

Voci femminili a confronto nei cuentos di Ana María Matute

Ivana Calceglia

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

ABSTRACT

The essay analyses the polyphonic nature of the short stories by Ana María Matute and, through the description of the most iconic female figures, shows how the author goes beyond the male-female opposition and creates a "neutral" writing.

Keywords: Ana María Matute, short story, women's writing, polyphony, childhood.

Il saggio analizza il carattere polifonico della narrativa breve di Ana María Matute e, attraverso la descrizione delle figure femminili più rappresentative, mostra le modalità narrative con cui l'autrice supera la dicotomia uomo-donna e dà vita ad una scrittura "neutra".

Palabras claves: Ana María Matute, *cuento*, femminile, polifonia, infanzia.

In un saggio del 2001 intitolato *Ginocrítica polifónica*, Alicia Redondo Goicoechea introduce il concetto di *Feminismo polifónico* e, prendendo le mosse dal più generale *Feminismo de las diferencias*, ingloba e sintetizza non solo le differenze di genere, ma anche quelle razziali, sociali e culturali che possono emergere dall'incontro tra un uomo e una donna. Alla luce di tale concetto, la letteratura scritta da donne diviene, secondo la studiosa, una sorta di catalizzatore capace di contenere e di rielaborare la "pluralità" e la "diversità" del mondo femminile, rendendolo visibile attraverso il processo creativo della scrittura¹. Solo in questo modo, infatti, risulta possibile superare la visione dicotomica, oppositiva del binomio *hombre-mujer*, restituendo una rappresentazione oggettiva della realtà (Redondo Goicoechea, 2001, p. 209). Inoltre, tale centralità riservata alle *diferencias* di genere e la necessità di preservarle per mezzo della scrittura, si riflettono nella stessa definizione di *literatura femenina* elaborata dalla Goicoechea: in essa, il principio di complementarità alla base del *Feminismo polifónico* assume la forma di un dialogo costante tra l'uomo e la donna, con un evidente predominio di forme e di tematiche legate alla condizione esistenziale femminile. Leggiamo:

[La] literatura femenina es, en mi opinión, aquella que posee al menos dos de estas marcas: que su autora sea una mujer y que el texto lleve marcas perceptibles de esta feminidad. Aunque estas dos instancias se completan cuando la lectora es una mujer y su inferencia (interpretación), identifica, descodifica y acepta estas marcas de feminidad. [...]. Lo que, en definitiva, estoy reivindicando es que las obras literarias, tanto en la forma como en el contenido, tienen marcas de origen sexual (*ivi*, 2001, p. 193).

¹ Per un approfondimento del carattere "plurale" e polifónico della letteratura femminile, si rimanda ai seguenti titoli: Nichols Geraldine C., *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo XXI de España Editores S.A., 1992; Loureiro Ángel G. (coord.), *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Madrid, Megazul-Endymion Ediciones, 1994; Redondo Goicoechea A., *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1995; Redondo Goicoechea A., "Ginocrítica polifónica", in *Segunda etapa - Contexto*, Madrid, vol. 5, n° 7, Julio/Diciembre 2001, pp. 191-217; Redondo Goicoechea A., "Introducción literaria. Teoría y crítica feminista. Literatura femenina. Características. Conciencia de género y literatura. Feminismo de la diferencia. Feminismo polifónico", in Segura Graño C. (Coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, Madrid, Narcea Ediciones, 2001, pp. 19-46; Cavarero A., Restaino F. (coord.), *Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2002; Capdevila-Argüelles N., *Autoras inciertas: voces olvidadas de nuestro feminismo*, Madrid, Horas y Horas Editorial, 2009, pp. 97-139; Navas Ocaña I., *La literatura española y la crítica feminista*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2009; Redondo Goicoechea A., *Mujeres y Narrativa. Otra historia de la literatura*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2009; Osborne Raquel (coord.), *Mujeres bajo sospecha. (Memoria y sexualidad, 1930-1980)*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2012.

Pur ribadendo l'impossibilità di una scrittura prettamente "femminile" opposta a quella "maschile" e sostenendo, piuttosto, la naturale "uguaglianza" tra i due generi, Ana María Matute (Barcellona, 1926-2014) è una delle *autoras* del '900 spagnolo che accoglie ed elabora tale carattere *polifónico* e che, introducendo alcune delle "marcas de feminidad" individuate dalla Goicoechea, potrebbe costituire un esempio della *literatura femenina* proposta dalla studiosa. Infatti, nonostante l'autrice esprima –soprattutto nelle interviste (Scott Doyle, 1985; Gazarian-Gautier, 1997)–, il personale disappunto nei confronti della tendenza, da parte della critica, a definire la sua produzione come un esempio di *literatura de mujer* o di *literatura disfrazada de masculinidad*, la narrativa *matutiana* si caratterizza per la preponderanza di voci femminili che, attraverso un racconto plurivocale e profondamente intersoggettivo, restituiscono al lettore un quadro della condizione esistenziale della donna spagnola nel '900.

Inoltre, come evidenziato da Elena Granger Carrasco, nella narrativa breve *matutiana* esisterebbe un *lenguaje femenino* nato dalla fusione di numerosi sottocodici, corrispondenti ai ruoli sociali assunti dai personaggi femminili nel corso della narrazione. Secondo la studiosa, infatti, nei *cuentos* della Matute è presente una ricca "variedad de lenguajes" –"el lenguaje de los gestos, del ambiente, de la cocina, de la ideología en cuanto a ser mujer-en-el-mundo, mujer-en-el-mundo-de-las-letras y sobre todo, de la memoria"– che non solo motiva il qualificativo di "feminino" attribuito al linguaggio adoperato dall'autrice, ma definisce il rifiuto autoriale per la scrittura femminile come un atto di "autocensura inconsciente" (Granger Carrasco, 1998, p. 106).

In realtà, più che di "autocensura" o di "negazione" di una scrittura *de mujer*, nei *cuentos* della Matute tutto concorre a dimostrare l'esistenza di un linguaggio "neutro" –né maschile né femminile–, nato dall'unione delle due parti e rappresentativo, più in generale, *de los seres humanos* e che l'autrice chiama *lenguaje ningún*. Leggiamo:

Lo que yo llamo el lenguaje «ningún», ese lenguaje con que puede comunicarse todo ser humano, ese lenguaje que puede entender todo ser humano y hasta no humano: los gatos y los perros, y los pájaros también, y hasta las flores. [...], el lenguaje «ningún» que está detrás de las palabras y se refleja en los ojos de las personas, y los ojos son el espejo del alma, [...]. Todos hablamos con las mismas palabras: «silla», «nariz», «hombre», «mujer», pero es la forma de colocarlas, de correrlas, de poner una delante de otra o detrás de otra, de dejar espacios en blanco, lo que llega a ser la literatura: es decir, encontrar la verdadera lengua dentro de la lengua. [...]. Quizá ese lenguaje sea en el fondo mi definición personal de lo que es la escritura. [...]. La literatura es dar una visión de lo que la verdad es: por ejemplo, una vida, una persona, unos sentimientos (Gazarian-Gautier, 1997, pp. 68-69).

Stando a tale definizione, più che della condizione femminile, la narrativa breve *matutiana* risulta essere una rappresentazione dell'esistenza umana in cui, tramite l'uso di un linguaggio "neutro", sono spesso affrontati aspetti e problematiche comuni ai due sessi. In questo modo, oltre a farsi portavoce di aspetti strettamente legati al *Feminismo –polifónico*, principalmente–, l'autrice individua e analizza i punti di contatto e le differenze di genere nel binomio uomo-donna, elaborando una visione del tutto "personale" dell'esistenza umana. In quest'ottica, il carattere polifonico e dialogico della scrittura costituisce una sorta di espediente, di modalità narrativa con cui l'autrice affronta e rielabora la dicotomia *hombre-mujer*.

In generale, la narrativa breve di Ana María Matute descrive il percorso di crescita e di formazione dei protagonisti che, nella maggior parte dei casi, sono giovani donne alle prese con "una realidad insatisfactoria" (Calafell Sala, 2010, p. 165), costantemente coinvolte in un processo di individuazione (von Franz, 1987) e di *privación* (Geraldine Nichols, 1992, p. 103) che le confina in una posizione liminare, in bilico tra la vita e la morte. Unica soluzione individuata dall'autrice alla condizione di isolamento e di "inesistenza" in cui si ritrovano spesso tali donne, è rappresentata proprio dalla possibilità di avviare un processo intersoggettivo, dando vita a quelle che Geraldine Nichols definisce "parejas perfectas" (*ivi*, 1992, p. 104), e in cui il rapporto con l'altro risulta finalmente paritario.

Ana María Matute pubblica i *cuentos de niños* e *cuentos para niños*² tra il 1956 e il 1968, a cui seguono due racconti per l'infanzia apparsi nel ventennio Ottanta-Novanta, ossia *Sólo un pie descalzo* (1983) e *El verdadero final de la Bella Durmiente* (1995). La contemporaneità nelle fasi di ideazione e di scrittura delle due tipologie narrative determina un percorso iniziale comune nello sviluppo della tematica di genere per poi sfociare, in un momento esatto, in una sorta di biforcazione da cui deriva una differente evoluzione della figura femminile in relazione all'età del lettore ideale dei *cuentos*. Infatti, se con le raccolte di racconti *de niños* la descrizione della donna risulta fortemente vincolata alla realtà sociale del tempo e, in particolare, al mondo maschile –evidenziando, in tal modo, l'interesse autoriale per "l'essere umano" e la sua condizione, più che per una questione di genere–; con i racconti *para niños*, il piano maschile e quello femminile si intersecano, generando una sovrapposizione di modelli sociali e comportamentali, per cui la donna diviene depositaria di stereotipi e di luoghi

² La classificazione dei racconti della Matute in *cuentos para niños* (racconti per l'infanzia) e *cuentos de niños* (racconti sull'infanzia) qui seguita, fa riferimento alla definizione e alla bipartizione elaborate da María del Mar Menéndez Lorente in "Cuentos de niños y cuentos para niños en Ana María Matute" en *Compás de Letras*, Madrid, Editorial Complutense, n°4, Junio 1994, pp. 254-274.

comuni propri dell'universo maschile; e l'uomo di quelli femminili. In questo modo, la scrittura dà vita ad una realtà alternativa e speculare a quella di partenza, in cui l'elemento fantastico risulta preponderante.

Nello specifico, nei racconti *de niños*³, la scrittura sembra presentare una cesura tematica nel passaggio dal decennio Cinquanta al Sessanta e, concretamente, nelle raccolte intitolate *El tiempo* (1957) e *Historias de la Artámila* (1961). Tale cesura si riflette, in concreto, nella rappresentazione della figura femminile e delle sue relazioni con il mondo esterno nel passaggio dall'età infantile a quella adulta. Pertanto, se nelle prime due raccolte –*Los niños tontos* (1956) e *El tiempo* (1957)– si tratta di bambine indifese, vittime della violenza fisica e dell'indifferenza degli altri; a partire dalla raccolta *Historias de la Artámila* (1961), e attraverso i racconti contenuti ne *El arrepentido y otras narraciones* (1967) e *Algunos muchachos* (1968), le protagoniste –ormai adulte o, comunque, nella fase finale del processo di crescita– si ritrovano a subire le vessazioni di un sistema sociale patriarcale e, solo attraverso l'esperienza del tutto femminile della maternità, recuperano una forza utile a reagire. In questo modo, da vittime esse diventano carnefici, come è il caso di Claudia “la devoradora”, giovane protagonista del racconto “No tocar” (*Algunos muchachos*, 1968), la cui reazione (estrema) si manifesta nella pratica (del tutto fisica) del cannibalismo.

Dalla raccolta *Los niños tontos* (1956), i racconti intitolati “La niña fea”, “Polvo de carbón” e “La niña que no estaba en ninguna parte” descrivono l'infanzia e l'adolescenza di giovani donne vittime della solitudine e del *desamor*, abbandonate dalle famiglie o dalla comunità di appartenenza, e costrette in una condizione di perenne infelicità. La completa assenza di reazione, l'apatia mostrata dalle donne riflette, in realtà, l'indifferenza di quanti le circondano, obbligandole a vivere una condizione di morte apparente (Redondo Goicoechea, 2009: 147). In alcuni casi, tale posizione esistenziale estrema viene accettata e mantenuta. In altri, al valore simbolico della morte, si sostituisce uno concreto, reale rappresentato dalla decisione (delle protagoniste) di porre fine alla propria esistenza attraverso la pratica del suicidio (Báder, 2011, p. 2). Nei racconti che compongono la seconda raccolta intitolata *El tiempo* (1957), tale fuga volontaria dalla realtà da parte della donna viene sostituita da una fase alternativa in cui, all'accettazione passiva, si preferisce l'osservazione attenta e l'analisi obiettiva della propria condizione esistenziale. Il passaggio da un'assenza totale di reazione al desiderio e alla volontà di confrontarsi con le difficoltà, costituisce il segnale di un cambiamento, della crescita ormai in atto nelle giovani protagoniste che si avviano, a partire da questo momento, verso una nuova tappa della vita, verso l'età adulta. In modo cadenzale, quasi ad indicare i limiti

³ Le citazioni qui inserite –e relative ai *cuentos de niños*– sono tratte dalla raccolta *La puerta de la luna. Cuentos completos*, pubblicata dall'autrice nel 2010.

di un cambiamento che interessa, in realtà, solo il mondo interiore delle donne ma non la società in cui vivono, le due fasi appena descritte –di apatia, di totale passività e poi di spirito osservativo e di analisi– si ripropongono una volta portato a termine il percorso di crescita. Se con *Historias de la Artámila* (1961) la donna è di nuovo vittima di convenzioni sociali che si riflettono nel rapporto con l'altro sesso; con i racconti contenuti ne *El arrepentido y otras narraciones* (1967), l'esperienza della maternità la costringe a reagire, generando una serie di dinamiche conflittuali con i propri figli e, più in generale, con le nuove generazioni. Solo a partire dal 1968, con la raccolta intitolata *Algunos muchachos*, le reazioni della donna si divincolano dall'altro sesso –o, più in generale, dal confronto con gli altri– e assumono un più alto grado di autonomia che si riflette in un maggiore potere decisionale e nel tentativo estremo di “fagocitare” l'uomo e di assimilarne definitivamente l'essenza, costringendolo ad osservare la donna con sguardo attento e impaurito. Se Pedro, giovane protagonista de “El tiempo” non aveva mai prestato particolare attenzione alle ragazze poiché le considerava “extraños seres absurdos, embusteras, llenas de risitas estúpidas y de secretos” (Matute, 2010, p. 70), trova invece Paulina –una coetanea di cui si innamora perdutamente– “muy diferente” e ciò che attira la sua attenzione è proprio la natura solitaria e silenziosa della “chica rara” (Martín Gaité, 1987, p. 102) che “iba sola, la única que salía sola de la escuela” (Matute, 2010, p. 70). Straniamento simile è quello che prova *el maestrín*, protagonista de “El incendio” (da *Historias de la Artámila*), nel vedere per la prima volta Eva, la donna di cui è innamorato: “Eva, desnuda y blanca, con su larga cabellera humana, atroz, se movía en el escenario como dentro de un mágico ataúd de niño recién nacido. Toda su blancura era del color blanco de los entierros de los niños” (*ibidem*, 2010, p. 324). E tanto Paulina quanto Eva saranno vittime della volontà maschile e del loro desiderio di fuga dalla realtà. Se Paulina morirà travolta da un treno nel momento in cui una nuova vita con Pedro sembra finalmente possibile; Eva sarà la vittima sacrificale de *el maestrín* che, mal sopportando l'idea di non poterla avere tutta per sé, decide di ucciderla.

In realtà, l'atteggiamento spesso violento assunto dagli uomini non rappresenta (necessariamente) una dimostrazione della forza fisica maschile o una denuncia, da parte dell'autrice, del fenomeno machista. Spesso, la violenza maschile costituisce una forma di difesa del proprio spazio con cui l'uomo elimina (metaforicamente) la controparte femminile, confermando l'interesse autoriale per la condizione esistenziale umana, ancora prima che per una questione di genere. Nei racconti sono numerosi i personaggi (maschili e femminili) che vivono esperienze solo in apparenza differenti ma che riflettono le stesse criticità e reazioni emotive simili. Quattro racconti *de niños*, in particolare, ci propongono alcune esperienze esistenziali definibili “speculari” proprio per la

loro duplice valenza maschile e femminile. Si tratta di "Muy contento" e di "No tocar" (da *Algunos muchachos*), e di "Chimenea" (da *El Tiempo*) e "La felicidad" (da *Historias de la Artámila*). Se nella prima coppia di racconti i personaggi protagonisti (Ramón/Elisa e Claudia/Manolo) reagiscono alle oppressioni esterne con una presa di posizione estrema, rappresentata dalla follia e dal cannibalismo⁴; con "Chimenea" e "La felicidad", invece, l'esperienza comune è la fuga da una realtà miserabile e il tentativo disperato di non cedere alla pazzia o alla violenza. Se Cristóbal –detto Chimenea e protagonista del *cuento* omonimo– trova nell'alcolismo l'unica soluzione per dimenticare la morte della madre e il suo passato; Filomena –protagonista de "La felicidad"– non fa che tessere le lodi del figlio in attesa di un suo ritorno, nonostante questi sia morto ormai da anni.

La situazione cambia nei *cuentos para niños*⁵, in cui il numero delle figure femminili risulta ridotto rispetto ai racconti sull'infanzia e si tratta, nella maggior parte dei casi, di giovanissime protagoniste alle prese con il processo di crescita che dall'età infantile le conduce a quella adulta (García Padrino, 2001, p. 133). In generale, nei racconti per bambini l'autrice realizza una rappresentazione stereotipata ma in prospettiva della realtà, ossia successiva ad una fase di "ribaltamento" degli elementi inseriti e che l'autrice opera nei testi allo scopo di presentare una realtà altra, nuova in cui la donna sia depositaria degli stereotipi maschili, e l'uomo di quelli femminili. Inoltre, la conservazione di una certa dualità fa sì che si conservino le differenze, ma ammettendo una variazione al tema. Pertanto, l'uomo non è più il depositario di una posizione sociale preminente in cui le sue peculiarità siano l'intelletto e una stabilità emotiva che spieghi la sua propensione naturale alla sfera pubblica; e la donna non è più sottomessa o meno abile nelle relazioni umane, o costretta a dedicarsi soltanto alla cura della casa e della famiglia. Il ribaltamento operato porta l'autrice a parlare di uomini che rifuggono gli spazi aperti e che, a una immagine pubblica, preferiscono quella privata e la tranquillità di lavori dalla responsabilità sociale e civile ridotte. Ne *El verdadero final de la Bella Durmiente* (1995), oltre alla duplice riflessione sul senso e sulla finitezza dei sentimenti umani osservati sia dal punto di vista maschile che da quello femminile, l'autrice inserisce una serie di critiche al sistema patriarcale vigente nella società fiabesca, in quanto evidente trasposizione del maschilismo imperante nella società spagnola durante il regime franchista. Nello specifico, le critiche che l'autrice muove riguardano soprattutto

⁴ In "Muy contento", il protagonista (Ramón) decide di rinchiudersi volontariamente in un manicomio pur di sfuggire alla prepotenza e alle vessazioni della futura sposa. Invece, Claudia –protagonista di "No tocar"– si affida al cannibalismo e ad una tribù "devoradora de hombres", pur di sfuggire alla vita matrimoniale.

⁵ Le citazioni qui inserite –e relative ai *cuentos para niños*– sono tratte dalla raccolta *Todos mis cuentos*, pubblicata dall'autrice nel 2012.

il sistema educativo adottato e le distinzioni –spesso frustranti e limitanti– applicate a livello pedagogico-formativo in relazione al genere sessuale degli infanti. Nella maggior parte dei casi, tali critiche vengono affidate alle osservazioni della *Bella Durmiente* la quale, soffermandosi sui differenti usi e costumi trovati nel nuovo regno e ribadendo la lunga durata del sonno indottole dalla strega, evidenzia l'ingenuità e la semplicità degli insegnamenti ricevuti dalla tata durante l'infanzia, oltre alla loro inattualità, nonostante il principio di atemporalità tipico delle fiabe (Marnie Campagnaro, 2014, p. 44). Leggiamo, infatti:

Como desconocía tantas cosas, y era consciente de su ignorancia de cien años, no dijo nada. Pensó que las costumbres habían evolucionado bastante desde el día en que ella se pinchó con el fatídico huso. [...]. Esperaba que, por fin, encontraría algo, o alguien, que alegrase o dulcificara su llegada. «Las apariencias engañan», solía decirle su nodriza, cada vez más añorada... Pero las nodrizas, o las madres, o las viejas tías, se equivocan o aciertan como cualquiera (Matute, 2012, p. 390).

Non molto diversa risulta la descrizione (evidentemente ironica) che l'autrice fa del *Príncipe* il quale, mostrandosi sensibile ai cambiamenti della Natura e poco incline all'arte della guerra –oltre che del tutto incapace di esprimere il proprio punto di vista in pubblico– sovverte l'usuale immagine tipizzata del personaggio maschile forte e imbattibile proprio del genere fiabesco e, seppure indirettamente, ridicolizza lo stesso fenomeno del machismo:

Enterraron, como queda dicho, al viejo Rey, y el joven Príncipe debía cumplir las órdenes dadas por su padre, si quería ser coronado. Y sí quería, porque, ¿quién no lo quiere? Sobre todo si no se tiene mejor que hacer, como era su caso. Llovió mucho, cayeron las hojas de los árboles. El Príncipe seguía con pocas ganas de guerrear por causas que desconocía, contra gentes que conocía todavía menos. [...]. El Príncipe había reunido, un poco por allí, y un poco por allá, con pocas ganas y mucha amargura en el corazón, un ejército más o menos decente. Es tan bonito ser príncipe, cuando se tiene[n] [...] tan pocas obligaciones como cazar, jugar al ajedrez o jugar entre las flores, que cualquiera de nosotros hubiera sentido lo mismo que él, en su lugar. De modo que, una tarde triste y dorada, partió con sus hombres y sin tener la menor idea de lo que era una contienda, ni de lo que era el odio o la ambición [...]" (*ivi*, 2012, pp. 396-397).

Con *El Polizón del 'Ulises'* (1965), tale intersezione e successivo trasferimento di "qualità" dal mondo maschile a quello femminile e viceversa, risulta ancora più evidente dalla descrizione delle tre zie del protagonista – Leocadia, Etelvina e Manuelita– e dal loro confronto con i personaggi maschili presenti nel racconto. Il *cuento* è, infatti, la storia di un bambino che si chiama

Marco Amado Manuel che, dopo essere stato abbandonato dai genitori in una cesta sui gradini d'ingresso di una *casa rural adinerada*, viene adottato e educato dalle proprietarie della *finca*, tre sorelle sulla quarantina e *solteronas*. La prima informazione che ci viene data delle tre donne è che nessuna di loro è sposata, nonostante l'età avanzata: Etelvina, la maggiore, ha quarantasette anni; Leocadia, quaranta e Manuelita, la più giovane, trentasette. Tutte sono *solteras* per scelta, non per costrizione e ognuna sembra avere un buon motivo per non desiderare il matrimonio o, almeno, per ritenerlo innecessario nel proprio percorso di vita. Si intuisce, pertanto, che il carattere di semplicità, di usualità della storia a cui fa riferimento l'autrice nel racconto sono del tutto ironici e che, in realtà, quello che leggiamo ha in sé qualcosa di straordinario, di *extra-ordinario* poiché distante dalle regole sociali vigenti al momento della narrazione (1965), e al tempo del narrato (atemporalità fiabesca). Le tre donne, infatti, rifuggono il matrimonio, opponendosi visibilmente al sistema patriarcale imperante nella Spagna franchista e nella stessa realtà fiabesca. A ciò si aggiunga il fatto che sono *terratenientes* e che, con il proprio lavoro, contribuiscono considerevolmente all'economia locale, più di quanto facciano le figure maschili descritte.

La costante presenza di *parejas perfectas* nei racconti, e la tendenza alla bivocità per la compresenza di un personaggio femminile e della sua controparte maschile, presentano un'improvvisa inversione di marcia in un racconto *para niños* apparso nel 1983 e intitolato *Sólo un pie descalzo*. Il *cuento* racconta della piccola Gabriela e del suo cattivo rapporto con il mondo adulto e, in particolare, con la madre. L'elemento centrale della narrazione è, in realtà, un evidente carattere autobiografico dal momento che Gabriela condivide molte caratteristiche ed esperienze di vita con l'autrice. Come Ana María Matute durante la sua infanzia, anche Gabriela perde spesso una scarpina ed è spesso costretta a camminare con *sólo un pie descalzo*. Pur essendo numerosi gli elementi fantastici e i riferimenti concreti al contesto storico-sociale, nel racconto la realtà e la fantasia si presentano come due piani narrativi distinti e separati. Tale separazione risulta, in realtà, funzionale alla rappresentazione del processo di crescita affrontato da Gabriela e della sua capacità di avvertire la compresenza (seppure momentanea) di due realtà, di due fasi della propria vita al momento del passaggio dall'età infantile e quella adulta. L'incontro con *la media croqueta*, con *la Olla Grande sin Tapadera*, con *la Vieja Tetera Desportillada* o con un *puñado de cucharillas* spaiati e le storie che gli oggetti le raccontano, aiutano la bambina a capire che è del tutto normale essere imperfetti, incompleti e, come gli oggetti appena ricordati, mancanti di una parte. Capisce che "Para ellos, el «pie descalzo» podía ser la falta de un asa o de una tapadera; un desportillado en el borde o una grieta" (*ivi*, 2012, p. 320). Gabriela comprende, in altre parole, che non sempre una condizione "frammentaria" è negativa ma può, al contrario, costituire una fonte di ricchezza, di apertura, di potenzialità. Non è un caso se,

immediatamente dopo l'incontro con una serie di oggetti spaiati o privati di un pezzo, Gabriela incontra la persona per lei più importante: Gabriel.

La piena consapevolezza di sé e, quindi, l'avvenuta crescita, si ha solo nella parte finale del racconto quando la bambina incontra il suo "doppio", un bambino che, oltre ad avere il suo stesso nome (ma nella forma maschile, privata della vocale finale "a") e ad essere sbadato e goffo esattamente come lei, ha ritrovato per caso una delle scarpine della bambina. Il gesto –che richiama evidentemente la fiaba di Cenerentola e la restituzione della scarpina di cristallo alla giovane donna da parte del principe– offre qui un corrispettivo maschile, un completamento al processo di formazione e di individuazione di Gabriela. Nel corso della narrazione, infatti, la piccola si era confrontata principalmente con figure femminili, fossero esse persone (la nonna-bambina, le cugine, le domestiche e la stessa madre) o oggetti (la *croqueta*, la teiera, una pentola, etc.). L'arrivo del piccolo Gabriel costituisce l'ultimo gradino nel processo di individuazione e di crescita della protagonista –e, in generale, della donna spagnola– poiché le permette di capire che, al di là delle differenze esteriori (e in concreto, sessuali) e delle convenzioni sociali, l'essenza vera di una persona è legata ad elementi più profondi che esulano l'aspetto fisico ed interessano il mondo interiore, manifestandosi nella sensibilità e nell'empatia verso l'altro. Ed è a questo punto della traiettoria narrativa della Matute che emerge il carattere del tutto "personale" del suo *feminismo*: l'autrice, infatti, tralascia qualsiasi riferimento al genere sessuale dei giovani protagonisti e si concentra, al contrario, sulla natura dialogica del loro rapporto. A differenza della parte iniziale e centrale del testo in cui le descrizioni risultano funzionali all'avanzamento della storia; nella parte finale viene dato ampio spazio al dialogo e al confronto tra i due giovani protagonisti. Compiuto il processo di crescita e di individuazione, Gabriela non sente più il bisogno di individuare e di verificare ciò che la rende "uguale" o "diversa" dagli altri ma, al contrario, sembra ora interessata all'altro e, concretamente, a Gabriel, in quanto proiezione e completamento di sé stessa.

In conclusione, ciò che caratterizza la narrativa breve *matutiana* è il costante tentativo mostrato dall'autrice di superare il carattere dicotomico, oppositivo che normalmente caratterizza una "coppia perfetta". A tale scopo, nel corso delle narrazioni, l'autrice rimodula costantemente l'incontro tra il mondo maschile e quello femminile, favorendo una reinterpretazione e una rivalutazione di entrambe le parti. Nei *cuentos*, il confronto tra i sessi non determina quasi mai incomprendimento o una separazione definitiva ma genera, piuttosto, nuovi percorsi e nuove piste interpretative. Nei *cuentos* analizzati in questa sede risulta spesso riduttivo, ad esempio, specificare il genere sessuale dei personaggi poiché risulta altrettanto arduo individuare delle caratteristiche

tipiche del mondo maschile e di quello femminile. Nel corso della narrazione è facile notare come la maggior parte dei protagonisti –siano essi uomini o donne–condivide, in realtà, paure, debolezze e frustrazioni simili e a cui reagisce, nella maggior parte dei casi, in maniera del tutto istintiva, e non in base all'educazione e alla formazione ricevute. La stessa scelta dell'omonimia e, nello specifico, di nomi dalla formulazione maschile o femminile immediata (Paulina-Pablo; Gabriela-Gabriel) mostrano un principio di complementarità, di completamento tra le due parti, e non una separazione netta e insanabile. I tanti personaggi che si susseguono nascono, infatti, dalla frequente fusione di caratteristiche e di abitudini tanto maschili quanto femminili. Pertanto, analizzare il binomio *hombre-mujer* e come le tante voci femminili interagiscano con quelle maschili nei *cuentos matutianos* significa, essenzialmente, superare il concetto di genere e considerare le specifiche modalità espressive come caratteri distintivi di personaggi "asessuali", *de los seres humanos*.

Bibliografia

- BÁDER, Petra. "Ritos de paso, ritos de iniciación: Los niños tontos de Ana María Matute". *Lejana - Revista crítica de narrativa breve*, Universidad de Budapest, n. 3, 2011. (pp. 1-7)
- CALAFELL SALA, Núria, "La conjura de la invisibilidad: el sujeto infantil en algunos cuentos de Ana María Matute y Silvina Ocampo". *Lectora*, n. 16, 2010. (pp. 161-176)
- CAMPAGNARO, Marnie (Coord.). *Le terre della fantasia. Leggere la letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*. Roma, Donzelli Editore, 2014
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria. *Autoras inciertas: voces olvidadas de nuestro feminismo*. Madrid, Horas y Horas Editorial, 2009, pp. 97-139
- CAVARERO A., Restaino F. (coord.), *Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*. Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2002
- DEL MAR MENÉNDEZ LORENTE, María. "Cuentos de niños y cuentos para niños en Ana María Matute". *Compás de Letras*, Madrid, Editorial Complutense, n°4, 1994. (pp.254-274)
- GARCÍA PADRINO, Jaime. *Así pasaron muchos años... (En torno a la Literatura Infantil Española)*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- GAZARIAN-GAUTIER, Marie-Lise. *Ana María Matute. La voz del silencio*. Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- GRANGER CARRASCO, Elena. "¿Por qué negar la existencia de un lenguaje femenino? El caso de Ana María Matute". *DICENDA - Cuadernos de Filología Hispánica*, Servicio de publicación de la UCM - Universidad

- Complutense de Madrid, n. 16, 1998 (pp. 103-111).
- LOUREIRO, Ángel (coord.). *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*. Madrid, Megazul-Endymion Ediciones, 1994
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- MATUTE, Ana María. *Todos mis cuentos*. Barcelona, Debolsillo, 2012.
- MATUTE, Ana María. *La puerta de la luna. Cuentos completos*, Barcelona, Ediciones Destino, 2010.
- NAVAS Ocaña, Isabel. *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2009
- NICHOLS, Geraldine C.. *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1992.
- OSBORNE, Raquel (ed.). *Mujeres bajo sospecha. (Memoria y sexualidad, 1930-1980)*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2012
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia. *Mujeres y Narrativa. Otra historia de la literatura*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2009
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia. "Ginocrítica polifónica". Segunda etapa - Contexto, Madrid, vol. 5, n° 7, Julio/Diciembre 2001, pp. 191-217
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia. "Introducción literaria. Teoría y crítica feminista. Literatura femenina. Características. Conciencia de género y literatura. Feminismo de la diferencia. Feminismo polifónico", en Segura Graíño C. (Coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, Madrid, Narcea Ediciones, 2001, pp. 19-46
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia. *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1995
- SCOTT DOYLE, Michael. "Entrevista con Ana María Matute: «Recuperar otra vez cierta inocencia»". *Anales de la literatura española contemporánea*, n. 10.1-3, 1985 (pp. 237-247).
- VON FRANZ, Marie-Louise. *L'individuazione nella fiaba*. Torino, Editore Boringhieri, 1987.

Ivana Calceglia è dottore di ricerca in "Letterature Romanze". Si interessa di letteratura per l'infanzia (LIJ) e di scrittura autobiografica femminile contemporanea. Al momento è docente a contratto di Lingua spagnola presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" e l'Università "Parthenope" di Napoli.

Contatto: icalceglia@unior.it

Recibido: 14/01/2017

Acceptado: 24/04/2017