

# I LINGUAGGI DELL'AUTODETERMINAZIONE E DELLA SORELLANZA IN *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS*

BARBARA GORI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Abstract** – This article aims to analyse the different meanings that the languages of self-determination and sisterhood have in *Novas Cartas Portuguesas*, a work written by Maria Isabel Barreno (1939-2016), Maria Teresa Horta (1937) and Maria Velho da Costa (1938-2020) and first published in 1972 by Natália Correia's Estúdios Cor publishing house. The reading of *Novas Cartas Portuguesas* proposed here takes into account the double character typifying the work: as expression of queer literature, that "resists" the conventions of society in relation to the body and female sexuality; as expression of women's literature that "resists" the literary canon, which, in the 19th and 20th centuries, in Portugal, almost completely excluded women.

**Keywords:** *Novas Cartas Portuguesas*; women's literature; queer literature.

## 1. Introduzione

*Novas Cartas Portuguesas* è un'opera che difficilmente si può inquadrare in uno specifico genere letterario, sia per la sua struttura che per la sua trama.<sup>1</sup> Composta da venticinque lettere che le tre autrici si scambiano, in una specie di triplice corrispondenza, e da centouno frammenti di natura diversa – poesie, giochi di parole, preghiere, estratti di diari, riflessioni, biglietti – ogni testo riporta la data in cui è stato scritto, ma nessuno termina con la firma dell'autrice.<sup>2</sup> *Novas Cartas Portuguesas* si presentano, quindi, come un viaggio letterario che comincia il 1 marzo 1971, data della *Primeira Carta I*, e termina il 25 ottobre dello stesso anno con *Meu texto de amor ou preposto de uma mulher, à maneira de monólogo*.

Nonostante l'opera abbia una struttura particolarmente complessa, il tema centrale emerge esplicitamente in ogni testo, proponendosi come filo conduttore dell'intero libro: il tentativo di liberazione delle donne da un sistema di oppressione. L'idea alla base dell'opera, infatti, è quella di portare alla luce e denunciare gli aspetti di un sistema, quale quello dello Estado Novo salazarista<sup>3</sup> – “um regime em crise” di cui *Novas Cartas Portuguesas* “anunciam e aceleram o seu fim” (Carvalho 2016, p. 15) – che priva le donne portoghesi delle proprie libertà, siano esse individuali, sociali, giuridiche ed economiche, relegandole ai soli ruoli di mogli e madri, in una condizione di sottomissione

<sup>1</sup> Scrive a questo proposito Maria Lourdes Pintasilgo (2010a, p. XXVII): “A primeira abordagem só pode ser feita à luz do elas não são. Não são uma colectânea de cartas [...] Não são um conjunto de poemas esparsos [...] Não são tão-pouco um romance [...]. São talvez um pouco de tudo isso”.

<sup>2</sup> L'anonimato è funzionale al proposito dell'opera, ma anche alla protezione delle autrici le quali subiranno comunque gravi conseguenze dopo pubblicazione del libro al punto di essere processate nel 1973 dallo Estado Novo a causa dei contenuti dell'opera considerati contrari alla morale pubblica.

<sup>3</sup> Tra i molti studi dedicati a Salazar e all'Estado novo, si vedano in particolare i contributi di Mario Ivani (2005) e António C. Pinto (2001).

e dipendenza dalla componente maschile (Pereira 2007, p. 11), descrivendo una situazione di profonda disuguaglianza tra uomini e donne (Dale, Stoer 1987, p. 404).<sup>4</sup>

Ciò a cui il lettore assiste in *Novas Cartas Portuguesas* è dunque l'esposizione delle idee delle tre Marie – come cominciano a essere chiamate le tre autrici in Portogallo e all'estero dopo il 1972 – relativamente al ruolo delle donne nella società portoghese del loro tempo: alla maternità loro imposta come obbligo e destino naturale; al loro isolamento e alla loro profonda solitudine come conseguenze dell'essere relegate, salvo rare eccezioni, alla sfera domestica; agli abusi sessuali e psicologici perpetrati loro ad opera di mariti, amanti o addirittura dei propri padri; alla difficoltà di concepire una possibilità di liberazione dall'oppressione che coinvolga tutte le donne, non limitandosi all'emancipazione esclusiva di quelle appartenenti alla classe medio-alta della società.<sup>5</sup>

La resistenza all'ideologia dell'Estado Novo e la ricerca dell'autodeterminazione per tutte le donne portoghesi, ossia il desiderio di vederle libere di scegliere per sé in ogni ambito della propria vita, sono il risultato di un intenso periodo di studio e ricerca da parte

<sup>4</sup> In nome di quelle che Fernando Rosas definisce “verdades indiscutíveis” (2001, p. 1031) prende avvio il progetto di riforma della società portoghese per la formazione di quella che viene presentata come ‘vera essenza portoghese’ e nella quale divengono centrali tre elementi: Dio, patria e famiglia. Senza approfondire qui i legami tra Estado Novo e Chiesa Cattolica, con la quale l'élite salazarista stabilisce sin dalla Costituzione del 1933 un solido e profondo rapporto di appoggio reciproco, vale la pena tuttavia ricordare che, soprattutto dopo il 1940, l'influenza della Chiesa sulla società portoghese si fa ancora più pervasiva, in particolare intervenendo direttamente nella progettazione dei più rilevanti organismi statali di formazione delle cittadine portoghesi, prevedendo il coinvolgimento di adulte, ragazze e bambine in specifici programmi di apprendimento (Pimentel 2002, p. 123). Le due principali organizzazioni di indottrinamento e propaganda sono l'Organização das Mães para a Educação Nacional (OMEN) e la Mocidade Portuguesa Feminina (MPF). La prima, istituita nel 1936 dal Ministro dell'Istruzione António Faria de Carneiro Pacheco, non lascia dubbi riguardo la direzione intrapresa dal regime in riferimento alla posizione delle donne nella società. Nello statuto dell'OMEN, infatti, sono esplicitate le priorità dell'organizzazione riguardo alle cittadine portoghesi e al loro ruolo di mogli e madri: “congregar as mulheres portuguesas”, “estimular a acção educativa da família”, “preparar melhor as gerações femininas para os seus futuros deveres maternais, doméstico e sociais” e “contribuir de todas as formas para a plena realização da educação nacionalista da juventude portuguesa” (Cova, Pinto 2002, pp. 133-134). La seconda organizzazione, istituita nel dicembre del 1937 per la formazione obbligatoria di bambine e ragazze dai sette ai quattordici anni, ha come obiettivo la loro educazione morale, civica, fisica e sociale per essere, in futuro, madri devote e mogli sottomesse “in the humble but happy intimacy of the house” (Ferreira 1996, p. 135). In verità, già l'articolo 5 della Costituzione del 1933, parlando dell'uguaglianza di tutti i cittadini davanti alla legge, aveva introdotto una limitazione fondamentale, appellandosi a quelle “differenze naturali”, cioè imprescindibili, tra uomini e donne per escludere queste ultime dalla sfera sociale e relegarle alla sfera domestica, di cui si sarebbero occupate perché “naturalmente” più propense a farlo rispetto agli uomini: “salvas, quanto à mulher, as diferenças resultantes da sua natureza e do bem da família, e, quanto aos encargos ou vantagens dos cidadãos, as impostas pela diversidade das circunstâncias ou pela natureza das coisas” (Cova, Pinto 2002, p. 129). Sulla condizione nelle donne durante l'Estado Novo, si vedano, tra i numerosi contributi, gli studi di Álvaro Garrido e Fernando Rosas (2020), Deborah Madden (2018), Fátima Mariano (2018), João Esteves (2018), Ernesto C. Leal (2016) e Ana Paula Ferreira (1996).

<sup>5</sup> È importante ricordare che le autrici di *Novas Cartas Portuguesas* hanno la possibilità di lavorare a un progetto letterario di tale portata perché appartenenti alla classe benestante e istruita della società portoghese che risiede principalmente nelle città, ben lontana dalla popolazione rurale che vive invece in condizioni molto spesso vicine alla povertà, impossibilitata a garantire un'istruzione ai propri figli. È grazie alla loro posizione sociale che le tre Marie hanno la possibilità di imparare a leggere e scrivere, studiare, riflettere sulla propria condizione e prendere coscienza della propria oppressione, tutti privilegi ancor più rilevanti in un contesto come quello del Portogallo del 1945 che “possuía ainda uma fraca escolarização, um baixo investimento na Educação e, conseqüentemente, uma alta taxa de analfabetismo – cerca de 45% da população maior de 7 anos” (Adão 2012, p. 15).

di Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa,<sup>6</sup> così come lo è l'impalcatura attraverso la quale le tre autrici scelgono di dare forma al proprio lavoro. Riscrittura e reinterpretazione delle *Lettres Portugaises* (Mascarenhas 2012, p. 70), opera pubblicata per la prima volta nel 1669 dall'editore francese Claude Barbin e tradotta in portoghese nel diciassettesimo secolo con il titolo di *Cartas Portuguesas*,<sup>7</sup> le tre Marie decidono infatti di recuperare e rivisitare la figura della protagonista, la suora Mariana Alcoforado, che riuscì a spedire cinque lettere all'ex amante, il cavaliere di Chamilly, dal convento di Beja in cui passò gran parte della propria vita senza avere mai la possibilità di uscire. Queste lettere, in cui Mariana esprime tutta la sua nostalgia per l'amante ormai lontano e per la loro relazione clandestina interrotta all'improvviso per la partenza del cavaliere francese dopo un breve periodo di tempo trascorso in Portogallo, rappresentano l'unico strumento grazie al quale la voce dell'autrice può essere udita al di fuori delle mura del convento in cui è rinchiusa. Le lettere diventano l'unico mezzo a sua disposizione per esprimere i propri pensieri, per fissarli nel tempo e per poi dividerli, in un processo di graduale scoperta di sé attraverso la scrittura. Tale processo è profondo e coerente, tanto che nell'ultima lettera la religiosa rivendica la propria indipendenza e il proprio diritto a ritrovare una serenità che per troppo tempo i sentimenti ancora forti per il cavaliere le hanno negato e decide di non scrivergli più (Alcoforado 2013, p. 89).

Parallelamente a Mariana Alcoforado, a distanza di tre secoli, le tre Marie si immergono in un'esperienza di scrittura che le porta a relazionarsi con sé stesse e con la propria condizione di donne nella società salazarista attraverso la scrittura, ma non solo: il costante confronto le une con le altre si rivela un'arma ancora più efficace della semplice redazione di testi individuali. *Novas Cartas Portuguesas* si caratterizzano, infatti, per una duplice intelaiatura su cui, da un lato, poggia il dialogo tra le autrici che, per tutta la durata dell'opera, si scambiano lettere e stringono un legame profondo, e dall'altro si collocano le esperienze e le parole di bambine, giovani e donne adulte che attraverso la penna delle tre Marie riflettono sulla realtà portoghese loro contemporanea. È proprio attraverso lo

<sup>6</sup> L'iniziativa di comporre un'opera a sei mani è di Maria Isabel Barreno, che nel 1968 aveva pubblicato la raccolta di racconti *De Noite as Árvores são Negras* e nel 1970 il romanzo *Os Outros Legítimos Superiores*. È lei, infatti, a contattare le due future colleghe di lavoro dopo essere rimasta estremamente colpita dalla piccola raccolta di cinquantanove poesie pubblicata proprio nel 1971 da Maria Teresa Horta con il titolo di *Minha Senhora de Mim*, opera che esplora, utilizzando numerose immagini del corpo femminile, le grandi tematiche dell'amore e della passione. La raccolta, che rappresenta il nono libro di versi dell'autrice, era stata accolta in maniera estremamente critica dal pubblico a causa delle descrizioni esplicite di rapporti sessuali e dell'utilizzo di determinate parole considerate tabù. Maria Isabel Barreno, tuttavia, rimane impressionata dall'audacia letteraria di *Minha Senhora de Mim*, tanto da decidere di voler collaborare con la sua autrice e con un'altra scrittrice che stima e conosce dall'infanzia: Maria Velho da Costa, che nel 1969 aveva pubblicato il romanzo *Maina Mendes*. È Maria Isabel Barreno, quindi, che propone nel 1971 alle altre due Marie di immergersi in un'esperienza di scrittura collettiva che avrebbe avuto come obiettivo quello di esaminare e narrare le difficoltà e le preoccupazioni, da loro condivise in quanto donne e scrittrici, della visione politica del Portogallo salazarista. Le tre donne stabiliscono così, alla fine di febbraio del 1971, che si sarebbero incontrate due volte a settimana. Il primo incontro sarebbe servito loro per dialogare sulla propria infanzia, dato che tutte e tre avevano ricevuto un'istruzione in convento; sulla loro esperienza come mogli, essendo tutte e tre sposate; sulla maternità, poiché tutte e tre avevano figli; sulla loro esperienza di donne lavoratrici, essendo tutte scrittrici e, nel caso di Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, anche impiegate presso il Ministero delle Finanze. Il secondo incontro, invece, sarebbe stato riservato alla lettura e alla discussione del materiale che ciascuna delle tre Marie aveva prodotto nella settimana precedente.

<sup>7</sup> La prima edizione italiana è la traduzione di Maricla Boggio (1980), con prefazione di Luigi M. Lombardi Satriani. Sulla ricezione critica di *Novas Cartas Portuguesas* in Italia si veda il contributo di Livia Apa e Roberto Vecchi (2012).

scambio di riflessioni contenute nelle lettere che Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa raggiungono uno stato di complicità funzionale al dialogo, alla scoperta di sé, alla messa in discussione delle norme sociali vigenti, alla resistenza collettiva nei confronti di un regime che si appella a dinamiche patriarcali ben conosciute anche in altre società per limitare le donne in ogni aspetto della loro vita personale e sociale.

Come scrive Armanda Guiducci nella prefazione alla prima traduzione italiana di *Novas Cartas Portuguesas*:

Ogni Maria con la sua voce dal silenzio parla a un'altra delle Marie, in un triplice circuito continuamente triplicato di confidenze scatti languori rivelazioni rabbie sospiri disperazioni richieste sdegni nostalgie furori indignazioni ironie e sensuali ardori, anche, per l'uomo e contro l'uomo e colpi di emotività erotica tagliente (1977, p. IX).

In questo triplice circuito di corrispondenza fra le autrici che percorre tutta l'opera si distingue nitidamente un rapporto affettivo che è anche politico, una relazione di solidarietà sorta dal riconoscersi reciprocamente, seppure in contesti differenti, vittime della stessa oppressione maschile a opera della società salazarista.

Possiamo quindi affermare che a unire le tre Marie e a costituire la base del loro rivoluzionario progetto di scrittura ci sia un legame di sorellanza, termine con un'accezione politica ben precisa emersa in Europa, a partire dalla fine dagli anni Sessanta, grazie all'affermarsi del pensiero femminista e della differenza sessuale. Questa corrente di pensiero, all'interno del movimento femminista internazionale, è stata la prima a esprimere la necessità, per le donne, di trovare spazi di condivisione delle proprie esperienze individuali che permettano loro di riconoscersi simili. In tali spazi, concreti o letterari, alle partecipanti è finalmente consentito verbalizzare le proprie difficoltà ad affrontare la vita di tutti i giorni in un mondo dominato da dinamiche di potere che, nelle relazioni tra uomini e donne, avvantaggiano sempre i primi e sottraggono diritti e libertà alle seconde. Ed è proprio questo che accade in *Novas Cartas Portuguesas*: l'opera consente a Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa di trovarsi e ritrovarsi mentre si pongono interrogativi sulla propria condizione, sull'origine dell'oppressione che subiscono, sulle alternative di liberazione che, per le donne, potrebbero passare in primo luogo attraverso la letteratura collettiva e poi attraverso l'azione concreta a livello sociale, l'unione e il supporto reciproco.

Per tutte queste ragioni, l'opera delle tre Marie, o delle tre “aranhas astuciosas” come le tre autrici amavano definirsi (Amaral 2010, p. XV), può essere letta come un testo che fa propri i linguaggi della sorellanza e dell'autodeterminazione. Perché è innanzitutto un'opera di autodeterminazione femminista o, come afferma Hilary Owen in *Filhas de Antígona no país das três Marias? Uma questão de género e genealogia*, il “texto fundador da segunda vaga do feminismo português” (2021, p. 16). Le istanze femministe presenti nel testo sono infatti molteplici, offrendo numerosi spunti di riflessione sul contesto socio-politico dell'Estado Novo, sulla propaganda di Salazar rivolta alle donne, su specifiche istituzioni, come il matrimonio e la famiglia, e sulla libertà che le tre autrici vogliono non solo per se stesse, ma anche per tutte le loro connazionali portoghesi. In questo senso, *Novas Cartas Portuguesas* partono da un'auspicata autodeterminazione delle donne portoghesi per dare vista, come abbiamo visto, alla costruzione di rapporti di sorellanza, ossia rapporti forti, sinceri e solidali come quello che unisce le tre Marie, che possano offrire alle proprie connazionali uno spazio di condivisione e comprensione, in cui le donne possano trovare l'aiuto di cui hanno bisogno e prendere coscienza della propria situazione di oppressione per sovvertirla. Il corpo, “primeiro campo de batalha

onde a revolta se manifesta” (Pintasilgo 2010a, p. XXVIII), e la sessualità rappresentano linguaggi altrettanto importanti dell’opposizione alle politiche propagandistiche del regime di Salazar direttamente legate al ruolo delle donne nella società e nella famiglia, tematiche che le autrici affrontano in modo del tutto inedito, tanto da essere possibile, partendo dalle definizioni sviluppate da Judith Butler, Teresa de Lauretis ed Eve Sedgwick, una lettura di *Novas Cartas Portuguesas* anche in chiave *queer*, come già proposto da Ana Luisa Amaral (2001), ossia come opera che resiste alle convenzioni della società in relazione al corpo e alla sessualità femminile.

Ma i contenuti e la struttura delle *Novas Cartas Portuguesas* possono essere ricondotti anche a un diverso tipo di “resistenza”: quella al canone letterario che, nel XIX e il XX secolo, in Portogallo, esclude quasi completamente le donne.

## 2. Decostruzione della femminilità: autodeterminazione e sorellanza

Il processo di decostruzione della femminilità come ideologia ben affermata e imposta alle donne nella società salazarista (Duarte *et al.* 2019, p. 79) passa attraverso l’analisi delle rivendicazioni femministe presenti in *Novas Cartas Portuguesas*. Tali rivendicazioni hanno come fine ultimo l’autodeterminazione delle donne portoghesi in ogni aspetto della loro vita, a partire dal pieno controllo del proprio corpo e della propria sessualità e dal rifiuto del ruolo a loro assegnato dall’Estado Novo che le relega a essere esclusivamente mogli e madri. La liberazione delle donne da un sistema di oppressione che impedisce loro di essere individui, forzandole a vivere e lavorare sempre in funzione della propria famiglia e a sottostare all’autorità del padre o del marito, per le autrici di *Novas Cartas Portuguesas* non può non passare attraverso il concetto di sorellanza. È proprio nell’unione e nella solidarietà tra donne che si riconoscono diverse, ma legate da una comune condizione di sofferenza per la mancata libertà, che Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa individuano lo strumento forse più efficace per andare oltre le restrizioni imposte alle donne dalla società salazarista e scoprirsi libere:

Pergunto:

Se outra alternativa não nos derem que a guerra aberta contra todo um sistema social que recusamos de base em que tenhamos de destruir tudo, inclusive se necessário as nossas próprias casas, recuaremos? (Barreno *et al.* 2010, p. 249)

Le parole di Joana, nel *Texto de honra ou de interrogar, escrito por uma mulher de nome Joana*, pongono un interrogativo che può essere interpretato in due modi differenti. Da un lato, una delle tre autrici di *Novas Cartas Portuguesas* sta rivolgendo alle due compagne una domanda retorica, la cui risposta è rappresentata dal progetto stesso di cui il testo fa parte, ovvero un’opera di aperta denuncia contro la società salazarista che non ha nessuna intenzione di presentare le opinioni delle scrittrici in maniera edulcorata. Dall’altro, tale interrogativo può essere considerato rivolto a chi legge, a dimostrazione del fatto che l’opera delle tre Marie è costantemente in dialogo con il pubblico e apertamente dedicata alle donne portoghesi, loro connazionali, che meglio di chiunque altro sarebbero state in grado di ritrovarsi nelle esperienze descritte nel testo.

Il rapporto che lega le autrici a livello letterario e politico può essere meglio compreso e riassunto in un passaggio della *Terceira Carta I*:

E nós, e nós, de quem, a quem o rumo, os dizeres que nem assinados vão, o trio de mãos que mais de três não seja e anónimo o coro? Oh quanta problemática prevejo, manas, existiremos três numa só causa e nem bem lhe sabemos disto a causa de nada e por isso as mãos nos damos e lhes damos, nos damos o redondo da mão o som agudo – a escrita (Barreno *et al.* 2010, p. 7).

Con queste parole, una delle tre Marie si rivolge alle altre due ponendo una domanda introduttiva al resto dell'opera: si chiede a chi siano rivolte le sue parole e quelle delle altre, aggiungendo che prevede numerose difficoltà per lei e le due compagne di lavoro, qui definite *manas*, 'sorelle', che tuttavia sono pronte a darsi la mano e a dedicarsi collettivamente alla causa, ossia alla questione femminile, alla liberazione delle donne. Il suo interrogativo troverà poi risposta nella scrittura stessa e in tutte le Mariana, Maria Ana, Maria, Mónica e Joana che nelle poesie, nelle lettere, nelle pagine di diario, nei testi critici e nei biglietti intervallano la corrispondenza delle tre Marie all'interno di *Novas Cartas Portuguesas* e rappresenteranno situazioni e stati d'animo in cui tutte le donne portoghesi, a cui l'opera è rivolta, avranno la possibilità di riconoscersi. Perché:

è nella relazione con un'altra, un altro soggetto implicato nel percorso di liberazione, che il disagio, al contempo personale e sociale, può trovare una nominazione appropriata; trovare "le parole per dirlo" significa cercare nel linguaggio i termini che riaprono la possibilità di agire (Giardini, 2021, p. 56).

Avendo ben chiara la struttura complessa, ma coerente di *Novas Cartas Portuguesas* e tenendo in considerazione il rapporto di sorellanza politica che guida le tre Marie nella loro stesura, possiamo affermare che le rivendicazioni femministe inserite nell'opera siano corali. A parlare del diritto alla maternità come libera scelta, a denunciare le violenze sessuali e psicologiche subite, a definire la propria casa un luogo soffocante, non è una sola voce: non c'è una sola Mariana che scrive dallo spazio domestico che rappresenta tutto il suo mondo, come accade in *Cartas Portuguesas*, ma ve ne sono molteplici, tutte realistiche e in qualche modo in contatto tra loro. *Novas Cartas Portuguesas* è quindi un'opera che concede spazio a più e più voci di donne, dalle bambine alle adulte, con posizioni talvolta anche discordanti su determinate tematiche e anche aderenti a quelle del regime salazarista. È proprio creando personaggi femminili diversi tra loro, ma sempre estremamente realistici che Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa riescono a restituire la complessità della realtà che abitano e a descrivere la situazione delle donne portoghesi nel loro processo di presa di coscienza della propria oppressione, facendo della loro opera "um libelo contra a sociedade que discrimina, escraviza, julga, marginaliza (Pintasilgo 2010b, p. XXXVII).

Per quanto riguarda i testi in linea con la propaganda salazarista, ne è un esempio *Redacção de uma rapariga de nome Maria Adélia nascida no Carvalhal e educada num asilo religioso em Beja*, composto da una giovane ragazza che riflette sul concetto di ruolo e sulla divisione dei ruoli tra uomini e donne. Il tema scolastico, che riporta la firma della giovane e la data del 20 giugno 1971, può essere considerato un riassunto e contemporaneamente il risultato dell'indottrinamento a cui erano sottoposte le giovani portoghesi non solo in casa, ma anche a scuola e con la partecipazione ai programmi della Mocidade Portuguesa Feminina. In esso, infatti, Maria Adélia spiega, con convinzione, quali sono i ruoli che devono ricoprire gli uomini, che includono l'essere "presidentes, generais, [...] padres, soldados, caçadores, juizes" (Barreno *et al.* 2010, p. 225) e quali quelli riservati alle donne: "Depois há tarefas das mulheres, que acima de todas está a de ter filhos, guardá-los e trata-los nas doenças, dar-lhes a educação em casa e o carinho" (Barreno *et al.* 2010, p. 225). Dopo avere illustrato questi ultimi, Maria Adélia precisa che

in realtà anche le donne possono essere dottoresse, ingegnere o avvocate, tuttavia “o meu pai diz que é melhor não se fiar nelas que as mulheres foram feitas para a vida da casa” (Barreno *et al.* 2010, p. 225), rimarcando la quasi totale impossibilità per le cittadine portoghesi di svincolarsi dalla figura di moglie, madre e curatrice della casa. Il tema scolastico di Maria Adélia contiene inoltre un passaggio che permette di riflettere sulla scrittura tagliente delle tre Marie, le quali riescono, in ogni testo, a decostruire più o meno esplicitamente la nozione di femminilità coniata dal regime salazarista, sia attraverso giochi di parole o l'utilizzo di termini specifici, sia attraverso la descrizione-denuncia di esempi di situazioni comuni per le donne portoghesi. Il passaggio in questione è quello in cui Maria Adélia scrive, sempre in riferimento al destino delle donne all'unione matrimoniale e alla maternità: “Diz o senhor prior que é uma vocação mas eu não sei o que isso quer dizer e ponho tarefa que é mais bonito” (Barreno *et al.* 2010, p. 226). Queste parole, inserite nel testo di un'adolescente, mettono in luce attraverso l'apparente ingenuità della ragazza, che per il pubblico diviene sarcasmo, quello che è il preciso scopo del sistema propagandistico salazarista: essere mogli ed essere madri deve essere l'unica reale vocazione per le donne, la sola opzione di vita praticabile. Tuttavia, non sentendo in sé nessuna “vocazione”, tanto da non conoscere nemmeno il significato della parola, Maria Adélia decide di definire la maternità e il matrimonio una “tarefa”, ossia un dovere, un ruolo, qualcosa di assegnato e non di naturale.

È secondo questa linea di pensiero e di scrittura che si muovono anche numerosi altri testi e lettere che uniscono ironia e crudo realismo e parlano molto spesso al plurale, utilizzando il “noi” come soggetto di una presa di coscienza femminile collettiva. L'intento delle tre Marie, infatti, è quello di demolire gradualmente il concetto di femminilità idealizzato dal regime e rivendicare per le donne portoghesi la libera scelta per sé e per la propria vita.

Altri due testi di esemplare denuncia e rifiuto della sfera domestica che possono essere presi in considerazione sono *A mãe* e *O cárcere*. Il primo è il racconto di un incubo da parte di una donna che inizialmente, nel rivolgersi alla propria madre, si firma come Maria, ma diviene Mariana in un secondo momento. Nell'incubo che viene descritto, la protagonista si ritrova a passeggiare sotto la pioggia in una città vuota, tenendo il figlio per mano. L'atmosfera misteriosa spaventa la madre del bambino, tanto da farle salire una febbre inusuale che la costringe “a dobrar-se toda ela pelo ventre, a partir-me do ventre” (Barreno *et al.* 2010, p. 117). Il senso di malessere che le scaturisce dal ventre è, in questo contesto, metafora dell'esperienza della maternità; il dolore e l'abbandono espressi dalla protagonista dell'incubo, che vaga da sola per una città che non conosce, sono gli stessi delle donne portoghesi che l'Organização das Mães para a Educação Nacional formava per essere madri pronte ad annullarsi completamente pur di dedicarsi alla crescita dei propri figli. Nel testo *A mãe*, tuttavia, lo sviluppo del racconto si rivela terribile, poiché la protagonista non rispecchia il modello perfetto di madre portoghese: non si prende cura del proprio bambino in modo adeguato, ossia dedicando a lui tutte le sue attenzioni, né è accompagnata da un uomo nel suo viaggio per la città deserta. Questa donna è quindi in tutto e per tutto la rappresentazione di un affronto nei confronti della famiglia salazarista ideale, composta da marito, moglie e figli, da quest'ultima adorati e cresciuti. La protagonista del racconto lascia infatti vagare il proprio bambino da solo nel luogo sconosciuto in cui si trovano e, nel momento in cui capisce che il piccolo finirà per ammalarsi dopo aver passato così tanto tempo a giocare sotto la pioggia, prova una collera profonda e vera nei suoi confronti. L'irritazione nei confronti del figlio non si placa, tanto che l'incubo si conclude con un gesto estremo da parte della madre che, accecata da una rabbia impossibile da controllare, inizia a fargli del male fino a ucciderlo. Questa scena,

che precede il risveglio della donna, definisce simbolicamente il suo totale distacco dalla famiglia portoghese come istituzione basata sulla piena adesione della moglie-madre all'ideologia salazarista. Alla conclusione cruenta dell'incubo, inoltre, si aggiunge un biglietto lasciato dalla donna – che firma con il nome di Mariana – alla propria madre, con cui viene ribadito il superamento della divisione dei ruoli tra uomini e donne voluto dalla società salazarista e la conseguente assegnazione di queste ultime alla sfera domestica. Nel biglietto, Mariana scrive: “Estou cansada das tuas ajudas e da prisão em que assim me vais conseguindo ter. Ao meu filho serei eu que hei-de criar e não tu” (Barreno *et al.* 2010, p. 119). La sua, quindi, è una critica all'educazione che essa stessa ha ricevuto dalla madre e che non vuole trasmettere anche al figlio, educazione che qui è definita come una prigionia.

Il riferimento finale alla prigionia permette di effettuare un collegamento con il testo *O cárcere*, che descrive una situazione di violenza domestica la cui vittima è una donna senza nome. La protagonista del racconto, che si esprime in prima persona, fa luce in maniera sincera e straziante sulla quotidianità del proprio matrimonio con un uomo violento, sulla solitudine delle proprie giornate trascorse in casa, “naquele espaço estreito, e dentro dele o seu cuidar e ocupar-se com tudo e com nada” (Barreno *et al.* 2010, p. 169). Nel testo, la donna spiega come una qualsiasi delle sue azioni possa essere interpretata come una provocazione dal marito José, pronto a insultarla se ritiene che il pavimento sia sporco o a colpirla con calci e pugni per uno sguardo o una parola di troppo. Il dolore della protagonista del racconto è tuttavia inascoltato e sembra invisibile. Il testo si conclude con una domanda da lei rivolta al pubblico, una denuncia dell'indifferenza della società salazarista nei confronti degli abusi subiti dalle donne all'interno delle mura di casa, in quella che dovrebbe essere, per l'Estado Novo, una dimensione amorevole. La donna chiede e si chiede: “mas por mim, senhores, não há papéis nem zangas, e porque me trata ele assim, a mim, que lhe cozo as batatas, que lhe trato da roupa e que pari os seis filhos que ele me fez?” (Barreno *et al.* 2010, p. 171). La domanda aperta, finale, può essere considerata provocatoria poiché condanna nel proprio piccolo l'assenza di proteste e petizioni per liberare le donne da situazioni di violenza in un testo che, per la prima volta nella storia della letteratura portoghese, è interamente basato sulla denuncia per spezzare l'oppressione femminile.

Possiamo quindi dire che la risposta alla domanda con cui abbiamo aperto questo paragrafo – “Pergunto: Se outra alternativa não nos derem que a guerra aberta contra todo um sistema social que recusamos de base em que tenhamos de destruir tudo, inclusive se necessário as nossas próprias casas, recuaremos?” (Barreno *et al.* 2010, p. 249) – è no: le tre Marie, con *Novas Cartas Portuguesas*, non hanno intenzione di indietreggiare nella loro battaglia culturale per la liberazione delle donne portoghesi. Il loro obiettivo, anzi, è quello di avvicinare il maggior numero di donne possibili alla causa, in nome della sorellanza e dell'autodeterminazione, poiché “É tempo de se gritar: chega. E formarmos um bloco com os nossos corpos” (Barreno *et al.* 2010, p. 250).

### 3. Corpo e sessualità: *Novas Cartas Portuguesas* come manifesto queer

L'autodeterminazione come conquista per le donne portoghesi e la sorellanza come atto politico non sono gli unici due elementi che fanno di *Novas Cartas Portuguesas* un'opera di rottura con l'ideologia salazarista, né rappresentano il motivo per cui il lavoro di Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa viene censurato dall'Estado Novo. Le tre Marie, infatti, vengono arrestate nel 1973 e processate dal regime salazarista

per i linguaggi attraverso cui hanno scelto, nella loro opera, di approcciarsi alla sfera della sessualità e alla rappresentazione dei corpi, soprattutto femminili. Ed è proprio per lo spazio concesso a una narrazione completamente nuova e trasgressiva della sessualità femminile e dei corpi che l'opera può essere considerata un manifesto *queer* per la società portoghese degli anni Settanta.

Alla luce dei principali campi di analisi critica esplorati dal movimento femminista internazionale negli anni Ottanta e dei rivoluzionari cambi di prospettiva riguardo l'identità di genere e sessuale proposti sin dall'inizio degli anni Novanta,<sup>8</sup> il testo di Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa può essere infatti letto come un manifesto precursore dell'esperienza *queer*<sup>9</sup> e dell'interpretazione dell'eterosessualità

<sup>8</sup> L'iniziale elaborazione di quella che sarebbe poi divenuta la teoria *queer* è attribuita a Judith Butler, filosofa statunitense, e a Eve Sedgwick, accademica statunitense esperta in studi di genere, le quali nel 1990 pubblicano, rispettivamente, *Gender Trouble* ed *Epistemology of the Closet*, due opere che si sarebbero rivelate fondamentali per l'inizio di una nuova stagione di studi femministi e culturali. In *Questione di genere* (2019), Judith Butler sviluppa una riflessione che, negli anni successivi, getterà le basi per un nuovo approccio alla ricerca femminista, sociologica e antropologica e, al di fuori del mondo accademico, per un cambio di rotta del femminismo internazionale. Nell'opera, infatti, l'autrice mette per la prima volta in discussione la categoria concettuale di "donna", cui il movimento femminista stava cercando da diversi decenni di dare visibilità e maggiore forza politica, discutendo dell'impossibilità di definirla in modo stabile e permanente. Per Judith Butler la categoria di "donna" non è oggettiva, bensì culturalmente costruita e quindi potenzialmente aperta al cambiamento, in quanto risultato dell'educazione ricevuta nell'infanzia. È in questo modo che Judith Butler fornisce la propria definizione di genere come una performance, ideata e imposta attraverso precise "pratiche che regolano la coerenza di genere" (2017, p. 114) che sono, da sempre e in ogni contesto, prescritte dal gruppo sociale che detiene il potere (gli uomini) al gruppo sociale oppresso e privo di risorse materiali e intellettuali (le donne). Nell'illustrare come l'identità di un'intera categoria sia culturalmente costruita a livello sociale dal gruppo egemonico, Judith Butler arriva a una prima definizione di quella che diverrà la teoria *queer* riflettendo sulla necessità di mettere in discussione questa visione dell'identità e dei ruoli, di genere e di sesso, rimarcando più e più volte la difficoltà a categorizzare rigidamente gli esseri umani. La filosofa, in sostanza, invita a un approccio diverso allo studio e all'esperienza dell'identità, che si allontani dalle norme vigenti, non solo di genere, ma anche morali e scientifiche, rifiutando una troppo rigida categorizzazione identitaria per quanto riguarda l'esperienza del corpo e della sessualità. Una riflessione e una tesi vicine a quelle di Judith Butler sono esposte in *Epistemology of the Closet (Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità)*, (2011) da Eve Sedgwick, in cui la studiosa indaga la sfera della sessualità umana e riflette sulla rigorosa distinzione sociale tra eterosessualità e omosessualità affermatasi nella cultura occidentale nell'età moderna, la quale ha portato, da un lato, l'eterosessualità a essere considerata l'orientamento sessuale canonico poiché maggioritario, e dall'altro l'omosessualità a essere concepita come un orientamento sessuale insolito, minoritario e malato, diametralmente opposto al canone eterosessuale. Eve Sedgwick, con il proprio lavoro, si oppone all'inflessibilità della categorizzazione omo/eterosessuale, rifiutandola come strumento trasparente ed empirico di identificazione delle persone, sostenendo che tale categorizzazione non è naturale, bensì il risultato, nella società occidentale, di un processo storico e culturale di divisione basato su precise dinamiche di potere distribuito inegualmente tra le due parti, al punto da individuare nell'eterosessualità la norma e nell'omosessualità una deviazione e una minaccia alla stabilità sociale. La studiosa muove quindi una critica alla pratica autoritaria dell'identificazione sessuale, auspicando l'avvento di una realtà accademica e sociale in cui la peculiarità, la varietà e il differente significato delle pratiche sessuali per ciascuna persona non debbano necessariamente fare riferimento a una categoria specifica per poter essere riconosciute e accettate. Sul pensiero eterosessuale si vedano i lavori di Wittig (2019) e Zappino (2021).

<sup>9</sup> Con il termine *queer* si indica l'esperienza del proprio corpo e della propria sessualità da parte di un individuo che sia lontana dalle aspettative sociali legate al genere di appartenenza e dai comportamenti sessuali ritenuti canonici e funzionali al mantenimento dell'ordine sociale, basato sulla considerazione dell'eterosessualità come orientamento sessuale naturalmente e rigidamente attribuito a ogni persona. A tal proposito, è importante ricordare la prima studiosa a discutere esplicitamente di "teoria queer", Teresa de Lauretis, scrittrice e accademica italiana, che nel 1991 introduce il secondo numero del terzo volume della rivista *Differences. A Journal of feminist cultural studies* con un articolo dal titolo emblematico, *Queer*

come strumento di controllo e di oppressione delle donne portoghesi nella società salazarista.

*Novas Cartas Portuguesas*, infatti, presenta per la prima volta nella storia della letteratura portoghese numerosi personaggi femminili che, in contesti diversi e più o meno consapevoli di sé e delle conseguenze delle proprie azioni, trasgrediscono le regole relative alla sessualità femminile, alla performatività della femminilità come ideologia salazarista e al controllo sui corpi delle donne. Questi tre elementi sono strettamente collegati tra loro in un contesto sociopolitico come quello dell'Estado Novo in cui l'apparato propagandistico è attivamente impegnato a plasmare le azioni delle donne portoghesi in modo che queste aderiscano a un modello di femminilità il cui scopo è sempre e solo quello di circoscrivere la loro libertà sessuale e il loro potere decisionale sul proprio corpo (Carvalho, Silveirinha 2018, p. 201). Alle cittadine portoghesi in quanto donne e mogli, sono infatti prescritti il pudore e la riservatezza soprattutto riguardo la propria vita sessuale, la quale deve rimanere privata e finalizzata esclusivamente a renderle madri all'interno del matrimonio, istituzione centrale per la società salazarista. La sessualità per le donne rappresenta, per tutto il periodo della dittatura salazarista, un vero e proprio tabù, un argomento e una parte della propria identità che esse non sono autorizzate a conoscere in modo completo e ad affrontare in pubblico o attraverso l'arte, rimanendo così fedeli alla femminilità come costruzione ideologica del regime che impone loro di sottostare al volere del marito all'interno del matrimonio senza opporvisi in alcun modo. È possibile quindi affermare che la consapevolezza che le donne portoghesi possiedono di sé, del proprio corpo, del potere del proprio corpo (Mafra 2008, p. 13) e delle proprie preferenze sessuali sia minima e perennemente filtrata dalla propaganda dell'Estado Novo. Il regime insegna loro, sin da quando sono bambine, che è necessario soddisfare l'uomo che hanno al proprio fianco senza preoccuparsi della propria volontà e del proprio piacere fisico, tanto da non contemplare nessun tipo di rapporto affettivo e sessuale diverso da quello eterosessuale, e che bisogna assecondare le richieste del proprio marito, anche se queste non incontrano il loro consenso, poiché il consenso della propria moglie (o la sua assenza) non ha alcun valore per gli uomini. Nello scenario di restrizioni e distacco dal proprio corpo e dall'esperienza del desiderio femminile caratterizzante la società salazarista, *Novas Cartas Portuguesas* irrompe nel 1972 con l'energia di un'opera che

*Theory: Lesbian and Gay Sexualities*. In esso, la scrittrice spiega che il numero della rivista in questione si comporrà di una serie di riflessioni e testi ripresi da una conferenza sulla teorizzazione dell'esperienza gay e lesbica tenutasi nel mese di febbraio del 1990 all'University of California, in Santa Cruz, illustrando il tentativo dei partecipanti a tale conferenza di approcciarsi, per la prima volta, in modo del tutto nuovo all'omosessualità maschile e femminile, sostenendo la necessità di andare oltre la visione dell'omosessualità come deviante rispetto all'eterosessualità, a favore di una sua re-concettualizzazione sociale e culturale che smetta di considerarla come un orientamento sessuale marginale e inizi a indagarne l'interazione con e, contemporaneamente, la resistenza all'eterosessualità intesa come norma sociale e morale. È proprio in nome della resistenza a quella che viene definita eteronormatività che Teresa de Lauretis, nell'anno successivo alla pubblicazione delle due opere di Judith Butler ed Eve Sedgwick, recupera il termine *queer*, utilizzato a partire dal diciannovesimo secolo con accezione negativa per indicare le persone omosessuali, contribuendo a dare inizio a un processo di resignificazione della parola, attraverso cui il significato di strano, insolito, sregolato, fuori dagli schemi passa ad avere una connotazione politica di fiera resistenza alla norma e felice rivendicazione della propria esistenza, della propria identità non più statica né fedele alle imposizioni sociali, ma libera e fluida, in perenne evoluzione. Interessante la definizione che di *queer* dà Ana Luisa Amaral, proprio in riferimento a una lettura in questa chiave di *Novas Cartas Portuguesas*: “uma mistura de possibilidades, hiatos, dissonâncias e ressonâncias, saltos e excessos de sentido, quando os elementos constitutivos da sexualidade das pessoas não são (ou não podem ser) levados a produzir significados monolítico” (Amaral, 2001, p. 77).

presenta il piacere, la sintonia con il proprio corpo e la libertà sessuale quali elementi imprescindibili ed estremamente spontanei nella vita delle donne protagoniste dei diversi testi che compongono l'opera.

A guidare l'esperienza della propria sessualità in maniera evidentemente più libera per le donne rispetto alla visione trasmessa dalla propaganda salazarista è, nell'opera delle tre Marie, il linguaggio di un elemento introdotto sin dalle prime pagine del testo e destinato a riemergere con tutti i personaggi femminili il cui corpo e la cui vita sessuale sono presentati al pubblico spogli di qualsiasi tabù: la ricerca e l'esercizio della passione. Ad annunciarlo è una delle tre autrici che, nella *Primeira Carta I* scrive:

Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objecto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício (Barreno *et al.* 2010, p.3).

Sin da subito la passione viene presentata come uno dei principali contenuti dell'opera, con una precisazione rilevante: essa non sarà analizzata, lungo il percorso letterario di *Novas Cartas Portuguesas*, in maniera superficiale e canonica, essendo la passione un tema universalmente trattato nella letteratura di qualsiasi periodo storico, né le autrici si focalizzeranno, di volta in volta, sull'oggetto della passione dei diversi personaggi femminili all'interno del testo. Al contrario, ciò che le tre Marie porranno al centro della propria narrazione è l'esercizio della passione da parte di diverse donne che, in ambientazioni altrettanto diverse e con motivazioni più o meno intuibili, scopriranno e porteranno in scena un modo di vivere la propria sessualità del tutto diverso da ciò che la società si aspetta da loro. In *Novas Cartas Portuguesas*, infatti, le protagoniste si oppongono alle restrizioni fisiche e morali dettate dal costrutto della femminilità salazarista e si liberano dall'immagine della donna portoghese disposta a sacrificarsi per soddisfare i desideri del proprio marito, pudica e quasi ignorante della propria fisicità e dei propri impulsi, presentandosi al pubblico come personaggi che possono essere definiti *queer* proprio perché lontani dalla performatività di genere a cui dovrebbero aderire (Owen 2012, p. 17).

L'altro elemento per cui *Novas Cartas Portuguesas* può essere definito un manifesto *queer* è rappresentato dal fatto che i personaggi femminili descritti nei testi narrativi, nelle lettere e nelle pagine di diario che compongono l'opera si muovono all'interno dell'universo della sessualità arrivando a scoprirne angoli sconosciuti, ben lontani dal canone eterosessuale universalmente imposto alla società. Le tre Marie danno infatti vita anche a personaggi femminili che intraprendono relazioni affettive e sessuali con altre donne e non mostrano alcun segno di vergogna nel descriverle in maniera esplicita, esattamente come accade per altre protagoniste di *Novas Cartas Portuguesas*, le quali invece soddisfano i propri impulsi e arrivano a conoscere meglio il proprio corpo da sole o attraverso il rapporto con uomini che non sempre sono i loro mariti e che sono spesso poveri di autorevolezza, aumentando in questo modo gli elementi di scandalo per il pubblico (Lentina 2018, p. 241).

È proprio a causa del linguaggio adottato consapevolmente dalle autrici nei confronti della sessualità e della presentazione dei corpi delle donne come corpi simili a quelli degli uomini per quanto riguarda la ricerca del piacere che *Novas Cartas Portuguesas* è stata considerata un'opera dai contenuti pornografici dal regime e per questo censurata. L'accusa nei confronti del lavoro di Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa affonda le proprie radici nel pensiero libero e di liberazione dai preconcetti dettati dal costrutto sociale della femminilità che le autrici espongono nella propria opera,

un pensiero che emerge in numerosi testi ed è una chiara scelta politica di resistenza alla moralità salazarista. Le autrici che il pubblico incontra attraverso la lettura di *Novas Cartas Portuguesas* sono infatti donne che non hanno timore di osare, di mostrare con naturalezza il proprio corpo e soddisfare con altrettanta naturalezza i propri impulsi, di descrivere la loro esperienza della passione, sia che questa riguardi rapporti considerati naturali dalla società, sia che essa le indirizzi a rapporti che la comunità condannerebbe senza mezze misure. Sono donne *queer* che resistono alla morale cattolico-salazarista scardinando il binarismo dei ruoli di genere e le dinamiche di potere che le fissano in una posizione di inferiorità rispetto agli uomini. È in questo modo che esse conquistano la libertà di cui il sistema etero-normativo e patriarcale le priva attraverso il proprio corpo e l'esperienza materiale di tutto ciò che non è loro consentito.

Il primo testo che si può citare per comprendere meglio quanto il lavoro di Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa sia rivoluzionario in termini di narrazione della sessualità femminile (Medeiros 2012) è *Intimidade*, il quale è ambientato in una cella di convento e racconta un rapporto sessuale tra Mariana, la protagonista, e un uomo di cui non si conosce il nome. La descrizione del rapporto tra l'uomo e la donna è esplicita e contiene diversi elementi simbolici che le autrici utilizzano per fare di questa breve narrazione un'efficace sintesi dei punti cruciali di resistenza ai tabù relativi alla sessualità femminile estrapolabili da *Novas Cartas Portuguesas*. In primo luogo, nel racconto si fa più volte riferimento alla cella in cui Mariana vive e accoglie l'amante in maniera clandestina, il che contribuisce a creare un netto contrasto tra le aspettative rivolte alla protagonista in quanto donna e religiosa e le sue azioni all'interno dello spazio a lei riservato. È proprio in convento, ossia nel luogo che più di ogni altro rappresenta per le donne la fedeltà agli ideali cattolici e, allo stesso tempo, l'isolamento di cui esse fanno esperienza a causa della relegazione alla sfera domestica che la società impone loro, che Mariana mostra di non rispettare nessuno dei principi morali che dovrebbe sentire vicini, abbandonandosi in segreto alla passione e divenendo protagonista di un atto di ribellione che si realizza per sua volontà. Per tutto il testo, dunque, le autrici insistono su quella che Alda Maria Lentina definisce (2018, p. 243) “a imagem tradicional da sexualidade feminina ligada à conjugalidade” per sovvertirla attraverso le gesta di Mariana. Alle varie ripetizioni degli elementi che caratterizzano lo spazio domestico come fulcro della vita femminile, presentati nel testo tramite le sequenze di “A casa, a arca, a cama” (Barreno *et al.* 2010, p. 108) e “A cama, a casa, a mesa” (Barreno *et al.* 2010, p. 109) e il frequente richiamo all'infanzia attraverso “a colcha, que tua ama bordou” (Barreno *et al.* 2010, p. 108), simbolo di innocenza, si intersecano i movimenti dei corpi nudi di Mariana e dell'amante, i gemiti della donna, le parole da lei sussurrate all'uomo per guidarlo nelle sue azioni. È Mariana ad avere il controllo della situazione, del proprio corpo e di quello dell'uomo con cui si trova, tanto da arrivare per un illusorio momento a dimenticarsi “dos motivos que a prendem, a dominam, lhe destroem a vida” (Barreno *et al.* 2010, p. 109). La stessa coltre ricamata dalla nutrice, infine, diviene nel testo una metaforica rappresentazione del sesso femminile e passa da parte dello spazio domestico e accogliente che fa da sfondo alla scena all'essere simbolo di liberazione dai tabù sul corpo femminile interiorizzati da Mariana e, più in generale, dalle donne portoghesi. La coperta, infatti, è descritta nella parte finale del racconto come “fendida, bandeira que tu ostentas, mostrada porque é bonita, mas também porque afirma a liberdade aprendida que te magoa e defende” (Barreno *et al.* 2010, pp. 109-110), segnalando così il passaggio finale del processo di resistenza alla femminilità tradizionale salazarista che predica il pudore soprattutto in riferimento all'esposizione del corpo delle donne, le quali arrivano per questo motivo ad “autocensurarsi” e a evitare determinati gesti non solo nella vita

quotidiana, ma anche in ambito letterario e artistico.

Ma è soprattutto attraverso il linguaggio del testo *O corpo* che Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa affrontano in chiave innovativa il tema del divieto per le donne di esprimersi, attraverso la scrittura o altre forme d'arte, sul mondo materiale della sessualità. Tale divieto si può definire di forma morale e non riguarda solo la sfera culturale salazarista, bensì pervade tutta la storia della letteratura e dell'arte europee in epoca moderna ed è il risultato della concezione classica della nozione di femminilità come sinonimo di spiritualità, delicatezza, purezza e virtù, qualità che impedivano naturalmente alle donne di approcciarsi alla stessa maniera degli uomini all'aspetto materiale delle relazioni amorose, dei rapporti fisici e dei corpi. Di fronte alla rigida distinzione tra spiritualità e materialità che per lungo tempo ha separato la sfera del femminile da quella del maschile in ambito artistico, *O corpo* fornisce al pubblico ulteriori elementi per cogliere la profondità e il sarcasmo con cui le tre Marie costruiscono un manifesto *queer* attraverso un lavoro di decostruzione della femminilità e della mascolinità classiche. *O corpo*, come si intuisce dal titolo, presenta una descrizione estremamente dettagliata di un corpo addormentato tra le lenzuola in una stanza dall'atmosfera silenziosa e tranquilla. L'occhio dell'osservatore, attento ai dettagli, riporta minuziosamente la posizione e l'aspetto della persona addormentata, descrivendone la pelle, le spalle, il torace e le costole che si muovono al ritmo del respiro, le braccia e poi le anche, le natiche strette e infine le gambe che, essendo leggermente flesse, lasciano intravedere il sesso. Prima di giungere alla fine, grazie alla delicatezza della descrizione, il contesto della scena narrata sembra rimandare allo scenario canonico, nella letteratura e nell'arte, in cui l'uomo, soggetto che scrive o rappresenta, osserva il corpo di una donna che diviene perciò oggetto della produzione letteraria o artistica maschile. Il testo di *Novas Cartas Portuguesas*, tuttavia, presenta un finale inaspettato: leggendo la conclusione di *O Corpo*, si scopre che il sesso della persona addormentata è di un uomo e che lo sguardo che ha accompagnato il pubblico nella descrizione dell'uomo addormentato è, a sorpresa, uno sguardo femminile. In questo come in molti altri casi all'interno del testo, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa prendono in considerazione un contesto estremamente verosimile di netta distinzione tra sfera maschile e sfera femminile e, implicitamente, lavorano con le parole fino a decostruirlo. In questo caso, infatti è la donna a divenire soggetto della narrazione e a immergersi nella descrizione di un corpo maschile che rappresenta l'oggetto del suo sguardo, il quale, tuttavia, è presentato al pubblico attraverso elementi della tradizione letteraria e artistica riferita alla raffigurazione del femminile. Tra questi rientrano la camera da letto illuminata dalla luce naturale che raggiunge il letto, il corpo addormentato, quindi immobile, indifeso e incapace di sottrarsi allo sguardo dell'osservatore e le lenzuola bianche, simbolo di purezza.

Il rovesciamento dei ruoli di soggetto e oggetto su cui si basa *O corpo* e il cambio di prospettiva attraverso cui la protagonista si rivela padrona della scena a scapito di un personaggio maschile sorprendentemente passivo rappresentano due importanti e frequenti elementi di caratterizzazione di *Novas Cartas Portuguesas* come testo *queer*, i quali stimolano le stesse autrici a sviluppare riflessioni rivoluzionarie per il contesto in cui esse operano. Tali riflessioni si intersecano, nelle lettere che le tre Marie si scambiano all'interno dell'opera, con le narrazioni che danno forma agli altri testi. È ciò che accade, per esempio, nella *Segunda Carta IV*, in cui una delle tre autrici affronta un complesso discorso sull'esperienza dell'amore e si rivolge alle due compagne di viaggio per porre loro cruciali interrogativi e fare il punto della situazione riguardo la scarsa libertà sessuale delle donne portoghesi, per rivendicare, infine, l'intento di *Novas Cartas Portuguesas* di farsi manifesto audace e collettivo di superamento e di liberazione delle donne dagli

stereotipi limitanti sulla sessualità. Nella lettera in questione, l'autrice denuncia la solitudine e il senso di vuoto sperimentati non solo da lei, ma anche dalle altre due Marie che include nel proprio discorso per definirsi insieme a loro “de mulher [...] paramentadas” (Barreno *et al.* 2010, p. 67), rimarcando la performatività di genere che condanna le cittadine portoghesi a una vita di isolamento e sofferenza all'interno dell'ambiente domestico di cui si devono occupare con assoluta priorità rispetto a eventuali bisogni propri o di fronte a quelle che potrebbero essere le loro ambizioni. La lettera prosegue con una riflessione riguardo la durabilità dell'oppressione femminile, già sperimentata da Mariana Alcoforado e da innumerevoli donne prima di lei e causata, come sottolinea più volte l'autrice, da squilibri di potere che da secoli impediscono alle donne di avere accesso alle risorse economiche e politiche di cui, invece, dispongono gli uomini. Dopo tali considerazioni, tuttavia, si ha un vero e proprio cambio di prospettiva poiché l'autrice inizia a discutere di quella che considera l'unica strada percorribile per la liberazione delle donne da un sistema di oppressione multiforme. Essa, infatti, scrive: “Pois bem se ama e bem amamos em exercício de corpo e belo prazer. Com palavras construiremos nosso amor, casas de resguardo e tempo de reflexão” (Barreno *et al.* 2010, p. 69), riassumendo in due frasi la potenza di *Novas Cartas Portuguesas* come testo di rottura con il passato, con la tradizione letteraria e con le imposizioni sociali che impediscono alle donne di fare esperienza del proprio corpo, di ricercare il piacere e di scriverne.

Dopo aver esplicitato quella che è l'intenzione comune delle tre Marie, ossia scrivere d'amore e di passione, rappresentare i corpi maschili e femminili senza tabù e svincolarsi dalle imposizioni eteronormative che costringono le donne portoghesi a sposarsi e passare il resto della vita con un uomo che molto spesso non amano, ma verso il quale devono mostrare affetto e devozione, l'autrice della *Segunda Carta IV* conclude con una chiara presa di posizione che restituisce al pubblico l'essenza *queer* del lavoro collettivo delle tre Marie: “Mitos desfloramos e desfloradas fomos de consentido. Porém de consentidas não nos tomem” (Barreno *et al.* 2010, p. 70). Il riferimento alla deflorazione, atto che, in molte culture, è interpretato come un vero e proprio rito di passaggio poiché riservato al primo rapporto sessuale dopo il matrimonio, sancendo l'unione definitiva delle donne con il proprio marito, è da interpretare, in questo caso, anche come metafora dell'intento di Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Come specificato nel passo sopracitato, infatti, *Novas Cartas Portuguesas* è un'opera che sin dalla prima pagina si prefigge come obiettivo quello di prendere atto della condizione di oppressione femminile che caratterizza la società portoghese, di indagarne l'origine e scoprire su quali stereotipi essa poggia le proprie fondamenta, per arrivare a comprenderli, dunque a possederli, e così decostruirli. Come in parte si è già visto, la deflorazione dei miti prende forma, in *Novas Cartas Portuguesas*, a partire dal superamento del binarismo di genere e dei ruoli che attraverso questa divisiva concezione di maschile e femminile sono assegnati, all'interno della società, a uomini e donne, per passare attraverso l'abbandono della tradizionale concezione di femminilità come sinonimo di subordinazione, sia fisica, sia intellettuale, alla sfera maschile; attraverso l'approccio per la prima volta realistico, privo di tabù, e attraverso la narrazione libera della sessualità femminile e della scoperta del proprio corpo con i suoi impulsi da parte delle donne; per arrivare, infine, alla denuncia dell'oppressione eterosessuale, sottolineata anche nel più volte citato passo della *Segunda Carta IV*, in cui l'autrice descrive con una sorta di gioco di parole la frequente assenza di consenso da parte delle donne all'unione matrimoniale e nella rappresentazione di relazioni sessuali e affettive omosessuali.

A proposito di questo ultimo punto, è utile soffermarsi sul testo dal titolo *Lamento*

de Mariana Alcoforado para Dona Brites, il quale ha come protagoniste Mariana Alcoforado e la madre superiora del convento di Beja, unite da un rapporto amoroso narrato con la stessa spontaneità con cui le tre Marie, nel resto dell'opera, scardinano i principi morali di stampo cattolico che ispirano la propaganda salazarista in riferimento ad altri aspetti della sessualità femminile. Il testo, infatti, è una vera e propria lettera d'amore che Mariana scrive e indirizza non al cavaliere di Chamilly, bensì a Dona Brites, alla quale confessa la propria sofferenza e il costante stato di angoscia che segna le sue giornate in convento, mostrando una spiccata capacità di analisi della propria condizione e una profonda consapevolezza di come la sua vita sarebbe completamente diversa se non fosse nata e cresciuta in un mondo in cui solo agli uomini è concesso l'enorme privilegio dell'autodeterminazione. Ciò che emerge dalla lettera e rende quest'ultima un ulteriore tassello del mosaico di testi *queer* che compongono *Novas Cartas Portuguesas* è l'amore puro e passionale che lega Mariana e Dona Brites, il quale si consuma, come accade per *Intimidade*, in maniera clandestina nel luogo che impone alle donne la castità e la totale devozione ai valori cattolici: il convento. Di questo amore, Mariana narra senza timore, citando i versi di una poesia che l'amata le legge affinché entrambe possano impararli a memoria, per poi aggiungere che in quei momenti “demoradamente nos beijávamos como que a contrariar a música das palavras” (Barreno *et al.* 2010, p. 73), o ricordando le giornate di sconforto per la solitudine e la monotonia della vita in convento in cui lei e l'amante condividono il proprio malessere per poi cedere all'attrazione reciproca e scoprirsi per pochi istanti padrone di sé e della propria volontà. Un passaggio del testo, in particolare, permette di cogliere la componente sovversiva del rapporto che lega Mariana e Dona Brites, opposto alle canoniche relazioni eterosessuali che vengono presentate in *Novas Cartas Portuguesas*, nelle quali la donna non è mai protagonista, ma solo un corpo nelle mani dell'uomo che prevarica su di lei: “Cedem as pernas à fadiga logo gosto, e todo o meu ventre se abre à vossa boca. [...] Com que rigor me perco. Com que rigor afinal me tenho” (Barreno *et al.* 2010, p. 74). Questo passo sottolinea la radicale lontananza dal canone eterosessuale dell'unione omosessuale tra le due religiose, la quale permette a Mariana di essere protagonista del rapporto e fare esperienza del piacere fisico insieme all'amante in maniera consensuale, attiva e cosciente.

È esattamente questo il motivo per cui il regime salazarista non esita a censurare *Novas Cartas Portuguesas* subito dopo la sua pubblicazione nel 1972, accusando le autrici di aver prodotto contenuti in conflitto con il buon costume. Il che è esattamente l'intento delle tre Marie: *Novas Cartas Portuguesas* è da loro stesse concepita come un'opera di aperta sfida alla morale salazarista, alla femminilità come ideologia, al matrimonio eterosessuale come unica e opprimente opzione di vita per le donne. È un gesto collettivo di ribellione, a cui oggi può essere data una specifica definizione: è un manifesto *queer*.

#### 4. Occupare spazio, trovare voce: critica e sfida al canone letterario portoghese

Gli aspetti originali di *Novas Cartas Portuguesas* sono molteplici e gradualmente sviscerati dalle tre Marie nel corso dell'opera. Tuttavia, nel discutere dell'originalità del testo come manifesto di denuncia della condizione di oppressione delle donne portoghesi, c'è un altro fondamentale elemento da considerare: la critica esplicita ed estesa che Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa muovono al canone letterario portoghese come spazio culturale da secoli estremamente discriminatorio nei confronti delle donne scrittrici (Vaquinhas 2002, p. 204).

Non è quindi un caso che Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa abbiano scelto, nel 1972, di immergersi in una sorta di riscrittura delle *Cartas Portuguesas*, un romanzo epistolare del diciassettesimo secolo scritto da, o comunque attribuito a una suora:<sup>10</sup> le autrici di *Novas Cartas Portuguesas* si mettono al lavoro per rivisitare uno dei rarissimi testi portoghesi prodotti da una penna femminile prima del Novecento, in modo da utilizzare tale testo come impalcatura per la messa in discussione, in età contemporanea, delle problematicità degli standard letterari dei secoli precedenti e per la simbolica richiesta di giustizia verso tutte le autrici portoghesi settecentesche e ottocentesche dimenticate o costrette a camuffare la propria identità per poter essere ricordate.

Il modo di procedere delle tre autrici è, anche in questo caso, caratterizzato da una praticità che concede poco spazio a riflessioni puramente teoriche e che fa dell'attività di scrittura uno strumento concreto di opposizione alle fondamenta del sistema vigente, che in questo caso è il sistema culturale ed artistico: *Novas Cartas Portuguesas* non è un'opera che contiene una critica al canone letterario; *Novas Cartas Portuguesas* è un'opera di critica nei confronti di quest'ultimo, poiché il testo in sé ne mette in discussione le fondamenta, proponendo una revisione radicale della considerazione della scrittura femminile e del concetto di proprietà autoriale.

Da questo punto di vista, infatti, l'obiettivo di Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa consiste nel presentare al pubblico il volto discriminatorio di una sfera letteraria che, nel corso dell'età moderna, priva le donne portoghesi della possibilità di costruire una propria discendenza culturale, ossia di possedere una storia della letteratura che riconosca e tuteli l'operato delle scrittrici del passato, la quale avrebbe consentito alle autrici dell'età contemporanea di fare riferimento e confrontarsi con le epoche precedenti anche attraverso uno sguardo femminile nei confronti della realtà sociopolitica portoghese e non esclusivamente maschile (Anastácio 2018, p. 68).<sup>11</sup>

Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa mostrano di essere ben consapevoli della discriminazione ai danni delle autrici del passato e danno forma a un progetto di scrittura che resiste, attraverso uno sguardo femminile e femminista, a una nozione escludente di canonicità, facendo di *Novas Cartas Portuguesas* tanto un testo di denuncia delle perpetue difficoltà da parte delle scrittrici a inserirsi stabilmente nel mondo letterario in Portogallo, quanto un testo che si impegna per recuperare simbolicamente le voci femminili silenziate in passato e concedere loro lo spazio e l'ascolto che meritano, in un formale e sentito tentativo di rendere loro giustizia.

Possiamo quindi affermare che *Novas Cartas Portuguesas* intraprende e rappresenta un vero e proprio percorso storico-letterario alternativo al canone portoghese, il quale permette al pubblico di avvicinarsi, per la prima volta, a una visione differente della letteratura e del ruolo di chi scrive. Tale percorso riguarda implicitamente tutta

<sup>10</sup> Sulle ipotesi di attribuzione autoriale delle *Cartas Portuguesas*, si vedano Frederick Charles Green (1926) e Charles Lefcourt (1976).

<sup>11</sup> A proposito di quest'ultima questione, è utile ricordare il collegamento tra canone letterario e storia della nazione elaborato dalla studiosa di origini polacche Anna Klobucka che, in *The Portuguese Nun: Formation of a National Myth*, scrive: "It is precisely the concept of a nationally specific literary canon that acquired, from the beginning of the nineteenth century onwards, a prominent place in the articulations of the nation and a crucial function in the creation of a homogeneous consciousness" (2000, p. 75). Le parole della Klobucka permettono di comprendere come la definizione e la diffusione dell'idea di nazione portoghese, con i suoi miti fondativi che vengono poi ripresi anche dalla propaganda salazarista, sia stata resa possibile soprattutto dalla produzione letteraria portoghese, la quale, tra il Settecento e l'Ottocento, è sostanzialmente maschile.

l'opera, ma è posto al centro dell'attenzione o richiamato in maniera esplicita in specifici testi, nel tentativo, da parte delle autrici, di rendere la complessità della questione e rappresentarne aspetti diversi, per poter formulare una risposta che sia il più completa possibile alla domanda che una delle tre autrici rivolge alle altre due in *Terceira Carta V*: "Minhas irmãs: Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?" (Barreno *et al.* 2010, p. 197).

Il primo e importante elemento da considerare in riferimento a questa domanda riguarda la discendenza culturale negata alle donne scrittrici, la cui esclusione dal canone portoghese nei secoli precedenti ha reso praticamente impossibile tenerne traccia e tramandarne i lavori affinché questi potessero essere studiati e apprezzati per il loro valore. Le tre Marie, a tal proposito, fanno di *Novas Cartas Portuguesas* un palco che possa finalmente e metaforicamente portare in scena le donne che, dal diciassettesimo secolo agli anni Settanta del Novecento, non hanno avuto né spazi né mezzi per esprimersi pubblicamente e comunicare il proprio stato d'animo o la propria opinione tramite la scrittura.<sup>12</sup> Le autrici, infatti, impostano la loro opera in modo che essa restituisca al lettore una sorta di discendenza biologica e culturale della religiosa Mariana Alcoforado. Partendo dalla sua figura, le tre Marie danno voce non solo alla rivisitazione dell'archetipo di Mariana, ma anche a donne che si scoprono essere discendenti della religiosa, nate e vissute nel corso del diciannovesimo e ventesimo secolo e fino ad allora sconosciute al pubblico; così facendo, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa non si limitano a denunciare l'oppressione subita dalle cittadine portoghesi, bensì sottolineano la condizione di subalternità politica, sociale, economica e culturale di cui le donne hanno fatto esperienza anche nei periodi storici precedenti a quello dittatoriale, per poter illustrare le conseguenze di secoli di silenziamento e mancata considerazione delle voci femminili all'interno dell'ambiente letterario e, più in generale, della sfera giuridico-culturale della società.

Tra i vari testi che compongono l'opera troviamo la *Carta de Mariana, sobrinha de Mariana Alcoforado, deixada entre as folhas do seu diário, para publicação após a sua morte, à guisa de resposta a M. Antoine de Chamilly*, gli *Extractos do diário de D. Maria Ana, descendente directa de D. Mariana sobrinha de D. Mariana Alcoforado, nascida por volta de 1800* e gli *Extractos de diário de Ana Maria, descendente directa da sobrinha de D. Maria Ana, e nascida em 1940*, brani attraverso cui il pubblico entra in contatto con due donne riconducibili a Mariana Alcoforado tramite un legame di parentela, ai quali, inoltre, si accostano altri scritti risalenti al ventesimo secolo che richiamano la figura di Mariana e ne definiscono la discendenza culturale (Koblucka 2012, p. 44). Tra questi rientrano, ad esempio, la *Carta de uma universitária de Lisboa de nome Mariana a seu noivo (?) António em parte incerta*, in cui è citata l'opera *O Fim* di António Patrício, risalente al 1909, il che presuppone che la lettera sia stata scritta nei primi anni del Novecento, e il *Poema de uma mulher chamada Mariana, morta por suicídio em 11 de Agosto de 1971*.

La scelta da parte delle tre Marie di dare vita, nel corso dell'opera, ad alcuni personaggi femminili riconducibili a Mariana grazie a un legame di parentela è, in sé, di carattere dualistico: da un lato, come accade anche per le donne presenti negli altri testi e legate a Mariana perché sue omonime o semiomonime, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa tentano di tessere una fitta rete di personaggi femminili fittizi con lo scopo, anche se solo parziale, di colmare la reale mancanza di nomi e opere al femminile che caratterizza la storia della letteratura portoghese nei secoli

<sup>12</sup> Si veda sull'argomento il contributo di Vanda Anastácio (2018).

precedenti a quello in cui le tre Marie scrivono; dall'altro, esse decostruiscono la nozione tradizionale di discendenza incentrata sulla maternità e, così facendo, muovono un'ulteriore e più sottile critica alla propaganda salazarista. La discendenza che si sviluppa a partire dalla figura di Mariana, infatti, non è di tipo matrilineare, bensì prosegue in maniera trasversale, coinvolgendo nipoti, pronipoti e così via per diverse generazioni ed è attraverso questi legami dalla struttura obliqua e non lineare tra la religiosa vissuta nel diciassettesimo secolo e le donne legate a lei che scrivono tra Ottocento e Novecento che le autrici di *Novas Cartas Portuguesas* rifiutano il maternalismo obbligatorio ed essenzialista che lo stesso regime salazarista pone alla base della propria propaganda ufficiale in riferimento alla famiglia e al ruolo delle cittadine per il bene dell'Estado Novo, come unico destino e unica possibilità per le donne di tramandare una parte di sé e costruire legami biologici.

Fondamentale per la critica al canone letterario portoghese presentata attraverso questa rete di parentela biologica e culturale è, all'interno di *Novas Cartas Portuguesas*, il dialogo che si sviluppa tra le nipoti di Mariana che vivono a distanza di decenni l'una dall'altra, ma richiamano gli scritti e i pensieri delle parenti della religiosa vissute prima di loro per commentarli e approfondirli, divenendo in tal modo artefici di una reale, seppur ristretta, opera di studio, tutela e consegna al pubblico dei testi di donne vissute in epoche passate e dedite all'attività della scrittura, della quale è evidente l'assenza, agli occhi delle tre Marie, all'interno dell'ambiente storiografico e letterario portoghese moderno e a loro contemporaneo. L'intreccio testuale tra le parenti di Mariana, inoltre, fornisce a Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa la possibilità di sviscerare il tema dell'oppressione femminile adottando una prospettiva più ampia rispetto a quella che emerge in altri testi inseriti nell'opera, nei quali le protagoniste offrono al pubblico un resoconto della propria esperienza femminile che spesso si limita alla narrazione di un episodio specifico o all'esposizione e all'esplorazione di un singolo pensiero riguardo la discriminazione che subiscono. Il collegamento tra i personaggi genealogicamente legati a Mariana, infatti, è utilizzato come pretesto dalle autrici di *Novas Cartas Portuguesas* per comparare la condizione delle donne portoghesi che, pur appartenendo a secoli e periodi storici e culturali differenti, si ritrovano a dover affrontare problematiche e impedimenti simili, sia in ambito letterario, sia a livello sociale, politico ed economico. A tal proposito, illustrare il legame tra la *Carta de Mariana, sobrinha de Mariana Alcoforado, deixada entre as folhas do seu diário, para publicação após a sua morte, à guisa de resposta a M. Antoine de Chamilly* e gli *Extractos do diário de D. Maria Ana, descendente directa de D. Mariana sobrinha de D. Mariana Alcoforado, nascida por volta de 1800* può risultare utile per comprendere meglio la potenza e l'innovazione dello stratagemma adottato dalle tre Marie al fine di discutere della questione femminile, superando formalmente le distanze temporali tra donne vissute in secoli diversi.

Nel primo testo, è la nipote di Mariana Alcoforado a rivolgersi direttamente al cavaliere di Chamilly, ex amante della zia, ritornando con il pensiero alla desolazione di quest'ultima, ormai morente in convento e convinta che l'uomo non le avrebbe più mandato sue notizie dopo aver ignorato le cinque lettere a lui spedite da Beja negli anni precedenti. L'autrice della lettera si mostra risoluta, non risparmiando al cavaliere di Chamilly una dura riflessione sul suo atteggiamento crudele nei confronti di Mariana e sulla sua condizione di donna prigioniera, non solo perché reclusa in convento, ma anche perché totalmente assoggettata al sentimento che ancora prova nei suoi confronti, ossia nei confronti di un uomo libero che, senza alcun rimorso, ha approfittato di lei e del suo bisogno di momentanea evasione fisica e mentale dalla cella in cui avrebbe passato il resto della propria esistenza. La nipote di Mariana prende quindi le difese di quest'ultima e si fa

portavoce del malessere causato dalla sua prigionia fisica ed emotiva, sottolineando più volte al cavaliere che, mentre lui ha avuto la libertà di poter riprendere la sua vita dopo essere tornato in Francia e di decidere quando e se rispondere ai messaggi che la religiosa è riuscita a spedirgli segretamente dal Portogallo, Mariana, in quanto donna, non ha mai goduto del privilegio di decidere per sé e ha trovato l'unica reale consolazione nell'atto della scrittura. Tuttavia, nemmeno le sue lettere hanno ottenuto il risultato cui lei ambiva: i suoi scritti rivolti al cavaliere, rimasti senza una risposta per anni, non sono riusciti a rompere il silenzio che la circondava per riconoscerle una dignità in quanto autrice e donna. A ricordarlo all'uomo è la nipote di Mariana, che riporta nella propria lettera le parole che la religiosa le ha rivolto in una delle ultime visite in convento prima della sua scomparsa: “sabes o pior, Mariana, não é ter vivido aqui, é morrer aqui, neste buraco, neste silêncio, [...], enquanto se vive pensa-se alguma coisa há-de acontecer, mas agora, Mariana, nada” (Barreno *et al.* 2010, pp. 120-121). Questo passaggio, all'apparenza caratterizzato da un tono cupo e rassegnato, rappresenta in realtà un vero e proprio punto di svolta e critica al canone letterario in *Novas Cartas Portuguesas*: la nipote di Mariana, infatti, è fortemente intenzionata a ricordare la figura della religiosa, a tramandarne la memoria, i pensieri e gli scritti, utilizzando a sua volta la scrittura per liberarla, anche se solo metaforicamente e dopo la sua morte, dalla reclusione fisica e letteraria.

È attraverso quest'ultima considerazione che si concretizza il legame tra la lettera di Mariana e gli *Extractos do diário de D. Maria Ana, descendente directa de D. Mariana sobrinha de D. Mariana Alcoforado, nascida por volta de 1800*, scritti da un'altra parente della religiosa di Beja a più di un secolo di distanza dalla sua scomparsa. Nelle sue pagine di diario l'autrice riflette infatti sul tipo di lignaggio culturale a cui le donne possono dare forma, sull'importanza della scrittura come strumento di affermazione e liberazione femminile, sulla potenza dell'unione artistica e sociale femminile come atto di ribellione nei confronti dell'oppressione maschile. Con le proprie considerazioni, la donna, che si definisce “reberto extemporâneo e filosófico desta linhagem feminina, que começa com os feitos profanos de uma freira” (Barreno *et al.* 2010, p. 139), si mostra perfettamente consapevole del sistema canonico di trasmissione di saperi, nomi e proprietà da una generazione all'altra che, da sempre, esclude le donne, ponendosi e ponendo al pubblico, all'inizio del testo, un interrogativo provocatorio cui tenta di dare una risposta nelle pagine successive del proprio diario: “Se homens constituíssem famílias e linhagens para se garantirem descendência de nomes e de propriedades, não será lógico que as mulheres utilizem sua descendência sem nome nem propriedade para perpetuar o escândalo e o inaceitável? (Barreno *et al.* 2010, p. 139). L'autrice individua proprio nella condizione di estromissione delle donne dai meccanismi maschili di conquista e protezione di un'identità e di una proprietà, tanto sociale quanto culturale, un potenziale punto di partenza: la marginalizzazione subita dalle scrittrici, che molto spesso cadono nell'anonimato, si può rivelare uno spazio di cui approfittare per presentare alla società le proprie rivendicazioni, femminili e femministe, di riconoscimento, le quali indubbiamente saranno considerate inaccettabili e scandalose dalla comunità portoghese ottocentesca. Dopo aver posto la questione in questi termini, la nipote di settima generazione di Mariana prosegue la propria riflessione sottolineando come, dall'età in cui la lontana parente ha vissuto la sua vita da religiosa, la condizione di subalternità delle donne nei confronti degli uomini non sia stata superata né riconosciuta del tutto, ma solo affrontata superficialmente e, soprattutto, non collettivamente. Nel ripercorrere gli ultimi due secoli di storia l'autrice accosta i principali accadimenti in Occidente, quali la Rivoluzione francese e la conquista dell'indipendenza da parte degli Stati Uniti, all'amara presa di coscienza riguardo le donne della sua famiglia: Mariana Alcoforado era oppressa esattamente come lo sono state le sue

nipoti delle successive generazioni, esattamente come lo è lei nel diciannovesimo secolo, centocinquanta anni dopo la scomparsa della religiosa. Alla perenne condizione di sottomissione femminile, tuttavia, la scrittrice individua un potenziale strumento di contrasto nella scrittura e ne illustra la possibile efficacia ricollegandosi alla nipote di prima generazione di Mariana, autrice della lettera al cavaliere di Chamilly. Nel suo diario, infatti, scrive:

Desenhou-se, gigantesca, a figura de Mariana sobrinha; rebento extemporâneo também; onde foi buscar tal saber? Com ela me identifico; e apesar de seu saber e de sua palavra, que outra coisa foi senão mulher, que escreve diário e uma carta? [...]. O seu diário é uma rocha; não, é antes única quebra de seu silêncio, único local possível para a sua palavra (Barreno *et al.* 2010, p. 141).

È proprio attraverso questo passaggio, che definisce il diario di Mariana-nipote come l'unica rottura del suo silenzio, l'unico spazio disposto ad accogliere la sua parola e un altro successivo in cui sostiene che anche lei lascerà il proprio diario alla prossima nipote, che l'autrice dimostra al pubblico di confidare nel potere dell'atto della scrittura, il quale è da lei considerato fondamentale proprio perché consente alle donne di lasciare traccia di sé, delle proprie battaglie, delle proprie consapevolezza e ambizioni nella storia e di guidare le successive generazioni femminili nella lotta per la libertà. Gli estratti del suo diario, infatti, si concludono con un'affermazione forte, che affonda le radici nella possibilità, da parte delle donne, di conoscere e riconoscersi nelle problematiche e nelle sofferenze relative all'oppressione femminile grazie alle testimonianze lasciate per iscritto da autrici o semplici connazionali del passato, per poter finalmente passare all'azione e sovvertire integralmente il sistema sociale che da secoli le tiene in una posizione di inferiorità rispetto agli uomini:

Quando o burguês se revolta contra o rei, ou quando o colono se revolta contra o império, é apenas um chefe ou um governo que elas atacam, [...]. Se a mulher se revolta contra o homem nada fica intacto; [...]. O guerreiro tem o seu repouso; por enquanto nada há onde a mulher possa firmar-se e compensar-se das suas lutas (Barreno *et al.* 2010, p. 143).

I punti principali della riflessione sviluppata da Maria Ana nel proprio diario sono infine ripresi dalla terza discendente diretta di Mariana Alcoforado presente in *Novas Cartas Portuguesas* che ne discute, a quasi due secoli di distanza, in *Extractos do diário de Ana Maria, descendente directa da sobrinha de D. Maria Ana, e nascida em 1940*. Oltre a rappresentare, per il pubblico, un ulteriore tassello della mappa genealogica e culturale disegnata a partire dalla figura della religiosa, infatti, la parente di Mariana Alcoforado contemporanea a Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa si ricollega alle parole dell'antenata ottocentesca per proseguire il discorso da lei intrapreso riguardo l'oppressione femminile, ma lo affronta, mostrandosi consapevole dei cambiamenti socio-economici che hanno caratterizzato gli ultimi due secoli di storia in Occidente, con il diffondersi della rivoluzione industriale e l'affermarsi della società capitalista. In questo caso, quindi, l'autrice del diario scrive nello stesso anno in cui le tre Marie si dedicano al progetto di *Novas Cartas Portuguesas* e prende spunto dalle parole della parente lontana, definita «Antepassada Maria Ana, a filósofa» (Barreno *et al.* 2010, p. 198), per esporre la propria visione della nozione di rivoluzione, in parte distaccata dal cambiamento sociale e culturale cui aspirava quest'ultima. L'autrice, infatti, recupera il passaggio finale del testo della filosofa, ma si pone un interrogativo nuovo: “A revolução é um jogo arriscado, e o burguês jogando na revolução francesa arriscava tudo, [...]; mas o que arrisca ou que perde a mulher, se nada lhe é gratificante?” (Barreno *et al.* 2010, p.

198), utilizzando tale interrogativo come pretesto per discutere quella che ritiene essere la priorità per le donne impegnate nella battaglia per la liberazione dall'oppressione maschile: la ricerca di nuovi modelli. Per la discendente di Mariana Alcoforado, la rivoluzione femminile non si può limitare a sovvertire l'ordine sociale attuale, ma deve proporre un'alternativa ad esso; per questo motivo insiste sulla suddetta ricerca, poiché essa presuppone come conseguenza la reinvenzione del modello di femminilità, del ruolo delle donne, della loro immagine e della loro parola. È proprio sulla reinvenzione del gesto – inteso come attitudine, come visione di sé – e della parola femminile che la scrittrice insiste, riflettendo sul modo in cui, con l'avvento novecentesco del capitalismo e della società dei consumi in Occidente, le donne abbiano continuato a essere destinatarie delle politiche economiche, sociali e culturali in molteplici paesi, senza riuscire a divenirne artefici in maniera attiva. L'autrice, quindi, si mostra consapevole dell'assenza, non circoscritta al contesto portoghese, di modelli culturali e letterari passati che abbiano garantito alle donne il ruolo di soggetto libero di esprimersi, con una propria voce e un proprio spazio e di come esse siano state, al contrario, fissate nella loro condizione di oggetto dello sguardo – e quindi della produzione artistica e letteraria – maschile.

Di tale assenza dal canone letterario (e non solo), le pagine di diario della più recente discendente della religiosa di Beja divengono testimonianza e manifesto di denuncia, in linea con il resto dell'opera delle tre Marie, le quali, come già accennato, spesso riflettono su tale questione attraverso la loro corrispondenza a tre all'interno di *Novas Cartas Portuguesas*, rendendo le proprie lettere uno luogo aperto di condivisione e proposte. Le autrici, infatti, presentano, lungo tutto il corso dell'opera, molteplici considerazioni riguardo la scrittura come strumento di lotta femminile, il canone letterario portoghese come ennesimo spazio di discriminazione ed esclusione per le donne, l'urgenza di definire un'area culturale in cui queste ultime possano finalmente considerarsi libere e riconosciute.

I testi prodotti dalle discendenti fittizie di Mariana Alcoforado con cui il pubblico si relaziona leggendo *Novas Cartas Portuguesas* non sono quindi i soli a trattare il tema della scrittura: il lavoro integrale di Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa è un lavoro di ricerca, resistenza e rivoluzione riguardo gli standard letterari portoghesi dei secoli precedenti e del periodo salazarista. Nelle lettere che le autrici si scambiano nel corso dell'opera, infatti, esse danno inizio a un dibattito a tre voci sul ruolo della scrittura per tutte le donne-Mariana vissute in precedenza e per loro stesse, le Mariane dell'età contemporanea, descritte nella *Primeira Carta VI* come “barreira intransponível, grupo de nós três todavia não levando contra, mas por, de entrega jamais vestidas” (Barreno *et al.* 2010, p. 100) e quindi consapevoli di essere prossime alla pubblicazione di un testo che, per i propri contenuti, avrebbe potuto mettere in pericolo le loro carriere e la loro vita, ma intenzionate ad andare fino in fondo nel loro atto di denuncia e opposizione, guidate dalla volontà di rendere simbolicamente giustizia alla totalità delle autrici dimenticate in precedenza o censurate dal regime di Salazar.

Il primo degli elementi che contraddistinguono la corrispondenza scambiata fra le tre Marie, in questo senso, è la sincerità: esse non si dimostrano mai timorose nell'esprimere esplicitamente le proprie opinioni e il proprio stato d'animo e non applicano nessun filtro alle dichiarazioni che inseriscono nelle lettere, anche, e soprattutto, quando queste ultime si dimostrano in disaccordo con altri punti di vista sostenuti dalle compagne, nella convinzione che non esista una sola verità cui adeguarsi riguardo la questione femminile e che il dialogo tra diverse voci marginalizzate sia contemporaneamente punto di partenza e di arrivo per conquistare, anche se gradualmente, un proprio spazio di libertà. La schiettezza e lo scambio di pareri sui diversi aspetti della

discriminazione subita dalle donne all'interno della società portoghese rappresentano quindi le fondamenta su cui è costruito, all'interno di *Novas Cartas Portuguesas*, il rapporto creativo e affettivo che lega Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, tanto che, nella *Segunda carta última*, una delle tre ripercorre il viaggio letterario da loro intrapreso e ormai giunto al termine e ammette: "Ah, como vocês me foram insuportáveis, por vezes, ao longo destas páginas de começo, e eu também, com a minha retórica pedante [...]. Fartar-me de vocês, enjoar-me, foi o grande risco desta aventura" (Barreno *et al.* 2010, p. 285), esprimendo, per la prima volta, l'incertezza che ciascuna di esse nutre nei confronti della buona riuscita del progetto di scrittura collettivo.

Tuttavia, a tale insicurezza delle autrici, si uniscono l'orgoglio e la determinazione sorti in loro dalla consapevolezza di essere coinvolte in un'azione letteraria rivoluzionaria, in grado di far collaborare per la prima volta tre autrici a un unico testo e, soprattutto, di gettare un simbolico spiraglio di luce su tutti i nomi femminili dimenticati delle epoche precedenti della storia della letteratura portoghese. È per questo motivo che, nella *Terceira carta última*, l'autrice riflette con fierezza sull'impresa che ha intrapreso insieme alle compagne, evidenziandone il carattere innovativo e gli aspetti positivi:

O que nos resta depois disto? Mas o que nos restava antes disto? – Penso que bastante menos: muito menos, mesmo. Solidão com vocês, nossa camaradagem que não tecemos em tear alheio e muito menos se de macho, [...] e afinal nos rimos. Ah! irmãs, se nos rimos! [...] E em boa verdade vos digo: que continuamos sós mas menos deseparadas (Barreno *et al.* 2010, p. 304).

Come si nota in questo passo, essa parla non solo a nome proprio, ma utilizza una forma plurale il cui soggetto può essere considerato l'insieme delle donne scrittrici portoghesi a lei contemporanee, unite a quelle delle successive generazioni, per le quali *Novas Cartas Portuguesas* rappresenterà il primo accenno di una discendenza culturale e letteraria al femminile loro negata per troppo tempo.

A questo proposito, si può affermare che il secondo elemento caratterizzante la corrispondenza che le tre Marie si scambiano all'interno dell'opera sia la riconsiderazione politica dell'utilizzo dell'anonimato. Oltre a rappresentare una lungimirante forma di tutela nei propri confronti che le tre Marie scelgono di applicare, prevedendo le conseguenze repressive della pubblicazione di *Novas Cartas Portuguesas* da parte degli organi di censura del regime salazarista, l'anonimato che accompagna la maggior parte dei testi è anche una strategia di lotta che Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa decidono ponderatamente di adottare. Gli scritti che definiscono il *corpus* del loro lavoro, a partire dalle lettere che ciascuna delle tre indirizza alle altre due, infatti, non riportano in nessun caso la firma della scrittrice e, quando si tratta di testi attribuiti a personaggi femminili fittizi, molto spesso ne indicano soltanto il nome, aggiungendo raramente l'iniziale del cognome o la famiglia di appartenenza. Considerando questo aspetto particolare di *Novas Cartas Portuguesas* alla luce delle precedenti considerazioni è possibile intuire come l'intento delle tre Marie sia quello di recuperare il modo di procedere tradizionale nei confronti della scrittura femminile in Portogallo (e non solo) per esporne gli aspetti funzionali alla discriminazione e cancellazione delle autrici e, contemporaneamente, denunciarli attraverso le riflessioni proposte in svariati testi. Uno di questi ultimi è il *Monólogo para mim a partir de Mariana, seguido de uma pequena carta*, in cui una delle autrici riprende la figura di Mariana Alcoforado per presentare una succinta considerazione al pubblico sul furto culturale perpetrato ai danni delle donne vissute tra il diciassettesimo e il ventesimo secolo. Ricollegandosi alle cinque lettere scritte dalla religiosa di Beja al cavaliere di Chamilly, scrive: "Hoje te desmente da vida

que tiveste, das cartas que escreveste: não és mais que um vitral, um mito sem lembrança. [...]. Que tudo de posse é macho, Mariana, e ainda hoje” (Barreno *et al.* 2010, p. 113), focalizzandosi ancora una volta sul mancato riconoscimento degli scritti femminili non solo in passato, ma anche nel Portogallo di Salazar e quindi sulla possibilità, sottratta alle donne, di possedere una propria memoria letteraria, di vedere riconosciuta la proprietà autoriale dei propri lavori e di non essere invisibilizzate in quanto scrittrici e artiste.

È pensando alla mancata proprietà autoriale delle donne portoghesi che si sono dedicate alla scrittura nei secoli precedenti, quindi, che la scelta delle tre Marie appare in tutta la sua audacia: l’anonimato, in *Novas Cartas Portuguesas*, per la prima volta non è un’imposizione esterna e maschile, bensì una scelta volontaria da parte delle autrici, la quale si prefigge come obiettivo quello di mostrare solidarietà e rappresentare simbolicamente le scrittrici del passato, costrette il più delle volte a non firmare i propri manoscritti per ottenerne la pubblicazione. L’anonimato dei personaggi femminili all’interno dell’opera diventa così, quasi paradossalmente, strumento di rappresentazione, ricordo e sfida al canone letterario portoghese, poiché le voci di donne ignote con cui il pubblico entra in contatto sono in realtà diffuse da tre autrici già conosciute in Portogallo, che si fanno carico di dare finalmente forma a un nuovo spazio letterario, pronto ad accogliere chi fino a quel momento è stata messa all’angolo o totalmente trascurata.

È quindi in questi elementi di *Novas Cartas Portuguesas* che può essere individuata la risposta alla domanda riguardo il potere della letteratura e delle parole posta alle altre due da una delle tre Marie nella *Terceira Carta V*. La scrittura, con la pubblicazione dell’opera di Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, si trasforma in uno strumento di ribellione femminile mai utilizzato da altre autrici portoghesi in precedenza con così tanta consapevolezza e con altrettanta volontà di cambiamento, un canale espressivo libero da qualsiasi tipo di imposizione canonica, collettivo e sincero: diviene un gesto rivoluzionario, diviene voce dopo secoli di silenzio.

## 5. Conclusioni

Diritto all’autodeterminazione e urgenza di sorellanza. Delle donne. Di tutte le donne. È nel linguaggio di questi due messaggi brevi e semplici, ma profondi e densi di significati che risiede la grande originalità di *Novas Cartas Portuguesas* in cui “pela primeira vez na história do movimento feminista e da sua expressão literária a cumplicidade entre as mulheres foi ao mesmo tempo sujeito e objecto de toda a trama de um livro” (Pintasilgo 2010b, p. XXXI). Ma quale è la trama del libro? In verità più che un libro con una trama, *Novas Cartas Portuguesas* si presentano al lettore come un ampio affresco sulla condizione delle donne, sui loro destini, sulle loro limitazioni, sulle loro ansie. E così come in un affresco, in cui tanto importante è la rappresentazione del motivo centrale quanto quella del particolare che, all’improvviso, irrompe nella raffigurazione dando colore e significato all’insieme, così in *Novas Cartas Portuguesas* Mariana Alcoforado si può considerare la figura centrale dell’opera e la sua vita la storia superiore a cui tutte le altre storie contribuiscono a dare rilievo e significato. Come se il suo nome, completo o frammentato – Maria, Ana, Maria-Ana, Ana Maria – accogliesse in sé non solo la sua vita e la sua storia, ma anche la vita e la storia di tutte le altre donne, nate in altri momenti e in altri luoghi, che in *Novas Cartas Portuguesas* raccontano e si raccontano. Perché ogni donna, in quest’opera, è sempre “quem é e muitas outras” (Pintasilgo 2010b, p. XXXIV).

**Nota biografica:** Barbara Gori è Professoressa Associata di Letteratura portoghese e brasiliana presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL) dell’Università degli Studi di Padova. È traduttrice di

opere in prosa e poesia, tra cui i sonetti di Antero de Quental, tutta l'opera in prosa di Mário de Sá-Carneiro e la poesia di Ângelo de Lima. Ha al suo attivo libri, saggi e articoli sulla letteratura portoghese, in particolare sulle due Generazioni della Modernità portoghese, quella del 70 e quella di *Orpheu*, che rappresentano i suoi principali ambiti di interesse e ricerca, e sulla letteratura africana in lingua portoghese.

**Indirizzo e-mail:** [barbara.gori@unipd.it](mailto:barbara.gori@unipd.it)

## References

- Adão, A. 2012, *A Educação nos artigos de jornal durante o Estado Novo (1945-1969)*, Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Alcoforado, M. 2013, *Cartas Portuguesas*, prefácio de Maria Teresa Horta e tradução de Pedro Tamen, Divina Comédia, Lisboa.
- Amaral, A. L. 2001, *Desconstruindo Identidades: Ler Novas Cartas Portuguesas à luz da Teoria Queer*, in “Cadernos de Literatura Comparada” II, pp. 77-93.
- Amaral, A. L. 2010, *Breve Introdução*, in Barreno M. I., Horta M. T., Costa, M. V. da, *Novas Cartas Portuguesas. Edição anotada*, Dom Quixote, Lisboa, pp. XV-XXVI.
- Anastácio, V. 2018, “Feminism” in Portugal before 1800, in Bermúdez S., Johnson R. (ed.), *A new History of Iberian Feminisms*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 67-81.
- Apa, L., Vecchi, R. 2012, *Subversão de Sentidos: O Político e o Poético das “Novas Cartas Portuguesas” na Paisagem Crítica Italiana*, in “Cadernos de Literatura Comparada” XII [26/27], pp. 111-127.
- Barreno, M. I., Horta, M. T., Costa, M. V. da 2010, *Novas Cartas Portuguesas. Edição anotada*, organização Ana Luísa Amaral, Dom Quixote, Lisboa.
- Barreno, M. I., Horta, M. T., Costa, M. V. da 1977, *Le nuove lettere portoghesi*, traduzione di Marina Valente, prefazione di Armanda Guiducci, Rizzoli, Milano.
- Boggio, M. 1980, *La monaca portoghese – Cinque lettere d’amore*, Bulzoni, Roma.
- Butler, J. 2017, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell’identità*, traduzione di Sergia Adamo, Laterza, Bari.
- Carvalho, R., Silveirinha, M. J. 2018, *Género e receção mediática no Estado Novo*, in “Mediapolis – Revista de Comunicação, Jornalismo e Espaço Público” VII, pp. 199-213.
- Carvalho, A. M. de 2016, *Novas Cartas Portuguesas ou a morte anunciada de um regime*, in Torres Feijó E. J., Samartim R., Bello Vázquez R., Brito-Semedo M. (eds.), *Estudos da AIL em Literatura, História e Cultura Portuguesas*, AIL Editora, Santiago de Compostela/Coimbra, pp. 15-22.
- Cova, A., Pinto, A. C. 2002, *Women under Salazar’s Dictatorship*, in “Portuguese Journal of Social Science” I [2], pp. 129-146.
- Dale, R., Stoer, S. R., *Education, State, and Society in Portugal, 1926-1981*, in “Comparative Education Review” XXXI [3], pp. 400-418.
- Duarte, I. M., Marques, A., Pinto, A. G., Pinho, C. 2019, *A construção da identidade da mulher em revistas do Estado Novo*, In “Ex équo”, XX [39], pp. 71-88.
- Esteves, J. 2018, *Historical Context of Feminism and Women’s Rights in Nineteenth-Century Portugal*, in Bermúdez S., Johnson R. (ed.), *A new History of Iberian Feminisms*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 101-110.
- Ferreira, A. P. 1996, *Home Bound: The Construct of Femininity in the Estado Novo*, Portuguese in “Studies” XII, pp.133-144.
- Garrido, Á., Rosas, F. 2020, *Il Portogallo di Salazar: politica, società, economia*, prefazione di Matteo Pasetti, Bologna University Press, Bologna.
- Giardini, F. 2021, *Il pensiero della differenza sessuale*, in Curcio A. (a cura di), *Introduzione ai femminismi – Genere, razza, classe, riproduzione: dal marxismo al queer*, DeriveApprodi, Roma, pp. 50-59.
- Green, F. C. 1926, *Who was the Author of the “Lettres Portugaises”?*, in “The Modern Language Review” XXI, pp.159-167.
- Guiducci, A. 1977 *Prefazione*, in Barreno, M. I., Horta, M. T., Costa, M. V. da, *Le nuove lettere portoghesi*, traduzione di Marina Valente, prefazione di Armanda Guiducci, Rizzoli, Milano, pp. VII-XI.
- Ivani, M. 2005, *Il Portogallo di Salazar e l’Italia fascista: una comparazione*, in “Studi Storici” XXXXVI [2], pp. 347-406.
- Klobucka, A. M. 2000, *The Portuguese Nun: Formation of a National Myth*, Bucknell University Press, London.
- Klobucka, A. M. 2012, “Considerai, irmãs minhas”: as negociações de parentesco e comunidade entre as *Lettres Portugaises* e as *Novas Cartas Portuguesas*, in “Cadernos de Literatura Comparada” XII [26/27], pp. 41-62.
- Klobucka, A. M. 2015, *New Portuguese Letters in the United States*, in Amaral A. L., Ferreira A. P., Freitas M. (eds.), *New Portuguese Letters to the World – International Reception*, Peter Lang, Oxford/New York, pp. 97-119.
- Leal, E. C. 2016, *The Political and Ideological Origins of the Estado Novo in Portugal*, in “Portuguese Studies” XXXII [2], pp.128-148.

- Lefcourt, C. R. 1976, *Did Guilleragues Write "The Portuguese Letters"?*, in "Hispania" LIX [3], pp. 493-497.
- Lentina, A. M. 2018, *Novas Cartas Portuguesas: A vagina dentada das três Marias*, in "Via atlântica" XXI [33], pp. 241-251.
- Madden, D. 2018, *Feminist Thought in Portugal, 1900-1926*, in Bermúdez S., Johnson R. (ed.), *A new History of Iberian Feminisms*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 204-212.
- Mafra, T. A. 2008, *As Relações Entre Corpo E Poder, Em Novas Cartas Portuguesas*, XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências, USP, São Paulo, Brasil, pp. 1-6.
- Mariano, F. 2018, *Portuguese Feminist Writing during the Estado Novo*, in Bermúdez S., Johnson R. (ed.), *A new History of Iberian Feminisms*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 256-264.
- Mascarenhas, M 2012, "Cartas Portuguesas" e "Novas Cartas Portuguesas: Releituras Im-possíveis", in "Cadernos de Literatura Comparada" XII [26/27], pp. 63-93.
- Medeiros, P. de 2012, *Of Excess (Reading the New Portuguese Letters)*, in "Cadernos de Literatura Comparada" XII [26/27], pp. 93-110.
- Owen, H. 2012, *Filhas de Antígona no país das três Marias? Uma questão de género e genealogia*, in "Cadernos de Literatura Comparada" XII [26/27], pp. 15-40.
- Pereira, G. da C. 2007, *Opressor – oprimido: Um estudo sobre "As Novas Cartas Portuguesas"*, in "Gatilho" III [V], pp. 9-20.
- Pimentel, I. 2002, *Women's Organizations and Imperial Ideology under the Estado Novo*, in "Portuguese studies" XVIII, pp-121-131.
- Pintasilgo, M. de L. 2010a, *Pré-prefácio*, in Barreno M. I., Horta M. T., Costa, M. V. da, *Novas Cartas Portuguesas. Edição anotada*, Dom Quixote, Lisboa, pp. XXVII-XXIX.
- Pintasilgo, M. de L. 2010b, *Prefácio*, in Barreno M. I., Horta M. T., Costa, M. V. da, *Novas Cartas Portuguesas. Edição anotada*, Dom Quixote, Lisboa, pp. XXXI-XLVIII.
- Pinto, A. C. 2001, *O império do professor: Salazar e a elite ministerial do Estado Novo (1933-1945)*, in "Análise Social" XXXV [157], pp.1055-1076.
- Rosas, F. 2001, *O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo*, in "Análise Social" XXXV [157], pp. 1031-1054.
- Sedgwick, E. K. 2011, *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità*, prefazione di Silvia Antosa, cura di Federico Zappino, Carocci, Roma.
- Vaquinhas, I. 2002, *Linhas de investigação para a história das mulheres nos séculos XIX e XX. Breve esboço*, in "História" III [3], pp. 201-221.
- Wittig, M. 2019, *Il pensiero eterosessuale*, traduzione e cura di Federico Zappino, Ombrecorte, Verona.
- Zappino, F. 2021, *Femminismo (e) queer. Per una critica dell'eterosessualità*, in Curcio A. (a cura di), *Introduzione ai femminismi – Genere, razza, classe, riproduzione: dal marxismo al queer*, DeriveApprodi, Roma.