorno” (Zingales, 2002: 109).

Sta di fatto che l’idea di rivolgersi allo Stato le era venuta dopo il secondo attentato: “Pensò di andare a dire tutto al giudice Borsellino, che già aveva tentato di convincere L’Ala a parlare. Ma lui non aveva voluto ‘tradire’” (Madeo, 1994: 57). Giacomina, invece, temeva di essere abbandonata dal suo uomo nel caso in cui avesse deciso di collaborare con la giustizia. Però dopo la sua morte non aveva niente da perdere.

Li denuncio tutti, pensai. Sarà la mia vendetta. Natale mi diceva sempre che dovevo stare zitta, anche se gli avessero fatto del male. Ma lui era un uomo, un uomo d'onore, e aveva la sua legge. Per una donna le cose erano diverse. Perché dovevo starmene zitta? [...] Immaginai quale poteva essere il mio futuro: circondata dal falso rispetto dovuto alla vedova di un boss, ma sempre prigioniera del mio segreto e magari destinata a cambiare letto per diventare la favorita del nuovo padrino. Giacomina Filippello sa come reagire, dissi a me stessa. Chiamai il giudice e cominciai a parlare (Madeo, 1994: 58).

Dopo il secondo attentato, Natale le raccontò tutto. Ma ancora prima si mise a origliare dietro la porta e quindi sapeva tante cose riguardanti le alleanze tra la mafia, la politica e l'imprenditoria.

Allora come 'pentita' rimase sola, senza amore e senza amici:

Passo le giornate in una casa che è la mia prigione. Mi sveglio alle 5 del mattino e scrivo poesie, a decine. Abito in una città che non conosco. Vivo con l'incubo di aprire la porta e di trovarmi davanti i mafiosi di merda che ho accusato e che sono già fuori. [...] Per un amore grande ho voluto fare una cosa grande. Ma è poi davvero così? Certe volte penso che ho perso. Poi mi convinco che aver cambiato pelle è forse la vera vittoria (Madeo, 1994: 58, 59).

Più volte si indirizzò allo Stato e all'amministrazione comunale spiegando i propri problemi, soprattutto di natura finanziaria, che le impedivano di ricominciare la vita da capo. Non aveva paura di tale gesto, di lamentarsi e di spiegare le proprie difficoltà a sconosciuti. Certo, la fece per sé, ma segnalando i diversi problemi da affrontare, aprì la strada a

successivi collaboratori che vorrebbero rompere con Cosa Nostra.

Sebbene la sua collaborazione costituisca un perfetto esempio del modello vendicativo: “Ho aspettato qualche giorno che gli amici lo vendicassero. Invece niente. Allora ho parlato. È vero, l’ho fatto anche per vendetta.” (Siebert, 1994: 299) Le sembrava che l’unico modo di vendicare l’uomo amato fosse la collaborazione. “Collaborare con la giustizia per me è stata una vendetta. È stato come se avessi ammazzato queste persone” (Longrigg, 1997: 270). Sicuramente è anche una vera vittoria morale per lei, nonché un esempio da seguire per molte donne di mafia che fanno tanto, ma che allo stesso tempo hanno paura di parlare.

Il modello vendicativo della scrittura autobiografica, inoltre della collaborazione, come osserva Ombretta Ingrassi, è molto comune nell’ambiente di Cosa Nostra. Da un lato le donne denunciano gli assassini delle persone care, dall’altro appagano la sete di giustizia o, meglio dire, la sete di vendetta.

### **3. Antoinette Giancana, la viziata e poco intelligente principessa mafiosa**

Nacque nel 1935 nella più potente famiglia mafiosa di Chicago, ed fu cresciuta come una vera principessa. Sam Giancana, capo dell'intera Città del Vento<sup>2</sup>, voleva proteggere lei e le sue sorelle dalla verità degli affari illegali dell'organizzazione: “era il [suo] modo di vita [...]. Voleva la stima per la sua famiglia, e per quello che ricordo, si nascondeva dietro una facciata di legalità e cercava di tenere tutti i suoi bambini all'oscuro del suo ruolo nella malavita. Non aveva perfino mai svelato a me o alle mie sorelle di essere un mafioso” (Giancana, Renner, 1984: 15).

Per lei Sam era innanzitutto il padre, nonché il padre autoritario, rigoroso e molto riservato. Come tutti i bambini, ad ogni costo voleva la sua approvazione, e quando non la trovava, si ribellava senza ragione per attirare almeno la sua attenzione. Invece Sam Giancana ignorava non soltanto sua figlia, ma in genere tutte le donne. Secondo quanto constata Antoinette: “nelle discussioni serie lui non badava alla maggioranza delle donne, oppure le trattava con aria di sufficienza, eccetto mia

---

<sup>2</sup> *Windy City* è il nome popolare di Chicago.

madre. Era un'abitudine irritante che istigava in me una spesso sconsiderata frenesia di forzarlo a notarmi, ad aiutarmi a sentire che ero qualcuno, non una macchina che poteva essere attivata o spenta per suo capriccio” (Giancana, Renner, 1984: 6).

Dalle memorie di Antoinette risulta che sua madre era praticamente l'unica donna rispettata da Sam Giancana e l'unica donna che poteva contrastarlo. La figlia ricorda che sua madre si ribellava spesso al comportamento del marito – capo mafioso. Anni più tardi, anche Antoinette si iniziò ad opporsi al padre, quando Sam non le permetteva di uscire con i ragazzi, e il contrasto sfociava in vere e proprie lotte: “ogni tanto le scene [...] erano pazzesche. Lampade [...], coltelli, qualsiasi cosa ci potesse capitare tra le mani, potevamo usarla l'uno contro l'altro” (Giancana, Renner, 1984: 119). Quando Antoinette frequentava a lungo lo stesso ragazzo, se il padre riconosceva che si trattava di una relazione seria, faceva di tutto per contrastarla, come per esempio accadde con il grande amore di lei, Bill Nestos. Un familiare, dopo la morte di Bill, le disse in confidenza: “era innamorato di te, Toni [in quel modo Antoinette viene chiamata dagli amici e parenti], ma era certo che tuo padre lo avrebbe ucciso se lui avesse continuato a frequentarti” (Giancana, Renner, 1984: 130).



Sam Giancana, il boss mafioso di Chicago, voleva che le sue figlie si comportassero secondo la tradizione siciliana che vedeva la prole femminile ubbidiente, silenziosa e garante dell'onore della famiglia. Per tale motivo il padre non acconsentiva al suo lavoro da modella: “Non voglio che tu faccia la modella,” egli scoppiò, ‘solo puttane e zoccole si occupano del modeling. Non me ne frega per che cosa stia facendo la modella’” (Giancana, Renner, 1984: 102). Per la stessa ragione il padre le proibì di divorziare dal primo marito, nonostante le violenze fisiche e psichiche subite da Antoinette. Nel libro la figlia di Sam ammette: “quando sbagliai a lamentarmi con lui del trattamento che ricevevo da Carmen, egli ridacchiò e irruppe: ‘probabilmente te lo sei meritata’” (Giancana, Renner, 1984: 189).

Quando finalmente si decise per il divorzio, era consapevole che “non era mai accaduto prima nella mafia di Chicago. Il divorzio tra i bambini dei membri dell'organizzazione era senza precedenti, e tra i capi – era sacrilegio” (Giancana, Renner, 1984: 213).

La sua relazione con il padre era basata sul timore e sulla dipendenza, sia finanziaria che emozionale. Le piaceva vivere godendosi la fortuna, la fama e la posizione del padre boss, nonostante non si accorgesse pienamente di “quanto diffuso

fosse diventato il suo potere e quello della mafia di Chicago.”  
Scrive: “per tutta la mia vita avevo soltanto di vaghi indizi sulla sua influenza [...]. Usavo il suo potere, come le mie sorelle, per conseguire minori obiettivi personali. Quella era la misura dei nostri interessi. Eravamo tutte escluse dalle macchinazioni interne della politica e dei complotti della mafia” (Giancana, Renner, 1984: 150). Come suo padre, anche lei adorava la vita veloce dei nightclub e delle celebrità, cosa che però non si addiceva alla figlia di un boss, e pertanto rendeva il rapporto padre – figlia ancora più complesso.

A questo punto vorrei rimarcare la questione riguardante il conflittuale rapporto con il padre, che influì sulle sue successive relazioni con gli uomini. Siccome i suoi tentativi di guadagnare l’attenzione e l’amore paterno fallivano ogni volta, Antoniette si ribellava, e il suo comportamento e le sue scelte facevano infuriare e scandalizzare non soltanto il padre, ma anche l’intera organizzazione. Come risultato, per tutta la sua vita sentì di essere venuta meno a suo padre troppe volte, e a causa dell’omicidio del padre non ebbe mai la possibilità di fare pace con lui. Comunque sia, dopo che Sam Giancana fu assassinato nel 1975, Antoniette basò tutta la sua carriera professionale sulla notorietà del cognome.

È interessante notare che nelle consuetudini mafiose le apparenze e le percezioni, i cui simboli sono abiti, gioielli, macchine, sono molto importanti per mostrare il proprio status. La stessa dipendenza troviamo nel comportamento di Antoinette Giancana che ricorda:

Recitavo sempre il ruolo di una *lady* per non mettere Sam in imbarazzo. Indossavo gli abiti più raffinati, tutti modelli originali che mi aveva comprato, portavo gioielli costosi, diamanti, smeraldi, rubini sulle mie dita, sulle orecchie, ai polsi oppure attorno il mio collo. Non mi vestivo mai troppo con i gioielli, ma indossavo la giusta quantità per l'occasione . . . abbastanza perché la gente sapesse che ero QUALCUNO. A Sam piaceva così. Gli piaceva avermi agghindata e vestita bene in posti come Desert Inn, e gli piaceva vedere la gente che faceva attenzione a me per questo (Giancana, Renner, 1984: 154).

Le piaceva trovarsi al centro degli interessi: “sembrava che ovunque io andassi [...] le persone si accalcassero attorno a me cercando di compiacermi, accertandosi che io avevo qualsiasi cosa volessi” (Giancana, Renner, 1984: 154).

D'altra parte, però, ricorda anche che la vita della figlia del boss mafioso o della *Mafia princess* (come si autonominava Antoinette) aveva anche dei lati negativi.

Ogni volta che qualcosa andasse male e fossi ricoverata in ospedale, era sotto un nome assunto. Quando volevo fare carriera in modeling o recitazione, era sotto un nome assunto. Quando uscivo con uomini, di nuovo un nome assunto. Non potevo vivere con il nome Giancana. Stavo peggio della principessa delle favole chiusa nel suo castello. Ero una principessa senza castello, il cui padre, il re, la voleva chiusa a chiave. Sam aveva sempre paura del disonore: Sam Giancana, il boss

del crimine, ha come figlia un'alcolista e un caso da manicomio (Giancana, Renner, 1984: 186).

Come menziona più avanti, quello era il prezzo che doveva pagare per la vita lussuosa, per le ricchezze e per le scuole private: “l’ho pagato in un modo o nell’altro. Ancora sto pagando” (Giancana, Renner, 1984: 186). Probabilmente anche il suo approccio distruttivo verso la vita – attentati suicidi, abitudine all’alcol, grave depressione, continui controlli medici, ricoveri in ospedale – sono il risultato della sua vita da figlia del boss, sfinita dall’isolamento e dalla solitudine. Nonostante tutti gli svantaggi di essere nata in una delle più potenti famiglie mafiose americane ed essere la figlia del famoso boss, nell’autobiografia mostra orgoglio verso comportamento del padre; scrive a proposito della sua decisione di andare in prigione piuttosto che diventare un altro Valachi: “mio padre è un uomo onorevole. È in prigione perché non parlerà dei suoi amici” (Giancana, Renner, 1984: 209). Più avanti ricorda i propri sforzi nel tentativo di capire il padre ormai defunto.

Sono passati quasi nove anni dal suo assassinio, ed io sto ancora cercando, ancora sto guardando nelle fessure della vita di mio padre per svelare un po’ del mistero. Sto ancora ricercando la fortuna che tutti dicevano avesse nascosto, ma che non è stata mai ritrovata. Ma prima di tutto sto cercando di capire meglio mio padre attraverso i documenti, attraverso le conversazioni che svolgeva, attraverso la sua

vita con gli altri. Forse un giorno mi aiuterà a trovare la pace che non potei mai trovare mentre lui era vivo (Giancana, Renner, 1984: 228).

Anche la sua autobiografia può essere considerata un modo per trovare pace con se stessa, attraverso il tentativo di capire meglio il passato di suo padre. Comunque sia, a mio avviso, non si tratta dell'atto di liberazione né dalla mafia né dal padre-mafioso né infine dal passato. Le memorie di Antoinette Giancana appaiono, almeno a me, poco convincenti, disoneste, insincere e molto superficiali. Philippe Lejeune osserva che “quello che è intenso sembra verace, e verace potrebbe essere soltanto quello che è autobiografico” (Lejeune, 2001: 7). Dunque il testo autobiografico è basato sulla nozione della verità e di conseguenza esiste esclusivamente quando si trovano le persone che ci credono. Secondo me l'autobiografia di Antoinette è piuttosto un tentativo di guadagnare i soldi, visti i suoi problemi finanziari dopo la morte del padre. È un prodotto creato da specialisti, dall'editore, coautore, alle ricerche del mercato e marketnig, per appagare le esigenze del consumatore americano.

Come ho cercato di dimostrare, ogni storia è diversa, e ogni persona ha motivi diversi. Scrivere le proprie memorie in forma di diari o autobiografie per le donne legate all'organizzazione di stampo mafioso ha soprattutto lo scopo di

liberarsi dai segreti, dai pensieri, dalla solitudine, dalla paura, dalle umiliazioni, dalla violenza che non possono essere condivisi con nessuno. Molto spesso è l'unica possibilità di vendicare la morte delle persone amate che spinge tante donne di Cosa Nostra alla collaborazione con la giustizia. Comunque ci sono anche gli esempi delle autobiografie scritte al risultato economico, quando le donne approfittano e basano le proprie carriere alla notorietà del cognome della famiglia.

### **Riferimenti bibliografici**

- Dino, A. e Meli, A. (1997). *Silenzi e parole dall'universo di Cosa Nostra*. Palermo: Sigma Edizioni.
- Giancana, A. e Renner, T. C. (1984). *Mafia Princess. Growing Up in Sam Giancana's Family*. New York: William Morrow and Company, Inc.
- Lejeune, P. (2001). *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Kraków: Universitas.
- Longrigg, C. (1997). *L'altra metà della mafia. L'anima femminile di Cosa Nostra, 'Ndrangheta e camorra. Donne che comandano, che subiscono e che combattono. Le loro voci*. Milano: Ponte alle Grazie.
- Madeo, L. (1994). *Donne di mafia*. Milano: Mondadori.

- Puglisi, A. e Santino, U. (2001). *La ricerca del Centro Impastato su "Donne e mafia"*. In F. Ruggeri (a cura di), *La società e il suo doppio. Perché ricercare sull'illegalità*. Milano: Franco Angeli.
- Siebert, R. (1994). *Le donne, la mafia*. Milano: Il Saggiatore.
- Zingales, L. (2002). *Donne, mafia e guai*. Leonforte: Lancilotto e Ginevra Edizioni.

# ***De puertas adentro. Las Memorias de la pintora Amalia Avia como testimonio de la situación de las mujeres en España en el siglo XX***

Pilar Muñoz López

Universidad Autónoma de Madrid

**Resumen:** Los libros de memorias constituyen un género literario especialmente significativo en la literatura de mujeres. Las memorias de Amalia Avia (1930-2011), publicadas en 2004, son un valioso ejemplo de los acontecimientos históricos que se desarrollaron en España en la segunda mitad del siglo XX, y muestran la situación de las mujeres y las dificultades a las que tuvieron que enfrentarse aquellas que querían ser artistas.

**Palabras clave:** Memorias, Amalia Avia, siglo XX.

**Abstract:** Memoirs constitute a literary genre exceptionally important for women's literature. Amalia Avia's memoirs, published in 2004, are a valuable instance of historical events that developed in Spain in the second half of the twentieth century, and they depict the situation of women as well as the challenges that had to be confronted by women who wanted to become artists.

**Key words:** Memoirs, Amalia Avia, Twentieth century.

Las obras autobiográficas tratan de dejar constancia de la propia singularidad de sus autores, su expresión introspectiva y personal en el contexto de la sociedad de su tiempo. Esto es lo que nos muestra *De puertas adentro*, la obra de Amalia Avia.



Se trata, por otra parte, de un tipo de literatura, que algunos autores, en la perspectiva hegemónica masculina, atribuye a las mujeres, ya que se adecua a sus “cualidades”.

La autobiografía es un relato literario en primera persona, y, en la escritura de mujeres, se convierte así, como señala Hélène Cixous (1937) (Cixous,1995), en un espacio de liberación, de reconocimiento de sí mismas y de redefinición, mediante las diferentes formas de representación que asume la pluralidad de las voces literarias femeninas, ausentes de un canon casi exclusivamente masculino y predominantemente del primer mundo, europeo y de la clase dirigente.

Sobre la autobiografía Carolina Codetta nos dice:

La autobiografía, cuando consiste en la lectura de la experiencia, no recrea objetivamente el pasado, sino que indaga en el sentido de esta experiencia, y así ofrece una visión más verdadera que una mera reconstrucción de los hechos; estos tienen entonces una relación en función de su significación, y no de su cronología. [...] El autor descubre, afirma y crea un yo en el proceso de la escritura o de la narración tanto en la autobiografía, como en el relato de vida. (Codetta, 2000: 3).

La autobiografía no recrea el pasado de forma objetiva, sino que explora el significado y la proyección de los hechos y su significado en la personalidad de la autora y el sentido de su experiencia sobre su vida presente, desde el punto de vista emocional o intelectual. Da continuos saltos cronológicos

porque de lo que se trata es de averiguar cómo han incidido los hechos y los sentimientos en la evolución de la persona que escribe, y que, al mismo tiempo, va descubriendo un yo interior en el proceso de escritura. No existen unas pautas de composición canónicas, sino que existe una mezcla de formas literarias, que se presenta, generalmente, a través de fragmentos breves en los que se intercalan recuerdos de diferentes momentos del pasado que van caracterizando a los diferentes personajes evocados a lo largo del tiempo a través de situaciones y anécdotas, en un contexto más amplio en el que las reflexiones personales sobre su significado inciden en la búsqueda de la identidad de la autora. El “yo” que aparece no es un “yo” que se estructura en función de sus logros en el espacio público, como el “yo” masculino, sino “que por el contrario el yo- mujer se focaliza en momentos precisos de su devenir y constantemente da vueltas sobre sí mismo, como en espiral, tratando de encontrar el sentido de lo acontecido, de las características de las relaciones asumidas a lo largo de la vida, de sus beneficios y fallas” (Pacheco, 2001: 407). Pero, al mismo tiempo, se trata de un “yo” siempre en relación con otros, que utiliza un lenguaje directo y sencillo que busca contar unos hechos inscritos en la memoria. La infancia y la adolescencia aparecen al mismo tiempo idealizadas por sus connotaciones afectivas, pero

también repletas de contradicciones, conflictos y denuncias del distinto tratamiento y oportunidades de los hermanos varones. Es, por tanto, también un lugar de denuncia de las situaciones de subordinación e injusticia para las mujeres. Son también muy importantes las evocaciones de los padres, especialmente la madre, y las abuelas en una búsqueda de una genealogía femenina que clarifique su propio “estar” en el mundo. Son también muy importantes los espacios, que adquieren un valor simbólico como referentes del desarrollo vital en los interiores domésticos. También son importantes lugares, muebles o pequeños objetos, con un especial significado afectivo para la autora, que al mismo tiempo que la vinculan a una tradición femenina la hacen entrar en conflicto consigo misma y con su futuro. La cotidianeidad se hace protagonista frente a la perspectiva de los hombres, aunque esta cotidianeidad se sitúa en un contexto histórico concreto que asoma a las páginas de la autobiografía como contraste a lo íntimo, pero también como telón de fondo en el que se desarrollan los acontecimientos. “Aunque muchas autoras demuestran interés por el acontecer histórico-social de su país o el mundo, lo hacen a su manera, partiendo de las reflexiones que este mundo les plantea, pero siempre desde la perspectiva de su entorno personal” (Pacheco, 2001: 411).

Todas estas características de las autobiografías escritas por mujeres aparecen en la obra de Amalia Avia, por lo que podemos considerar que se adecua perfectamente a los parámetros de la escritura de una mujer que nos revela su situación en el mundo que le tocó vivir, en su faceta personal pero también como reflejo de otras mujeres de la época en el periodo histórico de la dictadura de Franco, y, posteriormente en la transición. Sus memorias nos muestran la evolución de una mujer, condicionada por las circunstancias sociales, políticas y culturales, que partiendo de una posición social específica, en una familia acomodada y conservadora, y, por tanto, de una situación personal condicionada por las expectativas existentes para las mujeres (matrimonio, familia, iglesia y actividades “propias de su sexo”, como las eternas labores de costura) fue adquiriendo personalidad propia y éxito como artista, dentro de las coordenadas históricas de la España que le tocó vivir.

La escritora asume por medio de la literatura de la memoria un sentido de la responsabilidad y del compromiso hacia la sociedad del presente desde el que escribe. Tanto si el esfuerzo está orientado a contar las vivencias del pasado como experiencia autobiográfica o a revisar el tiempo presente y su relación con la memoria histórica; la escritura en estos casos deja al desnudo determinados mecanismos de funcionamiento de

la sociedad como espacio no solamente atravesado por tensiones ideológicas, políticas y de clase, sino también por las tensiones de género, que enriquecen y problematizan la esencia de esas divisiones y luchas.

### **1. *De puertas adentro. Memorias***

La obra comienza con un prólogo en el que la autora nos informa sobre el proceso de su elaboración, que se ha prolongado durante más de veinte años y que, finalmente, se decide a publicar a partir del estímulo de Javier Tusell, comisario y autor del catálogo de la exposición *Otra realidad. Compañeros en Madrid*, que se realizó en enero y febrero de 1992 en la Sala de Exposiciones Casa del Monte de la Caja de Madrid. A partir de dos voluminosos volúmenes de memorias escritas, Tusell realizó la selección que se convertiría finalmente en el libro. También nos habla de sus preferencias por la lectura de memorias y biografías: “Supongo que en ello influyó de manera importante el amor desmedido que tengo por los libros de memorias y biografías, que salvo en contadas excepciones, me han interesado y entretenido mucho más que las novelas” (Avia, 2004: 9).

También en el prólogo anuncia tanto la estructura del libro como de su propia vida:

El grueso de mis memorias podría dividirse en dos partes. Muchas veces he dicho que he tenido dos vidas: una antes de Peña y otra después. Eduardo Peña fue el profesor de pintura a cuyas clases comencé a acudir a los 23 años. Antes de este punto de inflexión mi vida difícilmente salió del ámbito familiar, que, por la época que nos tocó vivir, estuvo demasiado teñido de tristeza. (Avia, 2004: 12).

Con estas palabras ya nos está introduciendo en su experiencia como mujer en los duros años de la Guerra Civil y del franquismo.

Como nos dice, el libro se divide claramente en dos partes muy diferentes:

la primera, que expone la infancia y adolescencia, entre Madrid y Santa Cruz de la Zarza, plagada de añoranza y recuerdos, y la segunda, en la que narra su vida de pintora, en un clima muy diferente, en el que a la compañía de otros artistas importantes del momento se une una intensa vida intelectual y creativa, compaginada con sus obligaciones de esposa y madre, en un efervescente ambiente crítico hacia el régimen del General Franco que ella vivió y compartió.

Nacida en Santa Cruz de la Zarza (Toledo) en 1930, en una familia de ricos terratenientes en el pueblo, pero que, especialmente después de la guerra, en la capital pasó a ser de clase media, vivió su infancia y su adolescencia entre Madrid y Santa Cruz. En sus primeros años en Madrid vivió en un enorme y lujoso piso, en el que las criadas, la cocinera o el chofer de su

padre, diputado de la CEDA por Toledo, nos hablan de su pertenencia a las clases privilegiadas. En este mundo, las criadas tienen una importancia fundamental, tanto en lo relacionado con su afectividad como en sus experiencias, especialmente Dolores. También otras mujeres tienen un papel destacado en su vida, especialmente su madre, una mujer de ideas conservadoras, y sus hermanas, Josefina, la mayor, que había comenzado a estudiar derecho en tiempos de la República y Maruja, compañera de juegos y edad. También las abuelas, especialmente la paterna, una austera maestra, que trató de inculcar en sus nietas el amor al estudio. En toda la obra las mujeres, familiares, conocidas, amigas, sirvientas o mujeres del pueblo, tienen una presencia y una fuerza mucho mayor que los hombres, que aparecen de forma mucho más imprecisa y marginal, y, a menudo, como un elemento hostil a la cotidianeidad de las mujeres:

Mi mundo en la segunda infancia y en la adolescencia fue por completo de mujeres; con mujeres era con quien me encontraba a gusto y relajada y con quienes tenía confianza. [...] Si en todas las familias españolas de mi clase, al hacerse adultos, los hermanos empezaban a gozar de unos privilegios frente a las hermanas, en la mía, después de la muerte de mi hermano mayor, esto se notó de una manera especial. Para ellos, entre otras cosas, no había luto. El luto en Castilla es para las mujeres. [...] Cuando Josefina se quejaba alguna vez de los viajes de mis hermanos, mi madre le contestaba que preñados no iban a venir, justificando esta frase, tan poco fina para una piadosa señora, diciendo inmediatamente después un “como decía

mi padre”. La verdad es que tampoco protestábamos mucho, porque el hecho de que mis hermanos se fueran era para nosotras una liberación y si coincidía que faltaban los dos, lo que sentíamos era más bien una sensación de paz y bienestar (Avia, 2004: 137).

Con amarga ironía refleja también la situación de las mujeres en aquellos años:

Nosotras, como es natural, no íbamos a los bailes, pero sí a los que se organizaban en mi casa. Después de comer, en aquellos días de fiesta, uno de los amigos de mis hermanos bailaba con Maruja para enseñarla. Todos ponderaban lo bien que lo hacía y cómo se dejaba llevar, cosa fundamental, en la mujer, para bailar bien. El secreto era no tener iniciativas, ir por donde el hombre la llevara. Igual que en la vida, o más todavía, pues en la vida podría hacer en algunos casos su voluntad, aunque teniendo la precaución de que no se notara, de seguir pareciendo que se dejaba llevar (Avia, 2004: 117).

En el relato se entremezclan las descripciones de los lugares importantes en los que se desarrollaba su vida, con las de familiares, amigos y visitas, con el relato de situaciones y hechos, anécdotas, y constantes saltos temporales relacionados con una mejor explicación y comprensión de los diferentes personajes. Aunque el texto está estructurado en orden cronológico, se van intercalando continuamente informaciones posteriores sobre las diferentes personas a las que se hace referencia, así como reflexiones personales de la autora. Aunque la primera parte del libro se construye en torno a los recuerdos, a la memoria del pasado, se articula en relación al presente desde



el que escribe la autora, calibrando la incidencia de ese pasado en el surgimiento de su identidad y en su evolución como persona y como mujer. Por tanto, el relato no es lineal, lo cual, es habitual en la escritura de las mujeres. Pero el fragmentarismo, la discontinuidad, es también consustancial a la escritura memorialística femenina (Jelinek, 1986).

El ámbito doméstico, la casa, tanto la de Madrid, como la del pueblo, es el referente fundamental de las experiencias de su infancia y su adolescencia, ofreciendo seguridad y protección, pero también siendo el estrecho marco de referencia de las vivencias de una niña que apenas salía de casa. Las relaciones con su madre, aunque transidas de cariño, nos muestran, sin embargo, que estaban basadas en la obediencia y el respeto incuestionados, en una atmósfera en la que, como “señoritas” de la clase superior, debían acomodarse a las expectativas de su futuro como esposas y madres. Por tanto, su educación y su vida cotidiana se basaban en la estricta permanencia en el interior familiar, protegidas de un exterior urbano o campesino, que aparece en las páginas de la obra, lleno de sugerencias y que reflejan, por ejemplo, las faenas agrícolas y el mundo del campesinado, de una gran pobreza, pero que, de alguna manera, escapaba a las rancias costumbres de los notables del pueblo,

especialmente las mujeres, entre bordados y labores de costura y las imposiciones de la religiosidad católica.

En julio de 1936, al comienzo de la Guerra Civil, el padre, un tío y otros familiares, son asesinados en Santa Cruz y la familia debe marchar a Madrid. Allí comparten con vecinos y familiares, en pleno corazón del barrio de Salamanca, la cotidianidad y los rezos por la victoria del bando franquista, el hambre y las penalidades derivadas del conflicto bélico. Sin embargo, para la autora que en esos años contaba con seis años, fue una época que vivió en medio de alegres juegos, sin comprender el miedo y las zozobras de los mayores, que concluyeron con la victoria nacional.

Al finalizar la Guerra, en 1939, el nuevo régimen, que coincidía con la doctrina social de la Iglesia católica en sus criterios, refuerza la autoridad jerárquica del varón sobre la mujer, situándola en el ámbito doméstico, como esposa y madre, que debe cumplir, sumisa y abnegada, con las tareas de fortalecer a la familia, educar a los hijos en la fe cristiana y en la doctrina falangista, ser el descanso del esposo y potenciar la natalidad.

Los textos escolares, a los que la dictadura concedió siempre gran importancia, estaban repletos de doctrinarismo ideológico y religioso, especialmente la Historia, en los que

Franco era presentado como sucesor de los Reyes Católicos y los Austria, con la exaltación del Imperio español, el patriotismo y la religión católica como los tres pilares de la enseñanza de los españoles. En el caso de las españolas, se buscaba fundamentalmente la formación moral y religiosa y la adecuación a sus funciones en la familia como esposa y madre, por lo que se priorizaba la Formación de Hogar.

Ésta era, por otra parte, la base ideológica en la Amalia estaba creciendo, y en la adolescencia ingresó como alumna interna en el colegio aristocrático de la Asunción de Madrid, donde había estudiado su hermana Josefa. Los recuerdos sobre este colegio son tristes y desagradables; la pérdida de poder adquisitivo de la familia tras la guerra, en que la madre tuvo que hacerse cargo de la hacienda familiar en el pueblo, hizo que las dos hermanas, Maruja y Amalia, fueran menospreciadas y excluidas, por no pertenecer al selecto grupo de las niñas de la clase hegemónica vinculada a dirigentes del régimen. Finalmente, ni Maruja ni Amalia terminaron el bachillerato, con lo que en la adolescencia volvieron de nuevo a la reclusión de Santa Cruz, con interminables días dedicados a la costura, a los rezos y a las actividades piadosas. Tras la muerte de su hermana Josefa, otra vez el luto y las actividades relacionadas con la muerte:

Todo esto era parte de nuestra vida cotidiana. Contado ahora, parece terrible y tristísimo y no voy a decir que no lo fuera, pero las cosas cuando se viven desde dentro no lo son tanto. Nosotras hablábamos de panteones y tumbas entre bromas continuas, y sacando parecidos de Cristos y santos con personas conocidas. (Avia, 2004: 146).

Entretanto, sus dos hermanos varones habían transformado un local propiedad de la madre en la plaza del pueblo en un baile, y de nuevo nos muestra las diferentes perspectivas existentes en aquellos años para mujeres y hombres:

Nosotras sólo vimos al principio el baile vacío, pues como estábamos de luto no podíamos ir cuando estaba funcionando; después, cuando el luto cumplió su tiempo reglamentario, tampoco íbamos nunca. El nivel social de los que asistían no era el nuestro; a mi madre no le gustaba y a nosotras tampoco. [...] Mis hermanos, en cambio, no tenían estos problemas: ni el del luto, pues fueron al baile desde el primer día que se inauguró, ni el social. A los hombres se les permitía hasta eso, mezclarse y alternar con gentes de condición más humilde; su condición no se podía alterar por eso, pues su condición eran ellos mismos, imprimía carácter como el sacerdocio (Avia, 2004: 147).

Como colofón de la manera de vivir de las jóvenes de su clase, Amalia hace esta reflexión:

¡Qué lejos estábamos entonces de conflictos generacionales, de crisis de adolescencia, de rebeldías de juventud! La palabra libertad no estaba en nuestro repertorio; teníamos tan poca que la desconocíamos y por tanto no la podíamos añorar. Nos conformábamos con no tener miedo, con salir a la calle sin temor de que a la vuelta nos regañaran, con que no nos pasaran la factura de habernos simplemente divertido (Avia, 2004: 165).

Tras la realización del Servicio Social en el castillo de la Mota, que para la autora significó “un entretenimiento, una liberación y casi una diversión” (Avia, 2004: 179), regresa a Santa Cruz con veintidós años, “edad que en un pueblo empieza a ser de solterona”. Para evitar que se convirtiera en “en la clásica tía solterona de la que todos echan mano”, su madre decide que las dos se marchen a Madrid. Allí se instalan, perdido ya el lujoso piso de la infancia, en “un piso modesto pero agradable, en la Avenida de los Toreros, frente a la plaza de toros de las Ventas”, en 1953. A partir de este momento, la vida comienza a cambiar para la escritora, y a partir de su afición por el dibujo se plantea asistir a una clase de pintura. “Además, lo importante era que me distrajera, y como distracción, a las clases de pintura no se les podía poner peros” (Avia, 2004: 184).

Vemos cómo, en la línea de lo adecuado a las mujeres de su clase social, y de la ideología para las mujeres de la época, lo que la madre pretende es que la joven encuentre un novio, para integrarse en las coordenadas vitales preestablecidas para ellas, como esposas y madres. Tras el paso por una primera academia y la muerte del profesor, Amalia entra en la Academia de Eduardo Peña, fundamental para la evolución posterior de su vida: “Es difícil precisar lo que allí aprendí, pero si puedo decir que el momento de poner el pie en su estudio fue tan decisivo en

mi vida que ésta bien se puede dividir en antes o después de Peña” (Avia, 2004: 185).

Allí encuentra a varias pintoras que se convertirán en amigas, como Gloria Navarro (Gloria Alcahud), María Victoria Pérez Camarero, Esperanza Nuere o Esperanza Parada entre otras. Gloria Alcahud se convertiría en pintora profesional, pero las dos Esperanzas, que eran la gran promesa de la academia, dejaron de pintar y fueron, en fechas posteriores, secretarías y gestoras de muchos pintores en la Galería Biosca y, especialmente en la de Juana Mordó. Allí conoció también a Carmen Laffón, o a pintores como Antonio López o a Lucio Muñoz, que se convertiría en su marido. Todos ellos y ellas, artistas fundamentales en la evolución artística que se empezaba a producir en el arte español. Casi todos, hombres y mujeres, estudiaban al mismo tiempo en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En la academia comenzó a pintar, ya no como una señorita que se entretiene, sino con dedicación y entusiasmo, que posteriormente la llevarían a alcanzar las más altas cotas profesionales y de prestigio. Pero esto no ocurrió sin que en su aprendizaje no encontrara dificultades y sobresaltos, como el que se llevó el primer día en que vio una sesión de apuntes de una modelo desnuda:

Tuve que desarrollar toda mi capacidad de fingir para poder permanecer serena y continuar pintando como si tal cosa. Salí de allí muy desconcertada y bastante asustada. No sabía qué pensar. Aquellas chicas tenían aspecto de niñas bien, el estudio parecía un sitio serio, el señor Peña también. ¿Qué era aquello? Estuve obsesionada dos o tres días, sin saber, incluso, si debía volver o no; algo así como si hubiera descubierto un burdel en la Academia de la calle del Arenal. Poco a poco se me fue pasando el susto, hasta que finalmente terminé por acostumbrarme (Avia, 2004: 187).

También allí comenzó a frecuentar las casas y estudios de amigos y amigas, teniendo por fin la vida de relaciones necesaria para una joven que necesita aprender y descubrir el mundo. Empezó a leer a García Lorca, a Rabindranath Tagore, o a Antonio Machado, “que para mí era sólo el hermano de Manuel, ya que era éste el único de quien había oído hablar en la radio y en el ABC, las que habían sido mis fuentes de información cultural” (Avia, 2004: 193). En su segundo año de estudios, el viaje a París con el señor Peña y los alumnos de la academia supuso el descubrimiento de una ciudad y un mundo muy distintos de los que había conocido en la España de su infancia y su adolescencia. Todo la deslumbraba, desde los restaurantes de autoservicio hasta las escenas amorosas en la calle o en el metro, cosas totalmente impensables en España.

A pesar de la dedicación de todas aquellas jóvenes que realizaban sus estudios en Peña o en la Escuela de Bellas Artes, la presencia de las mujeres en el mundo artístico era algo

excepcional, y estaban sometidas al juicio crítico de la sociedad, como nos muestra Gloria Alcahud:

Dentro del ambiente artístico todo es sencillo e incluso estimulante. Los compañeros no hacían discriminaciones y veían con toda naturalidad que una mujer tuviera sus mismas o parecidas inquietudes a nivel de comunicación expresiva. Sin embargo, el resto de las personas ajenas a nuestro entorno sí hacían discriminaciones, y la mujer que trataba de realizar una actividad artística era "mal vista", y se la calificaba como algo fuera de lo común que implicaba un juicio negativo sobre su manera de vivir, moralidad y costumbres, que se interpretaban como casquivanas o bohemias (Martínez de la Hidalga, 1979: 12).

Como podemos constatar, el trabajo de las artistas estaba mediatizado por las convenciones sociales que se fijaban más en su condición de mujer y en los juicios de valor que tal condición acarrea en la sociedad, que en la obra en sí misma que es, además, observada con distintos parámetros enjuiciativos que las de los varones.

Tras su segundo año en la academia, ella y otras compañeras deciden alquilar un estudio, para pintar por su cuenta, ya sin profesor (Ilust. 1). Al comunicárselo a don Eduardo Peña, éste lo encajó mal, reprochándoles que lo hacían porque “era una fórmula como otra cualquiera para encontrar novio” (Avia, 2004: 212). Si ésta era la idea que aquel profesor tenía del hecho, esto se puede ampliar, como vemos, al resto de la sociedad. Las mismas artistas reconocían e interiorizaban su propia inferioridad en el terreno artístico por el hecho de ser



mujeres; y esto siguió siendo así, incluso después de que formaran parejas y matrimonios en época posterior:

(Paco López Hernández) Tenía, como todos, una seguridad excesiva en materia artística; quizá eso fuera sólo con nosotras, porque se daba además la circunstancia en esas parejas, no se si real o condicionada, de superioridad profesional del hombre. En mi caso concreto la inferioridad era real: yo no podía competir ni en la teoría ni en la práctica con ninguno de aquellos artistas, pues aún teniendo más o menos la misma edad, mi reciente incorporación a este pequeño mundo me limitaba a observar y a aprender. Pero esto no tenía que ser así para todas. Algunas de mis compañeras llevaban tantos años como ellos pintando y, sin embargo, todas adoptaron la misma actitud humilde y supeditada que posponía siempre nuestras inquietudes y nuestra vocación a las suyas. Me podrían decir que nuestra vocación era menor que la de ellos; puede que así fuera, aunque habría que ver el porqué. Por otra parte, mi grupo femenino era un grupo conservador. Entonces, viniendo de donde yo venía, no era consciente de ello. Pintar desnudos y beber vino en los estudios me parecía la revolución; pero la verdad era que constituíamos un grupo bastante conformista y aceptábamos sin rechistar nuestro papel de segundonas. Eso era precisamente lo que buscaban los hombres en las mujeres, y los artistas no constituían una excepción. Esperanza Parada nos decía con frecuencia: “Cuando os guste un chico no se os ocurra confesar que habéis leído el *Quijote*; os abandonará inmediatamente”. Lo que Palancha decía medio en broma era una gran verdad, y las palabras sabionda, “intelectual” o pedante eran las empleadas para designar a la chica que simplemente opinaba (Avia, 2004: 200).

En 1956 marcha a Roma con Esperanza Parada, con la ayuda económica de su madre. “Ella colaboraba con gusto en mis deseos, aunque lo que de verdad deseaba por encima de todo era que me casara” (Avia, 2004: 217). Tras la vuelta, se inició el noviazgo con Lucio Muñoz, que era en esos momentos unos de los artistas más vanguardistas y destacados. Dos años

después, en 1959 se casaron. A través de su marido comenzó a formar parte de los ambientes intelectuales y artísticos más punteros, al mismo tiempo que compaginaba su trabajo creativo con las obligaciones domésticas:

Empecé, por tanto, entonces, a compartir los pinceles con la escoba, la pelusa debajo de las camas, la sartén, la grasa que se almacena en todas las rendijas de las cocinas, el olor a ajo, la ropa sucia, la ropa limpia, los detergentes, la fregona –uno de los inventos domésticos más grandes-; la aspiradora –siniestro invento en cambio-, las averías caseras... Empezaron a plantearse problemas nuevos en mi vida, como por ejemplo echar el aceite a la sartén sin que salpicara, o conseguir que la leche no se saliera todos los días porque sonaba el teléfono; pero sobre todo la compra [...] Esta cotidiana realidad que te pega a la tierra es el regalo de bodas que toda mujer recibe al casarse; regalo, además, para toda la vida y que es imposible no aceptar: ni la rica ni la pobre se libran de él. El hombre puede ser abogado, médico, escritor, pintor o lo que quiera; la mujer también, pero a condición de que sea también, antes que nada, ama de casa; trabajo que requiere dedicación casi total si se tiene ayuda –yo la he tenido casi siempre-; si no se tiene, se trabajarán todas las horas del día sin descanso y sin llegar a tiempo a nada. [...] Ya se que todo esto es difícil; la mujer está condicionada desde hace siglos para desempeñar este papel y en la mayoría de los casos, todavía cuando yo me casé, no tenía otro oficio que el del hogar (Avia, 2004: 225-226).

Esta era la situación durante todo el periodo franquista: aunque las mujeres realizasen actividades productivas, en el hogar o en el ámbito público, el documento nacional de identidad siempre mostraba: “Profesión: sus labores”, y éste era el caso de aquellas artistas.

Estas reflexiones la llevan a una visión crítica del matrimonio:

Por eso me ha chocado siempre mucho que el matrimonio de la mujer haya sido visto por la sociedad como lo más deseado por ella. Ya se que todo esto se explica, en parte, por la inseguridad en el porvenir de la mujer; al no tener medio de vida propio; pero ahora ya no suele ser así y sin embargo estos esquemas siguen de algún modo vigentes.

Casarse era el principal objetivo de su vida y lo mejor que le podía pasar; la mujer, en principio, siempre se quiere casar; es el novio el que puede hacerse el remolón. La mujer que se casa ha llegado a donde iba y se convierte en la satisfacción de los padres y la envidia de las amigas (los refranes y las canciones populares lo han reflejado siempre: el “quedarse para vestir santos” puede servir como ejemplo del desprecio y conmiseración a la mujer que no se casaba). Para el hombre, por el contrario, la compasión le llegaba al casarse: el matrimonio se vivía como algo malo para él, como si la vida se terminara. El que se casaba, en vez de ser la envidia de los amigos era la burla: “Te han cazado, en menuda te vas a meter...”. Es impensable que estas mismas cosas se le dijeran o se le digan a una mujer, que tiene incluso un santo, el bueno de san Antonio, encargado de ayudarla a buscar novio.

Y yo me he preguntado siempre: ¿Por qué es el hombre, según la sociedad, el que pierde con el matrimonio? ¿Quién cambia más su vida? ¿Quién, a partir de ese momento, va a sufrir más alteraciones hasta en su mismo cuerpo? ¿Quién va a renunciar a más cosas? Ya se que la mayoría de las mujeres no renuncian a nada y que muchas están conformes con este destino e incluso, si viven en un medio económico medio alto, se aprovechan de él para librarse de responsabilidades más importantes. Pero yo no hablo de la que se siente feliz en el trabajo casero, sino de la que irremisiblemente, sólo por ser mujer, tiene que posponer su trabajo, su vocación por algo que no le gusta, pero que sabe que debe hacer, que no tiene más remedio que hacer y que cada día hace con la única esperanza de terminar pronto y disponer de un tiempo para su verdadero trabajo. Y la que está en el caso, no se si mejor o peor, de no tener esa libertad por tener un horario que cumplir, debe previamente haber puesto en marcha el motor casero; y cuando su jornada laboral termine continuará con la otra, que no termina nunca. [...] Pero el matrimonio en sí no es un regalo para la mujer. El hombre no sólo va a seguir con su vida de antes, sino que va a tener, a partir de entonces, un apoyo incondicional en su trabajo, una ayuda, un soporte, un respaldo que le da seguridad y en algunos casos un oculto motor que le hace funcionar. Puede que el hombre pierda, eso sí, su libertad, la libertad de ir de juerga por la noche o de tener

varias mujeres: eso es lo que se le acaba con el matrimonio. A la mujer no se le acaba porque no la tiene o no lo tenía. [...] Y es que la gran revolución de las mujeres no está en hacer lo mismo que los hombres, sino en conseguir cambiarlos para que en algunas cosas sean como ellas; conseguir, sobre todo, acabar con su machismo en lo afectivo y en lo doméstico (Avia, 2004: 226-227).

A través de sus palabras vemos el cambio que se ha operado en aquella niña y aquella joven que aceptaba, de forma obediente y sumisa, el destino trazado para ella por sus mayores y la sociedad española de la que formaba parte, y cómo han cambiado sus ideas y su capacidad crítica que se rebela contra el estado de cosas, y asume la voluntad de cambios y la responsabilidad de sus decisiones.

En 1962, ya con dos hijos, marcha con ellos y su marido, ya que el proyecto de éste para la realización de un inmenso mural en el Santuario de Aranzazu, en Euskadi, había sido aprobado. Mientras Lucio Muñoz realizaba el mural, ella pintaba en la misma habitación en que se encontraba las dos cunas de sus hijos. Esta es una constante, a lo largo de su vida de casada, ya que pintaba en la habitación donde se encontraban sus hijos, compaginando su actividad creativa con el cuidado de los niños y las obligaciones domésticas. Sobre esta situación, habitual para las artistas, nos dice:

Por la tarde, empezaba el tiempo reservado a mi trabajo, que no fue mucho ni fácil. Aquella habitación, dormitorio, cuarto de estar y

leonera, no era el sitio ideal de aislamiento y tranquilidad que todo pintor necesita. No obstante, pinté lo suficiente como para demostrarme que seguía siendo pintora. Hubiera sido fácil en aquel momento dejarme llevar por la inercia y la comodidad, como han hecho tantas mujeres que han abandonado su profesión por los hijos y la casa y se han puesto al servicio de otra carrera siempre más importante: la del marido (Avia, 2004: 253).

Y si en un principio, a pesar de haber realizado dos exposiciones en la Galería Biosca, con gran éxito de crítica y ninguno de ventas, se considera “pintora consorte”, posteriormente, a finales de los 70, con los hijos mayores, era Amalia la aclamada y, en unos momentos de revalorización de la pintura figurativa realista y de decadencia del informalismo abstracto que tan importante había sido en los años 50 y 60, era Lucio Muñoz el que era considerado pintor consorte:

En una ocasión, coincidió en Barcelona una exposición de Lucio con una mía en dos galerías muy cercanas. Yo vendía casi toda la exposición y él muy poco. Pero no acaba ahí mi realización profesional respecto a Lucio con motivo de aquella exposición. Al pasar Lucio a visitarla desde la suya, hubo al menos dos personas que le preguntaron: “¿Usted también pinta?”, pregunta que me habían hecho a mí en numerosísimas ocasiones a lo largo de mi carrera como pintora consorte. Por fin era yo la pintora y él el posible aficionado o poco más. ¡Qué alegría me dio! Se lo conté a todo el mundo (Avia, 2004: 337-338).

Desde mediados de los 60 y en los 70, al mismo tiempo que pintaba y se ocupaba de la crianza de sus cuatro hijos y de la casa, formó parte del grupo de intelectuales y artistas que se

oponían a la Dictadura, participando en manifestaciones y manifiestos. Algunos de estos artistas, entre los que estaban Lucio y Amalia y sus amigos, incluso fueron perseguidos o estuvieron detenidos. Es en estos momentos cuando pinta una serie de cuadros con personajes de las clases populares y que reflejan el clima de huelgas y agitación social que caracterizó el último periodo del régimen franquista (Ilust. 2) (Ilust. 3). Ella, sin embargo, rechaza que realizara pintura social y afirma que tan sólo pintaba la realidad de lo que veía. Sin embargo, es evidente que la artista ha seleccionado aspectos de esa realidad y que, en algunos cuadros, como en *Mineros* (1964) se aprecia un sentimiento de pertenencia, de solidaridad con los huelguistas, como lo demuestra la mujer que avanza junto a ellos, ¿trasunto quizá de la propia Amalia? (Ilust.5). Otras obras como *La mujer del Mantón* (1964) (Ilust.4), *La Bobia* (1963) y otras en la misma línea, muestran cómo, a través de sus cuadros, la artista nos revela su acercamiento a la sociedad de la calle y a la realidad social del momento. A partir de los años 80 la figura humana desaparece de su obra y las viejas fachadas de las calles se convierten en su tema fundamental, en una melancólica y añorante representación realista (Ilust.6) (Ilust.7). En los años 80 y 90 su fama y prestigio se consolidan, con críticas elogiosas y un aumento de la venta de sus obras, lo que le permite vivir de

su trabajo. Además de las viejas fachadas de la ciudad, en su obra también aparecen los interiores domésticos, como reflejo de esa vida “de puertas adentro”.

En la última parte de sus memorias habla de la muerte del dictador, en 1975, y nos transmite su alegría y la de su círculo de amigos, y en el epílogo nos habla de cómo vivió los diferentes acontecimientos históricos de nuestro país, como el 23F, y también de los cambios acontecidos en la mentalidad y en la sociedad: “Hubo también la militancia del feminismo. Ésta me parece bien y rara vez exagerada, salvo cuando se va contra el hombre. Creo que no se trata de ir contra el hombre, sino de ponerle en su sitio; en caso contrario las reivindicaciones de la mujer serán siempre muy difíciles de conseguir” (Avia, 2004: 337).

El epílogo también se convierte en la expresión de sus vivencias tras la instauración de la democracia en España. Una reflexión sobre el transcurrir del tiempo inicia este epílogo:

Nos han venido fenómenos físicos inesperados. Se nos obliga a ser distintos porque ya no somos niños. Tenemos otras obligaciones, también algún que otro privilegio. Estos cambios han surgido en nosotros en muy pocos años, pero con una virulencia y una intensidad que te marcan como si hubieran sido muchos.

Por eso la cercanía en el tiempo –aparente o real- hará que a esta última parte de mis recuerdos le falte seguramente el valor afectivo y nostálgico de la primera. No obstante, pienso que si he contado la primera parte de mi vida, o más bien de la vida de lo que me ha rodeado y he visto pasar por delante, ¿por qué no continuar, si yo he

seguido viviendo acontecimientos importantísimos con la misma intensidad y, en muchos casos, con mayor alegría? (Avia, 2004: 322).

Vive la sucesión de los acontecimientos de la transición, al mismo tiempo que su transición personal: la adolescencia de los hijos, el advenimiento de los 40... Al mismo tiempo, va profundizando cada vez en mayor medida, en su carrera como artista., tanto como grabadora como en diversas exposiciones en Juana Mordó, Biosca y otras galerías, o relata los viajes a Roma y su proyección profesional internacional. Todo esto se narra, al mismo tiempo que la convocatoria y realización de las primeras elecciones generales en 1977. También aparecen en sus páginas la “movida madrileña” o el recuerdo de Tierno Galván. Mientras, realiza exposiciones, pinta, y se ocupa de la adolescencia y el desarrollo de sus hijos. También constata los cambios acaecidos en la juventud, aunque quizá con un matiz conservador y crítico hacia el drástico cambio de las mujeres, desde el modelo de su infancia y juventud en el periodo franquista, hasta el que surgió en los años de la transición:

Surgieron militancias, sobre todo para las mujeres, que tendrían entonces de veinte a treinta años, y las ataban con lazos tan férreos como los que habían atado a las generaciones de sus madres. Militancia a la renuncia de los hijos (extraña militancia: un hijo se desea o no se desea). Militancia a la no fidelidad, no sólo a su pareja sino a la pareja del vecino, al que no dudaba en conquistar, aunque éste tuviera una pareja estable y bien avenida. Militancia a la cama (cuánta mujer frustrada por entonces por ser virgen). Militancia a decir las cosas más escabrosas con toda naturalidad. Militancia a los tacos,



que no debía ser tanta pues daba risa oírlos. Militancia a la intransigencia, a no estar conformes con nada después de tantos años de conformarse con todo (Avia, 2004: 336).

Vemos, pues, cómo a través de su personal interpretación, se han producido enormes transformaciones en las conductas femeninas que revelan los cambios desde la moral tradicional presente en la España de Franco a la asunción de una nueva actitud crítica y un rechazo a los fundamentos de la tradicional visión ética de las mujeres.

Frente a esta actitud de las mujeres de su contexto de una generación posterior a la suya, Amalia muestra su amor de madre:

Había también militancia de las artistas, que entonces éramos muy pocas. Yo no entré en ella: creía que se podía crear hijos y cuadros a la vez, aunque eso sí, con gran esfuerzo y tomándose en serio ambas cosas. A mí me miraban como a un bicho raro por cualquier manifestación maternal exagerada, como cuando mi hijo mayor se fue a cumplir el servicio militar y yo comenté en una reunión de pintoras que había llorado durante veinticuatro horas seguidas por su marcha (Avia, 2004: 337).

A pesar de su profundo compromiso como madre y esposa, en el epílogo se suceden los viajes profesionales y la consolidación de su prestigio internacional, con lo que vemos a Amalia Avia ya definitivamente instalada en la vida pública, muy diferente ya a las expectativas de su infancia y adolescencia en el contexto de la España franquista, y que tendrá su colofón

en la invitación de la casa real que durante varios años recibieron desde el año 81, y a las que asistían los artistas y personajes de la farándula más prestigiosos.

Así pues, del íntimo ámbito doméstico que, como a todas las mujeres, le aguardaba como destino en los años del franquismo, pasó al éxito social y profesional como artista en el periodo de la transición política y en los años posteriores, reflejando en sus Memorias el cambio en la mentalidad y en la situación de las mujeres españolas.

### **Referencias bibliográficas**

- Avia, A. (2004). *De puertas adentro. Memorias*. Madrid: Taurus.
- Caballé, A. (1986). Aspectos de la literatura autobiográfica en España. *Revista Scriptura*, nº 2.
- Cixous, H. (1995). *La risa de Medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Codetta, C. (2000). Autobiografía femenina y percepción del espacio público. En *XXII Internacional Congreso of the Latin American Studies Association*, (pp. 3-4). Miami, Florida, USA
- Jelinek, E. (1986). *The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present*. Boston: Twayne Publishers.

Martínez de la Hidalga, R. (1979). *Gloria Alcahud*, Madrid: Artistas Españoles Contemporáneos, Núm. 165, Ministerio de Educación y Ciencia.

Pacheco, B. (2001). La autobiografía femenina en la España contemporánea: hacia una poética de las diferencias. En *Actas XIV Congreso AIH*, Volumen (III), Centro Virtual Cervantes, San Cristóbal. Venezuela: Lito Formas.

## Ilustraciones



Ilust. 1 Amalia Avia. En el estudio



Ilust. 2 Amalia Avia



Ilus. 3. Amalia Avia.



Amalia Avia. *La mujer del mantón*, 1964. 120 x 49 cm. Oleo sobre táblex. Col. particular.

Ilus. 4. Amalia Avia. *La mujer del mantón*



Ilus. 5 Amalia Avia. Mineros.1964



Ilust. 6. Amalia Avia. Despacho de leche



Ilus. 7. Amalia Avia

# **Indagare le donne, indagare se stesse: la scrittura saggistica di Armanda Guiducci**

Francesca Parmeggiani  
Fordham University

**Riassunto:** In questo intervento considero la produzione saggistica di Armanda Guiducci negli anni Settanta, in particolare *La donna non è gente* (1977). Quale parola nuova produce Guiducci attraverso la sua ricerca, tesa tra autobiografismo e indagini antropologiche dell'universo femminile? A quale nuovo soggetto dà voce? Come articola o riconcilia la seduzione essenzialista dell'affermazione autorevole di sé e l'imperativo morale del riconoscimento e rispetto di una declinazione plurale della differenza?

**Parole chiave:** Soggetto femminile, (auto)biografia, indagine antropologica, relazionalità

**Abstract:** In this paper, I consider Armanda Guiducci's essays from the 1970s, particularly *La donna non è gente* (1977). What new discourse does Guiducci articulate through her autobiographical and anthropological research? Who is the new subject to whom she gives a voice? How does Guiducci reconcile the essentialist temptation of power and the moral imperative of recognizing and respecting difference?

**Key words:** Female subject, (auto)biography, anthropological investigation, relationality.



## 1. Donne in guerra

Due aspetti del romanzo di Dacia Maraini *Donna in guerra* (1975) mi hanno sempre colpita: da un lato, il ruolo che Giottina e Tota svolgono nella diegesi del romanzo e l'importanza che ricoprono per la sua interpretazione; dall'altro, l'indagine di Vanna e Suna sulla vita del sottoproletariato femminile a Napoli. Giottina e Tota facilitano la presa di coscienza e il processo di autoidentificazione di Vanna: le offrono un nuovo linguaggio e un nuovo immaginario, sostegno e guida materna ma anche complicità sororale. Giottina e Tota rendono possibile e accompagnano il difficile, intimo lavoro di Vanna su se stessa. Abitano uno spazio liminale, diverso, altro, sia pure ancora collegato con la realtà del villaggio in cui Vanna e il marito trascorrono le vacanze. Possiedono una conoscenza che trascende i limiti della vita quotidiana e l'esperienza sensuale, emotiva e razionale di Vanna all'inizio del suo viaggio alla scoperta di se stessa, conoscenza che condividono con lei. A Napoli, invece, Vanna accompagna Suna ad incontrare alcune donne che lavorano a casa, in nero, relegate ai margini della società urbana. In questa circostanza, Suna adempie un incarico assegnatole dal movimento, un movimento che, nonostante l'apparente impegno per un progresso socioeconomico ed

emancipatorio delle donne (o meglio, della classe con la quale vengono identificate), di fatto incarna una delle tante forme del sistema di potere patriarcale. Il compito di Suna consiste nell’“introdursi nel quartiere popolare della Sanità per studiare il lavoro a domicilio fatto dalle donne e per cercare di organizzarle politicamente” (Maraini, 1998: 176)<sup>1</sup>. La dinamica di empatia e confronto che Maraini sviluppa raccontando l’incontro di Suna e Vanna con le donne della Sanità – donne giovani e anziane, madri e figlie – è particolarmente interessante: Suna risulta arrogante e autoritaria, ma anche impaurita (non tocca, per esempio, il corpo malato di una di loro); disprezza la passività di queste donne di fronte ad un’attività lavorativa illegale, ponendosi dunque in una posizione di distanza superiore, insensibilità e giudizio paternalistico. Le donne che, Vanna testimone, Suna incontra, interroga e cerca di organizzare sono sí donne sfruttate da vari padroni, dentro e fuori le loro famiglie, ma Suna non riesce a trovare una lingua comune e un terreno di idee ed esperienze da condividere per lottare insieme, costruttivamente, contro sfruttamento, emarginazione e miseria.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Non è un caso che queste siano le parole di Vittorio, espresse “con voce didascalica e paterna” (Maraini, 1998: 176).

<sup>2</sup> Varie sono le ragioni dell’insuccesso di Suna che il romanzo suggerisce; tra queste, le più rilevanti mi paiono la marginalizzazione di Suna stessa in quanto donna, la sua consapevolezza del proprio corpo disabile e il rapporto conflittuale che ha con questo, il riconoscimento della propria differenza di

Al contrario, Vanna – in questo caso *alter ego* della scrittrice – stabilisce un rapporto tacito con queste donne, come dimostrano i suoi resoconti dei loro scambi con Suna, e rivela una particolare inclinazione empatica attraverso il gesto semplice di toccare i loro corpi. Alla fine, anche se le visite di Suna e Vanna non conducono ai risultati politico-organizzativi desiderati, esse portano alla luce la complessità di un mondo che l'autrice e i suoi personaggi, e così le sue lettrici, sanno essere sempre esistito. Nella rappresentazione di Maraini, le esperienze di vita e di lavoro entro il soffocante spazio urbano diventano occasioni di incontro e conoscenza, ma anche appello al senso di responsabilità, delle donne alle donne, per un impegno sociale e politico condiviso.

Nel romanzo Vanna, un'insegnante, non appartiene né allo spazio sacro e materno di Tota e Giottina, che rimanda a un'esperienza antica, pre-storica e pre-culturale, né alla realtà moderna di produzione e sfruttamento capitalistico-industriale delle guantaie napoletane. Maraini non risolve la rappresentazione dicotomica ed essenza polarizzata di queste realtà. Ciononostante il viaggio di autocoscienza personale e sociopolitica che Vanna compie deve svolgersi in entrambe le

---

classe (dice: “Sono una stronza borghese” [Maraini, 1998: 183]) e relativo senso di colpa.

realtà (e altre ancora). Vanna, infatti, rientrerà infine a Roma, trasformata dall'esperienza nel Sud. Il romanzo, tuttavia, si chiude con lei sola, donna nuova sulla soglia di un nuovo inizio, mentre la pluralità delle vite – vite di donne soprattutto – che ha condiviso, osservato o semplicemente (ri)conosciuto durante il suo viaggio rimane nel passato. Queste esperienze altre spariscono, praticamente, dal testo dopo aver svolto il loro compito diegetico-narrativo e simbolico-interpretativo di rendere possibile i pensieri e l'azione di Vanna. Non appena l'iniziazione di Vanna all'autoconsapevolezza e affermazione di sé, personale e politica, è completa, l'unica voce con la quale Maraini si congeda, l'unica esperienza, sia pure complessa e sofferta, che consegna alle sue lettrici è quella di Vanna: “Ora sono sola e ho tutto da ricominciare” (Maraini, 1998: 269). Il primo piano conclusivo su Vanna lascia irrisolto il problema della differenza di esperienze, classe e cultura delle donne in Italia a partire dal periodo postbellico; né il diario di Vanna né il romanzo di Maraini sciolgono la divergenza e polarizzazione tra vita e cultura urbana e vita e cultura rurale: la mostrano ma non la discutono. *Donna in guerra* è un romanzo importante proprio per questo parziale fallimento, per questa irrisolta aporia, che riflette tensioni e impegno femminile del periodo in cui fu scritto.

Negli anni Settanta Armanda Guiducci (Napoli 1923 – Milano 1992), intellettuale della sinistra critica italiana, comincia a scrivere di donne. Alla pubblicazione di articoli sul pensiero politico e culturale di Antonio Gramsci, György Lukács, Galvano Della Volpe e Jean-Paul Sartre (*Dallo zdanovismo allo strutturalismo*, 1967) seguono interventi in cui la riflessione sulla psicoanalisi freudiana e sul femminismo europeo e nordamericano si affianca all'approfondimento dell'antropologia di Margaret Mead, Bronisław Malinowski, Claude Lévi-Strauss, Ernesto de Martino e altri. Gli scritti di Guiducci sulla condizione delle donne nell'Italia del Nord e del Sud, in Indonesia, India e Nepal, in Unione Sovietica e in Cina (*La donna non è gente*, 1977, *All'ombra di Kali*, 1979, e *Donna e serva*, 1983) offrono – insieme al suo fondamentale testo di testimonianza e pratica dell'autocoscienza *La mela e il serpente. Autoanalisi di una donna* (1974) – documentazione significativa della curiosità e preparazione etnografica della scrittrice, della sua formazione critica e filosofica marxista e del suo pensiero politico. La riflessione di Guiducci, su cui finora non esiste una sistematica ed approfondita valutazione critica né in Italia né all'estero, merita particolare, e rinnovata, attenzione.<sup>3</sup> Pur

---

<sup>3</sup> La produzione poetica e narrativa di Guiducci è vastissima ed include anche due monografie su Cesare Pavese, due raccolte di poesie, scritti di finzione, viaggio e saggistica storica ed etnografica, una biografia di Virginia Wolf, la

denunciando, talvolta, la difficoltà sua, come di altre donne scrittrici e intellettuali italiane dell'epoca, a promuovere quella che, negli anni Settanta, Heidi Hartman definiva una "progressive union" di femminismo e marxismo e indulgendo, allo stesso tempo, alla tentazione di uno sguardo orientalista, essa si anima e distingue per immaginazione sensibile e osservazione attenta, acuta e misurata. Uno studio del pensiero di Guiducci, e della scrittura che lo formalizza, consente infine di ampliare quella rilettura, in atto già da qualche anno, della cultura italiana degli anni Sessanta e Settanta come terreno in cui diverse esperienze politiche e campi d'indagine – in primo luogo antropologico, sociologico, psicologico e psicoanalitico, storico e letterario – si articolano e s'intersecano in modo originale, muovendosi tra saggismo e autobiografismo e aprendosi a suggestioni straniere che vengono a loro volta criticate, adattate o rielaborate.

È alla forma della scrittura saggistica di Guiducci negli anni Settanta su cui desidero concentrarmi in questo intervento, facendo riferimento soprattutto all'intarsio di voci che propone

---

traduzione di poesie di John Donne oltre ad un'intensa attività editoriale di promozione e commento a testi di autori e autrici africani ed europei. Per una lettura comprensiva ma ancora introduttiva della sua opera, rimando a Bassanese, 1990 e 1994, e Parmeggiani, 2013. Parmeggiani, 2006-2007 studia in particolare la poesia di Guiducci in relazione a temi e forme della sua produzione narrativa e saggistica negli anni Settanta e Ottanta e all'impegno politico-culturale femminista in quegli stessi anni.

in *La donna non è gente*: quale parola nuova produce Guiducci attraverso la sua ricerca? A quale nuovo soggetto dà voce? Come articola o riconcilia la seduzione essenzialista dell'affermazione autorevole di sé e l'imperativo morale del riconoscimento e rispetto di una declinazione plurale della differenza?

## **2. Parole nuove, nuovi soggetti**

L'opera di Guiducci non si presta a facili categorizzazioni per densità e versatilità intellettuale e per agilità mediale (scrittura saggistica e creativa, attività editoriale, partecipazione a iniziative radiofoniche e televisive). Saggista, poetessa, narratrice, la voce di Guiducci risuona distinta: la sua curiosità intellettuale vorace e libera, nonostante il forte orientamento culturale e politico di sinistra, ibridizza la sua scrittura che procede secondo il duplice binario della riflessione su di sé e della riflessione su altro e altre da sé, reali o immaginati. La scelta di scrivere adottando un particolare genere o forma letteraria – il saggio, il verso libero, la biografia – non le impedisce di procedere sempre secondo lo stesso *modus operandi* (complice anche i metodi del materialismo storico e dialettico della sua formazione e dei suoi esordi professionali):

l'analisi critica e l'attività di studio rigorose si fondano sullo scavo, descrizione e contestualizzazione storica, simbolico-culturale e sociopolitica di un tema o un problema; l'immaginazione creativa, infine, le consente di dare forma al pensiero nella scrittura per condividere sapere e conoscenza.

Negli stessi anni in cui Guiducci comincia ad affrontare tematiche femminili e femministe ipotizzando la presa di parola di un soggetto femminile entro e al di fuori delle istituzioni politiche, economiche, sociali e culturali, Michel Foucault mette in guardia sui modi di produzione del discorso, sui suoi contenuti e fini. Il discorso è, infatti, oggetto del desiderio in quanto possibilità di costruzione ed espressione del sapere; allo stesso tempo, il discorso è legato al potere in quanto attraverso di esso le istituzioni controllano e proteggono i propri interessi. Foucault, invitato ad inaugurare l'anno accademico al Collège de France nel 1970, consapevole che tale compito istituzionale, che lo qualifica quale soggetto che, producendo discorso, controlla ed è controllato dall'istituzione, manifesta il suo disagio e si chiede (esprime il desiderio) se sia possibile entrare e fluire nel discorso, in ogni discorso, senza ricoprire una posizione di autorità, semmai assumendo una posizione di resistenza e sospetto critico, intoccato dalla logica del potere, di controllo normativo, delle istituzioni (1972: 7-8). Il disagio del



filosofo, che nasconde di fatto un'indicazione di metodo ben precisa, offre a noi lo spunto per riflettere sul disagio del soggetto femminile che emerge negli anni Sessanta e Settanta e che cerca di definire strategie di espressione del desiderio, di rivendicazione di libertà, autonomia e uguaglianza, e di esercizio del potere come tecnica di conoscenza, condivisione di saperi e progresso sociale. È questo disagio, in sostanza, che Maraini presenta attraverso il suo romanzo e al quale Guiducci reagisce nella sua scrittura.

Entrando nella storia, entrando in una rete di pratiche discorsive, il soggetto acquisisce un'identità. Tale identità, o soggettività istituzionalizzata, è acquisita per attribuzione e condizionamento anziché libera scelta. Là dove il soggetto sembra scegliere, infatti, si ripresentano ovvero si riattivano dinamiche di potere normativizzanti, in quanto consolidano le istituzioni, alle quali il soggetto contrappone il proprio desiderio. Leggendo Foucault, ci chiediamo allora se il soggetto possa mai emergere liberamente, già “avvolto dalla parola” (Foucault, 1972: 7), come pluralità anomica e perciò astratta dalle dinamiche del potere disciplinante e vincolante. In un passato ancora recente Guiducci risponde che tale libertà assoluta, personale e sociale, individuale e collettiva, non è né possibile né necessaria; che il soggetto femminile emerge

dall'attrito contro o dalla collaborazione strategica con le forze entro il cui campo acquista consapevolezza di sé e sceglie di agire sfatando “mitologie” (“Ciò che posso fare è demistificarmi come donna, creatura etichettata; liberarmi della mia stessa, più profonda, repressione – che non è già l'ombra dell'uomo su di me, ma la mitologia che è in me stessa, che amo e di cui vivo,” Guiducci, 1974: 94-95)<sup>4</sup>. Sono forze che controllano il soggetto tacitandolo e, contemporaneamente, lo sostanziano causandone la parola: “questo è il paradosso contraddittorio del sogno infantile dell'emancipazione femminile:” – desiderio che si protrae nell'età adulta – “affrancarsi attraverso la cultura stessa che ti elide e ti opprime, che non è per te” (Guiducci, 1974: 90).

Con Foucault, ciò che conta per demistificare i discorsi del potere e delle sue istituzioni, per liberare la forza sovversiva critica e creativa, in-disciplinata, della parola e per riconoscere dignità e agenzia ai soggetti che partecipano al processo di produzione di conoscenza, è “rimettere in questione la nostra volontà di verità; restituire al discorso il suo carattere d'evento; toglier via infine la sovranità del significante” (1972: 39-40). Con Guiducci, è il soggetto femminile che, interrogando la propria storia, smantellando le apparenti verità che l'hanno

---

<sup>4</sup> Qui come in altre parti di *La mela e il serpente* risuona l'eco delle rivendicazioni e pratiche dei primi collettivi femministi.

tacitata o marginalizzata storicamente e riconoscendosi, attraverso il dialogo con l'esperienza di altri soggetti, allo stesso tempo uno e molteplice, produce conoscenza. I saggi che Guiducci scrive negli anni Settanta riflettono questo impegno variamente. Per questa occasione, la mia lettura si concentrerà in particolare su *La donna non è gente*. In questo testo, come in *La mela e il serpente*, *All'ombra di Kali* e *Donna e serva*, la riflessione autobiografica e la presenza dell'io autorale s'intrecciano all'osservazione, ascolto e rappresentazione di altre voci ed esperienze. Non a caso il metodo inquisitivo dell'indagine antropologica, che qui studio seguendo l'analisi di Carlo Severi, è cifra stilistica dominante in Guiducci, ben oltre il carattere confessionale e personale che viene generalmente riconosciuto quale tratto eminentemente distintivo della scrittura femminile.<sup>5</sup>

Nel saggio "L'io testimone. Biografia e autobiografia in antropologia," Severi descrive la dinamica proiettiva che caratterizza il contatto e lo scambio tra il soggetto investigante,

---

<sup>5</sup> Per una sintesi chiara e utile su autobiografia, genere e teoria femminista in ambito anglofono rimando a Anderson (2006). Di scrittura autobiografica e confessionale a proposito di Guiducci parlano Bassanese (1990 e 1994), Lazzaro-Weis (1993) e Parmeggiani (2006-2007). Quest'ultima, inoltre, accenna ai metodi dell'antropologia che Guiducci impiega, e nota, in via preliminare, come il coinvolgimento personale dell'autrice venga a confondere la distinzione tra osservatore e osservato. La sua scrittura si offre come luogo per eccellenza dell'affermazione autoritaria del soggetto osservante, ma anche come pratica critica che la mette in discussione (67).

generalmente presente ma non visibile, e il soggetto investigato, sempre presente ma erroneamente percepito secondo un principio di verosimiglianza, autenticità e identificazione. Ogni racconto di una vita è autobiografia in quanto opera a due voci, quella di chi racconta e quella di chi ascolta e (tra)scrive, quest'ultima alla ricerca della verità dell'altro, tesa a dargli la parola, ma anche tentata dal demone narcisistico della partecipazione e dell'interpretazione alla luce della propria esperienza e dal desiderio di persuadere il lettore della veridicità della propria testimonianza. D'altra parte, chi racconta accoglie l'immagine "estranea" di chi lo ascolta e a questa conforma la propria narrazione (Severi, 1990: 908). Il racconto di una vita, allora, implicherà sempre "l'ombra" di chi lo ascolta, senza però dissolvere l'esperienza individuale e stabilendo invece un "sapere condiviso," responsabile dell'impressione di verosimiglianza e autenticità (Severi, 1990: 909-910) che il lettore è chiamato a discernere criticamente. Compito del lettore, nel caso di Guiducci anche della scrittrice che ascolta e scrive le esperienze di altre ma al contempo ascolta e rilegge se stessa scrittrice, è infatti la decifrazione delle voci e forme retorico-letterarie implicate nel racconto – impegno questo che Adriana Cavarero, riflettendo su alterità, relazionalità e narrazione, definisce un'"etica altruistica della relazione" (1997: 120). La

scrittura saggistica di Guiducci, scrittura che implica se stessa in quanto io narrante o mediatore e un'altra e altre donne al centro o all'origine del racconto, contrae questo impegno di rispetto e condivisione con i suoi soggetti e il suo pubblico.

*La donna non è gente* raccoglie nove “ritratti” – brevi racconti autobiografici per le donne interpellate, brevi racconti biografici per la scrittrice che le interPELLa e viene a sua volta chiamata in causa – di donne che vivono o provengono da aree rurali dell'Italia settentrionale e meridionale e dalle isole. È un testo particolarmente significativo nella traiettoria intellettuale di Guiducci in quanto apre la riflessione essenzialista, sia pure necessaria, di *La mela e il serpente* – la sua opera forse più famosa, certo la più tradotta – all'incontro con altre voci ed esperienze femminili.

In *La mela e il serpente* Guiducci trascrive il processo intimo e doloroso vissuto da una donna (la stessa autrice che assume a tipo, a modello ideale del femminile) per giungere alla coscienza e identificazione di sé: l'io narrante, colto e senza nome, contesta i luoghi comuni intorno al corpo e alla psiche femminile, che hanno controllato e soffocato la sua esistenza dall'infanzia, di figlia e sorella, all'età adulta, di moglie e madre. Tuttavia, nella conclusione di tale percorso coscienziale e conoscitivo, la voce protagonista ipotizza la possibilità di un

nuovo mito femminile: “Allora, liberandosi da tutti i miti che l’hanno segregata e fondata, da tutti i misticismi di compenso, dal suo corpo nuovo la donna, chissà, inventerà qualcosa. Un modo nuovo di essere donna nella donna, donna nell’uomo e con l’uomo, madre nel bambino. Questa donna cancellerà il vecchio nome. Non si chiamerà più Eva” (Guiducci, 1974: 272). Nei saggi successivi, il confronto con altre esperienze femminili porteranno Guiducci a recuperare la sua anima marxista e ad adattarla ai nuovi s/oggetti della sua analisi: la condizione sociale delle donne in Italia e nel mondo, non più espropriate, tuttavia, della loro umana individualità, ossia non più ridotte a classe o a macchine riproduttive dal pensiero critico e dalla prassi sociale, economica e politica. In *Donna e serva*, infine, giunge a maturazione la sua riflessione su lavoro domestico e maternità: ampiamente informata sul tema dai dibattiti nazionali e internazionali (soprattutto nel Regno Unito e in Nordamerica), Guiducci auspica una politica femminile dello spazio e del tempo che liberi la donna dal doppio sfruttamento, materiale ed emotivo, del lavoro domestico attraverso la socializzazione dei servizi. Mentre in *La donna non è gente* le voci che Guiducci interroga e intreccia alla sua riflessione appartengono tutte al suo presente e ai confini politici italiani (lo spazio culturale è definito diversamente), nei successivi *All’ombra di Kali* e

*Donna e serva* le esperienze che costituiscono il testo supereranno i confini geografici nazionali e il limite temporale del presente, emergendo dai tempi del mito e della storia.

Le donne di *La donna non è gente* – la madre di Francesca (Sardegna), Zita e Adele (Valtellina), Felicina (Piemonte), Gerarda (Campania), Antonia (Abruzzo), Marta (Molise), Onesta (Puglie) e Rosa “la siciliana” – sono soggette ad una doppia condizione di subordinazione ed esclusione e sono perciò doppiamente tacitate: esse vivono ai margini o al di fuori della società urbana e industriale, chiuse entro un atavico e violento sistema patriarcale che esige lavoro sfiancante, assoggettamento sessuale e costante attività di cura, ed estromesse o dimenticate dai movimenti femminili di rivendicazione socioeconomica e politica borghesi e proletari (Parmeggiani, 2013: 274-275). Guiducci le intervista con o senza l’aiuto di un traduttore, visita le loro case e viene conquistata dalle loro personalità e dal loro linguaggio e immaginario. Ascolta e trascrive le loro voci, “voci senza voce e prive di risonanza” di “creature ‘diverse’,” “reiette,” “destituite [...] di potere e di credibilità dal nostro sistema sociale” (1977: 7-8); “filo [...] di silenziosa voce soffocata [...] che non interessa a nessuno” (1977: 18). La sua vis critica si orienta sia verso il femminismo borghese, interpretato in chiave marxista come categoria socioeconomica,

sia verso il patriarcato come sistema di potere culturale e sociale fondato sul controllo della sessualità femminile. La sua voce, espressione di un soggetto femminile forte e politicamente consapevole, si pone, dunque, come principio autorevole di collezione, organizzazione e interpretazione di testimonianze di una alterità e subalternità definite prevalentemente in termini economici; vuole eclissarsi per dare voce ad altre esperienze, ma di fatto emerge (pre)potente, ideologizzata e polemica anche se dalla parte delle donne.

Felicina, Rosa e le altre raccontano storie di amore e violenza, di malattia e morte, di credenze tradizionali, di pratiche curative e magiche, di resistenza e adattamento alla natura e alla società seguendo il naturale ciclo di vita di una donna e ciò che esse stesse e le loro comunità ne considerano i momenti più importanti (la comparsa del ciclo mestruale, il matrimonio, la maternità, la vecchiaia). Guiducci indica che il suo ascolto procede secondo i metodi di uno studio antropologico e afferma che “tutto quanto può esserci in questo libro di letterario è in funzione della resa dell’autenticità di ciascuna donna nel suo ambiente: col pieno rispetto delle regole dell’inchiesta, il momento dell’invenzione è stato rinunciato o soppresso” (1977: 7). Incoraggia le sue interlocutrici a parlare; con fatica, talvolta, ne conquista la fiducia; pone a tutte le stesse



domande, principalmente sul loro passaggio dall'infanzia all'età adulta e sulla partecipazione, rifiuto o accettazione dei rituali e dei codici familiari e sociali nei loro villaggi. Ma sa, e noi con lei, che ogni racconto di una vita non è semplicisticamente veritiero o fedele, ma consiste in una complessa costruzione narrativa di immagini e percezioni da parte di chi parla e di chi ascolta, di se stessi e dell'altro da sé. Così l'ascolto di altre donne diventa indagine su stessa e mappatura culturale. Da un lato il muro che sembra dividere i soggetti – l'intervistatrice benestante, colta ed emancipata e l'intervistata povera, analfabeta ma non meno consapevole di se stessa – non è rigido o impenetrabile. Il racconto infatti è la pratica che le avvicina in quanto nasce da un desiderio condiviso di conoscersi a livello personale e di aiutarsi a comprendersi a livello culturale (particolarmente interessante è, a questo proposito, la dinamica relazionale nella conversazione con Felicina, 1977: 85-124).

Le esperienze e credenze che queste donne raccontano, spesso trasmesse di generazione in generazione per via materna, aprono l'orizzonte culturale di Guiducci, e con lei del suo pubblico. Se l'autrice infatti identifica la povertà come causa comune della vita difficile di queste donne, la povertà, tuttavia – o cultura “della miseria,” secondo la teorizzazione di Oscar Lewis, o “della subalternità,” secondo Gramsci, autori che

Guiducci cita nell'introduzione – non ne limita la ricchezza e significatività culturale per la storia della civiltà occidentale. I racconti di Felicina, Rosa e le altre non idealizzano il primitivo, non esprimono una nostalgia delle origini, non celebrano la vita rurale contro la disumanizzazione e il consumismo della vita urbana. Trasmettono piuttosto l'idea di una cultura in movimento, un movimento certo lento, come Guiducci riconosce, a causa del suo “fragile equilibrio fondato sul vuoto – sul vuoto del proprio potere, sul vuoto dell'istruzione, sul vuoto della povertà, sul vuoto della non partecipazione storica” (1977: 13), ma costante, fatto di “palinsesti di ‘scrittura’ differenti e tracce incise da civiltà diverse” e che sfida, rendendoli visibili, l'isolamento socio-economico e la discriminazione sessuale delle donne.

In *La donna non è gente*, la solitudine di Vanna diviene conoscenza condivisa, ascolto reciproco e rispetto attraverso confini geografici, culturali e di classe. Guiducci scrive: “è questa immensità silenziosa del destino femminile che mi colpisce, quel destino senza voce nel quale vorrei aver scavato una prima voce, esile ma personalizzata” (1977: 18). Per Guiducci, consapevole del disagio o paura femminile di essere soggetto, l'incontro con altre donne è evento che rifrange la sua

voce nella loro; nella sua scrittura, così riformata, le loro esperienze parlano attraverso parole nuove.

### **Riferimenti bibliografici**

Anderson, L. (2006). Autobiography and the feminist subject. In Ellen Rooney (Ed.), *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory* (pp. 119-135). Cambridge: Cambridge University Press.

Bassanese, F. (1990). Armanda Guiducci's Disposable Women. In Santo Aricò (Ed.), *Contemporary Women Writers in Italy: A Modern Renaissance* (pp. 153-169). Amherst: University of Massachusetts Press.

Bassanese, F. (1994). Armanda Guiducci (1923-1992). In Rinaldina Russell (Ed.), *Italian Women Writers: A Bio-Bibliographical Sourcebook* (pp. 179-188). Westport: Greenwood Press.

Cavarero, A. (1997). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Milano: Feltrinelli.

Foucault, M. (1972). *L'ordine del discorso*. Torino: Einaudi.

Guiducci, A. (1974). *La mela e il serpente. Autoanalisi di una donna*. Milano: Rizzoli.

Guiducci, A. (1977). *La donna non è gente*. Milano: Rizzoli.

- Guiducci, A. (1979). *All'ombra di Kali*. Milano: Rizzoli.
- Guiducci, A. (1983). *Donna e serva*. Milano: Rizzoli.
- Hartmann, H. (1997). The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union. In Linda Nicholson (Ed.), *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory* (pp. 97-122). New York-London: Routledge.
- Lazzaro-Weis, C. (1993). *From Margins to Mainstream. Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing, 1968-1990*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Lonzi, C. (2010). *"Sputiamo su Hegel" e altri scritti*. Milano: et al. / Edizioni.
- Maraini, D. (1998). *Donna in guerra*. Milano: BUR.
- Parmeggiani, F. (2006-2007). For a Politics of the Gendered Self: Armanda Guiducci's Feminist Practices. *Italian Culture*, 24-25, pp. 63-89. Michigan: Michigan State University Press
- Parmeggiani, F. (2013). Armanda Guiducci e le sfide dell'identità. *Cahiers d'études italiennes*, 6, pp. 271-280.
- Severi, C. (1990). L'io testimone. Biografia e autobiografia in antropologia. *Quaderni storici*, 75, pp. 895-918.



# **La scrittura autobiografica delle vittime del terrorismo italiano: gli esempi di Silvia Giralucci, Sabina Rossa e Benedetta Tobagi**

Matteo Re

Universidad Rey Juan Carlos

**Riassunto:** In questo articolo si analizzano tre romanzi pubblicati da tre vittime del terrorismo italiano. Si tratta di *L'inferno sono gli altri* di Silvia Giralucci, *Guido Rossa, mio padre*, di Sabina Rossa e *Come mi batte forte il tuo cuore* di Benedetta Tobagi. Le tre autrici hanno perso il padre in tre attentati accaduti in tre momenti diversi, il primo nel 1974 a Padova, il secondo nel 1979 a Genova e il terzo nel 1980 a Milano. I responsabili furono le Brigate Rosse e la Brigata XXVIII marzo, entrambe formazioni armate di estrema sinistra.

**Parole chiave:** Terrorismo, Vittime del terrorismo, Letteratura femminile, Italia.

**Abstract:** The article analyzes three books written by victims of terrorism in Italy: *L'inferno sono gli altri* by Silvia Giralucci, *Guido Rossa, mio padre*, by Sabina Rossa and *Come mi batte forte il tuo cuore* by Benedetta Tobagi. These three women lost their fathers in a terrorist attack, the first one in 1974 in Padova, the second one in 1979 in Genova and the last one in 1980 in Milan. The Red Brigades and the group called Brigata XXVIII marzo were responsible of those three murders.

**Key words:** Terrorism, Victims of terrorism, Women's Literature, Italy.

## 1. Introduzione

L'Italia ha vissuto quasi vent'anni di lotta armata, un periodo ricordato con il nome di "anni di piombo", che ebbe inizio nel 1969 e finì nel 1988. Tuttavia, le conseguenze di attentati, conflitti sociali, ingiustizie, lotte, sono visibili ancora oggi in una società che porta con sé le conseguenze di quegli anni. Numerosi studi hanno cercato di analizzare ciò che avvenne in quel periodo, concentrandosi troppo spesso sui carnefici e raramente sulle vittime. Le domande in cerca di risposta si soffermavano prevalentemente su chi aveva commesso i delitti, chi aveva deciso di passare alla violenza politica e sulle motivazioni di chi uccise. Questo atteggiamento morboso di interesse viscerale nei confronti dell'aguzzino ha relegato in un secondo piano le vittime di quasi due decenni di violenza terroristica neofascista e di estrema sinistra.

La visibilità delle vittime si è mantenuta spesso al margine della vita pubblica. In molti casi dovuto a rispettabili scelte personali, altre volte per la minore fruibilità mediatica delle biografie delle vittime stesse.

Tuttavia, negli ultimi anni qualcosa è cambiato e l'interesse editoriale ha cominciato a includere biografie o autobiografie realizzate da persone che hanno perso un loro caro

in un attentato. In questo articolo ci occuperemo proprio di queste persone, nella fattispecie di tre scrittrici che hanno deciso di rendere pubbliche le loro storie pubblicando i seguenti libri: *Come mi batte forte il tuo cuore* (Benedetta Tobagi), *Guido Rossa, mio padre* (Sabina Rossa) e *L'inferno sono gli altri* (Silvia Giralucci).

## **2. Lo spazio delle vittime del terrorismo italiano**

La giurisprudenza italiana in merito alle vittime del terrorismo ha avuto un'evoluzione altalenante. Se per tutta la durata degli anni settanta, il periodo più ricco di episodi di violenza, le poche leggi in merito si riferivano esclusivamente alla tutela delle forze dell'ordine, con l'inizio del decennio successivo si introdusse finalmente un articolo che ampliava i benefici anche alle vittime civili. Tuttavia sarà la legge 302 del 20 ottobre del 1990 a includere tra le vittime del terrorismo anche i familiari delle stesse. Questa legge subì alcune modifiche nel 1998, dopo la stagione di stragi mafiosi di inizio anni novanta, e nel 2004, come riposta agli attentati dell'11 settembre del 2001, alla volatile, ma non per questo poco



preoccupante, riapparizione delle Brigate Rosse<sup>1</sup>, e al pericolo di attacchi terroristici al di fuori del territorio nazionale, come per esempio l'agguato di Nasiriya (Iraq) in cui persero la vita 28 soldati italiani.

Nel corso degli anni, lo Stato italiano adottò alcune iniziative per cercare di dissipare gli enormi dubbi intorno alle stragi irrisolte e agli attentati di cui ancora oggi sappiamo poco. Vennero istituite varie Commissioni parlamentari il cui principale obiettivo era quello di presentare una lettura unitaria di quanto accaduto intorno al terrorismo e alle stragi. Non bisogna quindi confondere la Commissione con un tribunale. La verità giudiziaria, una volta ottenuta, si trasforma in condanne o in assoluzioni, al centro di una Commissione parlamentare si trova invece lo scenario politico che favorì la nascita di determinati fenomeni violenti. Il compito della Commissione non è pertanto quello di condannare i responsabili di azioni armate, ma di scoprire il motivo di una loro mancata individuazione (Re, 2017: 131).

Infine, semplicemente in chiave commemorativa, ma pur sempre un gesto simbolico importante, nel 2007 si è instaurato il

---

<sup>1</sup> Le Nuove Brigate Rosse, così come vennero definite in maniera giornalistica nei mezzi di comunicazione italiani, riapparvero nel 1999 uccidendo il giuslavorista Massimo D'Antona. Nel 2002 uccisero Marco Biagi, consulente del Ministero del Lavoro e nel 2003 un agente della Polizia Ferroviaria.

giorno della memoria dedicato alle vittime del terrorismo in Italia (legge 4 maggio 2007). La scelta, avallata dal presidente della Repubblica Giorgio Napolitano, è ricaduta sul 9 maggio, giorno in cui Aldo Moro fu assassinato a sangue freddo dalle Brigate Rosse, dopo un sequestro di quasi due mesi.

Per favorire gli studi sulla lotta armata, ci sono in Italia molti archivi facilmente consultabili. Un'iniziativa che ha ulteriormente facilitato il lavoro di ricercatori e studiosi è *La rete degli archivi, per non dimenticare*, un portale promosso dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, inaugurato il 9 maggio del 2011 in presenza del capo dello Stato e realizzato all'interno del Sistema Archivistico Nazionale. L'obiettivo è quello di facilitare il lavoro di recupero delle fonti documentali esistenti e di renderne più agile la loro fruizione attraverso la loro digitalizzazione e un lavoro di coordinamento tra i diversi archivi aderenti all'iniziativa.

Nel corso degli anni, le vittime si sono coordinate attorno ad associazioni per la difesa dei loro diritti. L'*Unione dei Familiari Vittime delle Stragi* ha come obiettivo principale quello di "ottenere con tutte le iniziative possibili, la Giustizia dovuta ai familiari delle vittime del terrorismo per

Stragi”<sup>2</sup>. Questa associazione riunisce le vittime degli attentati della Banca della Agricoltura di Milano (1969), di Piazza della Loggia di Brescia (1974), del treno Italicus (1974), della stazione di Bologna (1980), del treno Rapido 904 (1984) e di via Georgofili (1993); praticamente tutte le vittime del terrorismo di matrice neofascista e delle stragi mafiosi (ultimi due casi). Le vittime del terrorismo di estrema sinistra si sono riunite nell’*Associazione Italiana Vittime del Terrorismo-AIVITER*, costituitasi nel 1985 a Torino con l’obiettivo di difendere la totalità delle vittime di terrorismo, ma particolarmente attiva attorno alle vittime delle Brigate Rosse e di Prima Linea.

### **3. Prospettiva storica**

Gli anni di piombo italiani si possono inquadrare in un periodo storico ben definito. Il primo episodio in questo senso è la strage di piazza Fontana, un attentato avvenuto il 12 dicembre 1969, quando una bomba fatta esplodere all’interno della Banca dell’Agricoltura di Milano provocò la morte di 17 persone e un’ottantina di feriti. In realtà, l’anno 1969 era già stato caratterizzato da un susseguirsi di attentati di minore intensità,

---

<sup>2</sup> Si veda l’articolo 2 dello statuto dell’*Unione dei Familiari delle Vittime delle Stragi*.

ma che avevano alimentato un periodo di costante crisi sociale. Se il 1968 era stato l'anno delle proteste studentesche, in coincidenza con quell'ondata libertaria proveniente dal maggio parigino, il 1969 era stato caratterizzato dalle mobilitazioni operaie, da innumerevoli ore di sciopero e da quello che venne definito come "autunno caldo", un periodo, che coincise appunto con la fine dell'estate, in cui alle proteste seguirono scontri in alcuni casi sempre più duri tra patronato e operai (Allum, 1978: 76).

L'attentato del 12 dicembre viene da molti considerato come l'avvenimento precipitante (Eckstein, 1965: 140) che fece piombare l'Italia in una situazione di emergenza favorendo la nascita di organizzazioni armate di estrema sinistra e che rendevano palesi le minacce dell'estrema destra. L'attentato in sé, infatti, fu opera di terroristi neofascisti che, per colpa di gravi errori giudiziari e investigativi, e anche per l'intromissione nelle indagini di una parte dei servizi segreti, riuscirono a beffarsi della giustizia italiana (Dianese e Bettin, 1999).

Ad aumentare un ambiente già di per sé molto rarefatto contribuirono l'instabilità istituzionale, la nascita di numerose organizzazioni extraparlamentari che si collocarono alla sinistra del Partito Comunista Italiano, l'incapacità dello stesso PCI di riorientare i militanti fuoriusciti dalla sua base e una crisi

economica accentuata con il passare degli anni settanta. A questi fattori va aggiunta anche una certa sfiducia da parte dei più giovani nei confronti della classe politica vigente scettici riguardo al loro futuro. Il movimento del '68 aveva reso palese il malcontento delle nuove generazioni in ribellione nei confronti dei loro genitori. Il clima di scontro era aumentato poco a poco e aveva incluso tecniche sempre più violente di organizzazione dei gruppi. Una volta scoppiata la bomba di piazza Fontana si passò dalla violenza teorica a quella attiva. L'editore Giangiacomo Feltrinelli diede vita a un'organizzazione armata di stampo guevarista denominata GAP, Gruppi di Azione Partigiana. Poco più tardi, all'incirca verso la fine dell'estate del 1970, si formarono le Brigate Rosse, l'organizzazione terroristica di estrema sinistra più tristemente famosa in Italia, colpevole di un'ottantina di vittime mortali e di numerosi attentati.

Dopo un periodo denominato di propaganda armata, caratterizzato da azioni dimostrative di violenza che includevano rapimenti di breve durata, sabotaggi nelle fabbriche, pestaggi di personaggi invisi al mondo operaio, le BR alzarono il tiro. Il 17 giugno 1974 un commando brigatista fece irruzione nella sede del Movimento Sociale Italiano di Padova e, probabilmente per reagire a una colluttazione con due militanti che si trovavano

all'interno della sede (anche se vi sono fonti che asseriscono che i due non reagirono), uccisero Graziano Giralucci e Giuseppe Mazzola. La figlia di Giralucci, Silvia, ha scritto un libro per cercare di capire il motivo non solo di quell'omicidio, ma anche per comprendere le motivazioni delle violenze incessanti che caratterizzarono la vita a Padova fino ai primi anni ottanta.

Facendo un salto temporale di qualche anno, passiamo al 1977, anno violento per eccellenza, basti pensare che, come riportato da Luca Falciola, "il numero degli attentati e delle violenze riconducibili alla sinistra rivoluzionaria aumentò, dal 1976 al 1977, del 340%". Ma non solo "anche la violenza perpetrata dai nuclei armati clandestini compì un incredibile balzo in avanti [...] Gli attentati commessi da organizzazioni terroristiche di sinistra raggiunsero la quota di 244 e furono rivendicati da 77 sigle diverse. L'anno precedente erano stati 106, rivendicati da 24 sigle. Nel 1978 sarebbero stati addirittura 638 a firma di 179 organizzazioni" (Falciola, 2015: 11). Il '77 si ricorda non solo come anno ma anche come movimento, il Movimento del '77 appunto in cui l'Autonomia operaia portò lo scontro a dei livelli che si avvicinavano alla lotta armata. Ciò che avvenne un anno più tardi marcò per sempre la storia d'Italia, il 16 marzo del 1978 le BR sequestrarono Aldo Moro, il leader della Democrazia Cristiana, e lo uccisero 55 giorni più

tardi, il 9 maggio, portando a termine una delle follie terroristiche più atroci della storia del terrorismo e meno redditizie da un punto di vista strategico.

Quanto avvenuto con Aldo Moro attivò una condanna unanime da parte delle istituzioni, sia a livello nazionale che a livello internazionale, ma non riuscì a creare una base sociale unitaria di rifiuto nei confronti del terrorismo brigatista. Sarà un omicidio avvenuto l'anno successivo a far crollare sotto i piedi dei brigatisti quell'appoggio di cui ancora godevano in alcuni strati della società italiana. Il 24 gennaio 1979 i terroristi uccisero Guido Rossa, comunista, sindacalista e operaio dell'Italsider di Genova. La sua colpa fu quella di aver denunciato un collega di lavoro sorpreso a diffondere all'interno della fabbrica dei volantini delle Brigate Rosse. La spia andava punita. In un primo momento le BR pensarono a una gambizzazione, ma nell'ultimo momento, Riccardo Dura, uno dei killer, decise di alzare il tiro e sparare per uccidere. Oggi, la figlia di Rossa, Sabina, racconta i suoi sospetti e le sue perplessità riguardo a quell'omicidio nel libro *Guido Rossa, mio padre*.

Un anno più tardi sarà la volta di una vittima eccellente, una delle più promettenti firme del *Corriere della Sera*, Walter Tobagi. Lui, socialista cattolico, scomodo per gli ambienti

eversivi per la sua capacità di denunciare le ingiustizie vincolate alla violenza politica di quel tempo, venne freddato la mattina del 24 maggio 1980 a Milano, proprio di fronte alla figlia, Benedetta, che qualche anno fa scrisse un libro, *Come mi batte forte il tuo cuore*, in ricordo di un padre perso troppo presto, all'età di appena tre anni.

#### **4. I testi sugli anni di piombo**

Scrivere sugli anni di piombo è diventata un'attività quasi generalizzata che, negli ultimi tempi, ha assunto le sembianze di una vera e propria moda letteraria. Non c'è da sorprendersi per l'aumento di questo interesse, dal momento che il terrorismo, soprattutto dopo gli attentati dell'11 settembre 2001, si è trasformato in uno dei fenomeni sociali più studiati. Riscattare gli avvenimenti di quanto avvenuto in Italia durante gli anni di piombo può fornire uno spunto di analisi per molti ricercatori interessati a comprendere i fenomeni di radicalizzazione violenta che avvengono adesso. Nonostante le evidenti differenze tra jihadismo e terrorismo politico, è comunque possibile riscontrare alcune analogie, come, per esempio, la radicalizzazione dei più giovani, lo spirito di gruppo e alcune variabili macrosociali. Tuttavia, nulla di tutto questo risulterebbe



comprensibile senza la certificazione oggettiva di una radicalizzazione personale, cui segue un cammino sempre più violento. Di questa escalation non andrebbero incolpati esclusivamente il gruppo, i “cattivi maestri” o determinate condizioni socio-economiche disagiate (ben poco presenti nel terrorismo italiano, rappresentato per la maggior parte da giovani appartenenti alla classe media), ma bisognerebbe piuttosto individuare la volontà individuale di ogni terrorista (Crenshaw, 1981: 380).

Nella fattispecie, in Italia la letteratura ha dedicato molte pagine al terrorismo nostrano (Re, 2017, 25). Alcuni romanzi, che includono la violenza armata, non nascondono una patina sottile di ammirazione romantica nei confronti di chi decise di intraprendere quella via armata, altri invece mantengono un atteggiamento critico. Questo atteggiamento è più presente tra chi visse quegli anni in prima linea nella protesta extraparlamentare.

Ci sono poi studi accademici, tesi di dottorato e pubblicazioni scientifiche di analisi realizzate da più punti di vista oltre che da varie discipline. La sociologia, le scienze politiche, la psicologia, la storia, ma anche la linguistica e le scienze della comunicazione si sono occupate di quegli anni. Il mondo del giornalismo, con inchieste e lunghi articoli che vanno

dalla cronaca giudiziaria, all'analisi di qualche nuova prova su delitti irrisolti o che sono tuttora avvolti da un certo grado di mistero, passando da pezzi d'opinione che rivangano in quel passato doloroso solo per ammonire su possibili errori che non andrebbero ricomessi.

Anche gli ex terroristi hanno cominciato a raccontare la loro esperienza attraverso pubblicazioni autobiografiche, fornendo un corpus interessante ma a volte troppo accondiscendente nei confronti dei delitti commessi, poco autocritico e scarsamente riparatore per le vittime. Tuttavia, l'interesse editoriale nei confronti di questo canone letterario ha ottenuto uno spazio di rilievo tanto da attrarre l'interesse anche di grossi editori (Paolini, 2008: 24).

Ciò di cui non percepiamo la presenza in tutto questo mare magnum è la voce delle vittime. Se è comprensibile che chi ha subito una grave perdita abbia probabilmente voglia di non raccontare la sua esperienza per evitare di entrare in un vortice pericoloso in cui il ricordo al posto di alleggerire la sofferenza la amplifica, è anche vero che la vittima, e così lo confermano tutte le vittime del terrorismo che ho avuto modo di incontrare, non possono permettersi che la società dimentichi ciò che è avvenuto in passato. Lo stesso Primo Levi diceva “se comprendere è impossibile, conoscere è necessario” e ammoniva “tutti coloro

che dimenticano il loro passato, sono condannati a riviverlo”. Le poche presenze sugli scaffali delle librerie di opere scritte dalle vittime del terrorismo fa piuttosto pensare a uno scarso interesse da parte delle case editrici nei confronti un format che evidentemente non ritengono vincente. Non sarà certo compito mio disquisire sull’opportunità o meno di scelte comunque legate al beneficio economico, che non può evidentemente essere dimenticato né disprezzato, resta comunque il fatto che le vittime del terrorismo meriterebbero più spazio e le loro storie andrebbero raccontate.

## **5. Analisi dei testi**

Tra le poche opere letterarie pubblicate dalle vittime del terrorismo italiano analizzeremo in questo articolo i testi scritti da Silvia Giralucci, Sabina Rossa e Benedetta Tobagi. Graziano Giralucci, come già ricordato nelle pagine precedenti, era un militante del Movimento Sociale Italiano ucciso la mattina del 17 giugno 1974 da un gruppo di brigatisti che fecero irruzione nella sede del MSI di Padova. In quella circostanza rimase ucciso anche il missino Giuseppe Mazzola. Fu la prima volta che le Brigate Rosse uccisero. Le stesse BR fecero fatica a diffondere un comunicato di rivendicazione coerente con i loro

principi pseudo rivoluzionari. Diffondere l'immagine di Mazzola e Giralucci come di due feroci rappresentanti della congiura controrivoluzionaria non era certo un compito facile. Il battesimo del fuoco era lontano dalle aspettative dei militanti stessi. Vi fu chi propose di non rivendicare quel doppio omicidio (Manconi, 2008: 251-252), ma poi si pensò che, se la verità fosse affiorata, per l'organizzazione sarebbe stato molto peggio. Una delle conseguenze più dirette di quell'attacco fu che una bambina di tre anni, Silvia, perse per sempre il padre. A distanza di quasi quarant'anni, Silvia ha pubblicato per Mondadori il libro *L'inferno sono gli altri*, in cui cerca di dare alcune risposte a domande che la assillano da tanto tempo. Il nucleo centrale della sua opera, molto ben scritta e piacevole alla lettura, nonostante la tematica molto dura e di difficile digestione per chi dotato di un minimo di sensibilità, non è tanto la morte del padre, quanto il tentativo di capire le dinamiche di una città, Padova, che negli anni successivi a quel doppio omicidio scivolò in una deriva di violenza diffusa senza precedenti. Quello della Giralucci è un vero e proprio viaggio, prendendo a prestito il titolo del primo capitolo del libro, all'interno della sua città e forse anche attraverso l'Italia di quell'epoca, alla ricerca di risposte. Silvia riesce a entrare in contatto con numerose persone che vissero in maniera attiva quegli anni e ottiene delle

interviste (a volte delle vere e proprie collaborazioni) molto interessanti. La stagione della violenza era iniziata già nel 1968 a Padova con gli attacchi incendiari di fronte all'abitazione del questore e all'università. Le prime azioni violente vennero attribuite alla destra eversiva. Poi apparirà anche l'estrema sinistra, le Brigate Rosse, Potere Operaio, l'Autonomia guidata da Toni Negri e da altri "cattivi maestri". Perché Padova è proprio questo, una città in cui si scontrarono due realtà contrapposte, l'estrema sinistra e la destra neofascista.

Silvia Giralucci spiega, nelle prime pagine del suo libro, le motivazioni che l'hanno portata a scriverlo:

Penso che la strada che ho fatto per elaborare il mio lutto privato possa essere utile anche per affrontare il problema di una città, di una generazione, di un paese che per un periodo ha vissuto la politica come un valore così totalizzante da oscurare persino la *pietas* per i morti dell'altra parte politica. Il rancore, è stato scritto, è un veleno che corrode le tue ossa, mai quelle degli altri. Comprendere anche le ragioni di chi è stato nemico è la mia via per guardare con serenità al futuro (Giralucci, 2011: 14).

Che probabilmente i dissapori tra gruppi ideologici contrapposti non siano nemmeno oggi spariti lo dimostra un recente scontro dialettico tra la stessa Giralucci, in politica con la sinistra della sua città, e una sua compagna di partito sull'opportunità o meno di una manifestazione da parte di militanti dell'estrema destra. Giralucci si dimostra favorevole, la

collega, Daniela Ruffini, si oppone<sup>3</sup>. Ma quella di Silvia Giralucci è una storia *sui generis*, come lei stessa ammette in un'intervista al Corriere del Veneto:

Io ho vissuto sulla mia pelle l'emarginazione di sentirmi parte di una minoranza senza voce, per vent'anni io e la mia famiglia abbiamo creduto di non avere il diritto di esistere. In famiglia si è parlato poco di questa morte, la giustizia è arrivata tardi e nel frattempo avevo vissuto nel silenzio. Dietro ci sono questioni personali ma anche politiche, noi vittime dei «cuori neri» non abbiamo avuto per molto tempo riconoscimento del nostro dolore se non dalla comunità della destra<sup>4</sup>.

La sofferenza per questo trattamento da vittima di serie B è presente anche nel suo libro, di fatto ne fa quasi da filo conduttore: “mia madre dopo la morte di papà [si era ritrovata] improvvisamente non solo vedova a 28 anni con una bambina, ma anche socialmente isolata (Giralucci, 2011: 114)”. Ma l'obiettivo dell'autrice non è quello di cercare colpevoli, il suo scopo è solo quello di capire che cosa sono stati gli anni settanta (Giralucci, 2011: 105).

Le persone che Silvia ha avuto modo di intervistare forniscono un'immagine di Padova come di una città spaccata in due, in cui predominava una certa limitazione nella libertà

---

<sup>3</sup> Scontri piazze, botta e risposta Giralucci-Ruffini. Giunta: “Ritrovato clima di rispetto”. *Padova Oggi*, 22-VII-2017.

<sup>4</sup> Giralucci, la consigliera di sinistra figlia del missino ucciso dalle BR “Libertà di sfilare per i fascisti, *Corriere del Veneto*, 21-VII-2017.

d'espressione, soprattutto per chi si opponeva all'Autonomia. L'intimidazione era all'ordine del giorno. In ambito universitario si vissero delle vere e proprie rappresaglie nei confronti di chi osava uscire dal coro e criticare gli atteggiamenti della sinistra extraparlamentare. L'esempio più citato è la costante intimidazione nei confronti del professore Guido Petter, ex militante della Resistenza al fascismo durante la seconda guerra mondiale considerato nemico da parte dei giovani radicali di sinistra solo per il fatto di rifiutarsi a cedere alle intimidazioni da parte dei collettivi di lotta. Se da una parte lo stesso Petter ammirava le conquiste del '68, era enormemente critico nei confronti del Movimento del '77. "Gli autonomi", afferma, "avevano perso il rispetto per le cose e anche per le persone [...] e c'erano minacce che indicavano in qualche modo un collegamento ideologico tra il movimento dell'Autonomia e il grande terrorismo delle Brigate Rosse" (Giralucci, 2011: 42).

Una parte importante del libro della Giralucci gira attorno ai fatti del 7 aprile, vale a dire all'inchiesta del magistrato Pietro Calogero nei confronti alcuni militanti dell'Autonomia accusati di essere collusi con le Brigate Rosse (Giralucci, 2011: 82).

Il libro si chiude con un'ammissione molto franca e completamente rispettabile: "Non riesco neppure a pensare al perdono per gli assassini di mio padre. Da laica immagino il

perdono solo all'interno di una relazione, e io con quelle persone non ho nulla che spartire" (Giralucci, 2011: 158).

Sabina Rossa perse il padre all'età di 16 anni. La mattina del 24 gennaio 1979 Guido Rossa era uscito di casa all'alba per andare a lavorare, come ogni giorno, all'Italsider di Genova, non appena entrato in macchina un commando delle BR gli sparò uccidendolo sul colpo. La sua colpa era quella di aver denunciato un collega sorpreso nella diffusione di volantini delle Brigate Rosse all'interno della fabbrica. Rossa era un comunista e un dirigente sindacale. Il suo omicidio, così come quello di Graziano Giralucci, diede dei grossi grattacapo alle Brigate Rosse. In un primo momento lo zoccolo duro dell'organizzazione non volle diffondere nessun comunicato di rivendicazione. Nella logica dei brigatisti, anche se Rossa era un delatore, così come era definito dai terroristi, era pur sempre un operaio. Le BR, da sempre operaiste, avrebbero avuto molte difficoltà a giustificare quell'omicidio (Galli, 2004: 143). Alla fine la rivendicazione venne scritta e per giustificare quell'azione omicida fece leva sull'attività di "spia" della vittima. Ma quell'omicidio segnò l'inizio della fine delle Brigate Rosse. L'appoggio sociale di cui godevano, anche se in continuo calo, rimaneva comunque forte all'interno delle fabbriche. Dopo l'assassinio di Rossa anche il mondo operaio più radicale



abbandonò le BR. Uccidere uno di loro non contemplava nessuna giustificazione. Un altro errore quindi, dopo quello di Giralucci anche quello di Guido Rossa (Rossa, 2006: 123), (anche se uno dei fondatori delle Brigate Rosse, Alberto Franceschini, non crede all'ipotesi dell'errore Rossa, 2006: 127).

Il libro di Sabina Rossa, intitolato *Guido Rossa, mio padre*, certifica già nel titolo la centralità del genitore nel suo testo. A differenza dell'opera di Silvia Giralucci, qui l'unico protagonista è il padre dell'autrice, la quale si sforza in una difficile opera di indagine con lo scopo non solo di capire le motivazioni delle Brigate Rosse, ma anche nel tentativo di scoprire qualche novità sulla verità fin qui tramandata.

La domanda che si pone l'autrice è la seguente: se tutte le indagini hanno portato alla luce il fatto che l'ordine della cupola brigatista al comando che operò quella mattina di gennaio fu quello di ferire ma non di uccidere Guido Rossa, perché Riccardo Dura, assassino della vittima, decise di alzare il tiro e, dopo il ferimento procurato dal terrorista Vincenzo Guagliardo, sparò a Rossa per ammazzarlo?

Attraverso un complicato lavoro di analisi di documenti, ma grazie anche a un notevole numero di interviste, Sabina Rossa arriva alla conclusione che probabilmente le Brigate

Rosse avessero “un livello che non è mai venuto alla luce” (Rossa, 2006: 150). Le sue ricerche la portano a ipotizzare che nell’attentato “avessero agito due gruppi separati, come se gli ordini impartiti non fossero stati gli stessi. E Guagliardo, che aveva il mandato di sparare alle gambe, probabilmente non sapeva che Dura aveva l’ordine di intervenire, in secondo momento, per dare il colpo di grazia” (Rossa, 2006: 62).

Le persone con cui l’autrice si è riunita sono di diversa provenienza. Il libro inizia proprio con l’incontro con Vincenzo Guagliardo, il brigatista che, come detto, aveva il compito di ferire, ma non di uccidere, suo padre. Quel castigo esemplare era ritenuto sufficiente per punire il delatore. Quando si parla di castigo ci si riferisce a danni irreversibili che probabilmente avrebbero obbligato il malcapitato a trascorrere il resto della sua vita su di una sedia a rotelle. L’incontro con Guagliardo è duro. Sentire l’ex brigatista definire coerente la posizione delle Brigate Rosse solo per il fatto di provenire da una famiglia operaia di estrazione comunista fa rabbrivire.

Le pagine di questo libro trascorrono amalgamando descrizioni riguardanti il padre, grande appassionato di alpinismo, persona taciturna ma con grandi valori morali, e la narrazione di questi incontri chiarificatori.

La reazione di Sabina, colpita da questa tragedia da adolescente, fu quella di cercare di rimuovere quanto accaduto: “Dopo la morte di papà, la mia vita era cambiata radicalmente. Ero tormentata dal rimpianto ogni volta che pensavo alle cose che non avrei più potuto fare con lui”. A questo sentimento di mancanza irrimediabile si aggiungeva una certa apatia nei confronti degli sviluppi delle indagini: “Evitavo accuratamente persino di leggere sui giornali qualsiasi notizia che avesse a che fare con il caso di mio padre o le BR”. Una sensazione di “odio profondo e un desiderio di vendetta nei confronti di coloro che avevano ucciso mio padre” aumentava (Rossa, 2006: 53-54). Con il passare del tempo però la sua posizione si modificò leggermente. Dopo l’incontro con un irriducibile, Luca Nicolotti, ancora dietro alle sbarre ed in evidente situazione di sofferenza, le sue parole sono di commiserazione: “La sofferenza altrui, anche se frutto di un vissuto autonomamente scelto, fatto anche di violenza e di episodi di sangue, non [può] costituire un motivo di soddisfazione, di risarcimento nei confronti di chi è stato vittima di quei comportamenti e a causa di essi ha enormemente sofferto” (Rossa, 2006: 93). Ciò che faceva più soffrire Sabina era la presenza di quell’area di contiguità con l’attività terroristica composta da simpatizzanti delle BR che consideravano le vittime come elementi da

eliminare e le loro famiglie degne di essere ghettizzate e isolate (Rossa. 2006: 118).

Le conclusioni a cui arriva Sabina Rossa ipotizzano una possibile presenza di un secondo livello brigatista (segreto e indipendente) capace di modificare le decisioni prese dal primo livello e che uno dei motivi per cui suo padre fu ucciso sia dovuto al fatto che, vivendo nella stessa via in cui c'era il covo brigatista della colonna genovese (via Fracchia), avesse potuto individuarlo. O forse, come suggerito dall'ultima persona intervistata, Lovrano Bisso, segretario della federazione provinciale del PCI durante gli anni di piombo, Rossa lavorava per il Partito Comunista Italiano in una struttura segreta, "una sorta di intelligence di partito impiegata per fronteggiare il pericolo di un colpo di Stato di destra" (Rossa, 2006: 157-158), che fosse membro della cosiddetta "Gladio rossa" utilizzata anche di fronte alla minaccia del terrorismo brigatista. Quella sua militanza lo avrebbe portato a rischiare la sua vita.

Walter Tobagi fu ucciso il 28 maggio 1980 a Milano quando sua figlia, Benedetta, aveva appena tre anni. Troppo giovane per ricordarlo, come lei stessa ammette nelle prime pagine del suo libro (Tobagi, 2009: 12). Gli autori materiali dell'omicidio erano membri della Brigata XXVIII marzo, un'organizzazione terroristica marxista leninista il cui nome era

stato scelto per commemorare i terroristi brigatisti uccisi nell'incursione da parte delle forze dell'ordine nel covo genovese delle Brigate Rosse avvenuto il 28 marzo di quell'anno. Il libro pubblicato da Benedetta si intitola *Come mi batte forte il tuo cuore* ed è stato pubblicato dalla Einaudi. Già dal titolo, come avviene anche con il libro di Sabina Rossa, si rende evidente la centralità del padre ucciso.

Il libro si apre con la descrizione dell'incontro con uno dei terroristi che parteciparono nell'omicidio del padre. “Una presenza perturbante”, secondo le parole della stessa Tobagi, che contribuì a riaprirle il baratro sotto i piedi dopo anni di lotta interna per allontanare dalla sua mente quel lutto (Tobagi, 2009: 12). Walter Tobagi era cattolico e di idee socialiste. Una persona alquanto moderata, lontana dal PCI e, sempre secondo la descrizione della figlia, “un uomo meraviglioso, nobile, perfetto” (Tobagi, 2009: 27). Ma Benedetta non risparmia qualche critica nei confronti del padre: “quando ho sentito la sua voce nel filmato di repertorio ne sono stata delusa. Parlava lento, con sussiego, aveva un tono curiale: sembrava freddo. Fatico ad ammetterlo, ma lo trovai quasi antipatico” (Tobagi, 2009: 164).

In questo libro si narra l'aspetto privato dell'uomo ma anche gli innumerevoli contatti con politici dell'epoca e la sua rapida escalation come giornalista del primo giornale italiano, il

*Corriere della Sera*. Si tratta di un'opera molto introspettiva una specie di *recherche* proustiana la cui finalità non è altro che conoscere la persona che la follia omicida le ha portato via.

Molto toccante, e totalmente condivisibile, è l'indignazione dell'autrice nei confronti di una mostra allestita qualche anno fa intitolata *Muri di piombo*. Tra le fotografie, che avevano il compito di ritrattare le vittime del terrorismo, appariva anche il portone di via Fracchia 12, sede della colonna delle Brigate Rosse che diede il nome, come detto, all'organizzazione che uccise Tobagi (Tobagi, 2009: 121). Come nel libro di Silvia Giralucci, anche in quello della Tobagi si riservano parole di critica nei confronti di Toni Negri, del quale si dice che “predica l'illegalità diffusa e il sovvertimento della Repubblica, salvo poi fare appello alle garanzie costituzionali quando si trova imputato” (Tobagi, 2009: 159).

Ciò che maggiormente traspare dalle pagine di *Come mi batte forte il tuo cuore* è la sensazione di perenne insicurezza in cui certe persone erano costrette a vivere in quegli anni. Non pochi subirono un processo di deumanizzazione e umiliazione. Benedetta e la sua famiglia videro, per esempio, come l'assassino del loro familiare usciva di prigione dopo solo tre anni di reclusione avvalendosi degli sconti di pena previsti dalla legge 304 del 1982 che prevedeva sconti di pena a cambio di

collaborazione con la giustizia, a cui si sommò la libertà provvisoria concessa inspiegabilmente dal giudice Spataro. Una volta libero, Marco Barbone (così si chiamava l'assassino di Tobagi) aderì a Comunione e Liberazione, oggi scrive sulla rivista cattolica "Tempi" ed è responsabile della comunicazione della Compagnia delle Opere.

Infine, in maniera molto coerente, Benedetta Tobagi si attribuisce il diritto a non perdonare, dice che non ha la forza per farlo, e anche se ha incontrato uno degli assassini di suo padre, devastato dal dolore, non può farsi carico di quel dolore aggiuntivo. Non rimane altro che citare, così come fa la stessa Benedetta Tobagi nelle pagine finali del suo libro, le parole della moglie di una delle ultime vittime delle Brigate Rosse (denominate Nuove Brigate Rosse), Olga D'Antona, che dichiara in un'intervista a Sergio Zavoli che quei terroristi "sono così pateticamente inadeguati all'enormità del male che hanno compiuto" (Tobagi, 2009: 282).

## **6. Conclusioni**

I tre romanzi analizzati in questo articolo parlano dei genitori persi dalle tre autrici. Silvia Giralucci prende spunto dall'evento luttuoso per soffermarsi soprattutto sulla sua città, di

cui cerca di scoprire le dinamiche di violenza degli anni settanta. Il libro di Sabina Rossa ha un obiettivo investigativo ma comunque incentrato nel fare chiarezza sulle motivazioni per le quali le BR uccisero suo padre. Benedetta Tobagi è probabilmente l'autrice che più spazio dedica al padre. Quello di Benedetta è un lavoro di ricerca nei ricordi del padre stesso, il suo testo cresce man mano che l'autrice prende coscienza dell'umanità del padre, della sua bravura, ma anche del fatto che era una persona buona, semplice e forse proprio per questo temibile per la follia brigatista che si basava su elementi irrazionali.

Ciò che accomuna questi tre testi è la grande quantità di fonti orali utilizzate. Le interviste realizzate da Benedetta Tobagi hanno lo scopo di completare quell'immagine del padre che si forma poco a poco nella mente dell'autrice; per Sabina Rossa è diverso, lei ha un obiettivo chiaro, probabilmente favorito dalla collaborazione con Giovanni Fasanella, già autore di altri libri sulla Brigate Rosse, alcuni dei quali contò con l'aiuto di uno dei suoi fondatori, Alberto Franceschini, il più critico nei confronti della deriva militarista intrapresa da Mario Moretto dopo la detenzione da parte della polizia di Renato Curcio e dello stesso Franceschini nel 1974 (dopo che era comunque già avvenuto il primo doppio omicidio di Mazzola e



Giralucci). Sabina Rossa, come detto, cercare di fare luce su di una possibile regia occulta che si celava dietro la facciata più o meno nota delle BR, una presenza ancor più clandestina ed eterodiretta da cui partì l'ordine di uccidere Rossa, probabilmente per qualcosa che aveva potuto vedere o per la sua attività segreta all'interno del PCI.

Infine, Silvia Giralucci utilizza le fonti orali per fare chiarezza sugli scontri politici violenti di diversa ideologia che caratterizzarono Padova. Nel suo libro la figura del padre appare, ma non è il filo conduttore del testo.

L'atteggiamento da parte delle autrici nei confronti di quanto accaduto è diverso. Sabina Rossa decise il rifiuto totale, Silvia Giralucci no, preferendo le sfumature di grigio alla contrapposizione bianco o nero (Rossa, 2006: 54), Benedetta Tobagi vuole capire soprattutto chi era suo padre, le interessano meno le motivazioni dei terroristi.

I libri non sono stati scritti come attività catartica con fini di perdono né per chiedere che siano gli assassini a prostrarsi in segno di penitenza. Ognuno vive il dolore in maniera individuale e quindi è giustificata ogni tipo di reazione di fronte a un lutto di queste dimensioni: una persona cara uccisa in base a differenze ideologiche. Nelle pagine scritte dalle tre autrici non vi è comunque spazio per nessun desiderio di vendetta nei

confronti di quelle persone che hanno arrecato un danno irrimediabile. La vendetta non potrebbe comunque alleggerire il peso degli anni vissuti senza la persona amata.

Le vittime del terrorismo danno anche un'importante visione della società dell'epoca, colpevole di quello che Aurelio Arteta definì come il male accettato o anche la sindrome dello spettatore indifferente o della diffusione di responsabilità proposta da Latané e Darley (Latané e Darley, 1970). A volte la vittima subisce una seconda vittimizzazione che la porta all'esclusione sociale. Il pensiero "qualcosa avrà fatto" è diffuso in molte vittime, sia di terrorismo, che di mafia o di abusi sessuali.

Gli omicidi di Giralucci e Rossa vengono considerati come errori delle Brigate Rosse, come se ciò diminuisse il danno arrecato, come se il fatto che sia stato uno sbaglio e che gli stessi brigatisti abbiano esitato nel momento di rivendicare quanto accaduto possa lenire l'offesa inferta. Per Tobagi invece non si parla di errore ma di un attentato comunque inspiegabile come i precedenti, teso addirittura ad eliminare un giornalista brillante, socialista, quindi ben lungi da poter essere tacciato di fascismo o di conservatorismo.

Nei tre romanzi è evidente la difficoltà in cui si era a volte costretti a vivere in quegli anni, caratterizzati, per lo meno per

alcune persone, da una sensazione di costante pericolo e timore per l'incolumità della propria vita.

### **Riferimenti bibliografici**

Allum, P. (1978). Political Terrorism in Italy. *The Contemporary Review*, Aug. 1, 233, pp. 75-84.

Crenshaw, M. (1981). The causes of terrorism. *Comparative Politics*, vol. 13, n. 4, pp. 379-399.

Dianese, M.e Bettin, G. (1999). *La strage*. Milano: Feltrinelli.

Eckstein, H. (1965). On the Etiology of the Internal Wars. *History and Theory*, 4, pp. 133-162.

Falciola, L. (2015). *Il movimento del 1977 in Italia*. Roma: Carocci.

Galli, G. (2004). *Piombo Rosso*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.

Giralucci, S. (2011). *L'inferno sono gli altri*. Milano: Mondadori.

Latané, B. e Darley, J. (1970). *The unresponsive bystander: why doesn't help?* Nueva York: Meredith.

Manconi, L. (2008). *Terroristi italiani*. Milano Rizzoli.

Paolin, D. (2008). *Una tragedia negata*. Nuoro: Il Maestrale.

- Re, M. (2017). Evolución legislativa y protección a las víctimas del terrorismo in Italia, *Cuadernos del Centro Memorial de las víctimas del terrorismo*, n. 4, pp. 121-138.
- Re, M. (2017). Breve dissertazione su letteratura e terrorismo in Italia in *Literatura y conflicto*. [Re y Pappova Ed.] URJC: Madrid.
- Rossa, S. (2006). *Guido Rossa, mio padre*. BUR: Milano.
- Tobagi, B. (2009). *Come mi batte forte il tuo cuore*. Einaudi: Torino.



# Un'autobiografia fuori dal canone, raccontarsi 'su richiesta': il caso di Maria Skłodowska-Curie

Anna Tylusińska-Kowalska  
Università di Varsavia

**Riassunto:** La grande scienziata polacca, cresciuta tra gli studi letterari e musicali, con una lingua schietta e trasparente scrive, la propria autobiografia 'su richiesta' delle amiche americane, servendosi in parte degli appunti personali nati a scopo terapeutico dopo la morte tragica del marito. Un testo autobiografico che fuoriesce dal canone con una storia editoriale insolita: la pubblicazione del testo tradotto dal francese negli USA nel 1923, in Polonia comunista (con degli interventi di censura) nel 1959: ambedue versioni invece autocensurate. Un libro di ricordi del tutto originale, per il messaggio sovratemporale rivolto ai lettori, *in primis* importantissimo alle donne in carriera.

**Parole-chiave:** autobiografia, canone, letteratura, scienza.

**Abstract:** The great Polish scientist, raised among literary and music studies, writes her own autobiography 'upon request' of her American friends. Using personal notes and in an open way she treats it as a therapy after the tragic death of her husband. This autobiographical text, that escapes from the rules, has a very unique editorial history: the text translated from French was published in the United States in 1923 and in communist Poland in 1959 (with the interference of the censorship). Both version appeared with auto-censorship. The original memory book has a timeless message for its readers, especially it is very important for career women.

**Key words:** autobiography, Polish scientist, edition, women writing

Agli atti autobiografici dobbiamo il diritto ad essere noi stessi, grazie a ciò noi siamo davvero noi. Quando dall'esterno

non mi sorregge più nulla, non esiste una certezza razionale, né un protettore metafisico, mi rivolgo alla pura soggettività che è la mia esistenza reale, è dentro di me che ritrovo l'ultimo conforto (Burek, 1971:119).

Nei ricordi della mia nonna materna, Maria Skłodowska appariva come una donna timida, semplice, di statura esile, straordinariamente tranquilla, sempre sorridente, eppure come provò nella vita fu anche donna forte che più di una volta, nei luoghi vari si pronunciò in veste di donna che lotta per i suoi diritti. L'incrociarsi del sesso dello scrivente e dei generi letterari si notano tra gli altri nella scelta delle tematiche, modi e strategie della narrazione, focalizzazioni e punti di vista, ideologie. (Pekaniec, 2013: 10). L'autrice del vasto studio sulla scrittura autobiografica polacca delle donne rileva l'importanza di tener presente in questo la differenza nel modo di percepire la realtà tra uomini e donne e del parlarne. Attribuisce inoltre un gran peso alla scrittura intima femminile nello sviluppo nei movimenti femministi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. In effetti, quel che conta più dell'«io» narrante è il messaggio che trasmette attraverso il racconto delle proprie vicissitudini. E ciò vale perfettamente per la scrittura autobiografia dell'illustre scienziata polacca, Maria Skłodowska-Curie.

Alla fine dell'Ottocento poche erano le donne polacche a studiare alla Sorbona, meno ancora docenti di ruolo. Mia nonna, studentessa in lettere, sapendo della fama della giovane scienziata sua connazionale, ogni tanto andava a sentirla in una delle aule dell'Istituto Pasteur, trovando l'aula sempre piena zeppa dove si schiariva la voce dell'allora ricercatrice Maria Skłodowska in un silenzio che faceva sentir volare la mosca. Il silenzio che confermava la stima degli studenti nei confronti di quella straniera che venuta da lontano ormai sembrava parte integrante di quell'ambiente da lei sognato dai tempi dell'adolescenza, felice di vedere il sogno tramutatosi in realtà.

Mia nonna capiva benissimo il disagio della Skłodowska, almeno agli inizi, nell'ambiente parigino: hanno pagato ambedue un prezzo altissimo per poter studiare alla Sorbona: anni di privazioni, di lezioni private in case abienti degli aristocratici, provenendo ambedue da famiglie nobili impoverite per via della situazione politico-economica della Polonia sotto l'occupazione della Russia degli zar. La giovane Skłodowska ebbe la fortuna di lavorare per una famiglia che la spronò a realizzare i suoi progetti: infatti fu la sua 'allieva' che la indirizzò verso gli studi a Parigi e la sostenne nei momenti più difficili insieme alla Bronisława Skłodowska, sorella di Maria, trasferitasi da qualche tempo con il marito nella capitale



francese. Quando mia nonna s'iscriveva alla Sorbona, era l'anno 1905, due anni dopo che la Skłodowska vinse per la prima volta il Premio Nobel. Nel 1906, morto nell'incidente il marito Pierre, la Skłodowska otteneva la sua cattedra di fisica e così diventava il primo professore-donna di quest'università, ribadiamo: non solo prima come donna, ma anche prima come straniera, una polacca, nata a Varsavia. In Polonia ben presto divenne eroina nazionale, il regime comunista poi s'impadronì del culto della scianziata a pieno titolo.

Nel 1959 la casa editrice PWN responsabile delle più importanti pubblicazioni di carattere scientifico in Polonia per oltre 50 anni, pubblicò la *Autobiografia* di Maria Skłodowska-Curie segnalando sul retro del frontespizio: 'In base alla traduzione dall'inglese eseguita da dr J.S e H.S' – iniziali che all'ignaro lettore non svelavano nulla. Nella *Nota editoriale* invece veniamo a sapere che il testo autobiografico di Maria Skłodowska-Curie risulta ignoto al vasto pubblico per il semplice fatto che fu steso e redatto negli Stati Uniti su richiesta delle colleghe-studiose americane. Il libro fu ristampato nel 1960.

Un percorso insolito del testo autobiografico di una polacca che scriveva e pubblicava in francese e compì un solo viaggio in America. Aggiungiamo che la figlia maggiore, Irène

Joliot-Curie morì di leucemia nel 1956 e quindi la pubblicazione di qualsiasi testo postumo di Maria Skłodowska-Curie poteva essere autorizzata unicamente dalla figlia minore, Eve, morta solo nel 2007 all'età di 103 anni. La responsabilità perciò della veste finale della versione polacca dell'autobiografia, a parte gli interventi della censura, sarebbe dunque stata sua.

Tuttavia, come veniamo a sapere dalla sua biografia in un certo senso recente (anni 90' del Novecento), Suzan Quinn:

Marie Curie came from a family of chroniclers. Her father, Władysław Skłodowski, wrote a history of his family in Poland and her brother Józef recapitulated the story, adding an account of his generation. Marie herself wrote a biography of Pierre Curie and a brief autobiography. In addition both of Marie Curie's children wrote about their famous mother. In 1937, her younger daughter, Eve Curie published one of the most popular biographies of all time, *Madame Curie* (Quinn, 1995:12).

La Quinn indagò confrontando varie fonti la genesi di tanti scritti autobiografici da parte di Maria Skłodowska-Curie, a parte quelli terapeutici e riferentisi alla tradizione familiare e constatata:

For Marie Curie writing a biography of Pierre Curie was an act of love, a part of the 'religion of memoirs' she practiced after his tragic, premature death. Her autobiography, written in English and never translated for fear the French would find immodest, was a means of thanking her American admirers, who had been so generous. But it also provided the outlines for the triumphal version of her life that her daughter would write soon after she died. [...] Several important new sources provided evidence of Marie Curie's intense emotional life. In

1990 a journal of Marie Curie kept during the year after Pierre's death was made available for the first time to researchers at the Bibliothèque nationale in Paris; her entries, addressed to her husband, reveal her to be a woman capable of profound joy and deep sorrow (Quinn, 1995:15).

Quale dunque sarebbe l'iter della scrittura autobiografica della Curie, sicuramente fuoriuscente dal canone? La biografia che viene considerata la più affidabile<sup>1</sup>, la Quinn sostiene che il primo slancio autobiografico furono le note e il diario scritto dopo la morte. Lo confermano diverse fonti editoriali da cui veniamo a sapere che dopo la tragica morte del marito in un incidente, Maria, straziata dal dolore per un anno tenne una specie di diario a scopo terapeutico a cui confidava la sua disperazione da non confondere con la depressione che per sua fortuna le fu risparmiata. Quello terapeutico è uno dei motivi più frequenti che inducono a prestarsi alla scrittura dell'io:

Quando ripensiamo a ciò che abbiamo vissuto, creiamo un altro da noi. Lo vediamo agire, sbagliare, amare, soffrire, godere, mentire, ammalarsi e gioire: ci sdoppiamo, ci bilochiamo, ci moltiplichiamo. Assistiamo allo spettacolo della nostra vita come spettatori: talora indulgenti, talaltra severi e carichi di sensi di colpa, oppure, sazi di quel poco che abbiamo cercato di vivere fino in fondo (Demetrio, 1996: 12).

---

<sup>1</sup> Cfr. la recensione sul quotidiano di rilievo, *Gazeta Wyborcza*, del 5 novembre 2001 in cui si mette in rilievo l'aggiunta delle fonti fino allora sconosciute, riguardanti la vita della scienziata, dopo la pubblicazione della biografia in versione polacca.

Le prime prove autobiografiche quindi della Skłodowska non sono forme né di un diario tenuto giorno per giorno, né come un racconto autobiografico compatto e come tale le servono a ritornare a se stessa:

Noi abbiamo una nascita che è determinata dall'atto di procreazione dei nostri genitori[...]Ma poi c'è un'altra nascita che non è quella recepita dall'esterno e che è precisamente la nascita che noi ci diamo da noi stessi raccontando la nostra storia, ridefinendola con la scrittura che stabilisce il nostro stile secondo il quale noi esigiamo di essere compresi dagli altri. È questa la nascita che noi, attraverso la scrittura, ci diamo da noi stessi (Gargani, 1992 : 5).

Nei momenti più strazianti della nostra vita confidarsi a un foglio di carta ci fa ritornare a noi stessi:

il processo attivato dall'autobiografia, venendo a contatto con la molteplicità dell'io che siamo stati, ridimensiona l'io dominante e lo degrada a un io necessario che possiamo chiamare l'io tessitore, che collega e intreccia; che, ricostruisce, costruisce e cerca quell'unica cosa che vale la pena cercare costituita dal senso della nostra vita e della vita (Demetrio, 1996: 14).

Arrivata negli Stati Uniti nel 1921 entrò in contatto non solo con gli studiosi americani ma anche con il movimento femminista, rappresentato a New York da Maria Meloney che presto divenne l'amica e la confidente di Maria Curie. Fu lei a convincerla a scrivere il ricordo del marito accompagnato dalle proprie *Autobiographical Notes* che l'avrebbero trasportata nel magico mondo dell'infanzia e dell'adolescenza. Furono subito

trovate le traduttrici perché Maria non era in grado di scrivere in inglese, occorreva la traduzione dal francese.

Comunque, nel 1923 escono le *Autobiographical notes* di Marie Curie, pubblicate da Macmillan Company a New York, tradotte da Charlotte e Vernon Kellogg con il titolo completo: *Marie Curie, Pierre Curie with Autobiographical Notes*. L'Autrice non diede allora nessun'autorizzazione di divulgare il testo in altri paesi fuori dagli Stati Uniti. Sin dall'inizio l'iter autobiografico della Curie si allontana da ogni concetto del canone. Ma a sentire gli studiosi dell'autobiografia è un merito anziché un difetto perché codificate teoricamente (anche se evitando le cosiddette 'categorie forti'), inserite nel testo senza stretti norme e quindi oltrepassando i limiti del genere, le forme dell'autobiografia che si prestano a 'gender studies' non solo dinamizzano il discorso autobiografico, bensì, e soprattutto, diventano strumenti adeguati a raccontare storie di donne, la storia della donna che finora aspetta una valida rappresentazione (Pekaniec, 2014: 22).

La storia dell'autobiografia conosce i momenti della scrittura 'su commissione' la cui genesi sta *in primis* nell'importanza del messaggio da trasmettere che terzi, non persona chiamata in causa ritengono tali. Hanno in mente chi sarà il fruitore del testo. Come anni fa fece notare il padre della

teoria del genere, Philippe Lejeune: “Mais on voit bien que le lecteur réel peut adopter des modes de lecture différents de celui qui lui est suggéré, et que surtout beaucoup de textes publiés ne comportent nullement un contrat explicite” (Lejeune, 1986 : 21-22). Gli fa eco la studiosa polacca, Małgorzata Czermińska nella cui l’opinione il destinatario del testo autobiografico indaga sulla vita dello scrivente non solo attraverso il suo testo personale, ma spinto dalla curiosità spesso si procura altre fonti, extratestuali (Czermińska, 1987: 15).

Scrivendo ‘su commissione’ e in risposta alla richiesta delle amiche americane una breve biografia del marito, la Skłodowska-Curie è dunque alle prime armi con la scrittura che non è quella scientifica e affronta ‘l’autobiografismo per la pubblicazione’. Procede molto cautamente nel racconto del sé, schiva e modesta qual era:

He was twenty-nine years old when I entered as a student. [...] We returned always with joy to the laboratory, where it was good to work near him because we felt him working near to us in that large, light room filled with apparatus whose forms were still a little mysterious to us. We did not fear to enter it often to consult him [...]. Probably my finest memories of my school are those moments passed there standing before the blackboard, where he took pleasure in talking with us, in awakening in us fruitful ideas, and in discussions of research which formed our taste for things of science (Curie 1963:73).

La scienziata successivamente in maniera breve e concisa racconta la sua vita evitando una qualsiasi autoanalisi.

Ripercorrendo questo primo testo autobiografico di Maria Skłodowska-Curie colpiscono soprattutto: 1. la narrazione praticamente priva di ogni emotività che si avvicina con il ritmo e la cadenza alle vecchie forme di stendere il CV necessario alla promozione professionale, 2. lo stacco dell'*io* narrante dalla realtà in cui visse.

Leggendola anche in versione inglese abbiamo l'impressione che l'Autrice racconti la vita non tanto di se stessa, ma piuttosto una vita altrui che quasi quasi non la riguarda, ponendo al centro del racconto il lavoro, le difficoltà legate ad esso, gli ostacoli da superare prima di ottenere un minimo successo. In base all'autobiografia, soprattutto la prima versione abbreviata, ci impedisce di venire a conoscenza di come *fosse davvero* la donna che racconta la sua vita: un'eroina dei suoi tempi, una scienziata intenta a staccarsi dalla realtà ma anche a domarla al contempo, una madre che bada al benessere delle figlie, un'anticipazione delle odierne 'donne in carriera' che combattono ogni giorno per portare avanti la vita professionale in qualche modo unendola alla vita familiare che porta sfide ogni giorno. In questo sembra proprio una donna moderna e non stupisce infatti che le amiche americane, femministe, la presero a modello per la lotta per i diritti di donna. Ci fu di mezzo anche lo 'scandalo sociale', la storia d'amore tra la Curie e un uomo

sposato, noto fisico, Paul Langevin che per Maria lasciò la famiglia. La relazione durò un anno (1910-11), ma ebbe forti ripercussioni sul posto di Maria nella società intellettuale parigina, nonché un forte impatto sulla vita professionale. Nella prima versione della sua autobiografia (*Note autobiografiche*), nemmeno poi nella seconda, più ampia, l'autrice né fa minimo cenno.

Due autobiografie 'commissionate' dunque che lasciano tante porte aperte e tante interpretazioni possibili, ma da situare sicuramente fuori dal canone. Nelle prime righe la famosa scienziata si riserva 'la dimenticanza' come solevano confessare gli autobiografi nei secoli passati, con la famosa frase di Giuseppe Giusti 'la mia memoria falla'(Giusti: 1876) eppure il poeta aveva allora solo quarant'anni... Quando la Curie scrive la sua autobiografia è ormai una donna ultracinquantenne e quindi nemmeno lei può risultare convincente mentre dice:

Il pensiero di scrivere sulla mia vita all'inizio mi sembrò strano, poi tuttavia cedetti alle insistenze. Considero comunque che non potrei includervi tutte le emozioni intime, tutte le cose memorizzate. Tanti dei nostri sentimenti mutano con il tempo, il loro ricordo sbiadisce e possono poi addirittura sembrare completamente estranei; gli eventi perdono la loro momentanea importanza e vengono ricordati come se fossero ricordi di qualche estraneo (Skłodowska-Curie 1959: 7).



Non sarebbe quindi inopportuno domandarci se davvero i ricordi stampati dalla PWN in versione polacca siano pienamente affidabili oppure si tratta di una versione per la stampa americana per render nota meglio la Skłodowska-Curie, che invitata da illustri scienziati americani compiva sforzi immensi e bussava a tutte le porte per ottenere sovvenzioni per le sue ricerche all'Istituto Pasteur. Lo scopo del viaggio che la studiosa polacca effettuò sul continente americano fu quello di raccogliere fondi necessari per continuare le ricerche sul radio; l'accoglienza fu più che cordiale e quindi ne tornò felice. In effetti, grazie alle sue sollecitazioni fu realizzata una colletta e il primo grammo di radio le fu conferito dal Presidente degli Stati Uniti. Nacque così a Parigi *Institut du radium*<sup>2</sup>.

Il racconto autobiografico parte, come prevede il genere stesso, dall'infanzia. Nonostante lo stile equilibrato e sommo per il lettore americano che all'epoca non era a conoscenza della vita dell'*intelligenza* polacca (nonostante la numerosa comunità degli emigrati polacchi, provenienti tuttavia dai ceti sociali bassi) e quindi della piccola nobiltà tramutatasi in ceto medio stabilitosi nell'ambiente cittadino, le memorie della Curie furono indubbiamente una scoperta. Cresciuta in casa dove i genitori, ambedue professori liceali che badavano in modo

---

<sup>2</sup> Oggi noto come Institut Curie.

particolare all'istruzione delle figlie, si sofferma più a lungo sulla figura della madre che morì quando lei era ancora bambina. Il ricordo di una donna istruita, con alta autorità morale al contempo aperta e tollerante sicuramente rimase stampato nella memoria della piccola Maria in quanto modello da seguire.

Interessante si presenta la struttura del testo e l'attenzione particolare rivolta all'aspetto che poteva risultare poco chiaro al lettore di qui la necessità di esplicitare le informazioni, anche quelle socio-politiche.

Maria Curie-Skłodowska scorre veloce raccontando l'infanzia e la prima giovinezza, non perde d'occhio lo scopo della sua narrazione: avvicinare ai lettori americani il suo iter istruttivo, scientifico. Perciò i frammenti riguardanti i fratelli (fratello maggiore – medico, sorella maggiore medico anche lei trasferitasi poi a Parigi dove sposò un medico polacco e la sorella più piccola che continuò la tradizione pedagogica della famiglia), le sue occupazioni preferite, tempo libero, vacanze. Non ha soddisfazioni nelle descrizioni della natura, accenna ai luoghi in cui si trovava a suo agio – sottolineando i bei periodi dei soggiorni in montagna a Zakopane dove, in effetti, calava in massa la classe media polacca di allora, intellettuali, scrittori, artisti. Il racconto è visibilmente focalizzato su scuola, studi,

interessi intellettuali (anche poesia) invece i motivi satelliti saranno i fatti di famiglia, parenti, situazioni esterne.

Laddove parla dell'infanzia, del focolare domestico è molto breve e laconica, invece indugia e rallenta il racconto quando torna con la memoria ai tempi della scuola, descrivendo il collegio 'per figlie di buone famiglie' sotto l'occupazione russa. Non risulta patetica né eccessivamente patriottico-nazionale mentre narra le restrizioni nell'uso di lingua polacca ugualmente fuori dalle lezioni. Sicuramente un lettore americano che si aspettava un curriculum un po' più colorito qual è di solito uno scritto autobiografico non ottenne quel che aspettava. Il testo fuorusciva dal canone non solo per il suo iter editoriale particolare, ma in primo luogo per i messaggi sull'Autrice che trasmetteva.

Il momento per Maria cruciale fu indubbiamente quello di iniziare la vita indipendente, decisione dettata dalla scarsità dei fondi familiari che la spinse a cercare lavoro all'età di diciott'anni e ingaggiarsi in qualità di governante dei figli di un'abiente famiglia nobile. Fu impressionata da quell'ambiente fin'allora ignoto, affascinata dalla natura. Con diletto si dilunga nelle descrizioni degli inverni, della neve, delle corse in slitta. Anche questo per un lettore americano che tuttavia il concetto di neve (almeno laddove Skłodowska visse

per qualche mese) non fu sconosciuto, ma le usanze della campagna polacca sicuramente. Scivolando subito sulle problematiche scolastiche sottolinea il suo contributo all'istruzione elementare di quel paese dove, insieme alla figlia maggiore della famiglia presso cui stava, aprirono una classe elementare per figli dei contadini. Sottolinea quanto fosse pericoloso un atto del genere, si poteva finire in Siberia.

L'*Autobiografia* della Skłodowska ha dunque un forte valore informativo: per i tempi che correvano, l'imminente crisi economica in America, tralascia capire anche in un posto sulla terra che non mancava di intellettuali a livello mondiale (lei stessa invece pecca di troppa modestia e timidezza) si viveva come in America cento anni prima. Per un lettore americano descriveva senz'altro situazioni inimmaginabili...

Non abbiamo modo di verificare se laddove il testo indugia sui soccorsi dei bisognosi operai e contadini, come quel frammento della sua autodescrizione che parla di un gruppo di giovani di cui fece parte anche Maria che si unirono allo scopo di lavorare insieme, per raccogliere fondi per i poveri e organizzare corsi serali durante i quali ognuno impartiva gratis le materie che sapeva meglio. Non sarebbe da escludere l'intervento, in questi passi, della censura, che mirando ad esaltare la personalità della nota studiosa, a parte le sue doti

scientifiche tende ad esporre la sua partecipazione ai movimenti di sinistra, dimostrarla sensibile alle sorti del popolo, all'ingiustizia sociale.

Non stiamo qui a riassumere il contenuto dell'*Autobiografia*, la vita dell'illustre studiosa è comunemente nota. Quel che lascia il testo fuori dal canone è anche il fatto che la figlia Eva, curatrice della pubblicazione dovette cedere ai suggerimenti dell'Editore. E quindi nel testo troviamo lunghe riflessioni sulle difficoltà nell'acclimatarsi alla vita parigina, vita di stenti. Il periodo da definire 'eroico' espresso con enunciati brevi, puntualizzanti le situazioni. Frasi laconiche sulle condizioni di vita: il freddo e l'umidità della stanzetta in soffitto, i rapporti, almeno all'inizio quasi inesistenti con i compagni dei corsi e quindi una solitudine più assoluta compensata solo dagli studi che cercava di proseguire nel miglior modo possibile, le difficoltà linguistiche che soprattutto a Parigi costituiscono un blocco nei rapporti intrumani insormontabile. Non dimentichiamo tuttavia che a Parigi viveva sua sorella Bronia, moglie di un noto medico.

Quello che armonizzava con la linea ideologica del momento dell'edizione del libro nella Polonia socialista erano cenni patriottici, nel testo polacco più salienti rispetto a quello americano. La nostalgia della patria, i contatti (frequenti) con

altri (pochi) studenti polacchi le incutevano la forza per sopportare il nuovo ambiente che sentiva spesso ostile. Ma pian piano usciva dal guscio, più il tempo scorreva, più si sentiva integrata con il nuovo ambiente. Con i risultati sempre migliori nello studio il cerchio di colleghi e compagni si allargava anche se, e lo sottolinea la Skłodowska non era mai stata tipo di lunghe feste e baldorie. Ricorda la più totale dedizione allo studio in quei tempi. Con una dose di autoironia afferma che il cognato avendo letto questa parte delle memorie la intitolò: «il periodo eroico nella vita della sorella di mia moglie», ma, come constata leopardianamente lei stessa: “Per me questi anni solitari consacrati interamente agli studi e conclusisi con lo scopo raggiunto rimarranno per sempre uno dei miei ricordi più cari” (Skłodowska-Curie 1959: 25), gli anni dunque di sofferenza eppure anni felici. Stava per compiere gli studi quando conobbe Pierre Curie.

Le pagine che ospitano questa parte di ricordi non cantano una grande storia d'amore: amicizia, fidanzamento, matrimonio. Non sentiamo nessuna emotività quando la narratrice ripercorre quel periodo così importante della sua vita: accanto ai fatti personali appaiono subito informazioni sul lavoro, equilibrate, pacate. Ricorda con gioia (sempre pacata) d'aver intrapreso il lavoro di laboratorio a Parigi, altra cosa sognata da sempre e da

come ne parla esitiamo se considerare il matrimonio l'episodio più importante o quello di aver iniziato un lavoro appagante e atteso da anni. L'amore viene affiancato al lavoro (esso e la ricerca vengono sempre in primo luogo) anche mentre ricorda i primi tempi dopo il matrimonio, della casa, degli spostamenti., altri eventi della vita appaiono come satelliti che girano attorno al nucleo, all'epicentro del racconto. Sulla famiglia del marito riceviamo il minimo indispensabile di informazioni, lo stesso vale per la vita sociale, incontri, amici. Qualche approccio personale sentiamo nei passi in cui descrive il primo periodo dopo la nascita della prima figlia, Irene, che sconvolse la loro vita regolare, segnata da giornate piene di attività professionale, incontri con delle persone che dividevano i loro interessi scientifici. Diventata madre, la Skłodowska si trovò davanti al bivio: maternità o lavoro e come tante donne in carriera di oggi decise di compiere alla meglio le due vocazioni, cosa non facile in quei tempi, nonostante l'aiuto domestico in casa che si rivelò indispensabile. In queste pagine sentiamo la 'vera' Skłodowska la quale, senza perdere d'occhio l'obiettivo che si era posta di raccontare il suo iter professionale indugia su quel periodo che ricorda come duro e psicologicamente provante, ma pieno di soddisfazioni personali.

Entrando nei dettagli della sua ricerca l'Autrice cerca il massimo della chiarezza nell'espone le varie tappe del suo lavoro che divenne argomento della tesi di dottorato. La scoperta di radium fu un grande successo, frutto di un assiduo lavoro a due e la scienziata, da nuovo, senza emozione e impegno psicologico, comunica di averlo scoperto e resa nota la cosa nel 1898, avendo definito due anni prima una sostanza del tutto nuova, chiamata alludendo alla patria della Skłodowska – polonium.

Accanto ai risultati delle ricerche che portavano sempre nuove soddisfazioni la narratrice introduce i suoi lettori nel mondo delle difficoltà materiali, la pressante mancanza di fondi per la ricerca, l'inadeguatezza del laboratorio di cui disponevano per gli studi che realizzavano, le condizioni disumane di lavoro. Nuovamente ci troviamo di fronte delle pagine 'eroiche' in cui vediamo una serie di ostacoli che impedivano gli scienziati, in una capitale europea come Parigi di proseguire adeguatamente il lavoro da parte delle persone dotate di tutte le qualità indispensabili per rendere la Francia famosa nel mondo. E qui nuovamente sorge la domanda se, a scopo propagandistico, le 'traduttrici' ovvero persone responsabili dell'adattamento del testo dall'inglese in polacco non dimostrarono un'eccessiva assiduità nel eseguire gli ordini del potere comunista. Essendo al



corrente dell'ingerenza della censura, negli anni Cinquanta soprattutto, in ogni campo di creatività, musica compresa, possiamo avanzare anche un'ipotesi di questo genere. Nel testo di partenza alcune cose potevano essere solo accentuate invece nella versione polacca ingrandite, scandite più volte con forza evocativa ben maggiore di come le vedesse l'Autrice stessa.

Maria Curie-Skłodowska non tende a lamentarsi delle difficoltà, le presenta, con serenità afferma di saperle vincere e che i momenti di delusione e di scoraggiamento erano regolarmente alternati con gli slanci di entusiasmo e un'energia sempre nuova e fresca. Fino al momento del Nobel (1903) assistiamo al racconto che riguarda unicamente la vita professionale e quindi l'*Autobiografia* è focalizzata su questo aspetto della vita della scienziata. Eppure quando, dopo aver soltanto menzionato della nascita della figlia (1904) passa a narrare la grande tragedia che colpì la sua famiglia: la morte improvvisa del marito nel 1906 mentre tornava a casa in bicicletta, dà sfogo alle emozioni come se comunque riuscisse a ricordare gli stati d'animo suoi in quel momento. Ma, nuovamente, vinta la debolezza di un attimo, passa a riprodurre gli eventi: importante si rivelò il fatto di essere potuta succedere alla Cattedra di Fisica lasciata dal marito, con la nomina professoriale. È anche vero che il drastico episodio delle morte

del marito è il punto di svolta nella narrazione autobiografica. Da quel momento le divagazioni personali, anche se non particolarmente intime, occupano sempre più spazio nel suo racconto autobiografico. Veniamo a sapere delle difficoltà nella crescita delle bambine senza il marito, della sua stanchezza e frequente spossatezza dell'attaccamento alla famiglia del marito e del dolore che le procurò la morte dell'amatissimo suocero. Da notare anche il fatto che Maria rievocando i ricordi del marito non lo chiama mai per nome, è sempre 'mio marito', mentre le figlie hanno sempre i nomi quando ne parla.

La vita professionale fino all'anno 1911, l'anno del secondo Premio Nobel, situazione nella scienza mondiale senza precedenti è percorsa rapidamente, vediamo soddisfatta la studiosa dell'applicazione pratica, nelle terapie mediche, delle sue scoperte e anche rapidamente ricorda delle onoreficienze in riconoscimento del suo contributo alle scienze naturali a livello mondiale. Un lieve risentimento un lettore attento rinviene solo nel passo in cui si tratta dell'Accademia delle Scienze Polacca che non invitò Maria a fare parte dei suoi membri d'onore, mentre il marito francese ne divenne membro per un certo periodo. E quindi la Skłodowska non si risparmia qualche riflessione amara di come vengano trattate le donne della scienza nel suo Paese d'origine. Per la premiazione a Stoccolma

andò, come racconta, malata, in compagnia della figlia Irène e il momento più commovente fu l'accoglienza riservatale da parte delle donne svedesi, donne emancipate, sottolinea. Fu il periodo dello 'scandalo sociale', ricordiamolo.

Il racconto di stampo fortemente emotivo e personale sono tutte le pagine su cui descrive Parigi allo scoppio della I guerra mondiale ed è un frammento di alto valore storico: lo stile rimane sempre laconico, ma non tace del suo contributo all'applicazione pratica, in medicina, delle sue coperte, insistendo nei tempi di guerra di introdurre apparecchi radiologici negli ospedali militari. Smuovendo cielo e terra, organizzazioni umanitarie francesi e l'internazionale Croce Rossa ottenne le autorizzazioni indispensabili per poter accorrere negli ospedali di tutta la Francia con l'apparecchiatura in modo da poter fare le lastre ai feriti. Un grande contributo umano che tuttavia non viene glorificato, parentesi di vita raccontata come se fosse la cosa più naturale del mondo. Soccorrendo i bisognosi si sentiva felice, appagata. In quei tempi la aiutava la figlia Irène, ormai studentessa alla Sorbona, Maria non cela l'orgoglio rievocando il comportamento della figlia. Lavorando negli ospedali belgi ebbero modo di conoscere il re Albero e la regina Elisabetta di cui la Skłodowska lascia un ricordo denso di ammirazione e simpatia. La dedizione con

cui si dava alla cura dei malati e feriti è un punto d'orgoglio che si sente sulle pagine dell'*Autobiografia*. Ciò corrispondeva perfettamente anche all'ideologia del regime nel momento della pubblicazione dell'opera: la martirologia, la partecipazione delle donne infermiere, il sacrificio per la pace. Ma per Maria Skłodowska-Curie che racconta questa fase della sua vita senza una minima enfasi ci lascia pensare che si tratti del frammento non ideologizzato, bensì naturale e realmente vissuto da lei in quel modo. Maria Curie nel 1914 si recò ugualmente in Italia su invito dell'allora governo Giolitti e coinvolse le autorità italiane nella ricerca sulle radiazioni. Mentre torna con la memoria alla rinascita della Polonia diventa d'un tratto romantica:

Sognavo da sempre la meritata rinascita della nazione polacca che non aveva mai dimenticato il suo passato glorioso, nonostante l'oppressione di oltre un secolo. Il sogno che sembrava lontano anni luce da realizzarsi si vide invece avverato in seguito alla burrasca che si scagliò sull'Europa. Nelle ormai nuove circostanze mi recai a Varsavia per rivedere dopo la lunga separazione la mia famiglia e visitare la libera capitale di Polonia. Ma come sono ancora difficili le condizioni di vita nella nuova Res Publica polacca e i compiti da realizzare dopo tanti anni di schiavitù (Skłodowska-Curie 1959: 74).

In conclusione della sua narrazione autobiografica Maria Curie si sofferma sull'amicizia con la giornalista Meloney e piena di riconoscimento ricorda che grazie alle iniziative e raccolta dei fondi dall'America partì con il grammo di radio

donato alla sua esclusiva disposizione che le fu conferito dal presidente degli USA Harding nella Casa Bianca. Con nostalgia ricorda i raduni e feste in suo onore, segni di simpatia dimostrabile da diversi gruppi politici e sociali.

I ricordi americani costituiscono l'ultima tappa della vita raccontata nella versione polacca delle *Autobiographical notes*, ma la vera conclusione sono alcune riflessioni finali in cui la Skłodowska sottolinea il suo idealismo, altruismo, la più completa dedizione alla causa della scienza. Terminando la narrazione dei fatti della sua vita all'anno 1921 certo privava i lettori del periodo magari più significativo che si potrebbe considerare quello che sono gli ultimi anni in cui si ripercorre il tempo che fu e magari ci si spinge a qualche giudizio, all'autogiodizio. L'autobiografia che veniva presentata ai lettori americani doveva finire come un film americano: 'happy end', la protagonista-idealista che vince, che sormonta gli ostacoli, raggiunge gli obiettivi. Per stare invece allo spirito dei film polacchi le memorie della Curie rimangono dense di quell'idealismo che non bada alle difficoltà materiali. La scienziata tra le righe lascia ad intendere che ambedue con il marito avrebbero potuto fare del loro sapere fonte del buon guadagno e invece fu il contrario: i soldi che riuscivano a guadagnare investivano subito nella ricerca successiva e quindi

è quello che lei romanticamente vede come l'obiettivo dell'estenuante lavoro dello scienziato. Le critiche si sollevarono, ma come sostengono gli studiosi di letteratura “The autobiographies we call great are those where the master idea has its own momentous dignity, but at the same time is truly felt as working through the contingent and every day. It is easy to think of a grand theme for an autobiography, but extremely difficult to convince the critical reader of its essential truth” (Cockshut 1984: 216). In effetti, dopo la pubblicazione dell'*Autobiografia* negli Stati Uniti si fecero subito sentire le voci che videro nel testo della Skłodowska-Curie un autoelogio romantico, uno slancio patetico non privo di passi martirologici, tendenza ‘a romanticizzare la propria vita’, come eroina tragica sin dagli anni della gioventù.

A tendency to romanticize her own life characterized Marie Curie from girlhood on. In letters she wrote as a teenager she sometimes presented herself as a tragic heroine. Similarly, in her 1923 biography *Pierre Curie* and in the *Autobiographical notes* appended to it, she depicted herself and her husband as participants in a heroic struggle. According to the self-portrait she propagated, Pierre and Marie Curie, in their pursuit of scientific truth, had to overcome not only poverty but also the indifference and even hostility of the French establishment (Marie Curie and Her Legend 2013:92).

In questo articolo, pubblicato sul sito web dall'Istituto Americano di Fisica dopo la grande gala del 29.10.2013 dovuta alla celebrazione dell'“anno Skłodowska-Curie”, nello stesso

2013 si sottolineano aspetti romantici ed autoelogiativi del testo della scienziata che non cela di aver dovuto lottare contro gli ostacoli più che altro finanziari che spesso accompagnavano il suo lavoro: “There was no question of obtaining the needed proper apparatus in common use by chemists... Sometimes I had to spend a whole day mixing a boiling mass with a heavy iron rod nearly as large as myself. I would be broken with fatigue at the day's end” (Marie Curie and Her Legend 2013: 92).

Nel marzo del 1924 sul „Journal of American Chemical Studies” apparve la recensione della pubblicazione della Skłodowska-Curie, una recensione assolutamente priva di tesi o ipotesi, prettamente informativa. Il testo appare come interessante e degno di lettura. In conclusione leggiamo:

Mme Curie has not only earned the gratitude of her colleagues in science by giving them a lasting of picture of Pierre Curie and his creative genius, but she has also made a distinct contribution to biographical literature. The charm of her style is characterized by a simple candor coupled with a broad philosophic point of view which furnishes a gratifying insight into her personality full of intelligence, and initiative ability. The autobiographical notes which were appended at the request of her friends serve to fill in the picture of her life from girlhood in Poland down through her visit to Unites States in 1921. An introduction by Mrs. Meloney gives a very characteristic picture of Mme Curie's aversion to publicity, and of many other qualities that mark her superiority (Lind 1924: 795).

L'Autrice di *Autobiographical notes* si rendeva perfettamente conto che pur essendo d'accordo con l'editore

americano sul divieto della distribuzione del suo testo al di fuori degli Stati Uniti non potrà mai essere esclusa la traduzione in altre lingue e diffusione del testo anche in Europa. Le riflessioni finali che sembrano un ‘messaggio universale’ per gli scienziati del mondo, tutti uguali, idealisti, privi di volontà di guadagno, totalmente devoti alla causa:

L’umanità ha sicuramente bisogno di uomini pragmatici che lavorano prevalentemente realizzando i propri obiettivi pur non perdendo d’occhio anche i bisogni altrui. Ma ha ugualmente bisogno di sognatori che tendendo a raggiungere i loro obiettivi con un disinteresse materiale più totale, ma con una passione talmente grande che essa soffoca ogni pensiero rivolto al proprio guadagno. Si potrebbe ovviamente anche dire che questi idealisti non meritano i beni materiali perché lo disdegnano. Sembra tuttavia che una società ben organizzata dovrebbe garantire a quei sognatori i mezzi adeguati capitalismo loro lavoro che sia efficace e porti i risultati, liberandoli dalle preoccupazioni per l’aspetto materiale della vita affinché potessero dedicarsi interamente al servizio della scienza (Skłodowska-Curie 1959: 25).

L’autobiografia ‘commissionata’ della Skłodowska-Curie, una delle maggiori donne scienziati di tutti i tempi servì dunque anche a quella specie di messaggio da trasmettere ai posteri: investite nella scienza, create le giuste condizioni di lavoro a chi si distingue per competenze e capacità, vi guadagneranno tutti. L’autobiografia della nobilista polacca rimane una testimonianza personale valida per gli scritti del genere che rimangono sovratemporali e servono da lezione di umanità alle generazioni



future nonostante il non rispetto del canone, nonostante la complessa storia editoriale. Rimangono un testo valido con un messaggio sempre attuale, in particolare oggi, nel periodo di una generale crisi di valori.

### **Riferimenti bibliografici**

- Burek ,T. (1971). *Zamiast powieści*. Warszawa: Czytelnik.
- Cockshut, A.O.J (1984). *The art of Autobiography*. London: Yale University press, New Haven.
- Curie, M. (1963; ed. princ. 1923). *Marie Curie, Pierre Curie with Autobiographical Notes*. New York: Mineola.
- Czerwińska, M. (1987). *Autobiografia i powieść*. Gdańsk: Wyd. Morskie.
- Duccio, D. (1996). *Raccontarsi. Autobiografia come cura di sé*. Milano: Raffaello Cortina.
- Gargani, Aldo G. (1992). *Il testo del tempo*. Bari: Laterza
- Gazeta, W. (2001). *La recensione del libro 'Życie Marii Curie'*. Warszawa: Agora
- Giusti, G. (1890). *Memorie inedite*. Milano: Ed. Fratelli Treves.
- Lejeune, P. (1986). *Moi aussi*. Paris: Ed. du Seuil.
- Lind, S. C. (1924). *Pierre Curie*. By Marie Curie. Translated by Vernon Kellogg (with an introduction by Mrs. Willian Brown

- Meloney and Autobiographical notes by Marie Curie). *Journal of American Chemical Studies*, p. 795.
- Marie Curie and her Legend (1913). *American Institute of Physics*. Recuperato da [/history.aip.org/exhibits/curie-romleg.htm](http://history.aip.org/exhibits/curie-romleg.htm)
- Pekaniec, A. (2013). *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX w. do wybuchu II wojny światowej [In questa autobiografia c'è una donna? La letteratura del documento personale femminile dagli inizi del XIX s. fino allo scoppio della II guerra mondiale]*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Pekaniec, A.(2014). *Literatura dokumentu osobistego kobiet. Ewolucja teorii, zmiany praktyk lekturowych [Letteratura dei documenti intimi di donne. Evoluzione della teoria, prassi di lettura]*, n.1 pp. 13-28.
- Quinn, S. (1995). *Marie Curie. A Life*. New York: Perseus Books.
- Quinn, S. (1997). *Życie Marii Curie*. Warszawa: Prószyński i SKA.
- Skłodowska-Curie, M. (2004, 2009). *Autobiografia i wspomnienia o Piotrze Curie*. Warszawa: Dom Wydawniczo Promocyjny Gal.
- Skłodowska-Curie, M. (1959). *Autobiografia*. Warszawa: PWN

Zaniecki, F. (1976). Autobiografia jako materiał do badań socjologicznych. *Przegląd socjologiczny*, t. 28, p. 159.

# **La scrittura del sé in una regina della letteratura rosa del ventesimo secolo:**

**Luciana Peverelli**

Margherita Verdirame

Università di Catania

**Riassunto:** Tra Otto e Novecento la memorialistica femminile assume un ruolo rilevante, accompagnando la presa di coscienza delle letterate italiane ormai protagoniste dell'editoria postunitaria e consolidando il loro ruolo intellettuale. Gli esempi sono numerosi: dalla contraddittoria Neera, saggista dichiaratamente antifemminista e viceversa creatrice di indimenticabili profili di donne offese e oppresse (*Teresa*), alla Aleramo, fino all'emancipazionista siciliana Elvira Mancuso e alla milanese Luciana Peverelli. Degna di particolare attenzione risulta l'autobiografia - rimasta lungamente inedita - di quest'ultima, regina della letteratura evasiva "rosa", ma che proprio nella scrittura autogena rivela la complessità della sua esperienza politica e della sua educazione sentimentale.

**Parole chiave:** Autobiografe, Ottocento, Novecento, Peverelli.

**Abstract:** Between the eighteenth and twentieth centuries the female memorialist assumes a relevant role, accompanying the action of Italian literaryists already protagonists of publishing. The examples are numerous: Neera, an exemplary antifeminist and creator of unforgettable profiles of oppressed women; Sibilla Aleramo; Sicilian emancipationist Elvira Mancuso and Luciana Peverelli from Milan. Particular attention is given to the autobiography - remained long unpublished - of the latter, queen of evasive literature so-called "rosa", but that in writing itself reveals complexity of his political experience and of his sentimental education.

**Keywords:** Autobiographies, Nineteenth - Twentieth Century, Peverelli.

Non ho mai avuto l'abitudine di tenere un giornale. Dando vita ai tanti personaggi della mia fantasia non pensavo [che] a scrivere di me per me: molto meno per il pubblico. Tuttavia, qualche volta, rievocando la mia giovinezza, [...] mi avveniva di riguardarla non più come cosa mia, ma come buon soggetto di romanzo psicologico cambiando nomi, luoghi, fatti. E però neanche questo miscuglio di vero e di falso mi accontentava [...] perché il solo pregio di un libro vissuto, soggiungo, la sua sola ragione di essere, è l'assoluta sincerità. (Neera, 1919: 4)

Con queste considerazioni si apre l'autobiografia *Una giovinezza del secolo XIX* di Anna Radius Zuccari, *alias* Neera (1846-1918), edita postuma a Milano dalla casa Cogliati nel 1919 con una laudativa prefazione di Benedetto Croce; il quale, se giudicava con feroce sarcasmo il profluvio di opere siglate da quel "pulviscolo di romanzieri" che invadeva le librerie italiane a cavallo tra i due secoli, viceversa molto stimava la scrittrice lombarda che gli appariva capace di una salda "tessitura d'invenzione" nonché dotata di solido sostrato etico e ingegno "virile".<sup>1</sup> Composto sul letto di malata, rimasto incompiuto per

---

<sup>1</sup> Per i rapporti epistolari tra il critico napoletano e la scrittrice lombarda e per i giudizi del primo sull'opera neeriana basti il rinvio a Antonia Arslan - Anna Folli, *Il concetto che ne informa. Benedetto Croce e Neera. Corrispondenza (1903-1917)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989. Segnaliamo inoltre uno scritto autobiografico precedente alla *Giovinezza*, meno ampio e organico di quest'opera ma che in ogni caso merita di esservi accostato per la sua pregnanza di documento sulle scelte di poetica della letterata milanese. Lo scritto precedente all'autobiografia è organizzato in forma epistolare, *Confessioni Letterarie* indirizzate a Luigi Capuana - amico, collaboratore ed estimatore della Radius - preposte dalla scrittrice alla seconda edizione (1891) per la torinese Roux del suo romanzo *Il castigo*.

la morte dell'autrice, il racconto autografo della milanese, nota ai lettori e apprezzata dagli studiosi di cose letterarie per i profili muliebri che si stagiavano commoventi e coinvolgenti nei suoi romanzi e nelle sue novelle, è innanzi tutto un vero e proprio palinsesto tardo ottocentesco del genere autoreferenziale, perché come osservava Cattaneo discorrendo della produzione memorialistica nazionale, in Italia “per ragioni molte, i libri di tal fatta rimangono ancora assai rari” (Cattaneo, 1883: 448). Inoltre la *Giovinetta* è un testo che esibisce le marche della medesima suggestiva effusività di cui tante pagine romanzesche di Neera avevano dato prova, condotto com'è sullo spartito di un intenso *pathos* ideale e lirico; ed è, ancora, un attestato della volontà di indipendenza che viene tenacemente perseguita a quell'epoca dalle letterate, in quanto racconta una storia femminile che attraverso l'educazione intellettuale e la pratica letteraria esula dalle vite di donne incapsulate nell'esclusività monopolizzante del rapporto sentimentale. È autobiografia ‘impura’, quella di Neera, è descrizione ricapitolativa di una soggettività vissuta in un dato tempo e in un dato luogo; ma è timbrata anche dallo sprofondamento introspettivo pencolante sul versante dell'intimismo che spesso sconfinava nella visionarietà poetica: “Oh! soavissimi autunni lontani, quando chiusi tutti i libri e dato un fervido addio alla scuola andavo a

passare le vacanze dai miei nonni materni, a Caravaggio [...]. Tutto era letizia per me in quella casa benedetta” (Neera, 1919: 19). In altre parole, quello della *Radius* è un autobiografismo di tipo tematico e performativo, che scaturisce dal sogno totalizzante di vissuto e scritto - la vita e il libro, avrebbe detto Giuseppe Antonio Borgese - e qualificato dalla presenza della forte soggettività dell’enunciatore-protagonista donna. Tradotta in un atto linguistico espressivo giostrato sull’asse sincerità/insincerità, l’operazione memoriale fonda qui una grammatica dell’io: scrivo dunque sono. Accolto l’imperativo categorico dell’imprescindibile schiettezza dell’autobiografo, peraltro unanimemente recepito dai lettori ottocenteschi e costantemente ribadito da autori ed esegeti dell’epoca (“A ben riguardare - sottolinea l’autrice - è questa la forma d’arte più sincera di tutte quando lo scrittore è sincero; il resto è maschera, finzione, artificio”, [Neera, 1919: 13]), Neera definisce però un più innovativo risvolto del genere autobiografico reimpostando le regole dell’autoreferenzialità sull’elemento precipuo e spiazzante della prevedibilità del suo complessivo vissuto. Le osservazioni sulla veracità della ricostruzione della propria esistenza che punteggiano quest’opera neeriana sono infatti accompagnate dalla sua perplessità sulla “tentazione” che l’ha indotta a cimentarsi nella narrazione di sé, nonostante il suo

percorso di vita sia stato contrassegnato dalla normalità: “essere cioè la mia vita così spoglia di avvenimenti di rilievo che non avrei saputo da qual parte rifarmi per darle un qualsiasi interesse” (Neera, 1919: 11-13). La letterata decide comunque di tracciare la sua cronaca esistenziale benché la riconosca priva di “avvenimenti di rilievo”, scarsa di “rivelazioni importanti, fatti o avventure che possano interessare il pubblico”. Solo “i libri e la penna mi confortavano nel tedio monotono della mia esistenza” (Neera, 1919: 204) e solo abbandonandosi alle “sirene dell’immaginazione” (Neera, 1919: 80) la donna riesce ad evadere da un uggioso melanconico *taedium vitae*. Non una vita eccezionale, dunque, degna di essere scritta e trasmessa per la sua valenza esemplare, né una narrazione autogena parenetica validata dall’essere paradigma e universale modello di formazione culturale e sentimentale. Perché dunque, nonostante l’insignificanza biografica esplicitamente ratificata e addirittura rivendicata, l’autrice si impegna a ripercorrere le tappe del proprio passato dinanzi a quel pubblico di tardo Ottocento che mostrava piuttosto di apprezzare in sommo grado le trame avventurose dei *feuilletons* e i travagli delle peripezie amorose? La risposta è celata in una breve sequenza della *Giovinezza del secolo XIX* dove la scrittrice enfatizza il valore assoluto di ogni singola esistenza, che non si disperde in un universo di monadi



leibniziane ma s'accresce di senso nella relazione con l'altro intrecciandosi con le private minime storie degli altri e con i grandi eventi della Storia:

non essendo l'esistenza umana il fungo che spunta solitario e nel posto in cui nasce sta, ma piuttosto una densa ramificazione di foresta dove una fronda abbraccia l'altra, dove nel mistero della terra le radici si incontrano attraverso spazi infiniti e la furia del vento trasporta i pollini che vanno a fecondare altre zolle, a far sorgere nuove foreste (Neera, 1919: 39).

Perciò tutti:

i ricordi, le confessioni, le meditazioni onestamente soggettive, mentre sono nate dal bisogno di esprimere un certo Io, riescono appunto per l'intensità della propria commozione a comunicare cogli altri uomini o, quanto mai, con gruppi e categorie sociali più interessanti di una vaga e generica umanità (Neera, 1919: 13).

Così, per lei, i libri autobiografici, colla forza espressiva delle cose individualmente esperite “illuminano circoli di vite più ampie, danno la voce a più vaste ansie che non sanno parlare. Documentano insomma” (Neera, 1919: 13). Muovendosi su siffatta mappa concettuale la letterata smantellava, forse inconsapevolmente, un pilastro dello statuto autobiografico sette-ottocentesco, che prevedeva - e prescriveva - la paradigmaticità del racconto di sé, il suo porsi come cronistoria autentica, mai falsificata e soprattutto sempre marcata dall'eccezionalità, portatrice di accadimenti di decisivo impatto esemplare e rilevante carica pedagogica, costruita su un

ineliminabile *humus* filosofico e su salde fondamenta ideologiche. Basti citare il mirabile percorso provvidenzialistico della *Vita* vichiana o la straordinarietà titanica dell'autobiografia alfieriana o gli autoritratti eroici e l'emozionata annalistica dei patrioti risorgimentali. Accettando e anzi accentuando la banalità quotidiana della sua *Giovinezza del secolo XIX*, Neera decostruiva parzialmente ma significativamente il codice di un genere ormai ampiamente consolidato, come hanno rivelato le indagini degli ermeneuti novecenteschi da Todorov a Lejeune a Starobinskj.

Non è una deviazione di poco conto, perché la domesticità affettuosa colloquiale e sottotono della narrazione in prima persona di Neera si colloca a monte di altre antieroiche autobiografie femminili del Novecento, nelle quali la limpida formula manzoniana del "narrar se stessi" si arricchisce di molteplici e più sfuggenti assunti, tutti zampillanti dall'intento di rendere visibile il soggetto nascosto, di metterlo a fuoco dall'indistinto dello sfondo sociale e storico, di recuperarlo tra gli interstizi di una memorialità strutturata quasi unicamente al maschile.

Fra gli scritti autoreferenziali del ventesimo secolo abbiamo scelto di esaminare più puntualmente - anche perché rimasta a lungo inedita e perciò poco conosciuta e ancor meno

analizzata - l'autobiografia incompiuta di un'altra milanese, Luciana Peverelli (1902-1986), che la lasciò dattiloscritta tra le sue carte e che solo da poco tempo è stata recuperata e pubblicata.<sup>2</sup> Nome celeberrimo per le nostre nonne, quello della Peverelli è però ormai quasi dimenticato e meritevole perciò di una pur sintetica scheda.

Era, Luciana, un'autrice che spiccava, accanto alla scandalosa Mura e alla stella della favola d'amore Liala, sull'orizzonte della narrativa sentimentale bollata dalla critica ufficiale con gli epiteti di evasiva, commerciale, amena, considerata alla stregua di sottoprodotto dal rapido e facile consumo, e che invece merita il rispetto e l'attenzione riservatagli dagli studiosi d'oggi. Infatti le artigiane della penna dallo scrittoio guardavano pur sempre alla letteratura come a un mezzo di conoscenza, di affermazione di sé e di rispecchiamento della complessa e spesso lacerante dialettica uomo-donna, così come essa s'era articolata nella loro realtà personale e così come si andava modificando seguendo le dinamiche della storia e del

---

<sup>2</sup> L'inedita autobiografia di Luciana Peverelli è stata rintracciata e pubblicata da Rita Verdirame, *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla contessa Lara a Luciana Peverelli*, Padova, Libreriauniversitaria, 2009; poste in appendice al volume nella loro veste integrale anche se monca, le memorie della Peverelli ricostruiscono la complessa rete di rapporti culturali che legò la romanziera e giornalista agli artisti e agli intellettuali del suo tempo fino al secondo dopoguerra; a quest'altezza cronologica l'autobiografia s'interrompe.

costume nel travagliato secolo breve. Certo il conflitto tra i generi che infiamma la cronaca-romanzo della ‘spudorata’ Sibilla Aleramo, la quale canalizza nella sintassi memoriale vibratile sensibilità e ardori iconoclasti, rimane sottotraccia nel *novel* rosa più addomesticato: qui le contestazioni emancipazioniste profemministe scorrono sotterranee e alluse, appena percepibili attraverso l’ordito dell’accarezzato *The dream of love*. A ogni modo, il marchio di manufatto di serie inferiore, da relegare nel limbo della fruizione più bassa e commerciale, non scoraggiava affatto i lettori contemporanei e le lettrici catturate dalla messe di titoli a pigmentazione erotica più o meno accentuata che proliferavano tra le due guerre e nel secondo dopoguerra.<sup>3</sup> Non diversamente lo stigma che tacciava la narrativa del divertimento amoroso come scadente confezione di donne che scrivevano per le donne - sognanti crestaie, semicolte sartine, dattilografe sfruttate, piccolo-borghesi annoiate o ‘signorine grandi firme’ - appare ormai molto sfumato nella valutazione di chi interpreta i fenomeni letterari con un’ottica storico-sociologica esente da pregiudizi.

---

<sup>3</sup> Tra le narratrici dell’amore, spesso *amour fou* rovinoso sempre ardente e sfrenato si colloca Mura, pseudonimo di Maria Assunta Giulia Volpi Nannipieri, romanziera erotica censuratissima negli anni Trenta; dannunziano è il contronome della più longeva Liala, assunto dalla pudica e romantica Amalia Liana Negretti Odescalchi Cambiasi, che amava esaltare la propria sobrietà nella descrizione delle passioni affermando che da scrittrice non oltrepassava mai la soglia della camera da letto.

Astro di questa pulsante galassia rosa la Peverelli firmò più di quattrocento romanzi, ma non si limitò a sgranare vicissitudini romantiche e fiabeschi lieto fine; fu una giallista a metà degli anni Trenta nelle pagine del periodico mondadoriano poliziesco *Il Cerchio verde*; una giornalista assisa sul trono del rotocalco *Grand Hotel* che con i fotoromanzi costituì un vero abbecedario per le italiane analfabete del tempo; e apprezzata direttrice nel 1933 del settimanale a fumetti *Il monello*. Traduttrice, anche, e soggettista e sceneggiatrice negli anni Quaranta e Cinquanta di film di Bragaglia e Zampa. Dal 1963 fino all'anno della morte la versatile letterata guidò il settimanale *Stop*, rivista che accanto alle rubriche d'argomento spiccatamente femminile (moda, cucina, economia domestica, posta del cuore, consigli per signore in ambasce nuziali...) lasciava spazio al *gossip* dell'attualità, alle notizie di cinema e a informazioni sugli spettacoli e i protagonisti della scena: un *mix* rassicurante e scorrevole di *easy to use* e svago, che la fondatrice guidò con mano sicura e acuto senso dei gusti del pubblico.

Molti romanzi di questa esperta del palpito cardiaco si fregiarono dei disegni dell'amica disegnatrice di moda Brunetta Moretti Mateldi (*alias* Brunetta), di Erminio Ravera, e delle ricercate firme di Beppe Ingegnoli e di Walter Molino,

l'illustratore succeduto ad Achille Beltrame nella popolarissima e oltremodo diffusa *Domenica del Corriere* (altro elemento di riconoscibilità immediata e di piacere visivo per il lettore). Tutti titoli e testate che colonizzarono attraverso una rete di distribuzione capillare librerie ed edicole per oltre mezzo secolo, fin dal successo che accompagnò il debutto della romanziera nel 1932 con *Giovanotti e signorine*, edito dalla Rizzoli.

Guardata con sospetto, delegittimata dai colleghi letterati, più spesso ignorata dagli intenditori di cose d'arte, Luciana, fu al contrario un'intellettuale raffinata, politicamente impegnata nella Resistenza antifascista e nella lotta partigiana, di cui a lungo parla nei paragrafi dell'autobiografia; fu una donna emancipata dalla fulgida carriera, culturalmente cosmopolita, poliglotta, intenditrice di musica e cultrice del melodramma; una *vedette* dell'*hit parade* narrativa che al di là dei limiti della semplificazione stereotipica dei personaggi e al di là della ridondanza tematica - tipiche nel macrosistema della letteratura di massa - comprende e si avvale di un tratto saliente della modernità letteraria: l'ibridismo. La Peverelli applica le procedure della contaminazione di generi tematiche linguaggi e forme; una commistione che esercitava un fertile magnetismo sul pubblico e che presentava tratti più accattivanti a fronte della persistenza dei generi 'distinti' (lirica, dramma, commedia,

racconto tradizionale...) prediletti dalla produzione alta. Non è un caso che ella sia tra gli inventori italiani del *pastiche* di parole e fotogrammi cioè di testo scritto e immagine, che è il fumetto, brutto e diseducativo per alcuni catoni ma in verità da considerare nella sua natura di innovativa ‘forma’ espressiva mista giostrata sulla mescolanza di registri e codici. Come segnalava Walter Pedullà, il fumetto non è a priori né bello né brutto, è un nuovo modo di ‘formare’ derivato da un nuovo modo ‘pensare’: “bisogna trovare forme nuove con cui indirizzare a fini progressisti e ‘poetici’ mezzi che nelle forme attuali per lo più sono reazionari e artisticamente di cattivo gusto e commerciali” (Pedullà, 1968: 24).<sup>4</sup> Non c’è dubbio che il modello delle dinamiche intersessuali che la narrativa della Peverelli propone sia quello recessivo, ancora incagliato nelle secche del lontano substrato pseudoscientifico di Otto Weininger, Paul Julius Möbius, Cesare Lombroso; esso prevale sul modello aggressivo dell’impavido protagonismo femminile di certa narrativa straniera a lei coeva. Egualmente, è innegabile

---

<sup>4</sup> L’ormai classico e più volte ristampato testo di Walter Pedullà sulla *Letteratura del benessere*, apparso in prima edizione nel 1968 per i tipi della Libreria scientifica di Napoli, esamina i testi ibridati del secolo scorso, che scavalcano sia la consueta precettistica retorica e sia le obsolete tradizioni stilistiche prescritte dalla tassonomica sui generi letterari; la variegata casistica del *métissage* trova realizzazione nel fumetto e in molti esperimenti artistici novecenteschi che adottano la *commixtio* come tecnica di rinnovamento espressivo.

la predominanza della funzione consolatoria e ‘digestiva’ dei suoi intrecci romanzeschi: rivendicazioni e arrabbiate femministe scompaiono tra le cangianti sfumature dell’arazzo rosa di Luciana Peverelli. Da lontano e nella diacronia sbalza la qualità monoprospettica, autoriflessiva e tautologica della sua scrittura d’amore, storia speculare, epopea del chiuso che fonda tra l’altro le ragioni del successo sulla lunga catena del riconoscimento identificativo che blandisce e lusinga senza consentire disimpegni tra autore e lettore, e soprattutto senza lasciare margini ai distacchi simbolici che presiedono il *mainstream* letterario. Questi dati rendono ancor più significativo lo scarto tra i suoi romanzi e l’autobiografia, che è condotta in terza persona quasi a voler respingere financo morfologicamente la tentazione monologica in cui sprofondano le protagoniste innamorate che la scrittrice racconta. Affidando all’ ‘ella-lei’ il proprio resoconto biografico, l’autrice solidifica la personalità individuale tramite l’oggettività degli avvenimenti; cioè se l’io di Neera si conferma nella funzione di soggetto permanente, la terza persona dell’autografa Luciana Peverelli rassoda l’identità della narrante proprio mediante l’apparente distacco dalla prima persona, di cui peraltro ricostruisce le coordinate immergendo la protagonista nel contesto familiare, educativo, ideologico-politico e storico in cui



si muove. Ella - narratrice protagonista - realizza in tal modo quella che all'alba del Novecento nelle *Logische Untersuchungen* Husserl aveva teorizzato come 'semiosi differenziale' tra l'io che ripete se stesso e la scrittura dell'evento raccontato, governato non più dall'io ma da *un alter ego* differente e neutrale ma non meno puntuale. Dunque, il rifiuto dell'io - la mancata coincidenza tra l'identità dell'emittente autobiografa e la figurazione che l'autrice ne produce nel testo autobiografico - non inficia la sostanziale verità del ragguaglio autogeno ma focalizza l'elemento di autoconsapevolezza di chi scrive, la cui soggettività non si costituisce se non nel momento in cui procede alla sua rappresentazione. La sostanziale differenza tra la conduzione delle avventure delle eroine di carta di Luciana e la gestione memoriale della propria cronaca personale, non inficia tuttavia l'affinità tra l'autoritratto della scrittrice, i profili femminili che delinea in tutti i suoi titoli, e il pubblico muliebre a cui la letterata-giornalista si rivolge. La donna riprodotta dalla Peverelli è sempre doppia e sdoppiata in un gioco tradizionalmente perverso di innocenza e seduzione, però è più disinvolta che nel passato e meno ingessata nel bozzolo d'un ruolo predefinito: legge i rotocalchi 'all'americana', ascolta la radio, segue i cataloghi dei grandi magazzini Upim e

Rinascente, pratica qualche sport e tra oroscopi e rubriche culinarie apre gli occhi sul mondo avviandosi a ricoprire un ruolo di donna-consumatrice e una funzione sociale di rilevanza maggiore di quanto non ricoprisse in precedenza, quando spiccava l'immagine glorificata dal fascismo di donna-fattrice e antagonista della vituperata *femme fatale*. È alla prima che la milanese si rivolge e con cui si identifica; è a questa donna mentalmente più agile, più spregiudicata nei comportamenti, e più consapevole di sé che Luciana offre strumenti 'liberatori' e avalli eterodossi.

L'auto-narrazione della Peverelli è organizzata in pochi blocchi cronologici e tematici intersecati, polarizzati sulla *virtus* dell'operosità, sulla necessità civile dell'impegno politico e su alcune figure cardinali, il padre innanzi tutto e sopra tutti, costante riferimento per la figlia anticonformista e amante dell'arte:

Il padre aveva due personalità: quella di bravo marito, buon padre, uomo saggio [...] e quella dell'uomo che lui avrebbe voluto essere: un artista uno scapestrato un intellettuale incurante di avere un becco di un quattrino ricco di fantasia di spirito di passione per tutto ciò che era arte! Naturalmente lei si schierò sempre da questa parte [...] un papà strano, spietato contro il conformismo.(Peverelli, 2019: 273).

Il complesso di Elettra accompagna Luciana fin dalla prima infanzia ed è probabilmente l'inconscia scaturigine delle

*défaillances* sentimentali che costellano la sua giovinezza e maturità:

E ancora, dopo tanti anni lei stava seduta sulla spiaggia ad aspettare inutilmente, perché il fidanzato che voleva lei [...] non è mai giunto in realtà. Sono arrivati altri uomini che via via lei ha inventati tutti [...]. Questo ‘amore’ era in ogni caso una faccenda del tutto astratta: vale a dire che non sentiva la necessità di un compagno. L’importante era amare [...]. Anche un personaggio immaginario poteva bastare... E questa purtroppo, fu la sua logica per tutta la vita. (Peverelli, 2019: 276-277).

La limpida mitologia dell’infanzia edenica in felice simbiosi con i familiari, rispondente appieno alle norme del canone autobiografico (e opposta alla puerizia fredda di affetti di cui ci dice Neera), lascia in seguito spazio a meno luminose età dell’oro: al tempo dei poco fortunati innamoramenti e soprattutto al devastante incontro con la morte. *Eros* è una evanescente e poco incisiva presenza, per contro *Thanatos* scandisce con inquietanti segnali e drammatiche conseguenze tutta l’autografia della milanese: dalla scomparsa della sorellina Siglinda che evoca nella narratrice “un’orribile angoscia” e ricordi di solitudine, desolazione e gelo “che niente avrebbe cancellato più” (Peverelli, 2019: 278), fino ai bombardamenti della seconda guerra mondiale e alla distruzione della sua casa di Milano, alla desolazione tra le macerie: “Sulla città vagava un fumo nero e soffocante [...] i pochi abitanti [...] si aggiravano

intorno come larve tristi senza speranze” (Peverelli, 2019: 313).  
Luciana si sentiva “piccola, atterrita, sperduta”.

Infine, riscatto risarcimento e catarsi esistenziali sono affidati alla realizzazione nel lavoro letterario e pubblicistico, per cui la giovane donna rinuncia alle nozze con un americano respingendo il *cliché* della buona madre di famiglia ancora pertinacemente declinato negli anni del secondo dopoguerra: “mai e poi mai sarebbe andata in America, con lui, a cucinare buoni pranzetti e a buttare la macchina da scrivere dalla finestra” (p. 323)<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> La profonda trasformazione che investe il lavoro intellettuale delle donne a partire dagli anni Cinquanta si legge nel mutato atteggiamento che va via via prendendo piede nella coscienza degli italiani. A mo' di esempio proponiamo una breve sequenza dove nella filigrana di un discorso apparentemente argomentato traspare una realtà permeata di tutti quei pregiudizi contro cui la Peverelli e le sue colleghe letterate si batteranno: nella Milano moderna ed europea di fine Ottocento (più precisamente nel 1892) il giovane Alberto Sormani, peraltro amico e discepolo prediletto della teorizzatrice (ambigua e contraddittoria, però, ché ogni suo personaggio femminile mette in discussione l'ottocentesco 'angelo del focolare') dell'antifemminismo Neera, nella recensione al romanzo *Troppo fiera? – Realtà* – di Rachele Saporiti *alias* Fulvia, accolta con il titolo *Per una scrittrice nuova* sul periodico *Vita Moderna* affermava: “Io penso che fra non molto la moda delle donne scrittrici cesserà; e sarà stata utile soltanto come crisi a preparare il campo a donne che non scrivano ma che si interessino agli scritti degli uomini... che scrivono bene [...] la donna [...] ritornerà, credo io, alla sua vita subordinata, se non inferiore, di compagna e di collaboratrice”. Lo stesso Sormani, nello stesso anno e sulla medesima testata culturale, era entrato in aperta polemica con un'altra scrittrice e autobiografa, Jolanda - ovvero Maria Majocchi Plattis – confessando apertamente d'esser *Contro le donne che scrivono*.

L'insistenza di Luciana sulla centralità della sua attività di narratrice e giornalista acquista un senso ancor più pregnante se la osserviamo in controluce, guardando, per esempio, alle resistenze messe in campo nell'Italia del *boom* economico dall'*establishment* politico proprio in merito all'entrata delle donne nel mondo del lavoro a livelli che non fossero subalterni<sup>6</sup>.

Avara di informazioni sull'intimità dell'autrice, l'autobiografia di Luciana Peverelli non ci trasmette l'eco di grandi battaglie emotive, non terremoti passionali, bensì - come già in Neera - la rimembranza di una quotidianità che acquista e centuplica la propria significanza nella sua 'normalità', seppure gestita con non comune energia e indomabile perseveranza: "Per un attimo sentì di non farcela, ma fu un attino, subito dopo i sentì invasa dal suo solito istinto d'avventura, una fame di mutamenti e di cose nuove" (Peverelli, 2019: 313) . In questo senso, la narrazione di sé di Luciana ci si mostra come una cripto-autobiografia, che scorre come placida prosopopea, tersa *recapitulatio* di una vita sentimentale apparentemente scipita,

---

<sup>6</sup> Di fronte alla persistenza della figura della 'casalinga' (pensiamo alle configurazioni dei messaggi pubblicitari sugli elettrodomestici e sulla gestione della casa), tra gli anni Cinquanta e Sessanta in Italia si registra l'incremento di lavori di 'accudimento' non più esclusivamente domestico (per esempio le *hostess*, presentate come 'ragazze di benvenuto') e un accrescimento delle donne impiegate nel terziario; ma le aziende applicano al contratto di lavoro la 'clausola del nubolato' che consente al datore di lavoro di licenziare l'impiegata che si sposa, e vige ancora il divieto a ricoprire incarichi di alto livello in Magistratura e nella pubblica amministrazione.

povera di afflatti emozionali, intesa a dissimulare i ripiegamenti nell'introversione (solo sparuti cenni, qua e là); viceversa estrovertita sul lavoro, sui contatti con gli amici di famiglia e personali, con colleghi ed editori, con musicisti e pittori, e sulla militanza politica antifascista.

Un racconto dell'io che non convince del tutto perché vi risultano cancellati e rimossi tutti i vortici emotivi. Un controsenso per Luciana, regina della discorsività amorosa, un'incongruenza per l'esploratrice delle passioni, un enigmatico silenzio per la prolifica novelliera dell'amore come sentimento formativo e performativo. Così come è antitetica al registro dei suoi romanzi, costruiti con gli stilemi dell'enfasi affettiva, la medietà linguistica dell'autobiografia; sobrio e privo di scarti, latore di una veracità che offre un'immagine parziale ma genuina della personalità di chi scrive, lo stile delle reminiscenze della letterata milanese sfugge alle sirene della retorica per farsi tramite della 'veracità' neutrale e ordinaria del racconto: "l'immagine dello *stilo*, della punta acuminata, tende a prevalere su quella della *mano* guidata dalla passione interiore" (Starobinski, 1975: 207).

Questo carattere, che accomuna molte pagine autoreferenziali muliebri del Novecento - ovvero il rigetto delle *pointes* esclamative e la ricusazione del motivo della 'extra-

ordinarietà' ed emblematicità della propria vita - è stato messo bene in luce dalla recente epistème sulle autografie delle donne, dove è stata constatata la centralità della retorica dell'incertezza, la durezza della nozione di marginalità, l'accettazione del 'paradosso del successo'; da ciò l'indifferenza alla motivazione parentetica, perché nessuna di queste autobiografie femminili presenta la medesima cognizione dell' 'unicità' della propria vita che viene solitamente trasmessa dalle memorie maschili.

### **Riferimenti bibliografici**

- Cattaneo, C. (1883). Scritti letterari, artistici e vari. In Id., *Opere edite e inedite* (II). Firenze: Le Monnier.
- Neera (1919). *Una giovinezza del secolo XIX*. Milano: Cogliati.
- Pedullà, W. (1968). *La letteratura del benessere*. Napoli: Libreria Scientifica Editrice.
- Peverelli, L. (2009). *Autobiografia*. In R. Verdirame, *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla contessa Lara a Luciana Peverelli*. Padova: Libreriauniversitaria.
- Radius Z. (1919). *Anna alias Neera. Una giovinezza del secolo XIX*. Milano: Cogliati.

Sormani, A. (1892). Per una scrittrice nuova. *Vita Moderna*, 24 gennaio (n. 4).

Starobinski, J. (1975). *L'occhio vivente*. Torino: Einaudi.