

DONNA E SCRITTURA NELLA SPAGNA DEL SECOLO D'ORO*

Las mujeres son hechas para estar en casa, no para andar vagando. Sus gustos han de ser los de sus maridos, participados, no propios. El llevarlas a las fiestas mueve tal vez al que las ve, si son feas, a desprecios; si hermosas, a concupiscencia ⁽¹⁾.

Los maridos que quieren que sus mujeres vivan bien, se hacen tan absolutos que las tratan casi como esclavas, temerosos de que una honesta libertad las emancipe de las leyes del pudor ⁽²⁾.

Citazioni troppo facili e scontate, forse, per poter essere di una qualche utilità. E partendo dal dato di fatto di un evidente stato di inferiorità sociale della donna spagnola nel Secolo d'Oro ⁽³⁾, i suoi rapporti con lo strumento di potere costituito dalla scrittura andrà indagato a vari livelli e con varie metodologie. Qui, in rapporto ai limiti del mio intervento, si dovranno dare per scontate e risolte una serie di questioni tutt'altro che chiare, soprattutto relative ai procedimenti metodologici. Mi limiterò dunque a registrare alcune possibili linee di indagine di un problema molto sfaccettato:

1) Partendo da uno dei due poli dell'arco comunicativo, si dovrà esaminare ed individuare chi sia la fruitrice della scrittura; i metodi di analisi saranno ora quelli forniti dalla sociologia. Si potrebbe ad esempio, determinare una tipologia della spettatrice, uno dei destinatari di quel fenomeno così rilevante, anche socialmente, che è la commedia barocca spagnola:

También van a la comedia las mugeres, y también tienen las mugeres alma: bueno será darles en esta materia buenos consejos. Los hombres van el día de fiesta a la comedia después de comer, antes de comer las mugeres. La muger que ha de ir a la comedia el día de fiesta, ordinariamente la haze tarea de todo el día: conviénese con una vezina suya, almuerzan qualquier cosa, reservando la comida del medio día para la noche: vanse a una Missa, y desde la Missa por tomar buen lugar parten a la

* Il tema è stato ed è oggetto di una ricerca iniziata da alcuni anni presso il Seminario di Spagnolo dell'Università degli Studi di Verona; l'intervento si limita ad indicare lo stato attuale della raccolta dei materiali e delle osservazioni relative.

(1) F. DE QUEVEDO, *El Rómulo del marqués Virgilio Malvezzi*, in *Obras Completas*, I, *Obras en prosa*, Estudio preliminar, edición y notas da F. Buendía, Madrid 1966, p. 1553a. Naturalmente trascurato, in quanto troppo diffusa, la puntuale registrazione della misoginia di Quevedo.

(2) BRUNEL, *Voyage d'Espagne*, cap. IX, 1665; apud J. DELEITO Y PIÑUELA, *La mujer, la casa y la moda*, Madrid, Espasa Calpe, 1966, p. 18.

(3) Ricordo solo una testimonianza letteraria: la protesta delle donne nella *Hora de todos* di Quevedo contro la propria inferiorità sociale e legale, con la violenta risposta dello scrittore: in *Obras Completas*, cit., I, pp. 273-274.

cazuela... Entran y hállanla salpicada como de viruelas locas, de otras mugeres tan locas como ellas... Van entrando más mugeres, y algunas de las de buen desahogo se sientan sobre el pretil de la cazuela, con que quedan como en una cueva las que están en medio sentadas... ⁽⁴⁾.

La *cazuela* era la localidad, por excelencia, de las mujeres y no se daba dentro de ella una ordenación jerárquica, ya que desde allí contemplaban el teatro todas las mujeres que asistían a él, excepto las damas de la nobleza que ocupaban los *aposentos*, *rejas* y *celosías*... Hay un testimonio muy importante... sobre la afición de las mujeres, de todos los niveles sociales, al teatro: Jerónimo de Valázquez dio, en 1586, una función por la mañana para mujeres, solamente, y se reunieron más de 760, aunque después el Consejo de Castilla prohibiría la representación y confiscaría las ganancias ⁽⁵⁾.

Accanto a questa fruitrice di letteratura sarà da individuare anche la *lettrice*, in una Spagna pochissimo alfabetizzata ⁽⁶⁾. Chissà se si potrà arrivare a stabilire le preferenze di una tale destinataria: narrativa e teatro, probabilmente, o anche lirica, con una circolazione in questo caso non tanto del libro a stampa, quanto del manoscritto ⁽⁷⁾.

E si instaura il tentativo, da parte delle donne, di imitare lo stile culto, evidente appropriazione di uno status superiore, quello dell'intellettuale. E se l'eleganza gongorina è sempre violentemente censurata da Quevedo, lo sarà doppiamente se ad essa si dedicano le donne, esseri notoriamente privi di giudizio ed inferiori: in un intero libello, *La cultura latiniparla*, «catecismo de vocablos para instruir a las mujeres cultas y hembrilatinas», polemicamente indirizzato a «Doña Escolástica Poliantea de Calepino, Señora de Trilingüe y Babilonia», egli tenta di far giustizia di tante «diavolerie»:

Un papel suyo leímos ayer yo y un obispo armenio y dos gitanos, y casi un astrólogo y medio doctor. Ibamos por él tan a oscuras como si leyéramos simas, y nos hubimos da matar en un *obstáculo* y dos *naufragantes*, que estaban al volver de la hoja.

No bastó construirle ni estudiarle, y así le conjuramos; y a poder de exorcismos se descubrieron dos medios renglones, que iban en hábitos da Pacuvios, y le lanzamos los *obsoletos*, como los espíritus. Mil Tucídides eché a vuesa merced como bendiciones, que discurre tan a matar candelas, que la podemos llamar discreta paulina ⁽⁸⁾.

⁽⁴⁾ J. DE ZABALETA, *El día de fiesta por la tarde*, Edición, introducción y notas de J.M. Díez Borque, Madrid 1977, pp. 28-29. Tutte le pp. successive, fino alla fine del capitolo (p. 30) sono interessantissima stampa di abitudini e costumi della spettatrice. Trascrivo introducendo l'accentazione accademica e distinguendo tra *u/v*.

⁽⁵⁾ J.M. DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona 1978, pp. 143-144, con ricchi richiami bibliografici.

⁽⁶⁾ M. CHEVALIER, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid 1976.

⁽⁷⁾ A. RODRÍGUEZ MOÑO, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid 1965.

⁽⁸⁾ F. DE QUEVEDO, *La culta latiniparla*, in *Obras Completas*, I, cit., p. 373. Altre testimonianze dell'appropriazione del cultismo da parte delle donne possono vedersi in *Zabaleta*, op. cit., pp. 76-77; ed

Dunque contro una donna che tenti di impadronirsi del meccanismo creativo del linguaggio è necessario ricorrere alla pratica della emarginazione, della condanna per stregoneria, dello scongiuro.

II) Eppure, dall'altra parte dell'arco comunicativo, ecco le produttrici di scrittura, presenze scarse e misteriose, María de Zayas, Mariana de Caravajal, Suor Agreda, Ana de Castro Egas, Ana de Caro Mallén, donne di cui si sa pochissimo, biografie che mettono sotto silenzio la vita di chi ebbe la stravaganza di voler parlare, arrivando perfino a dire:

Pues crean que aunque las mujeres no son Homeros con basquiñas y enaguas y Virgilio con moños, por lo menos tienen el alma y las potencias y los sentidos como los hombres. No quiero decir el entendimiento que, aunque muchas pudieran competir en él con ellos, fáltales el arte de que ellos se valen en los estudios, y como lo que hacen no es más que una natural, fuerza es que no salga tan acendrado ⁽⁹⁾.

La verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de aplicación, porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres y quizás más agudas por ser de natural más frío ⁽¹⁰⁾.

E questo contro l'opinione generale, per cui ovviamente:

No es bien que tenga la mujer una letra más que su marido... si es letrada, y tiene entendimiento y discreción, ¿quién se averiguará con ella? ⁽¹¹⁾

Siempre fui de parecer
que naturaleza agravia
a la mujer que hace sabia
pues deja de ser mujer ⁽¹²⁾

in una serie di commedie come *No hay burlas con el amor* di P. Calderón de la Barca, o *Cuál es mayor perfección*; *El desprecio agradecido* di Lope de Vega; *La celosa de sí misma*, di Tirso de Molina; e *El lindo don Diego* di Agustín Moreto.

Al commento del trattatello ho dedicato un intervento: *Función referencial, connotación y emisor en «La culta latiniparla»*, in stampa negli «Actas del 3º Seminario sobre Literatura Española y Edad de Oro» Universidad Autónoma de Madrid, 1983.

⁽⁹⁾ M. DE ZAYAS, *Desengaños amorosos*, Madrid 1950, p. 104.

⁽¹⁰⁾ M. DE ZAYAS, *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid 1948, p. 22.

⁽¹¹⁾ FRAY ALONSO DE HERRERA, apud J.M. Díez Borque, *El feminismo de doña María de Zayas*, in *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Actas del II coloquio del grupo de estudios sobre teatro español, Toulouse, 16-17 Noviembre 1978, p. 69. Vedi ivi molte altre testimonianze analoghe.

⁽¹²⁾ L. DE VEGA, *La mayor vitoria*, in *Obras*, ed. RAE, III, p. 226b.

¿ Quién la mete a una mujer
con Petrarca y Garcilaso,
siendo su Virgilio y Taso
hilar, labrar y coser?...
Casalda y veréisla estar
ocupada y divertida
en el parir y criar ⁽¹³⁾

Eppure, invece di «parir y criar», o anche mentre partorivano e allevavano i figli, alcune donne nella Spagna del Secolo d'Oro partecipano a *Justas y Certámenes* poetici, ottenendo talora dei premi; taluna scrisse commedie, o *novelas*; generi «minori» insomma, perché il grande poema epico, o il trattato, rimangono appannaggio dello scrittore.

Per recuperare queste presenze umbratili, gli strumenti di indagine saranno quelli consueti del bibliografo o dell'erudito ⁽¹⁴⁾. La geografia della donna scrittrice la assegna ai consueti centri di cultura: Madrid, Toledo, Sevilla, Barcelona; la sua stratificazione sociale si orienterà ancor più ovviamente ai livelli alti della scala estamentaria, si tratterà di dame che hanno accesso alla scrittura in virtù di fortunate circostanze (la biblioteca paterna, l'aio dei fratelli), spesso esse appartengono alla nobiltà come doña Antonia de Mendoza, poi contessa di Benavente. Oppure saranno religiose, e Sor Juana Inés con lucidità vedrà nella condizione monacale l'unica possibilità di giungere al sapere, alla conoscenza ⁽¹⁵⁾: Sor María de Agreda arriva ad essere confidente di Filippo IV ⁽¹⁶⁾, massimo livello di potere cui l'esercizio della scrittura possa condurre.

Ovviamente già l'atto di produzione letteraria è atto di ribellione, mentre a mio avviso nel prodotto non si potranno che stentatamente rintracciare atteggiamenti «femministi». L'operazione insomma non rompe con l'ufficialità della scrittura dettata dal maschio nei suoi schemi comunicativi, che vengono assunti *in toto* sia nei contenuti sia nella forma dell'espressione. Mi richiamerò qui ai risultati ottenuti da Alessandra Melloni nelle sue analisi della Zayas: la scrittrice spagnola non si propone certo una scrittura altra, tale da modificare i modi o la visione dei problemi ⁽¹⁷⁾; ma forse il primo anello della presa di coscienza è stato percorso e doña María deso-

(13) L. DE VEGA, *La dama boba*, ivi, I, p. 310c; altre testimonianze raccoglie R. DEL ARCO, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid 1941, pp. 320-321.

(14) M. SERRANO Y SANZ, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, Madrid 1905. Si potrà anche esaminare i volumi già pubblicati di J. SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid 1950-1980. Tra gli interventi particolari sulle singole scrittrici, accanto a quelli *infra* menzionati, ricorderò F. LÓPEZ ESTRADA, *Una loa del santísimo Sacramento de Ana Caro de Mallén*, en cuatro lenguas, in *Homenaje a Vicente García de Diego*, Madrid 1976, pp. 263-274.

(15) S. JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Risposta a Suor Filotea*, a cura di A. Morino, Torino 1980.

(16) F. SILVELA, *Cartas de la venerable madre sor María de Agreda y del señor rey Don Felipe IV, precedidas de un bosquejo histórico*, Madrid 1885-1886, 2 voll.

(17) A. MELLONI, *Il sistema narrativo di María de Zayas*, Torino 1976, in modo particolare le pp. 89-103.

latamente descrive una condizione di chiusura ed emarginazione ⁽¹⁸⁾. La donna sta nella Casa, come per Mariana de Carvajal; cerca di evaderne con inganni amorosi, facendo il gioco del *galán* nella guerra del corteggiamento, di cui accetta tutti gli schemi, o affidandosi alla trasgressione della magia; sarà sempre ricondotta *dentro*, e l'estrema evasione è il chiostro dove almeno non è sottoposta allo strapotere del maschio ⁽¹⁹⁾. Non solo non si danno schemi alternativi ⁽²⁰⁾, ma nemmeno si «inventano», la descrizione dell'amore materno, ad esempio, delle minuzie del quotidiano o del rapporto di amicizia e di solidarietà tra le donne; e tutto il «femminismo» della Zayas si riduce a «mostrar las atrocidades de maridos en quienes las cuestiones de honor desembocan en auténtica crueldad, castigando, no pocas veces, a mujeres inocentes» ⁽²¹⁾.

Soluzione recessiva, di accettazione del sistema, parallela alla assunzione degli schemi narrativi consueti, di una forma dell'espressione convenzionale, moderatamente esposta all'accettazione del gongorismo ⁽²²⁾. O, per fare un esempio diverso, Sor Juana Inés de la Cruz non potrà descrivere il corpo maschile, mancando completamente — nell'armamentario della lirica petrarchista — il codice relativo, e dovrà riproporre la descrizione del corpo femminile, esponendosi alla accusa di lesbismo ⁽²³⁾: lo strumento comunicativo fa una volta di più aggio sul bisogno di comunicazione, non si potrà dire se non ciò che il codice permette di dire.

III) Il terzo momento di indagine sarà costituito dalla donna non come emittente o destinatario del messaggio, ma come referente, oggetto descritto. E si apre un ventaglio notevole di possibilità così schematizzabile:

1) *L'oggetto di venerazione*. Una vastissima produzione di poesia amorosa tardo petrarchista gira intorno ad una presenza femminile angelicata e pretestuosa. Tutti i letterati di un'epoca densissima di produzione letteraria usano questo registro. Il *corpus* è immenso: Lope, Góngora, Quevedo, la selva dei minori. Il pericolo della ricerca è quello di assorbire e riprodurre un manuale letterario, ma il taglio da dare al sondaggio dovrebbe essere ben diverso, alla ricerca di una improbabile autonomia dell'oggetto descritto.

2) *L'oggetto d'amore*. Soprattutto osservabile nella produzione teatrale barocca. La donna mette in moto l'intreccio, il desiderio di lei annoda i casi e le vicende; ma se essa scende dal suo trono inaccessibile, contravvenendo le norme sociali, scat-

⁽¹⁸⁾ Ivi, passim; e Díez BORQUE, *El feminismo*, cit., pp. 75-76.

⁽¹⁹⁾ MELLONI, op. cit., pp. 67-72.

⁽²⁰⁾ J. GOYTISOLO, *El mundo erótico de María de Zayas*, in *Disidencias*, Barcelona 1977, p. 100, sottolinea una sorta di autonomia erotica della donna che sarebbe presente nelle novelle di María de Zayas; ma Díez BORQUE, *El feminismo*, cit., p. 77 ridimensiona questa proclamata libertà sessuale.

⁽²¹⁾ Ivi, p. 79. Per concludere ricorderò che in Díez Borque e nella Melloni si troveranno tutte le indicazioni bibliografiche relative al problema del «femminismo» di María de Zayas.

⁽²²⁾ MELLONI, op. cit., pp. 60-65.

⁽²³⁾ M.G. PROFETI, *Desiderio e assenza nei sonetti di Sor Juana Inés*, in «Quaderni di Lingue e Letterature», 6, 1981, pp. 255-258.

terà la punizione secondo la casistica dell'onore; si arriverà anche alla morte dell'incolpevole, se solo si suppone che essa abbia ceduto. Impossibile riassumere anche brevemente la complessa vicenda dell'onore del teatro del Siglo de Oro. Ricordo solo che sulla donna — come anello più debole della catena sociale — si rovesciano tensioni ben diverse, in rapporto con «el estatuto de limpieza de sangre» e con la presenza di ascendenze ebraiche ⁽²⁴⁾.

3) *L'oggetto del desiderio*. Si tratta di una produzione che solo di recente si è messa in luce ⁽²⁵⁾, dopo una circolazione surrettizia nel Siglo de Oro, ed un interesse pruriginoso nell'Ottocento: le poesie «erotiche» — o forse talora solo scurrili — del *Jardín de Venus* o del *Ramillete de varia poesía* espongono i *paños menores*, i letti sfatti, le voglie femminili, le aggressioni maschili, la brutalità di una serie di contatti sessuali dove la sporadica autonomia femminile si rovescia immediatamente in stigmatizzazione della sua voracità ed insaziabilità ⁽²⁶⁾.

4) *L'oggetto spezzato*. Ma per fortuna questa eventuale autonomia vorace, che è solo spettro del timore dell'inadeguatezza maschile, può essere immediatamente esorcizzata con la presentazione satirica di una «caricatura» della donna: malata, vecchia, deforme, senza denti, cieca, strabica come nelle compiaciutamente impietose poesie satiriche di Quevedo: il sondaggio qui è stato già parzialmente effettuato ⁽²⁷⁾.

5) *L'oggetto-oggetto*. Più raramente — testimonianze preziose e da raccogliere faticosamente — la scrittura si potrà occupare del quotidiano femminile, dei vestiti, del belletto, della maniera di vivere e di morire della donna nella Spagna del Secolo d'Oro. Si tratta di tutta una serie di testi ai margini del letterario: pamphlet sulle varie leggi suntuarie, satire anonime, polemiche sui vestiti e le acconciature, che varrebbe forse la pena di elencare data la loro rarità ⁽²⁸⁾. E poi: la narrativa, la novela cortesana e picaresca, i trattatisti al limite del costumbrismo come Zabaleta, lasciano trasparire traccie e sinopie da cui forse si potrà ricostruire un affresco.

Ma con un grosso pericolo sullo sfondo, con un dubbio di metodo che può inficiare il procedimento. Parrebbe infatti — nei temi schematizzati — che si passi da un massimo grado di letteralizzazione dell'oggetto ad una sempre maggiore adesione al

⁽²⁴⁾ Ricorderò solo A. CASTRO, *De la edad conflictiva*, Madrid 1972 (vedi le pp. 23-25); e la discussione al margine di una recente proposta di P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Il medico del proprio onore, Il pittore del proprio disonore*, a cura di C. Acutis, Torino 1981, che ho recensito in «Rassegna Iberistica», 12, 1981, pp. 56-59.

⁽²⁵⁾ P. ALZIEU, Y. LISSORGUE, R. JAMMES, *Floresta de Poesías eróticas del siglo de oro*, Toulouse le Mirail 1975, e la più divulgativa *Poesía erótica*, ed. de J.M. Díez Borque, Madrid 1977.

⁽²⁶⁾ G.M. PROFETI, *Il corpo attraente*, in *Codici della trasgressività in area ispanica*, Atti del Congresso, Verona 12-14 giugno 1980, pp. 95-106.

⁽²⁷⁾ A. MAS, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris 1957; M.G. PROFETI, *Scrittura d'esecuzione e scrittura d'eversione in Quevedo*, in «Quaderni di Lingue e Letterature», 2, 1977, pp. 141-166.

⁽²⁸⁾ Vedi la registrazione parziale in J. SIMÓN DÍAZ, *Impresos del siglo XVII*, Madrid 1972, pp. 423-425.

referente, per cui — arrivati al punto 5 — ci si possa completamente fidare della fedeltà della rilevazione. Ma di fatto mutano solo i codici della registrazione, ferma restando la deformazione della percezione e della descrizione.

Un esempio. Ecco come Zabaleta annota la toilette di una dama:

Se levanta del lecho y entra en el tocador en enaguas y justillo. Se sienta en una almohada pequeña; engólfase en el peinador, pone a su lado derecho la arquilla de los medicamentos de la hermosura y saca mil aderezos. Mientras se traspinta por delante, la está blanqueando por detrás la criada. En teniendo el rostro aderezado, parte el aliño de la cabeza. Péinase no sin trabajo, porque halla el cabello apretado en trenzas... Pónese luego lazadas de cintas de colores hasta parecer que tiene la cabeza florida. Esto hecho, se pone el guardainfante. Este es el desatino más torpe en que el ansia de parecer bien ha caído. Echase sobre el guardainfante una pollera, con unos ríos de oro por guarniciones. Coloca sobre la pollera una basquiña con tanto ruedo que, colgada, podía servir de pabellón. Ahuécasela mucho porque haga más pompa. Entra luego por detrás en un jubón emballenado, el que queda como un peto fuerte... y las mangas abiertas en forma de barco, en una camisa que se trasluce... (29).

La descrizione dell'indumentaria si riassorbe dunque nella rilevazione del suo eccesso, e della doppiezza e falsità del *maquillage*; proprio laddove si crederebbe di trovarsi di fronte ad una fotografia «oggettiva» della realtà la violenta modalità letteraria della satira si fa garante dell'estrema parzialità della scrittura, obbligando ad una ricostruzione che è contro-lettura.

La «scrittura sul corpo» si annoda dunque in una serie di ambivalenze e di antinomie: le satire sul guardainfante lo propongono al tempo stesso come mascheramento e negazione del corpo e come sottolineatura violenta dei suoi attributi di attrazione sessuale (fianchi enormi ed enfaticizzati ³⁰). Sotto questa pericolosa voragine la vagina è il tizzone, il caldo, e nello stesso tempo il vuoto:

¿ Qué es guardainfante? Un enredo
para ajustar a las gordas,
un molde de engordar cuerpos,
es una pieza redonda,
adonde pueden los diestros
entrar a jugar las armas
por lo grande y por lo extenso;
es un encubrepregnados,
estorbo de los aprietos,
arillo de las barrigas,
disfraz de los ornamentos,
y es, en fin, el guardainfante

(29) J. DE ZABALETA, *El día de fiesta por la mañana*, apud DELEITO Y PIÑUELA, op. cit., pp. 199-200.

(30) M.G. PROFETI, *Il corpo repellente*, in *Codici della trasgressività*, cit., pp. 107-115.

un enjugador perpetuo
que está secando la ropa
sobre el natural brasero ⁽³¹⁾.

Lo ancho y pomposo del traje... les presta comodidad para andar embarazadas nueve o diez meses sin que desto puedan ser notadas... Con lo pomposo de las enaguas, polleras, verdugados, y guardainfantes, con faldellines de telas ricas de oro y otras telas de seda, con chapines resplandecientes, medias, ligas, zapatos y zapatillas, y rosas muy pomposas, son el sambenito que Dios echó a los hombres por el pecado... la pompa y anchura de este nuevo traje es llano que admite mucho aire y frialdad, que envía al útero, donde se fragua el cuerpo humano [haciéndole] inepto para la generación ⁽³²⁾.

Ed ugualmente il manto ed il velo: potrà essere esaltato come esempio ed indizio di serietà (la dama che non si lascia scorgere il viso da nessuno che non sia il legittimo proprietario), o come pretesto per il *coqueteo*, l'ammiccio lascivo ⁽³³⁾.

Ci sarà allora da riflettere sull'ennesimo tradimento di una cultura egemone al momento in cui si volga a registrare il diverso da sé, con tutte le irrisolte tensioni della paura dell'Altro, con il disperato tentativo di esorcizzarlo, dal momento che ora — più che in ogni altra analoga occasione — l'annullarlo non è possibile.

E da riflettere sull'involontario tradimento che si verifica quando un rappresentante della cultura dominata giunge ad esprimersi in prima persona, adottando fatalmente il punto di vista del dominante, nel momento in cui ne adotta il codice. E forse l'espressione di scrittura più umile e concreta della donna saranno allora i ricettari, di bellezza o di cucina, che spesso scritti da donne e per le donne, ci trasmettono preoccupazioni ed ambizioni quotidiane ed effimere, a distanza di secoli: un patrimonio tutto da scoprire e da recuperare ⁽³⁴⁾.

⁽³¹⁾ F. DE ROJAS ZORRILLA, *Los tres blasones de España*, apud DELEITO Y PIÑUELA, op. cit., pp. 155-156.

⁽³²⁾ A. DE CARRANZA, *Discurso contra malos trajes y adornos lascivos*, 1936; apud DELEITO Y PIÑUELA, op. cit., pp. 157-158. Si vedano anche ivi molti altri interventi polemici e satirici sul guardainfante.

⁽³³⁾ Anche qui si potrebbe esaminare proficuamente un intervento satirico di F. DE QUEVEDO, la «Confesión que hacen los mantos de sus culpas, en la premática de no taparse las mujeres», in *Obra poética*, Ed. J.M. Blecuá, Madrid, Castalia, 1969-70, 3 voll., n. 687.

È ovvio che questi meccanismi non scattano solo in rapporto al corpo femminile: ricorderò tutta la polemica sui capelli maschili: i capelli lunghi sono inversamente proporzionali alla valentia virile, ma poi il taglio viene vissuto come forma di castrazione, con la consueta inversione alto-basso. Anche il collo scoperto agita un evidente fantasma di castrazione, e da qui le indignate proteste cui dette luogo una prammatica che proibiva le *golas holandesas* (cfr. DELEITO Y PIÑUELA, op. cit., pp. 211-214): si veda di Quevedo la composizione n. 720: «Acúsanse de sus culpas los cuellos cuando se introdujeron las valonas».

⁽³⁴⁾ Cfr. la introduzione alla recente stampa di *Flor del tesoro de la belleza*, Barcelona 1981. Mi limiterò qui a menzionare due ms. della Biblioteca Nacional di Madrid, il n. 2019 ed il n. 6058, ma credo che molti giacciano tuttora sconosciuti.